

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Disertační práce

2017

Mgr. Miroslav Olšovský

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav filosofie a religionistiky
obor filosofie

Disertační práce

Mgr. Miroslav Olšovský

**Anarchie a evidence. Esej o psaní a vidění
(Anarchy and Evidence. Essay on Writing and
Seeing)**

Vedoucí práce prof. Mgr. Miroslav Petříček, Dr.

2017

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsal samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Mgr. Miroslav Olšovský

Abstrakt

Moderní literatura nezakládá dílo, ale proces psaní, který dílo rozkládá. Psaní je anarchie. Psaní způsobuje, že stále máme před očima to, co chce být sděleno. Psaní je evidentní, ale zároveň šifruje sdělení. Psaní pokračuje jako evidence toho, co chce být řečí sděleno, jako jisté setrvání sdělení v čase.

Moderní básnický jazyk se snaží událostem přiblížit až na hranici jejich reprezentace a ukázat je v jejich stávání se událostmi. Takový jazyk se stává jazykem pohybu, jazykem kinematografickým a evidentním, který svět za oknem ukazuje jako svět, jenž se stal součástí našeho pohledu na svět.

Zachytit čas transformace se stává záležitostí psaní jako permanentního stávání. Moderní literatura už není jen „mluvení“, ale rovněž „psaní“. Neustále zcizuje „mluvení“. Fixuje „mluvení“, zachycuje jeho vnějšek. Jestliže „mluvení“ mizí ve chvíli umlknutí, „psaní“ tu zůstává přítomné, leží přede mnou na papíře a můžu se k němu kdykoli vrátit a nahlédnout je. Psaní je „permanentní evidencí“, je clonou (Gombrowicz) i průhledem (Nabokov). A tato permanentní evidence vnějšku, jakou je psaní, je rovněž podstatou filmu. Film se pokouší zachytit zkušenost vidění – „vidění“ se kamerou přichytává jako obraz na filmový materiál. Z jazyka moderní literatury se stala ekvivalence filmového obrazu. Mluvené se díky psaní proměnilo ve viděné. Samotný jazyk se stal vnějším a zhmotnil se v obraze. Moderní umělecký jazyk se stal čistou evidencí.

Klíčová slova: psaní; vidění; evidence; kinematografie; moderní a postmoderní literatura; ruská literatura; Nabokov; Gombrowicz

Abstract

Modern literature does not create a literary work, but a process of writing that decomposes the work. Writing is anarchy. Writing causes that we constantly perceive what we want to express. Writing is evident, but it also encrypts a message. Writing endures as a record and evidence of what we want to express in words, as some persistence of the message in time.

Modern poetic language strives to bring events closer to the limit of their representation and to show them in their becoming of events. Such language becomes the language of motion, cinematographic, obvious and evident language that shows the world outside a window as the world that has become a part of our perspective on the world.

Capturing the time of transformation becomes a matter of writing as permanent process of “becoming”. Modern literature is no longer just “speaking”, but also “writing”. It constantly alienates “speaking”. It fixes “speaking”, capturing its outside. If “speaking” disappears at the moment of silence, “writing” stays present, fixed on a paper, and we can come back to it any time to have a look at it. Writing is a permanent record – “permanent evidence”, it is an aperture (Gombrowicz) and an insight (Nabokov). In addition, this “permanent evidence” of outside, which writing is, is the essence of the film. The film tries to capture the experience of seeing – the camera sticks “seeing” in a form of a picture to the film material. The language of modern literature has become the equivalence of the film image. The spoken has changed into the seen by means of writing. The language itself has become outer and has got materialized in the image. Modern artistic language has become pure evidence.

Keywords: writing; seeing; evidence; cinematography; modern and postmodern literature; Russian literature; Nabokov; Gombrowicz

Obsah

ÚVOD	8
I. ČÁST: ROJE PSANÍ	12
1. kapitola: Princip rovnováhy	12
2. kapitola: Benjaminovy „otáčivé dveře“	23
3. kapitola: Skaz mezi rojem a strojem	29
4. kapitola: Artefakt	37
5. kapitola: „Dnes mě to mluvení namáhá“. Moderní umělecké dílo mezi pokračováním a rozpadem	44
6. kapitola: Vyprávění neznámého člověka	53
II. ČÁST: PŘÍZRAKY ŘEČI	59
1. kapitola: Svět za oknem	59
2. kapitola: Montáž jako obraz světa	67
3. kapitola: Rozprášení biografie	77
4. kapitola: Přízrak evidence	87
5. kapitola: Čechovovo okno aneb řeč evidence	100
III. ČÁST: PERSPEKTIVY VIDĚNÍ	108
1. kapitola: „Moc zřejmosti věci“	108
2. kapitola: Kinematograf Vladimira Nabokova	120
IV. ČÁST: PSANÍ A EVIDENCE	175
1. kapitola: Psát navzdory Formě	175
2. kapitola: Deník zmizelého	187
3. kapitola: Psaní a chůze	194
4. kapitola: V zemi nikoho	205
5. kapitola: Podoba i škleb	215
6. kapitola: Psaní a evidence	222
7. kapitola: Anarchie psaní	229
ZÁVĚR: VYHNÁNÍ Z DÍLA	232
SEZNAM LITERATURY	238

Psaní, byť tak hrozně nedokonalé, bylo jedním z mála životních projevů, který jsem pro sebe pokládal za nezbytný. Byla to marná snaha po tom, domluvit se.

Jan Hanč

Neumím již mluvit!

Arthur Rimbaud

Mluvení mi nahání strach, protože když neříkám nikdy dost, říkám také vždy příliš. A jestliže nutnost stát se dechem či řečí tísnivě svírá smysl – a naši odpovědnost za smysl –, psaní ještě víc svírá a donucuje řeč.

Jacques Derrida

ÚVOD

Věci, které bych mohl poslat, pro mne v podstatě neznamenají nic, respektuji jen ten okamžik, v němž jsem je psal.

Franz Kafka

Je těžké psát úvod ke knize poté, co byla kniha napsána, zvláště když se jedná o knihu, která se týká psaní. Důvodem těchto těžkostí je samotné téma – psaní, které, pokud je přijmeme v jeho radikalitě, jako pohyb a únik přítomnosti, nám stejně jako čas podobající se řece neumožní navrátit se k začátku, aniž bychom svým pokračováním, jakým je ve skutečnosti každé psaní úvodu, nepozměnili částečně směr našich předchozích úvah. Je tomu tak mj. i proto, že autor již dopředu zná závěry, k nimž dospěl, o nichž čtenář nemá tušení, které jej opravňují takto přemýšlet. Je však docela dobře možné, že čtenář bude nakonec důslednější než autor a pomyslí si, že neměl v tom případě žádný úvod psát. Řekl by si to však, i kdyby autor žádný úvod nenapsal?

Takový úvod by neměl být psán gombrowiczovsky řečeno „ex-post“, ale skutečně ve chvíli, kdy ještě nebylo zřejmé, kam zvolené téma autora dovede. Ovšem kdyby tomu tak bylo, musel by autor přiznat, že napsat úvod k něčemu, co dopředu nezná, není možné. Doslova vzato nikdy nemůžeme žádný úvod napsat jakožto úvod, ale vždy jen jako pokračování textu, který následuje. Vždy píšeme ex-post, jen tak je možné napsat úvod k něčemu, co svým uvedením pozměníme. Avšak co jsme jednou napsali, nemůžeme napsat znovu, můžeme to jen zprostředkovat – přeložit do jiné řeči. Jenže ani to, co jsme původně napsali, není nic jiného než překlad. Překlad překladu růže, která je růží růže, která je sama překladem. Vlastně je každý úvod jen marným pokusem zarámovat něco, co jsme předtím napsali.

Ale možná právě proto můžeme naznačit směr naší knihy, což je ostatně to jediné, co kvůli zvolenému tématu můžeme, zprostředkovat slovy její cestu a ze svého stanoviště autorského úvodu ji pozorovat jako z nějakého přístavu, jak pomalu odplouvá. Avšak tam, kam pluje, se nenachází žádná pevnina, jen čím dál cizejší oceán a je jen otázkou času, kdy kniha ztroskotá. Pak ovšem budeme muset vyslat další, aby o ní podala zprávu. A další, aby podala zprávu o další, která znovu ztroskotá. Mnohem důležitější než zjištění, jestli kniha ztroskotala, či dorazila k nové pevnině, je však samotná její plavba za námi viditelný horizont. Každá dopsaná kniha je totiž jen novým usměrněním času, který nám zbývá, nic víc.

A právě otázka času je pro napsání knihy tou nejdůležitější, neboť se jedná o čas jakožto odklad, jímž je každé psaní: „*Diferänce* jako odkládání, *diferänce* jako rozmístění. Je mezi obojím nějaká souvislost?“ ptá se Derrida a odpovídá: „Znak je tedy odložená (diferovaná) přítomnost.“¹ Tímto směrem se budou ubírat i naše úvahy – psaní jako odkládání toho, co je evidentní jako znak. Píšeme, a proto jsme schopni zakoušet čas, který se nám před očima klade jako písmo – evidence. Dokud čas neztroskotá spolu s knihou.

Právě tak bychom měli číst i tzv. „kontinuální psaní“ Franze Kafky, na které sám Kafka kladl největší důraz, nejen podle Blanchotovy interpretace známé z jeho knihy *Literární prostor*, ale též podle editorů jeho díla, „v němž se Kafka stále znovu a znovu rozbíhal různými směry, aniž předem věděl, kam povedou [...]; někdy dospěl k dokonalému aforismu nebo povídce, ale většina těch cest, jak zjistil buď po několika slovech, nebo až po několika stech stránkách, nevedla [...] nikam, proto zůstala většina jeho textů fragmenty [...]: ‚psaní‘ pro něj znamenalo víc než uměleckou tvorbu určenou ke zveřejnění, byla to pro něj aktivita zřejmě přímo životně nutná, existenciální, nikoli účelová, důležitý pro něj byl akt psaní sám, ne jeho výsledek.“²

Takové rozbíhání se stane základem i našeho uvažování o principu moderního psaní, vlastní nejen Kafkovi, ale též Čechovovi, Gombrowiczovi a Nabokovovi, jímž se nejvíce v knize věnuji. Ve svých úvahách se zaměřuji rovněž na Babela, Becketta, Bělého, Charmse, Koláře, Pilňaka, Prousta, Rozanova a Sokolova – pokouším se v jejich dílech rozkrýt pohyb psaní a ukázat jej jako fundament bytostně spjatý s kinematografií. Kafkovo „kontinuální psaní“ není totiž podle mého názoru nějakým osamělým jevem, ale čímsi, co se během dvacátého století nakonec ukázalo jako jeden z podstatných rysů moderní i postmoderní tvorby. Akt psaní je hluboce spjat s radikální proměnou moderního vnímání, zasaženého technikou i estetikou filmu. Ve své práci se snažím poukázat na důvody takové proměny i na důsledky, jaké taková proměna přináší.

Podobně můžeme vnímat Derridovo čtení psaní – jako něco, co spočívá v samotném charakteru moderní literatury, stojící na radikálním vyhocení aktu psaní (anarchie) a na jeho následném čtení, jež toto psaní ukotvuje (evidence). Teprve díky poststrukturalistickému obratu k aktu psaní (*écriture*), jaký představuje myšlení Bataille, Barthes, Derridy nebo Foucaulta, můžeme blíže zkoumat tento akt. A rovněž díky básnickým a uměleckým

¹ Derrida, J.: *Diferänce*. In: Idem: *Texty k dekonstrukci*. Práce z let 1967–72. Přel. M. Petříček. Archa, Bratislava 1993, s. 153.

² Stromšík, J.: *Ediční poznámka*. In: Kafka, F.: *Povídky, 3. Manželský pár a jiné texty z pozůstalosti*. Přel. J. Stromšík. Nakladatelství Franze Kafky, Praha 2003, s. 276–277.

výzkumům materiality jazyka v avantgardách dvacátého století (dada, konkretismus, lettrismus či experimentální poezie). Takový obrat znamená uvažovat psaní nejen v jeho pohybu, ale promýšlet je též jako konkrétní evidenci, jako to, co samo vystupuje jako viditelná (evidentní) stopa a jazyková materie (vizuální a konkrétní poezie).

Zatímco mluvení je vázáno na hlas, psaní obecně hlas postrádá. Je naplněno jakousi absencí hlasu, zvláštní němotou, která pisatele vzdaluje mluvenému světu. Ne nadarmo se někteří Gogolovi, Čechovovi nebo Dostojevského hrdinové stávají oběťmi čtení nebo psaní (*Plášť*, *Bláznovy zápisky*, *Pavilon č. 6*, *Bázlivá duše*). Podobně je tomu u Melvillova *Písaře Bartlebyho*. V těchto příbězích se nejedná jen o reflexi šílenství, ale rovněž o reflexi psaní jako vydělení z mluveného světa, který je veřejný, zatímco psaní zůstává soukromé a osamělé. Jinakost psaní podle mého názoru zdůrazňují především Čechov a Kafka. Avšak jeho moderní podobu spjatou s kinematografií či konceptuálním uměním a performancí mu dávají až Nabokov s Gombrowiczem.

Každé pojednání o psaní souvisí se zviditelněním jazyka v moderní literatuře – s jeho evidencí, neboť to, čemu dříve „logocentrická filosofie“ nevěnovala pozornost, se najednou zpřítomňuje jako dříve neviditelné a cizí. Pokud přijmeme neviditelnost aktu psaní, či Derridovými slovy jeho „čirou nepřítomnost“³, měli bychom přijmout i to, v co se psaní nakonec promění nebo ustaví – jeho paradoxní a evidentní existenci v podobě slova, knihy nebo díla, která se každé evidenci vzpírá. I proto chce být přítomná kniha esejí – pokusem. Znamená to zatížit vlastní psaní takovými významy, jež by odhalily možnosti skryté v interpretovaném uměleckém díle a učinily je aspoň dočasně evidentními.

Esejistickému způsobu psaní o umělecké literatuře je totiž vzdálená systematická metoda, a naopak přistupuje k textům kriticky. Promýšlí nejen významy díla, ale též samotné jeho možnosti – promýšlí hranici toho, co ještě můžeme nazvat uměleckým dílem a co uměleckou tvorbou. Nejde mi tedy primárně o přístup literárněvědný, jako spíše literárněkritický, neboť se domnívám, že v reflexi umění a literatury jde především o to předkládat nejrůznější možná čtení, a tak se cvičit v uměleckém myšlení, což předpokládá múzičnost. Předpokládá to, aby autor takového zamyšlení nebyl ani tak vědcem, jako spíše kritikem, který se stává umělcem – stává se Čechovem, Kafkou, Nabokovem a Gombrowiczem. Jinými slovy, domnívám se, že myšlení o literatuře nemá náležet vědě, ale spíše tomu, co zcela mění naše myšlení – umění.

³ Derrida, J.: *Síla a význam*. In: Idem: *Násilí a metafyzika*. Přel. J. Pechar a kol. Filosofie, Praha 2002, s. 148.

Tomu odpovídá i místy vědomě zvolený metaforický jazyk, neboť striktně vědeckým, stroze analytickým jazykem nelze postihnout tak subtilní obsahy, jaké vytváří umělecká literatura, zvláště ta moderní a postmoderní. Jestliže její význam spočívá právě v tom, že mění radikálně naše myšlení, mění i náš jazyk, který už nemůže být deskriptivní, ale musí být performativní (kreativní) – nesmí umělecké texty popisovat, ale jejich čtením je neustále proměňovat, a tak je pomáhat vytvářet. Vlastně nemůžeme dělat nic jiného než pokračovat tam, kde skončili Čechov, Kafka, Beckett, Nabokov nebo Gombrowicz, tím, že o nich píšeme. Ale už to samotné je víc než dost.

V tomto smyslu je moje práce spíše literárněkritická, snaží se mapovat ty oblasti moderního (a postmoderního) psaní, které literární věda přenechává filosofii, anebo jinak – přesně tam, kde by čtenář kvůli zvolenému tématu, jakým je psaní a evidence, očekával spíše filosofický diskurz, přesně tam může očekávat kritickou subverzi. Psaní je totiž unikání. Nedá se chytit jinak, než si je přečíst.

A na závěr ještě nepatrné upozornění: nemůžu ve své práci postihnout všechna díla s jejich tvůrci, která se týkají aktu psaní. Stranou zůstává Joyce, Faulkner, Pessoa, Deml, Hanč, Grudzinski, Hrabal, Zábrana, Jabbes, Sebald, abych zdůraznil aspoň ty nejdůležitější, jež ve své práci nezmiňuji, anebo jen okrajově. Samotná literární díla cituji v českém překladu a jen tam, kde je to nezbytné, uvádím také jejich originál. Domnívám se, že k tomu, abychom vůbec mohli o umělecké literatuře mluvit, musíme ji adekvátně zprostředkovat – přeložit. Reflexe literatury se totiž odehrává v překladu. Tím, že o ní přemýšlíme, zároveň ji překládáme.

I. ČÁST: ROJE PSANÍ

1. kapitola: Princip rovnováhy

1.

Nehybnost jako absence pohybu či jeho rozpad, nehybnost jakožto vědomí až nelidské stability, blížící se zážitku věčnosti a nacházející se mimo lidská měřítka dobra a zla, taková nehybnost je zachycena už v Gončarovově románu *Oblomov* (1859). „Sám klesal pod ranami, jeho víra chladla, konečně ubitý a zklamaný, když ztratil sílu žít, upadl do spánku, ale čestnost a věrnost neztratil. Jeho srdce nezaznělo jediným falešným tónem, špína na něm neulpěla. Žádná vyšňořená lež ho nezláká a nic ho nesvede na nepravou cestu; ať kolem něho bouří oceán kalu a zla, ať celý svět prosákne jedem a obrátí se na ruby, Oblomov se nikdy neskloní před modlou lži, jeho duše zůstane vždycky čistá, jasná a čestná... Je to křišťálová, průzračná duše; takových lidí je málo; jsou vzácní; jsou to perly v davu!“ říká Olze na konci románu o hrdinovi Štolc.⁴ Zdá se, že Oblomov nebyl schopen pohybu, protože nebyl schopen diference. Stojí před svými blízkými jako strnulá a nehybná maska, kterou nejsou schopni přijmout bez interpretace, jež by jí navrátila život, a tedy i nepatrný pohyb. Podobně jako se Štolc vyjádřil o svém příteli, vyjádřila se o několik desítek let později Milana Jesenská o Franzi Kafkovi, jednom ze spisovatelů, který se po smrti proměnil v hrdinu svých vlastních děl: „Byl příliš jasnovidný, příliš moudrý, aby dovedl žít, příliš slabý, aby bojoval slabostí ušlechtilých, krásných lidí, kteří nedovedou podstoupiti boj se strachem před nedorozuměními, nelaskavostmi, intelektuální lží, vědoucí předem, že jsou bezmocni, a podléhajíce tak, že zahanbují vítěze.“⁵ Pozoruhodně se tu opakuje táž figura – nehybnost, čistota a pravda se kladou vedle sebe. Žít není jen umění rozlišovat, ale rovněž schopnost klamného sjednocení, tahu, jenž překlene propast mezi dvěma slovy. Nehybnost Oblomova a Kafky je však v kontrastu k pohybu jejich přátel iluzorní. Přátelé ve skutečnosti jen opakuji mnohokrát vyzkoušený a neměnný recept rodinného štěstí, který nazývají životem. Na to poukázala v souvislosti s Kafkou v dopise Maxu Brodovi Milana Jesenská: „Určitě je to tak, že my všichni jsme zdánlivě schopni žít, protože jsme se utekli ke lži, k slepotě, nadšení, k optimismu, k nějakému přesvědčení, k pesimismu nebo k něčemu jinému. Ale on se nikdy neutekl do

⁴ Gončarov, I. A.: *Oblomov*. Přel. P. Voskovec. SNKLHU, Praha 1956, s. 495–496.

⁵ Jesenská, M.: *Franz Kafka*. Národní listy, 6. června 1924. In: Kafka, F.: *Dopisy Mileně*. Přel. H. Žantovská. Academia, Praha 1968, s. 250.

žádného ochranného asylu. Je absolutně neschopen lhát, tak jako není schopen se opít. Nemá nejmenší útočiště, nemá přístřeší. Proto je vystaven všemu, před čím jsme my chráněni. Je jako nahý mezi oblečenými.“ A dále v tomtéž dopise: „Jsou velice chytří lidé, kteří taky nechtějí dělat kompromisy. Ale berou si kouzelné brýle, jimiž pak vidí všechno jinak. Proto nepotřebují kompromisy. Pak mohou rychle psát na stroji a mít ženy. On vedle vás stojí a užasle se na vás dívá, na všechno, i na ten psací stroj a na ty ženy. Nikdy to nepochopí.“⁶

Kafka i Oblomov setrvávají v poli možností. Nacházejí se v okamžiku nerozhodnosti a neurčitosti, kdy všechny možnosti platí najednou. Svět se rozevře a všechny události jsou přítomné. To však předpokládá neúčastnit se ani jedné z těchto možností, ale pouze je ze svého pevného bodu pozorovat. Nacházet se v jakémsi poli permanentního, skoro neznatelného pohybu, v němž jsou všechny možnosti, větvící se nejrůznějším směrem, přítomny. Vlastně nejde o nehybnost, ale o neustále zadržovaný pohyb, potlačovanou touhu. Takovým pohybem je akt psaní, který rovněž předpokládá schopnost v psaní setrvat jako v oblasti ještě nerozhodnutých možností. Běžný způsob života, vedoucí vyzkoušenými a osvědčenými trasami, se naopak jeví jako neměnný a nehybný, protože člověk není schopen vést svůj život jinudy, než vždy odedávna vedl, a konečně spatřit jiné možnosti směřování.

Motiv rovnováhy můžeme nazvat jedním ze základních a určujících topoi modernismu. Objevuje se v prózách Franze Kafky (*První hoře*) a Richarda Weinera (*Rovnováha*). Rovnováha je u těchto autorů vnímána často jako váhání – zvažování obou stran vahadla, a jako nutná, ale nechtěná volba. „Jen jedinou tyč v rukou – jakpak tak mohu žít!“⁷ volá umělec na hrazdě v *Prvním hoři*, – a je to jediná přímá věta, která vychyluje z rovnováhy celou povídku. Podobně vyjadřují ideu rovnováhy závěrečné věty Weinerovy povídky *Rovnováha* z povídkového cyklu *Netečný divák a jiné prózy*: „Jen jednou se zmýliv – nejsem. Necht' tedy nejsem.“⁸ Oba spisovatelé jsou umělci na hrazdě a znají tajemství rovnováhy. Přechýlení na jednu stranu neznamená ihned zrušení druhé možnosti, ale naopak její zvýznamnění. Básník pobývá v oné druhé možnosti jakožto možnosti jediné, přičemž první realizovaná možnost se jako možnost ruší. Je to neustálé vysilující napětí mezi oním a tamtím, mezi sebou a sebou, mezi dvěma slovy. Do tohoto prostoru „mezi“, mezi dvěma slovy či větami, který není bodem, abstraktní určeností, ale spíše zlomem, konkrétní neurčeností, je třeba nahlédnout. Takto ostatně můžeme číst jak Rozanovy knihy (zlomy mezi jednotlivými rozházenými texty knihy *Spadané listy* můžeme ve skutečnosti uspořádat

⁶ Jesenská, M.: *Výňatky z dopisů M. Jesenské Maxu Brodovi*. In: Kafka, F.: *Dopisy Mileně*, op. cit., s. 238.

⁷ Kafka, F.: *První hoře*. In: Idem: *Povídky*. Přel. V. Kafka. Odeon, Praha 1983, s. 199.

⁸ Weiner, R.: *Rovnováha*. In: Idem: *Netečný divák a jiné prózy / Lítice / Škleb*. Torst, Praha 1996, s. 205.

do mnoha různých knih, nejen do té jediné vydané – princip náhody se zde stává principem rovnovážným, který vyvažuje všechny možné podoby knihy),⁹ tak i Pessovu *Knihu neklidu*, Kafkovy *Deníky* či Weinerovu poezii. Zlom je ne-místo, narušení jako princip, z něhož teprve něco vzniká. Zlom se netvoří z daného místa, z něčeho, ale z ne-místa, z ničeho. Taková je alokalizace, místo ve světě je pro člověka vždy tam, kde místo není – proto se nelze rozhodnout pro jednu věc, je třeba neustále přebývat ve zvažování. Ostatně je podobně laděno i myšlení ruského filosofa P. J. Čadajeva.

Nacházet se v rozhodnutí, to je zorný úhel, z něhož pozorujeme svět tak, že ho ustavičně ztrácíme. Svět ve stavu zrodu. V rozhodnutí jsme schopni vnímat mnohost v jednom okamžiku, ale poté, co se již rozhodneme, tuto schopnost vidění ztrácíme – všechny ostatní možnosti zmizí pro jednu vybranou věc, pro jedno rozhodnutí. I proto Kafka píše: „Jednou poslechneš na klamně zazvonění nočního zvonku – nikdy to nenapravíš.“¹⁰ Všechna volání jsou klamná, ale vždy je následujeme, protože jsou to volání. Jako by pro skutečné vidění bylo zapotřebí neustále se nacházet v podvojnosti a neurčitosti všeho – v nerozhodnosti mezi mnoha klamnými zvonky. Kdo se v oné mnohosti a indiferentnosti plně nachází, ten ji však není schopen žít. Kdo ji naopak žije, má vždy odstup, tím je ironie.

2.

Podobně zobrazuje svět v nehybném, až strnule křečovitém stavu i Samuel Beckett ve svých románech. Vyprávění a chůze, dva způsoby pohybu, které se v jeho antirománové trilogii navzájem propojují (*Molloy*, *Malone umírá* a *Nepojmenovatelný*), pomalu mizejí a zůstává jen chvění intenzity, nepatrný závan pohybu a jazyka.

Hrdina *Nepojmenovatelného* není schopen základního pohybu, aktu chůze: „Jít kupředu, takzvaně jít, takzvaně kupředu. Je možné, že jednoho dne, počínaje prvním krokem, se prostě zastavím...“¹¹ Chůzi dále přebírá jazyk: „To, co se děje, jsou slova.“¹² Jazyk se stává polem

⁹ Na cosi podobného ostatně poukazuje Miluše Zdražilová v doslovu k *Apokalypse naší doby* Rozanova, když píše o jeho jiné knize, *Spadaných listech*: „Autorskému záměru by asi nejlépe odpovídalo, kdyby se jednotlivé, jeho vlastní rukou psané texty, zasazované jako drahokamy do nedotčených listů bílého papíru, mohly volně vkládat do desek, jako by tu ještě nebyla tradice vázání knih a knihtisku.“ Zdražilová, M.: *Apoteóza neliterárnosti*. In: Rozanov, V.: *Apokalypsa naší doby*. Přel. K. Štindl. Torst, Praha 1997, s. 181. Tomu napovídá i Rozanovova „předmluva“ ve druhé části *Spadaných listů*, kde naznačuje, že původně měly být tištěny „každý nový list na novou stránku“ a dále mj. píše: „To, co vychází nyní, by mělo být po jednotlivých listech ‚zamícháno‘ (jako se míchají karty) do vydání z roku 1913, ale rozhodně ne v tom pořadí a v té podobě jako v tomto vydání.“ Rozanov, V.: *Spadané listy*. Přel. L. Dušková, L. Zdražil. Triáda, Praha 1997, s. 162.

¹⁰ Kafka, F.: *Venkovský lékař*. In: Idem: *Povídky*, op. cit., s. 118.

¹¹ Beckett, S.: *Nepojmenovatelný*. Přel. T. Hrách. Argo, Praha 1998, s. 5.

¹² *Ibidem*, s. 56.

mobilních možností. V *Modrém sešitě č. 10* Daniila Charmse ničí koncentrace nehybnosti svět i jeho hrdiny:

Byl jednou jeden zrzek, neměl oči, neměl ani uši. Neměl vlastně ani vlasy, takže mu tak spíš jen říkali. Mluvit nemohl, protože ani hubu neměl. A dokonce neměl ani nos. Dokonce neměl ruce ani nohy. Ani břicho neměl. Ani břicho neměl, ani hřbet, a páteř taky neměl, asi neměl ani žádné vnitřnosti. A vůbec nic vám neměl. Kdo tedy má vědět, o kom je tu řeč? Raději o něm přestaneme mluvit.¹³

A tak je tomu v záznamech na konci *Deníku* Witolda Gombrowicze, když popisuje Evropany: „Vyrábějí a fungují. Kultura a civilizace. Jsou tak uvěznění v oděvu, že se sotva mohou hýbat, podobají se mravencům namazaným něčím lepkavým. Když jsem si začal svlékat kalhoty, vypukl zmatek, utíkali dveřmi i okny. Zůstal jsem sám.“¹⁴ A dále: „Vstupuji už do závěrečného období, kdy člověk sice žije, ale jen tím, co zemřelo? Napsaná díla, dokonané věci mě činí živým pro ty, kteří mě navštěvují – zatímco v přítomnosti klesám a umírám. To, co je, je mrtvé, mrtvé, mrtvé, jako by zkamenělo.“¹⁵

Svět, který se nehýbá, ale rozpadá, vykazuje všechny známky shonu, kumulace a srocování davu, jedním slovem hemžení (těkání, chvění) beztvaré hmoty. Takovými obrazy umírání jsou i zpomalené a čím dál detailnější záběry shora na město Petrohrad. Vypravěč jako by město pozoroval dalekohledem a neustále si je přibližoval. V jeho provolání cítíme přítomnost média, jež toto pozorování umožňuje. V jistém smyslu můžeme říct, že se pozorovatel nachází za oknem svého pohledu – k tomuto motivu se ještě vrátíme:

Vaše Excellence, dámy a pánové, občané!

.....

Co to je ta naše ruská říše?

Naše ruská říše je zeměpisný celek, což znamená část dané planety. A ruská říše se skládá: za první – z Velké, Malé, Bílé a Červené Rusi; za druhé – z Knížectví gruzínského, polského, kazaňského a astrachánského; za třetí se skládá... No a tak dál a tak dál a tak dál.

Naše ruská říše má spoustu měst: hlavních, gubernských, újezdních a vůbec provinčních; a dále město sídelní a otce ruských měst.

Městem sídelním je Moskva; a otcem ruských měst je Kyjev.

¹³ Charms, D.: *Modrý sešit č. 10*. In: Idem: *Bába*. Přel. L. Dvořák. Volvox Globator, Praha 2001, s. 5.

¹⁴ Gombrowicz, W.: *Deník*. Přel. H. Stachová. Torst, Praha 2015, s. 574.

¹⁵ *Ibidem*, s. 620.

Petrohrad neboli Sankt-Petěrburg nebo Pitěr (což je totéž) skutečně patří k ruské říši. A Cařihrad neboli Konstantinopol k ní patří právem dědickým. Ale o něm se tu šířit nebudeme.

Budeme se šířit raději o Petrohradu: existuje Petrohrad neboli Sankt-Petěrburg nebo Pitěr (což je totéž). Na základě týchž úvah je Něvská třída třídou petrohradskou.¹⁶

Pasáž je filmová. Dochází k rychlému střídání scén, vypravěč se postupně zaměřuje na detail. Nejdříve je ukázána ruská říše v celku, následuje město Sankt-Petěrburg i s historickými obměnami názvu, až se nakonec popis zastaví na jednom charakteristickém znaku města, Něvském prospektu. Teprve pak následují hrdinové a samotný příběh. Prolog Bělého může vzdáleně připomenout záznam v učebnici zeměpisu malého Štěpána Dedala z *Portrétu umělce v jinošských letech* Jamese Joyce, jenž je komponován podobně:

Štěpán Dedalus
Základní škola
Kolej Clongowes Wood
Sallins
Kildarské hrabství
Irsko
Evropa
Svět
Vesmír.¹⁷

Zde je však propojení malého hrdiny s obklopujícím jej vesmírem provázeno vědomím výjimečnosti, hrdosti a smysluplnosti vlastního života, které má až humanistické vyznění, což je základní rozdíl mezi těmito často srovnávanými autory. Ještě jinak je tomu ve výtvarném díle *HRZL 1* amerického konceptuálního umělce Sol LeWitta. Tubus se skládá z betonových bloků, které probíhají poschodovitě podél střední osy za sebou od plochy nejmenší až po tu největší. Podobně jako u *Nekonečného sloupu* Constantina Brancusiho můžeme jednotlivé bloky LeWittova objektu variovat donekonečna. A stejně tak nekonečně se v *Petrohradu* střídají jednotlivé série světa, který je v agonii, aniž by se zrušila statická záměra na něj. Čím víc se světu blížíme, tím víc zjišťujeme, že jediný pohyb, k němuž tam

¹⁶ Bělyj, A.: *Petrohrad*. Přel. J. Šanda [verše přel. E. Frynta]. Československý spisovatel, Praha 1970, s. 5.

¹⁷ Joyce, J.: *Portrét umělce v jinošských letech*. Přel. A. Skoumal. Odeon, Praha 1983, s. 38.

dole na ulicích a v domech dochází, je křeč umírajícího. Tak je tomu i v montážích Borise Pilňaka, například na začátku novely *Třetí metropol*, který evokuje zánik civilizace:

Újezdní odbočka odboru pro vzdělání lidu

OTEVŘELA

plně vybavené

– LÁZNĚ –

(budova býv. semináře v parku)

k použití veřejnosti s kapacitou 500 lidí za 8. hod. pracovní dobu

Lázeňský řád:

Pondělí – městské dětské domovy (zdarma).

Úterý, pátek, sobota – muži.

Středa, čtvrtek – ženy.

Cena koupele:

dospělí – 50 kop. ve zl.

děti – 25. kop. ve zl.

ÚJ. ODB. ODBORU PRO VZD. LIDU

ČASOVÉ LIMITY: Velký půst osmého roku Světové Války a zániku Evropské kultury (podle Spenglera) – a šestý velký půst – Velké Ruské Revoluce, – nebo jinak: březen, jaro, odchod ledů, – kdy Velká Rus se rozprskla velkou revolucí jako se rozprskávají batávské slzy, – kdy se rozprsklo Estonsko, Lotyšsko, Litva, Polsko, monarchie, Černov, Martov, Dardanely, – ruská kultura, – ruské

vánice, –

– a když –

– Evropa –

se proměnila:

– v jeden jediný erzac –

– (Ersatz je německé slovo, které znamená

– namísto) –

MÍSTO: místo děje neexistuje. Rusko, Evropa, svět, bratrství.

HRDINOVÉ: žádní. Rusko, Evropa, svět, víra, bezvěrectví, – kultura, vánice, bouře, obraz bohorodičky. Lidé, – muži v kabátech s vyhrnutými límci, osamělci, pochopitelně; – ženy: – ale ženy jsou moje trápení, – pro mne, romantika –

– to jediné,
to nejkrásnější,
ta největší radost.¹⁸

Nejde jen o běžné románové expozice, ale o vyjádření až nesnesitelné tíhy života v nehybnosti. Uvedené texty ukazují přes všechny rozdíly podobné pojetí pohybu, který je rozfázovaný a zobrazován seriálně. Tak je tomu i ve Weinerově *Uhranutém městě*:

Všechny čtyři ulice okresního města vbíhaly po čtyřech světových stranách do polnosti a k zelinářským zahradám – podél za nimi v mohutném polokruhu lesy jako zeď – a končily se náhle, jako by je hladce přřízl. V jejich prodloužení ani domku, ani budky, ani altánku. Podobalo se, že jádro města, unikající jimi z výhně, odtud, kde bylo náměstí s radnicí, hotelem a okresní záložnou, prudce se zaráží na nejzazších výčnělcích své totožnosti a křečovitě se přidržuje posledního přízemního domku, strachujíc se, aby neztratilo vědomí sebe. Střed města, ona výheň, byla bílou a tichou výhni lenosti okresního města za letního odpoledne. Bylo prostřed léta. Zrovna nad středem náměstí stál bílý elipsovitý mrak, tak hmotný, že bylo zřetelně pozorovati, jaká úžasná vzdálenost mezi ním a modrou klenbou nebes. Ten mrak patřil městu; azur však jistě ne. Křivý Neptun vévodil kašně a zdálo se, že bílý mrak je nahoře proto, aby spadl na Neptunův trojzub a tam se nabodl. Náměstí liduprázdné nebylo. Ale právě těch několik postav, které se tudy šinuly – vesměs směrem uhlopříčen –, jasněji než liduprázdno svědčily tomu, že život města tíhne této chvíli k výčnělkům čtyř ulic, čímž vzniklo uprostřed duchamorné vakuum. A tuto migraci města poznati bylo lze podle charakteru nepřičetnosti, jímž vyznačovala se chůze oněch lidí.¹⁹

Střídání statických záběrů se zrychluje a dochází k víření. Naši autoři vyjadřují spíše hierarchický a koncentrovaný pohyb spirály (jako spirála jsou vědomě komponovány mnohé modernistické texty),²⁰ avšak rychlé střídání scén často redukuje příběh na základní obrys,

¹⁸ Pilňák, B.: *Třetí metropol*. In: Idem: *Nezhašený měsíc*. Přel. J. Zábrana. Mladá fronta, Praha 1968, s. 165–166.

¹⁹ Weiner, R.: *Uhranuté město*. In: Idem: *Netečný divák a jiné prózy / Lítice / Škleb*. Spisy, 1. Torst, Praha 1996, s. 410.

²⁰ Do spirály se řadí například i události v románu *Petrohrad* Andreje Bělého: „Tíže se vznítily; kameny, které naplňovaly tělo, se změnilly v plyny a vyrazily všemi póry, znovu stočily spirálu událostí, ale tentokrát v obráceném pořádku; zkroutily do spirály i tělo; pocit se stal *nulovým* pocitem; znovu se prokreslily obrysy tváře,

a tak jej konceptualizuje. Moderní způsob vyprávění, proměněný ve vidění, způsobuje, že postavy těchto příběhů jakoby těkají z místa na místo a jsou zredukovány na čistý vnějšek. Jinými slovy, jsou zbaveny psychologie a stávají se jakýmsi čistými fenomény vidění.

Právě takové jsou rychle se střídající scény v *Nesnesitelné lehkosti bytí* Milana Kundery (kapitola *Nepochopená slova*), kde letmé záběry na Ženevu, Amsterdam, Paříž a New York nakonec splývají ve svém lehkém načrtnutí v jeden statický svět fotografie, plný melancholie. Fotografie svět zpomaluje a zastavuje. Cestování letadlem vzbuzuje pocit letmého těkání mezi místy, kdy se mohou v jednom okamžiku vedle sebe ocitnout města natolik rozdílná jen proto, že všechny příletové haly a nádraží na světě jsou více méně stejné. Pohyb, pomalý a zoufalý transport lidí a zavazadel, se u Kundery proměnil v pohyb jejich mediálního obrazu. Odtud ona lehkost jako ústřední motiv většiny jeho románů. Nejlépe to vyjadřuje postava Xavera z románu *Život je jinde*:

Xaver jí vyprávěl, kam půjdou. Namítala, že zde v této místnosti je doma, kdežto kam ji chce Xaver zavést, nemá ani svůj prádelník, ani ptáka v kleci. Xaver odpovídal, že domov není prádelník ani pták v kleci, nýbrž přítomnost člověka, kterého milujeme. A potom jí říkal, že on sám nemá domova anebo jinak řečeno, že má domov ve svých krocích, ve své chůzi, ve svých cestách. Že jeho domov je tam, kde se otvírají neznámé obzory. Že může žít jen přecházeje z jednoho snu do druhého, z jedné krajiny do jiné, a že kdyby zůstal dlouho v jedné dekoraci, zemřel by tak, jako zemře její manžel, zůstane-li déle než čtrnáct dní ve skříní.²¹

Český filosof Karel Kosík ve své knize *Předpotopní úvahy* píše o proměně pohybu v *transport* během druhé poloviny 20. století.²² Za touto Kosíkovou představou nepochybně stojí trauma holocaustu a exodu. Avšak pomalý pohyb drtící lidské životy, známý již od Émila Zoly (*Lidská bestie*) a Lva N. Tolstého (*Anna Kareninová*), se během dvacátého století nakonec proměnil ve snový a lehký transfer. Transport ještě způsoboval stroj, kdežto transfer

nabyly výrazu a mladík měl náhle tvář šedesátiletého starce.“ In: Bělyj, A.: *Petrohrad*, op. cit., s. 305. Ale též umělecké objekty jsou často komponovány jako spirála, např. *Památník III. Internacionále* Vladimira Tatlina. Vladimír Nabokov se o spirále zmiňuje ve svých pamětech: „Spirála je zduchovnělý kruh. Ve spirálovitém tvaru rozvinutý a uvolněný kruh přestává být bludný; byl osvobozen. Napadlo mě to, když jsem chodil do školy, a také jsem přišel na to, že hegelovská triáda (tak oblíbená ve starém Rusku) vyjadřuje pouze základní spirálnost všech věcí ve vztahu k času. Smyčka následuje smyčku a každá syntéza je tezí další řady. [...] Barevná spirála v malé skleněné kouli – tak vidím svůj vlastní život.“ In: Nabokov, V.: *Promluv, paměti. Návrat k jedné autobiografii*. Přel. P. Dominik. H&H, Praha 1998, s. 276.

²¹ Kundera, M.: *Život je jinde*. Sixty-Eight Publishers, Toronto 1979, s. 85.

²² „Dominantní postavení transportu v moderní době je jedním z projevů vítězství metody nad architektonikou.“ In: Kosík, K.: *Vítězství metody nad architektonikou*. In: Idem: *Předpotopní úvahy*. Torst, Praha 1997, s. 61. Viz též jeho esej *Město a architektonika světa*. In: Idem: *Předpotopní úvahy*, op. cit., s. 62–81.

vyvolává chladné médium. Kdo nezůstává na místě a jehož život spočívá v pohybu, lépe řečeno ve zcela specifickém druhu pohybu, jakým je přechod z jednoho místa na druhé, jakési nervózní těkání, ten se mění v přízrak, ve svůj vlastní obraz, zatímco originál, původce svého obrazu, navždy mizí. Takový je důsledek přecházení z jedné dekorace, v níž se realita proměnila, do druhé.

3.

Transfer, proměňující současnou realitu v obraz a nás samotné v přízraky, nenajdeme jen u Kundery nebo Borgese, ale také u Antona P. Čechova v jeho povídce *Černý mnich*:

Před tisíci lety šel jakýsi černě oděný mnich pouští kdesi v Sýrii nebo v Arábii... Několik mil od místa, kudy šel, viděli rybáři jiného černého mnicha, který zvolna kráčel po hladině jezera. Tento druhý mnich byl fata morgána. Teď zapomeňte na všechny zákony optiky, které legenda, jak se zdá, neuznává, a poslouchejte dál. Z faty morgány vznikla druhá fata morgána, z té pak třetí, takže obraz černého mnicha se začal přenášet z jedné atmosférické vrstvy do druhé. Viděli ho hned v Africe, hned ve Španělsku, hned v Indii, hned na Dalekém severu... Nakonec přestoupil hranice zemské atmosféry a teď bloudí po celém vesmíru a pořád se nemůže octnout v podmínkách, v nichž by se ztratil. Možná, že teď ho vidí někde na Marsu nebo na některé hvězdě Jižního Kříže. Jenže, má milá, podstata, hlavní jádro legendy je v tom, že právě za tisíc let poté, co šel mnich pouští, padne fata morgána znovu do zemské atmosféry a ukáže se lidem. A těchto tisíc let je prý už u konce...²³

Na tomto principu konečného návratu obrazu k jeho zdroji spočívá rovněž kompozice románu *Bledý oheň* Vladimira Nabokova, jenž svou myšlenkovou strukturou *Černého mnicha* připomíná. Tisící verš v básni i se závěrečným komentářem z posledního dne se navrácí ke svému prvnímu verši jako k původnímu místu v metafoře, z níž celý předchozí text vzešel. Čechovovo i Nabokovovo rozzrcadlení prostoru do iluzivního nekonečna připomíná pořádání vzpomínek, známé jako *umění paměti* (ars memoriae).²⁴ Původní verš je obrazem ptáka, který

²³ Čechov, A. P.: *Černý mnich*. In: Idem: *Povídky, 5 (1893–1895)*. Přel. E. Frynta. Československý spisovatel, Praha 1950, s. 104.

²⁴ „Umění paměti se stalo speciální *techné*, zvláštní, vlastní tradici zakládající disciplínou, která je nejen pragmatickou nápomocí při individuálním rozpomínání, nýbrž vytvořila i svébytnou sílu a schopnost ukládání do paměti. Toto umění je podstatou kulturní aktivity, *clavis universalis* k vědění o světě. Žádná jiná dovednost či věda v antice nebyla legendou o vzniku a o založení zplnomocněna tak jako *ars memoriae*, žádná nebyla spojena se svým vynálezcem, jehož jméno by bylo tak důrazně včleněno do kulturní paměti, jako to činí kronika Marmor Parium se jménem Simónidovým. [...] Minulé, to, co má být vzpomenu to přítomnost, je to znetvořené, co se stalo nezřetelným. V Ciceronově verzi legendy o Simónidovi jsou to znetvořené, na kusy rozmetané mrtvolky, které představují minulost, tj. znakový řád před katastrofou, který již nelze dešifrovat. Katastrofa spočívá ve

vletěl do okenního skla, protože v něm uviděl zrcadlit se oblohu a domníval se, že směřuje k nebi. Není to jen ironická překážka, kterou Nabokov staví napříč volnému sebeklazení obrazů, jejich asociací, ale je to i návrat obrazů obrazů Černého mnicha k originálu, ztišení a retence původní exploze univerza během jeho opětovného smršťování, náhodná ironie a hříčka, z nichž obrazy kdysi vzešly a kam se zase navracejí. To, co se děje mezi jednotlivými událostmi, je *expanze pohybu*. Ta je zřejmá i z textů Bělého a Pilňaka, avšak sama jimi není významněji reflektována. To na rozdíl od nich činí Vladimir Nabokov. Celý *Bledý oheň* je jakousi adaptací a refigurací – ztvárněním reflexe původní expanze pohybu.

Podobně hrdinové Toussaintových povídek v knize *Autoportrét* pocíťují splynutí tělesného pohybu s letem letadla a zažívají tak stav mizení a uplývání, podobající se stavu beztíže, kdy mizí veškeré orientační body a oni se z ničeho nic ocitají v jakémsi meziprostoru, kde se zážitek času rovná nule, neboť se ocitli mimo něj. Pod nimi se nacházejí prostory různých časových pásem. Sami nemůžou zanechat po sobě žádnou stopu v čase. Jedinou evidencí jsou oni sami. Jejich tělo při transferu nikde nezanechává žádnou stopu:

Nevěděl jsem, kde jsem, nevěděl jsem vlastně, ani kam jedu. Podobný pocit chvilkové ztráty záchytných bodů v čase a prostoru jsem zažil pár dní předtím v letadle, které mě vezlo do Japonska. Když jsem podřimoval v sedadle a náhle si uvědomil, při pohledu oknem ven, že tam už není ani den, ani noc, ale den a noc najednou, že mohu stejně dobře vidět měsíc napravo od stroje, jak svítí na nebi v prodloužení křídla, ale i slunce, v dálce, k němuž jsme si to mířili a jež prozatím představovala jen zakalená růžově naoranžovělá záře podobná vatovitým konturám Rothkovým, zalévající obzor nesmírného nebe mezi Evropou a Asií pravidelně sdíleného střídavě dnem a nocí.²⁵

A na konci knihy: „Až dosud byl tento pocit, že jsem unášen časem, zmírňován skutečností, že píšu. Psát znamenalo v jistém smyslu způsob, jak vzdorovat proudu, jenž mě unáší, způsob, jak se zapsat do času, udělat značky v nehmotnosti jeho běhu, zářezy, škrábance.“²⁶

zkušenosti zapomnění. Zapomnění je mezník, zřícení zdí, zpusťování znakového prostoru, fenoménu *conclave*, v němž se usmrcení usadili k slavnostní hostině. Obličejí mrtvých jsou rozptýleny (*obtritos*) (u Quintiliana jsou mrtvoly rozkouskovány, hlava a končetiny nedrží při sobě, *ora / membra*), není možné je rozeznat (*internoscere*). Jen rekonstrukcí (*collocatio*) posloupnosti zasedacího pořádku, v kterém stolovali, lze vyvolat obrazy jejich obličejů, a tím je možné rekonstruovat i jména a identifikovat mrtvoly. Kdo je takto identifikován, toho mohou pohřbít. [...] Básník se stává svědkem starého, opuštěného řádu, který se zásadním zásahem změnil k nepoznání. ‚Vnitřním psaním‘ a čtením restituuje básník nyní tento řád, zprostředkovává obrazy, které působí jako písma.“ In: Lachmann, R.: *Memoria fantastika*. Přel. T. Glanc. Herrmann & synové, Praha 2002, s. 17–19.

²⁵ Toussaint, J.-P.: *Autoportrét*. Přel. J. Šotolová. Dauphin, Praha 2002, s. 16.

²⁶ *Ibidem*, s. 73.

Ovšem psaní nemusí vždycky znamenat toto derridovské násilí jazyka, tento vzdor proti proudu času, kdy stojí proti sobě čas a psaní jako vzlet a návrat. Psaní se může rozpustit v běhu času a proměnit se v samotné trvání (Bergson). Psaní se pak stane časem zakoušeným jako jediným přístupným a měřitelným. Stopy básní zmizí a zůstane jenom tah čisté intenzity. Takovým tahem intenzity je například marné úsilí K. dostat se do Zámku, po němž zůstanou, jak mu prorokuje hostinská, jen stopy ve sněhu, které navždy zmizí, anebo poslední a zoufalý krok Nabokovova Lužina, jenž mizí pro změnu v okně. To, co následuje, jsou jenom dohady nad tím, co se děje „mimo hru“. Psaní jakožto toussaintovský vzdor proti tíze času může vést i k četbě a rekonstrukci stop, které původně měly jako tvorba sloužit k odhalení autentické existence člověka, avšak nakonec vedly zase jen ke gombrowiczovské Formě, jež z jeho původní touhy tvořit (tahu intenzity) zůstala. Tak je tomu ve filmu Orsona Wellesse *Občan Kane* nebo v románech Vladimíra Nabokova *Bledý oheň* a *Dar*. Podobně let „Rakety“ v *Duže gravitace* Thomase Pynchona působí jako všudypřítomný, ale neviditelný pohyb. Stopou tohoto pohybu je samotný text jako rozvířené chvění, připomínající jemné záchvěvy klitorisu. Ale můžeme vůbec mluvit o zmizení stopy, když mluvíme o dráze letu? Stopa nemizí, stává se jen neviditelnou stopou: „Pohyb těmito chodbami je prost tření, je klouzavý a rychlý, často střemhlavý, jako na dokonalých kolečkových bruslích.“²⁷ Takové jsou i linie naznačeného pohybu ve vizuální poezii Vladimíra Burdy, které nám zůstaly jako stopy touhy po intenzitě jazyka.

Mnohost jako způsob tvorby a nahlížení skutečnosti jako jakéhosi multidimenziálního kontinua se stává ústředním principem moderního tvoření. Rozpor touhy a neschopnosti se rozhodnout, vášně pro daný okamžik a vědomí věčnosti, tento rozpor je koneckonců jak modernistický, tak i romantický.

²⁷ Pynchon, T.: *Duže gravitace*. Přel. Z. Fučík, H. Ondráčková. Volvox Globator, Praha 2006, s. 549.

2. kapitola: Benjaminovy „otáčivé dveře“

1.

Motiv „dvakrát dvě se nerovná čtyři“ najdeme v *Zápisích z podzemí* Fjodora M. Dostojevského: „Připouštím, že dvakrát dvě jsou čtyři je výborná věc, ale když už mám všechno chválit, tak dvakrát dvě je pět taky někdy není špatné. [...] Poznávání stojí nekonečně výš než dvakrát dvě jsou čtyři,“²⁸ ale také v esejích a románech Stanisława Przybyszewského, *Posedlém* Fjodora Sologuba, *My Jevgenije Zamjatina*, 1984 George Orwella apod.

V esejích Przybyszewského doznala tato původně absurdní rovnice Dostojevského zásadní proměny: dvakrát dvě se nerovná čtyři, ale vždycky více než je tento prostý součin. Tento Przybyszewského požadavek tvorby se objevuje v jeho eseji *Na drogach duszy* (Cestami duše): „Pro mozek dvakrát dvě je čtyři, ale pro duši to může být milion, neboť nezná interval ani v čase, ani v prostoru, pro duši existuje bezpředmětná, bezrozměrná a bezčasová podstata věcí.“²⁹ Ani řeč není jen podvojná, ale zahrnuje v sobě tisícero možností a asociací, připomíná spíše jakési mnohodimenzionální pole významů, které se ustavičně mění.

Z této ne-rovnice se nestává jenom literárně myšlenkový topos některých moderních děl, ale především princip, na němž je vystavěno moderní umělecké dílo a založeno moderní vnímání reality, jež není vymezeno identitou a integritou časoprostoru, ale tím, že v něm dochází k neustálé proměně a nahodilostem. Místo se stalo průchodem a věci a události již nejsou tím, čím jsou, ale čím se *stávají*. Stav klidu je jim cizí (metamorfóza), nahodilost, k níž dochází, se stala perspektivou, jíž se díváme na svět: „Namísto světa, v němž jsou totožná a proměnlivá stránka věcí striktně vymezeny a vztaženy k odlišným principům, dostáváme svět, kde již předměty nemohou být samy se sebou absolutně totožné.“³⁰

Permanentní generování nastolené větou „dvakrát dvě se nerovná čtyři, ale vždy více“, tak můžeme chápat jako jakousi „rovnici potenciality“. Jejím výsledkem není danost, ale potencialita, touto absurdní rovnicí můžeme nahlédnout deleuzovský pojem „stávání“: „Událost není nějakým stavem věcí, aktualizuje se ve stavu věcí [...], současně má zastíněnou a tajnou stránku, která se stále odečítá od své aktualizace, nebo se k ní stále přičítá: na rozdíl

²⁸ Dostojevskij, F. M.: *Zápisky z podzemí*. In: Idem: *Hráč a jiné prózy*. Přel. R. Havránková. SNKLU, Praha 1964, s. 143–144.

²⁹ „Dla mózgu dwa razy dwa jest cztery, dla duszy może być milion, ponieważ nie zna interwali, ani w czasie, ani w przestrzeni, dla duszy istnieje bezprzedmiotowa, bezprzestrzenna i bezczasowa istota rzeczy.“ Przybyszewski, S.: *Na drogach duszy*. L. Zwoliński i spółka, Kraków 1902, s. 27. Překlad MO.

³⁰ Merlau-Ponty, M.: *Svět vnímání*. Přel. K. Gajdošová. OIKOYMENH, Praha 2008, s. 18.

od stavu věcí nezačíná ani nekončí, nýbrž získává či podržuje nekonečný pohyb, jemuž dává konzistenci.“³¹

2.

U Przybyszewského, Strindberga nebo Sologuba se motiv „dvakrát dvě se nerovná čtyři“ ukazuje rovněž v souvislosti s „malströmem reality“, jenž se původně objevil v povídce Edgara Allan Poa *Pád do Maelströmu*. A je tomu obdobně i v *Petrohradu* Andreje Bělého, jenž jako by stál v pozadí toho, co později Deleuze nazve pojmem „rovina imanence“.

Malström v moderní a zvláště v dekadentní literatuře každodenně zakoušenou realitu dostává do víru, činí ji krajně nejistou a fakticitu mění v potencialitu. Tak je tomu kupříkladu v novele *Křik* Stanisława Przybyszewského, v níž chtěl hlavní hrdina křik namalovat, ale namísto toho začal být do něj vtahován – vtahován do propastí dalších a dalších dimenzí reality, které se před ním náhle rozevřely. Podobně v románu *Petrohrad* potenciální exploze krabičky od sardinek, v níž by měla být ukryta bomba, vytváří další dimenze bytí, v nichž se zjevují přízraky. Exploze významů v těchto knihách vytváří rovinu imanence, jež proniká chaosem a zároveň s ním srůstá, stává se rovinou i chaosem. Malström, v němž víří nejrůznější pojmy a události, rodí se a zanikají, je propojením roviny imanence s chaosem, kdy dochází k mizení i nastávání současně, jako by událost nebyla nic jiného než toto nastávání, jehož pozadím je mizení, a mizení, jehož pozadím je nastávání.

3.

Imanenci staví Deleuze a Guattari do protikladu k transcendenci. Imanence je vždy vlastní jen sama sobě (imanentní) a neklade se vůči zakoušenému životu jako vnějšek, jak je tomu u transcendence. Není proto postavena na reprezentaci, ale na „soumeznosti touhy“, která eliminuje každou hierarchii. Imanence se např. v odsouzení Josefa K. v Kafkově *Procesu* může uskutečnit jako „neomezený odklad“ konečného verdiktu, což umožňuje jak statut odvolání, tak i samotná spojitost (soumeznost) dílčích přelíčení, kdy „proud touhy naráží na protiproud zákona, pól úniku se střídá s pólem represe [...]“³²

Odklad v moderním vyprávění, jímž můžeme zrod moderní skutečnosti nahlédnout, se projevuje podle mého názoru jako digrese (Proust), a vytváří tak soumeznost (metonymii), nikoli podobnost (metaforu) jednotlivých událostí: „Kafka záměrně zabíjí každou metaforu,

³¹ Deleuze, G. – Guattari, F.: *Co je filosofie?* Přel. M. Petříček. OIKOYMENH, Praha 2001, s. 136.

³² Deleuze, G. – Guattari, F.: *Kafka. Za menšinovou literaturu*. Přel. J. Hrdlička. Herrmann & synové, Praha 2001, s. 94–96.

všechn symbolismus a význam i veškerou designaci. Metamorfóza, proměna je protikladem metafory.³³ Proto je podle Deleuze a Guattariho Kafkův *Proces* „nekonečný román.

Neomezené pole imanence, a nikoli nekonečná transcendence“.³⁴

Právě propojením těchto soumezných událostí vzniká Deleuzovo a Guattariho pojetí Kafkova díla připomínající asambláž. Asambláž není jen spojením nebo směsí nesourodých věcí (srov. fr. *assemblage*), ale zároveň takovým způsobem umělecké tvorby, jako by se v uměleckých dílech události nikdy nekladly vedle sebe, ale vždy se na sebe vrstvily a navzájem mísily.

Filosofie, umění nebo věda vytvářejí různé roviny imanence jako „řez chaosem“.³⁵ „Rovina“ je řezem, který v chaosu provádí myslící mozek.³⁶ Rovina imanence je „zároveň tím, co má být myšleno, i tím, co myšleno být nemůže. Je to nemyšlené v myšlení. Podklad všech rovin, imanentní vzhledem ke každé myslitelné rovině, která není s to dospět až k myšlení tohoto podkladu. Je tím, co je myšlení nejbližší, a přece je to absolutní vnějšek. Vnějšek vzdálenější než celý svět, protože je to vnitřek hlubší než jakýkoli vnitřní svět: to je imanence, blízkost jakožto Vnějšek, vnějšek jakožto vpád, který dusí, přeměna jednoho v druhé.“³⁷

Deleuze s Guattarim zavádějí do filosofie kubistickou perspektivu. Musíme tuto perspektivu, kdy se jeden pohled směrem ven stává současně i pohledem dovnitř, přijmout, abychom mohli nahlédnout, co se touto pasáží míní. Podobně se člověk sám zakouší a zároveň pozoruje sebe jako druhého. Já se stává někým jiným, vnějšek vnitřkem a naopak. Pozorovat se můžeme z různých stran a v různých časech současně. Taková je multiplicita jednoty a jednota multiplicity. To, co Deleuze a Guattari v těchto zdánlivě temných větech říkají, není nic jiného, než to, že musíme rozšířit nejen naše vnímání, ale také rozšířit naše rozšíření, tedy naši perspektivu, abychom vůbec nahlédli to, co se stává, a ne pouze to, co je. Rozšíření rozšíření je jakousi hranicí hranice, kterou oba filosofové nastiňují svým výrokiem. Každá hranice nastoluje svou další hranici, jež se jí vymyká – a jinak ji otevírá.

4.

³³ *Ibidem*, s. 41.

³⁴ *Ibidem*, s. 94.

³⁵ Deleuze, G. – Guattari, F.: *Co je filosofie?* Op. cit., s. 41.

³⁶ Michalovič, P. – Zuska, V.: *Znaky, obrazy a stíny slov. Úvod do (jediné) filosofie a sémiologie obrazů*. Akademie múzických umění, Praha 2009, s. 330.

³⁷ Deleuze, G. – Guattari, F.: *Co je filosofie?* Op. cit., s. 54–55.

Když procházíme neznámou ulicí, vystávají před námi domy i lidé, jako by se před námi právě rodily. Jedna scéna povstává za druhou, takže se stáváme přímými svědky právě vznikající skutečnosti, již zahrnujeme pohledem. Skutečnost končí i počíná tam, kde se nachází lem našeho pohledu. Vystávání skutečnosti jako by mělo svůj původ právě v tom, že jí procházíme, jako by právě náš pohyb i jeho způsob (chůze, jízda) rodil naše okolí: „Já nejsem já sám, nýbrž schopnost myšlení vidět sebe sama a rozvíjet se v rovině, jež mnou v různých místech prochází.“³⁸

Rovina imanence se zavíjí, předpokládá neustálou tvorbu („stávání“) jako spojování a rozpojování („linie úniku“) různorodých částí k sobě i od sebe, a připomíná tak Lautréamontovo „náhodné setkání šicího stroje a deštníku na pitevním stole“.³⁹ Právě náhodné setkání vytváří asambláž, jakési místo spojení nespojitelného, zkracování vzdáleností a přeskupování časoprostorových rovin, k němuž dochází v momentě „stávání“: nejen umělecké tvorby, ale i neustálé tvorby života, kdy „dvakrát dvě se nerovná čtyři, ale vždy více“. Co různé reality spojuje, je pouze naše přítomnost, kdy jimi procházíme: myslíme, vyprávíme, zobrazujeme nebo jednáme. Rovina imanence je naše přítomnost mezi nimi a jejich přítomnost v našem mozku. Znamená to umět propojit různé roviny imanence, jako by roviny procházely námi: „A všechna ta místa Paříže, která se zde vynořují, jsou místy, na nichž se to, co je mezi těmito lidmi, pohybuje jako otáčivé dveře.“⁴⁰ „Otáčivé dveře“ navíjejí realitu a vytvářejí její nejrůznější roviny podobně jako filmový kotouč.

Jedním ze způsobů, jímž se může rovina imanence projevit, je moderní vyprávění. Díky němu můžeme jako čtenáři zakusit na sobě nové verze realit, jež z takového vyprávění vznikají jako fikce. Moderní vyprávění vytváří mnoho rovin, takže máme pocit, že to, co čteme, se podobá rojení roje, kdy každá část odkazuje zároveň k jiné rovině reality. A právě takový je Bělého způsob psaní, zachycující permanentní zrod myšlenek: „První mé okamžiky jsou roje; a ‚vše se rojí‘ má první filosofie; rojil jsem se v rojích; kola jsem opisoval až později; již se stařenou; kruh a koule jsou první tvary: ústrojnost v roji,“ vzpomíná na své dětství Andrej Bělyj v jedné z podkapitol své novely *Kóta Letajev*,⁴¹ nazvané příznačně *Roj srojený v ústrojnost*, kterou zmiňuje Viktor Šklovskij ve své *Teorii prózy*, aby jí ilustroval

³⁸ *Ibidem*, s. 58.

³⁹ Lautréamont, Comte de: *Souborné dílo. Zpěvy Maldororovy / Poesie / Dopisy*. Přel. P. Voskovec. Kra, Praha 1993, s. 185.

⁴⁰ Benjamin, W.: *Surrealismus*. In: Idem: *Agessilaus Santander*. Přel. J. Brynda. Herrmann & synové, Praha 1998, s. 131.

⁴¹ Bělyj, A.: *Kóta Letajev*. Přel. J. Šanda. Odeon, Praha 1967, s. 73. Ruský originál zní: „Pervyje moi migi – roi; i ‚roj, roj, – vsě roitsja‘ – pervaja moja filosofija; – kolesa opisoval – posle: uže so staruchoju; koleso i šar – pervyje formy: srojennosti v roje.“ Idem: *Kotik Letajev*. Epocha, Peterburg 1922, s. 64.

Bělého způsob psaní zachycující permanentní zrod myšlenek, podobající se rojení, jež jen velmi zvolna přechází v řád. A takový je rovněž moderní vypravěč, který tím, jak navíjí svým psaním jednu rovinu za druhou a proměňuje ji ve vyprávění, upomíná na Benjaminovy „otáčivé dveře“. Realita ve svém stávání se pak začíná podobat nekonečnému množství filmů, jež jsou snímány a promítány současně mnoha kamerami na filmové plátno.

Ze všech otevřených horizontů se vynořuje skutečnost a proniká námi. Sama naše přítomná existence je založena na spojování nespojitelného (Lautréamont, Magritte), vytváříme směsi jako asambláže, proměňujeme je a násobíme tak, že „dvakrát dvě se nerovná čtyři, ale vždy více“. Právě multiplicita upřednostňuje potencialitu před fakticitou, což znamená absenci pravidel, neboť na situaci, jež se může uskutečňovat nekonečným množstvím způsobů, jak to vyplývá z této absurdní rovnice, žádné pravidlo uplatnit nelze, leda takové, jež všechna předchozí pravidla neguje: „Nikdy jsem nepoznal pravidla.“⁴² Samotnou moderní přítomnost můžeme charakterizovat jako stávání potenciality a unikání aktuální skutečnosti.

Takové je rovněž moderní vyprávění, nezaložené na jednom směřování, ale na množství nejrůznějších směrů, průchodů, odboček, prodlev i návratů. Moderní vyprávění je imanentní a vytváříme jím potencialitu: „Byly to jen jakési roje myšlenek, které myslely samy sebe; to nemyslel on, ale... myšlenky se samy myslely: myslilo, načrtávalo, vynořovalo se to a – skákalo do srdce, vrtalo v mozku; to všechno vznikalo nad plechovkou od sardinek; vylézalo to z plechovky [...].“⁴³

Tvorba umění a života je přecházení mezi místy spojení, je to spojování nespojeného. Je paranoické a zacyklené: „Myšlenky se samy myslely.“ Výsledkem je asambláž. Spojování se děje mezi našimi různými já, mezi alternativami, mezi potencialitami:

Pojmová osoba není představitelem filosofa, spíše naopak: filosof je pouze obalem své hlavní pojmové osoby a všech ostatních, kteří jsou přímluvci, pravými subjekty jeho filosofie.

Pojmové osoby jsou ‚heteronyma‘ filosofa a filosofovo jméno je jednoduchým pseudonymem jeho osob. [...] Filosof je idiosynkrazií svých pojmových osob. Osudem filosofa je stávat se svou pojmovou osobou či pojmovými osobami [...].⁴⁴

Podobně se vyjadřuje Andrej Bělyj:

⁴² Kafka, F.: *Aforismy*. Přel. R. Preisner. Torst, Praha 1991, s. 95.

⁴³ Bělyj, A.: *Petrohrad*, op. cit., s. 266.

⁴⁴ Deleuze, G. – Guattari, F.: *Co je filosofie?* Op. cit., s. 58.

Když o Koljovi říkali, že je plodem svého otce, strašně se styděl; znal ze života zvířat, co znamená *plození*, a plakal; veškerou hanbu zplození přenesl na otce. Začal si uvědomovat, že všechno, co existuje, je *výplodem*: nejsou lidé, jsou jen *výplody*; Apollon Apollonovič je také *výplod*, nepříjemný souhrn krve a kůže: maso se potí; a v teple se kazí. Žádná duše nebyla. Vlastní tělo nenáviděl; zatoužil po cizím. Tak si z dětství přinášel zárodky nestvůr; když dospěly, začaly vylézat: během čtyřadvaceti hodin!⁴⁵

Tyto nestvůry jsou naše heteronyma, naše potenciální já, která dospívají spolu s námi.

⁴⁵ Bělyj, A.: *Petrohrad*, op. cit., s. 279.

3. kapitola: Skaz mezi rojem a strojem

1.

Bělého tvůrčí metoda akcentuje hrůzu z neustále generovaného světa:

Hra mozku je pouhou maskou; pod její rouškou nám pronikají do mozku neznámé síly: a třebaže Apollon Apollonovič je utkán z našeho mozku, dovede vyděsit jiným, otrěsným bytím, utočícím v noci. Apollon Apollonovič je obdařen atributy tohoto bytí; atributy tohoto bytí je obdařena celá jeho mozková hra. Jakmile si jeho mozek zahrál s tajemným neznámým – pak tento neznámý existuje, skutečně je: nezmizí z petrohradských ulic, dokud existuje senátor s takovými myšlenkami, protože i myšlenka – existuje.⁴⁶

Andrej Bělyj dovádí princip multiplikace až k jakési nemožnosti nezmnožovat svět, nezaplňovat jej myšlenkami, když už existuje třeba jen jedna jediná myšlenka – vypravěčova, neboť i ona je výslednicí „neznámých sil“.⁴⁷ Jinak řečeno, Bělého zajímá existence rovnice dvakrát dvě se rovná čtyři, nebo dvakrát dvě se rovná vždy víc, než je prostý součin čtyři, zajímá jej důvod jejího vzniku a ne její výsledek jako Przybyszewského. Zajímá jej samotné dvakrát dvě, neboť už tento fakt se stává základem pro vznikání, a tedy pro multiplikaci,⁴⁸ pro neustálé generování a metamorfózy: „V jednotce není hrůza; jednotka je maličkost, prostě jednotka... Ale jednotka a třicet nul se přetváří v nestvůrnost pentaliónu: [...] jednotka pentaliónu se opakuje víc než miliarda miliard, násobených víc než miliardakrát.“⁴⁹

Andrej Bělyj ve svém eseji *Prorok bezličija* (Prorok neosobnosti) upozorňuje na lakonismus Przybyszewského vět (*Homo sapiens*), nsvázanost jednotlivých výjevů, strhující a divoký proud obrazů, který se rozbíhá do jednotlivých pramenů podzemní řeky. Upozorňuje na modernost tohoto způsobu psaní, které je podle jeho slov *kinematografické*. Kresba fabule není nikde u Przybyszewského vykreslena, píše Bělyj, pouze je naznačena jakýmsi „vytečkováním“ (rus. „punktir“), avšak každá tečka (moment) je vyfotografována s neuvěřitelnou přesností.⁵⁰ A podobně kinematografické jsou i kompozice a vyprávění Bělého

⁴⁶ *Ibidem*, s. 46.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Takové jsou Lichutinovy počty, kdy se mu jednoduchý součin pojednou v mysli rozpadne na další části: „Dvakrát šest je dvanáct; rozum do hrsti: jednou šest je šest; plus jedna; sepíšeme dvě nuly: celkem sedm tisíc dvě stě vteřin“. *Ibidem*, s. 163.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 275.

⁵⁰ Belyj, A.: *Prorok bezličija*. In: Idem: *Simvolizm kak mirponimanie*. Respublika, Moskva 1994, s. 146–147.

románu *Petrohrad*. Bělyj ukazuje existenci věcí znásobenou jejich obrazem, takže se každá věc jeví jako efemérní vnějšek, jehož existence divákovi, který ji zdálky pozoruje, aniž by do situace byl schopen nějak zasáhnout, mizí před očima. Zdá se, že podkladem obrazu není plátno, ale skutečná prázdnota, do níž se nakonec pohrouží každý obraz.

Skutečnost, která se začala podobat filmu, najednou začíná proudit a téct. Obrazy jako by nespočívaly kdesi v hloubce skutečnosti, nebyly v ní ukotveny, ale plavaly volně na její hladině. Myšlení ve stavu zrodu, myšlení neustálého pokračování, jež má charakter série, neprobíhá nikdy lineárně, ale připomíná roj. „První mé okamžiky jsou roje.“⁵¹ Můžeme zde mluvit o kumulaci, vzníkání i zanikání, o přeskupování, můžeme mluvit o procesech moderního díla, ale nikdy ne o jeho stavu. Tak je tomu ostatně v povídce *Muž davu* Edgara A. Poea, již bychom mohli bez nadsázky nazvat alegorií moderního literárního díla:

„Tento stařec,“ řekl jsem si posléze „je symbol, je to duch temného zločinu. Brání se být sám. Je to muž davu. Bylo by marné chodit za ním; víc už bych se nedozvěděl ani o něm, ani o jeho skutcích. Nejšpatnější lidské srdce je objemnější kniha než Hortulus Animae a snad je to jedna z velkých milostí božích, že – *es lässt sich nicht lesen*.“⁵²

Nejde v něm číst, nejde mu rozumět, jde jej pouze myslet tak, že v něm budeme pokračovat, neboť *sdělením se nevracíme k původnímu smyslu našeho záměru, ale k pokračování jako neznámému roji událostí*, jež jsme nevědomky zapříčinili.

Myšlení se podobá roji, jenž povstává z chaosu a stává se řádem, aniž by se jím stal. Myslet pak znamená stávat se řádem i chaosem, neboť spolu s řádem se v myšlení rodí vždy i chaos. Znamená to spočívat na hranici mezi oběma. Roj je mezní forma myšlení, není to ani chaos ani řád, ale *řád překlápějící se v chaos stávající se řádem*. Myšlení je rojením událostí i jazyka, rojením skutečnosti, která jako by nemohla dojít svého uspořádání, ale byla nucena se neustále rojit, a tak nabývat a dosahovat sebe samu. K tomu se ještě vrátíme v další kapitole věnované montáži.

2.

Do tradice ruské avantgardní prózy, za jejíhož otce a zakladatele bývá Andrej Bělyj někdy považován, vřazuje Šklovskij ve své *Teorii prózy* rovněž dílo Borise Pilňaka či Jevgenije Zamjatina. A nutno poznamenat, že od vydání *Školy pro hlupáky* v roce 1976 –

⁵¹ Bělyj, A.: *Kóta Letajev*, op. cit., s. 73.

⁵² Poe, E. A.: *Muž davu*. Přel. J. Schwarz. In: Idem: *Jáma a kyvadlo*. Odeon, Praha 1978, s. 201.

musíme k této tradici přiřadit i tvorbu jejich pokračovatele, Saši Sokolova, současného ruského prozaika žijícího v Kanadě.

V Sokolovově druhém románu *Mezi psem a vlkem (Meždu sobakoj i volkom, 1980)* se prolíná několik vyprávění a lyrických monologů, počínaje těmi, jež patří brusiči Iljovi Petrikejiči Zynzyrelovi (někdy také Dzyndzyrelovi), až po veršované zápisky lovce a opilce Jakova Iljiče Palamachtěrova, tvořící čtyři samostatné cykly evokující roční období. V těchto do sebe zavínutých textech se objevují narážky nejen na ruskou klasiku, jako jsou díla Puškinova či Turgeněvova, ale také na avantgardní texty již zmíněných spisovatelů Bělého nebo Pilňaka. Můžeme však zde najít i rozsáhlé odkazy na evropskou renesanci (Pieter Brueghel starší), ruskou hudbu (Musorgskij) či evropskou modernu (T. S. Eliot). Vypravěči i autor veršovaných zápisků rozvíjejí v románu nejrůznější anekdoty i příhody, jen občas přecházející v příběhy, jako by všichni raději zůstávali u nedořečeného sdělení, jež stále častěji v moderní literatuře nabývá na významu jako nějaká samostatná oblast, do které se nakonec ponoří každý text.

3.

Sokolov využívá formu skazového vyprávění a vyhrocuje ji natolik, že obnažuje její základní principy a přetváří je po svém. Skaz v jeho podání provází stylistická a jazyková neuměřenost, není mu vlastní vznešenost, ale spíše jakási nízkost. Jak hrdinové mluví, vzniká nekontrolovaný proud řeči, kdy všichni nakonec říkají více, než původně zamýšleli, jako by neustále zapomínali, co chtěli původně sdělit a komu. Pokoušejí se uspořádat své myšlenky do jednolitěho vyprávění, které se však drolí nejen do množství nesouvislých, disparátních událostí, ale také do mnoha hlasů, takže v konečném součtu nelze rozlišit, kolik vypravěčů vlastně „mluví“. Jejich příběhy se rozprostírají všude stejně, nemají žádné centrum, jen všudypřítomnou periferii, do níž můžeme zahrnout vše, na co si všichni namátkou vzpomínají. A to, na co si vzpomenu, hned vzápětí opouští. Jako by z jazyka evropské a ruské moderny, postaveném na tom, že každé vyprávění se kromě ústřední linie příběhu skládá také z nepřehledné spleti odboček a přerušení, zůstaly u Sokolova už jen odbočky a přerušení, jen opuštěné periferie bez centrálního příběhu.

V prozaických částech se setkáváme s fragmenty scén, kusy událostí, nedovyprávěných situací i jednotlivých příběhů zanechaných jakoby ladem. Podobně se prodíráme čtyřmi básnickými cykly, jež vrůstají do cizích vyprávění, jako houštinou a hledáme smysl, klestíme si jimi cestu, abychom vzápětí zjistili, že smysl, který jsme chtěli na konci cesty nalézt, spočíval právě v onom proklestování, – a že mýtina se za námi opět

uzavírá jako houština. A právě v nastolování rovnováhy, hledání hranice mezi houštinou a mýtinou, rojem a strojem, psem a vlkem, spočívá smysl Sokolovova psaní – a mělo by být i smyslem našeho čtení.

4.

Jeden z vypravěčů, Ilja Petrikejič Zynzyrela, sice brousí nože, ale tím, jak vypráví, brousí také jazyk, neboť jeho broušení se proměňuje ve vyprávění. Cizeluje jazyk, z něhož se v proudu řeči odštěpují úlomky slov a chaoticky jako prach dopadají na zem v podobě přítomného textu. Všechna slova, která na nás chrlí, jsou vlastně odlétajícími úlomky z broušeného jazyka. Brusič (točilščík) točí nejen bruskou, ale také jazykem. Projevuje se to i v ruštině, kde „točit“ znamená jak brousit, tak – ve frazeologismu „točit’ ljasy“ – tlachat nebo plácet nesmysly. V překladu je to patrné zvláště ve větě: „A jestli si s někým jen tak brousím jazyk, nebo na brusku železo – stejně moje srdce teskní po Orině.“⁵³ Zdrojem této řecké daremné mluvy je bruska a její brusič, tedy vypravěč, který točí bruskou a zbůhdarma žvaní (vzpomeňme na Hrabalovo pábení, které má rovněž blízko ke skazové formě vyprávění). Točení bruskou vytváří sémantický prostor, v němž se nejen rodí významy, ale dochází také k probouzení paměti, jíž jsou lesy plné a jakoby prosycené.

Sokolov svým názvem odkazuje k hodině mezi psem a vlkem, k části noci, kdy je nesnadné psa od vlka rozeznat. Román *Mezi psem a vlkem* však odkazuje také k hranici mezi civilizací a přírodou (podobně je tomu v dodnes bohužel u nás nepřeložené novele Borise Pilňaka *Mašiny i volki*, Stroje a vlci). Zkrátka odkazuje k hranici mezi chaosem a jeho uspořádáním, k roji, jenž povstává z chaosu a stává se řádem, aniž by se zcela uspořádal. Roj je mezní forma, kterou prochází každé psaní proměňující se v text, kdy se spolu s chaosem rodí i řád překlápějící se zpátky v chaos.

5.

Roj u Sokolova vzniká jako důsledek stroje na vyprávění, jímž je bruska rodící jazyk. Každý stroj slouží vlastně jen k tomu, aby jím byl roj nakonec chycen a polapen, neboť jej v sobě zahrnuje. A takovou loveckou činnost provádějí vypravěči a hrdinové. Brusič se stává metaforou umělce jako bezdomovce, který je vymaněn z řeči, jíž se ostatní lidé dorozumívají, neboť je to on, kdo dává mluvu věcem a řeč událostem, ale do jejich světa zahrnut není.

⁵³ Sokolov, S.: *Mezi psem a vlkem*. Přel. J. Šedivý, R. Bzonková. Prostor, Praha 2013, s. 152–153.

Jednou z příhod, jež v sobě nesou ústřední symboliku knihy, je i hledání písmene „ž“ („ж“), které hrdinové nakonec naleznou ve tvaru kola z brusky ležícího v hospodě. A zatímco Bělého románem *Petrohrad* zní neidentifikovatelný zvuk „uuu – uuu – uuu“,⁵⁴ evokující nadcházející hrozbu rozpadu civilizovaného světa, v *Mezi psem a vlkem* se tato metafora zániku proměnila ve zvuk brusy – „ž-ž-ž“⁵⁵ – asociující nejen rodící se život (rus. žizň), ale představující rovněž rojení světa. Z brusky totiž vychází jediný zvuk, řeč roje rozléhajícího se ruskými hvozdy, roje, jehož mluvu nakonec čteme jako vyprávění přítomné knihy. V Sokolovově podání je vyprávění rojením událostí i jazyka, rojením skutečnosti, která jako by nemohla dojít svého uspořádání, ale byla nucena se neustále rojit.⁵⁶

Z kola brusky ve tvaru písmene ruského „ж“ („ж“), jehož název v cyrilici je „живете“, vychází život. Bruska ho skrz toto písmeno chrlí, jako by teprve propojení života a tvorby bylo tím, co skutečný život utváří. Život není vůči událostem života ani tvorby transcendentní, ale je vždy imanentní (Deleuze). Nepoukazuje k ničemu vyššímu, než je život sám, vztahuje se jen sám k sobě a zahrnuje sebe i smrt. Otáčející se kolo brusky představuje zacyklené hledání života, vedoucí zase k životu.

6.

Verše z lovcových zápisků opilce Palamachtěrova tvoří pozadí pro brusičovo vyprávění:

Hromádku dopisů nutně musím,
stejně jako telegramů svazek
odeslat. Slova dvě: Az esm.
Bez meškání, bez znalosti adres.⁵⁷

„Az esm“ (já jsem) z telegrafické zprávy neodkazuje jen k církevněslovanskému „az“ jako označení osobního zájmena „já“, ale také k prvnímu písmeni azbuky. Odštěpky z rotujícího kola, jež je současně písmenem i tvarem života, vytvářejí první písmeno abecedy i vědomí já.

⁵⁴ Bělýj, A.: *Petrohrad*, op. cit., s. 95.

⁵⁵ Sokolov, S.: *Mezi psem a vlkem*, op. cit., s. 47.

⁵⁶ V tomto písmeni je rovněž zašifrován odkaz na zmíněný Pilňakův román *Mašiny i volki*, které svým tvarem asocioval vypravěči tohoto avantgardního románu „znoj“ ve významu „výheň“ nebo „žár“: „[...] znoj i pyl': pyl' pochoža na š, znoj že – kak ž““. Srov. Pilňak, B.: *Mašiny i volki*. In: Idem: *Sočinenija v trjoch tomach, 1*. Lada M, Moskva 1994, s. 167.

⁵⁷ Sokolov, S.: *Mezi psem a vlkem*, op. cit., s. 40.

Kolo brusky ve tvaru ruského písmene „ж“ je samotným emblémem tvorby života. Ale nejde jen o tvar, který kolo z brusky s písmenem „ж“ propojuje, ale o to, že se jedná o ústřední nerv, klíčové písmeno, z něhož vychází celá abeceda, o kořen, jenž toto písmeno připomíná a z něhož umělecký jazyk skazu *Mezi psem a vlkem* vyrůstá. Pokud přítomní hrdinové pátrají po ztraceném písmeni, hledají nejen život jako nějakou podzemní řeku, ale především kolo z brusky, součást tajemného stroje produkujícího jejich řeč, jíž mohou své životy vyprávět, a cele je tak uchopit. Hledají hnací kolo, část, která popohání brusku, hledají její motor. Naplňují tím poselství přítomné knihy o sepětí života („ž“) a bytí („az esm“), jež je předpokladem každé tvorby: „Žít: dokázat ocenit vysoké galoše v době záplav hlubokých i mělkých řek. Být: převalovat v ústech tučný zelený list.“⁵⁸

7.

Pokud budeme chápat psaní jako rojení událostí, pak je během psaní každá událost potenciální a obsahuje v sobě svůj vlastní zrod i zánik. Jako by se každá událost dovedla rozmnožit a zase zmizet. Akt psaní můžeme vnímat jako víření skutečnosti, probouzení událostí k životu. A právě vír či malström se objevuje už u Poea a nachází své uplatnění v motivu „ruské vánice“ v moderní ruské literatuře.

Motiv vánice je známý především z díla Lva N. Tolstého. Ruský spisovatel za svůj život napsal na toto téma dvě povídky, *Vánice a Pán a čeledín*, jako by jeho zpracování nebylo možné bez zopakování, navozující dojem dvojlomnosti perspektivy, charakteristické pro každou vánici. Jako by sama vánice takovou podvojnou zpracování vyžadovala, jen aby se mohla její kumulativní povaha projevit. V této tradici pokračuje dnes i Vladimír Sorokin, jehož novela *Vánice* (z roku 2010) kromě Tolstého obou příběhů absorbovala do sebe i Kafkova *Venkovského lékaře*, jak na to upozornila Kamila Chlupáčová ve své recenzi.⁵⁹ Sorokin tak poukázal na příbuznost Tolstého a Kafkových novel.

Jako malström komponuje svou knihu *Spadané listy* i Vasilij Rozanov. Minimalistické, monotónní záznamy Rozanovovy knihy připomínají neosobní úřední jazyk a jsou uspořádány do jedné roviny, která postrádá centrum. Nic je nadržuje pohromadě, je to skutečná tříšť a drť událostí – spadané a rozšlapané listy na podzim. Jedná se o naprostou heterogenost fragmentárních událostí, které se od sebe nekonečně vzdalují. Avšak Rozanov události jen zaznamenává, nevypráví je. V *Apokalypse naší doby* je tato metoda

⁵⁸ *Ibidem*, s. 22.

⁵⁹ Chlupáčová, K.: *Venkovský lékař Vladimíra Sorokina (a Franze Kafky) a překlad Libora Dvořáka* [on-line]. <<http://www.iliteratura.cz/clanek/33647/sorokin-vladimir-vanice>> [cit. 10-05-2017].

ospravedlněna – revoluce nenechala kámen na kameni. Slovy ruského filosofa Leonida Lipavského, blízkého přítele Daniila Charmse, není již totiž žádný syžet myslitelný,⁶⁰ neboť předpokládá člověka, jenž je mírou všeho. Avšak v moderní době, jejíž centrální událostí se stala revoluce, nejen že nelze žádnou zkušenost předat svým potomkům, ale nelze ji ani v životě očekávat. Také v tom spočívá zásadní rozdíl mezi Čechovem a o něco starším Leskovem, rozdíl, který spočívá v proměně klasického vyprávění v moderní. Žijeme svět, jehož jedinou zkušeností je absence jakékoli zkušenosti, již bychom mohli svým vyprávěním předat našim potomkům, jak ukazuje ve svých esejích *Vyprávěč* a *Zkušenost a chudoba* Walter Benjamin:

[...] zkušenost klesla v kursu, a to v generaci, která v letech 1914–1918 prodělala jednu z nejstrašnějších zkušeností světových dějin. [...] Nemohli jsme tehdy zaregistrovat: lidé se vraceli z pole oněmělí? Nebyli bohatší sdělitelnou zkušeností, byli chudší. [...] Generace, která ještě jezdila do školy koňským povozem, stála pod otevřeným nebem v krajině, v níž nezůstalo nezměněno nic než oblaka, a uprostřed, v silovém poli ničivých proudů a explozí, nepatrné křehké lidské tělo.⁶¹

Vyprávění samotné je narušeno. O těchto Benjaminových esejích ještě bude řeč.

V realitě, která se ocitla ve víru událostí, jež se neustále rojí, dochází k přeskupování jejích nejrůznějších rovin. Text se pak stává výsledkem tohoto víru, neboť psát znamená zasahovat do událostí a způsobovat jejich revoluci anebo nepatrnou změnu, která zanechá ve světě nesmazatelnou stopu v podobě zlomu. Takový text ztrácí lineární soudržnost a stává se množinou nejrůzněji orientovaných vektorů, drah a trajektorií, takže nakonec máme dojem, když text čteme, jako kdybychom se dívali na abstraktní obrazy. To, co vidíme, je najednou zakřivené, fragmentární a zlomené, jako by se naším čtením neotevíral před námi jen jeden horizont, ale hned několik, a každé slovo bylo nejen horizontem, jímž se nám svět otevírá, ale rovněž svou vlastní perspektivou.

Pokud můžeme chápat každé slovo i větu jako horizont i perspektivu současně, konec i počátek událostí, ocitáme se ve zmnoženém světě, ve světě víru, kde se události překlápějí jedna přes druhou, a musíme neustále hledat cestu, abychom konečně zahlédli východ, jímž je

⁶⁰ „Pokud je vůbec dneska syžet možný, pak jedině ten nejjednodušší jako – vyšel jsem z domu a vrátil jsem se domů.“ Srov. Lipavskij, L.: *Rozhovory (vybrané pasáže)*. Přel. M. Olšovský. In: *Ten, který vyšel z domu. Antologie literární a filozofické tvorby činarů*. Přel. J. Šedivý, M. Olšovský, T. Vůjtek. Volvox Globator, Praha 2003, s. 134. K problému bezsyžetové prózy u Rozanova srov. Šklovskij, V.: *Teorie prózy*.

⁶¹ Benjamin, W.: *Zkušenost a chudoba*. In: *Idem: Agesilaus Santander*. Přel. J. Brynda. Herrmann & synové, Praha 1998, s. 143–144.

každé slovo, které napíšeme. Každá věta odkazuje vždy jinam. Jestliže psaní je rojení, pak každé slovo je jinou událostí a výsledný text horizontem horizontů.

Takové psaní jako kleštění cesty a nekonečné větvení nesouvisí jen s rojením (Bělyj) či vírem reality (Poe), ale i se stíráním jednotlivých hranic a perspektiv. Svět je najednou zmnožen. Nejde již vytvořit jeden příběh, jenž by držel pohromadě, ale naopak je třeba jednotlivé příběhy, zredukované na základní situace, kumulovat a vrstvit na sebe tak, aby připomínaly asambláž.

Moderní umělecký jazyk založený na fenoménu psaní je totiž anarchický. *Psaní je anarchie*. Je to jediná opravdová anarchie bránící se konečnému zformování, jak je patrné z díla Witolda Gombrowicze, především z jeho románu *Kosmos*: „[...] všechno bylo rovnocenné, všechno spoluvytvářelo danou chvíli, něco jako souzvuk, bzučení roje.“⁶² Podobně to najdeme i ve *Hledání ztraceného času* Marcela Prousta: „Generál je jako spisovatel, který chce napsat určitou hru, určitou knihu, a kterého pak kniha sama, jak někde odhalí neočekávané možnosti a jinde zas vyústí v slepou uličku, přiměje, aby se od původního plánu nesmírně odchýlil,“⁶³ či v Buninově jediném románu *Život Alexeje Arseňjeva*: „A viděl jsem, že život (můj a kterýkoli) je střídání dnů a nocí, [...], že je to chaotické nahromadění dojmů, obrazů a výjevů, z nichž jen ta nejmizivější část (a ani o té není známo proč a jak) v nás přetrvává [...].“⁶⁴ Takové „neočekávané možnosti“ a „chaotické nahromadění dojmů“ poukazují na anarchii psaní, připomínající „bzučení roje“.

⁶² Gombrowicz, W.: *Kosmos*. Přel. E. Sojka. Argo, Praha 2007, s. 24. Polský originál zní: „[...] wszystko – równorzędne, wszystko – składające się na daną chwilę, rodzaj współbrzmienia, brzęczenie roju.“ Idem: *Kosmos*. Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2014, s. 28.

⁶³ Proust, M.: *Hledání ztraceného času*, 6. *Čas znovu nalezený*. Přel. J. Pechar. Odeon, Praha 1988, s. 363.

⁶⁴ Bunin, I.: *Život Alexeje Arseňjeva*. Přel. T. Hašková, J. Zábrana. Odeon, Praha 1989, s. 165.

4. kapitola: Artefakt

1.

Podobají se dvě věci sobě navzájem ve své skutečnosti, opravdové tvářnosti, anebo se podobají pouze ve svých konceptech? Jsou věci identické, anebo jde vždy o míru konceptualizace, aby vůbec mohla identita vzniknout? Čím více se od konceptů blížíme skutečným tvarům, tím víc vyvstává odlišností.

Abychom mohli dvě věci srovnávat, musíme je přenést na společné hledisko, společný kód, který je vždycky jistou mírou redukce, posunu věcí a konceptualizace. Srovnávání bývá falešné.

Lze vůbec mluvit o umění? Či o literatuře? Můžeme jednoznačně tvrdit, že nějaký text, který čteme, je uměleckým dílem? Opíráme se o toto tvrzení, abychom jej jakožto umělecké dílo mohli analyzovat. Je však jisté, kde jsou hranice uměleckého díla a že text byl psán s ohledem na umělecké dílo, tedy na jeho statut a funkci? Jaký je statut a funkce uměleckého díla? Jsou dány společností?

Lze vůbec některé texty shrnout pod společný jmenovatel krásná literatura? Jediné, co můžeme říct, když nějaký text čteme, například *Jezdce na uhláku* od Franze Kafky, je, že cosi cítíme a že o čemsi můžeme mluvit. Všechno ostatní je nejisté. To, co cítíme a o čem můžeme mluvit, jsou naše interpretace textu. Bez ohledu na to, zda patří či nepatří literatuře.

2.

Co je to psaní? Co se člověku vybaví, když se řekne, že někdo píše? Dělá literaturu? Literatura je snad přece jen vázána na artefakt, je to uspořádaný systém znaků, který volá po interpretaci. Ale psaní? Lze je vůbec nějak zachytit? Podobá se mnohem spíše dýchání, pozvolnému pohybu, plynutí. Naproti tomu je literatura nehybná, díla leží ve své strnulé pozici, zemřelém stavu, vetřká a jen náhodný, kolemjdoucí interpret je schopen je oživit. Oživuje je tím, že o nich píše. Rozpohybovává nehybnost. Kruh se hermeneuticky ne-uzavírá. Díla jsou kameny, obelisky lemující cestu toho, kdo píše. Znaky sloužící k tomu, aby se interpret neztratil, nezabloudil mezi rostlinami a křovinami, někde v nepopsaném houští. Ale píšící svým psáním toto houští vytváří a teprve čtenář tuto cestu klesí. Čtenář interpret a čtenář básník. Čím se ti dva od sebe liší? Interpret prořezává větve, básník sází. Píšící básník houštinu ještě více zhušťuje, interpret seká mýtinu, aby spatřil slunce. Básník zavlažuje. Takto vlhko a tma houštiny stojí v protikladu k prosluněnému a vymezenému místu mýtiny.

Básník a interpret? Možná spíše básník a filosof. Básník se noří do nehybnosti jako do pohyblivé, tekuté masy vod. Filosof vody „kamení“.

Tvrdość artefaktu je nelidská. Nepřesahuje rámec toho, co jej činí artefaktem. Nenaráží o sebe tak, aby pojem artefaktu mohl vůbec ztratit smysl. Artefakt zabíjí vše, co by jej mohlo vymknout. I takový, který se otevírá čtenáři, otevírá se jen pro vlastní nenasycenost. Požírání čtenáře, vysává autora. Artefakt je ztvrdlé psaní, uschlá malba, která dále oprýskává. Toto oprýskávání zoufalý divák mylně chápe jako svébytný pohyb života, je to však jen pohyb smrti. Dokončené dílo je mrtvé, přesto se hýbe, tlí. Z každého dokončeného textu dýchá pach smrti. Správně by se slovo nemělo vůbec napsat. Ale můžeme s klidným svědomím přijmout tuto smrtelnost, pokud se přestaneme ohlížet na minulá díla jako na nadčasové a věčné hodnoty, pokud se jimi nenecháme nadále otrocky svazovat. To je smysl Rimbaudova zvolání: „Právě o tohle jde, nasrat na celou poezii.“⁶⁵ To je smysl jeho odchodu z poezie jako odchodu z artefaktu. Dokončená kniha je vždy politická, má svoji strategii, podobá se projevu státníka s cílem manipulovat. To věděl Witkiewicz, a Gombrowicz právě proto začal psát deníky, aby se vyhnul již mrtvým žánrům.

3.

Přes to všechno jsou celé dějiny interpretace literatury postaveny na zkoumání, analýze literárního díla, artefaktu či textu, již ve chvíli interpretace do sebe uzavřeného a totalitního, který svou svébytností a navzdory možné fragmentarizaci má přece jen vůli tíhnout k celkovosti, byť i zlomkovité. Tato svébytnost díla předpokládá, že se text nachází v určitém stavu, jež společně s dílem zkoumáme. Vlastně často ani nerozlišujeme stav díla a dílo samo, které, aniž by se nacházelo v konkrétním stavu, v určité situaci, popsat nemůžeme. Stav a situace díla jsou proměnlivé a v neustálém pohybu, nejsou dány jen samotným kontextem, změnou kulturních kódů, ale zároveň samotným aktem interpretace, vnímavým čtením, jež „dílo o sobě“ proměňuje a rozpohybovává. Uměleckou je tedy spíše jakási atmosféra, vzduchový obal kolem díla, uměleckou je rovněž schopnost číst a dílo vnímat. Takto se uměleckou může stát jakákoli činnost, jež bude svým autorem za uměleckou pokládána. Dějiny moderního umění jsou toho dokladem. Avšak věc sama jako taková za uměleckou být pokládána nemůže, dokud ji někdo do této sféry nezasadí, nestvoří. Tím nemám na mysli jen různé interprety (běžné čtenáře, literární vědce), ale i samotné autory.

⁶⁵ Cit. podle: Topinka, M.: „*Vedle mne jste všichni jenom básníci*“. Zlomky a skici k Jeanu Arthurovi Rimbaudovi. Trigon, Praha 1995, s. 124.

Prvotní je gesto, umělecký akt tvorby či umělecké čtení. Artefakty samotné vznikají anebo jsou ožiovány teprve těmito dvěma pohyby. Jistě si lze představit literární dílo nezabalené do artefaktu či naopak artefakt, jenž postrádá prvotně rysy literárního díla. Artefakt dává literárnímu dílu hranice, určuje jeho tvar sdělitelnosti. Co však s takovými činnostmi, jež artefakt postrádají, anebo jej dokonce zavrhují? Kupříkladu Daniil Charms, když se rozepisuje o své poetice,⁶⁶ zdůrazňuje čistotu předmětu, kterou ztotožňuje s čistotou, která proniká každým uměním, každým veršem, a stojí na prvním místě před ideou, formou i obsahem uměleckého díla. Je to čistota řádu. K jeho dosažení je třeba, aby se člověk vydal tam, kam žádné cesty nevedou, aby se oženil, a poté, co podřeže svoji ženu i syna, ležel na břiše a pozoroval květy. Můžeme jeho přirovnání vnímat jako blasfémii, můžeme ve větě odhalit ironii a jiné tropy. Také jsme schopni posoudit její kadenci a v kontextu Charmsova díla ji vnímat jako jistý druh epifanie. Ale můžeme též vnímat větu ne jako metaforu umělecké činnosti, ale jako uměleckou činnost jako takovou. Tedy podřezání ženy i syna spolu s následným pozorováním květů. Čím se však liší tato činnost od běžné vraždy? Zdá se, že jsou situace, které nemohou být posuzovány běžnými měřítky, ale jen jako důsledky určitého pohybu uměleckého myšlení – zavražděná rodina před námi leží jako mrtvé artefakty. Artefakty samy jsou nehybné, náhodní kolemjdoucí je různými způsoby analyzují a interpretují. Jsou podrobeny pitvě, vrah nalezen a odsouzen, smysl se však ztrácí. Onen smysl a pohyb, který vedl až k hranici možného, do skutečnosti jiné povahy, jejíž podmínky jsou extrémní. Pokud jsou artefakty vytrženy ze svého pohybu a nejsou vnímány jako hraniční důsledky, které překračují samy sebe, k jejich ozřejmění nedojde. Takovými důsledky jsou i slova jazyka, kterými básník píše. Avšak i bez těchto stop, bez jakýchkoli důkazů-arteftů, lze mluvit o umělecké činnosti. Neboť slova jsou jen stopami jakéhosi „vlnění vnímání“, pohybu myšlení. Rimbaudovo spočívání mimo dílo je nezájmem o viditelnost důsledků, nezájmem o mrtvolu; Kafkovo pálení díla je zahlazováním důkazů, které by proti němu mohly být případně vzneseny. Jejich myšlení se pohybuje mimo artefakty, mimo jako balvany zbytnělé a uhaslé významy. To, co se odehrává v jazyce, nelze najít ve slovech, kterými jazyk píše, ale mnohem spíše v pohybu, k němuž mimo tato slova dochází. To, co samotnými slovy protéká, je vlnění, čistá intenzita (Deleuze), touha (napětí). Poté, co Rimbaud opustil své dílo, opustil i nepotřebná slova. Stav, do kterého se dostal, nelze charakterizovat mlčením ani útekem, ale naopak ponořením se do intenzity, kde už není zapotřebí slov. Teprve spálením

⁶⁶ Srov. dopis Daniila Charmse K. V. Pugačevové: *Charms, D.: K. V. Pugačevové*, 16. října 1933. In: Charms, D.: *Dopisy*. Přel. M. Hnilo. Brody, Praha 1997, s. 44–49.

díla dosahuje Kafka skutečného podloží jazyka, uvolněním energie, kdy začne proudit čistá intenzita. Odstraňují se uzly, tedy slova nesoucí významy a zůstává podloží jazyka, „infrajazykové pole“. Je to proudění samotného pohybu, vyabstrahovaný význam, sloučenina viděného a sděleného, tedy společné sdílení (viděné sděluje), kde touha sdělit předchází jazyk, předchází samo vyjádření. Je to vyjádření zavínuté do sebe, bez jakékoli extenze, touha, která tím, že není vyjádřená, o to víc promlouvá.

4.

Pojmy jako dílo a umělecká literatura jsou spíše pouhými projektory, do nichž zasazujeme různé texty a zavěšujeme je jako na prádelní šňůru, abychom na ně mohli hledět jakožto na dílo a literaturu (umění). Avšak čím více projektor (naše pojmy) zaostřujeme, abychom se textu přiblížili, tím více zjišťujeme, že jsme se velmi mylili, když jsme předpokládali, že lze dílu rozumět. Zaměřujeme se na kontury a potlačujeme detaily. Každé rozumění je postaveno na konceptualizaci dané věci, celé vidění je postaveno na konceptualizaci, jen pak můžeme mluvit o znacích, pojmech, jen tehdy vzniká jazyk a řeč. Ale skutečné přiblížení se věci, podniknutí té cesty, které se říká porozumění, ústí do neporozumění jako ponorné řeky: buďto věc uchopujeme (a tedy konceptualizujeme), anebo ji ztrácíme.

5.

Gombrowiczův *Deník* je oproti Kafkovým deníkům psán jako reflexe žánru. V *Deníku* se absolutně slévá událost a jazyk, událost vidíme jazykem (událost prosvítá skrze jazyk), zároveň ji však jazyk utváří a ohraničuje jako artefakt, abychom ji mohli spatřit a uchopit, abychom o ní mohli vůbec jako o události mluvit. Událost vidíme ohraničenou díky jazyku, kterým událost uchopujeme. Ale zároveň událost prosvítá skrze jazyk jakožto jazyk, který událost píše (tvoří). Událost je jazykem jakožto událost, která je sama jazykem, jenž píše, a tedy se jako událost děje. Jinými slovy, to, co se děje, je jazyk, jenž se děje jako událost. Událost a jazyk se slévají a vytvářejí tak zorné pole pro pole jazykové, jež samo je zorným polem. Viděné a vidoucí se stírá, je samo sebou. Co se však stane, jestliže z jazyka zmizí slova, která událost drží pohromadě? Hranice se otevřou a událost se promění nazpět do své původní časové podoby dění. Jazyk beze slov je čiré dění (chvění), čas bez kauzality. Lze vůbec psát takový deník? Takový deník by byl činností, pohybem naslouchajícího v jazyce, který jazyk sám tvoří a je jím tvořen, takový deník by byl chůzí jazyka, pohybem vnímání,

vnímáním nevyjádřeného, psaním bez vyjádření. Takový deník by byly nepopsané listy naplněné chvěním.

Plná náruč spadaných lístků záznamů Rozanovových „knih“ popírá samotnou funkci knihy, pojem knihy jako artefaktu ztrácí smysl, hranici tohoto objektu nelze nikde určit. Co ve skutečnosti drží jednotlivé lístky pohromadě, je paměť, která selhává, a jakási časoprostorová souvislost právě napsaného, které nelze nikde uspořádat, žádnou skutečnou knihou, neboť ta je pouhým vrcholkem ledovce, v jehož hlubinách neorganizovaná změť psaného spočívá. Kniha-artefakt pevně svírá to, co se ve skutečnosti volně pohybuje prostorem, co bylo na stole a spadlo dolů na zem. V momentě posbírání vzniká jakási kniha-nekniha, změť posbíraných lístků v náruči (ošatce), která by v případě čtení měla být zase volně pohozena na zem. Rozanov píše jazykem, který stále zaniká, uhýbá před nesmrtelností knihy (artefaktu) a cele se hrouží do pomíjivého jako do dění utichání: „To, co *existuje*, zdá se mi neuvěřitelným, ale to, co ‚neexistuje‘, zdá se mi skutečným.“⁶⁷

Jako by knihy náležely zcela jinému světu než psaní. Knihy jsou záležitostí literatury, které činí z psaní fragmenty tím, že se je snaží organizovat do celku, avšak bezbřehost psaní jakýkoli celek, a tedy i fragmenty jako části celku, vylučuje. Psaní vytváří celky propojené v časoprostoru, bez jakékoli hierarchie, bez jakéhokoli centra (Blanchot) a bez hlediska (projektoru).

Knihy jsou danostmi, které nikterak nezachycují psaní jakožto dění. To probíhá mezi jednotlivými zápisy, z nichž každý je vzhledem k jinému v pozici neurčitosti, nerozlišenosti a neuspořádanosti. Právě onou neurčitostí vzniká „silové pole“. To zahrnuje i ony prázdnoty vymezené popsány listy, stejně jako slova vymezují prázdnotu mezi nimi. Tento Rozanovův záměr je zcela v tradici romantické a moderní poezie, která prázdnotu využívá jako významotvorný prvek.

6.

Pokud začnou z umělecké činnosti vznikat navzdory všemu údivu autora umělecká díla, stane se přesně to, co stojí proti smyslu této činnosti (dění). Umělecké dílo (artefakt) by mělo být rozpuštěno zpátky v umělecké činnosti, rozptýlit se ve světě. Artefakt, ztuhlá a nehybná skutečnost, tvrdá jako kámen, zabíjí každou uměleckou činnost. Je to totalita uzavřená do sebe. Vlastně by mělo být každé umělecké dílo poté, co je vytvořeno, zničeno,

⁶⁷ Rozanov, V.: *Spadané listy*, op. cit., s. 126.

anebo alespoň prodáno za směšně nízkou cenu. Pokud se z něčeho stane umělecké dílo, je to proti původnímu smyslu tvorby.

Umělecké není dílo (text, artefakt), ale „jazyk transformace“, kterým člověk píše a který během psaní vzniká, je to situace, určitá konstelace skutečnosti, změna jejího původního stavu a následující pohyb kamsi mimo. Čtením a psaním nepostupujeme kupředu v proudu příběhu, knihy, „jazykového toku“, ale vířivě sestupujeme do nejspodnějších hlubin, kde to žhne, a napětí je tak nesnesitelné, až nám tlačí na naše bdělé spánky a stahuje nás do noci, k samotnému „podloží jazyka“. Pohyb uměleckého myšlení (činnosti) tedy vede k produktu, k artefaktu, ať už je jím dílo nebo jediná věta – ta však může působit i jako hráz bránící pohybu myšlení; je vůbec možné myslet jazyk, aniž bychom jej neučinili produktem, tedy slovem, větou a dílem?

Jistě lze myslet různé způsoby jazyka, různé mody jeho bytí, to, jakým způsobem jazyk „je“. Něco jiného je běžná mluva, kdy jazyk je jakoby nesen svými vlastními významovými uzly (slovy), a něco jiného je například křik člověka. Co je to za řeč, která z jeho úst vychází? Jak ji uchopit, pojmenovat, neboť u křiku nejsou důležitá slova či fragmenty, segmenty vět, ale také chrchlání, sípání, kašel a chroptění. Artikuluje se zde nicota, „podloží jazyka“, z něhož nevznikají slova-artefakty, ocitáme se zde před jakoukoli artikulací, a zároveň někde, kde jakákoli artikulace končí: artikuluje se zde prázdnota.

Rimbaud „zvítězil“ nad uměním (literaturou) tím, že přestal psát. Pohyb života byl pro něj důležitější než nehybnost díla (artefaktu). Opustil dílo, aby se zachránil. Naproti tomu Joyce svůj život artefaktu zcela podřídil. Zde se ukazují dva možné způsoby existence uměleckého jazyka, první je jazyk jako „neuspořádaný pohyb“ a druhý je jazyk jako „uspořádaná nehybnost“. První způsob existence jazyka ukazuje jazyk, jenž se sám v sobě rozpouští, neschopen se zachytit o viditelné významy (slova), takže vzniká čiré chvění a „vlnění jazyka“ – jazyk počíná vibrovat. Tato vibrace jazyka stojí před každým psaním, stejně jako sdělení předchází jazyk. Druhý způsob existence jazyka je „jazyk artefaktu“, jazyk uspořádanosti uměleckého díla.

7.

Napsaná slova nejsou to, co vidíme, ale opakem; jsou tím, co nemůžeme spatřit, co postrádáme, jsou absencí významu, pouze ohraničují prázdnotu kolem, která je naplněna nejrůznějším smyslem – nicotami o různé intenzitě, velikosti a stupni. Slova jsou rozměry nicot, jejich komentářem. Jako při poslechu skladeb Johna Cage, kdy tóny ohraničují a vymezují to, co člověk neslyší. Pokud tyto nejrůznější hranice utkané ze slov a lámající

prostor nicoty do nejrůznějších sfér zrušíme, zatřpytí se jazyk ve své holé intenzitě, čisté touze, původně neviditelný a neslyšitelný pohyb, jenž se člověku jemně zachvívá mezi prsty.

Takto všechno, co ještě napsáno nebylo, svědčí proti tomu, co již napsáno bylo. Tato prázdná oblast se před námi už nyní nadouvá smyslem, ztrácí se za horizontem možného. Dosud sotva myslitelné se pomalu plní a stává se smysluplným. Z pozice nenapsaného je každé napsané předem odsouzeno a usvědčeno, uzavřeno do škatulky a zaškrtnuto. Napsané se však nejdříve musí vyčerpat, protřpět až do konce, tedy dopsat. Nenapsané nemá žádné hranice, ty jsou vlastní jenom napsanému. Napsané je uzavřeno do sebe, uzavírá je písmo. Právě psané je zároveň před hranicí, která je uzavírá, stejně jako za hranicí, v nedozírné volnosti svobody, bez uzavření. Na okraji ticha. Nenapsané se nevyčerpává, je stále přítomné a před námi. Rozprostírá se kolem napsaného jako moře. Co je z nenapsaného oceánu vidět, je tušené. Vztah mezi napsaným a dosud nenapsaným je touhou. Touha píše, není ještě napsaná a směřuje k nenapsanému. Je to každá věta, jejíž všechny části jsou nedopsány. Tuto větu nelze napsat, lze ji pouze tušit – toužit po ní.

5. kapitola: „Dnes mě to mluvení namáhá“. Moderní umělecké dílo mezi pokračováním a rozpadem

1.

„Mé krátké prózy nejsou, jak si myslím, nic jiného než část jednoho dlouhého, realistického příběhu, který nemá děj. Pro mě jsou to črty, které tu i tam napíšu, menší či rozsáhlejší románové kapitoly. Román, na kterém dál a dál pracuji, je stále stejný a dal by se označit jako mnohoznačně rozvrstvená, rozdělená a rozkouskovaná kniha o mně samotném,“⁶⁸ píše švýcarský spisovatel Robert Walser. Walserovo pojetí vlastního díla jako nekonečné knihy o mnoha povídkách, jež jsou kapitolami románu, ukazuje na základní problém moderní literatury – jakou podobu má moderní umělecké dílo jakožto výsledek umělecké činnosti, kterou nazýváme psaní? Jsou jím opravdu jednotlivé povídky a romány, tedy texty, které zveřejňujeme, anebo je jím spíše jakási porůznu rozprášená kniha, která ani nedrží pohromadě a připomíná tak jakousi hromadu papírů, podobně jako Rozanovovy *Spadané listy*?

Podobný problém můžeme spatřit u ruského básníka Velemira Chlebnikova. Básník namísto toho, aby dělal korektury svých starých veršů, vepisoval do nich nové. Rovněž u některých jeho básní z pozůstalosti se dodnes neví, zda nejsou jednotlivé verše součástí větší skladby, anebo naopak jsou samostatnými básněmi.⁶⁹ Rozhodnout, jestli Chlebnikovovy verše nebo Walserovy povídky náležejí většímu celku, anebo jestli se jedná o samostatná díla, nemůžeme. Dílo obou autorů je od počátku v neustálém pohybu, je to „work in progress“. Přesněji řečeno, je to dílo, které se nachází mezi pokračováním a rozpadem a vytváří nespojitě fragmentární řady.

2.

Moderní literární dílo je postaveno na diskontinuitě svých jednotlivých částí, jejichž poskládáním nevzniká homogenní celek, ale heterogenní směs, jež k celku díla jakožto nedosažitelné ideji jen poukazuje (Cortázar, Gombrowicz). Podobně je tomu v aleatorické nebo atonální hudbě – seriální kompozici je vlastní princip náhody a nesourodosti. Například Gombrowiczova metoda rozstříhání celku na nesouvisející části v románu *Ferdydurke*

⁶⁸ Walser, R.: *Taková jedna povídka*. Cit. podle Charvát, R.: *Milá malá vlaštovka*. In: Walser, R.: *Život básníka*. Přel. R. Charvát. Opus, Zblon 2008, s. 127.

⁶⁹ Viz Grigor'jev, V. P. – Parnis, A. E. [eds.]: *Primečanija*. In: Chlebnikov, V.: *Tvorenija*. Sovetskij pisatel', Moskva 1986, s. 656.

navazuje na groteskní tradici románu, na tradici rabelaisovsko-sternovskou. Techniku neustálé fragmentarizace a segmentace, která v daných chvílích postrádá jakoukoli hierarchii, tedy možnost nashromážděné věci klasifikovat a orientovat se v nich, využívá v poválečné postmoderní literatuře rovněž Julio Cortázar, jenž Gombrowicze ve svém románu *Nebe, peklo, ráj* přímo cituje: „Toto jsou tedy ty zásadní, kapitální a filosofické argumenty, které mě přiměly vybudovat dílo na základě jednotlivých částí – dílo míním pojímat jako část díla a člověka jako soubor částí, zatímco celé lidstvo pojímám jako směsici částí a kousků.“⁷⁰

Teoretickou rovinu související s těmito moderními tendencemi zpracoval Umberto Eco ve své knize *Otevřené dílo*: „Forma uměleckého díla má vlastně tím vyšší estetickou hodnotu, z čím většího počtu perspektiv může být nahlížena a chápána. [...] Různé existenciální, teologické, klinické, psychoanalytické interpretace kafkaevských symbolů nemohou ani zdaleka vyčerpat všechny možnosti díla: ve skutečnosti je toto dílo nevyčerpatelné a otevřené, protože je ‚mnohoznačné‘. Svět uspořádaný podle všeobecně uznávaných zákonů nahradil svět založený na ambigvitě, jak v negativním smyslu nedostatku orientačních bodů, tak v pozitivním smyslu neustálé zpochybnutelnosti všech hodnot a jistot. [...] V *Plačkách nad Finneganem* se před námi rozevírá skutečný einsteinovský kosmos, zakřivený sám do sebe – první slovo se pojí s posledním –, a tudíž *konečný*, ale právě proto *neomezený*. Každá událost, každé slovo vstupují do možného vztahu se všemi ostatními a od sémantické volby, učiněné u každého slova, se odvíjí interpretace slov ostatních.“⁷¹

3.

„Dnes mě to mluvení namáhá,“⁷² píše Franz Kafka ve svých *Konverzačních lístcích*. Již toto na první pohled nevinné tvrzení obsahuje v sobě rozpor. Kafka žádné *Konverzační lístky* nenapsal, soubor označovaný jako *Konverzační lístky* sestavil až po Kafkaově smrti jeho přítel Max Brod. Věta byla coby pozůstalost přiřazena k ostatním větám podobného charakteru, z nichž teprve následně byl vytvořen zmíněný soubor. Jedná se o věty napsané na lístcích, jimiž se Kafka pokoušel během své poslední smrtelné nemoci „dorozumět“ se svými přáteli a účastnit se rozhovoru, takže vlastně můžeme říct, že věty obsažené v *Konverzačních lístcích* spolu navzájem nesouvisejí natolik, jako každá z vět souvisí se svou vlastní situací,

⁷⁰ Cortázar, J.: *Nebe, peklo, ráj*. Přel. V. Medek. Mladá fronta, Praha 2001, s. 574. Ve *Ferdydurke* je tato pasáž na s. 79–80.

⁷¹ Eco, U.: *Otevřené dílo*. Forma a neurčenost v současných poetikách. Přel. Z. Obstová. Argo, Praha 2015, s. 65, 72, 74.

⁷² Kafka, F.: *Konverzační lístky*. In: Idem: *Dopisy přátelům a jiná korespondence*. Přel. V. Koubová. Nakladatelství Franze Kafky, Praha 2007, s. 777.

jejíž konkrétní podobu neznáme. Zmíněné věty tak nevytvářejí celek, jež bychom mohli chápat jako umělecké dílo. Všechny věty obsažené v tomto souboru trčí ve vzduchoprázdnu, navždy zbaveny svého kontextu řeči, zbaveny rozhovoru, který zmizel spolu s hlasy přítomných.

Přesto se při četbě Kafkových lístků nemůžeme ubránit dojmu, že jsou jeho věty jinak napsané a koncipované, než jak by tomu bylo u vět, jimiž by se pokoušel dorozumět někdo jiný. Kafka jako by netoužil dorozumět se ohledně své situace pouze se svými přáteli, ale pokoušel se dorozumět přímo se svou situací, již vlastně adresuje své věty. Jako by mu v každém z lístků šlo o něco navíc – o samotný fenomén rozumění. Nejedná se o věty, v nichž bychom mohli spatřovat běžnou touhu dorozumět se, ale o věty, jež touží, aby dorozumění bylo vůbec možné, jak o tom svědčí např. věta: „Tak pomoc zase odchází, aniž pomohla“.⁷³ Kafkovy věty jako by úměrně tomu, jak se snaží o porozumění, zároveň nastolovaly neporozumění. Tak věta o námaze mluvení, kdy nevíme, kdo co z účastněných řekl, se může mimo zmizelý kontext rozhovoru jevit jako paradox – je totiž napsaná. Psaní tu vypovídá o mluvení.

Čím tedy jsou *Konverzační lístky*? Co jednotlivé lístky s napsanými větami drží pohromadě, že je dnes publikujeme jako samostatné dílo? A můžeme je vůbec za dílo považovat? Můžeme vůbec v souvislosti s nimi mluvit o určitém celku? Ve světle konceptuálního a experimentálního umění bychom je mohli číst i „atonálně“, jako obdobu Cageovy hudby. *Konverzační lístky* nedrží pohromadě ani tak tím, že jsou znovu reprodukovány na papíře a řazeny za sebou, ale tím, že se nacházejí v „silovém poli“ konkrétní tragické situace, jakou je Kafkova nemoc a umírání, které náhle ukončilo celé Kafkovo psaní. Jako by to jediné, co mohlo Kafkovo psaní ukončit, byla v jeho případě smrt.

Co však dělá dílo dílem? Je to jen to, že je jako dílo zamýšlel autor? Tím se liší například Duchampova *Fontána* od ostatních pisoárů, ale čím se liší Kafkovy konverzační lístky od jiných obdobně komponovaných lístků jiného autora, když je Kafka jako dílo ani nezamýšlel? Není onen rozdíl dán tím, že je jako dílo myslíme (a publikujeme) teprve až my? Jsou stejné jako ostatní lístky, anebo se něčím liší? A nejsou koncipovány podobně jako Walserovy *Mikrogramy*? Nepodobají se jim tím, že se odehrávají na samotné hranici toho, co ještě považujeme za dílo?

Nedělá z nich umělecké dílo naše předchozí zkušenost s Kafkovým dílem, které můžeme uchopit jen jako fragment, jako část toho, co provždy postrádá celek? A není část

⁷³ *Ibidem*, s. 784.

vždy něčím, co jinou část doplňuje svou ztrátou celku, doplňuje ji tím, co sama na celku trátí? Jakmile jsme zjistili, že žádná Kafkova věta nepatří do *Konverzačních lístků*, neboť žádné takové umělecké dílo neexistuje, musíme se ptát, v kontextu jakého díla Kafka své věty na konverzačních lístcích píše? Do jakého celku jeho věty náležejí, je jím zmizelý rozhovor dané situace? Avšak Kafkovy věty se nepodřizují konkrétní situaci nemoci a umírání, ale naopak ji přesahují. Vymykají se jí natolik, jako by vždy náležely někam jinam než svému ztracenému kontextu. Co je tedy domovem těchto vět? Je jím celek Kafkovy tvorby a života?

Kafkovy *Konverzační lístky* sice jsou dnes publikovány jako samostatné dílo, ale co je tu dílem? Nejedná se spíše o jakousi množinu samostatných děl v podobě vět sepsaných na lístcích s touhou se dorozumět? A jsou jimi jen proto, že nejsou vyřčena, ale sepsána, tedy navzájem od sebe oddělena a znehybněna? Není v napsaných větách vždy větší míra inscenace než ve vyslovených? A není v případě Kafky právě tato míra hranicí mezi dílem a nedílem? Nakolik by byly inscenované, kdyby je Kafka „jenom“ řekl? Podléhají napsané věty dané situaci stejně, jako kdyby je jen řekl? A byly by věty stejné, kdyby je Kafka mohl vyslovit? A v čem by byly stejné? A můžeme jen tak psát, jako jen tak mluvíme? Není v psaní přítomen závazek, který v mluvení obsažen není? Není konkrétní situace nemoci a umírání u Kafky jen klamem obecnějšího rázu, spočívajícího v neschopnosti umělce mluvit? Nevyrůstá z psaní jiný význam než z mluvení?

Zmizelá situace jako ztracený kontext podtrhuje fragmentárnost každého Kafkova sdělení a vytváří z něj samostatné dílo jakožto singularitu. V situaci, kdy ostatní mluví, Kafka píše, a je to právě tato záměna, která odhaluje jinakost Kafky. Psaní přichází namísto mluvení, ale nemůže je nahradit, a vzdaluje tak svého tvůrce a pisatele od mluveného světa. Kafku namáhá mluvení natolik, že musí nastoupit psaní jako cosi, k čemu se lze vrátit a mít jako napsané na očích, jako to, co nejde sdělit jinak, než vytrhnout je ze souvislosti řeči, a to takovým způsobem, že je nutné je napsat. Každé psaní je napsání, je to akt a čin. Psaní je roztržka s řečí, vstupuje sice do rozhovoru s mluvením, ale zároveň se s ním mýjí, neboť namísto toho, aby mluvilo, píše. Psaní znicotňuje mluvení a vzdaluje jej od každého rozhovoru. *Psaní je němé a zakládá je ztráta schopnosti se domluvit.*

Kafka vytváří ze sdělení objekty sdělení. Nesděluje, ale inscenuje samotné sdělení tak, že je píše, namísto toho, aby je řekl. Říct je nemůže, proto je píše. Psáním je však zcizuje, objektivizuje a inscenuje. Jako by nemohl vplout do proudu řeči, ale musel se pokaždé vynořit anebo potopit. Splynout s proudem řeči nemůže, proto ji píše, čímž ji neustále znicotňuje. Psaní je nihilistické, inscenuje sdělení, ale nikdy nic nesděluje. Jediné, co sděluje, je sdělení.

V psaní sdělení sděluje sdělení jako Steinové „růže je růže je růže je růže“⁷⁴ nebo Kafkův dveřník je dveřník je dveřník apod. Sdělení se tím současně blíží i vzdaluje každému dalšímu sdělení.

Psaní způsobuje, že stále máme před očima to, co chce být sděleno. Psaní je evidentní, ale zároveň šifruje sdělení. Evidentní není sdělení, ale šifra sdělení. Psaní pokračuje tam, kde končí řeč. Pokračuje jako evidence toho, co chce být řečí sděleno, jako jisté setrvání sdělení v čase. K pojmu evidence se ještě několikrát vrátíme, bude tvořit osu našeho příběhu moderního psaní.

4.

Psaní, podobně jako plavba Kafkova lovce Graccha, nemá směr.⁷⁵ Je nahodilé, jeho průběh nelze dopředu odhadnout a je postaveno na zlomu, který se vytváří během náhody. Je rozptýlené a založené na digresi, jak je tomu v *Hledání ztraceného času* Marcela Prousta. Nesměřuje k celku uzavřeného díla, ale k otevřenému pokračování. Podobně jako v tzv. „liniových obrazech“ českého výtvarníka Zdeňka Sýkory. Ovšem psaní ukončit nejde, neboť pokračovat může všude. Smyslem díla se v moderní literatuře stává samotné psaní jako to, co nejde zpředmětnit, identifikovat, popsat ani zpeněžit. Stává se jím to, co překračuje samo sebe ve snaze sebe dosáhnout, aniž by se dosáhlo, jak o tom píše i německá básnička Rose Ausländerová:

Píšeš a píšeš
nikdy se
konce nedopíšeš.⁷⁶

Fenomén psaní nejde redukovat na dílo, podobně jako dílo nejde redukovat na text. Zkušenost psaní se vymyká jeho zachycení dílem, jako se vymyká porozumění dílu skrze přítomný text.

⁷⁴ Tak se zavíjí a rozvíjí „růže“ v básni *Sacred Emily* (1913) ze sbírky básní *Geography and Plays* (1922) od Gertrudy Steinové: „[...] Night town. / Night town a glass. / Color mahogany. / Color mahogany center. / Rose is a rose is a rose is a rose / Loveliness extreme. / Extra gaiters. / Loveliness extreme. / Sweetest ice-cream. / Pages ages page ages page ages [...]“ Stein, G.: *Sacred Emily*. In: Idem: *Geography and plays*. Four Seas, Boston 1922, s. 187. Cit. podle: Questia. Trusted online research [on-line]. <<https://www.questia.com/read/6082904/geography-and-plays>> [cit. 21-05-2017].

⁷⁵ Srov. „Můj člun nemá kormidlo, pluje po větru, který vane v nejspodnějších končinách smrti.“ Kafka, F.: *Lovec Gracchus*. In: Idem: *Popis jednoho zápasu*. Přel. V. Kafka. Odeon, Praha 1968, s. 108.

⁷⁶ Ausländerová, R.: *Psaní*. In: Idem: *Větr a prach*. Přel. Z. Kufnerová. Sefer, Praha 1997, s. 35.

Moderní literatura nezakládá dílo, ale proces psaní, který dílo rozkládá. Dílo jako jednotlivina je pro pochopení moderní literatury podružný pojem, jenž nevystihuje dost dobře její podstatu spočívající v neustálé procesuálnosti a proměně. V moderní literatuře nejde totiž o to, vytvořit dílo, jak na to svou poetikou poukazují i někteří autoři, ale o samotný proces psaní, tedy o vytvoření (zachycení) nevytvořitelného (nezachytitelného) neustálým tvořením (zachycováním) a přibližováním se vlastní ideji díla, jež vytvořit (zachytit) nelze. Dílem v moderní literatuře se stává idea díla, již se psaní blíží, nikdy jím není výsledný a přítomný text, jak o tom mluví např. Jiří Kolář: „Možná že to bylo nějaké bláznovství, ale Balzakovy korektury nebo Dostojevského rukopisy mě vzrušovaly vždycky víc než vytištěné knihy. Všechno to na mě působilo silněji, než když jsem si příslušná místa skutečně přečetl. Šlo mi především o vniknutí do autora. Vždycky mě víc zajímala jeho práce než výsledek – definitivní verze.“⁷⁷

Moderní psaní je bezbřehé pokračování, které proto, že pokračuje neustále, rozpadá se a štěpí na jednotliviny, jež tvoří řady textů. Rozpad je dán neukončeností procesu psaní, na němž je založena moderní literatura (proud vědomí, work in progress). Dílo se tak rozpadá svým pokračováním, kdyby nepokračovalo, drželo by pohromadě. Pohromadě však drží jen jako fragment, který se dožaduje dalšího pokračování jako svého doplnění: „To, co jsi napsal, ti diktuje smysl pokračování, dílo nevzniká z tebe, chtěl jsi napsat tohle, ale napsalo se něco docela jiného. Části mají sklon k celku, každá část směřuje k celku potají, spěje k zakulacení, hledá doplnění, dožaduje se zbytku k obrazu a podobenství svému. Náš rozum vyloví z rozbouřeného oceánu jevů nějakou část, dejme tomu ucho nebo nohu, a potom se už té části nemůžeme zbavit, dopisujeme k ní pokračování, to ona nám diktuje ostatní prvky,“ píše Gombrowicz ve svém románu *Ferdydurke* a pokračuje: „Absolutní nemožnost vytvořit celek je charakteristická pro lidskou duši.“⁷⁸ Podobně končí *Nepojmenovatelného* Samuel Beckett slovy: „[...] nemohu pokračovat, budu pokračovat.“⁷⁹

⁷⁷ Kolář, J.: *Odpovědi*. In: Idem: *Mistr Sun o básnickém umění / Nový Epiktet / Návod k upotřebení / Odpovědi*. Spisy, 4. Mladá fronta, Praha 1995, s. 279.

⁷⁸ Gombrowicz, W.: *Ferdydurke*. Přel. H. Stachová. Torst, Praha 1997, s. 78. Polský originál zní: „To, co napisałeś, dyktuje ci sens dalszy, dzieło rodzi się nie z ciebie, chciałeś napisać to, a napisało ci się coś zupełnie odmiennego. Części mają skłonność do całości, każda część zmierza do całości po kryjomu, dąży do zaokrąglenia, poszukuje dopełnienia, doprasza się reszty na obraz i podobieństwo swoje. Umysł nasz wyławia z rozbełtanego oceanu zjawisk jakąś część, dajmy na to – ucho albo nogę, zaraz na początku dzieła nasuwa się nam pod pióro ucho albo noga i potem już nie możemy wybrnąć z części, dopisujemy do niej dalszy ciąg, ona nam dyktuje wszystkie pozostałe członki. [...] Absolutna niemożność całości znamionuje ludzką duszę.“ Idem: *Ferdydurke*. Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2007, s. 71.

⁷⁹ Beckett, S.: *Nepojmenovatelný*, op. cit., s. 121. Francouzský originál zní: „[...] il faut continuer, ja vais continuer.“ Idem: *L'Innommable*. Les Éditions de Minuit, Paris 1953, s. 262.

Zdá se skoro, jako by diktát samotného pokračování, kdy se napsalo něco jiného, než co zamýšlel autor, a proto je nešlo ukončit, rušil schopnost interpreta navrátit se v opraveném rozvrhu své hermeneutické zkušenosti k původnímu předporozumění (předsudek, Vorverständnis) díla nebo události. Zdánlivě není již takový návrat možný, možné je jen bezcílně pokračovat, aniž by interpret mohl celek nahlédnout. Fenomén pokračování jako by roztínal hermeneutický kruh na nejdůležitějším místě – v moderním literárním díle neexistuje celek, ale jenom pokračování. Jakési „kontinuální diskontinuum“, jež nikdy nedospěje k celku, ale jediné k části, která vyžaduje další část jako své doplnění, jež však vzhledem k fenoménu neustálého pokračování zůstává fragmentární. Zdá se, že moderním celkem se nestává dílo plné a dokončené, ale naopak nikdy nekončící pokračování (Kafkův Zámek, Haškův Švejk).

V moderním psaní je těžiště textu neustále odsouváno za samotný text, podstata sdělení za samotné sdělení. Psaní odsouvá svůj význam mimo své sdělení. Moderní psaní je limitní – čím více se přibližuje smyslu, tím více jej odsouvá. Moderní psaní vyžaduje pokračování, do kterého klade svůj smysl jako očekávání (Beckett). A právě pokračování díla jakožto neuzavřená forma anebo idea díla stojí za jeho rozpadem. Činnost tvorby ve smyslu pokračování a neschopnosti završit dílo ukazuje, že pojem díla nevede k projasnění pojmu moderní umění. Psaní vede totiž k rozpadu každého díla. Psát znamená pokračovat, nedokončit žádné dílo tak, aby bylo završeno, stavět se proti „uzavřenému“ dílu.

Tak vyznívá i zmíněná věta Gertrudy Steinové „růže je růže je růže je růže“. Tato moderní báseň je vhodným příkladem toho, jaký problém v moderní literatuře před nás staví hermeneutická interpretace, jež by měla být vhodným nástrojem či přímo metodou vedoucí k projasnění. Zdánlivě je všechno v pořádku, růže se stává růží tak, že se neustále rozvíjí, roste do hloubky a my se dostáváme k dalším plátkům růže. Avšak čím více v jazyce rozvíjíme naše růže a pronikáme dovnitř, tím více roste reprezentace, která nám brání dosáhnout růže samotné a odkazuje nás k jiným růžím. Tak jako se řetězením růží přibližujeme jejich „stávání“ (Deleuze), tak se tomu i vzdalujeme – vzdaluje nás kumulující se reprezentace, která se vkrádá mezi nás a růže, jež chceme zachytit. Uchopováním stávání se růže růží se růžím zároveň vzdalujeme a odcizujeme.

Dílem v moderní literatuře se stává celek, jež nejde rozepsat, aniž by se nerozpadl. Celek, jenž drží jen jako model, jehož realizace vede ke štěpení. Dílo, které se aktualizuje ve svém stávání, se zároveň rozpadá. Jednotlivé části takového celku se neustále štěpí, netíhnou k celistvosti, ale k rozpadu. Nic je neuzavírá, počátek ani konec nejsou zabudovány do struktury textu jinak než tím, že text někde začíná a končí. Tato lhostejnost k počátku i konci,

k jejich umístění, je dána tím, že jednotlivé části postrádají hierarchii, jsou stejnorodé a ve své fragmentárnosti jako by uzavřené. To, že mohou začít i skončit kdekoli i kdykoli nakonec vede k entropii – šumu řeči a sdělení. Části jsou si co do hodnoty rovnocenné (Cage). Vedou k mlčení a nicotě jako podloží řeči.

Báseň Steinové má vlastně stejnou strukturu jako rovněž již zmíněná Kafkova legenda o dveřníkově, již bychom mohli vyjádřit parafrází: „dveřník je dveřník je dveřník je dveřník“. Taková věta ukazuje na to, že se každým přečtením slova, každým setkáním se slovem střetáváme s dveřníkem, jenž nám brání do Zákona vstoupit. Každým dalším slovem se ocitáme před dalším vstupem do Zákona, aniž by nám cokoli z předchozího rozumění pomohlo. Stojíme před dveřníkem zasazení do jedinečné situace, jejíž smysl nejsme schopni nahlédnout. Žádná reflexe celku nám nepomůže, neboť celek věty „dveřník je dveřník je dveřník“ je nekonečný, což samo nevede k tomu, abychom nahlédli celek smyslu, ale spíše jeho nesmysl jakožto rozpad veškerého rozumění.

Toto vše nás staví před otázku, co je to vlastně ono pokračování a jaký je jeho charakter? Je vůbec následující věta možností věty předcházející? „Cílem hermeneutiky je tedy vždy obnovit a navázat souhlas, zaplnit mezery,“ píše Gadamer v *Problému dějinného vědomí*,⁸⁰ ovšem předchozí příklady jako by svědčily spíše o opaku. V moderním díle se rozšiřují právě ony mezery. Jednotlivé události nejsou částmi provázaného celku, ale „nahodilým setkáním“ jednotlivých událostí, které mezi sebou nejsou propojené. Jsou řadami událostí, jež mají pouze své umístění v řadách ostatních událostí, a dokonce ani to ne, mají jen svůj „roj událostí“ bez možnosti, aby se ustálil v celku. Jsou skutečným náhodným setkáním šicího stroje a deštníku na operačním stole. Jediné co je sjednocuje, je operační stůl, což vůbec nevypadá jako výzva ke „splývání horizontů“,⁸¹ ale spíše jako výzva k pitvě.

5.

Moderní umělecké dílo se neustále rozpadá svým nekončícím pokračováním. Přesto však jsme stále schopni hovořit o díle jako o nějakém celku, který něco říká a drží tento rozpad pohromadě. Jak je to možné?

„Bytím, jemuž může být rozuměno, je řeč,“ píše Gadamer v *Pravdě a metodě*⁸² – a v tomto smyslu můžeme považovat psaní za způsob bytí řeči, jež může být čteno a tak zpřítomněno. To, že se z psaní nakonec stává dílo obdařené řečí, je způsobeno čtením psaní a

⁸⁰ Gadamer, H.-G.: *Problém dějinného vědomí*. Přel. J. Sokol, J. Němec. Filosofie, Praha 1994, s. 42.

⁸¹ Idem: *Pravda a metoda, 1*. Nárýs filosofické hermeneutiky. Přel. D. Mik. Triáda, Praha 2010, s. 269.

⁸² *Ibidem*, s. 403.

jeho určitým pozastavením v jeho stávání, neboť ten, kdo píše, zároveň i čte. „Vše psané samo vznášá nárok na to, aby je bylo možné probudit k řeči,“ poznamenává Gadamer.⁸³ Dílo vzniká naším čtením toho, co se jako psaní neustále rozpadá. V tomto smyslu je čtení rozuměním a interpretací, jimiž vytváříme jednotu celku, který by se jinak rozpadl. „Chápání řeči není chápání doslovného smyslu řečeného v postupném chápání jednotlivých slov, nýbrž je naplňováním jednotného smyslu řečeného – a ten vždy přesahuje to, co řečené vypovídá. [...] Jakési očekávání smyslu usměřňuje od začátku úsilí o pochopení,“ píše Gadamer.⁸⁴ Takovým chápáním řeči je právě čtení toho, co se píše, čtení jako naplňování smyslu v psaném textu či přímo jeho kladení pisatelem během aktu psaní, který po sobě čte, co napsal. Takové psaní předpokládá čtení jako hledání smyslu v chaosu napsaného. Připomeňme si proto ještě jednou citát z Gombrowiczova *Ferdydurke*: „To, co jsi napsal, ti diktuje smysl pokračování, dílo nevzniká z tebe, chtěl jsi napsat tohle, ale napsalo se něco docela jiného. Části mají sklon k celku, každá část směřuje k celku potají, spěje k zakulacení, hledá doplnění, dožaduje se zbytku k obrazu a podobenství svému. Náš rozum vyloví z rozbouřeného oceánu jevů nějakou část, dejme tomu ucho nebo nohu, a potom se už té části nemůžeme zbavit, dopisujeme k ní pokračování, to ona nám diktuje ostatní prvky.“⁸⁵

Čtením přivádíme psaní k řeči a zakládáme dílo. Dílo v moderním umění vzniká jako elementární hranice, kterou čtením klademe na nekončící pokračování, jakým je psaní. Čtením „překládáme“ psaní do řeči díla, aby mu bylo rozuměno: „Když si člověk vzpomene na tento původ pojmu hermeneutika, bude mu zcela jasné, že se v ní jedná o jazykovou událost, o překlad z jednoho jazyka do jiného, tedy o vztah dvou jazyků.“ dodává Gadamer.⁸⁶ K překladu jako principu moderního psaní se ještě vrátíme především v souvislosti s Nabokovovou *Adou*.

⁸³ *Ibidem*, s. 339.

⁸⁴ Gadamer, H.-G.: *Estetika a hermeneutika*. In: Idem: *Člověk a řeč*. Přel. J. Sokol, J. Čapek. OIKOYMENH, Praha 1999, s. 49–50.

⁸⁵ Gombrowicz, W.: *Ferdydurke*, op. cit.

⁸⁶ Gadamer, H.-G.: *Estetika a hermeneutika*, op. cit., s. 48.

6. kapitola: Vyprávění neznámého člověka

1.

Zjistili jsme, že moderní literární dílo je možné jen jako krajnost řeči – jako řeč, která se ustavičně popírá. Popírá každý neměnný stav, a vzpírá se tak tomu, z čeho právě vzešla. Moderní literární dílo je myslitelné jen jako pohyb a neustálé pokračování. Takové literární dílo však připomíná spíše rojení celku než celek samotný. Celkem literárního díla se stává neustále se proměňující množství toho, co se píše. Stává se jím kumulace a permanentní tvorba mnohosti – jakási stále vznikající i zanikající, rostoucí i ubývající dimenze skutečnosti.

„No tak, pojďte, promluvíme si. Budeme mluvit o mém krásném, báječném životě... Kde začnem? [...] Ve dne v noci mě zmáhá jedna utkvělá myšlenka: musím psát, musím psát, musím... Sotva dopíšu povídku, tak bůhví proč musím psát druhou, potom třetí, potom čtvrtou... Píšu nepřetržitě, jak na pokračování, a jinak nemůžu. Co je na tom krásného a báječného, ptám se vás? To je pekelný život! Jsem s vámi, jsem vzrušen, a zatím každým okamžikem myslím na to, že mě čeká rozepsaná povídka. [...] A tak je tomu vždycky, vždycky, sám před sebou nemám klid a cítím, že dávám napospas vlastní život, [...]. Jedno a totéž, jedno a totéž, a mně se zdá, že ta pozornost, pochvaly, nadšení, že je to všechno podvod, že mi známí nalhávají jak nemocnému, a někdy mám strach, že se každou chvíli ke mně zezadu přikradou, chytanou mě a povevou do blázince.“⁸⁷ Trigorin o krásném životě nemůže ani začít mluvit, neboť každé mluvení se mu hned převrací v psaní. Čechov zde akcentuje moderní vztah k tvorbě, k psaní jako nepřetržitému pokračování a překračování sebe sama, které je pro pisatele ubíjející a žene jej vstříc neznámu, vstříc anonymitě, o které ještě bude řeč. Čechov ukazuje rub psaní – psaní není pro Trigorina něčím „krásným“, ale je naopak tím, co člověka vzdaluje od ostatních a vyčleňuje jej ze světa lidí. Psaní totiž není komunikace a nejde jej na komunikaci převést. Skrze psaní není dorozumění možné. Psát je možné jedině tak, že se člověk nekonečně vzdaluje praktickému a žitému světu. Tak vyznívá koneckonců i jeden z nejotřesnějších Čechovových raných příběhů *Vaňka*, o malém chlapci, který v dopise žádá svého dědečka Konstantina Makaryče, aby jej odvezl pryč od ševce Aljachina, ke kterému přišel do učení do Moskvy. Místo adresy však napíše jen: „Dědečkovi

⁸⁷ Čechov, A. P.: *Racek*. Komédie o čtyřech dějstvích. Přel. L. Suchařípa. Artur, Praha 2015, s. 32–33. Klíčová věta o „nepřetržitém psaní, jak na pokračování“ je však v ruském originále mnohem expresivnější: „Píšu nepreryvno, kak na perekładnych, i ináč ne mogu“, kde frazeologismus „kak na perekładnych“ asociuje cestování povozem koňmo s přepřaháním. Idem: *Čajka*. In: Idem: *Polnoje sobranije pjes v odnom tome*. Alfa-kniga, Moskva 2010, s. 337.

na vesnici,⁸⁸ a dopis se pravděpodobně ztratí někde v širém Rusku mezi ostatními nedoručenými dopisy. Mohl by se objevit snad jedině na druhém konci světa, v Americe, kde nedoručené dopisy třídí Melvillův hrdina, pisař Bartleby, ještě předtím, než se zblázní. Psaní obecně, a to dokonce ani psaní dopisů, nevede k porozumění. Podobné téma najdeme i u Franze Kafky nebo Marcela Prousta.⁸⁹

Ano, psaní je podvod, jak říká Trigorin, je to fikce, a Klamm ze *Zámku*, který se nikdy nenechá spatřit, ale všude je přítomen, je jeho středem. *Psaní zakládá jen další psaní, další reprezentaci, a tedy vzdalování se tomu, co chce člověk sdělit. Psaní zakládá další pokračování psaní, jehož nejvýstižnějším pojmenováním je kinematografie.* Kinematografie, doslova „pohyb psaní“, mění každou skutečnost ve svůj obraz. Tak se vypravěč vzdaluje sám sobě a stává se nikým, lépe řečeno někým neznámým, kdo nemá jméno – je anonymní a slouží jen svým postavám a vlastnímu vyprávění. Trigorin v *Rackovi* říká Nině Zarečné o sobě, že jeho jméno je sice známé, ale ne zas tolik: „[...] a když umřu a známí půjdou kolem mého hrobu, tak řeknou: ‚Zde leží Trigorin. Byl to dobrý spisovatel, ale psal hůř než Turgeněv,‘“⁹⁰ a zažívá podobné rozčarování ze svého slavného jména jako jiný Čechovův hrdina, profesor Nikolaj Stěpanovič z *Nudné historie*.

Psaní je akt, kdežto literatura naprostá danost. V tomto smyslu bude stát psaní vždy proti literatuře. Snaha vypravěče nalézt takový bod, jenž by byl v neustálé rovnováze vůči všem možnostem vyprávění, vede vypravěče nakonec k nalezení nezaujatého a chladného stanoviska, jakéhosi „výjimečného místa“, podobajícího se oku kamery, odkud může všechno sledovat. Pole potencialit se realizuje jako fikce připomínající film. Podívejme se proto blíže na případ Antona P. Čechova.

2.

Řekli jsme, že vyprávění samotné se stává v moderní literatuře chladným a jakoby nezaujatým. Je objektivní a slouží rovněž jako oko kamery. Tak je tomu i v Čechovově novele *Můj život* anebo ve známé povídce *Biskup*. Později tuto techniku nezaujatého vyprávění můžeme najít v žánru nového románu, např. v Robbe-Grilletově *Žárlivosti*, v Pěrecově *Životu*

⁸⁸ Čechov, A. P.: *Vaňka*. In: Idem: *Povídky, 2 (1886–1887)*. Přel. J. Hulák. SNKLHU, Praha 1953, s. 168.

⁸⁹ Srov. např. Marcelovu bezradnost, jak správně číst dopisy Albertiny: „Kolik je tu možných hypotéz! Právě jenom možných. Dokázal jsem pravdu konstruovat tak dobře, ale jenom ve sféře možností [...]“. Anebo: „Přišel dopis, který měl tytéž zvláštnosti, jaké jsem mylně připisoval onomu prvnímu dopisu, ale tentokrát měl opravdu význam signálu atd.“ Proust, M.: *Hledání ztraceného času, 6. Uprchlá*. Přel. J. Pechar. Odeon, Praha 1988, s. 16, 17. V souvislosti s Kafkovým psaním stačí vzpomenout na jeho *Dopisy Mileně*.

⁹⁰ Čechov, A. P.: *Racek*, op. cit., s. 33–34.

návodu k použití, ale také v *Pninovi* Vladimira Nabokova či *Ferdydurke* Witolda Gombrowicze.

Vypravěč se v moderní literatuře stává nikým. Zbavuje se sám sebe a znicotňuje se, aby mohl vyprávět. Vypráví jako neznámý člověk, kterého nevidíme. Vypráví jako by z nulté pozice, z bodu, odkud jej postavy, o nichž vypráví, nemůžou spatřit. Jeho odstup je podmínkou jeho vyprávění, nezaujatého a chladného jako snímání kamery. Tak vypráví „neznámý“ v Čechovově *Vyprávění neznámého člověka* (*Rasskaz neizvestnogo čeloveka*). Tuto novelu z roku 1893 můžeme vnímat jako jakýsi pendant k jeho předchozí novele *Nudná historie* z roku 1889, kde je vypravěčem starý, věhlasný učenec, jehož slavné jméno je naopak všem „známé“. *Nudná historie* spočívá na kontrastu mezi známým hrdinovým jménem a jeho životem, o němž se hrdina domnívá, že se mu nevydařil, neboť sám nemůže dostat jeho věhlasu – jeho vlastní život neustále pokulhává za jeho slavným jménem. Avšak ve *Vyprávění neznámého člověka* vypravěč a hrdina příběhu své jméno neustále skrývá a tam, kde je poodhalí, ve chvíli, kdy jej ostatní oslovují Štěpáne, tušíme, že se jedná o pseudonym. Zvláštní význam přitom hraje skutečnost, že jedním z možných předobrazů hrdiny mohl být Ivan Pavlovič Juvačev (1860–1940), spisovatel, revolucionář a rovněž Charmsův otec, s nímž se Čechov seznámil na Sachalinu, kde byl revolucionář ve vyhnanství.⁹¹

Vypravěčova identita tak zůstává po celou dobu vyprávění „neznámá“. Vypravěčem není jen někdo, kdo je neznámý, ale především někdo, kdo se stal nikým a kdo svou přítomnost neustále znicotňuje, jen aby mohl zůstat nablízku vyprávěným událostem: „V mém skromném, tichém citu, podobném obyčejné oddanosti, nebyla pražádná žárlivost na Orlova, dokonce ani ne závist, protože jsem chápal, že osobní štěstí je pro takového mrzáka, jako jsem já, možné jen ve snech.“⁹² Taková je výchozí pozice vypravěče i hrdiny příběhu – aby se mohl stát někým, kdo má jméno a nemusí se za ně stydět, aby mohl proniknout až k událostem, jež ho povýší až k jeho skutečnému jménu, musí se nejdříve znicotnit. Vypravěčem je ten, kdo se teprve stává sebou a své jméno hledá, čili nikdo. I tento význam, jak to dokládá anglický překlad, jenž zní *The Story of Nobody* anebo někdy *An Anonymous Story*, je v originálním titulu Čechovova malého románu zahrnut.

To je pro naše účely zcela zásadní. Vypravěč se od počátku stává sluhou postavy, k níž pociťuje už jen nepřátelství. Chce jí být nablízku, a proto jí slouží, neboť ten, kdo slouží, je neviditelný, a sám může všechno nepozorovaně a detailně sledovat. Je tak blízko

⁹¹ Srov. např. Stepanov, A. D.: *Komentariji*. In: Čechov, A. P.: *Duel'. Povesti*. Azbuka-klassika, Sankt-Peterburg 2010, s. 557.

⁹² Čechov, A. P.: *Vyprávění neznámého člověka*. In: Idem: *Povídky, 5 (1893–1895)*, op. cit., s. 39.

událostem, že není jejími účastníky spatřen a stává se pro ně neviditelný: „Mou přítomnost obyčejně nebral na vědomí, a když se mnou mluvil, ironický výraz na tváři neměl – zřejmě mě nepovažoval za člověka.“⁹³ Pro účely nezaujatého pozorování i vyprávění je třeba zaujmout takové místo, odkud můžeme vše pozorovat i vyprávět. To lze jen za předpokladu, že událostem, které chceme popsat, nezaujatě a nezištně sloužíme:

Seděl za stolem, pil kávu a listoval v novinách – a já a panská Polja jsme uctivě stáli u dveří a koukali na něj. Dva dospělí lidé museli s nejvážnější pozorností přihlížet, jak třetí pije kávu a chroustá suchary. To je jistě velmi směšné a podivné, já však jsem v tom, že jsem musel stát u dveří, neviděl pro sebe nic ponižujícího, třeba jsem právě tak šlechtic a vzdělaný člověk jako Orlov.⁹⁴

Jistě, je to podivné a směšné, sám sebe snižovat službou, ale je to také jediná možnost jak vyprávět, dokud je co, neboť ztráta životní zkušenosti, kterou by bylo možné předat svým potomkům, ohrožuje přímo samotné vyprávění, jak se o tom v eseji *Vyprávěč*, věnovaném Leskovově tvorbě, rozepisuje Walter Benjamin. Taková je pozice Kafkova K. ze *Zámku* anebo vypravěče Carverových povídek.

Abychom události udrželi v chodu a mohli je vyprávět, aniž bychom do nich nechtěně zasahovali, musíme nejen najít služebné místo, ale rovněž udržet rovnováhu mezi námi a světem, o kterém vyprávíme. Seběmenší poklesek v této rovnováze by způsobil, že události zasáhneme svými slovy, a narušíme tak jejich chod, takže důvody, pro které jsme je chtěli pozorovat a vyprávět, se ukážou zbytečné:

Jednala se mnou jako s lokajem, s nižší bytostí. Je možno hladit psa a zároveň ho nebrat na vědomí; mně dávali příkazy, kladli mi otázky, ale mou přítomnost nebrali na vědomí. Páni považovali za neslušnost mluvit se mnou víc, než bylo zvykem; kdybych se byl při posluhování u oběda vmísil do hovoru nebo se zasmál, jistě by mě byli pokládali za blázna a propustili.⁹⁵

Vždycky hrozí, že nás postava zahlédne, a naše role vypravěče se tak vyradí. Může nás však spatřit, jen když začneme váhat a opouštět svou pozici jediného vypravěče událostí, když

⁹³ *Ibidem*, s. 11.

⁹⁴ *Ibidem*, s. 9.

⁹⁵ *Ibidem*, s. 40.

přestaneme sloužit svým postavám a hrozí, že se naše role obrátí a my sami se staneme postavou ve vyprávění neznámého (anonymního) vypravěče:

„Vy jste nemocen?“ zeptal se Orlov. Tuším, že za celý čas, co jsme se znali, mi tehdy poprvé řekl vy. Bůh ví, proč. Ve spodním prádle a s tváří znetvořenou kašlem jsem nejspíš špatně hrál svou roli a málo jsem se podobal lokajovi. „Když jste nemocen, tak proč sloužíte?“ řekl. „Abych neumřel hladu,“ odpověděl jsem. „Jak je to vlastně všechno hnusné,“ řekl Orlov, tiše jda ke svému stolu.⁹⁶

Vyprávět je záležitostí života a smrti. Kdo vypráví, podílí se na chodu světa. Na tom, jak se jeho obrazy skládají jeden za druhým, na chodu, který se odehrává okolo prostřeného stolu, jenž se stává centrem událostí. Přestat vyprávět znamená přestat se na chodu věci podílet. To se stane neznámému – jakmile se rozhodne opustit své služebné místo, zjistí, že již svou pomstu na Orlovovi vykonat nemůže. Mezitím, co sloužil, u něj došlo totiž k vnitřní proměně. Právě v tuto chvíli se mění perspektiva vyprávění v Čechovově novele. Orlov přestává být hybatelem událostí a stává se jím neosobní a anonymní vypravěč – čili nikdo, kdo svým odchodem z rovnovážné a nulté pozice vypravěče naruší rovnováhu vyprávění a způsobí neočekávané pokračování, jež s předchozími událostmi zdánlivě nijak nesouvisí. Náhlý zvrat událostí je pro Čechova charakteristický, jak to můžeme vidět i na jiné jeho povídce *Strach*.

Proč o tom vlastně mluvíme? Protože je to právě Čechov, kdo jako jeden z prvních spisovatelů koncipuje umělecké dílo ne jako pole daností, ale jako pole možností. Sotva neznámý opustí své původní východisko nihilismu a terorismu, o nichž se jen letmo zmíní a které v salonní podobě dál přetrvávají u mladého Orlova, začíná se pohybovat mezi různými krajnostmi možností, jež se mu během vyprávění nabízejí, aniž by se sám přiklonil k jedné z nich. A právě v tom tkví podstata většiny Čechovových povídek i dramát. Koncipuje je takovým způsobem, aby ideje byly představeny v celé škále svých možných perspektiv, jejichž důsledky vidět nemůžeme. Dramata svých hrdinů koncipuje jako svět otevírající se nejrůznějším možnostem.

Rovněž Umberto Eco ve svém *Otevřeném díle* upozorňuje, když odkazuje na Sartra, že „existující objekt nemůže být redukován na konečnou řadu projevů, neboť každý z nich je spjat s neustále se proměňujícím subjektem“,⁹⁷ a cituje Merleau-Pontyho: „Vědomí, které

⁹⁶ *Ibidem*, s. 38.

⁹⁷ Eco, U.: *Otevřené dílo*, op. cit., s. 83.

bývá považováno za místo jasu, je naopak místem dvojznačnosti. [...] Jak pro věc, tak pro svět je tedy podstatné, že se představují jako ‚otevřené‘ [...] a slibují nám vždy ‚něco dalšího k vidění‘.⁹⁸

⁹⁸ Merleau-Ponty, M.: *Fenomenologie vnímání*. Přel. J. Čapek, OIKOYMENH, Praha 2013, s. 404–405. Eco, U.: *Otevřené dílo*. Op. cit., s. 83–84.

II. ČÁST: PŘÍZRAKY ŘEČI

1. kapitola: Svět za oknem

1.

Nastolit rovnováhu mezi spisovatelem a světem pomocí psaní znamená vytvořit takovou rovnovážnou pozici, odkud můžeme svět nezaujatě pozorovat a popisovat. Jenže pozorovat svět znamená vstoupit do něj svým psáním a současně se s ním střetnout. Podívejme se proto blíže na vztah mezi spisovatelem a oknem, jímž se svět spisovateli ukazuje a zároveň utváří hranici viditelnosti a vyslovitelnosti.

Otevřené okno ukazuje svět, jenž nás vyzývá, abychom se mu odevzdali; ohrožuje nás, ale zároveň umožňuje vyprávět. Moderní spisovatel se při pohledu z okna ocitá na hranici mezi artikulováním světa (vyprávěním), jež díky reprezentaci zachovává distanci vůči světu, a sebevraždou, která jakoukoli distanci ruší a usvědčuje každý pokus artikulovat svět z marnosti. Hrdina povídky Arthura Schnitzlera *Květiny* spatří z okna stín bytosti teprve poté, co zavře oči:

Jaro! – Okno mám dokořán otevřené. Pozdě večer jsme se s Grétkou dívali dolů do temné ulice. Vzduch kolem nás byl hebký a teplý. A když jsem se podíval na nároží, které matně osvětluje pouliční svítlna, stál tam pojednou stín. Viděl jsem jej a neviděl... Vím, že jsem jej neviděl... Zavřel jsem oči. A jak jsem je měl zavřené, byl jsem pojednou s to se jimi dívat, a vtom tam stojí ta ubohá bytost v slabém světle lucerny, a já viděl její obličej hrůzně zřetelně, ozářený jakýmsi žlutým sluncem, a viděl jsem v tom ztrápeném bledém obličejí velké, užaslé oči... Tu jsem pomalu odešel od okna a usedl k psacímu stolu.⁹⁹

Vypravěč se potřebuje otevřít světu a zároveň se před ním ukrýt. Zavřením očí se od světa v otevřeném okně odtahuje a vytyčuje místo, odkud teprve je možné pozorovat a následně vyprávět. Zavřené oči ke světu v okně přidaly jakýsi dodatečný lem, a založily tak rozdíl mezi viditelností a neviditelností. Učinily vyprávění „snovým“. Vypravěč zavírá oči, aby se zbavil svého pohledu jako zdroje subjektivity i míry tělesnosti, odpoutal se sám od sebe a stal se jakousi camerou obscurou, jíž budou proudit obrazy a která je bude proměňovat v psaní. Právě takový důvěrný pohled na svět probouzí přízraky, jež jsou s neviditelností

⁹⁹ Schnitzler, A.: *Květiny*. In: Idem: *Slečna Elsa*. Přel. V. Tomeš. Odeon, Praha 1977, s. 39.

přímo spjaty. Dochází tak k naplňování požadavku, který vyslovil Maurice Merleau-Ponty ve své knize *Viditelné a neviditelné*:

Mám-li být jako ek-stasis ve světě a věcech, pak mne ve mně samém nesmí nic vzdalovat světu, nesmí mne zatěžovat žádná „představa“, žádný „obraz“ a rovněž ne onen přívlastek „subjekt“ [...], neexistuje žádná „subjektivita“ či „ego“, vědomí je „neobývané“, je třeba zbavit je všech sekundárních apercpcí, které je podávají jako rub těla, jako vlastnost nějakého „psychismu“; musím je odhalit jakožto „nic“, jako „prázdnost“, jež je schopno plnosti světa, jež dokonce tuto plnost potřebuje k tomu, aby jeho prázdnotu nesla.

Dochází k „vidění jako znicotňování“, kdy „svět je vidění světa a nemůže být ničím jiným. Bytí je v celém svém rozsahu lemováno viděním bytí, jež není bytím, nýbrž nebytím.“¹⁰⁰

Podobnou důvěru ke světu za otevřeným oknem, jaká na nás dýchá ze Schnitzlera, můžeme cítit i z povídky Franze Kafky *Okno do ulice*:

Kdo žije opuštěně a přitom by se rád tu a tam někam připojil, komu se vzhledem k proměnam denní doby, počasí, poměrů v zaměstnání a podobně zachce uvidět nějakou jedno jakou paži, jíž by se mohl zachytit – ten se dlouho neobejde bez okna do ulice. A je-li to s ním takové, že vůbec nic nehledá a přistupuje k oknu pouze jako unavený muž s očima přejíždějícíma sem tam mezi obecenstvem a oblohou a brání se a jen trochu zakloní hlavu, pak ho strhnou koně dole do sledu vozů a rámusu, a tím tedy konečně do lidské pospolitosti.¹⁰¹

Viděné se stává součástí samotného oka a obraz součástí pozorovatele jako jeho stín a přízrak. Věc se podřizuje obrazu, jako by se do něj hroužila. Realita zvolna mizí – nahrazována fikcí. Jako by nám obrazy zakrývaly pohled na skutečnost, která obrazy produkuje.

2.

Okno propouští svět dovnitř. Pokud zapomeneme na to, že svět se děje za oknem, stane se svět, který za ním vidíme, součástí okna. Okno a svět začnou splývat, svět se rozpustí v okenním skle. Kdo přistupuje k oknu, přichází ke světu a zároveň k jeho obrazu.

Okno svým rámem upomíná na jazyk, jenž nechává svět promlouvat tak, že jej formuje a artikuluje. Splnutím okna (jazyka) se světem dochází ke ztrátě orientace, ke ztrátě

¹⁰⁰ Merleau-Ponty, M.: *Viditelné a neviditelné*. Přel. M. Petříček. OIKOYMENH, Praha 1998, s. 56–57, 77.

¹⁰¹ Kafka, F.: *Okno do ulice*. In: Idem: *Povídky*, op. cit., s. 29.

možnosti okno (jazyk) a svět od sebe odlišit. Nelze přesně říct, zda svět teče po jeho skle, anebo spočívá kdesi za ním v jeho hloubce. Dochází tak k neustálému překlápění, kdy chvíli vidíme okno, které svět reprezentuje, a chvíli svět, který oknem prostupuje. Podobně je tomu s Malevičovým *Černým čtvercem*, kde není zcela jasné, nakolik je skutečným čtvercem (světem), a nakolik jeho znakem a čtverec (svět) jen zastupuje. V jistém smyslu můžeme říct, že se svět stává součástí oka, které svět pozoruje.

Pohled z okna na okolní svět úzce souvisí se schopností vyprávět a svět artikulovat. Jakmile se tato ústřední souvislost mezi viděním a artikulací (vyprávěním) vysloví, již se začíná problematizovat, neboť vidění jako by artikulaci rušilo a svým narušováním vytvářelo, či dokonce přerušovalo právě tam, kde ji umožňuje. Tak je tomu v jednom dopise Daniila Charmsa:

Sedl jsem si a zadíval se z okna. Tu jsem si řekl: Sedím tu a dívám se z okna na... Na co že se to dívám? Vzpomněl jsem si: „okno, kterým se dívám na hvězdu.“ Ale teď se nedívám na hvězdu. Nevím, na co se dívám teď. Ale to, na co teď hledím, je ono slovo, jež jsem nedokázal napsat.¹⁰²

Vztah mezi schopností vidět a artikulovat, viděné pojmenovat, je reciproční. Viditelnost najednou nejde nejen artikulovat, ale nejde ji ani vidět, viditelnost je totiž neviditelná, neboť je nepojmenovatelná. Charms pozoruje samu neviditelnost skrze nepojmenovatelnost toho, co vidí. A tuto svou zkušenost nakonec artikuluje.

Okno je vždy spojeno se světem. Jen jazykem jako oknem můžeme zaměřit svět, a tak jej spatřit, vstoupit do něj, anebo z něj vystoupit. Jazyk není postaven pouze na reprezentaci, ale též na prezentaci, není založen jen na tom, aby poukazoval ke světu, ale též aby nám jej dával, a my tak mohli zakusit jeho realitu. Realita je vnějšek světa, která nám dává zakusit, že svět je.

3.

Jazyk koncentruje realitu skrze své vlastní kladení se ke světu. Díky tomuto usouvztažnění jazyka a světa vznikají pojmy jakožto koncentrace reality. Jazykem komponujeme svět do pojmů a slov. V tomto smyslu se jazyk podobá oknu, které nejen předkládá výřez světa, ale současně mu dává rám, který svět uspořádává. Tento rám svět

¹⁰² Charms, D.: *R. I. Poljakovové, 2. listopadu 1931*. In: *Idem: Dopisy*, op. cit., s. 26–27.

formuje. Jednotlivé prvky světa, ať už se jedná o předměty nebo události, se v oknu artikuluji skrze rám, jenž je teprve umožňuje.

Okno vymezuje svět svým rámem a formuje jej jako výřez, jenž zakládá pojem. Pojem je výřez světa, takový výřez, v němž se svět koncentruje a stává se jeho reprezentací, stává se jeho obrazem, neboť svět se umísťuje jako obraz na skle okna tak, že v něm jakoby plave. Okno cloní svět a otevírá jej jako znak, je reprezentací i prezentací, zcizením i průhledem. Abychom zpřítomnili svět (prezentace), musíme jej ukázat jako obraz (reprezentace). Svět, jenž je neprezentovatelný, můžeme reprezentovat jako „svět za oknem“. „Svět za oknem“ svým rámem reprezentuje svět, který nelze ukázat (prezentovat) jinak než oknem (reprezentací).

Svět je zasazen v okně vždy jako obraz nebo pojem (reprezentace). Podobně oko vyřezává kužel světa a podobá se tak kameře. Co se dostane do zorného úhlu oka (kamery), stává se pojmem. Oko formuje svět jako pojem. Svět proto vidíme vždy jako jeho obraz, a nikdy jako skutečný svět. „Okno do světa“ je tedy součástí našeho „pohledu na svět“. Na svět se díváme oknem svého pohledu.

Co však nevidíme, je to, co se nachází mimo okenní rám, mimo jazyk, a co na nás přesto jako mimojazykový svět doléhá. Okno i jazyk nás před světem chrání, aniž by nás jej zbavily. Sebevraždou opouštíme pole artikulace a noříme se do světa.

4.

Kdo se vyklání z okna, vyklání se do světa a celá polovina jeho těla v něm mizí. Noří se do neznáma, aby je spatřil. Avšak svět za oknem může zaútočit, jako je tomu v závěru Čechovova *Černého mnicha*. Kovrin vychází na balkon, aby uviděl svět, odkud „naň hleděla“ zátoka „jako živá spoustou modrých, siných, tyrkysových a ohnivých očí a vábila ho k sobě,“ a odkud se k němu „strašnou rychlostí“ blíží mnich, aby jej vyrval pozemské prostřednosti a odevzdal genialitě smrti. Kovrin „[...] umírá jenom proto, že jeho slabé lidské tělo už ztratilo rovnováhu [...]“.¹⁰³ Svět za oknem představuje neznámo, které okno koncentruje do obrazu stejně jako lidský pohled a zároveň v hrdinech probouzí touhu, aby vyšli do světa, zahlédli jej, a tak jej dosáhli, což může být pro ně smrtelné, neboť překračují hranici mezi sebou a světem, již okno nebo balkon zachovávaly. Jako by se světem

¹⁰³ Čechov, A. P.: *Černý mnich*, op. cit., s. 128–129. Poslední citovaná věta v ruském originálu zní: „[...] on umirajet potomu toľko, čto jeho slaboje čelovečeskoje telo uže uterjalo ravnovesije [...]“. Idem: *Černyj monach*. In: Idem: *Sobranije sočinenij, 7. Povesti i rasskazy 1892–1895*. Gosudarstvennoje izdatel'stvo Chudožestvennoj literatury, Moskva 1962, s. 321.

rozprostřela viditelnost a zároveň byla právě tím, na co se máme zaměřit. Není již důležité to, že svět je, ale to, že se jeví. Předstoupit před okno neznámá jen pohlédnout na svět, ale rovněž jej nechat na sebe působit. Svět nás pozoruje oknem, kterým na něj hledíme.

Gérard de Nerval se oběsil venku, vystavil své mrtvé tělo ve světě, přesně v intencích své poetiky prolínání snu a života, jako by svět za oknem nebyl jen prodloužením básnickovy mysli, ale přímo jeho skutečným cílem, jeskyní, kam je třeba doputovat: „Kolem zdí se táhla pohovka a zdálo se mi, že zdi jsou z tlustého skla, za nímž jsem viděl zářit poklady, šály a koberce. Mřížovanými dveřmi jsem viděl nějakou krajinu, osvětlenou z ulice, a zdálo se mi, že poznávám podobu stromů a skla. Tam jsem přebýval už v nějakém jiném životě a byl jsem přesvědčen, že poznávám hluboké jeskyně ellorské,“ píše ve své *Aurelii*.¹⁰⁴

Podobně opouští zdi blázince i švýcarský prozaik Robert Walser a umírá na horách, neboť svět za oknem je jediné skutečné místo domova, kdežto svět v místnosti je východiskem, odkud k domovu přicházíme. Ale i svět za oknem je uzavřený, nejde z něj utéct, jak můžeme číst v jeho *Procházce*:

Protože mě už zmohlo vyčerpání, zatoužil jsem někde ulehnout, a jakoby náhodou se přede mnou u břehu vynořilo útulné místečko; udělal jsem si v měkké půdě pod přívětivými, dobrosrdečnými korunami stromů trochu pohodlí.

Zatímco jsem pozoroval zemi, vzduch i oblaka, přišla mi na mysl zarmucující a neodbytná myšlenka, která mě donutila si přiznat, že jsem pouhým zajatcem mezi nebem a zemí, že všichni jsme tu vlastně tímhle způsobem bídne uvěznění a že pro nás není cesty do jiného světa než ona jediná, vedoucí do temné jámy, do země a do hrobu.¹⁰⁵

Sergej Jesenin v básni *V kraji žít rodném nebudu...* se vrací ze světa, aby se jako natruc svým blízkým oběsil na okně rodného domu:

Domů zas přijdu. Radostí
cizí se potěším,
v zelený večer pod oknem
se jim tam pověším.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Nerval, G. de: *Aurelie*. In: Idem: *Sylvie / Aurelie*. Přel. J. Zaorálek. Praha 1957, s. 175.

¹⁰⁵ Walser, R.: *Procházka*. Přel. R. Charvát. Opus, Zblou 2010, s. 47.

¹⁰⁶ Jesenin, S.: *V kraji žít rodném nebudu...* Přel. B. Mathesius. In: Idem: *Modravá Rus*. Přel. E. Frynta, J. Hora, M. Marčanová, B. Mathesius, J. Víška. Mladá Fronta, Praha 1965, s. 28.

Návrat domů, který však nepronikne za jeho práh, je možný jen jako sebevražda s výhledem na svět. Právě tento verš parafrázuje ve své *Kouzelné flétně* Bohumil Hrabal, jako by předjímal svůj další osud. Ostatně celý svůj text věnuje bolesti, již pociťuje při pohledu z okna, a z ní plynoucím myšlenkám na sebevraždu:

[...] a že teď jsem sám proti sobě, protože jsem se uvítěl, když jsem dosáhl hlučné samoty... prázdnoty, ve které se ale zrcadlí a ozvučují všechny bolesti světa, i když se častokrát zaklínám veršem Jeseninovým... domů se navrátím, radostí cizí se potěším, v zelený podvečer pod voknem se jim tam oběsím... ale za deset let potom, co Serjoža tohle napsal, se oběsil a zastřelil pro jistotu, že se uvítěl...¹⁰⁷

5.

Hlavní hrdina Babelovy povídky *Guy de Maupassant* čte ve svém pokoji monografii o životě francouzského spisovatele, jenž zemřel v šílenství: „Dočetl jsem knihu až do konce a vstal z postele. Mlha se přiblížila k oknu a zakryla vesmír. Srdce se mi sevřelo. Předtucha pravdy se mne dotkla.“¹⁰⁸ Mlhu v okně zakrývající pohled do vesmíru a pravdu klade do jedné roviny. Hranici, kterou vytváří okno, nelze překročit, aniž by člověk neztratil zdravý rozum. Za okny se převaluje mlha, jež brání tomu, aby člověk pronikl do světa. Známý je Lužinův skok z okna na konci Nabokovova románu *Lužinova obrana*, jenž se jím „zachraňuje“ před banálním životem. Jeho sebevražda je průchodem do jiné dimenze bytí – čtenář za vystavěné kulisy literárního světa nemůže a Lužin mu mizí z obzoru. Podobně vyskakuje z okna Podkolesin z divadelní hry *Ženitba* Nikolaje Gogola. Divák uslyší jen jeho hlas, který poroučí drožkáři, aby jej odvezl na Kanavku.

„Zpěv ptáků v korunách stromů je zřetelnější, úryvky melodií jasnější. Vlahý vítr přináší melodii z luk. Teď by byla příhodná chvíle oběsit se na okenním kříži,“ píše rakouský spisovatel Peter Altenberg ve svém „minutovém románu“ *Hotelový pokoj*. Okno namířené do světa, na jehož sklo jako by se svět přímo tlačil, aby hrdinu zasáhl svým bohatstvím, a pronikl tak do jeho uzavřenosti v hotelovém pokoji, v něm zároveň probouzí pocit „příhodné chvíle“, kdy by se dalo „oběsit se na okenním kříži“, na samotné hranici mezi světem a nitrem, v onom průhledu, na okenním skle, kde vzniká obraz světa. Tedy ještě ne ve světě, ale už ne mimo něj, spíše v jakémsi odstupu i v blízkosti, s pohledem upřeným na svět, který

¹⁰⁷ Hrabal, B.: *Kouzelná flétna*. In: Idem: *Večerničky pro Cassia*. Vybrané texty z let 1989–1994. Mladá Fronta, Praha 2013, s. 10–11.

¹⁰⁸ Babel, I.: *Guy de Maupassant*. In: Idem: *Rudá jízda a jiné prózy*. Přel. J. Zábrana. Hynek, Praha 2000, s. 288.

představuje dálku i blízkost. Hrdina svou sebevraždou narušuje harmonii, kterou pozoruje za oknem, a usvědčuje ji tak z falešnosti přerůstající až ve vražednost, neboť právě onen zpěv ptáků způsobuje v hrdinovi pocit nesounáležitosti se světem, který vyústí v sebevražedné úmysly: „Ve tři hodiny začali ptáci pípat, jen náznakem. Moje starosti rostly a rostly. Začalo to v mozku jakoby kutálejícím se kamínkem, strhával s sebou všechny nadějně přísliby a životní lehkost, stával se ničivou lavinou, pohřbil schopnost obstát v nadcházejícím dni a v neúprosné rozhodné chvíli. A čelit náhodám!“¹⁰⁹ Svět za oknem nebyl nikdy bezpečný, ale vždy to byl svět viditelný.

6.

Kdo přichází k oknu, aby se zadíval ven, přistupuje ke světu, jenž se za oknem mění. Pohled z okna na okolní svět úzce souvisí se schopností pozorované vyprávět. Někdy pohlédneme ven, abychom s okolním světem navázali vztah, byť i odcizený, a jindy však nevidíme nic. V moderní literatuře se toto nic stalo mnohem významnější než dříve. Nic se stalo tím, na co se z okna díváme. Jestliže dříve člověk vystupoval ven i za cenu vlastního života, dnes z okna pozoruje jen zbytky pohaslého světa, jenž kdysi mohl mít nějakou hodnotu.

Nejinak je tomu v *Konci hry* Samuela Becketta. Promlouvá Hamm:

Znal jsem jednoho blázna, který se domníval, že nadešel konec světa. Maloval obrazy. Měl jsem ho rád. Byl jsem ho navštívit v ústavu. Vzal jsem ho za ruku a zatáhl k oknu. Tak se podívej! Tamhle! To vzházející obilí! A tam! Pohled! Plachty rybářských člunů! Vidiš, ta krása! (*Chvilka*) Vytrhl mi svou ruku a vrátil se do kouta. Vyděšený. Viděl jen samý popel. (*Chvilka*) On jediný byl ušetřen. (*Chvilka*) Opomenut. (*Chvilka*) Zdá se, že ten případ není... nebyl tak... ojedinělý.¹¹⁰

Hrůza obnaženého lidství, nahromaděné mrtvoly a zbytky těl, takové pohledy zaměstnávaly lidské oko ve dvacátém století. Pohled z okna se proměnil v cosi traumatického až nepřičetného. Spatřená hrůza nejen ukazovala absurdnost světa, ale sám pohled se proměnil až v jakousi nelidskou vlastnost, v monstrozitu pohledu. Pohled z okna se stal pohledem z fotoaparátu nebo kamery a stal se nelidský: „Ten obraz patřil do úplně jiné krajiny, bylo to něco cizího, přičarovaného, co na zlomek vteřiny připomínalo nějakou napůl

¹⁰⁹ Altenberg, P.: *Hotelový pokoj*. In: Idem: *Noční život ve Vidni*. Přel. L. Kubišta. Havran, Praha 2003, s. 121.

¹¹⁰ Beckett, S.: *Konec hry*. Přel. J. Kaušitz. Praha 1994, s. 36.

spatřenou představu, jen napůl uvěřitelnou v okamžiku spatření, kdy si divák říká, co se to stalo s významem věcí, stromu, ulice, kamene, větru, jednoduchých slov ztracených v padajícím popelu,“ popisuje 11. září 2001 v *Padajícím muži* Don DeLillo.¹¹¹

Svět se proměnil. Vypravěč Carverovy povídky *Začátečníci* už jen tiše doufá, že z okna ještě něco spatří, něco, co stojí za to vyprávět: „Chtěl jsem si představit, jak koně za šera pádí přes ty louky, anebo jen tak klidně u ohrady stojí hlavami natočení opačným směrem. Stál jsem u okna a čekal. Bylo mi jasné, že musím ještě chvíli vydržet v klidu a dívat se ven – dokud je ještě vůbec něco vidět.“¹¹² K názoru, že není co vyprávět, dospívá Charms v povídce *Modrý sešit č. 10*. A jak můžeme číst v jiné Charmsově povídce *Vypadávající stařeny*, poté, co zmizel člověk jako objekt vyprávění, se dokonce ukazuje, že není možné se z okna ani podívat. Avšak na rozdíl od Charmse je pro Carvera pohled z okna cosi hluboce morálního. Je třeba se z něj dívat, dokud něco vidíme, přestože to, co za ním nacházíme, se nám může zdát banální. I když svět za ním zlhostejněl, zevšedněl a začal mizet.

¹¹¹ DeLillo, D.: *Padající muž*. Přel. Z. Mayerová. Odeon, Praha 2008, s. 91.

¹¹² Carver, R.: *Začátečníci*. Přel. J. Hrubý. Volvox Globator, Praha 2012, s. 198.

2. kapitola: Montáž jako obraz světa

1.

Rovnovážný princip, nejen jako hledisko vyprávěče či perspektiva, ze které se vypráví, ale jako samotný způsob pořádání vyprávěných událostí, kdy dochází ke zpřetrhání linie epického vyprávění a k jejich následnému uspořádání do série povídkového cyklu, je zachycen rovněž v *Rudé jízdě* (*Konarmija*, 1926) Isaaka Babela. Podkladem pro její napsání se stal jeho soukromý deník, jehož část byla posmrtně publikovaná jako *Deník 1920*. Ale i jeho ostatní povídky, nezařazené do jeho nejznámějšího cyklu, mají deníkový charakter, jehož nejvýraznějším rysem je autentičnost.

Babel se ve svých povídkách pokouší zrušit reprezentaci podobně jako Sergej Ejzenštejn, který nechává ve svých filmech promlouvat samotnou věc skrze její obraz, jak je tomu např. ve známé scéně s odstředivkou na mléko z *Generální linie*, jež jakoby v proudech dopadala na diváky. A právě slova ruského režiséra vystihují zcela přesně Babelovu poetiku: „Ale není daleko den, kdy do přístavišť stereoskopického filmu nebudou vplouvat jen vory, ale i galéry, fregaty, parníky, křižníky, obrněnce i dreadnoughty.“¹¹³ Neboť, slovy Deborda, „vše, co bylo dříve prožíváno přímo, se vzdálilo v reprezentaci“.¹¹⁴ Je proto zapotřebí se dotknout nejen samotných věcí, ale dotknout se i jejich pravdy: „Předtucha pravdy se mě dotkla,“ píše Isaak Babel v povídce *Guy de Maupassant*,¹¹⁵ a v povídce *Pan Apolek*: „Dotkla se mě předtucha tajemství.“¹¹⁶ Znamená to vystoupit ze své pozorovatelný a vstoupit do světa – zaujmout vůči světu i sobě pozici, vychýlit se na jednu ze stran a narušit tak rovnováhu. Vstoupit do světa znamená nechat se jím poznamenat. U moderních umělců i spisovatelů k tomu dochází nejen v duchu avantgardních předpokladů, ale též dobových ideologických klišé.

V Babelově povídce *Guy de Maupassant* útočí na čtenáře metafory. Není to útok slov, ale útok obrazů, které mají prorazit neměnnou skutečnost světa. Častý je u Babela motiv pozorovatele, který pozoruje svět z okna, jak je tomu v závěru zmíněné povídky. Babelovy postavy jsou v jeho povídkách často pozorovány z odstupu a z dálky. Také jejich vnitřní život je jazykem zvnějšněn a rezonuje se svým okolím, neboť se stává součástí povrchu jejich těla. Je mu však věnován jen minimální prostor. Babel mnohem více zdůrazňuje okolí postavy,

¹¹³ Ejzenštejn, S.: *Kamerou, tužkou i perem*. Přel. J. Taufer. Orbis, Praha 1959, s. 152.

¹¹⁴ Debord, G.: *Společnost spektaklu*. Přel. J. Fulka, P. Siostrzonek. Intu, Praha 2007, s. 3.

¹¹⁵ Babel, I.: *Guy de Maupassant*, op. cit.

¹¹⁶ Idem: *Pan Apolek*. In: Idem: *Rudá jízda a jiné prózy*, op. cit., s. 134.

hranici mezi postavou a světem: „Na sanitní linějce umírá velitel pluku Ševeljov. U nohou mu sedí ženská. Noc, proražená záblesky kanonády, vyklenula se nad umírajícím.“¹¹⁷ Babelova slova připomínají rakety, které vzlétají, aby osvětlily prostor ve tmě. Niterné se neodehrává uvnitř, ale je součástí vesmíru anebo blízkého světa. Jako by nitro člověka nespočívalo uvnitř něj, ale člověk je viděl vepsané na obzoru – na horizontu světa a nicoty. Události provázejí umírajícího ke smrti jako nějaká znamení. Jsou to záblesky kanonády prorážející noc. Babel stejně jako Bunin ukazuje svět, ve kterém není jednoznačná hranice mezi nitrem hrdiny a jeho okolím. Hranice je prostupná, svět se přelévá do nitra člověka a nitro se stává součástí světa. Touto hranicí proudí události času. Babelovy povídky působí jako okna otevřená do světa, ve kterém sousedí navzájem protichůdné události.

Babelův jazyk je kinematografický přesně v tom smyslu, v jakém slouží jako médium pohybu a přenosu obrazu. O Babelových povídkách, jejichž jednotlivé roviny příběhů se kolem sebe zavíjejí i otáčejí jako „Benjaminovy dveře“, bychom mohli spolu s Deleuzem říct, že se v nich ocitáme „před výkladem světa, kde OBRAZ=POHYB. Nazvěme Obraz souborem toho, co se jeví. [...] Neexistuje pohyblivý útvar, který se odlišuje od vykonaného pohybu, neexistuje nic, s čím by se pohybovalo a co by se lišilo od přijatého pohybu.“¹¹⁸ A Deleuze pokračuje: „nekonečný soubor všech obrazů vytváří jakýsi plán imanence. Na tomto plánu existuje obraz sám o sobě. Toto ‚o sobě‘ obrazu je hmota, nikoli něco, co by bylo skryto za obrazem, nýbrž naopak absolutní identita obrazu a pohybu.“¹¹⁹ Tuto absolutní identitu obrazu a pohybu využívá i Isaak Babel: „Přede mnou je tržiště i skon tržiště.“¹²⁰

Babelův pohled již není pohledem z okna, ale pohledem filmové kamery, která se dovede realitě přiblížit i vzdálit: „Zvedl jsem dalekohled a uviděl velitele brigády, jak se točí na koni v sloupech hustého prachu.“¹²¹ Pohled není nevinný, neboť již není statický, ale dynamický a dovede prohlédnout tmou světa: „Z chladného břicha noci vylézaly hvězdy a nad obzorem začaly hořet opuštěné vesnice.“¹²² Babelovy metafory mají jako meteory načas osvětlit noční oblohu a zase zhasnout. Slouží k tomu, abychom ve tmě na chvíli spatřili pravou skutečnost předtím, než zmizí: „Nad polským táborem vzlétaly zelené rakety.“¹²³ Takový pohled je dynamický a mohli bychom říct skoro fyzický, protože se jedná o pohled celého těla, jež se přiklání k věcem. Tělem se noříme do skutečnosti tak, že se jí necháváme

¹¹⁷ Idem: *Vdova*. In: Idem: *Rudá jízda a jiné prózy*, op. cit., s. 219.

¹¹⁸ Deleuze, G.: *Film, 1. Obraz-pohyb*. Přel. J. Dědeček. Národní filmový archiv, Praha 2000, s. 76.

¹¹⁹ *Ibidem*, s. 77.

¹²⁰ Babel, I.: *Gedali*. In: Idem: *Rudá jízda a jiné prózy*, op. cit., s. 144.

¹²¹ Idem: *Velitel druhé brigády*. In: Idem: *Rudá jízda a jiné prózy*, op. cit., s. 166.

¹²² Idem: *Dva Ivani*. In: Idem: *Rudá jízda a jiné prózy*, op. cit., s. 213.

¹²³ Idem: *Zamosťje*. In: Idem: *Rudá jízda a jiné prózy*, op. cit., s. 224.

zranit: „Vstal a purpurem svých jezdeckých kalhot, malinovou čapkou, sešoupanutou na stranu, a medailemi, zatlučenými do prsou, rozřízl místnost na dvě půlky tak, jako prapor rozřezává nebe.“¹²⁴ Anebo: „V rohu jako vždycky stála kád' s vodou. Vlezl jsem do ní. Voda mě rozřízla na dva kusy.“¹²⁵ Ovšem takový jednoduchý akt jako ponořit se do vody se neobejde bez následků. Dívat se na svět je nebezpečné, neboť to znamená ponořit se do věcí, které jsou prostupné. Splynout s jejich povrchem, splynout s jejich prostupností.

Teprve světlo dává světu hranice a činí jej viditelným. Pohybujeme se v těchto hranicích, a pokud se díváme, znamená to, že překračujeme hranice. Vidění i psaní jsou v Babelově světě analogické – psaní se tu děje kvůli vidění. Pohledem se celé tělo snaží splynout s okolním světem, jako by svět byl určen jen k tomu, aby mu tělo náleželo a zetlelo v něm. Pohledem jsme schopni se světu přiblížit a vstoupit do něj. Avšak toho lze docílit jedině za cenu bolesti nebo smrti, jak je tomu v závěru povídky *Guy de Maupassant*. Naše tělesnost nás sice vyděluje ze světa, ale svým pohledem jsme schopni k němu přistoupit tak, aby se nám odhalil:

Došli na roh a zahruli do Puškinovy ulice. Zůstal jsem sám. V ruce jsem svíral hodinky a náhle jsem tak jasně jako nikdy předtím uviděl do výšky se ztrácející slouповí Dumy, ozářené listí na bulváru, Puškinovu bronzovou hlavu a matný odraz měsíce na ní, uviděl jsem poprvé okolní svět takový, jaký skutečně byl – ztichlý a nevýslovně krásný.¹²⁶

Okolní svět je ztichlý a nevýslovně krásný. Avšak to není přesné. V ruštině je namísto sousloví okolní svět elipsa v podobě adverbia „okružavšeje“.¹²⁷ Vzpomeňme si na „otáčivé dveře“ samotné reality, jak jsme se o ní zmínili v souvislosti s Benjaminem v kapitole *Benjaminovy „otáčivé dveře“*, anebo na to, co Merleau-Ponty nazývá „viditelnem“¹²⁸ či Karl Jaspers „objímajícím“.¹²⁹ „Okružavšeje“ je realita, která se neustále otáčí jako dveře a vybízí nás, abychom do ní vstoupili. Pokud tak učiníme, spatříme všechno, co nás obklopuje jako

¹²⁴ Idem: *Má první husa*. In: Idem: *Rudá jízda a jiné prózy*, op. cit., s. 146.

¹²⁵ Idem: *Ve sklepním bytě*. In: Idem: *Rudá jízda a jiné prózy*, op. cit., s. 46.

¹²⁶ Idem: *Di Grasso*. In: Idem: *Rudá jízda a jiné prózy*, op. cit., s. 50–51.

¹²⁷ Idem: *Di Grasso*. In: Idem: *Konarmija. Rassказы. P'esy. Izbrannoje*. Kristall – Respeks, Sankt-Peterburg 1998, s. 479.

¹²⁸ „Zdá se, že viditelné kolem nás spočívá v sobě samém. Jako by se naše vidění utvářelo uvnitř něj a ono viditelné samo se s námi stýkalo tak těsně jako moře a pláž.“ Merleau-Ponty, M.: *Viditelné a neviditelné*, op. cit., s. 127.

¹²⁹ „Jev ale není od skutečnosti, která se v něm předvádí, izolován, nýbrž poukazuje k ní jako k ‚objímajícímu‘, ‚horizontu‘ či ‚prostoru‘, z něhož se jev ukazuje: ‚Filosofické promýšlení objímajícího ... je osvětlováním prostorů, z nichž ... teprve je možné vědění, které samy však vědění přístupné nejsou,‘ říká Jaspers.“ Srov. Thurnher, R. – Röd, W. – Schmidinger, H.: *Filosofie 19. a 20. století, 3. Filosofie života a filosofie existence*. Přel. M. Petříček. OIKOYMENH, Praha 2009, s. 237.

„ztichlé a nevýslovně krásné.“ Babelovy povídky připomínají staré fotografie anebo němé filmy. Upomínají nás na to, že realita světa je němá, i když není zbavena hlasu: „Přesně řečeno, zvuk vůbec nevrůstal do němého filmu, ale vyrůstal z něho. Zvuk vyrůstal z jeho vnitřní potřeby překročit hranice pouze vizuálního výrazu,“ píše v knize *Kamerou, tužkou i perem* Ejzenštejn.¹³⁰ Zvuk se teprve rodí z němých obrazů, kterým dáváme hlas jako základní otázku po smyslu světa, který odmítá k nám promlouvat. Tak je tomu i v Čechovově dramatu *Tři sestry*, kde se Tuzenbach ptá Máši: „Venku padá sníh. Má to nějaký smysl?“¹³¹ K tomuto motivu se ještě vrátíme.

Pohledem odevzdáváme své tělo okolnímu světu a vstupujeme do něj jako obraz, jako cosi, co „voda rozřízne na dva kusy“: „Právě identita pohybu a obrazu nás vede bezprostředně k závěru o identitě obrazu-pohybu a hmoty. „Řekněte, že moje tělo je hmota nebo řekněte, že je obraz...“,“ cituje Deleuze *Fenomenologii vnímání* Merleau-Pontyho.¹³² Takovou identitou jsou Babelovy roztékající se obrazy, připomínající plástve medu, jakási „viskózní těla“, která do své hmoty soustřeďují a hrouží jak pohyb, tak i světlo:

Je mi smutno po včelách. Utýraly je nenávislné armády. Na Volyni už včely nejsou. Zhanobili jsme úly. Mořili jsme je sírou a vyhazovali do vzduchu střelným prachem. V posvátných republikách včel zapáchaly čadící hadry. Umírající včely létaly pomalu a bzučely skoro neslyšně. Když jsme byli bez chleba, dobývali jsme šavlemi med. Na Volyni už včely nejsou.¹³³

Slovy Deleuze: „Identita pohybu a hmoty je zdůvodněna identitou hmoty a světla. Obraz je pohyb, jako hmota je světlo.“¹³⁴ Viskozita hmoty je u Babela viskozitou obrazu, jeho pohybem i časem: „To věci jsou světelné samy sebou, aniž by je cokoli osvětlovalo: veškeré vědomí je něčím, směšuje se s věcí, to znamená s obrazem světla.“¹³⁵ Babel představuje svět jako obraz, který se roztéká. A sám se jako pozorovatel i účastník do něj noří, neboť každý, kdo se dívá, účastní se světa. V Babelových povídkách svět i tělo splývají do jednoho obrazu. A jenom takový obraz je schopen takového spojení, ve kterém se snoubí pohyb i čas, hmota i paměť. Obraz, jenž je jistým světlem v temnotách světa.

¹³⁰ Ejzenštejn, S.: *Kamerou, tužkou i perem*, op. cit., s. 135.

¹³¹ Čechov, A. P.: *Tři sestry*. Drama o čtyřech dějstvích. Přel. L. Suchařípa. Artur, Praha 2011, s. 36.

¹³² Deleuze, G.: *Film, 1. Obraz-pohyb*, op. cit., s. 77.

¹³³ Babel, I.: *Cesta do Brodů*. In: Idem: *Rudá jízda a jiné prózy*, op. cit., s. 152–153.

¹³⁴ Deleuze, G.: *Film, 1. Obraz-pohyb*, op. cit., s. 78.

¹³⁵ *Ibidem*, s. 79.

Takový obraz je montáží. Ejzenštejn vyčítá Griffitovi, jak uvádí Deleuze, že pojal montáž jako „seskupení částí položených vedle sebe, a nikoli jako jednotu produkce, *buňku*, která produkuje své vlastní části dělením, diferenciací; že pochopil protiklad jako nahodilost, a ne jako vnitřní hnací sílu, skrze kterou rozdělená jednota vytváří na jiné úrovni jednotu novou.“¹³⁶ Podobně je takovou buňkou i Babelův obraz, jenž své vlastní části produkuje dělením. Je organismem i diferenciací: „Voda mě rozřízla na dva kusy.“¹³⁷

2.

Rovněž Pilňakova zkušenost s montáží obrazu je zkušeností s dělením. K dělení u Pilňaka dochází tak, že spisovatel již nesegmentuje jednotlivé obrazy, ale rovnou jejich množiny, jakési kupy či galaxie obrazů. Vzniká text jako montáž, rozfázovaný do jednotlivých záběrů. Text, kde se v jednotlivých souslovích, větách, odstavcích či kapitolách křížují nejrůznější záběry s výsledným dojmem naprostého zmnožení skutečnosti připomínající síť. Uvedme proto Pilňakovu stavbu věty:

Byl to muž, jehož jméno vyprávělo o heroismu celé občanské války, o tisících, desetitisících, statisících lidí, kteří mu byli podřízeni, – o tisících, desetitisících a statisících smrtí, útrap, zmrzačení, zim, náledí a veder pochodů, o hřmění děl, hvízdání kulek a nočních větrů, – o ohních za noci, o pochodech, o vítězstvích a ústupech, a znova o smrti. Byl to muž, který velel armádám, tisícům lidí, – který velel lidem, vítězstvím, smrti: střelným prachem, dýmem, zpřelámanými kostmi, rozervaným masem, – těm vítězstvím, která se stovkami rudých praporů a početnými zástupy rozletěla v zázemí, o kterých vždy rozhlasová hlášení obletěla celou zeměkouli, – těm vítězstvím, po nichž se – na ruských, písčítých polích – vykopávaly hluboké jámy pro mrtvolu, jámy, do kterých byly bez velkých cavyků naházeny tisíce lidských těl. Byl to muž, jehož jméno obrostlo legendami válek, vojevůdcovským věhlasem bezpříkladné chrabrosti, zmužilosti, houževnatosti. Byl to muž, který měl právo a neomezenou moc posílat lidi, aby zabíjeli své bližní a umírali.¹³⁸

Několik takřka synonymických vět vyrůstá ze stejného kořene: „Byl to muž, který [...]“. Významy se vzájemně proplétají a větví, takže máme dojem organického růstu. Jestliže Babelova obraznost byla viskózní, tekutá a rozplývavá, a jeho obrazy připomínaly zčeřenou

¹³⁶ *Ibidem*, s. 46.

¹³⁷ Babel, I.: *Ve sklepním bytě*, op. cit.

¹³⁸ Pilňak, B.: *Povídka o nezhašeném měsíci*. In: Idem: *Nezhašený měsíc*. Přel. J. Zábrana. Mladá fronta, Praha 1968, 138–139.

hladinu, na níž se obrazy propojovaly do jedné mozaiky, Pilňakova obraznost je rostlinná. Jednotlivé obrazy nejsou výsledkem krátkých slovních spojení, jako je tomu Babela, ale rovnou několika trsů vět, jež nesplývají, ale naopak se neustále větví, vyrůstají a proměňují. Takto se organickým uměleckým dílem zabýval i Sergej Ejzenštejn v již zmíněných esejích o filmové tvorbě *Kamerou, tuškou, perem*, což ostatně ve svých úvahách o filmu připomíná i Deleuze:

Ale právě v organickém uměleckém díle jsou prvky, jež vyživují celé dílo, jež pronikají do všech částek, z nichž se dílo skládá. Jednotná zákonitost prostupuje nejen celek a každou jeho jednotlivost, ale i každou oblast, jejímž posláním je účastnit se vytváření celku. Jedny a tytéž základní principy budou žít kteroukoli část, projevující se v každé svými vlastními kvalitativními odlišnostmi.¹³⁹

Pilňakovu poetiku by proto mohla osvětlit kapitola z Ejzenštejnova filmu *Generální linie*. Taková linie probíhá v segmentech a pokouší se nalézt jedinou správnou cestu jako svého druhu experiment, a proto se neustále navrácí zpět ke svému počátku, z něhož vždy znovu a znovu vyrůstá. Tato „generální linie“, jak bychom ji mohli nazvat podle Ejzenštejnova filmu, je rovněž linií celkového obrazu života – základní linií skutečnosti. Je, řečeno s Deleuzem, jakýmsi „obrazem-akcí“.¹⁴⁰ Prorůstání linií, jejich větvení i návraty, právě na takovém principu jsou založeny Pilňakovy věty stejně jako Ejzenštejnovy sekvence obrazů. A taková je koneckonců i poetika Gombrowiczova *Kosmosu* anebo mnohem pozdějšího Bolaňova *Chilského nokturna*. Jedná se o proud vědomí splétajícího se do vět jako do linií, jež vymezují, ohraničují a tvarují obraz.

Pro Borise Pilňaka není věta obrazem, jako tomu bylo u Babela, ale linií. Linie je lemem obrazu i jeho hranicí a vzniká pohybem bodu. Pro Pilňaka je takovým bodem slovo a linií se u něj stává věta. Když sledujeme Pilňakův text, bod za bodem sledujeme slova, jež se teprve pohybem stávají větou i linií. Linie je pohybem bodu, jako věta je pohybem slov. Pilňak splétá celé trsy vět do linií, které nikde nekončí. Připomíná tím českého malíře Zdeňka Sýkoru. Splétá věty tak, že je řadí do synonymických řad, jako by se jednalo o množinu vět navzájem si podobných, synonymických, o množinu linií stejného řádu. Třeba stejně barvitých anebo dynamických, či naopak, jako by se jednalo o různé verze jedné a téže věty,

¹³⁹Ejzenštejn, S.: *Kamerou, tuškou i perem*, op. cit., s. 79–80. Právě ke kapitole *Organičnost a patos v kompozici filmu „Křižník Potěmkin“* z Ejzenštejnovy knihy *Kamerou, tuškou i perem* odkazuje Deleuze v pozn. 3. Deleuze, G.: *Film, 1. Obraz-pohyb*, op. cit., s. 46.

¹⁴⁰Deleuze, G.: *Film, 1. Obraz-pohyb*, op. cit., s. 84.

kteřá se musí pokaždé navracet zpátky ke svému počátku, aby se znovu vzepjala a ozřejmila tak svůj průběh. Věta se pak odvíjí ve svých liniích, probíhá v záhybech, zkrátka děje se jako film. Kulminuje, akceleruje či zpomaluje své tempo, rozvrhuje sebe samu, svůj průběh i směr. V tomto smyslu se Pilňakova věta liší od věty Bělého i Babela. Tam, kde Pilňak klade větu jako linii, dociluje Andrej Bělyj až jakéhosi drobení jazyka. Z jeho vět odpadávají slova a dále se štěpí, jako by jeho věty nemohly udržet pohromadě žádný význam a každým významem prosvítala jeho absence:

Šly podél Mojky.

Parky setřásaly poslední zlato a poslední purpur.

„Uuu – uuu – uuu...“ znělo prostorem.

„Slyšíte?“

„Co mám slyšet?“

.....

„Uuu – uuu...“

.....

„Nic neslyším...“¹⁴¹

Jestliže Bělého věta eliminuje význam, Pilňakova věta na čtenáře působí, jako by význam neustále rodila, anebo jako by její význam rostl přímo před našimi zraky a větvil se do nejrůznějších stran, jako by z každé věty vyrůstala věta další.

Skutečnost již nepřipomíná množinu abstraktních bodů jako u Andreje Bělého, ale spíše jakási textová vlákna, z nichž autor skládá nejrůznější texty v podobě jejich variací. Již Viktor Šklovskij si u Pilňaka povšiml „srůstání jednotlivých novel v román“.¹⁴² Nejznámější je zřejmě případ „experimentální novely“ *Krasnoje derevo* (Mahagonový nábytek), na který Pilňak později doslova narouboval svůj „budovatelský román“ z roku 1930 *Stavíme přehradu* (*Volga vpadajet v Kaspiskoje more*), v němž původní příběh o překupnících mahagonového nábytku prorůstá jako nějaký deleuzovský rhizom celým „budovatelským textem“ a podmaňuje si nenápadně příběh o výstavbě přehrady na Volze. Takové prorůstání nových textů těmi starými je u Borise Pilňaka časté, autor tuto svou metodu koneckonců reflektoval i ve svém díle – staré texty bral jako materiál pro psaní nových.¹⁴³

¹⁴¹ Bělyj, A.: *Petrohrad*, op. cit., s. 95.

¹⁴² Šklovskij, V.: *Teorie prózy*. Přel. B. Mathesius. Akropolis, Praha 2003, s. 164.

¹⁴³ „Moi vešči život so mnoj tak nesurazno, čo, kogda, ja načinaju pisat' novuju vešč, staryje ja беру materialom, gublju ich, čtoť sdelať novoje lučše [...]“ Pilňak, B.: *Mašiny i volki*. In: Idem: *Sočinenija v trjoch tomach, 1*, op. cit., s. 164.

3.

A právě tato kumulace a zvyšující se multiplicita událostí souvisí se zmíněným motivem vánice, kdy dvakrát dvě se nerovná čtyři, ale vždy více než je tento prostý součin, abychom parafrázovali Stanisława Przybyszewského. Vypadá to, že je v Pilňakových textech přítomna konstanta, jež drobí a zároveň zmnožuje a přeskupuje již hotové texty, podobně jako to činí vír malstroému. Pilňakovo psaní je analogií vánice, nespoutaného živlu. Proto mají jeho věty především dynamickou funkci a navozují pohyb. Z věty se stává dynamická linie, která generuje významy. Permanentní generování významů je u Pilňaka zajištěno dynamickou strukturou věty, jejím charakterem, spočívajícím v nekonečném řetězení významů, které věta každým svým slovem získává, až se zdá, že Pilňak nechce větu nikdy skončit, ale neustále ji před sebou vinout a prodlužovat v synonymických řadách.

Pojem linie se nevztahuje jen ke kresbě či malbě, ale také k psaní. Linie vzniká v literární i výtvarné koláži a jedná se právě o toto rozhraní, jež linie svým průběhem načrtává – rozhraní mezi dvěma fragmenty obrazů či textů v koláži. Permanentní generování vytváří nejen další průběhy, ale i jiná větvení tohoto rozhraní, jak můžeme vidět na příkladu Pilňakovy věty, která jako nějaká perokresba rámuje samotné kontury příběhu, které pokračují minimálně v tom smyslu, v jakém to kdysi vyjádřil Richard Weiner ve své knize *Lazebník*: „Literárně mluveno: chci psáti rámce. Čtenář vyplniž si je sám.“¹⁴⁴

Zvichřená skutečnost nastolená permanentním generováním či jakousi „permanentní revolucí“, již tedy ne skutečnost ve své statické a neměnné podobě, ale naopak dynamické, kdy událostem chybí spojitost, neboť jejich uspořádání je proměnlivé a neustále se tvoří, taková skutečnost není již jen moderní, ale hypermoderní. Dávno totiž žijeme v „revoluční skutečnosti“, jejímž základem se stala jakási okleštěná „permanentní revoluce“.

„*Oddělenost* je alfou i omegou spektaklu,“¹⁴⁵ píše francouzský filosof Guy Debord ve své knize *Společnost spektaklu*, avšak oddělenost je rovněž alfou i omegou montáže. A je to právě tato oddělenost obrazů naší mysli, kterou montáž umožňuje, jako by nás touha nazřít svou vlastní existenci přivedla nakonec k tomu, že se tato existence promění v množství separovaných obrazů. Montáž jakožto způsob spojování obrazů pomocí jejich separace je v jistém smyslu negací tohoto spojování. Spojení nedosáhneme splynutím dvou jevů, ale naopak jejich ostrým vymezením a ohraničením – zachováním jejich individuálnosti. Moderní kontinuity dosáhneme diskontinuitou.

¹⁴⁴ Weiner, R.: *Lazebník*. In: *Lazebník / Hra doopravdy*. Odeon, Praha 1974, s. 91.

¹⁴⁵ Debord, G.: *Společnost spektaklu*, op. cit., s. 9.

Jak jsme naznačili v závěru kapitoly *Benjaminovy „otáčivé dveře“*, v románu *Petrohrad* Andreje Bělého je zplození syna připodobněno „plození“ myšlenek, Bělého „mozkové hře“, které propadá jak vypravěč, tak i postavy Apollon Apollonovič nebo Dudkin. Nepotřebnost prázdných myšlenek, prázdné mozkové hry má blízko k *náhodnosti* stvoření. Náhoda však není vlastností mozkové hry ani principu plození, ale jenom výběru. To koneckonců dokládá ve svých *Pamětech* (kapitola *Gogolovo mistrovství*) i Sergej Ejzenštejn, který popisuje v knize svou návštěvu Bělého přednášky o Gogolovi. Ruský spisovatel si při reflexi Gogolovy poetiky všiml především jednotlivých detailů jeho tvorby, které propojil podle Ejzenštejna do nového celku: „Životopisná fakta se vzájemně propojují. Ale samotná fakta postrádají jakoukoli souvislost.“¹⁴⁶ V závěru popisované přednášky se Ejzenštejn zeptal Bělého, jak se to má s „překvapivou shodou ve způsobu psaní“ u Gogola a Joyce, a také na shodu mezi Gogolem a filmem,¹⁴⁷ na což nedostal od Bělého žádnou odpověď. Stačí si však připomenout, co Bělyj napsal o Przybyszewského poetice, jehož způsob psaní nazval kinematografický. Vezměme obojí za východisko pro naši další úvahu.

Jestliže je Bělého „roj“ samotným stáváním, kreací a proměnou, související se zmnožováním a neustálým generováním událostí, pak předpokládejme, že se jedná o jednotlivé body roje, jak ve svých *Pamětech* zdůrazňuje Ejzenštejn, co tvoří skutečnou páteř pojmu „stvoření“ u Bělého. Jednotlivé body roje jsou sice od sebe oddělené, ale zároveň je můžeme nejrůzněji propojit, a tím interpretovat, jako by v sobě obsahovaly vzájemnou přitažlivost, jakýsi magnetismus, tolik oblíbený u spisovatelů jako Poe, Strindberg anebo Przybyszewski. Chceme-li spojit události do smysluplného celku, musíme jej nejdříve svým nazíráním separovat, a teprve poté kreativně proměnit. Montáž obrazu, ať už vědomá nebo samovolná, souvisí s demontáží a reinterpretací událostí. Montáž předpokládá demontáž. Ke spojování bodů-událostí dochází na různých rovinách a různými způsoby. Také na tom spočívá proklamovaná Lautreamontova poetika o setkání deštníku a šicího stroje na operačním stole. Výsledkem takového setkání je vždy obraz jako montáž, připomínající „fasetové oko“, jaké nacházíme u některých druhů hmyzu. Moderní obraz světa je montáží. Tato montáž-obraz je výsledkem spojování, neboť každé spojování je současně generováním i zmnožováním věcí. Jestliže spojujeme dvě události k sobě, zároveň je vždy zmnožujeme.

Každé vypovídání o světě dělí svět na části a zároveň jej zmnožuje. Nic jiného než vypovídat o něm nemůžeme. Teprve z našich výpovědí konstruujeme svět. Výsledkem je

¹⁴⁶ Ejzenštejn, S.: *Paměti*. Přel. O. – A. Žákovi [= M. Drozda, neuveden]. Odeon, Praha 1987, s. 336.

¹⁴⁷ *Ibidem*, s. 337.

montáž světa z výpovědí o něm, které předtím svět demontovaly. Sumou těchto vypovídání či pohledů na svět je montáž. Montáž je obrazem světa, ve kterém žijeme.

3. kapitola: Rozprášení biografie

1.

Události se v moderní době natolik proměnily, že každá zkušenost, jež by je chtěla postihnout vyprávěním, nutně selhává. Řeč přestala posvěcovat události. Události zbavené aury jsou události zbavené řeči, zbavené schopnosti o sobě vypovídat a promlouvat.¹⁴⁸ Namísto toho se nám dávají události mimo jazyk, ve své holé faktičnosti, která má ráz absurdity a monstrozity. Fakty nazývám události, jež se nám nabízejí jako mrtvé zbytky postrádající řeč, postrádající schopnost se odevzdávat srozumitelným jazykem. Moderní literatura a umění reflektuje tuto změnu vztahu řeči a události.

Adornova teze, že „psát po Osvětimi básně je barbarství“,¹⁴⁹ bývá spojována s poválečnou tvorbou Paula Celana, ale i s básníky tzv. „druhé avantgardy“, kteří měli blízko k experimentální a konkrétní poezii, jako Vladimír Burda, Eugen Gomringer, Helmut Heissenbüttel, Ernst Jandl nebo Jiří Kolář. Adornova teze jako by navždy vrostla do jejich tvorby. Avšak tato teze se paradoxně netýká jen poezie po Osvětimi, ale každé řeči v moderní literatuře a šířeji v moderních dějinách, neboť poukazuje na samotný charakter moderní řeči, na to, že řeč vůči událostem v moderních dějinách selhává a že se toto selhávání vetkalo postupně do řeči jako její charakter. Moderní řeč zakládá ztráta předchozí zkušenosti, tato podle Benjamina „chudoba zkušenosti“ jako „druh nového barbarství“.¹⁵⁰

2.

Moderní událost se vyvazuje z každého možného kontextu, stává se obnaženou a nesmyslnou. Moderní události postrádají smysluplnost, neboť přicházejí nečekaně. Bohatství zkušenosti předchozích událostí je novými událostmi zcela znehodnoceno, neboť ty, aby byly stále nové, stavějí na svém permanentním vznikání a následném zmizení. Každá nová událost musí být nahraditelná jinou.

V moderních dějinách jsou přítomny události, které každou básnickou řeč,¹⁵¹ jež by je chtěla zpřítomnit, narušují v samotném základu, vytvářejí v ní trhliny a zlomy, takže se z ní

¹⁴⁸ Srov. především eseje Waltera Benjamina *Vyprávěč. Úvahy podnícené dílem Nikolaje Leskova; Zkušenost a chudoba* a rovněž *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*.

¹⁴⁹ Adorno, T. W.: *Prismes. Critique de la culture et société*. Payot, Paris 1986, s. 23. Cit. podle Traverso, E.: *Trhlina v dějinách. Esej o Osvětimi a intelektuálech*. Přel. H. Beguivinová. Academia, Praha 2006, s. 115.

¹⁵⁰ Benjamin, W.: *Zkušenost a chudoba*, op. cit., s. 145.

¹⁵¹ Básnickou řečí nazývám jazyk umělecké literatury bez ohledu na žánr.

stává zvláštní způsob řeči, postavené na neschopnosti události pojmenovat, zpřítomnit je a uchopit. Takovou událostí je holocaust.

Osvětimská zkušenost je zkušeností očitého svědectví. Očividností, již nelze převést do žádné řeči, aniž by současně nezpochybňovala každou řeč o tom, co bylo spatřeno. Jinými slovy – jazyk končí tam, kde začíná zkušenost očividného, ale nevypověditelného. Adornův imperativ, jímž vyslovuje nemožnost osvětimské hrůzy pojmenovat, vlastně každou poezii „zakazuje“, jen aby zároveň povolil zákaz překročit těm, kteří jej podobně jako Paul Celan reflektují ve své tvorbě, nejen odhaluje zlom v dějinách a v samotné řeči, ale zároveň jej nastoluje jako všudypřítomný kompoziční řád díla a princip tvorby. Zákaz se totiž ukazuje jako zákon, podle něhož každá řeč, pokud se setká s něčím, co se jí vymyká, selhává tváří v tvář očividnosti. Projevuje se jako nutné selhání samotné řeči vůči hrůze fakticity, vůči něčemu, co se řeči stejně vždy vymyká, aby se tak jazykem nastínila hranice myslitelného světa. A co se nachází za touto hranicí, vně jazyka, je nemyslitelné.

Ukazuje se, nakolik je básnické umění kvůli Osvětím už navždy poznamenáno cézurou v samotné řeči, v schopnosti či spíše neschopnosti svět, který se vymkl sám sobě, svému smyslu, pojmenovat. Jako by veškerá řeč stála ve stínu toho, co jakoukoli řeč popírá.

Moderní události zůstávají dál vně řeči, a to nejen básnické, ale dokonce rozdělují každou řeč vedví a vytvářejí v ní hranici, přes niž nejde k událostem proniknout, takže se řeč obrací sama k sobě. Moderní básnická řeč rezignuje na události, stahuje se sama do sebe a stává se autoreferenční. Nejenže se řeč vztahuje především ke svým vlastním možnostem vyjádření a uchyluje se často ke hře významů (experimentální poezie), ale dochází rovněž k paradoxu, kdy řeč svým pojmenováním události zastírá. Jazyk totiž díky reprezentaci odsouvá události jakoby za okraj toho, na co sám poukazuje, takže svým zahrnováním událostí do jazyka je z něj zároveň vyjímá. Takovou tendenci můžeme pozorovat nejen u mnohých avantgard, ale též v moderní literatuře obecně. Překročit meze autoreference nelze. Pokud bychom báseň přirovnali ke vzkazu v láhvi hozenému do moře, jak ve své eseji píše Osip Mandelštam,¹⁵² pak nám nezbývá nic jiného, než si přiznat, že láhev se vzkazem nakonec doplňuje zpátky k tomu, kdo ji do moře vhodil. O trosečnickovi se nikdo nedozví. Jazyk vedoucí k událostem se zase navrácí k jazyku. Taková je tragédie moderního básnického vědomí.

3.

¹⁵² Mandelštam, O.: *O sobesednike*. In: Idem: *Sobranije sočinenij, I*. Art-Biznes-Centr, Moskva 1993, s. 183–184.

Adorno kromě Celanovy poezie „posvětil“ především pozdější Schönbergovu tvorbu, která „osvětivskou trhlinu“ reflektovala (*Ten, který přežil Varšavu*). Dochází tím k určitému zkreslení. K paradoxu, který se netýká jen moderní básnické řeči, ale moderního umění obecně. Moderní umělecké postupy, známé z první poloviny dvacátého století jako avantgardní, již tehdy založené na principu aleatoriky a serialismu, dostávají ve světle Adornovy maximy zcela jiné vyznění. Vyznívají jako postupy poukazující na nepatřičnost tvorby vůči zmaru barbarství, jako by se Adornova teze, že „psát po Osvětimi básně je barbarství“,¹⁵³ netýkala jen poezie po Osvětimi, ale každé řeči v moderní literatuře. Jako by se základem každé moderní básnické řeči stávala nepatřičnost vůči neznámému, bez níž nebude napříště myslitelná žádná řeč ani tvorba.¹⁵⁴ Nepatřičnost vůči tomu, co stále zůstává v anonymitě (vzpomeňme na anonymního vypravěče v Čechovově novele). Selhání řeči vůči anonymním událostem, tento výjimečný stav jazyka, se stává v moderní době pravidlem a normou moderní literatury, jejím imperativem.

O výjimce v souvislosti s pozicí vypravěče jsme již mluvili. Na podobnou skutečnost v souvislosti se zákonem v moderní společnosti poukázal ve své knize *Homo sacer* i Giorgio Agamben, podle něhož se výjimečný stav v moderní době stává pravidlem.¹⁵⁵ Pokud bychom se pokusili převést toto tvrzení do obrazu, mohli bychom poukázat na serigrafie Andyho Warhola, jako jsou *Elektrické křeslo* anebo *Demonstrace*. Zjistili bychom, že výjimečné společenské situace jako trest smrti na elektrickém křesle anebo násilí páchané policejní zvlí na demonstrantech se na umělcových obrazech stávají pravidlem právě tím, že se na nich sériově opakují. Není tedy třeba k tomu, aby se výjimečný stav stal pravidlem, zopakovat výjimečné události tolikrát, až se stanou sérií? Tendenci k sériovosti vykazují všechna umělecká díla postavená na nahodilosti. Série a sériovost událostí se v moderní literatuře a umění stávají specifickým jevem, jako by náhoda a její zopakování zakládaly moderní událost: „Všechno je tiché, klidné – protestuje jen nemá statistika: tolik a tolik jich zešílelo, tolik a tolik věder se vypilo, tolik a tolik dětí zemřelo podvýživou,“¹⁵⁶ píše Čechov.

Statistiky jsou němé, protože potřebují kontext a interpretaci, aby promluvily. Vyžadují to, co vyžaduje i fotografie, abychom rozpoznali, co bylo vyfotografováno. Jsou čirou a naprostou evidencí toho, co je – přímou spojnicí umělecké nebo vědecké oblasti se

¹⁵³ Adorno, T. W.: *Prismes. Critique de la culture et société*, op. cit.

¹⁵⁴ V Adornově myšlení se tento požadavek ohledně morálky a řeči jakoby propojuje se zájmem o aleatorní a dodekafonickou hudbu.

¹⁵⁵ Agamben, G.: *Homo sacer*. Přel. N. Bonaventurová. OIKOYMENH, Praha 2011.

¹⁵⁶ Čechov, A. P.: *Angrešt*. In: Idem: *Povídky, 6 (1896–1903)*. Přel. A. Zahradníčková. Československý spisovatel, Praha 1950, s. 237.

světem, což vyžaduje především znát kontext a umět vyprávět. Moderní doba však daleko větší význam přikládá dokumentům o člověku a jeho světě, které o něm nevyprávějí, ale jen jej zachycují a zaznamenávají. Faktům, které se přímo otiskují ve své tkáni a struktuře – ve svém textu.

Nejedná se již o událost a její přiházení, ale o konstelaci, jak ji pro potřeby konkrétní poezie definoval Eugen Gomringer:

Pod konstelací rozumím seskupení několika rozličných slov tak, že jejich vzájemný vztah vzniká nikoli převážně syntaktickými prostředky, ale jejich materiální konkrétní přítomností ve stejném prostoru. Tak vzniká místo jednoho vztahu ihned vztahů několik v rozličných směrech, což čtenáři dovoluje uvnitř určité struktury, dané básníkem, pomocí volby slov hledat a zkoušet rozličné významové výklady.¹⁵⁷

Slova jsou vyvázána ze svých kauzálních vztahů a objevují se v blocích. Tuto tendenci konkrétní poezie ke konstelaci můžeme rozšířit na moderní literaturu obecně – syntaktické a kauzální vztahy byly nahrazeny singulárními a konceptuálními.

Biografie hrdiny již není možná. Objevuje se pouze jako sled jednotlivých, navzájem zpřeházených scén ze života jedince, jak o tom píše Mandelštam:

Nyní jsou Evropané vyšťouchnuti ze svých biografií jako biliárové koule ze sítěk a zákony jejich počínání jsou podřízeny – podobně jako sťuknutí koulí na biliáru – jednomu jedinému principu: úhel dopadu rovná se úhlu odrazu. Člověk bez biografie se nemůže stát tematickým pilířem, a přitom si román nelze odmyslet od zainteresovanosti na individuálním osudu, totiž bez fabule a všeho, co ji provází.¹⁵⁸

Konceptuální řazení událostí pomalu nahrazuje příběh v moderní próze, jenž je stále více fragmentarizován a jehož jednotlivé části ztrácejí souvislost se samotným smyslem vyprávění. Události příběhu se osamostatňují a řadí k sobě vždy podle jiného principu, než je prosté rozvíjení událostí v čase, aniž by se navzájem propojily a vytvořily kontinuitu. Jako by

¹⁵⁷ Gomringer, E.: *Od verše ke konstelaci*. In: Hiršal, J. – Grögerová, B.: *Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku*. Výběr z esejů, manifestů a uměleckých programů druhé poloviny XX. století. Přel. V. Burda, B. Grögerová, J. Hiršal, B. Kolářová, J. Látal, P. Lidmilová, D. Plichta. Československý spisovatel, Praha 1967, s. 48.

¹⁵⁸ Mandelštam, O.: *Konec románu*. In: Idem: *Prózy*. Přel. L. Dušková, P. Kouba. Praha 1992, s. 159–160. Ruský kulečník má poněkud jiná pravidla hry a ve všech čtyřech rozích biliárového stolu jsou umístěny sítky, kam koule padají (pozn. překladatelky Ludmily Duškové, s. 159).

celková tendence ke konceptualizaci vyprávění nesouvisela s ničím jiným než s postupným rozvazováním tkaniva událostí, dříve svázaných v příběhu, a s jejich následným uspořádáním do synonymických řad. Je to způsobeno tím, jak se čím dál více literární vyprávění přibližuje filmovému, založenému především na střihu (Babelova *Rudá jízda*). Hrdinou se stává mandelštamovský „člověk bez biografie“, ¹⁵⁹ nepřilíš vzdálený musilovskému „muži bez vlastností“ ze stejnojmenného románu: „Následné dějiny románu pak už nejsou ničím jiným než dějinami rozprášení biografie jako formy osobní identity, a snad dokonce ‚rozprášení‘ je slabé slovo, protože jde o katastrofální záhubu biografie,“ ¹⁶⁰ pokračuje Mandelštam.

Konceptuální vztahy nemůžou založit žádný příběh, neboť nejsou kauzální a syntaktické, ale entropické a singulární. I proto nazývá Daniil Charms svůj nejznámější cyklus povídek *Shučaji* (česky vyšlo pod názvem *Příběhy*), což znamená příhody anebo případy. Ve slově „slučaji“ se totiž skrývá slovo „slučajnost“ (nahodilost). Rozdílnost jednotlivých aspektů a hledisek je v nich natolik vyhrocena, že o sourodosti jednotlivin nemůže být řeč. V Charmsových textech vzniká tříšť singularit, jednotlivých hledisek na jedno a totéž téma, nepropojených ani postavami, ani jednotou děje.

V jeho textu *Pět nedokončených vypravování*, který vznikl původně jako dopis Druskinovy, vůle pokračovat, kterou jsme nastínili v předchozích kapitolách, způsobuje řetězení událostí a zároveň jejich rozpad:

1. nějaký člověk se rozběhl a takovou silou vrazil hlavou do kovárny, až kovář odložil perlik, který držel v ruce, sundal si koženou zástěru, dlaní si přihladil vlasy a vyšel se podívat na ulici, co se stalo. 2. Venku uviděl člověka sedícího na zemi. Člověk seděl na zemi a držel si hlavu. [3.] „Co se stalo?“, zeptal se kovář. „Ach!“ řekl ten člověk. 4. Kovář k němu přistoupil blíž. 5. Tady přerušíme vyprávění o kováři a neznámém a začneme nové vyprávění o čtyřech přátelích v harému. ¹⁶¹

Charms pokračuje dál ve vyprávění a opět je přerušuje, aby mohl začít vyprávět příhodu další. Události jsou propojeny jen tím, že jsou postaveny vedle sebe. Rozpadá se samotný princip zřetězení, konkrétní místo spojení, jako by spojení každých událostí tu bylo jen kvůli jejich následnému rozpojení, k němuž dochází opět jen kvůli tomu, aby byly zpřeházené fragmenty znovu poskládány.

¹⁵⁹ *Ibidem*, s. 159.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ Charms, D.: *Pět nedokončených vypravování*. In: Idem: *Dobytku smíchu netřeba*. Přel. M. Hnilo. Argo, Praha 1994, s. 52. V českém vydání je bohužel vynechána číslovka tři, kterou tak doplňuji.

Nemůžeme již mluvit o příběhu, ale jen o konceptu. Jednotlivé povídky ukazují scény, k nimž došlo bez jakéhokoli smyslu či kauzality. Charmsův cyklus můžeme číst i takto: jestliže se dějí případy, dějí se singularity – události, jimž je nahodilost vlastní a zároveň pro jejich charakter, vymykající se kontextu, určující, neboť k jejich pochopení musíme znát kontext. Událost, jež se vymyká uchopení, je singulární. Nepodobá se žádné jiné, je zcela osamocená a jedinečná. Taková událost se vymyká kontextu. Připomeňme si proto znovu Kafkovu větu: „Nikdy jsem nepoznal pravidla.“¹⁶²

4.

Jak vlastně číst předválečné avantgardní umění, které umělecké postupy jako sériovost nebo aleatoriku uplatnilo ještě před holocaustem? Znamená to, že teprve holocaust „ospravedlnil“ moderní umění? Znamená to, že teprve s holocaustem jsme dostali klíč k tomu jak porozumět tvorbě avantgardních umělců počátku 20. století? Můžeme jen díky holocaustu porozumět Lautréamontově větě, která přirovnává krásu k setkání deštníku a šicího stroje na operačním stole¹⁶³ jako metafoře toho, že se krása stává bytostně absurdním a monstrózním jevem odcizeným člověku, událostí v jeho životě, díky níž se může dotknout hranice, která jej zbavuje lidskosti? Možná teprve ve světle anebo v příšeří či snad dokonce ve tmě toho, co nazýváme holocaustem, můžeme dnes lépe porozumět tomu, co nazýváme avantgardním uměním. Jako bychom nemohli těmto skutečnostem rozumět jednotlivě, ale byli nuceni jim rozumět, jen pokud je vzájemně konfrontujeme. Ovšem takové porozumění je třeba brát jako rozumění jisté mezi rozumění, neboť rozumět znamená zřejmě moci porozumět mezní hranici toho, čemu rozumíme. Právě takovou mezí je v moderních dějinách holocaust. Porozumět holocaustu znamená porozumět mezi rozumění.

Moderní události nahlédneme, jedině pokud nejsou zpřítomněné žádnou řečí, která se je snaží zpřítomnit. Moderní události jsou tím, co každou řeč narušuje. Ukazují se nám jako trhlina – zlom v řeči. Moderní události zbavené řeči se projevují jako barbarství, neboť se projevují vně řeči. Moderní řeč není schopna vytvořit takový jazyk, který by skutečnost zahrnul. Skutečnost se z řeči neustále vymaňuje a překvapuje každou řeč tak, že ji ukazuje nepřipravenou.

¹⁶² Kafka, F.: *Aforismy*, op. cit., s. 95.

¹⁶³ „Vyznám se ve čtení věku z fyziognomických čar čela: je mu šestnáct let a čtyři měsíce! Je krásný jako vtažitelnost drápů u dravých ptáků; nebo jako nejistota svalových pohybů v ranách na měkkých částech týlu; nebo spíš jako opakovací past na krysy, kterou každé chycené zvíře vždy zas natáhne, takže může chytat do nekonečna a fungovat i schována pod slámou; a obzvláště jako náhodné setkání šicího stroje a deštníku na pitevním stole! Mervyn.“ Lautréamont, Comte de: *Souborné dílo. Zpěvy Maldororovy / Poesie / Dopisy*, op. cit., s. 185.

V moderních dějinách je přítomna trhlina, v kontinuitě diskontinuita. Během holocaustu se její přítomnost vyhrtila. Trhlina je zlom – nepatrný posun mezi událostmi, které spojuje jakási absurdní aleatorika. Moderní událost je setkání deštníku oběti a šicího stroje vraha na operačním stole.

5.

K nemožnosti o spatřených osvětimských hrůzách vypovídat básnickým jazykem, kterou Adorno vznesl jako mravní požadavek každé poezie přicházející po Osvětimi, má blízko tvorba Jiřího Koláře:

A k *asamblážím* mě přivedla návštěva Osvětimského muzea. Byl to pro mě jeden z největších otřesů, jaké jsem zažil: zasklené obrovité místnosti plné vlasů, bot, kufrů, oděvů, protéz, nádobí, brýlí, dětských hraček atd. Všechno poznamenané strašlivým osudem, poznamenané něčím, na co umění nestačilo a snad nikdy nebude stačit. Tady se dovršila moje skepse ke všemu, co pracovalo a pracuje s umělým šokem, ke všemu, co kdy chtělo a chce epatizovat, dráždit, provokovat, k jakémukoli exhibicionismu. Skutečnost jako vždy zaskočila umělce.¹⁶⁴

V Kolářově vzpomínce je patrná reflexe selhání řeči, jež technika asambláže dovede postihnout jakousi multiperspektivností samotné faktičnosti a rezignací na pojmenování holého faktu (*Vlasy*).

Již v tomto Kolářově vyznání postřehneme důraz na výčet, charakteristickou moderní básnickou figuru. Výčet jako nekonečná řada věcí a událostí hromadících a řetězících se nesmyslně za sebou tvoří pozadí Kolářových výtvarných technik, jakými jsou již zmiňovaná asambláž anebo Kolářem vynalezená technika roláže. V jistém smyslu bychom mohli právě výčet v literatuře připodobnit asambláži ve výtvarném umění. Jedná se o podobný princip postižení mnohosti události jakoby jedním uměleckým gestem. S tím souvisí Kolářovo opuštění psaného slova a jeho nahrazení obrazem za použití techniky asambláže, jak je tomu například v již zmíněné kompozici *Vlasy*.

Paul Celan, básník, jehož se Adornova teze dotkla nejvíc, má v jedné své pozdní básni *List* ze sbírky *Sněžný part* tyto verše: „Jaký to čas, / kdy rozhovor / je téměř zločinem, /

¹⁶⁴ Kolář, J.: *Snad nic, snad něco*. In: Hiršal, J. – Grögerová, B.: *Slovo, písmo, akce, hlas*, op. cit., s. 182.

protože zahrnuje / tolik vyřčeného?¹⁶⁵ jež jsou podle Ludvíka Kundery¹⁶⁶ narážkou na verš z Brechtovy angažované básně *Budoucím*:

Jaký to čas, kdy
rozhovor o stromech je téměř zločinem,
protože zamlčuje tolik zvěrstev!¹⁶⁷

Brechtovo tvrzení, že každá řeč zakrývá zvěrstva, tedy moderní události, namísto toho, aby je odhalovala, Celan polemicky převrátil v tvrzení, že naopak je každá moderní básnická řeč neustále narušována zvěrstvy, tím, že je musí zahrnovat. V prázdném světě bez stromů tak zbývá jen rozhovor, v němž se události hromadí jako zvěrstva. A řeč, která tyto události zpřítomňuje, hraničí se zločinem. Podobně je tomu v poezii Osipa Mandelštama, kterého Celan překládal do němčiny a jemuž věnoval svou báseň *Všechno je jinak*.¹⁶⁸ Můžeme vytvořit jakousi pomyslnou spojnicí mezi psaním Mandelštama, Celana a Adornovým myšlením. Tato souvislost není vůbec náhodná. Selhání moderní básnické řeči vůči událostem, jež je této řeči vlastní, je patrné nejen z „poezie po Osvětlení“ (Celan, Kolář, Rózewicz), ale také z moderní literatury, jež vznikla ještě před zkušeností s holocaustem, jak je tomu právě u Mandelštama:

Uchovej si mou řeč, je v ní příchut' neštěstí a dýmu,
je v ní dehet práce, smůla vzájemných muk, pot i krev.¹⁶⁹

Neboť co je to za řeč, jež je plná neštěstí, dýmu, dehtu práce, smůly vzájemných muk, potu i krve? Jako by se dým spolu s ostatními událostmi a procesy vetkávaly do samotné řeči a narušovaly její kontinuitu. Podobně ve své próze *Egyptský tmář*, kde charakterizuje tehdy ještě předosvětimskou modernu, Mandelštam poukazuje na to, že řeč postavená na linearitě selhává vůči každodenním událostem v moderním světě, neboť ty ji narušují v její kontinuitě: „Hrůza pomyslet, že náš život je román bez námětu a bez hrdiny, slepený z prázdnoty a sklíček, horečnatých, blábolivých intermezz, z petrohradského chřipkového blouznění.“¹⁷⁰ Podobnou integraci nevypočitatelných událostí do světa, v němž žijeme, můžeme najít také u

¹⁶⁵ Celan, P.: *List*. In: Idem: *Sněžný part*. Přel. L. Kundera. Odeon, Praha 1986, s. 199.

¹⁶⁶ Kundera, L.: *Poznámky*. In: Celan, P.: *Sněžný part*, op. cit., s. 231.

¹⁶⁷ Brecht, B.: *Budoucím*. In: Idem: *Sto básní*. Přel. L. Kundera. SNKLHU, Praha 1959, s. 217.

¹⁶⁸ Celan, P.: *Všechno je jinak*. In: Idem: *Sněžný part*, op. cit., s. 101.

¹⁶⁹ Mandelštam, O.: *Uchovej si mou řeč*. In: Idem: *Topůrko pro kata*. Přel. J. Kovtun. Index, Köln 1979, s. 74.

¹⁷⁰ Mandelštam, O.: *Egyptský tmář*. In: Idem: *Prózy*, op. cit., s. 94.

Čechova nebo Charmse. Mezi Charmsovou mikropovídkou *Setkání*: „Šel tuhle jeden do práce a potkal jiného, který si právě koupil bochník chleba a vracel se domů. A to je vlastně všechno,“¹⁷¹ a závěrem Čechovovy novely *Tři roky*: „A co prožijeme za tu dobu? Co nás čeká v budoucnosti? A pomyslel si: – Dožijeme se – uvidíme,“¹⁷² není zas tak veliký rozdíl.

Vraťme se však k Jiřímu Kolářovi. Rozpad jako kompoziční řád, jaký v jeho díle nacházíme, můžeme přiblížit jiným slovem, a tím je rozptyl, jako by důležitá byla právě ona předpona „roz-“, znamenající nejen „ven“, ale též vnějšek jako takový, do něhož můžeme zahrnout veškeré zvuky a šumy,¹⁷³ události a procesy. Rozpad v podobě „dezintegrace“ či „dekompozice“ se jako kompoziční princip uplatnil u Koláře zvláště v tzv. evidentních básních a v jeho pozdějším výtvarném období, které zahrnuje především jeho koláže, chiasmáže a roláže. A právě princip roláže vystihuje nejlépe stejnorodost, sériovost (opakování) a rozpadání, jež se projevuje ve zpřeházení věcí samozřejmého světa. Věci i události se z Kolářových koláží vynořují ze své osamělosti a singularity a objevují se přímo v sousedství těch, s nimiž nemají nic společného, a zase v osamělosti mizejí. Reflexe traumatu z odcizenosti člověka v moderní době, zachycená v dílech klasiků moderny jako byli Čechov, Babel, Kafka anebo Schnitzler, tak vrcholí nemožností „umění po Osvětimi“ dokonce i vypovídat o smrti člověka, jenž se po Osvětimi stane už navždy rozpadem – rozptylem asociujícím popel z lidských těl, což vyžaduje jinou kompozici díla. Rozptyl nevypovídá totiž jen o „smrti člověka“, ale také o jeho dehumanizaci – o nahrazení přirozeného světa umělým a lidského pohybu nehybností. O jeho mechanizaci, spočívající na kompozici téměř strojového řezu. Nevypovídá jen o jeho dezintegraci, ale především o celkové „desémantizaci“ života. Jen díky obratu „poezie po Osvětimi“ je možná postosvětimská, posttotalitní poetika postmoderny, kdy „prvotní látkou, kterou rychlost zasahuje, je oblast vidění.“ Neboť „díky zrychlení znamená cestovat totéž co filmovat, totiž produkovat ani ne tak obrazy, jako spíše nové, nepravděpodobné a nadpřirozené paměťové stopy. V takovém kontextu už ani smrt nemůže být vnímána jako smrtelná, stává se prostou technickou nehodou, konečným oddělením obrazové a zvukové pásky, jako například u Williama Burroughse.“¹⁷⁴ Stává se mechanickou a banální sérií katastrof, jež ve své hromadnosti ztrácejí na účinu, avšak diváka zaplavují rozptýleným prachem z desémantizace života i smrti.

¹⁷¹ Charms, D.: *Setkání*. In: Idem: *Dobytku smíchu netřeba*. Přel. M. Hnilo. Argo, Praha 1994, s. 22.

¹⁷² Čechov, A. P.: *Tři roky*. In: Idem: *Povídky, 5 (1893–1895)*, op. cit., s. 306.

¹⁷³ Americký hudebník John Cage ve své knize *Silence* popisuje svůj zážitek na Harvardově univerzitě, kde se nechal zavřít do zvukotěsné komory, a přesto uslyšel dva zvuky: vysoký a hluboký. Vysoký šum vydával jeho nervový systém a hluboký krevní oběh. Cage, J.: *Silence*. Přel. J. Štastný, R. Tejkal, M. Kratochvíl. Tranzit, Praha 2010, s. 8.

¹⁷⁴ Virilo, P.: *Estetika mizení*. Přel. M. Pacvoň. Pavel Mervart, Praha 2010, s. 59.

Dnešní svět je světem po katastrofě. Po explozi pojmů a hodnot jako láska nebo smrt. Připomíná to serigrafii automobilové nehody (*Silver Car Crash*), vytvořené Andyho Warholem.

Ztráta smrti jako ztráta vidění smrti, hmatatelnosti jejího prožitku, kdy zpopelněná smrt již smrtí není, neboť chybí tělo jako důkaz i svědectví života, je postupně nahrazována absentující smrtí – jakousi nezřetelnou reprodukcí, v níž mizí nejen člověk, ale také jeho obraz. Jako se rozpadl člověk v Osvětimi, rozpadá se nyní i jeho portrét. Jako by se sroloval a zároveň roztříštil do již nikdy nespojitelných fragmentů. Kolářova roláž, evokující ustavičnou dezintegraci člověka po rozpadu, vyjadřuje nejlépe tuto proměnu poetiky psaní po Osvětimi.

Zmíněnou dezintegraci bychom měli chápat jako rozprášení humanistických pojmů integrace a identity člověka, jako jejich desémantizaci. Jestliže smrt není spatřena ve své smrtelnosti, stává se i pojem zla zcela banální. Tato reflexe „banalizace zla“¹⁷⁵ však sahá mnohem dál, až k již zmíněnému Čechovovi, jak můžeme vyčíst z některých jeho povídek, např. z *Případu z praxe*, v němž vypravěčova bezmoc vypovídat je dána jazykem, který podivně ochrnl očividností, jež narušuje každou řeč. Popis jako by nedostačoval svému záměru vylíčit scénu:

Z předsíně bylo slyšet šepot a kdosi tam tiše chrápal. Ze dvora se najednou ozvaly ostré, přerušované kovové zvuky, jaké Korolev dříve nikdy neslyšel a které ani teď nechápal; zněly mu podivně a nepříjemně. [...] Vtom se zase ozvaly podivné zvuky, takové, jaké slyšel Korolev před večeří. U jedné z továrních budov tloukl kdosi do kovové desky, uhodil a zvuk zadržel, takže se ozývaly krátké, pronikavé a neurčité zvuky asi jako „der... der... der...“ Za půl minuty ticha zazněly i u druhé budovy zvuky stejně přerušované a nepříjemné, ale už nižší, basové „dryn... dryn... dryn...“ jedenáctkrát. To odbíjeli hlídači jedenáct hodin.¹⁷⁶

Přesně tam, kde selhává řeč, vlamuje se událost. Na takovém principu je postavena básnická řeč dvacátého století, neustále narušována očividností toho, co nejde uchopit žádným jazykem: „der... der... der...“ anebo: „Uuu – uuu“ z Bělého *Petrohradu*.¹⁷⁷ Takovou očividností je monstrozita, jež nahradila kategorii vznešena.

¹⁷⁵ Tento pojem Hannah Arendtové z její knihy *Eichmann v Jeruzalémě. Zpráva o banalitě zla* z roku 1963 si částečně přizpůsobuji svým vlastním úvahám.

¹⁷⁶ Čechov, A. P.: *Případ z praxe*. In: Idem: *Povídky, 6 (1896–1903)*, op. cit., s. 275–278.

¹⁷⁷ Bělyj, A.: *Petrohrad*, op. cit., s. 95.

4. kapitola: Přízrak evidence

1.

Na evidenci často pohlížíme jako na evidenci něčeho konkrétního, na evidenci pravdy anebo konkrétního nahlédnutí, které je nezpochybnitelné a které zdánlivě nepotřebuje důkazů. Jako na jistotu, která se nám takříkajíc staví před oči. „Evidentní je to, co je bezprostředně nahlédnutelné. Evidentia – tak zní slovo, jímž Cicero překládá, tj. po římsku vykládá řecké ἐνάργεια. Ἐνάργεια – slovo, v němž promlouvá týž kmen jako v argentum (stříbro), míní to, co v sobě samém a za sebe svítí a přivádí na světlo. V řečtině se nemluví o výkonu vidění, o videre, nýbrž o tom, co svítí a skví se. Skvět se však něco může jen tehdy, když už je mu poskytnuta otevřenost. Světlinu, otevřenost nevytváří až světelný paprsek, ten jí jen prochází. Jedině taková otevřenost skýtá vůbec jakémukoli dávání a přijímání, jakékoli evidenci teprve ono volné pole, v němž se může zdržovat a kde se musí pohybovat. Veškeré myšlení filosofie, které výslovně či nevýslovně následuje volání ‚k věci samé‘ je ve svém chodu a svou metodou už zasazeno do volného pole světliny,“ píše Martin Heidegger ve svém *Konci filosofie a úkolu myšlení*.¹⁷⁸ Mně však půjde o něco trochu jiného. Půjde mi o to položit si otázku, co vůbec je tato jistota anebo zřejmost – čili odkud se takové nahlédnutí bere. Půjde mi nejen o to, co takovou evidenci zakládá, ale také o to, co tuto evidenci způsobuje. Půjde mi o analýzu evidence, o to, jak je vůbec taková evidence zřejmá anebo jistá. Půjde mi o jakousi evidenci evidence a o to, jak se taková evidence projevuje v jazyce či umělecké literatuře.

Evidence, tento pojem novověké filosofie zaujímá zvláštní prostor, který nejde přesně vymezit anebo specifikovat.¹⁷⁹ Skoro se dá říct, že vše, co nepodléhá logickým soudům anebo kategoriím, vše, co nějakým způsobem je a na své existenci či přítomnosti trvá, přestože je nelze nijak vysvětlit, všechno, co se nachází jako by bez důvodu a svou přítomností je až absurdní tím, že vůbec je, jako by natruc důkazům, které by je mohly ozřejmit, toto vše, co se vymyká svou existencí zdůvodnění, je evidentní. Jako by evidentní bylo vždy onou hranicí mezi jazykem a mlčením: „O čem nelze mluvit, o tom se musí mlčet.“¹⁸⁰ Hranicí mezi

¹⁷⁸ Heidegger, M.: *Konec filosofie a úkol myšlení*. Přel. I. Chvatík. OIKOYMENH, Praha 1993, s. 23–25.

¹⁷⁹ Pojem „evidence“ nemá přesně definované hranice a měli bychom jej chápat spíše jako „předběžnou formulaci“: „Tak je Jaspers přesvědčen o tom, že ani filosofické myšlení nemůže rezignovat na soudržné pojmosloví a jistou systematickostí. Požaduje však otevřený systém, ‚systematiku v otevřenosti‘, a neurčité, definicemi neustálené pojmy, které ve filosofickém pohybu podržují svou formovatelnost a tvárnost. Všechny pojmové identifikace a všechny soudy je tedy v Jaspersově myšlení třeba chápat jako *předběžné* formulace, které se v dalším průběhu myšlení musí znovu zrušit a zůstat ‚v neurčitu‘, jak sám říká.“ Thurnher, R. – Röd, W. – Schmidinger, H.: *Filosofie 19. a 20. století, 3. Filosofie života a filosofie existence*, op. cit., s. 234.

¹⁸⁰ Wittgenstein, L.: *Tractatus logico-philosophicus*. Přel. J. Fiala. OIKOYMENH, Praha 1993, s. 169.

jazykem a jeho absencí, jíž vymezujeme hranici evidence. Jako by evidence byla tato hranice a tato hranice byla pohyblivá, jak můžeme vyčíst z jiného Wittgensteinova spisu *O jistotě*:

509. Vlastně chci říci, že jazyková hra je možná jen tehdy, když se na něco spoléháme.

[...]

510. Když říkám „přirozeně vím, že je to ručník“, tak jsem učinil jisté vyjádření.

Nemyslím na verifikaci. Je to pro mě bezprostřední vyjádření. [...] Stejně tak jako bezprostřední sáhnutí; jako když bez zaváhání sahám po ručníku.

511. Toto bezprostřední sáhnutí ale přece odpovídá určité *jistotě*, nikoli vědění.

Nesahám tím ale také po jméně věci?¹⁸¹

Evidenci rovněž můžeme chápat jako jakési pozadí každé věci, ne nepodobné Benjaminově auře, do níž je věc ponořena. Zřejmost se pak jeví jako záznam věci o své vlastní přítomnosti. O tom, že věc je přítomna. Každá věc se noří do své vlastní stopy jako do svědectví o tom, že je. Dává najevo svou přítomnost prostým poukázáním na sebe, jakousi schopností sebe prezentovat. Tato evidence, němé svědectví o své vlastní přítomnosti, je schopnost věci sebe vykázat, vyjádřit se tak, aby svět byl o ní zpraven. „Jsoucím může být něco jen potud, pokud vyhovuje podmínkám *bytí*; bytí však, jak známo, není žádný predikát, který přichází k věcem jako jejich určení, takže by mohly být myšleny bez něho, ani opět samo bez nich. Redukcí na čisté vědomí bylo však ukázáno, že danost sama o sobě není nic *jsoucího*, *existentního*, nýbrž *ryzí fenomén jsoucna*; tento fenomén však proto, že je fenoménem, tj. něčím odkrytým, zjevným, není snad méně než jsoucno samo, nýbrž *obsahuje je* jakožto něco majícího nárok na uznání. Říkáme, že *jest* to, co svůj nárok na tezi může prokázat; bytí je vykazatelnost,¹⁸² píše v *Přirozeném světě* Jan Patočka. Události zanechávají ve světě stopu, kterou můžeme vnímat jako partituru nebo podklad skutečnosti. Událost se noří do skutečnosti, plave v ní a zanechává v jejím vnějšku záznam. Žádná událost není bez schopnosti zaznamenat svou přítomnost a zároveň každá přítomnost je již záznamem.

Každá věc dokazuje svou existenci tím, že je, jako by v samotné její existenci byl její důkaz již obsažen. Upozorňuje na sebe svou vlastní přítomností. Podobně se o tom zmiňuje Andrej Bitov v románu *Puškinův dům*: „Neboť není větší důkaz pro to, že nějaká věc existuje, než sama existence té věci.“¹⁸³ Evidenci pak můžeme chápat jako zřejmost anebo jistotu

¹⁸¹ Wittgenstein, L.: *O jistotě*. Přel. V. Zátka. Academia, Praha 2010, s. 114.

¹⁸² Patočka, J.: *Přirozený svět jako filosofický problém*. In: *Fenomenologické spisy, I*. OIKOYMENH, Praha 2008, s. 173.

¹⁸³ Bitov, A.: *Puškinův dům*. Přel. V. Tafelová. Paseka, Praha – Litomyšl 2014, s. 412.

události, jež přetrvává v čase jako svá vlastní stopa, jež se nakonec, až událost zmizí, rovněž ponoří do zapomnění.

2.

S tím souvisí rovněž i lidská obsese všechno zpřítomnit, zaznamenat a uchovat. Zviditelnit dokonce i to, co dosud nebylo možné spatřit. Taková obsese je obsesí moderního člověka. Obsesí zpřítomnit každý unikající smysl, každou zanikající událost. Tak se v našem světě objevují nejen obrazy dávno zmizelých světů, ale dokonce i obrazy, jež lidské oko ani nemohlo spatřit. Obrazy toho, co zmizelo, i obrazy toho, co není běžně viditelné. Zviditelňujeme neustále mizející svět, či spíše jeho stopy, jež nám po tom světě zůstávají, zviditelňujeme stopy, které nám mizející svět připomínají. Nechceme, aby zapadly do zapomnění, a tak stopy restaurujeme, uchováváme a tradujeme, abychom se zmizelým světem neztratil souvislost. Tím, že stopy přechováváme, nevědomky je přepisujeme, až je nakonec proměníme. Rekonstruujeme minulost k obrazu svému jako náhražku dávno ztraceného smyslu, který jsme si vytvořili, abychom jej zas zapomněli a znovu jej mohli hledat a říkat přítom, že jej stále nemůžeme najít, a měli tak důvod k jeho hledání, přestože nebyl nikdy ničím jiným než jen klamavým zdůvodněním naší přítomnosti.

Evidence je zakotvena v čase a spolu s ním se mění. Tak historik či archeolog vytahuje z hlubin minulosti na povrch naší současnosti dávno zapomenuté stopy o přítomnosti věcí, či dokonce věci samotné, zbavené výrazu i kontextu. Předměty vyhřezlé z času a vystupující z minulosti jako nějaké přízraky, vyvážané ze souvislostí, předměty, které odkazují už jen ke světu, který zmizel. Předměty zchátralé až na samotnou mez své existence, nalepené jako kusy událostí na muchlázích a kolážích Jiřího Koláře. Jenže fakta svědčící o historických událostech, jako například holocaust, jež shromažďují některá muzea – jako muzeum v Osvětimi, pomalu stárnou. Aby mohly dál svědčit, vyvstává před námi otázka, jestli by neměly být zrestaurovány, anebo dokonce nahrazeny kopiemi, a originály zmrazeny. Ovšem konzervováním stejně jako restaurováním se usměřňuje váha jejich svědecké výpovědi. Koriguje se to, co z nich mluví, jejich záznam, ať už tím, že je jakoby zmrazen konzervováním, anebo naopak probuzen k životu jejich restaurováním.

Nakonec z těchto faktů naší minulosti evidence zmizí. Zmizí zřejmost věcí a z našeho srozumění s jejich přítomností i z jejich samozřejmosti se stanou evidence ve smyslu kontroly. Věci, které dříve nepotřebovaly důkaz o své existenci, neboť jej nesly v sobě jako němé svědectví o své vlastní přítomnosti ve světě, najednou tento důkaz potřebují. Jako by se mezi věci a jejich schopnost o sobě svědčit vkradla nedůvěra, mezera, jakési zpochybnění či

diference – věci je najednou třeba dokázat. Svědecké stopy se osamostatnily, zbavily se věci a proměnily v důkazy vyžadující neustálou kontrolu. Ve chvíli, kdy mizí zřejmost věci, kdy mizí pohled z okna, a my se díváme na nic, které se rodí přímo za našimi zády (vzpomeňme si na Carverovu povídku *Začátečníci* anebo Čechovův *Dům s mansardou*), se z evidence stává akt neustálého dokazování, daný potřebou vykazovat smysl, jak je tomu především v naší současné vizuální kultuře.

Každé dokazování je třeba dokázat, čímž se zakládá nekonečný proces dokazování. Evidence tedy zahrnuje v sobě nejen jev zřejmosti, ale také svědectví o této zřejmosti, důkaz anebo stopu, které se stávají jakýmsi sémantickým polem evidence.

3.

Snažíme se zachytit unikající smysl našeho života a zmrazit jej na věčnost. Skoro se dá říct, že čím více nám smysl uniká, tím více se jej snažíme zachytit. Na tom je založeno i fotografování. Chceme událost zachytit a zmrazit, přestože víme, že nám nezůstane nic než její vzdálený obraz. Ale nic jiného než obrazy nemáme, události nám neustále unikají, a to tím více, čím více se je snažíme zachytit. Fotografování se stává emblémem našeho života a strukturou našeho myšlení.

Evidence není jen vykazování smyslu, ale přímo jeho zpřítomnění – neustálé zpřítomňování smyslu naší přítomnosti anebo samotné přítomnosti světa. Je to pokus vykázat obraz, řeč, gesta, anebo jazyk obecně jako smysluplný. Vykázat slovo jako slovo mající význam a smysl. Jako by se jazyk obával toho, co není smysluplné, a musel neustále smysluplnost vykazovat. Jako bychom se obávali své vlastní a neustále přítomné neexistence, která roste přímo za našimi zády jako do nicoty se hroužící minulost, a museli každou existenci neustále dokazovat tím, že o ní budeme svědčit. Tak vyznívá i Čechovova povídka *Biskup* – lidský život bez svědectví o něm nemá smysl. Evidence a smysl kráčí spolu ponořeny v jazyce – evidence jako policajt kdykoli připravena smysl zachytit a vystavit jej na odiv světu.

Proč člověk namísto toho, aby smysl hledal, tento smysl neustále vykazuje? Proč ruku v ruce s hledáním smyslu jde i jeho vykazování, proč se snažíme dosáhnout jeho názornosti? Můžeme jej dosáhnout jedině tak, že jej vykážeme? Můžeme dosáhnout sami sebe jedině tak, že vykážeme sami sebe? Budeme se neustále vykazovat? Vykázat můžeme něco tak, že to ukážeme, ale také tak, že to vykážeme pryč, třeba neposlušného žáka ven ze školní třídy. Musíme se tedy vzdálit sobě, zvnějšínit se tak, že se vykážeme, abychom se sami sobě ukázali jako oděni smyslem ve světě smyslu?

A opravdu nás evidence jakožto zřejmost přibližuje smyslu anebo jej vytváří?¹⁸⁴ Není evidence spíše tím, co nás smyslu zbavuje? Není právě v evidenci přítomno něco, co nás od předpokládaného smyslu vzdaluje? Není v ní přítomna jakási ironie zřejmosti, jež se promění v mrtvou stopu, kterou bude někdo jiný interpretovat po svém? Není právě v evidenci přítomno základní nerozumění, jež veškerý předpokládaný, zřejmý, a tedy evidentní smysl promění? Není ve zřejmosti nutně obsažen i její opak, nezřejmost?

Rovněž nemůžeme nemyslet na to, proč smysl, který v díle čteme, se nám ukazuje tak, jako by v něm byl cele zahrnut a zároveň se v něm skrýval ponořen do slov, vět či veršů uměleckého díla, a přesto plaval na jeho povrchu. Jako by prostupoval celým dílem, rozprostíral se po jeho povrchu, a přesto se nořil do jeho hloubi. Zkrátka jako by smysl byl tím pravým dílem. Nemůžeme nemyslet na toto vše a neuvědomit si přitom, že jsou to jen okamžiky, kdy smysl v díle vidíme, okamžiky závislé na našem způsobu čtení a dokonce i na tom, že jsme dílo vůbec schopni jako dílo vnímat, a jako takové je pochopit. Závislé na tom, že se nám zdá, že dílu rozumíme právě proto, že máme dojem, jako by nám dílo smysl tajilo a v sobě skrývalo a že mu rozumíme jen díky tomu, že je smysl před námi utajen. A dokonce závislé na tom, že je dílo vůbec přítomné. Jsou však díla, která se nezachovala a svým neukazováním či ztrátou onoho tajemství se ponořují do neexistence. Takovým dílem byla např. tvorba nejruznějších zapomenutých ruských spisovatelů jako Leonid Dobyčín (1894–1936) nebo Georgij Oboldujev (1898–1954).¹⁸⁵ Jako by právě zapomnění bylo osou, kolem které se pohybuje moderní pojetí literární historie. Každé moderní dílo je svým způsobem zapomenuto a opakuje jen paradox smyslu, který se stále nachází mezi ztrátou a nalezením.

Jestliže mluvíme o evidenci, mluvíme o hranici, na které se smysl pohybuje právě mezi ztrátou a nalezením a současně tuto hranici překračuje. Evidence předpokládá hranici, na které se smysl ztrácí a současně nalézá, hranici, na které se smysl nalézá jen jako ztracený a za kterou se ztrácí tak, že ji překračuje, aby se našel. Evidence předpokládá míru smyslu, který se pohybuje na dráze mezi neukazováním a ukazováním. Avšak co je to to, co se jako smysl ukazuje? V Čechovově povídce *Biskup* je zapomnění zobrazeno jako nějaký zvláštní,

¹⁸⁴ Tak Husserl ve své *Krizi evropských věd* konstatuje, že „chybí i nadále reálná evidence, kterou si poznávající při svých poznávacích aktech sám může vydat počet nejen z toho, co nového koná a s čím manipuluje, nýbrž i ze všech implikací smyslu zakrytých sedimentací, popř. tradicionalizací, kterou si tedy může vydat počet z trvalých předpokladů svých výtvorů, pojmů, vět a teorií.“ Jinými slovy Husserl předpokládá, že cosi jako „reálná evidence“ je možné, avšak podle mého názoru žádná „reálná evidence“, kterou by si „poznávající“ mohl „vydat počet [...] ze všech implikací smyslu“ možná není, jak uvidíme dále. Husserl, E.: *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie*. Přel. H. Kubová, P. Kuba. Academia, Praha 1996, s. 73.

¹⁸⁵ O L. Dobyčínovi srov.: Olšovský, M.: *Dobyčínovo Město En*. Babylon 16, č. 8, 2007, s. 4; o G. Oboldujevovi srov.: Idem: *Nezbaven smyslu*. Svět literatury 17, č. 35, 2007, s. 139–149.

opakující se jev v dějinách. Každé dílo bude jednou zapomenuto – taková je devíza Čechovovy tvorby.

Evidence nepředpokládá entitu anebo stav, ale míru smyslu věci, kterou je věc schopna ze sebe vykázat, jíž je schopna se vyjádřit anebo prezentovat. Předpokládá míru smyslu, která se jakoby rozprostírá po povrchu věci tak, že činí tuto věc srozumitelnou – zřejmou a jasnou.

My sami se stáváme zřetelnými, srozumitelnými a uchopitelnými, jen pokud jsme evidentní. Pokud se v nás samých nachází anebo tají smysl (ať už je jeho hodnota jakákoli, což je spíše otázkou axiomatickou) tak, že se jakoby rozprostírá po celém povrchu našeho těla, že jsme jím prostoupeni a s ním srozuměni. Teprve pak se stáváme zřetelnými. Schopnost udržet v sobě smysl, udržet jej před světem evidentně, takovou schopnost má moc. Tato moc může být politická anebo čistě společenská, avšak vždy se jedná o moc.

Pojem evidence nespadá jen do filosofie a estetiky (Descartes, Husserl, Barthes), ale též do administrativy. A možná dokonce právě tato úřednická oblast, oblast, z níž vzešlo dílo nejen Čechova nebo Kafky, ale též Gogola a Melvilla, je tou oblastí, která se stává pro tento pojem stále více určující. Jako by nikdy neutuchající zápas o tento pojem mezi filosofy a úředníky byl nakonec přece jen vyhrán úředníky. „V boji mezi tebou a světem dělej sekundanta světu,“¹⁸⁶ píše Kafka, a tento aforismus můžeme uplatnit i na tento příklad.

Evidence nejen jako to, co se jako evidence jeví, ale také jako stav toho, co se jeví, jenž se během zápasu filosofů a úředníků proměnil ve výkaz, taková evidence hraje dnes ve světě mnohem vážnější roli než například Husserlem vymezený pojem. Jako by vykazatelnost, o níž se zmiňuje Patočka, a kterou klade na roveň bytí, nakonec nad ním převážila. Namísto toho, abychom existovali, svou existenci jen vykazujeme. A toto vykazování existence, tato „evidence existence“, se postupně stává náplní a smyslem našich životů. Tak končí naše střetávání se světem, neboť tam, kde bychom se s ním chtěli střetnout, přesně tam, na místo střetu, najednou vstoupí instituce, a my jsme nuceni v ní zanechat své jméno, svou stopu jako živý důkaz naší již pohaslé existence. Jsme navěky odsouzeni ke svým jménům a přišpendleni k nim jako motýli ve sbírkách, kteří nemůžou vzlétnout a jsou stahováni dolů na zem, nazpět do klasifikace, podobně jako Pilgram z Nabokovovy povídky *Aurelián*.¹⁸⁷ Jméno činí každého z nás evidentním. Sotva se narodíme, je do nás jméno

¹⁸⁶ Kafka, F.: *Aforismy*, op. cit., s. 14.

¹⁸⁷ Podobně Michel Foucault mluví o „připíchnutí každého k jeho vlastní jedinečnosti“. Foucault, M.: *Dohlížet a trestat. Kniha o zrodu vězení*. Přel. Č. Pelikán. Dauphin, Praha 2000, s. 271.

vepsáno a zaneseno do registru mezi ostatní jména. Neseme si je v sobě jako nějaký vryp, který nás identifikuje před druhými a činí nás zřejmými.

Ztotožnili jsme bytí s viděním, jako by být spatřen znamenalo existovat. Toto ztotožnění, či snad překrytí dvou fenoménů, je ryze moderní povahy, a je takové, že pro moderního člověka je již těžké rozlišit mezi „být viděn“ a „být“. Děje se tak rovněž díky filmu a fotografii, které proměnily samotné vnímání ve vnímání kinematografické: „*Esse est percipi*, být znamená být vnímán, prohlašuje Beckett [...].“¹⁸⁸ Jsme zřetelní, abychom mohli být čitelní. Avšak čitelnost, která by nás mohla před světem odhalit, tajíme před ostatními. Skrýváme před nimi svoji tvář i gesta. Neprozrazujeme pohnutky, jež nás k určitému jednání dovedly, ale své jméno prozradíme vždy. Je totiž součástí našeho těla, pečetí nás samotných. Je to naše signum, které z nás neprozradí více, než samo řekne, avšak odliší nás od ostatních. Jméno nepatří jen řeči, ale také našemu tělu. Proto v sobě halí tajemství naší identity, již plně odkryje teprve poté, co ji sebou bezesbytku naplníme. Nezdráháme se své jméno prozradit, neboť víme, že nás stejnou měrou odhaluje, jako ukrývá. Podle jména nás volají k tabuli ve škole, podle jména nás zaměstnávají i pohřbívají. Kdo je beze jména, je němý. Řeč jeho těla se ztrácí a v anonymitě se spájí s ostatními těly zbavenými identity. Jméno nám dává současně jedinečnost, opakovatelnost i reprodukovatelnost.

Jsme společností evidence. Společností totálně postiženou neustálým vykazováním smyslu a jeho dokazováním, a to tak silně, že už za tímto vykazováním smysl nepostřehujeme. Jsme společností posedlou neustálým a nikdy nekončícím vykazováním své vlastní existence, jež se jako důkazní stopy o člověku usadilo namísto jeho tiché samozřejmosti, která nepotřebuje žádné papíry ani důkazy smyslu. Je však vůbec taková samozřejmost možná? A nevede taková její představa jediné k tomu, že samotná idea evidence jako toho, co stojí mimo důkaz, je nedosažitelná? Pokud o něčem mluvíme, není třeba to dokázat? Není něco jako jistota a samozřejmost již vždy odsouzeno k nekonečnému procesu dokazování, abychom parafrázovali Husserla?¹⁸⁹

A je vůbec jakákoli evidence ve smyslu samozřejmosti možná? „Evidentní je to, co je bezprostředně nahlédnutelné,“ píše Heidegger v *Konci filosofie a úkolu myšlení*,¹⁹⁰ ale není zapotřebí tento náhled také vždy vykázat? Není každý náhled svázán s jazykem? Každá evidence je zároveň i soudem anebo výpovědí, není mlčením, ale jazykem, je výkazem a

¹⁸⁸ Deleuze, G.: *Film, 1. Obraz-pohyb*, op. cit., s. 86.

¹⁸⁹ „K vlastní podstatě přírodovědy a k jejímu apriornímu způsobu bytí náleží, že je hypotézou do nekonečna a ověřováním do nekonečna.“ Husserl, E.: *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie*, op. cit., s. 62.

¹⁹⁰ Heidegger, M.: *Konec filosofie a úkol myšlení*, op. cit., s. 23.

stopou a jako taková naráží na své vlastní hranice vypověditelnosti. Není právě v evidenci již zahrnuta potřeba důkazu, která nakonec převáží veškerý přítomný smysl? Není součástí smyslu vždy i jeho výkaz? Jako by v každé evidenci byl důkaz již obsažen v podobě sémantické roviny, která evidenci prochází.

„Nemohu udělat tečku, / všecko je jenom evidence, nic / se nemůže dokázat,“¹⁹¹ píše Ivan Blatný. Kriticky se zde vymezuje vůči epoše, která si nic nedokáže představit bez důkazu, a staví proti tomu evidenci, kterou svazuje s procesem tvorby, s aktem psaní jako neustálým pokračováním. Zatímco věda spolu s kriminalistikou a administrativou všechno podřídily důkazu, jenž by ani nebyl bez jejich aparátu možný. Život člověka a jeho čin se v moderní době ocitají zcela pod dohledem administrativy, která hlídá každý jeho krok, od jeho narození až ke smrti. Člověk už dneska nežije, ale jenom svůj život vykazuje. Objevuje se v zaměstnání, na úradě nebo ve škole, a tím svou existenci dokazuje. Bez těchto vnějších stop jako by ani nebyl. Jak máme dokázat svou existenci, ptají se lidé, a odpověď zní, přihlaste se na úradě. Žít dneska znamená zbavit se své existence, své osamělosti i tíhy. Zbavit se sebe a propůjčit se úřadům, státním nebo soukromým. Jsme lidmi, protože jsme zbaveni své existence a tíhy, taková je naše civilizace. Zbavit se existence kvůli snadnějšímu životu je podstatou moderního lidství.

4.

Z neustálého dokazování a vykazování vlastní existence se rodí paranoia, která okupuje veřejný prostor. Zbavení svého kontextu, zbavení souvislostí se světem, musíme tyto souvislosti znovu navazovat, a to tak, že svou existenci vykážeme a předáme ji kontrole. Teprve svět proměněný v množství separátních míst a období, jimiž musíme v životě projít a jež musíme žít, teprve takový svět vyžaduje neustálou kontrolu, která zabezpečí jeho soudržnost v prostoru a čase, v němž se má jedinec nacházet. Tam, kde chybí přirozená soudržnost věcí, samozřejmost toho, že se člověk nachází ve světě, tam je zapotřebí tuto samozřejmost kontrolovat a vystavovat ji na odiv tak, aby byla soudržnost vytvořena.

Moc se nezajímá o existenci, ale o její výkaz. Zajímá se o to, zda byla existence předložena. Dnešní moc není panoptikální (Foucault), píše Zygmunt Bauman, ale je synoptikální.¹⁹² Svět se proměnil v místo neustálých kontrol a my nemusíme před světem obstat svým životem, což by znamenalo jednu centralizovanou moc (panoptikon), ale musíme

¹⁹¹ Blatný, I.: *Pomocná škola Bixley*. Sixty-Eight Publishers, Toronto 1987, s. 132.

¹⁹² Bauman, Z.: *Tekutá modernita*. Přel. S. M. Blumfeld. Mladá fronta, Praha 2002, s. 22n., 137n.

se neustále předkládat. Svět se proměnil v bludiště, v němž před každým vstupem stojí Kafkův dveřník.

Abychom mohli být, potřebujeme svou existenci neustále vykazovat. Z našich otázek a zdůvodnění se stávají evidence jako jistoty zakládající reprezentaci. Produkujeme sebe, svět i dílo jako nezpochybnitelné jistoty o sobě a světě. Tyto evidence kromě toho, že zakládají náš svět i reprezentaci, mají tendenci k tomu, aby se stávaly artefakty: „Ať už to klam je či není, máme sklon nahlížet životy druhých lidí jako umělecká díla. A poté, co jsme je jako takové spatřili, usilujeme o totéž: ‚Každý se pokouší udělat ze svého života umělecké dílo,‘“ cituje Bauman *Mýtus o Sisyfovi* Alberta Camuse.¹⁹³

Naše současná evidence je spektakulární.¹⁹⁴ Vidění jsme nahradili jevením se, potřebou vykazovat svůj život.¹⁹⁵ Nepronikáme světem, ale stavíme se mu na odiv. Sami v sobě si neseme důkazy o sobě, evidence, na jejichž základě se sami se sebou identifikujeme. Takovými je náš charakteristický hlas, chůze, gesta a dikce, návyky a zlovyky, s nimiž jsme se sžili, charakteristický rukopis i podpis, náš vzhled i podoba, s nímž v jakémsi vzájemném srozumění rosteme a měníme se, zkrátka fakta nebo znaky, které zanechává přítomnost našeho těla. Zvláště poslední dvě evidence jako podpis či vlastní podobu propůjčujeme úřadům k tomu, aby nás společnost rozpoznala.

Jinou takovou evidencí, s níž se v našem životě setkáváme, je zrcadlový obraz. Zrcadlový obraz je naše první identifikace se sebou samými. První evidence, se kterou se setkáváme a která nám podává přesvědčivý důkaz o tom, že jsme. Tento důkaz je naším obrazem, ale jsme to i my sami: „Zrcadlo ‚nepřekládá‘. Registruje to, co je zasahuje, tak, jak je to zasahuje. Říká pravdu nelidským způsobem, jak ví ten, kdo – v zrcadle – ztrácí iluze o své svěžesti,“ píše Umberto Eco.¹⁹⁶ Analogicky k této evidenci využíváme i evidence další – na úřadech se prokazujeme svými jmény, fotografiemi, otisky prstů apod. Kromě toho nás

¹⁹³ *Ibidem*, s. 132.

¹⁹⁴ „Spektákl se prezentuje jako nezměrná pozitivita, jež je nediskutovatelná a nepřístupná. Neříká nic víc než ‚co se jeví, to je dobré, a co je dobré, to se jeví.‘ Postoj, který principiálně vyžaduje, je ono pasivní přijímání, kterého *de facto* již dosáhl tím, že se jeví bez námitek, svým monopolem na zjevnost (*appearance*).“ Debord, G.: *Společnost spektáklů*, op. cit., s. 6. Srov. rovněž: „Spektákl nelze chápat jako přebujelost světa vidění, jako produkt technik masového šíření obrazů. Je spíše určitou *Weltanschauung*, jež se stala faktickou a materiálně vyjádřenou. Je to jisté vidění světa, které se zobjektivizovalo.“ *Ibidem*, s. 4.

¹⁹⁵ „První fáze nadvlády ekonomiky nad sociálním životem zavlekla do defínice jakéhokoli lidského uskutečnění očividnou degradaci *být* na *mít*. Současná fáze, spočívající na celkové okupaci sociálního života nahromaděnými výsledky ekonomiky, vede ke všeobecnému posunu od *mít* k *jevit se*, z něžž jakékoli konkrétní ‚mít‘ musí čerpat svou bezprostřední prestiž i nejposlednější funkci. Jakákoli individuální skutečnost se zároveň stala skutečností společenskou, přímo závislou na společenském působení a jím utvářenu. Je jí povoleno jevit se pouze proto, že *není*.“ *Ibidem*, s. 7

¹⁹⁶ Eco, U.: *O zrcadlech a jině eseje*. Znak, reprezentace, iluze, obraz. Přel. V. Mikeš, V. Valentová. Mladá fronta, Praha 2002, s. 21.

prokazuje písmo, charakteristika našeho hlasu, našich gest i našeho chování či jednání, jak jsme se již zmínili. Do všeho toho se vtiskáváme, jsme rozpoznatelní jen tak, že všemi těmito evidencemi disponujeme a dáváme je k dispozici i svému okolí. Těmito evidencemi jsou naše stopy, obrazy nás samých, které předkládáme a kterými manipulujeme, ale které nás zároveň formují, neboť jsou často propůjčené, jak ukazuje Gombrowicz ve svých románech na příkladu svého vlastního pojetí *Formy*. Evidence jsou tedy fakta anebo znaky, na základě kterých se buď identifikujeme sami se sebou a vymezujeme se tak vůči svému okolí, anebo na základě kterých rozpoznáváme druhé. Vztahují se ke svému předmětu tak, aby na něj poukázaly anebo jej dokázaly, jako fungují průkazní znaky a předměty doličné. Jedinec dnes jako důkaz o své vlastní existenci předkládá společnosti své vlastní tělo a vystavuje na odiv každý svůj čin. Říká se tomu sebe prezentace.

Naše srozumitelnost stoupla, naše zřetelnost se zvýšila, jsme viditelní a manipulovatelní. Nakupujeme v hypermarketech, jezdíme metrem – pohybujeme se po předem vyznačených trasách jako hrdinové ze Zamjatinova románu *My*. Naše životy i náš jazyk se zkoncentrovaly až na samotnou mez srozumitelnosti. Tím se však nemyslí, že bychom se stávali srozumitelnými, spíše naopak – vyloučili jsme z jazyka i ze svého života každou nesrozumitelnost a rozumění jsme zkondenzovali do jakési hyperkomunikace a hyperreality. Náš jazyk se stal hladkým jako sklo, a svou hypersrozumitelností, z níž je každý kaz vyloučen, se stal fantaskním. Podobá se jazyku ze začátku *Lolity* Vladimira Nabokova: „Lolita, světlo mého života, žár mých slabin. Můj hřích, má duše. El-o-el-í-té-á: špička jazyka se vydává na třístupňovou procházku patrem a na ‚– tři!‘ ťuká o zuby. Lo. Li. Ta.“¹⁹⁷ Jedná se o větu dokonale vytvořenou a umělou, větu fantaskní – až utopickou. V Nabokovově anglickém originálu je její umělost ještě více zdůrazněna samotnou onomatopoičností básnického jazyka: „Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul. Lo-lee-ta: the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta.“¹⁹⁸ Podobně je to i v Nabokovově autorském „překladu“ do ruštiny: „Lolita, svet mojej žizni, ogon' moich čresel. Grech moj, duša moja. Lo-li-ta: končik jazyka soveršajet put' v tri šažka vniz po něbu, čtoby na tretjem tolknut'sja o zuby. Lo. Li. Ta.“¹⁹⁹

Náš jazyk je hladký jako sklo a náš život jako sklo průzračný. Jsme průhlední, nic se v nás netají, žádná tajemství neskrýváme, postrádáme hloubku a naše životy se odehrávají na

¹⁹⁷ Nabokov, V.: *Lolita*. Přel. P. Dominik. Odeon, Praha 1991, s. 11.

¹⁹⁸ Idem: *Lolita*. In: Idem: *The Annotated Lolita*. Edited, with preface, introduction and notes by Alfred Appel, Jr. Penguin Books, London 2000, s. 9.

¹⁹⁹ Nabokov, V.: *Lolita*. Přel. V. Nabokov. Azbuka, Sankt-Peterburg 2011, s. 15.

povrchu, v naší srozumitelnosti, kterou vyznačujeme – stali jsme se cele stopou, kterou zaujímáme, jako by v pozadí naší identity stála fotogeničnost.

5.

Zřejmost každé věci zahrnuje v sobě rovněž schopnost jako zřejmost se projevit a ukázat. Husserl například mluví o „zpřítomnění vjemu“.²⁰⁰ Toto „zpřítomnění vjemu“, kdy se předmět dává jako „jsoucí“, zanechává po sobě stopu, jakýsi vtisk ve světě, jistotu, že „přítomné“ tu je anebo bylo. Tato jistota je evidence. Je to vztah mezi nazírajícím subjektem a „zpřítomněnou věcí“, jistota subjektu o tom, že věc je. Avšak ona už není, ale pro subjekt vždy byla: „Přítomnost však není, zpřítomňuje se formou útěku.“²⁰¹

Jestliže je něco evidentní, pak nejde jen o zřejmost, ale také o její projev. Evidence není nikdy prosta důkazu, neboť jej v sobě již zahrnuje. Taková je i absolutně apodiktická evidence „já jsem“, kterou Husserl zmiňuje.²⁰² Také v této evidenci zůstává stopa výkazu či důkazu, jako by sama tato věta měla dokazovat moji existenci, jako by to byl právě tento výrok, který ji dokazuje, jako bych nemohl bez tohoto vykázaní se slovy „já jsem“ ani existovat. Existence je svázána s potřebou evidence ve smyslu výkazu, zanechat ve světě stopu. A evidence jakožto zřejmost jakékoli věci je neodbytně svázána s vjemovou stopou, kterou tato věc ve světě zanechává, takže nelze již rozlišit existenci věci od její evidence jako výkazu a zdá se, že se navzájem podmiňují. Připomíná to litografii dvou vzájemně se kreslících rukou Maxe C. Eschera (*Drawing Hands*). Každá zřejmost dokazuje sebe tím, že se sama vykazuje.

V tomto smyslu je například fotografie obdobou deníku. Je obsesí vlastní existence, která hledá svůj smysl, a když jej nikde nenajde, sama se neustále vykazuje, aby se mohla uchovat, a tak ochránit – archivovat. Fotografie se tak stává jakýmsi „nekonečným ověřováním přírodovědy“, její „nekonečnou evidencí“, abychom opět parafrázovali Husserla.²⁰³

Sémantickou rovinou významu evidence není tedy pouze zřejmost, ale i její výkaz nebo důkaz. Tato vrstva evidence, důkaz či výkaz, zakládá reprezentaci. Tyto významy jsou vždy skryty i ve významech zřejmosti nebo zjevnosti. Evidenci bychom mohli charakterizovat jako schopnost věcí vyznačovat reprezentaci. Snaha obejít jazyk tím, že nazřeme věci samé, vede

²⁰⁰ Husserl, E.: *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie*, op. cit., s. 183.

²⁰¹ Sartre, J.-P.: *Bytí a nicota*. Přel. O. Kuba. OIKOYMENH, Praha 2006, s. 169.

²⁰² Husserl, E.: *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie*, op. cit., s. 99.

²⁰³ Husserl, E.: *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie*, op. cit., s. 62–63.

zase k jazyku. „Bezprostřední nahlédnutí“²⁰⁴ není možné, každé nahlédnutí zakládá prostředek, každá evidence reprezentaci. Jinými slovy – každou jistotu je třeba dokázat.

6.

Moje pojetí evidence vychází rovněž z představy, že charakter moderního uměleckého díla spočívá v jeho reprodukovatelnosti, která ničí jeho auru, jak v *Uměleckém díle ve věku své technické reprodukovatelnosti* píše Walter Benjamin, tedy v tom, na co později upozornil Konrad P. Liessmann ve *Filozofii moderního umění*, že hodnota uměleckého díla se transformovala do jeho vystavovací hodnoty, která u filmu vytváří „náhražkovou auru“²⁰⁵ jíž je jeho představení, tedy show. U filmových děl se reprodukovatelnost dostala do technologie jejich výroby.²⁰⁶ Filmové dílo, aniž by bylo představeno, ztrácí smysl. Totéž se stalo s literaturou, která tuto show převzala. Filmovost literatury nespočívá jen v tom, že literatura přebírá některé filmové postupy, jako je montáž, ale také v tom, že přejímá tuto podmínku moderní umělecké tvorby: písemné dílo, o němž se kdysi myslelo, že přetrvá, i když nebude čteno, někde v archivu, v takové písemné dílo se již nevěří. Písemné dílo musí být předvedeno a zkonsumováno. Souvisí to s tím, jakou roli hraje jeho evidentní složka, schopnost učinit se zřejmým, kterou můžeme označit za vrstvu mezi věcí a znakem. Za mnohem významnější než vytvoření (napsání) uměleckého díla je v moderní době považováno jeho vnímání (přečtení), jež zakládá jeho zřejmost. Zakládá to, že o něm můžeme mluvit, interpretovat je a řadit do dějin. Odtud rovněž plyne zájem literární historie o dosud nezveřejněná díla – každé dílo musí být aspoň jednou předvedeno před čtenářskou obec a posouzeno. A právě to vede k jeho manipulovatelnosti. Umělecké dílo již není jen samo za sebe, ale musí dokázat smysluplnost našich institucí i očekávání, ukázat to, jak my sami v dílo věříme, i to, jak je umíme prodat či naložit s ním, takže se zdá, že manipulace s uměleckým dílem a její technologie, se staly pravým smyslem jeho přítomnosti, existence i trvání. Pokud vůbec mluvíme o uměleckém díle, pak vždycky mluvíme o jeho evidentní složce, jíž se nám dílo samo odevzdává a o níž jsme schopni mluvit. Jako bychom potřebovali dílo zbavit každé nečistoty, každého nepochopení i neporozumění, abychom tu měli dílo dokonale sterilní a jako šaty padnoucí naší době. Dílo hyperkorektní, proměnlivé jako měňavka nebo mimikry a vyjadřující jen nás samotné. Dílo jako zrcadlo, které nás ospravedlní a o němž budeme schopni mluvit a zajistit si

²⁰⁴ Heidegger, M.: *Konec filosofie a úkol myšlení*, op. cit., s. 23.

²⁰⁵ Liessmann, K. P.: *Filozofie moderního umění*. Přel. J. Horák. Votobia, Olomouc 2000, s. 98.

²⁰⁶ Benjamin, W.: *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. In: *Idem: Dílo a jeho zdroj*. Přel. V. Saudková. Odeon, Praha 1979, s. 41, pozn. 9.

tak v očích veřejnosti své postavení. Dílo, které bude plně fungovat jako dílo. Podřizujeme si díla svým představám o díle tak, abychom o nich mohli mluvit. A stejně tak si podmaňujeme i svět, abychom o něm mohli vynášet soudy a hodnotit jej. Všechny naše reflexe světa jsou založeny na naší touze o světě vypovídat, takže nakonec vždy vypovídáme jen o tom, co je vypověditelné a co se poddává naší řeči i našemu myšlení. Interpretujeme svět, ale přitom interpretujeme jen takový svět, jaký jsme si ve svých interpretacích sami stvořili. Vyjít za hranice výpovědi o něm nemůžeme. Vypovídáme jen o takovém světě, na jaký náš jazyk stačí. Vypovídáme jen o světě zřejmém – evidentním, tedy o takovém, který se zredukoval až k této evidenci, o světě dokazatelném, průkazném a faktickém, neboť, jak se zdá, jen takový svět se poddává naší řeči, zajišťuje naši schopnost o něm vypovídat a potvrzuje naši domněnku, že o něm mluvíme. Avšak právě díky těmto událostem zredukováným a vyabstrahovaným až k jejich evidenci zároveň světu nerozumíme, neboť evidentní fakta se nepoddávají žádné přirozené řeči, ale naopak se jí vzpírají a jako clona se staví mezi nás a svět. Takové je totiž okno do světa a takový je moderní jazyk – stejnou měrou svět propouští, jako nám jej zastíňuje. Evidentní fakt, jakým je nějaký výjev za oknem (Kafka, Carver) anebo zrcadlový obraz, který na něm pozorujeme, je zároveň vždy znakem. A moderní jazyk, který je evidentní, je jazyk poučený kinematografií. Je to jazyk, jenž každý smysl zpředměťuje tak, že jej zároveň vykáže. Jazyk, který vykazuje smysl jakožto sdělení. Vykazuje jej tak, že jej inscenuje, jak jsme ukázali na příkladu jazyka Franze Kafky v kapitole „*Dnes mě to mluvení namáhá*“.

5. kapitola: Čechovovo okno aneb řeč evidence

1.

Jestliže se dávají události zcela singulární, vytržené ze souvislosti a zbavené každého kontextu, dávají se události evidentní. Vraťme se proto ještě k Čechovovi. „Venku padá sníh. Má to nějaký smysl?“²⁰⁷ ptá se Máši Tuzenbach namísto odpovědi na její otázku po smyslu života v *Třech sestřích*. Tato situace přesně vystihuje princip, na němž jsou Čechovovy prózy i divadelní hry vystavěny. Němý a mlčenlivý svět za oknem se v nich stává odpovědí na položenou otázku. Čechovovy postavy se nacházejí před oknem do světa, jenž jim svou netečností odpovídá na jejich dotazy. Odpovídá jim právě tím, že každou odpověď zamlčuje, odpovídá absencí jakékoli odpovědi. Svět za oknem je němý a jen taková němá a ve své netečnosti lhostejná odpověď je možná. Odpověď jako skutečné a pravdivé zrcadlení otázky, kterou hrdina světa klade. Otázka je totiž absurdní a svět za oknem na takovou otázku odpovídá svou vlastní absurdností tím, že neodpovídá. Okno je zrcadlem otázky, v němž každá odpověď nenávratně mizí. Podobně je tomu ve zmíněném *Vyprávění neznámého člověka* Čechova: „Pak jsem hleděl na moře. V dálce na obzoru ani jedna plachta, na levém břehu ve fialové mlze hory, zahrady, věže, domy, na všem se chvěje sluneční zář, ale všechno je cizí, lhostejné, jakási zmatenina.“²⁰⁸ Hrdina tohoto malého románu na otázku Zinaidy Fjodorovny, co tu má dělat, nejen v Nice, ale vůbec, nedokáže odpovědět. Jemu samotnému se nabízí jen pohled z okna ven. Odpovědí, kterou nevysloví, protože ji ani vyslovit nedokáže, je mu pohled na moře, na ohromnou masu převalující se ve své netečnosti za oknem, která je k přítomnosti člověka, jenž se na ni dívá, zcela lhostejná. Takovou odpověď vyslovit nelze, neboť se rozkládá za palem jazyka, za každou řečí, jež smysl předpokládá.

Zachycením této řeči, která řečí není, neboť každý smysl popírá, se od této chvíle bude zabývat moderní literární tvorba, která se bude pokoušet zachytit nezachytitelné, jež se za řečí rozkládá (Beckett, Gombrowicz, Chlebnikov anebo Kafka, abychom vzpomněli aspoň některé). Taková řeč se mívá s vyprávěním, neboť takovou řečí vyprávět nejde. Nelze totiž najít takový jazyk, jenž by nezachytitelné zachytil. Jde je pouze zaznamenat anebo ukázat jako absenci, jako to, co se samo klade beze smyslu a mimo kontext, bez ladu a skladu, jako jakási, řečeno s Čechovem, „zmatenina“, jako něco, co každou řeč popírá. Vyprávět jde totiž jen dostupný a známý svět, avšak moderní svět se znenadání ocitl před skutečností do té doby

²⁰⁷ Čechov, A. P.: *Tři sestry*, op. cit.

²⁰⁸ Čechov, A. P.: *Vyprávění neznámého člověka*, op. cit., s. 74.

nikdy nezakoušenou – neznámo, pro které žádnou řeč nemáme, a kam by bylo třeba se vypravit, abychom je pojmenovali a přizpůsobili našemu světu, přesně to neznámo, jež se kdysi nacházelo v dálce, se najednou ocitlo před našimi okny. Čechovovo *Vyprávění neznámého člověka* je vyprávěním hrdiny, který zakouší s tímto neznámem, lépe řečeno s anonymními událostmi, jež jej svou blízkostí ohrožují, jednu z prvních zkušeností. Zakouší právě to, že takovou zkušenost sdělit nelze, neboť se vymyká vyprávění. Vymyká se totiž našemu světu. A náš svět je dán především naší schopností svět sdělit a zároveň veškeré ohrožující neznámo z tohoto světa vyčlenit. Pokud však neznámo začne přebývat přímo před našimi okny jako anonymita, jako to, co se sdělení vymyká, začíná nás bezprostředně ohrožovat jako výjimka. Dostáváme se tak do výjimečného stavu jazyka (Agamben), kdy namísto toho, co lze sdělit, se dostává do řeči to, co sdělit nelze. Jinými slovy, už neodcházíme zkoumat neznámo, ale neznámo přichází až k nám, aby si nás prozkoumalo. Neznámo nás svou přítomností a absencí smysluplné řeči ohrožuje. Ohrožuje totiž samu naši řeč. Ohrožuje vůbec to, že ještě kdy budeme schopni si navzájem porozumět.

Tak je tomu i v Čechovových povídkách *Vaňka* a *O svátcích*, jejichž tématem jsou ztracené dopisy. Jinde, např. v novele *Vyprávění neznámého člověka*, může být sice dopis doručen, ale buď není správně pochopen, anebo se ukáže zbytečný. Porozumění již není možné. Orlov z *Vyprávění neznámého člověka* odpovídá nakonec na jemu adresovaný kritický dopis neznámého souhlasem a lhostejností a připomíná tím slova Kafkova dveřníka, který od muže z venkova bere úplatky: „Přijímám to jen proto, abys nemyslel, žeš něco zanedbal.“²⁰⁹

Anonymita se dostala přímo do naší řeči a začíná se rozšiřovat. Řeč, která se pokouší anonymní události zachytit, nazvěme evidentní. Nejedná se již o řeč vyprávění, neboť anonymní události vyprávět nelze. Zmizela zkušenost společné řeči, jak již bylo řečeno v souvislosti s Benjaminem, každý najednou máme jinou zkušenost a svou vlastní řeč, kterou se nemůžeme spolu dorozumět. Jedná se o řeč anonymity, řeč faktů a konkrétních událostí, jako je vzdouvání moře anebo padání sněhu. O řeč-neřeč, která se pomalu vkrádá do našeho jazyka. A moderní umělecká próza se jí snaží ukázat.

Je evidentní, že venku za okny sněží, ale zároveň je to nesmyslné. Evidence se totiž dějí beze smyslu, zbaveny možnosti být pochopeny tak, aby se o nich vyprávělo, a byly tím začleněny do smysluplného světa. Řeč anonymity, neznámých událostí, které každou řeč narušují, je řečí moderního básnického díla. Jedná se o řeč evidencí, o řeč-neřeč událostí za našimi okny, které na nás působí svou přítomností a jejichž přítomnost si překládáme do řeči,

²⁰⁹ Kafka, F.: *Před zákonem*. In: Idem: *Povídky*, op. cit., s. 124.

byť nesmyslné anebo absurdní. Ve skutečnosti se však o žádnou řeč nejedná. Věci a události tu jsou, aby nám svou přítomností každou řeč narušily. Venku padá sníh je událost, kterou nejde vyprávět. Jde ji jen konstatovat a statisticky zaznamenat její výskyt.

Podobně je tomu v Čechovově novele *Žena* nebo v povídce *Nová dača*, kde se mezi hrdinu a okolní společnost, které by chtěl hrdina pomoci, vkrade do řeči anonymita. Nejde se již dorozumět a žádná pomoc není možná (*Dům s mansardou*). Korespondence mezi řečí člověka a okolním světem je narušena. Podívat se z okna na svět, moře anebo na to, že venku padá sníh, je najednou beze smyslu, neboť nejen chybí souvislost mezi světem a vykonaným aktem člověka, ale uniká i jakýkoli smysl toho, co vidíme a konáme. Neboť to, co vidíme, je jen holá bezprostřednost, jakási fakta, která nám ze srozumitelného světa unikají, anebo na nás svou nesrozumitelností útočí. Jsou to konkrétní jevy, fakta naší reality, která se nepoddávají žádné řeči, ale naopak jí unikají. *Nepřekládají ani nejsou přeložitelné*, podobají se zrcadlu, o kterém Eco říká, že „registruje to, co je zasahuje, tak, jak je to zasahuje.“ Říkají „pravdu nelidským způsobem.“²¹⁰ Právě tak promlouvají některé Čechovovy postavy, jako by ztratili řeč a jako by to, co samy slyší, bylo jen konkrétním jevem, faktem anonymní reality, která se vkradla do jazyka: „Hú – ú – ú – ú“ z povídky *V služební věci*,²¹¹ „der... der... der“ a „basové ,dryn... dryn... dryn...“ či „žak... žak... žak“ z *Případu z praxe*,²¹² anebo Čebutykinovo „Ca-rá-ra bum-to-tu“ ze *Tří sester*,²¹³ a především závěrečné kácení stromů ve *Višňovém sadu*, to vše poukazuje na moderní svět zbavený smyslu. Jedná se o zneklidňující neartikulované, avšak konkrétní zvuky, které trhají každou řeč, jako je tomu v jedné z posledních Čechovových povídek *Nevěsta*: „,Ťuk-ťuk,‘ klepal ponocný někde v dálce. ,Ťuk-ťuk‘, ťuk-ťuk...“²¹⁴ Ztrátou řeči jsou zasaženi i někteří jeho hrdinové, např. biskup Petr z povídky *Biskup*: „Nemohl mluvit a zdálo se mu, že by ani stát nevydržel.“²¹⁵

Svět za oknem, kde padá sníh, promlouvá řečí chaosu, řečí, kterou nelze zachytit vyprávěním. Je to řeč čechovovského „hú – ú – ú – ú“ z povídky *V služební věci*, řeč, která každé vyprávění narušuje a anihiluje každý možný význam. Tuto řeč můžeme zachytit jedině tak, že ji ukážeme jako nesmyslnou a absurdní, anebo v její ambivalenci, jako to, co každý význam stírá a zároveň jej ukazuje. Můžeme ji přiblížit pojmem entropie. Je tedy tím, co proměňuje „led“ na „med“ anebo „jed“.²¹⁶

²¹⁰ Eco, U.: *O zrcadlech a jiné eseje*, op. cit.

²¹¹ Čechov, A. P.: *V služební věci*. In: Idem: *Povídky, 6 (1896–1903)*, op. cit., s. 325.

²¹² Idem: *Případ z praxe*, op. cit., s. 278.

²¹³ Idem: *Tři sestry*, op. cit., s. 82.

²¹⁴ Idem: *Nevěsta*. In: Idem: *Anna na krku a jiné povídky*. Přel. J. Hulák. Academia, Praha 2000, s. 365.

²¹⁵ Idem: *Biskup*. In: Idem: *Povídky, 6 (1896–1903)*, op. cit., s. 409.

²¹⁶ Eco, U.: *Otevřené dílo*, op. cit., s. 123.

Umberto Eco ve své teorii informace propojuje entropii s informací. Oba pojmy náležejí principu neurčitosti a zakládají rovnost všech pravděpodobností, jež je předpokladem každé nové informace. Jinými slovy, aby k nové informaci mohlo vůbec dojít, je nutné předpokládat entropický stav jazyka, ve kterém se pohybujeme a uvažujeme. Informace se pak stává naplněním vždy jedné z otevřeného pole možností. Čím je toto pole otevřenější a entropie větší, tím je informace novější anebo originálnější. To však neznamená, že je nová informace nesrozumitelná. Pouze z této své nově ustavené nesrozumitelnosti jakoby čerpá. Jinými slovy, v moderně se každé nové dílo staví zamítavě k předchozí obecně přijaté srozumitelnosti a z nepřeborného množství informací realizuje tu nejméně pravděpodobnou jakožto novou srozumitelnost, kterou ustavuje jako zákon.²¹⁷

Proč o tom mluvíme? Právě proto, že Čechovova věta „venku sněží“ poukazuje na princip neuspořádanosti a neurčitosti ve fenoménech kolem nás. V tomto smyslu dochází v Čechovově díle ke střetu staré estetiky s novou poetikou avantgard. Ty se později zaměří na dekódování či možné přečtení toho, jakou řečí k nám mimojazykové události promlouvají. Budou se snažit ukázat střet mimojazykového a jazykového, vpád mimojazykových a nesrozumitelných jevů do našeho srozumitelného světa.

Jazyk moderního básnického díla je jazykem evidentním. Jazykem mimojazykových, anonymních fenoménů, které se snaží do jazyka propašovat samy sebe jako nějakou temnou nesrozumitelnost. Evidence se do jazyka nakonec vždy dostanou a stanou se součástí jazyka. Moderní básnické dílo se zaměřuje na řeč-neřeč mimojazykových oblastí, které vnímá jako své vlastní ohrožení jazyka, jemuž se pokouší porozumět. Právě z tohoto střetu jazykového a mimojazykového vzniká jazyk avantgard a šířeji jazyk moderního umění. Moderní básnické dílo zkoumá mimojazykové fenomény. Zkoumá evidence jako je řeč sněhu, větru, řeč přírody a řeč živlu, řeč detailu fotografického obrazu, řeč každodennosti a řeč města, tedy toho, co je řečí zbaveno a samo za sebe nepromlouvá. Řeč anonymity. Opouští řeč přírody, aby se zaměřila na její živly a podřídila je řeči. A tak nakládá i s městskými scénami. Vyřezává ze světa detail za oknem, činí z něj obraz anebo jej řeči přivlastňuje.

Avšak moderní dobu charakterizuje rovněž takový střet jazykového a mimojazykového světa, kdy se mimojazykové jevy odmítají jazyku podříditi, a naopak na něj útočí, aby jej narušily. Jako příklad uveďme známý *Noční rybí zpěv* Christiana Morgensterna nebo jeho báseň *Veliké lalulá ze Šibeničnických písní*, anebo podobnou báseň Vladimíra Holana *Modlitba kamene* ze sbírky *Na postupu*. Nejcharakterističtější příkladem je však podle mého

²¹⁷ *Ibidem*, s. 125–136.

názoru evidentní poezie Jiřího Koláře – je to samotná věc, co promlouvá a útočí na náš jazyk tak, že se do něj vlamuje. Evidence nelze vyprávět, lze je jen ukázat, avšak tím se každé vyprávění stává nemožným. Přesněji řečeno, jen v této nemožnosti vyprávět se moderní vyprávění může uskutečnit (Čechov, Charms, Beckett aj.).

Moderní básnický jazyk tyto mimojazykové události zaznamenává jako evidence – důkazní stopy o přítomnosti mimojazykové sféry. Tak působí *Noční rybí zpěv* anebo *Veliké lalulá*, jako soubor evidencí, anonymních událostí, které se vkradly do jazyka. Takové jsou promluvy postav absurdního dramatu, takový je moderní umělecký jazyk, jenž vjemy zachycuje tak, že je nevypráví, ale přímo zaznamenává. Napomáhají tomu četné metafory, jazyk se stává obrazným. Metaforika není podřízena nějakému vnějšímu zákonu, není usměrňována a korigována, ale naopak se poddává proudu řeči, připomínající proudění obrazů.

Moderní jazyk ukazuje událost tak, že se jí neustále pokouší zbavit reprezentace. Touha nazít anonymní událost přímo anebo ji uchopit řečí a začlenit ji tak do jazyka vede nakonec k tomu, že se událost, která se jazyku nepodřizuje, ukazuje v jazyce jako jakési slepé místo. Podléhá jazyku jako výjimka mimo pravidla (Agamben). Ukazuje se v jazyce jako událost, která se neukazuje, ale zakrývá či ztrácí. Jinými slovy, modlitba kamene vede nakonec k tomu, že kameni nerozumíme, zatímco v tradičním pojetí bychom takovou otázku po porozumění kameni vůbec nevznesli. Snaha porozumět vede nakonec až k hranici rozumění. A moderní básnický jazyk se pohybuje právě na této hranici, stává se Čechovovým oknem, ve kterém sněží. *Děje se v něm jen to, co je nesmyslné, přesto na to neustále poukazuje jako na evidenci, která dál přetrvává ve své holé fakticitě a anonymitě jako zvláštní výjimka postrádající smysl.* Přestože není za oknem nic vidět (Carver), nemůžeme se z něj přestat dívat, neboť se nemůžeme zbavit jazyka.

2.

Řekli jsme, že moderní události nejsou smysluplné, neboť přicházejí nečekaně. Každá nová událost totiž znehodnocuje tu předchozí. Moderní básnický jazyk se snaží událostem přiblížit až na hranici jejich reprezentace a ukázat je v jejich stávání se událostmi. Takový jazyk se stává jazykem pohybu, jazykem kinematografickým a evidentním, který svět za oknem ukazuje jako svět, jenž se stal součástí našeho pohledu na svět. Evidentní jazyk je jazyk, který se smířil s nemožností proniknout do světa a zároveň nechává svět, aby do něj pronikal. Evidentní jazyk se stal clonou, která svět ukazuje jako pouhý obraz světa, jenž se

nedokáže začlenit zpátky do světa. Ukazuje jej jako výjimku: „Nikdy jsem nepoznal pravidla.“²¹⁸

Naší zkušeností je absence jakékoli zkušenosti. Tak se evidentní jazyk zbavuje reality, namísto toho, aby ji dosáhl. Moderní básnická řeč je řeč nejen zbavená předchozí zkušenosti, ale řeč permanentně se zbavující každé zkušenosti a nastolující zkušenost dosud nebývalou a neznámou. Je to řeč, která se soustavně snaží zachytit každou proměnu zkušenosti. Tak se moderní básnická řeč zbavuje toho, čeho sama dosáhla, každé reality, kterou nastolila. Předpokládá nemožnost realitu nahlédnout jazykem a oddává se fikci.

Proces evidence jazyka a událostí vede až k samotné hranici jejich vypověditelnosti. Vede až k tomu, kdy věci zřejmé a jasné – očividné – nám začínají ukazovat svou mez, za kterou nemůžeme pokračovat. Nemůžeme už o nich vyprávět, ale jenom na ně poukazovat. Touha nazít věci samotné, charakteristická pro modernu obecně, vede zase k jazyku, který se vkradl mezi nás a svět (Nabokov). A zároveň k neschopnosti každé řeči vypovídat o světě, kdy zbavení jazyka necháváme svět, aby na nás svými událostmi, jež nedokážeme pojmenovat, útočil (Gombrowicz).

Znamená to, že mezerami reprezentace prosvítá bezútěšnost okolního světa mimo reprezentaci? Tedy jakési nepojmenovatelné vrstvy? Moderní násilí je násilí zbavené reprezentace. Je to blízkost samotných věcí, jejich povrchu a evidence jako holého faktu, jakým je vrabec v *Kosmosu* Witolda Gombrowicze:

Tam mezi halouzkami něco tkvělo – něco trčelo, něco jiného a cizího, i když nezřetelného... a to si prohlížel i můj spoluchodec. [...] Byl to vrabec. Vrabec visel na drátě. Pověšený. Se zakloněnou hlavičkou a rozevřeným zobáčkem. Visel na kousku tenkého drátu zaháknutého za větev. [...] Pověšený vrabec. Ta excentričnost zde křičela hlasem velikým a svědčila o lidské ruce, která se vedrala do houští – ale kdo? Kdo ho pověsil, proč, jaký důvod k tomu mohl mít?... uvažoval jsem v tom galimatyáši, v tom rozhaluzení hýřícím milionem kombinací [...].²¹⁹

Nejedná se už o obraz ani symbol či alegorii, ale o evidentní fakt, se kterým si jazyk neví rady. Neumí si s ním poradit žádné vyprávění. Je to něco, co narušuje samotnou podstatu řeči – naši schopnost o něčem vypovídat a něco tím postihnout. Je to cosi, co svou přítomností

²¹⁸ Kafka, F.: *Aforismy*, op. cit., s. 95.

²¹⁹ Gombrowicz, W.: *Kosmos*, op. cit., s. 7.

vytváří v řeči trhlinu, něco, z čeho jazyk nedokáže vytvořit kontext. A taková je naše evidentní realita, která se nepoddává porozumění řeči, ale naopak se jí neustále vzpírá.

V moderně se každá událost zbavuje své reprezentace a nastoluje novou. Mezerami, které tímto procesem neustálého zbavování a znovu nastolování reprezentace vznikají, prosvítá jejich evidence. A přestože reprezentace je na evidenci založena, jsou to právě evidentní fakta, anonymní události, které neustále unikají každé reprezentaci, co nás nakonec bezprostředně obklopuje. Věci zbavené reprezentace na nás útočí svou evidencí, svou holou fakticitou a svým vnějškem. Ve světě, v němž se násilí obrazu zhmotnilo díky fotografickému snímku a filmovému záběru, vizualita skutečnosti dál roste. Svět se stává čím dál více vizuálnější – takový je svět nejen Andreje Bělého, ale i Vladimira Nabokova a jiných autorů.

Jinými slovy, touha nazřít věc v její zřejmosti vede až k hranici reprezentace a schopnosti o věci vypovídat, což z ní činí evidentní fakt, s nímž si řeč nedokáže poradit. Jako příklad jsme uvedli dílo Antona Čechova anebo Witolda Gombrowicze. Naopak Marcel Proust nebo Vladimir Nabokov se pokoušejí z tohoto evidentního faktu vytvořit obraz paměti jako svědectví vlastního života – přesvědčivý důkaz o své vlastní existenci. V Nabokovově díle souvisí evidentní fakt s pamětí, jež jako nějaká kamera promítá a chrlí obrazy na plátno naší mysli. Připomeňme si proto, co jsme řekli v kapitole *Svět za oknem* – okno cloní svět a zároveň jej otevírá jako znak, je reprezentací i prezentací, zcizením i průhledem. Abychom mohli svět zpřítomnit (prezentovat), musíme jej ukázat jako obraz (reprezentaci). Svět, jenž nejde prezentovat, můžeme reprezentovat jako „svět za oknem“. „Svět za oknem“ svým rámem reprezentuje svět, jenž nelze prezentovat jinak než oknem (reprezentací). Moderní básnický jazyk se stává oknem, clonou i průhledem. Stává se evidencí.

Zachytit svět v uměleckém díle tak, aby zobrazený svět v tomto díle existoval i poté, co bylo dílo dokončeno, a myšlenka i čin, které do něj umělec vložil, v něm nadále spočívaly – a aby látka díla byla stále zřetelná a nepodléhala žádné dezinterpretaci – takový je smysl Nabokovovy tvorby. Je to touha dosáhnout v díle nesmrtelnosti. Podobná touha je vyjádřena také v Borgesově díle, se kterým bývá někdy Nabokov srovnáván.²²⁰ V následující části se podíváme, jak tato Nabokovova touha po nesmrtelnosti tvorby i díla, v lecčems romantická a podobná touze Puškinově nebo Proustově, byla zasažena modernistickou poetikou filmu. Právě do filmového obrazu vyjádřeného básnickým jazykem umístil Nabokov svou touhu po

²²⁰ Tato srovnávání se pro Nabokova stala podkladem vytvoření postavy Osberg v románu *Ada aneb Žár*, „dobromyslného anagramu, skrývající jméno spisovatele, s nímž byl poměrně komicky srovnáván autor *Lolity*“, jak ve svém závěrečném komentáři k *Adě aneb Žáru* vysvětluje Vivian Darkbloom, fiktivní editor románu, jehož jméno pro změnu skrývá anagram Vladimira Nabokova. Viz Nabokov, V.: *Ada aneb Žár. Rodinná kronika*. Přel. P. Dominik. Paseka, Praha 2015, s. 555.

věčnosti. Obraz obecně se pro něj stává jakýmsi průzračným dílem, krystalem, v němž všechno jednou ztvárněné se stává již provždy přítomným. Takové dílo můžeme nazvat evidentním. Je v něm zachycena paměť jako obraz, který má svůj vlastní čas a jehož jednotlivé časové roviny se mezi sebou prolínají a zavíjejí, takže celek díla připomíná krystal. O něm ještě bude řeč.

III. ČÁST: PERSPEKTIVY VIDĚNÍ

1. kapitola: „Moc zřejmosti věci“

1.

Aspekty vidění se různou měrou uplatňují v moderní próze. Na fenoménu stereoskopičnosti je postavena mj. interpretace románu *Hledání ztraceného času* v knize Paula Ricoeura *Čas a vyprávění*. Na propojenost literatury a fotografie či filmu a výtvarného umění poukazovali již dříve třeba ruští formalisté (Šklovskij). Uplatnění vizuality a obrazu v moderní poezii (Baudelaire) či románu (Bělyj, Proust, Joyce) není zapotřebí zvlášť zdůrazňovat. Popis se ve vyprávění stává přímo jakýmsi nástrojem vidění a poznávání světa. Pomocí oka a jazyka rozevírá viditelnost světa. Jazyk a oko se stávají jakýmsi vzájemnými korektory vidění a vnímání. Jazyk a oko se propojují v evidenci popisu. O stereoskopickém filmu jsme se již zmínili v souvislosti s Ejzenštejnem.

Ve svém románu *Hledání ztraceného času* se Proust ústy svého hrdiny a vypravěče Marcela pokouší zachytit minulou událost jako vjem. Vzpomínku, kterou následně porovnává s přítomným prožíváním skutečnosti. Kromě toho, že jde o neustále se navracející motiv, je tato vzpomínka vnímána mimo kategorie pravdy a jazyka, jako samotná zářivá zjevnost události, která ve vypravěčově mysli přebývá. Vypravěč ji nazývá „evidencí“ a je obrazem zmizelé události. Nejde ji ani uchopit, tedy zajmout, ani v ní setrvat, pouze se k ní nekonečně blížit. Hrdina stále hledá takovou evidenci, již by tato událost prosvítala a byla by zmizelé události adekvátní tak, že by ji byl schopen nahlédnout.

Nejnámější je asi scéna s koláčkem madlenkou ze začátku románu, kdy chuť koláčku promíchaného v ústech s čajem probudí v hrdinovi zasuté pocity, vzpomínky na dětská léta strávená v Combray, jež se již v minulosti transformovaly do vjemu chuti kousku madlenky namočené v čaji, který mu teta Leonie kdysi jedno nedělní ráno v Combray dávala. Než se mu však podaří obě události propojit, a najít tak obraz dětství prosvítající zapomenutou událostí, popisuje hrdina rozpomínání jako rozpoznání, jež se spustilo poté, co madlenku s čajem okusil:

Zaplavil mě pocit lahodného okamžiku, izolovaný pocit bez vědomé příčiny. Okamžitě způsobil, že se mi životní převraty staly lhostejnými, pohromy neškodnými, krátkost života klamnou, podobně jako si počíná láska, když mě naplní drahocennou esencí: nebo spíše tato

esence nebyla ve mně, nýbrž byla mnou. Přestal jsem se cítit nepatrný, nahodilý, smrtelný. Kde se ve mně vzala ta mocná radost? Cítil jsem, že souvisí s chutí čaje a koláče, ale nekonečně ji přesahuje, nemůže mít stejnou povahu. [...] A ptám se v duchu znova, jaký asi byl ten neznámý stav nepřinášející žádný logický důkaz, nýbrž evidentnost svého blaha, své skutečnosti, před níž vše ostatní bledlo. Chci se pokusit znova ho objevit.²²¹

V předmluvě k *Promluv, paměti (Speak, Memory. An Autobiography Revisited)*

Vladimir Nabokov mj. píše: „Neměl jsem proto problémy s uspořádáním svazku, který newyorské nakladatelství Harper & Bros. vydalo v roce 1951 pod titulem *Nezvratný důkaz (Conclusive Evidence)*; nezvratný důkaz o tom, co jsem žil.“²²² „Nezvratným důkazem“ (*Conclusive Evidence. A Memoir*) nazývá Nabokov svoji první verzi paměti. Avšak žádný „nezvratný důkaz“ ohledně vlastní minulosti existovat nemůže. Paměti poskládané z nezvratných důkazů jsou nemožné a snadno zpochybnitelné. Paměť je vždy otázkou řeči – vyslovitelnosti. Co tedy znamená tento název v Nabokovových pamětech?

V názvu jako by se objevoval Husserlův požadavek apodiktické evidence. K tomu Edmund Husserl v souvislosti s takovou evidencí ve vztahu k vlastní minulosti říká:

[...] zdržím-li se zkušenostní víry, což bych mohl svobodně učinit a také jsem učinil, takže bytí zkušenostního světa pozbývá pro mne platnosti, zůstává toto sebezdržení přece tím, čím je, a je tím spolu s celým proudem zkušenostního života. To znamená, že je tento proud *pro mne* neustále zde, neustále je v jistém poli přítomnosti vněmově uvědomen s nejpůvodnější originalností jako on sám; ve vzpomínce stávají se *znovu* vědomé hned ty, hned ony jeho minulosti a v tom spočívá: jako *minulosti samy*. Pokaždé mohu reflektujícím způsobem namířit na tento původní život zvláštní paprsky pozornosti, uchopit přítomné jako přítomné, minulé jako minulé, tak, jaké je to samo. Tak si teď počínám jako filosofující já a jako já provozující ono zdržení.²²³

Husserlovo pojetí evidence jako zdržení, jakožto princip, který fenomén zakládá, se zdá souviset s rozšířením fotografie v 19. století. A fotografie jako by dávala ve dvacátém století pojmu evidence vzor, určovala model jejího chování – jako by jí napovídala charakter,

²²¹ Proust, M.: *Hledání ztraceného času, I. Svět Swannových*. Přel. P. Voskovec. Odeon, Praha 1979, s. 54. Poslední dvě citované věty ve francouzském originálu znějí: „Et je recommence à me demander quel pouvait être cet état inconnu, qui n'apportait aucune preuve logique, mais l'évidence de sa félicité, de sa réalité devant laquelle les autres s'évanouissaient. Je veux essayer de le faire réapparaître.“ Proust, M.: *A la recherche du temps perdu, I. Du côté chez Swann*. Gallimard, Paris 2007, s. 45.

²²² Nabokov, V.: *Promluv, paměti*, op. cit., s. 11.

²²³ Husserl, E.: *Karteziánské meditace*. Přel. M. Bayerová. Svoboda-Libertas, Praha 1993, s. 23.

předkládala, jak má vypadat a jak o ní máme usuzovat. Jak si ji máme představovat. Evidenci jako jistý rámeček a horizont událostí.²²⁴ Fotografie vždy podává „nezvratný důkaz“:

„Fotografie podávají důkazy. Něco o čem víme z doslechu a o čem pochybujeme, se zdá být potvrzeno, vidíme-li to na fotografii.“²²⁵ Fotografie předpokládá to, že je všechno a každý vidět. Je to blesk projasnění. Fotografie nikdy nezachycuje minulost, ale vždycky ukazuje na jakési zmizení skutečnosti. Tím, že uchovává a konzervuje čas, ukazuje na jeho ztrátu a reprezentuje ztracenou přítomnost. Poukazuje na přítomnost jako na neustálou nepřítomnost – jakožto na její absenci. Minulost ukazuje jen potud, pokud se ona sama s přítomností míjí.

„Fotografie není obrazem v reálném čase. Uchovává moment negativního, pozastavení negativního, ono lehké posunutí, které umožňuje existenci obrazu před tím, než svět nebo objekt zmizí v obraze – což by se nemohlo stát v syntetickém obraze, z něhož už reálné zmizelo. Fotografie uchovává moment zmizení, a tedy kouzlo reálného jako jakýsi předchozí život.“²²⁶

Také proto Nabokov věnuje filmu a fotografii ve svých knihách důležité místo (*Dar, Ada*). Proto jí rovněž začíná jednu ze svých kapitol ve svých pamětech.²²⁷ Paměť Nabokov nazývá v první verzi svých memoárů nezvratným důkazem ve smyslu evidence, jenž je pro něj zřejmostí a jasností, „nezvratným důkazem“ o sobě samém (angl. conclusive evidence). Samotný akt vzpomínání u Nabokova proniká k evidenci a fotografie jsou mu jen možnými nástroji tohoto vidění. Zmizelý svět je zpátky vyvoláván zvláště jazykem a je jím stavěn před vnitřní zrak. Jde o opačnou tendenci, než ono moderní „shromažďovat fotografie znamená shromažďovat svět“, jež ironicky zmiňuje Susan Sontagová.²²⁸ Svět je totiž ve své podstatě neshromažditelný. Ano, zprvu to tak vypadá, že shromážděním fotografií bude spolu s nimi u našich nohou prodlévat i svět, avšak ten je pořád jinde. Svět pořád uniká a fotografickému zobrazení, které je postaveno na evidenci/zřejmosti fotografie, se vymyká. Přestože svět stále fotografujeme, ten stále na fotografii chybí a je otázkou, jestli ho vůbec můžeme vyfotografovat. Možná se na fotografii ocitá teprve svým zánikem, který je způsoben právě fotografováním, jakmile o světě začne fotografie jako otisk svědčit. Tak svědčí staré fotografie a působí jako němí svědkové zašlých časů, podobně jako dnes působí na nás černobílé fotografie nebo analogový film.

²²⁴ Srov.: „Literárně mluveno: chci psátí rámce. Čtenář vyplní si je sám.“ Weiner, R.: *Lazebník*. Op. cit.

²²⁵ Sontagová, S.: *O fotografii*. Přel. P. Vančát. Paseka – Barrister & Principal, Praha – Litomyšl – Brno 2002, s. 11.

²²⁶ Baudrillard, J.: *Dokonalý zločin*. Přel. A. Dvořáčková. Periplum, Olomouc 2001, s. 92–93.

²²⁷ „Chystám se vám ukázat pár diapositivů [...]“ Nabokov, V.: *Promluvy, paměti*, op. cit., s. 154.

²²⁸ Sontagová, S.: *O fotografii*, op. cit., s. 9.

Vladimir Nabokov vydal celkem tři verze svých pamětí, jednu v ruštině pod názvem *Jiné břehy* (*Drugije berega*) a dvě v angličtině (*Conclusive Evidence* a *Promluv, paměti*). Nabokov svými dalšími verzemi pamětí, tedy jakýmisi jejich korekcemi, jež se různou měrou od sebe liší, ačkoli všechny zachovávají obdobnou narativní strukturu, jako by popíral možnost jednoznačné a poslední (apodiktické) evidence. Apodiktičnost ve vztahu k vlastní minulosti je zcela nemožná. Právě naopak, je třeba neustálé korekce vidění minulosti, kterou můžeme doopravdy nahlédnout jen pomocí ustavičných a drobných změn v optice jako nástroji prohlížení. Poslední apodiktická evidence minulé události není možná, zmizelý svět se ve vzpomínce objevuje vždy promíchán s fikcí a fantazií. Vzpomínka je směsí, která nerozlišuje vysoké, ani nízké a zahrnuje iluzi i banalitu, již se moderní umění odedávna chtělo zbavit. Nabokov proto předkládá jiný koncept evidence, nepostavené na fotografii, ale na sepětí oka a jazyka.

2.

Kategorie evidence jako „moc zřejmosti věci“ (Barthes)²²⁹ se stává určující pro interpretaci moderní literatury 20. století, jež se ocitá pod stále rostoucím vlivem fotografie. Ta neovlivňuje pouze malbu, ale rovněž celý způsob vidění a proměňuje tak samotný způsob moderního vyprávění. To se přizpůsobuje novému „fotografickému vidění“ (Sontagová).²³⁰ Evidence jako výsledný akt nové zkušenosti vidění, toužícího po projasnění, proměňuje každou existenci spějící vstříc smrti ve svůj vlastní obraz – vzpomínku. Evidence se stává posmrtnou proměnou existence v obraz za pomoci paměti.

Ve své poslední uveřejněné knize *Světlá komora* zkoumá Roland Barthes z různých aspektů fenomén fotografie. Jedním z nich je princip „přiházení“, tedy události, která mu oproti Sartrovi „dovoluje dát fotografii existenci“.²³¹ Způsob, jak k „přiházení“ dochází, je daný přitažlivostí fotografie. Přitažlivost pro Barthes znamená „oduševňování, animace, ožívování“ a projevuje se jako „zranění“.²³² Zranění je „punctum“ – malinkatý a téměř neviditelný vryp fotografie, její „stigma“,²³³ nesouvisející s formou, ale intenzitou. Stigmatem fotografie je například čas – „toto bylo“. Barthes upozorňuje, že „nelze vnikat do hloubky fotografie, což je způsobeno mocí její zřejmosti, její evidence“.²³⁴ Evidence je pro Barthes

²²⁹ Barthes, R.: *Světlá komora*. Vysvětlivka k fotografii. Přel. M. Petříček. Archa, Bratislava 1994, s. 94.

²³⁰ Sontagová, S.: *O fotografii*, op. cit., s. 132nn.

²³¹ *Ibidem*, s. 22. Viz též: „Je třeba být stržen oním ‚přihází se‘, a nikoli tím, ‚co se přihází‘“, Lyotard, J.-F.: *Putování a jiné eseje*. Přel. M. Petříček. Herrmann & synové, Praha 2001, s. 29.

²³² Barthes, R.: *Světlá komora*, op. cit. s. 23.

²³³ *Ibidem*, s. 84.

²³⁴ *Ibidem*, s. 94.

opakem vyslovitelnosti,²³⁵ jde o moc zřejmosti věci, její předmětnosti a obalu. Ve stejné kapitole přemýšlí Barthes nad fotografií předáka americké Labor Party Philipa Randolpha od Richarda Avedona a dotýká se tak fenoménu pokračování: „Vzhled je jakoby světelný stín, doprovázející tělo; jestliže snímek neumí ukázat tento vzhled, chodí tělo bez stínu; [...] Tisíckrát jsem byl fotografován; ale jestliže každá z tohoto tisíce fotografií ‚minula‘ můj vzhled [...], bude se [...] o pokračování mé identity starat moje figurína, nikoli má hodnota.“ Vzhled fotografovaného klade Barthes k pravdě, kterou pociťuje ten, kdo se na fotografii dívá.²³⁶ Otázkou však zůstává, jestli právě „pravda“ není daná spíše naší schopností o evidenci přemýšlet a vypovídat, tedy tím, co Barthes nazývá oživováním a animací a co sám klade k existenci? Pravda je neviditelná, evidencí samotnou nepostřehnutelná, nachází se vždy mimo ni a tak blízko toho, kdo (o evidenci) píše, že není téměř vidět. Je totiž součástí vyslovitelného (opakem evidence), nachází se v aktu myšlení a psaní.

Fenomén fotografie je zvláštní právě tím, že se láme na hranici existence a evidence. Zdá se, že evidence je tu principem, který drží existenci fenoménu fotografie pohromadě, aby se nerozpadla, zajišťuje její integritu a identitu, ale poskytuje také její klam, zdánlivou dosažitelnost zdání. Evidence činí existenci chladnou a umrtvenou. *A zároveň zajišťuje „pokračování její identity“*. Ukazuje její zákmit. Oko, snažící se zachytit vnitřek, registruje pokaždé zase jenom vnějšek: „Mám za to, že kaskádovým zvětšováním detailu [...] konečně dospěji až k bytí své matky. [...] Ale ať zkoumám jakkoli, neobjevuji bohužel nic: zvětšuji-li, nedostanu nic než zrno papíru [...].“²³⁷ Zvětšenina je bídou vnitřku, který nám nabízí místo sebe vždy jen vnějšek. Chceme se dostat existence, ale jediné, co máme, je její evidence. Takové je i vyznění filmu *Zvětšenina* (Blow-up) režiséra Michalenga Antonioniho, podle Cortázarovy povídky *Las Babas del Diablo* (česky vyšlo jako *Zvětšenina*). Nic není skutečné, všechno je přízračné.

„Moje filosofie zůstává neustále / otevřena / Nemohu udělat tečku, / všecko je jenom evidence, nic / se nemůže dokázat,“ píše Ivan Blatný.²³⁸ Žádná existence bez evidence není možná, vždy tam, kde se rodí existence, přichází a nastupuje také evidence, která převrací každou existenci v povrch, čistý vnějšek. Taková je tragédie jazyka Blatného („všecko je jenom evidence“), takový je rovněž další a možný smysl pojmenování „evidentní poezie“ u

²³⁵ *Ibidem*, s. 95.

²³⁶ *Ibidem*, s. 97.

²³⁷ *Ibidem*, s. 88.

²³⁸ Blatný, I.: *Pomocná škola Bixley*, op. cit.

Jiřího Koláře. Všechno jsou to jazyky evidence, podobně jako je tomu u Andreje Bělého a jiných moderních spisovatelů, kteří nemohou udělat tečku, ale musí neustále „pokračovat“.

3.

Nejde jen o to, co je evidentní, ale jak evidence funguje a jak se během 20. století proměnila. Princip evidence nám ukazuje, že něco je jisté a jasné. Vždy se můžeme k evidentním věcem odvolávat. Jisté a jasné musí být rozpoznatelné – my sami se orientujeme pouze na jevy, které rozpoznáme v běžném životě. Ty méně zřejmé, či dokonce nepostřehnutelné přenecháváme institucím vědy, filosofie, umění a náboženství, aby je rozpoznaly a zpracovaly. Evidenci zřejmě nelze myslit jako konstantu, ale spíše jako v čase se proměňující princip. Evidence je dějinná. Zřejmost se proměňuje v čase, co dříve nebylo rozpoznatelné, se nyní stalo obecně přijatelným, evidentním, a naopak.

Důraz na to, co je evidentní, tedy jisté a jasné, jako by diskriminoval to, co jisté a jasné není, a vyžadoval potenciálně ode všeho, co chce nastat, aby se stalo zřejmým – evidentním. Moderní vědomí činí každou existenci evidentní. Co zřejmé a jasné není, je voláno k zodpovědnosti – k projasnění.²³⁹ Na vylučování všeho, co je temné a neprojasněné, stojí moderní předpoklad evidence. Tento požadavek čistoty kategorie existence ovlivňuje chod našeho myšlení a zároveň vylučuje všechno temné (obskurní), jako doposud ne plně zřejmé, s tou podmínkou, že pokud má plně nastat, musí se také zcela ozřejmit a stát se evidentní. Václav Bělohradský k tomu říká:

Zapomenutím světa života začíná epocha objektivismu, v níž přirozený svět je zdegradován na říši subjektivních klamů, od kterých je třeba odmyslet, pokud si chceme otevřít přístup k ‚pravému světu‘. Spojujícím znakem objektivistických procedur je vytlačení přirozeného světa za okraj skutečnosti: nemůže v něm být nic sdělitelného, univerzálního, nic, co by bylo možno učinit tématem rozumu. Přirozený svět je oblastí temna, zatímco jasnost náleží výhradně vědám. [...] Toto objektivistické odtržení rozumu od subjektivnosti vede k všeobecné touze po čistotě v myšlení, k touze po čisté vědě, čistém právu, čisté politice, čistém umění, čisté ekonomii, čisté válce... Tato touha po čistotě ve skutečnosti znamená, že objektivistické

²³⁹ Srov. Descartovu *Rozpravu o metodě*: „Neboť předně i to, co jsem už přijal jako pravidlo – totiž že všechny věci, které poznáváme velmi jasně a velmi zřetelně, jsou pravdivé –, je jisté jen proto, že jest neboli existuje Bůh a že je dokonalé Jsoucno a že všechno, co je v nás, pochází od něho. Z toho plyne, že naše ideje neboli pojmy, které jsou reálné věci a pocházejí od Boha, jsou ve všem, v čem jsou jasné a zřetelné, nutně pravdivé. Takže máme-li dosti často ideje, které obsahují nepravdu, může tomu tak být jen u idejí, které v sobě mají něco temného a nezřetelného, protože v tom mají účast na nicotě, to jest jsou v nás takto nezřetelné jen proto, že nejsme zcela dokonalí.“ Descartes, R: *Rozprava o metodě. Jak vést správně rozum a hledat pravdu ve vědách*. Přel. K. Šprunk. OIKOYMENH, Praha 2016, s. 32.

vědění se chce definitivně osvobodit od subjektivních příměšků, od světa života a jeho klamů. [...] Tato dokonalost je výsledkem bezohlednosti k člověku. [...] Myšlenka přirozeného světa vyžaduje zrušení této čistoty. Přísnost Husserlova stanoviska je v tom, že chce vzít nanejvýš vážně nutnou ‚nečistotu‘ každého lidského jednání, jeho vazbu na žijící a vnímající subjekt.²⁴⁰

Každá neevidentní existence se jednou musí přihlásit k evidenci, aby mohla být posouzena, zvážena a mohlo se o ní mluvit. Opíráme se o evidentní kategorie jako jediné jistoty o sobě a světě. Co není evidentní, je podezřelé. Zároveň chceme, aby všechno, co je, bylo evidentní – a jakožto jisté a jasné zároveň viditelné. Co je evidentní jako viditelné, je zároveň odhalitelné. Máme je ve své moci a můžeme je plně kontrolovat. Právě zde se v pojmu evidence skrývá pojem normy jako moci evidence nad existencí:

Novověk vyznačuje radikální převrat v kodifikaci vztahu k celku světa. Vzniká ideál matematické přírodovědy, v níž „pravý svět“ je vypočten a předvídan; z tohoto matematického pojetí celku světa se rozvíjí moderní technověda se svým rozsáhlým systémem měření a kontroly světa, v němž evropská společnost dosahuje jedinečné moci nad přírodou. Každodenní existence se hluboce mění, přibližný svět života je nahrazen přesným světem techniky. Kalkul se stává univerzálním klíčem k jasným soudům, k evidenci.²⁴¹

Takto je norma stavem evidence kontrolující existenci.

Zákon po nás nepožaduje naši existenci, nijak ji nepotvrzuje, požaduje jen naši evidenci, jasnost a zřejmost, abychom byli v jeho dosahu. Zákon nám existenci nabízí jako zástavu s podmínkou, že s ní naložíme zřetelně (evidentně). „Ne, není třeba, abychom pokládali všechno za pravdivé, je jen třeba, abychom to pokládali za nutné,“ odpovídá Josefu K. duchovní.²⁴² Právě tak můžeme číst Kafkuv *Proces*, můžeme tak číst i Nabokovovu *Lolitu*. Humbert Humbert neporušuje žádný psaný zákon, jen ten nepsaný. Přesto je trestán, neboť překročení zákona (transgrese) musí být viditelné, musí zanechat na těle zákona stopy tohoto překročení, jinak by jeho překročení ani narušením nebylo. Zákon musí být s tvým překročením srozuměn, jedině tak jej můžeš donutit, aby promluvil. Celá tato hra transgrese a zákona, hra oboustranného násilí, je podmíněna jasnými pravidly a viditelnými hráči, jinak by neměla tato hra smysl. Porušení zákona, aniž by se o tom zákon dozvěděl, není žádnou

²⁴⁰ Bělohradský, V.: *Evidence a norma*. In: Idem: *Přirozený svět jako politický problém*. Eseje o člověku pozdní doby. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 163–167.

²⁴¹ *Ibidem*, s. 162.

²⁴² Kafka, F.: *Proces*. Přel. P. Eisner. Československý spisovatel, Praha 1958, s. 172.

transgresí. Teprve moment vyjevení tohoto narušení, ať k němu došlo kdykoli, může zákon donutit, aby se projevil. Jeho jedinou možnou odpovědí však může být jenom trest nebo lhostejnost. Terry Eagleton ve *Sladkém násilí* píše:

Za prvé má zákon bezpodmínečný zájem na naší schopnosti páchat neřesti, protože kdybychom se nevymykali jeho kontrole, neměl by co na práci. Za druhé je pro nás v tomto smyslu „přirozené“ zákony porušovat, neboť neustálé překračování hranic je součástí naší povahy, a nikoli žalostnou deviací.²⁴³

V tomto smyslu plodí zákon nejen transgresi jako hraniční čin, ale rovněž celá naše běžná lidská činnost nutí paranoidní a dlouhou nečinností znuděný zákon, jenž nemá co na práci, k tomu, aby promluvil a konečně si nás podmanil a odsoudil, jako tomu je v *Lolitě*. Pak je ovšem prvotní hřích zrozením transgrese i zákona zároveň.

Bez narušení zákona ze strany Humberta Humberta by zákon nemohl fungovat, bez tohoto zločinu by nemohl fungovat ani příběh Humberta Humberta a nebylo by co vyprávět. V moderním příběhu je vždy třeba narušit nějaký zákon, je zapotřebí transgrese, která zákon teprve nastolí a umožní jeho existenci. Zákon se v *Lolitě* skrývá, projevuje se represí na Humbertově těle – jeho uvězněním a utrpením, které je symbolizováno trny na hlavě.²⁴⁴ Je to příběh narušení pravidel a zákona. Moderní příběh se vždy mezi zákonem a transgresí odehrává. Moderní hrdina (Humbert Humbert) se pohybuje mezi nimi. Zákon i transgrese (touha) si s ním pohrávají jako s loutkou, jsou to převlečené demiurgické a chthonické síly.

Osobou Humberta Humberta prosvítá odvěká afirmace zákona. Jeho životní příběh je zde proto, aby se zákon naplnil a hrdina sehrál svou roli. Musí zopakovat všechny přestupky tak, aby se vůbec zákon mohl projevit. Přestoupení zákona, narušení sice neviditelné, ale zato střežené hranice, probouzí zákon k životu. Znovu a znovu je třeba zopakovat cestu Fausta, Dona Juana i Dona Quijota, jako by jejich zkušenost volala po následování, které má vždy tragické následky. Humbert Humbert tu není za sebe, ale za jiné. Právě svým vytržením se z konvencí naplňuje konvence a podobá se tak oněm Gombrowiczovým želvám, které se staletou důsledností opakují tytéž pohyby a blíží se vstříc svému zániku, jen aby se naplnil odvěký princip Osudu či Hry.²⁴⁵

²⁴³ Eagleton, T.: *Sladké násilí*. Přel. M. Sečkař. Host, Brno 2004, s. 200.

²⁴⁴ Nabokov, V.: *Lolita*, op. cit., s. 11.

²⁴⁵ „Vzpomněl jsem si na Schopenhauerovo zděšení, když pomyslel na to, jak věčný je mechanismus, který nutí jakési želvy vylézt každý rok, již po tisíciletí, z moře na nějaký ostrov a snést tam vejce – a když tam ta vejce snesou, každý rok je sežerou divocí psi.“ In: Gombrowicz. W.: *Deník*, op. cit., s. 567.

Existence hrdiny v moderním příběhu je často vázána na moderní město, vybudovanou infrastrukturu. Město má zřetelnou strukturu, ve městě je třeba se vyznat – orientaci zabezpečuje znak. Evidence je předpokladem znakovosti, sémiotického systému. Bez evidence by nebyl znak čitelný, nešlo by jej ani zopakovat – nebyla by možná paměť, a tedy ani komunikace. Návrat ke stejnému by nebyl možný jinak než jako návrat k jinému. Znak by bez evidence byl vždy jiný. Avšak zesílení evidence vede k posílení Systému a Zákona na úkor existence. Evidence jako původní *claritas* (jasnost)²⁴⁶ se překlápí v normu, normativní požadavek evidence v moderní společnosti.

Moderní svět po nás vyžaduje evidenci jako neustálou kontrolu. Ale události i věci se různě zjevují, mizí nebo se skrývají, nehnutě spočívají samy v sobě. A právě tento princip zjevování a mizení existence jako protiváhu její danosti a nehybnosti, která je podmínkou vzniku artefaktu, jež jediný můžeme plně kontrolovat, nejrůzněji si jej nárokovat, podmaňovat si ho a uplatňovat na něm svoji moc, ukazuje Nabokov na kategoriích přítomnosti a minulosti. V jeho díle jde o jakousi mentální strukturu spočívající na neustálém sledování protikladu „minulé existence“ a „přítomné evidence“, kterou plnost minulé existence prosvítá. Paměť jako snaha po vyvolání evidence věci („moci její zřejmosti“) je u Nabokova tím, co překlene propast mezi přítomnou absencí (nicotou) existence a její bývalostí (bývalou plností). Všechny zmizelé věci jsou zároveň schopny se navrátit, nechat se z bývalosti přivolat nazpět, za pomoci paměti do přítomnosti. Takovou moc paměti nad zmizelou existencí má například umění, jež zmizelé věci činí přítomné, zřejmé a zjevné – adekvátně evidentní, v jejich evidenci můžeme ztracenou existenci zahlédnout.

Moderní předpoklad evidence naopak požaduje jakési vyčištění, abstrahování od zbytečných nánosů a nehodících se dodatků (suplementů), které skutečnost neustále rozdělují a rozdvoují. Moderní požadavek formulářů, dávajících člověku na výběr z různých alternativ, nezni – sjednotit možnosti, ale zvolit jednu jedinou, tedy: „Nehodící se škrtněte.“ Nabokov se pokouší tuto podvojnost všeho ve svém díle překonat. Překlenout propast rozdílu mezi uměním a kýčem (jež Nabokov nazývá rus. „pošlost“, doslova „vulgárnost“), originálem a podvrhem (napodobeninou). Zmínka je o tom i v *Daru*: „A pokud k tomu člověk dodá, že

²⁴⁶ Srov. opět *Rozpravu o metodě*: „Pak jsem uvažoval obecně o tom, co je třeba k tomu, aby určitý výrok byl pravdivý a jistý. Právě jsem totiž našel výrok, o němž jsem věděl, že je pravdivý a jistý, a tak jsem si myslil, že musím také vědět, v čem tato jistota záleží. A uvědomil jsem si, že o pravdivosti oné věty – myslím, tedy jsem – mě ujišťuje jen to, že velmi jasně vidím, že k tomu, aby někdo myslil, musí existovat. A tak jsem usoudil, že mohu přijmout jako obecné pravidlo, že věci, které poznáváme velmi jasně a velmi zřetelně, jsou všechny pravdivé, že však zůstává určitá obtíž v tom, abychom správně rozlišili, které věci poznáváme zřetelně.“ Descartes, R.: *Rozprava o metodě*, op. cit., s. 29.

příroda v době, kdy nás tvořila, měla rozdvojené vidění (ach, to prokleté párování, před nímž není úniku: kůň-kráva, kočka-pes, krysa-myš, blecha-štěnice) [...].²⁴⁷

Jako světlo usedá na fotografickou desku, tak se zvenčí usazuje jazyk dovnitř naší mysli. Jsme kamerou obscurou, když píšeme. Psáním se usazuje jazyk zvnějšku do hlubin naší paměti – psaní je „zaznamenávání“. Tohoto způsobu je schopno vyprávění, jehož jazyk stojí rovněž na „simulaci“ a „transformaci“. Simulace předpokládá imitaci, umělý svět, jenž do sebe zahrne kýč i padělek (podvrh i napodobeninu), tedy to, čemu Nabokov říká „pošlost“. Nabokovovo vyprávění je průnikem do ztráty toho, co bylo a již není, kdežto vyprávění jakožto akt a tah psaní Gombrowicze je pokusem o zachycení toho, co je a jako takové neustále mizí. A jenom v onom mizení je neustále přítomné jakožto ztráta. Jazyk založený na vidění nepojmenovává, ale tvaruje viděné. Uspořádává naše vidění, láme linie do výpovědí, pořádá plochy do slov. Z nesmírných prostor si vybírá určité prvky, které mění ve znaky, a redukuje jejich rytmus na struktury výpovědí.

4.

Evidence předpokládá koncept. A je to právě konceptualizace, co proměňuje existenci na evidenci a činí z ní pojem. Co je vyjádřitelné a je výpovědí, předpokládá to, co je evidentní, tedy to, co je viditelné a zřejmé. Jinými slovy, „oblast vypovídání je celá obsažena ve svém vlastním povrchu.“²⁴⁸

Zdá se, jako by události tiše ležely ve svých hranicích, nenarušovaly je a klidně spočívaly ve své evidenci, která jim dává určení, formu i totožnost. Jsou zřejmé, viditelné a jasné. Pokud se však na ně pozorněji zadíváme, zjistíme, že události časem samy ze sebe jakoby mizejí, vytrácejí se a blednou, jako by se přemísťovaly jinam. Z evidence jakožto husserlovské „sebedanosti“, která předpokládá i přítomnost existence, zůstávají jenom stopy a prázdné otisky. Naše znalost událostí i věcí se opírá nejvíce o tyto pozůstatky – prázdné otisky –, z nichž se existence vytratila. Zatímco jindy máme pocit, že události samy ustavičně narušují své hranice, vyvstávají, bobtnají a přelévají se přes svá vymezení. Spočívají v pohybu – toku a jejich identita je dána neustálou transformací.

Zachytit čas transformace se stává záležitostí psaní jako permanentního stávání. Moderní literatura už není jen „já mluvím“, ale rovněž „já píšu“. Neustále zcizuje toto „já mluvím“. Fixuje ono „já mluvím“, zachycuje jeho vnějšek. Jestliže „já mluvím“ mizí ve chvíli

²⁴⁷ Nabokov, V.: *Dar*. Přel. P. Dominik. Paseka, Praha 2007, s. 386.

²⁴⁸ Foucault, M.: *Archeologie vědění*. Přel. Č. Pelikán. Herrmann & synové, Praha 2002, s. 184.

umlknutí, „já píšou“ tu zůstává přítomné, leží přede mnou na papíře a můžu se k němu kdykoli vrátit a nahlédnout je. Psaní je „permanentní evidencí“, je clonou (Gombrowicz) i průhledem (Nabokov). A tato permanentní evidence vnějšku „já mluvím“, jakou je psaní, je rovněž podstatou filmu. Film se stává zachycením zkušenosti „já vidím“ – „vidím“ se kamerou přichytává jako obraz na filmový materiál. Jde o zcela jinou zkušenost, než je zkušenost takového vyprávění, zobrazování a jednání, jakou nám zprostředkovává klasická literatura.

Zvykli jsme si věřit, že moderní literaturu charakterizuje jisté zdvojení, jež jí umožňuje, aby poukazovala k sobě samé; že v této autoreferenci našla prostředek jak krajního zniterňování (takže již není nic než výpovědí samou), tak svého vyjevování v zářivém znaku své vzdálené existence. Avšak ona událost, jež dala vzniknout tomu, co v přísném smyslu slova chápeme jako „literaturu“, patří k řádu znitřňování pouze pro povrchní pohled; běží spíše o přechod do „vnějšku“; řeč uniká způsobu bytí diskursu – to jest dynastii reprezentace – a literární promluva se rozvíjí ze sebe samé, vytvářejíc síť, jejíž každý bod, odlišný od všech ostatních a stejně vzdálen od všech sousedních, je situován vzhledem ke všem v prostoru, jenž je všechny současně přijímá i odděluje.²⁴⁹

Z jazyka moderní literatury se stala ekvivalence filmového obrazu. Mluvené se díky psaní proměnilo ve viděné. Samotný jazyk se stal vnějším a zhmotnil se v obraze. Moderní umělecký jazyk se stal čistou evidencí, jazykem vizuální poezie, Robbe-Grilleta, Nabokova aj.

Jazyk moderní literatury ukazuje, že existence mimo její evidenci není možná. Přesto o ni usiluje. Chce rozbít evidenci a vymanit se z ní. Moderní literatura ukazuje, že každá existence je zároveň evidencí. Bytí poukazuje na svou znakovou povahu, postavy vyrůstají z jazyka. Jsou schémata struktur a výpovědí. Ze všech stran jsou hrdinové Nabokova i Gombrowicze svíráni zjevností a jazykem, svíráni čistou evidencí – daností, stopami, které po sobě zanechávají. Jako by tyto stopy byly dány už napřed, před jejich životy, a jako by se měla veškerá existence ponořit nazpět do své stopy, evidence, z níž vzešla. To, co z existence zůstává, je vždy evidence bývalé existence. Vymanit se ze stop jazyka se pokusil Gombrowicz ve svém *Deníku*, jenž se stal úsilím vytvořit takové Já, které by se jednou provždy zbavilo Formy – své přítomné evidence a stalo by se neustálým stáváním – „transformací“.

²⁴⁹ Foucault, M.: *Myšlení vnějšku*. Přel. M. Petříček. In: Idem: *Myšlení vnějšku*. Přel. Č. Pelikán, M. Petříček, S. Polášek, P. Soukup, K. Thein. Herrmann & synové, Praha 2003, s. 37.

Evidence předpokládá nepřítomnost. Svět se v ní ukazuje jako ztracený, skutečnost zmizelá, minulé, jako to, co jsme navždy minuli. Evidence je potom jakési zastavení, fixace této nepřítomnosti a ztráty. Evidence je vlastně minulou existencí, věčnou nepřítomností. Evidence zachycuje nepřítomnost existence. V evidenci mizí existence a objevuje se jako minulé, ne-přítomná a ztracená. Tak působí Nabokovovy věty – jazyk ne-přítomné existence se může projevit jen v evidenci. Takovými evidentními větami je zaplněn i Nabokovův *Dar*. Každá událost jako by nenávratně mizela za hranicemi své evidence. Ale přitom teprve evidence dává události (existenci) horizont. Právě evidence, resp. evidující se složka existence, podléhá reprezentaci, nikoli její samotná existence, ta jako by reprezentaci neustále unikala. Tak uniká popisu vypravěče Lužin ve chvíli sebevraždy (mizí po ní prostě za oknem), tak uniká popisu vypravěče Pnin na konci stejnojmenného románu, když odjíždí za horizont vyprávění, tak uniká smysl Shadovy básně Charlesu Kinbotovi a podléhá v jeho chápání dezinterpretaci a fantasmatu, podobně jako podléhají dezinterpretaci tzv. „neznámí básníci“ z Nabokovových povídek. Ti jako by se nemohli udržet v přítomnosti a neustále padali za horizont svých přítomností, neumírali, ale jenom mizeli (*Aurelián, Vasilij Šiškov* aj.). Unikají jakékoli možné evidenci a tedy i reprezentaci. Reprezentace předpokládá stálost, určitost, vymezenost a tedy danost a fixaci (evidenci). Teprve potom můžeme používat řeč – kriticky se vyjadřovat, dokazovat a zpochybňovat. Není žádná evidence, která by byla bezprostřední, přestože se zároveň jedná, jak jsme řekli, o holou bezprostřednost – anonymní fakt, který jazyku uniká. Aby mohla být evidence nahlédnuta jako anonymní, musí ji nakonec zprostředkovat reprezentace. *Evidence uniká jazyku jako výjimka, kterou jazyk zahrnuje.*

Akt psaní je tah, existenciální gesto člověka, který chce dosáhnout své plnosti existence, své přítomnosti, avšak dosáhne vždy jen své minulosti, své evidence jako přítomné stopy, která svědčí o jeho zaniklé existenci, o absenci jeho přítomnosti. Jako by aktuální přítomnost předpokládala naprosté zmizení člověka. Tak jsou plná přítomnost a existence možné jedině v absenci přítomnosti. To se projevuje v *Deníku* Gombrowicze i v *Bledém ohni* Nabokova, o kterých ještě bude řeč v souvislosti s aktem psaní.

2. kapitola: Kinematograf Vladimira Nabokova

1.

V povídce *Šlápěj* z povídkového souboru *Boží muka* Karla Čapka nachází hrdina ve sněhu stopu člověka, která se svou osamělostí a jedinečností vzpírá veškeré logice. Není zřejmé, odkud se vzala, ani kam zmizel člověk, který ji zanechal. Poté, co hrdinové povídky stopu prozkoumají, začne padat sníh a ona zmizí. Samotná přítomnost stopy jako by popírala přítomnost člověka. Otisk vždy ukazuje na nepřítomnost, avšak zde upomíná na absurditu jakékoli přítomnosti. Stopa, kterou po sobě člověk zanechal, se nejen vzpírá jakémukoli rozumnému zdůvodnění své přítomnosti, ale zdá se, jako by se bouřila i proti člověku. Stopa je holým otiskem, zanechanou reprodukcí přítomnosti člověka, svědectvím jeho existence, a zároveň ji sama svou osamělostí a absencí ostatních stop vyvrací. Šlápěj svou jedinečností svůj smysl být otiskem popírá a svou absurdní přítomností v něčem připomíná Čechovův „sníh za oknem“. Taky zde se jedná o událost vymykající se okolnímu světu.

Z jedince zbývá jen nesmyslná stopa, která se stává jediným svědectvím o přítomnosti člověka na světě. Nikdo o ní nedokáže říct, jak se tam dostala a odkud se vzala. Nikdo ji nedovede vysvětlit, ani si ji nepamatuje. Hrůza, kterou cítíme, pramení z toho, že není, kdo by vysvětlil její přítomnost, která jako by sebe samu vyvracela svou zjevností. Vypadá to, že se tam stopa dostala zcela svévolně, aniž by ji člověk způsobil. Čtenářovo zoufalství je způsobeno tím, že nikdo nedokáže vysvětlit přítomnost stopy nepřítomného člověka, která zcela evidentně je. Stopa, kterou po sobě zanecháváme, není nikdy ta, kterou jsme našli. Proměňuje se, poté, co jsme ji opustili, bez našeho přičinění. Stopy se vzbouřily proti člověku. Neposlouchají nás a zcela svévolně se ukazují právě tam, kde nechceme.

Problém stopy jako jediného důkazu o přítomnosti hrdiny, stopy, jež je svou podstatou zcela zbytečná a absurdní, neboť se zpřítomňuje zničehonic jen svým počátkem a na konci zase znenadání mizí, bez jakéhokoli smyslu a vysvětlení, jak a odkud se vzala, nastiňuje ve svém románu *Zámek* i Franz Kafka. Hostinská varuje K. těmito slovy: „Vaše činy zanechají snad hluboké stopy venku na dvoře ve sněhu, ale víc nic.“²⁵⁰

Poslední fotografií Roberta Walsera, švýcarského spisovatele, jenž velkou část života strávil v psychiatrických léčebnách, se stal záběr na jeho mrtvé tělo ležící ve sněhu.²⁵¹

²⁵⁰ Kafka, F.: *Zámek*. Přel. V. Kafka. Odeon, Praha 1969, s. 129.

²⁵¹ *Robert Walser 1878–1956*. U příležitosti výstavy k 50. výročí úmrtí Roberta Walsera v Galerii Klementinum Národní knihovny ČR. [Text B. Echte; fotografie Archiv Roberta Walsera v Curychu.] Přel. R. Charvát. Opus – Kristina Mědílková, Praha 2007, s. 41.

Ke zmrzlému tělu vedou stopy, jako by on sám chtěl přivést k sobě diváka svými stopami, které zanechal na sněhu. Za ním se rozkládá netknutá, zasněžená pláň. Stopy svědčící o původním pohybu těla, které tu nyní leží mrtvé, svědčí jenom dočasně. Jejich evidentní přítomnost odkazuje k existující nepřítomnosti.

2.

V povídce *Vasilij Šiškov* (1939), jež původně vznikla jako pokračování a rozuzlení nevinného žertu a mystifikace,²⁵² se objevuje jedno z Nabokovových stěžejních témat – zmizení hrdiny a jeho rozplynutí se v samotném tkanivu příběhu. Vypravěče navštíví dosud neznámý básník Vasilij Šiškov, aby se mu představil a ukázal mu třicet básní, které jsou imitací a parodií grafomanské poezie. Poté, co vypravěč rozpozná jejich nízkou hodnotu, básník se vytasí s jinými básněmi, v nichž vypravěč okamžitě rozpozná originalitu a jen tak mimochodem podotkne, že nedávno jedna z těchto básní vyšla jeho přičiněním časopisecky. Jedná se o narážku na Nabokovovu výše zmíněnou mystifikaci pod pseudonymem své postavy Vasilij Šiškov. Po dalších dvou setkáních vypravěče s básníkem (Vasilij Šiškov se pokouší neúspěšně založit časopis) se mu básník svěří se svojí bezradností se životem i tvorbou (neúspěšné založení časopisu je jen okrajovým projevem mnohem širší neschopnosti „činu“, ústředního motivu Nabokovových děl) a nakonec najde pro sebe jakožto básníka jediné možné východisko. Poté, co zamítne útěk do Afriky, návrat do Ruska, anebo sebevraždu, tedy nejrůznější atributy osudů ruských i evropských básníků (v útěku do Afriky je parodován modernistický ideál opuštění poezie Rimbaudem), rozhodne se zmizet mnohem rafinovaněji, rozplyne se ve světě (textu): týden nato vypravěč potká v Paříži Šiškovova přítele, který mu sdělí, že „Vasja“ zmizel a zanechal po sobě jen nevelký majetek a prošlé doklady. Celá povídka vzápětí končí vypravěčovou otázkou, co básník zamýšlel oním zmizením, jestli tím nemyslel touhu rozplynout se ve své tvorbě a jestli tuto touhu nepřecenil. „A nepřecenil ,průzračnost a pevnost / tak nezvyklé hrobky“?²⁵³

Zde se objevuje další ústřední motiv Nabokova, který koresponduje s poezií Baudelaira a Puškina. Motiv průzračnosti, díla jako krystalu a průsvitného mnohostěnu. Takové dílo se stává nejen hrobkou, ale rovněž pomníkem (*Exegi monumentum* Puškina).

²⁵² Nabokov v roce 1939 uveřejnil v časopise *Russkije zapiski* báseň *Básníci* pod pseudonymem Vasilij Šiškov, kterou kritik Georgij Adamovič přijal s nadšením a psal o zrození velkého ruského básníka. Srov. Nabokov, D.: *Poznámky*. Přel. M. Sýkora. In: Nabokov, V.: *Povídky, 3 (1938–1952)*. Přel. P. Dominik, Z. Mayerová, A. Ságlová, M. Sýkora, L. Šenkyřík. Paseka, Praha 2006, s. 305–307.

²⁵³ *Ibidem*, s. 88. Tady se skrývá ironická narážka na slavnou Puškinovu báseň *Exegi monumentum*. Epigraf *Exegi monumentum* je Puškinem převzat z Horatiovy ódy *Ad Melpomenem*.

Nabokovova otázka se týká smyslu díla jako hrobky, toho, zda je v něm zmizelá existence autora nějakým způsobem přítomna. Zároveň souvisí téma se samotným Nabokovem. Rok poté spisovatel odjíždí z válečné Evropy (Francie) a objevuje se v Americe. Míží tak z literatury evropské, ale i z ruské emigrace a ocitá se v kontextu americké literatury. Pseudonym Vladimir Sirin, pod kterým v rodném jazyce píše, se rozplyne a zůstane z něj pouhá slupka jména. Rodí se americký spisovatel Vladimir Nabokov, jenž znovu začíná psát, tentokrát však anglicky.

3.

Jiná Nabokovova povídka rozehrává téma zmizení ještě důkladněji. Příběh *Zapomenutého básníka (A Forgotten Poet)* z cyklu *Nabokovův tucet (Nabokov's Dozen, 1958)* se odehrává koncem 19. století v Rusku. Na oslavách padesátiletého výročí tragického úmrtí Nikolaje Perova, jenž se ve čtyřadvaceti letech utopil v řece (na břehu se našly šaty a okousané jablko, tělo však nikdy), se objevuje neznámý stařec, který se představí jako zemřelý básník Nikolaj Perov. Prohlásí, že nikdy žádnou sebevraždu nespáchal, ale narafičil všechno tak, aby to na ni vypadalo. Chce se zúčastnit oslav a od výboru požaduje částku, která se při této příležitosti vybrala, aby mohl dál hospodařit, když jeho pole zničila povodeň. Poprask, který jeho slova způsobí, naruší oslavy. Samozvance se poté ujme velkoobchodník s pochybnou pověstí Gromov, jenž se snaží na popularitě zmrtvýchvstalého básníka vydělat. Potom se s ním objeví několik rozhovorů v místních novinách. V kulturních kruzích Ruska nastává zmátek – hroutí se ideál básníka. Poté je zřejmě samozvanci nabídnuta jistá peněžní částka, aby se vrátil na svůj statek a zůstal dál v zapomnění. Nakonec je pomník, na jehož výstavbu byla původně sbírka určena, dostavěn a slavnostně odhalen. Tím také končí básníková sláva. Pomník navštěvují pouze holubi a po čtvrtém vydání Perovových sebraných spisů je jeho jméno zapomenuto.

Vypravěč o několik řádků dál ještě zmíní vzpomínku nejstaršího obyvatele na vyprávění svého otce, o tom, že byla kdysi nalezena kostra v křoví u řeky, která jako by dokazovala, že básník skutečně zemřel mladý. O její pravosti však neexistuje jediný důkaz.

Po Říjnové revoluci se kdosi znovu pokouší vzkřísit básníkův odkaz, je založeno básníkově muzeum, které spravuje neznámý stařec. Čtenář se jen může dohadovat, zda se nejedná o téhož starce, jenž se na krátký čas stal samozvancem, anebo přímo o dožívajícího básníka. Ubohost muzea poukazuje k ubohosti celé ruské literatury, která po revoluci skomírá a jejíž někdejší sláva je vtěsnána do chátrajícího muzejního domku. Po správcově smrti nezůstane v muzeu ani básníkův skelet, který tu byl vystaven – exponáty jsou rozkradeny a

básníkovo dílo zapomenuto. V závěru vypravěč připodobňuje svůj osud k osudu Perova. Mladí sovětské občane vědí o neexistenci Perova stejně málo, jako o neexistenci vypravěče této povídky.

Vypravěč v povídce mluví o strachu Rusů ze zhroucení jejich ideálů: „[...] vzdělané Rusko se ani tak nebálo, že padne za oběť podvodu, jako spíš toho, že se dopustí strašné chyby. Jednoho se však obávalo ještě víc: zhroucení ideálu. Náš radikál je připravený rozbít všechno na světě, jenom ne tu nicotnou tretku (bez ohledu na to, jak pochybnou a zaprášenou), kterou kdovíproč považuje za posvátnou.“²⁵⁴

4.

Obě povídky poukazují k jednomu ústřednímu motivu Nabokovova díla, a tím je motiv zmizení, rozplynutí hrdiny a rekonstrukce jeho identity pomocí paměti. Tomu slouží často se opakující motiv fotografie, technika montáže (*Dar, Slídlil*) či téma filmu (*Smích ve tmě, Asistent režie*). Častá kriminální zápletka jenom podtrhuje nesamozřejmost lidské identity – dochází k různým záměnám, kdy se vrah vydává za svou oběť (*Zoufalství*). Zmizení člověka z obzoru světa se prezentuje jako zmizení postavy z hranic povídky. Tak je tomu zejména v *Lužinově obraně* (*Zaščita Lužina*, 1930).

Hlavnímu hrdinovi krátkého románu Alexandru Ivaničovi Lužinovi se začne svět pozvolna měnit v šachovnicové pole a lidské situace v nejrůznější šachové partie. Posléze začne být svět pro Lužina nesnesitelný, a tak se rozhodne odejít. Sebevražda je zde pojata jako vypadnutí z okna (zmizení za okraj šachovnice). Lužin své rozhodnutí odejít ze světa nejdříve naznačí svojí ženě:

Přistoupil k ženě a lehce se uklonil.

Stočila pohled na jeho obličej v zmatené naději, že spatří známý křivý úsměšek – a opravdu: Lužin se usmíval.

„Je to jediné východisko,“ řekl. „Je třeba vypadnout ze hry.“

„Ze hry? My budeme hrát nějakou hru?“ zeptala se ho něžně a zároveň ji napadlo, že se musí připudrovat, neboť každou chvíli přijdou hosté.

²⁵⁴ *Ibidem*, s. 198.

Poté se zamkne v jednom z pokojů a po namáhavém výstupu k hornímu oknu, z něj vyskočí do tmy. Poslední věty románu jsou podány z pozice příchozích, kteří marně tlučou do dveří a snaží se Lužina přivolat zpátky:

Vyrazili dveře. „Alexandře Ivanoviči, Alexandře Ivanoviči!“ rozeřvalo se několik hlasů najednou.

Jenže Alexandr Ivanovič tam nebyl.²⁵⁵

Alexandr Ivanovič zmizel ve tmě, za obzorem textu, za hranicemi postav, jejich i čtenářova pohledu. Dál se za Lužinem vydat nemůžeme, neboť text zde končí. Končí prostým konstatováním absence Lužina – Lužin tam nebyl. Jeho přítomnost zmizela z našeho dosahu, jako by se Lužin ukryl ve tmě. V Nabokových románech a povídkách lidé neumírají, ale prostě mizí. Tím podtrhuje Nabokov nesamozřejmost lidské existence.

5.

Románem *Dar* (1938) vrcholí a zároveň symbolicky končí Nabokovovo ruské období. Nabokov se tímto románem loučí nejen s ruskou emigrací, ale s ruskou literaturou obecně. Textem pochodují nejrůznější postavy ruské literární historie i vlastních Nabokovových románů. Najdeme zde aluze na Puškina, Gogola, Lermontova, Turgeněva, Dostojevského, Tolstého, Feta, Tutčeva, Černyševského, ale také na postavu Hermanna ze *Zoufalství*, Lužina z *Lužinovy obrany*, Podťagina z *Mášeňky*, Zilanova z Hrdinského činu (*Podvig*) aj. Všechny postavy se jako alter ega vypravěče shromáždí při závěrečné schůzi ruské emigrace na oslavu autorova talentu. Nastiňuje se zde téma konce literatury. Tímto románem zúčtoval Nabokov s dějinami ruské literatury, na jejímž počátku stál Puškin. Výčet uzavírá Vladimir Sirin, pseudonym Nabokova.

Konec literatury je časté modernistické téma. Můžeme je najít nejen u předchůdců modernismu, jako byl Dostojevskij (psaní kontra literatura), ale též třeba u Vasilije Rozanova nebo Franze Kafky. Moderní literaturu vlastně toto téma provází od jejího vynoření. Objevuje se u Charlese Baudelaira, pozdního romantika a zároveň raného modernisty, je samotným principem výstavby a uspořádání moderního textu, jenž chce dosáhnout konce literatury jakožto oblasti nemožného. Moderní psaní je hraniční. Pohybuje se na samotné mezi a ustavičně se této krajnosti dotýká. Téma konce literatury se u Nabokova odívá v téma konce

²⁵⁵ Nabokov, V.: *Lužinova obrana*. In: Idem: *Lužinova obrana / Pozvání na popravu*. Přel. L. Dušková. Odeon, Praha 1990, s. 163–165.

ruské literatury jako literatury aristokratické, čím dál víc obklopené vulgárností a totalitarismem. Puškin, Gogol, Čechov ve svém díle tuto všeobjímající vulgaritu – zvanou „pošlost“ – odhalovali a Nabokov je nejen jejich pokračovatelem, ale též posledním dědicem, jenž naloží se svým dědictvím po svém. Přenesení je do jiného jazyka a kulturního kontextu, čímž tuto literaturu sice zbaví její výlučnosti, zároveň ji však zbaví sebestřednosti, jakési zkosnatělosti, která se projevuje v návratu neustále stejných témat jako Rusko a Evropa, Rusko a Asie, spor otců a dětí, svár revolucionářů, konzervativců a liberálů. Zbavuje ji tak její didaktičnosti. Dalo by se říct, že dělá cosi podobného jako Andrej Bělyj ve svém *Petrohradu*, zároveň však přichází po něm, poslední zbytky ruských relikvií smetá ze stolu, mizí Vladimir Sirin a objevuje se americký spisovatel Vladimir Nabokov. Přihlášení se ke svému jménu má symbolickou a psychologickou funkci. Hlásí se ke své identitě, k sobě samému, a zároveň spolu s tímto aktem opouští ruskou literaturu. Tak se rodí americký spisovatel Vladimir Nabokov, jenž literární aristokratické poselství propojí s demokratickou rolí spisovatele, který baví své čtenáře. Jen tak může fungovat Nabokovova rozkoš (rus. naslažděnije) z psaní, jak je to ostatně patrné z jeho *Lolity*:

Báseň, vskutku báseň! Bylo tak podivné i příjemné objevit jméno Hazeová Dolores (ji!) ve zvláštním altánku postaveném ze jmen, s jeho tělesnou stráží z růžiček, jako princeznu víl mezi dvěma družičkami. Snažím se analyzovat chvějivé vzrušení v páteři, vyvolané tím jediným jménem mezi všemi. Co mě tak vzrušuje téměř až k slzám (horkým, duhovým, těžkým slzám, které prolévají básníci a milenci)? Co to jenom je? Něžná anonymita toho jména s jeho formální rouškou („Dolores“) a ta abstraktní transpozice křestního jména a příjmení, která vypadá jako pár nových šedých rukavic nebo maska? Skrývá snad slovo „maska“ klíč k záhadě? Nebo je snad rozkoš vždy přítomna v poloprůsvitném tajemství, splývavým šaršafu, skrz nějž tělo i zrak, které znáte jenom vy, vyvolení, se smějí jenom na vás, když vás míjejí?²⁵⁶

6.

Dar Vladimira Nabokova může připomínat ruskou matrjošku, jak se domníval Chodasevič,²⁵⁷ může se podobat kaleidoskopu, koláži nebo montáži. Všechny tyto techniky může připomínat, avšak plně je ani nevystihuje, ani ničím nezdůvodňuje. Nabokovova románová technika má ve skutečnosti hlubší kořeny. Nabokovův *Dar* se svou výstavbou

²⁵⁶ Idem: *Lolita*, op. cit., s. 54.

²⁵⁷ Buhks, N.: *Ešafot v chruštal'nom dvorce*. O russkich romanach V. Nabokova. Novoje literaturnoje obozrenije, Moskva 1998, s. 139.

podobá *krystalu* a jako takový je tento román skutečným mnohostěnem. To souvisí s etymologií krystalu a křišťálu, vyvolávající dnes jazykovou podvojnost a zaměnitelnost jednoho s druhým v ruštině, angličtině či francouzštině,²⁵⁸ stejně jako s často se opakujícími synonymy, vyjadřujícími základní vlastnosti krystalu/křišťálu – průhledností a průsvitností, lomením světla a mnohopohledovostí – v Nabokovově díle, zvláště v románu *Dar*. V krystalu je odstraněno clonění, všechno je vidět najednou v nejrůznějších uspořádáních, kombinacích a posloupnostech, jež závisejí na čtenářově libovůli, na tom, jak sám krystal natočí, a na hře autora, jenž svůj mnohostěn svírá stále v rukou a nedovolí čtenáři, aby se zcela a bezesbytku zúčastnil hry. Je jenom čtenářovou iluzí, že má vše ve své moci, autor vždy drží své dílo pevně v rukou. Dochází tak k jakémusi přetlačování mezi autorem a čtenářem.

Tato podoba uměleckého díla má svůj důvod – Nabokov se vědomě hlásí k romantické tradici (Puškin) i symbolistní poetice (Baudelaire, Mallarmé), která ve své tvorbě vyzdvihla krystal jako ideál uměleckého díla. V předposlední, padesáté strofě osmé kapitoly *Evžena Oněgina* Puškin píše:

Sbohem i ty, můj druhu v bdění,
ty, lásko, kterou utkal sen,
sbohem, ty drobná, každodenní
a živá práce. Dostal jsem
od vás to, po čem básník touží:
toulky cest bez trní a hloží,
radostné schůzky s přáteli.
Co všedních dnů, co nedělí
uběhlo od chvíle, kdy v kole
vířivých vidin bez jména
Tat'janu zhléd jsem, Evžena,
a kdy jen křišťálová koule
spřádala z mlžných oparů
můj volný román do tvaru.²⁵⁹

²⁵⁸ Krystal: rus. krystal, angl. crystal, franc. cristal / křišťál: rus. chrystal, angl. crystal, franc. cristal. Oba významy pocházejí z řeckého slova κρύσταλλος, které původně znamenalo led a později přenesením významu kámen, který byl ztuhlý jako led. S podvojností různých významů slov pracoval např. Andrej Bělyj v románu *Petrohrad*.

²⁵⁹ Puškin, A. S.: *Evžen Oněgin*. Přel. O. Mašková. Levné knihy, Praha 2008, s. 217. Poslední tři verše v ruštině znějí: „И даль свободного романа / Я сквозь магический кристалл / Еще не ясно различал.“ Puškin, A. S.: *Jevgenij Onegin*. In: Idem: *Polnoje sobranije sočinenij v odnom tome*. Alfa-kniga, Moskva 2012, s. 817.

Na konci románu se Nabokov k puškinskému verši *Evžena Oněgina* přihlásí vědomou parafrází: „Bud' sbohem, kniho! Přelud bledne, smrt marně osud obrat chtěl. Jevgenij z kolenou se zvedne – však básník navždy odešel. Sluch přesto nápěv opakuje, pečlivě příběh opatruje, vše uchoval... hle, osud sám zde dávno nechal monogram; hranici přejde, kdo je moudrý, tam, kde jsem tečku udělal: kde přízrak bytí plane dál za stránkou poslední, kde modrý sen zítra v nebe vykročí – a věta tečkou nekončí.“²⁶⁰

Závěr románu není jeho ukončením, ale návratem k začátku. A Nabokovův hold Puškinovi není jenom vzdáním pocty klasikovi a přihlášením se k určité literární tradici, jak se běžně prezentuje, ale dovršením Nabokovovy koncepce uměleckého díla jako časoprostorového mnohostěnu, jejíž úvahy jsou inspirovány nejen četbou *Evžena Oněgina*. Kromě Puškinova románu ve verších je symbolika krystalu posvěcena také francouzskými dekadentními básníky. Charles Baudelaire ve svých básních, ale i esejích často zmiňuje průhlednost a průsvitnost, jež jsou vlastnostmi krystalu jako metafory díla.²⁶¹

Tvé oči z křišťálu se tážou častokrát:
„Čím, divný milence, tě já to okouzila?“
Mé srdce, které vše jen dráždí, pobloudilá,
krom živočicha v nás, když cudně krotí hlad
[...].
(*Podzimní sonet*)

Nebo:

Z broušených veršů svých, té mříže prosté vad,
kde rýmy z křišťálu jak hvězdy budou plát
[...].
(*Jedné Madoně*)²⁶²

²⁶⁰ Nabokov, V.: *Dar*, op. cit., s. 413.

²⁶¹ Tuto symboliku umělé krásy, k níž bývá přirovnáván sen, najdeme např. v Baudelairových esejích o Poeovy. In: Friedrich, H.: *Struktura moderní lyriky*. Od poloviny devatenáctého do poloviny dvacátého století. Přel. F. Ryčl. Host, Brno 2005, s. 52.

²⁶² Baudelaire, Ch.: *Podzimní sonet; Jedné madoně*. In: Idem: *Květy zla*. Přel. S. Kadlec, SNKLHU, Praha 1957, s. 125 a 116. Francouzský originál zní: „Ils me disent, tes yeux, clairs comme le cristal: / „Pour toi, bizarre amant, quel est donc mon mérite?“ / – Sois charmante et tais-toi! Mon coeur, que tout irrite, / Excepté la candeur de l'antique animal, [...]“ (*Sonnet d'automne*). „Avec mes Vers polis, treillis d'un pur métal / Savamment constellé de rimes de cristal, [...]“ (*A une Madone*). Baudelaire, Ch.: *Sonnet d'Automne; A une Madone*. In: Idem: *Les Fleurs du Mal*. Librairie Gründ, Paris 1959, s. 77 a 67.

Krystal má u Baudelaira, stejně jako Puškina, mystické a magické konotace, sdružuje mnohost v jednotě a souvisí též s dekadentním pojetím krásy, kterou básník nachází v umělém, synonymu jasnosti, zřetelnosti a čistoty. Později se tato symbolika objeví u Nabokova v podobě motivu křišťálu – zvláště v románu *Pnin*. V tomto svém čtvrtém americkém románu z roku 1957 Nabokov vypráví příběh profesora ruského jazyka a literatury Timofeje Pavloviče Pnina, líčí jeho každodenní starosti a problémy, s nimiž se potýká na místní univerzitě.

Vyvrcholením i významovým epicentrem románu *Pnin* je závěrečná scéna Pninových anabází. Hrdina uspořádá večírek na oslavu svého nového bydlení. Poté, co večírek skončí a všichni hosté se nakonec rozejdou do noci, vrací se osamělý Pnin do svého domu, aby uklidil. Sebere několik sklenic a talířů, mezi nimi i křišťálovou akvamarínovou mísu a začne všechno v dřezu umývat. Vtom mu z ruky upadne louskáček a s třeskotem spadne do pěny, pod níž je ponořená i mísa. Pnin se domnívá, že je rozbitá, vidíme jeho náhle zestárlé tělo, bezzubá ústa i prázdné oči. Scéna je filmová: „Se stenem rozeznělým mučivou předtuchou se pak vrátil k dřezu, připravil se na nejhorší a vnořil ruku hluboko do pěny. Píchl se o střep. Jemně vytáhl rozbitou sklenku. Krásná mísa zůstala netknutá.“²⁶³

Poté odjíždí Pnin z města (přišel o původní zaměstnání a odmítá nabídku pracovat pod lektorem angličtiny, jenž je, jak se v závěru ukáže, vypravěčem) a míjí tak svého tvůrce, který přijíždí na místo děje. Postava se s vypravěčem setkat nemůže, každý je z jiného časoprostoru, každý z nich obývá jiný svět. Ale smysl zůstal zachován, akvamarínová mísa, která představovala srdce Pnina života, se nerozbila. Akvamarínovou mísou končí příběh o Pninově životě, jenž samozřejmě pokračuje dál za horizont vyprávění, kam my, protože vyprávění zde končí, již nevidíme. Příběh se uzavírá symbolikou akvamarínové mísy, jako se uzavírá *Evžen Oněgin* symbolikou krystalu. Oboje představuje reflexi čistoty, průzračnosti a mnohosti zachované v jednotě celku – díla.

Kapitola sedmá, v níž Pnin mizí a přijíždí vypravěč, je jen jakýmsi epilogem hlavního příběhu. Konec románu vyznívá obdobně jako závěrečná scéna z Lužinova života. Poslední věta *Lužinovy obrany* zní: „Jenže Alexandr Ivanovič tam nebyl“,²⁶⁴ a Lužin není v této větě přítomen, jako není přítomen v místnosti a jako není Pnin přítomen ani v kapitole sedmé. Oba jsou mimo scénu a oba se v ní nacházejí jen jako dovršené akty minulosti – vzpomínky.

²⁶³ Nabokov, V.: *Pnin*. Přel. P. Dominik, Paseka, Praha 2001, s. 160.

²⁶⁴ Nabokov, V.: *Lužinova obrana*, op. cit., s. 165.

Jejich existence pohasla a my už vidíme jen evidentní stopy jejich pobytu zde, všeho, co nám zbylo, co má nádech přízraku a s čím si náš jazyk neví rady. Přízrak neexistuje, zato je evidentní. Přízrak je cosi, co nežije, ale působí. A jako by Nabokov dodával, že všechno, co máme k dispozici, jsou jen vzpomínky vyvolané stopami, které k tomu, aby mohly vůbec nastat, musí vždy zahrnovat ztracenou minulost. Jinými slovy, vyprávět můžeme jen to, co není přítomné a co zmizelo. Pokud vyprávíme, vždy vyprávíme to, co se stalo, nikdy ne to, co se právě děje. Vyprávění znamená distanci a smyslem Nabokovova vyprávění je zpřítomňování naprosto zmizelé minulosti. Jedná se o opak Gombrowiczova úsilí v *Deníku* psaním pojmut aktuální přítomnost, která se převrací pokaždé v minulost, jak uvidíme dále.

Příjezdem autora na místo vyprávění se vyprávěná postava vytrácí – Pnin mizí v minulosti jako by padal do zapomnění. Stal se součástí příběhu, minulosti, z níž není návratu. Navrátit se Pnin může jedině jako opětovné převyprávění, komentované čtení, což právě činíme. Každá existence se odehrává za vypravěčovy nepřítomnosti a sotva k němu dolehne, již utichá, až umlkne navždy. A když vypravěč přijíždí na místo děje, je dávno po všem a vidí a slyší jen ozvěny události, toho, co bylo. Ale co skutečně bylo? A bylo to vůbec?

Pochybnosti jdou ruku v ruce se vzpomínkami, s dokumenty, fakty a evidentními stopami, které nám jako jediné ze skutečnosti zůstávají a na nichž naše vzpomínky závisejí. Avšak i tyto pozůstatky lidské existence, tedy v širším slova smyslu evidentní stopy – mohou díky pochybnostem o správnosti interpretace a dešifrace vyvolat zcela protichůdná řešení, dezinterpretace, mylná čtení, jak později Nabokov ukáže v románu *Bledý oheň*.

Takový klam je ostatně naznačen již v *Slídlívi*, kde se přímo před očima čtenáře zhmotňuje vypravěč, jenž pozoruje rostoucí rozdíl mezi přítomností a vyprávěním, vyvolávající iluzi nebo vzpomínku. Tak je tomu i v *Daru*, v němž se perspektivy vidění akcentují podobně jako v *Slídlívi* a představují jakýsi předstupeň k technikám, které Nabokov použil v *Bledém ohni*.

7.

I snila se jí rokle Dagestanu:

mrtvě tam ležel známý, ach, jí zjev,

kouř vroubil v jeho hrudi černou ránu;

chladnoucím proudem prchala z ní krev.²⁶⁵

²⁶⁵ Lermontov, M. J.: *Sen*. Přel. J. Hora. In: Idem: *Výbor z díla, I. Lyrika – poetry*. Přel. E. Frynta, J. Hora, P. Kříčka, M. Marčanová, B. Mathesius, J. Teichmann, Z. Vovsová. Svoboda, Praha 1951, s. 190.

Těmito verši končí ruský básník Michail J. Lermontov svůj *Sen*, v němž se hlavnímu hrdinovi, krvácejícímu na bitevním poli, zdá sen o jeho milované, které se zdá, jak její milenec umírá. Podobnou kompozici postavenou na principu Möbiovy pásky, kdy se čtenář stává svědkem zdvojení časoprostoru díla, uplatňoval ve svých knihách i Vladimir Nabokov. Stačí vzpomenout jeho romány *Dar* nebo *Bledý oheň*.

Ostatně literární tvorba ruskoamerického spisovatele byla nejen dvojjazyčná, ale spočívala do jisté míry na překladech vlastních ruských originálů do angličtiny či anglických do ruštiny. Například z ruské *Camery obskury* (*Kamera obskura*, 1932) vznikl anglický *Smích ve tmě* (1938) a v roce 1965 uveřejnil Vladimir Nabokov svůj překlad *Lolity* (1955) do ruštiny. Své paměti přeložil dokonce dvakrát, jak jsme již naznačili – nejdříve z anglického originálu *Conclusive Evidence: A memoir* (1951) vznikla rusky psaná verze *Drugije berega* (1954), z níž později vytvořil definitivní anglicky psanou knihu *Promluv, paměti. Návrat k jedné autobiografii* (1967). Takové zdvojování jazyka a textů nejenže koresponduje s Nabokovovými příběhy, spočívajícími v podvojnosti světa i hrdinů, kteří své zdvojení nesou jako nějaké memento vepsané do svých jmen (za všechny jmenujme Humberta Humberta), ale má také faustovské důsledky – všechny naše činy se jednoho dne obrátí v zločiny.

Krátká Nabokovova novela *Slídlil* (*Sogljadataj*, 1930), později přeložená Nabokovým synem do angličtiny jako *The Eye* (1965), původně otevírající stejnojmenný povídkový cyklus, přináší paranoický příběh Smurova sledovaného vypravěčem, z něhož se vyklube Smurov žárlivě střežící sám sebe. Smurov je vlastně alter egem a zároveň jazykovou hrou vypravěče trpícího stihomamem, jehož psaní se neustále zacykluje a může tak připomínat zmíněnou Escherovu litografii dvou vzájemně se kreslících rukou *Drawing Hands*. Avšak oproti Lermontovově básni, na kterou Smurov učiní narážku, když svým přátelům vypráví, jak bojoval na Jaltě, hrdinova milénka v Nabokovově verzi nesní o něm, ale o jeho obrazu, jenž se od svého nositele odpoutal, aby se stal někým jiným, nezávislým na svém nositeli. A právě o tom, jak se mezi hrdinu a jeho zrcadlový obraz vkrádá diference jako nějaká odvěká jinakost, pojednává Nabokovův příběh. Rozzrcadlenému hrdinovi, produkujícímu jako promítací přístroj své další obrazy a ztrácejícímu nad nimi svou uzurpátorskou moc, pak nezbyvá nic jiného, než aby své obrazy žárlivě střežil.

Lomení, k němuž v novele dochází, vzbuzuje v čtenáři nejen pocit zdvojené perspektivy, ale dokonce zdání pomalého dosahování hranice, kdy se člověk mění ve svůj obraz a vypravěč v postavu. Nabokov jako by hledal okamžik, kdy se perspektiva pohledu neustále převrací – jednou se člověk dívá na svůj obraz a jindy jej obraz sleduje (cosi podobného provedl ve své povídce *Axolotl* Julio Cortázar): „Když jsem zatlačil do dveří,

všiml jsem si, jak ke mně v postranním zrcadle pospíšíl můj odraz; spěchal ke mně mladý muž v tvrďáku a s kytíčkou v ruce. Odraz se mnou splynul, vyšel jsem na ulici.²⁶⁶ Okolní svět se pomalu vytrácí a mizení nejsou ušetřeni ani lidé, jakmile se ocitnou mimo pozorovatelovu perspektivu: „Celá jejich existence je pro mě jen promítacím plátnem.“²⁶⁷ Iluzivnost souvisí s celkovou filmovostí scén, kdy oko zachycuje obraz jako zmrzlý pohyb těsně předtím, než se rozplyne.

Totéž se děje v povídce *Jaro ve Fialtě* (*Vesna v Fialte*, 1936) ze stejnojmenného povídkového souboru. Protagonista a vypravěč povídky popisuje svoje nejrůznější anabáze s Ninou, bývalou přítelkyní z Ruska, s níž se opětovně setkává v emigraci v Evropě. Těsně předtím než Nina během automobilové nehody umírá, se naposledy potká s vypravěčem:

Pod platany stál motocykl německé výroby [...], v leštěném kovu jedné ze svítlen, tvarem připomínající ruční granát, jsme se odrazili: hubení chodci ze světa filmu, kráčející po vypouklém povrchu; a potom, po pár krocích, jsem se ohlédl a jako bych uviděl to, co se přibližně za půl hodiny stalo: všichni tři v motoristických kuklách nasedají do auta, s úsměvem mi mávají, průhlední jako přízraky, skrze něž prosvítá barevný svět, a pak se rozjíždějí, vzdalují, zmenšují (Ninin poslední desetiprstý pozdrav); ve skutečnosti však automobil stál dosud nehybně na místě...²⁶⁸

Věta se tu podivně stáčí, lomí a zrcadlí v sobě nejrůznější svoje části, podobně jako věty Andreje Bělého, jejichž jednotlivé úseky se v sobě navzájem odrážejí: „Sklo časem zašlo; jemný vzorek časem zašel také.“²⁶⁹ Ovšem oproti větě Bělého se Nabokovova věta zrcadlí mnohem diferencovaněji. Jednotlivé reflexe nabývají různých funkcí a rolí, jedna část může odrážet více rovin, nejrůznější děje, jiná je zase falešným průhledem a neodkazuje k ničemu. Tak se před čtenářem rodí mnohostěn nejrůznějších perspektiv, které v sobě uchovávají obraz, různě jej groteskně zakřivují, prodlužují a zase zastavují, aby jej vzápětí propustily.

Nabokovova věta se stává jakýmsi perpetuem mobilem, strojem na uchování obrazu, camerou obscurou. Nabokovův stroj na uchování obrazu si s obrazem pohrává a nejrůzněji jej

²⁶⁶ Nabokov, V.: *Slídlil*. Přel. P. Dominik. Paseka, Praha 2013, s. 83–84.

²⁶⁷ *Ibidem*, s. 78.

²⁶⁸ Nabokov, V.: *Jaro ve Fialtě*. Přel. P. Dominik. In: Idem: *Povídky, 2 (1930–1937)*. Přel. P. Dominik, Z. Mayerová, A. Ságlová, L. Šenkyřík. Paseka, Praha – Litomyšl 2004, s. 238.

²⁶⁹ Bělyj, A.: *Petrohrad*, op. cit., s. 301. Překlad knihy byl sice údajně pořízen z „berlínského“ vydání, tedy přepracovaného a zkráceného samotným Bělým, avšak překlad nejen této věty svědčí o tom, že překladatel zohlednil i „sirinské“ vydání, které „berlínskému“ předcházelo. Viz rozdíl mezi „berlínským“ zněním: „Steklo potemnelo ot vremeni; tonkaja rospis’ temnela ot vremeni, [...]“ (Belyj, A.: *Peterburg*. Azbuka, Sankt-Peterburg 2000, s. 329), a „sirinským“: „No steklo potemnelo ot vremeni; i tonkaja rospis’ potemnela ot vremeni tože, [...]“ (Belyj, A.: *Peterburg*. Booking International, Paris 1994, s. 412).

mění. Proto není tak důležité, jak se často upozorňuje, že pozdější anglický název této novely, *The Eye*, můžeme číst rovněž jako osobní zájmeno „I“, že ruské slovo „oko“ je ukryto ve jméně Nabokov nebo že oba významy, „eye“ i „I“ jsou obsaženy již v původním ruském názvu *Sogljadataj*, podstatné spíš je, že oba názvy, ruský i anglický, odkazují k filmové vizualitě. Nabokovův jazyk je totiž kinematografický, podobně jako jazyk ruské avantgardy (Bělyj, Babel, Pilňak), a zaznamenává pohyb obrazu spolu s jeho časem jako samostatný fenomén: „Kdykoli si zamanu, dokážu zrychlit či zbrzdit do směšné pomalosti pohyby všech těchto lidí, anebo je rozdělit do různých skupin, uspořádat je do nejrůznějších obrazců, a přitom je nasvěcují jednou zespoda, jednou ze strany... Celá jejich existence je pro mě jen promítacím plátnem.“²⁷⁰ A opravdu, jeho jazyk není ani tak nástrojem pozorování, jako spíše promítání obrazů, slov a myšlenek. Podobá se camere obscuře, která propouští svět do vyprávěčovy mysli, pohrává si s ním a nejrůzněji jej deformuje. Ostatně název jednoho z Nabokovových románů zní *Kamera obskura*, nejde tedy jen o jedno z mnoha autorových témat, ale o významnou součást jeho poetiky. Dílo se u něj stává průhledem do světa, který zmizel. Camera obscura neuchovává obraz, nefixuje jej jako fotografie, naopak jej nechává mizet a unikat, jako by zachovávala prchavost obrazu jako nějakou konstantní veličinu a k vyvolání minulosti jí stačil jen akt průhledu.

Pro Nabokova se analogií „kamerového vidění“ stává vyprávění, které zmizelé přivolá zpátky. Douwe Draaisma v souvislosti s camerou obscurou zmiňuje schopnost naší paměti „přibarvit a uspořádat“ to, co „padá otvorem smyslů na plátno naší duše“.²⁷¹ K tomu dodává Roland Barthes:

Je omyl spojovat Fotografie na základě jejího technického původu s temným prostorem (*camera obscura*). Měli bychom ji raději nazývat *camera lucida* (tak se nazýval aparát, který byl starší než Fotografie a umožňoval kreslit nějaký předmět pomocí hranolu: jedno oko se dívá na model, druhé na papír); z hlediska pohledu totiž platí, že ,esence obrazu je být cele vně, bez jakékoliv intimity, a přitom být mnohem nedosažitelnější a tajemnější, než je myšlenka nejvnitřnějšího nitra; být bez významu, a přitom probouzet hloubku všeho možného smyslu; být nezjevný, a přece zjevný, mít onu přítomnost-nepřítomnost, která je přitažlivostí a fascinací Sirén“ (Blanchot).²⁷²

²⁷⁰ Nabokov, V.: *Slídlil*, op. cit., s. 78.

²⁷¹ Draaisma, D.: *Metafory paměti*. Přel. R. Pellar. Mladá fronta, Praha 2003, s. 129.

²⁷² Barthes, R.: *Světlá komora*, op. cit., s. 93–94.

Paralelou k filmu se tak stává jazyk, který promítá realitu. Nabokovův hrdina funguje jako promítač hned několika verzí realit, které mu doslova proudí z prstů, jimiž píše. Připomíná filmový kotouč, jenž navíjí jednu realitu za druhou, jako by se reálný svět podobal filmu, který divák právě prožívá – sotva jeden skončí, následuje další. Odtud plyne ona pověstná kruhovitost Nabokovových románů a povídek, jež spíše než s časem mytologickým souvisejí se zacykleností samotného času, z něhož k nám neustále tryskají nové verze realit. Čas vytváří realitu právě tak jako psaní tvoří písmo. A jako realita rodí nové a nové obrazy, rodí i čas nové reality.

8.

Psaním stejně jako v kinematografii vznikají přízračné obrazy. Jakmile Smurov umírá, vzniká jeho obraz, který on sám, odpoutaný od svého vlastního života, zpovzdálí sleduje. Splývá s okolní tmou a stránky své knihy zaplňuje přízraky. Posmrtná Smurovova existence je nutná k tomu, aby se mohl jeho obraz zrodit. Psaní samotné je vlastně posmrtné kladení obrazů na papír jako na filmové plátno, neboť člověk vždy zaznamenává mizení reality a spatřuje svůj zánik v podobě rodícího se písma, jež zanechává na papíře jako na tabula rasa tohoto světa. Jenom psaním můžeme proniknout do hloubky světa, do jeho zázvětí, za hranici jeho samozřejmosti. Psaní a zázvětí jsou tak pro Nabokova dvě strany téže mince. Psaní nejen vyvolává z paměti mrtvé lidi a vytahuje zapomenuté události z minulosti, ale též vytváří jejich přízraky tím, že realitu násobí. Postavy příběhů se tak stávají stíny živých lidí. Avšak sotva se autor dotkne papíru a začne psát, sám se mění v přízrak. Jen přízrak totiž může pozorovat své okolí, aniž by ho někdo zahlédl. Jinými slovy, jenom ten, kdo není vidět a nemá žádnou hmotnou existenci, může svobodně pronikat do myslí svých postav, aniž by si něčeho vůbec všimly.

Vraťme se však zpátky ke *Slidilovi*: „Je úděsné, když náhle vyjde najevo, že skutečnost je sen, ale oč děsivější je, když to, co člověk za sen – tekutý a nezodpovědný – považoval, začne náhle tuhnout ve skutečnost!“²⁷³ říká vypravěč, než přijme svoji podobu Smurova, kterou dříve pozoroval jen zpovzdálí. Ztuhlá skutečnost, nejevící známky opravdového života, kterou je třeba teprve uvolnit, rozproudit v paměť a fantazii, se může proměnit ve fotografii. Odtud ona zaujatost Vladimira Nabokova filmem a fotografií, médií, která v sobě podržují obraz, a odpor k biografii, jež jako dokument lidského života sotva dovede postihnout dění v jeho hlubinné podstatě. Fotografie je mrtvým „artefaktem“ a jako

²⁷³ Nabokov, V.: *Slidil*, op. cit., s. 84.

taková může být jen evidentní a zahrnovat v sobě minulou zkušenost, jež není přítomna, jen jako otisk této zkušenosti.

Poslední věty novely patří vypravěči: „Kašmarin s sebou odnesl ještě jednu Smurovovu podobu. Záleží na tom, kterou? Vždyť neexistují: existují jenom tisíce zrcadel, v nichž se odrážím. S každým novým známým se zvyšuje počet přízraků, které se mi podobají. Někde žijí, někde se množí. Já sám neexistuji.“²⁷⁴ Vnitřek je zvnějšněn a zmnožen, Smurov se zakouší jen jako množství nesourodých obrazů, které odkazují k sobě navzájem. Vypravěčem je ten, kdo promítá své představy a sám se v nich svým pohledem rozpouští. Jeho skutečná identita je zrušena, stává se nikým. Jako slídil vidí všechno pouze ze své perspektivy a ve všem vidí sebe.

Smurov je totiž zasažen zvláštní slepotou: cloní si sám sebou. Nemůže skutečně prohlédnout a spatřit svět, staví se mezi sebe a svět jako překážka. Vidí se v lidech, zrcadlí se v nich, ale zcela mu chybí zkušenost sebe sama. Nabízí se mu jen zkušenost oka, tedy zkušenost vyjádřitelného a viditelného světa, kdežto zkušenost své vlastní existence je mu odepřena. Jako by si zároveň stínil svým tělem pozorovatele a vždy viděl jen to, co je mu dáno vidět. Svět se mu staví do cesty a zároveň jej obklopuje. Není schopen vidět nic jiného než zrcadlové sebereflexe. Jako by všechno kolem něj neslo pečeť vnitřku, který on sám ztratil – jeho nitro se zcela transformovalo do vnějšku obrazu a člověk do přízraku.

9.

Postavy, které se zdají být dvojrozměrné, nezůstávají na místě, ale neustále transferují, mění se v přízraky, ve své vlastní obrazy, zatímco ony samy jakožto původci svých vlastních obrazů navždy mizí. Podobnou přízračnou dvojrozměrnost danou transferem postav, jež se rozvrhují a rozptylují, nalezneme v románech Raymonda Queneaua a Borise Viana, stejně jako Andreje Bělého, Vladimira Nabokova a Daniila Charmse.

Přízračnou bytostí uvádí svoji knihu *Kamera obskura* rovněž Vladimír Nabokov. V první kapitole popisuje zrod podivné bytosti, která se jmenuje Cheepy a je postavičkou morčete z kresleného filmu. Nabokov touto scénou, kterou ve *Smíchu ve tmě*, jenž vznikl přepracováním novely *Kamera obskura*, vynechal, uvádí jednu z hlavních postav tragického příběhu, umělce a autora Cheepyho Roberta Horna (ve *Smíchu ve tmě* vystupuje jako Axel Rex), soupeře hlavního hrdiny Bruno Kretschmara (Alberta Albinuse ze *Smíchu ve tmě*).

Původ tohoto „písklete“ (angl. cheepy), píše vypravěč, souvisí s otázkou vivisekce,

²⁷⁴ *Ibidem*, s. 87–88.

neboť právě toto animované zvíře, které všude po světě sklízí nebývalý úspěch, je v myslích lidí spojeno s laboratorními pokusy. Cheepy vlastně představuje podstatu animace, jež svým původem sice odkazuje ke svému vnitřku, ale nikdy ho neodkryje. Právě naopak, to, co zvíře divákovi předvádí, je jen čistý, vnitřku zbavený povrch. Animace svou iluzí vnějšku zakrývá brutalitu vnitřku a stává se chimérou, dvojrozměrnou bytostí bez těžiště a vlastního, pevně daného charakteru. Mění se v čistou plochu, agresivní vnějšek, jehož se nic nemůže dotknout, který nikdy nezaváhá, neboť postrádá nitro. Jakožto pouhý obraz nepoukazuje ke své hloubce, ale zase jen ke svému povrchu. Pořád těká z místa na místo – transferuje. Tuto vlastnost chiméry zužitkovala a převzala rovněž reklama – to, k čemu na jejím povrchu dochází, je permanentní agresí vnějšku na diváka. Všechno, co vyvěrá z povrchu obrazu, z jeho barev a tvarů, se na tomto povrchu jakoby soustřeďuje a zároveň rozptyluje, aby zaútočilo na kolem kráčejícího diváka. Taková je i postava Nedotykavky, přízračného vnějšku, jenž pronásleduje Peredonova z románu Fjodora Sologuba *Posedlý*. Stereoskopie přízraku se rozlévá po jeho povrchu.²⁷⁵

Kinematografický jazyk je jazyk evidentní, cele plave ve svém povrchu a zaujímá jen tolik, kolik působí na své okolí, tedy tolik, kolik je schopen vyzářit. Evidentní jazyk je jazyk jako pohyb obrazů, neustálé proudění a tryskání jejich sledu. Je to obraz povstávající z obrazu jako znovuzrození Černého mnicha, o němž jsme už mluvili.

Řekli jsme, že psaní samotné je vlastně posmrtné kladení obrazů na papír jako na filmové plátno, neboť člověk vždy zaznamenává mizení reality a spatřuje svůj zánik v podobě rodícího se písma. Týkalo se to nejen námi zmiňovaného *Slídila*, ale také moderního psaní obecně. Moderní umělecký jazyk totiž realitou neproniká, ale zastírá ji obrazem a nejrůzněji zrcadlí, čímž ji násobí a umocňuje. Zrcadla lžou, neboť nám nastavují svou tvář, kterou jinak sami nevidíme. Nastavují nám nás samotné jako obraz a nikdy ne jako naši vlastní přítomnost. Ke ztotožnění se se sebou samým dochází vždy skrze obraz nás samých, skrze povrch, který zrcadlu sami nastavujeme.

Připomeňme si, co jsme řekli v kapitole *Svět za oknem* – okno cloní svět a otevírá jej jako znak, je reprezentací i prezentací, zcizením i průhledem. *Svět za oknem je evidentní*. Abychom zpřítomnili svět, musíme jej ukázat jako obraz. Svět, jenž je neprezentovatelný, můžeme reprezentovat jako „svět za oknem“, který svým rámem reprezentuje svět, jenž nelze

²⁷⁵ Ke vztahu stereoskopie a fantasmatu viz Lachmann, R.: *Slast přeludu a stereoskopie*. In: Idem: *Memoria fantastika*. Přel. T. Glanc. Herrmann & synové, Praha 2002, s. 215–264. Ke vztahu stereoskopie a vidění viz Ricoeur, P.: *Čas a vyprávění*, 2. Konfigurace ve fiktivním vyprávění. Přel. M. Petříček. OIKOYMENH, Praha 2002, s. 227–235.

ukázat jinak než oknem. Moderní básnický jazyk je takovým oknem, clonou i průhledem, je evidencí.

10.

Vraťme se k *Daru*. Perspektivy vidění se v tomto románu nejrůzněji mění v závislosti na použitém žánru a stylu. Jsou určeny pozicí vypravěče, která se neustále střídá, kulminuje mezi ich- a er-formou, navíc v některých případech není zcela jasné, kdy mluví Fjodor, kdy jeho otec, kdy Černyševskij, anebo jeho syn Jaša. Podobně se stírají hranice mezi vypravěčem a autorem. Tak představuje každá z pěti kapitol dějově poměrně komplikovaný, nejrůznějšími způsoby do sebe zavínutý a zase se rozvíjející časoprostor, jenž má tendenci se donekonečna prodlužovat a zase smršťovat. Prolomené roviny časoprostoru vyprávění prosvítají navzájem a každým čtením se otevírají průhledy do nových pater a vrstev kapitol, přičemž jednou spatřené již neztrácíme ze zřetele. Vše pozorujeme čím dál víc najednou. Jako bychom se čtením blížili konečné podobě obrazu. Román se skládá z několika do sebe vnořených a zaklesnutých rovin, které jsou nahlíženy z různých úhlů.

Děj začíná 1. dubna 192... Jen samotné datum nabývá mnoha významů. Zaprvé se jedná o fiktivní narození Gogolovo, neboť jde o narození podle gregoriánského kalendáře, kdežto on sám se narodil 20. března 1809 podle kalendáře juliánského, ve stejném roce jako Edgar A. Poe. Dále hraje duben významnou roli v literatuře anglické – dubnem začíná nejen Eliotova *Pustina*, ale rovněž *Canterburské povídky* Geoffrey Chaucera. Jde také o aprílové datum, toho využije Jašův otec Alexandr Černyševskij, aby si z hlavního hrdiny románu Fjodora Konstantinoviče vystřelil. Příběh se dotýká motivu dětství a „první lásky“ (Tolstoj, Turgeněv) a končí vyvrácením hlavního hrdiny Fjodora, který si uvědomí, že touží po napsání vlastní autobiografie. Chce sepsat sebe sama, svoji vlastní minulost, jejíž podobu románem *Dar* předkládá čtenáři, čímž se vše kruhovitě vrací k začátku. Znovu se připomíná motiv vzájemně se kreslících rukou. Kruh rovněž odkazuje k Lermontovově básni *Sen*. První kapitola představuje hrdinovo dětství, jeho básnickou prvotinu i dekadentní povídku, kapitola druhá vzpomínky na otce a zároveň žánr memoárů a cestopisu, kapitola třetí setkání se Zinou a milostnou lyriku, kapitola čtvrtá žánr biografie (o Nikolaji Gavriloviči Černyševském), žánr románu v románu a mystifikace a blasfemie, navíc je zde parodován žánr biografie a hagiografie (rus. žitije), závěrečná pátá kapitola hrdinovo dozrávání, odtržení od Ruska i konečné rozhodnutí napsat o tom všem, co hrdina prožil, přítomný román o románu.

Kromě jednoznačných aluzí na ruskou literaturu, vyrovnávání se s jejími motivy a tématy, jako je třeba dvojnictví, provokace, dětství, každodennost, vyostření protikladu mezi

poezií a prózou,²⁷⁶ aristokratičnost literatury, dědictví sentimentalismu a romantismu a kromě vědomého přihlášení se k dílu Tolstého, Bělého, Sologuba, a zvláště Gogola a Puškina, můžeme zde najít také odkaz na *Hledání ztraceného času* Marcela Prousta (kapitola první a pátá).²⁷⁷ Navíc se motivem klíčů, který se neustále navrácí, Nabokov hlásí k modernistické symbolice každodennosti, spočívající na podvojnosti předmětnosti: holé fakticity, již se věc demonstruje sama, a zároveň na symbolickém odkazu ke každodennosti užívání.²⁷⁸ Vidění je v románu zproblematizováno. Je závislé na nejrůznějších iluzích a dimenzích časoprostoru, jenž se zdá být jen variantou celkové přítomnosti, jak je tomu v kapitole páté. Příběhem se převaluje mlha, kouř a opar. Postavy i věci se rozplývají (zvláště na konci a začátku románu), neznámé postavy se vynořují z počátku první kapitoly, aby byly vzápětí Fjodorem opuštěny a teprve v závěrečné kapitole připomenuty jakožto Ziniiny rodiče. Stejně tak se i hrdina se Zinou halí do mlhy na konci příběhu jako do jakéhosi závoje nepřítomna, zahalujícího skutečnou a jedinou přítomnost.

Podobně se na návštěvě u manželů Černyševských hrouží Fjodor do svých myšlenek a před námi se začne zjevovat Jašův svět i jeho sebevražda. Jašovu minulost vidíme Fjodorovým vnitřním zrakem, příběh jeho sebevraždy má formu dekadentní povídky. K přechodu z reálna do fikce snu je zapotřebí, aby skutečný svět zmizel, proto jej vypravěč před očima čtenáře rozpouští:

A v tu chvíli začali všichni ponenáhu blednout, vlnit se bezděčným nepokojem mlhy – a pak mizet úplně; jejich obrysy, vinoucí se osmičkami, se rozplývaly ve vzduchu, ale tu a tam se stále ještě třpytily zářivé tečky – přívětivá jiskra v oku, záblesk v náramku [...].²⁷⁹

Oparem končí i citovaná závěrečná scéna na konci románu, asociující oněginskou strofu. V anglickém překladu Michaela Scammella, jenž kromě první kapitoly přeložené Nabokovovým synem Dmitrijem přeložil celý zbývající román, zní závěrečný „verš“ takto: „[...] the shadows of my world extend beyond the skyline of the page, blue as tomorrow's morning haze – nor does this terminate the phrase.“ Ruský originál zní: „[...] prodlennyj

²⁷⁶ Pro Nabokovovy romány (*Dar*, *Lolita*, *Bledý oheň*) je určující ostrý kontrast mezi poezií a prózou, tento kontrast je charakteristický např. pro *Evžena Oněgina* (komentáře k románu ve verších jsou prózou).

²⁷⁷ V kapitole první je to např. parodická báseň o Zatoulaném míči a o Míči nalezeném (s. 36).

²⁷⁸ Symbolika klíčů upomíná zvláště na Joycova *Odyssea* (podobně jako Fjodor hledá klíče Bloom). Obdobný modernistický symbol, boty, najdeme např. v *Ševcích* S. I. Witkiewicze či u Daniila Charmse (Dopis Pugačovové, 16. října 1933), kde se rozepisuje o své poetice. K tomu srov. též: Hilský, M.: *Modernisté*. Torst, Praha 1995.

²⁷⁹ Nabokov, V.: *Dar*, op. cit., s. 64.

prizrak bytija sinejet za čertoj stranicy, kak zavtrašnije oblaka, – i ne končajetsja stroka.“ A český překlad: „[...] kde přízrak bytí plane dál za stránkou poslední, kde modrý sen zítra v nebe vykročí – a věta tečkou nekončí.“²⁸⁰

V anglickém překladu je stejně jako v originále zachován původní význam závěrečného rýmu: oblaka/stroka, haze/phrase. V obou případech je „řádka“ i „věta“ dána do souvislosti s kouřem, jenž zahaluje viditelnost: „mraky“ a „oblak“ (opar). Také Lolita se jmenuje plným jménem Dolores Haze. Dolores odkazuje k bolesti, kdežto její příjmení opět k problematické „viditelnosti“. Každá věta *Daru* jako by se halila do oparu kouře, mlhy, a neplatí to jenom o *Daru*, ale ve velké míře o všech Nabokovových knihách. Částičky viditelná pableskují a prosvítají neviditelnem, veškerou zahaleností světa a vyznat se v klamných třípytech a odlescích, které hrdinu často vedou do záhuby (*Zoufalství*, *Lolita*), dovede jen skutečný básník – ten, kdo vidí. Tak se nejen vracíme k problematice vnímání, která je určující pro Nabokovovu estetiku, či k Nabokovově vazbě na díla symbolistických básníků (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé), ale i k možnosti znovu si přečíst začátek románu, z něhož se vynořují neznámé postavy, jako pokračování závěru, kdy je již zřejmé, že jde o Ziniiny rodiče. Vypravěč nás tak vybízí k dalšímu čtení.

Zlomky viditelná nejsou jenom průhledy a průzory za tento svět, ale rovněž i odkazy, symboly, aluze a falešné stopy, z nichž se svět skládá. Aluze v Nabokovových románech neslouží jako nějaká hra korespondencí zatěžující text, ale jako zvláštní a osobité průhledy do již neexistujícího světa minulosti, světa, který zmizel a jenž Nabokov nechává ve svých románech opět zjevovat. Transparentnost událostí je tématem jeho knih. Časté jsou popisy nejen věcí, ale jako by v popisu byl zachycen přímo akt vidění a průhledu až k samotné události i za ni. Jako by se neviditelný svět zpřítomňoval ve viditelnou a čekal na své odhalení – zviditelnění, aby posléze zase upadl do neviditelná. Lidské vnímání je založeno na předpokladu, že to, co je viditelné a zřejmé, je tím, co skutečně je. Nabokov ukazuje iluzi takové samozřejmosti, která je pouhou nepodloženou konstrukcí.

Pro Nabokova je charakteristický fenomén pohledu. Stává se pro něj něčím obdobným tomu, co ve své filosofii vidění zdůrazňuje i Maurice Merleau-Ponty v knize *Viditelné a neviditelné*:

²⁸⁰ Anglický překlad: Nabokov, V.: *The Gift*. Penguin Books, Harmondsworth 1980, s. 333. Ruský originál: Nabokov, V.: *Dar*. In: Idem: *Dar*. Roman. Rasskazy. Folio – Ast, Charkov – Moskva 1997, s. 382. Český překlad: Nabokov, V.: *Dar*, op. cit., s. 413.

Stejně jako je vyloučena jakákoli intervence monokulárních obrazů, jakmile obě mé oči synergeticky spolupracují, právě tak ani hýbání „jevu“ neruší evidenci věci. Binokulární vněm není tvořen dvěma překonanými vněmy monokulárními, nýbrž je z jiného řádu. Monokulární obrazy *nejsou* ve stejném smyslu, v němž *jest* věc vnímaná dvěma očima. Monokulární obrazy jsou přeludy, věc sama je skutečnost, v prvním případě jde o cosi před-věcného a teprve v druhém je věc věcí; přeludy mizí, jakmile přejdeme k normálnímu vidění, zapadají do věci, jež je jejich pravdou v plném světle. Zcela jim chybí ona hutnost, jež by jim dovolila s věcmi soupeřit: jsou jen určitou odchylkou vzhledem k nastávajícímu vidění, zcela jim chybí jeho [důvěryhodnost?], a jsou tedy jen náčrty a nebo pozůstatky opravdového vidění, které je dokonává tím, že je pohltí. [...] Avšak v okamžiku, kdy se domnívám sdílet život druhého, dosahuji jen k jeho koncovým bodům, k jeho krajním pólům. Komunikujeme spolu ve světě a prostřednictvím toho, co je v našem životě artikulováno. Je tu trávník přede mnou a já se domnívám pozorovat účinek jeho zeleně na vidění druhého, prostřednictvím hudby vstupují do jeho hudební emoce, věc sama mi otevírá přístup do soukromého světa druhého. Avšak, jak již víme, věc sama je pro mne vždy ta věc, kterou vidím *já*. Setkání s druhým tedy neřeší vnitřní paradox mého vnímání: přidává k němu záhadu tohoto pokračování mého skrytého života v druhém člověku – záhadu jinou i stejnou, poněvadž, jak je zcela zřejmé, ze sebe mohu vyjít jen prostřednictvím světa. Je tedy pravda, že soukromé světy spolu komunikují, že každý z nich se svému držiteli ukazuje jako varianta společného světa. A tato komunikace nám dává být svědky jediného světa podobně, jako se synergií naše dvě oči stávají něčím jediným.²⁸¹

Nabokov často zobrazuje věci a postavy z různých stran a ukazuje iluzornost našeho vnímání založeného na předsudečnosti. Ukazuje chatrnost a iluzivnost našeho pojmového aparátu a snaží se nabourat tradiční pohledy založené na stereotypnosti vnímání. Jazykem se snaží věci vymanit z jazyka, zbavit je diskursivního vnímání a nechat na sebe i čtenáře zaútočit samotné věci. Konvenční jazyk věci zastírá a Nabokov je svým uměleckým jazykem navrácí svému původnímu smyslu, smysluplnému umístění v časoprostoru tak, že je znovu obnažuje a zbavuje pojmového nánosů a nechává je zazářit jako fenomény – zřejmé, jasné a evidentní. Kdesi na horizontu se již však rýsuje jakási ironie – zbavit se jazyka nejde a ze zbytků odbouraných nánosů se znenadání rodí jiné pojmy, které se bouří proti básníkovi, příjemci čistých fenoménů, a vnucují se mu svou hrůzou napodobeniny. Navíc viditelnost sama vytváří bludiště, spleť labyrint, který můžeme přirovnat k mnohostěnnému krystalu:

²⁸¹ Merleau-Ponty, M.: *Viditelné a neviditelné*, op. cit., s. 17–18, 21.

Jednou v zimě, když jsme přecházeli po zamrzlé řece, jsem si z dálky všiml řady tmavých, napříč rozmístěných předmětů, mocných rohů dvaceti divokých jaků, zaskočených při přechodu náhle se tvořícím ledem; jeho tlustým kříšťálem byla jasně vidět znehybnělá vznášející se těla [...].²⁸²

Právě pohled umožňuje zrcadla, a ne naopak. Pohled o ně naráží, avšak neproniká jimi. Náš pohled za svět není možný, neboť jej uzavírají zrcadla, která pohled navracejí tomu, kdo se dívá. Obraz, který se navrátil, je navíc nejrůzněji zakřivený a groteskní.

V obou románech, stejně jako v novelách *Zoufalství* a *Kamera obskura*, nastoluje Nabokov problém falešného vidění, hraničícího se slepotou. Michal Sýkora k tomu poznamenává, že nejde o skutečnou slepotu, ale o neschopnost vnímat.²⁸³ Slepotu však není jenom atributem hrdinů neschopných skutečné sebereflexe či reflexe světa. Viditelnost vždy v sobě zahrnuje neviditelnost a čistota zase obsahuje kýč. To je principem ironické dvojlomnosti Nabokovova světa. Camera obscura, stejně jako lidské oko, propouští viditelnost a nejrůznějšími způsoby ji proměňuje. Redukuje vnímání a viditelnost groteskně zakřivuje. Spolu s viditelností propouští i neviditelnost, jež může nabýt neočekávaných rozměrů. Kdesi na horizontu viditelného světa se vždy rodí její opak, neviditelnost s jejím lidským rozměrem – slepotou. Proto Fjodor Konstantinovič Godunov-Čerdyncev není ani tak autorskou sebeprojekcí, jako spíše pokračováním a obměnou postavy Lužina, variantou Krečmara a předobrazem Humberta Humberta.

Ani Fjodor není totiž zbaven své slepoty a musí být osudem takřka dostrkán až před Zinu, aby se s ní mohl setkat. Tento svět neustálého neporozumění, falešných představ a neschopnosti naslouchat jeden druhému známe z *Anny Kareniny* Lva N. Tolstého, kde ani jedna z postav není zbavena svojí slepoty. Různou měrou jsou zaslepeností postiženi všichni, Levin i Anna, Kitty i Dolly. Celý příběh je vystavěn na sebeklamu, jako by jen díky němu mohl se příběh uskutečnit. Osud Anny se naplňuje díky nepatrným diferencím v porozumění jednoho člověka druhému, pomocí odlišných mínění a rozdílů mezi záměry a jejich realizacemi. Tak je tomu také v Nabokovových románech. Každé lidské hnutí je doprovázeno stínem špatné napodobeniny a jejím groteskním smíchem. Jako by lidská existence byla podmíněna a vystavěna na potřebě neustále všechno reflektovat a jako by se tato potřeba dávno vymkla z kloubů a stala se na člověku nezávislým principem, silou, která lidské hrdiny

²⁸² Nabokov, V.: *Dar*, op. cit., s. 142. Klíčová část této věty v ruském originále zní: „[...] бо́льшие рога двадцати диких яков, застигнутых при preprave vnezapno obrazovavšimеja fdom; skvoz ego tolstyj chrustal' bylo jasno vidno ocepenenije tel v plyvuščeј poze [...]“ Idem: *Dar*, op. cit., s. 127.

²⁸³ Sýkora, M.: *Vladimir Nabokov, I. Od Mášeňky k Daru*. Host, Brno 2002, s. 166.

snažící se o porozumění a prohlédnutí žene vstříc jisté záhubě, do slepoty a sebeklamu. Až chorobná touha svět zakoušet a reflektovat, vnímáním se dobrat jeho smyslu, ničí své aktéry a jedinou cestou, jak se z bludného kruhu průhledů a korespondencí vymanit, je přijmout ve viditelnosti také neviditelnost a v čistotě přítomnost kýče. Neredukovat svět na čistotu obrazu a připustit, že svět může mít i svoji odvrácenou tvář, která se vzpírá jakémukoli uzavření do porozumění, jasnosti a zřejmosti, která jsou základem víry ve smysl světa.

Vraťme se však ještě na chvíli k dalšímu aspektu viditelnosti, jímž je prostorovost. Ta je na rozdíl od času zdůrazněna na konci páté kapitoly a *Dar* se tak stává jakousi polemikou s *Hledáním ztraceného času*. Čas u Nabokova se proměňuje v časoprostor. Čas neexistuje jinak než jako neustálá přítomnost světa, kterou hrdinové Nabokovových děl zkoumají a analyzují. Tato přítomnost se ukazuje jako rozlehlost a má tvar *krystalu*, o němž v souvislosti s časem Gilles Deleuze píše:

Obraz-krystal vytváří ta nejzákladnější operace času: protože minulost se nekonstituuje po přítomnosti, která již byla, nýbrž současně, je třeba, aby se čas rozdvojoval v každém okamžiku na přítomnost a minulost, které se od sebe navzájem liší ve své podstatě, nebo, což vyjde nastejno, aby rozdvojoval přítomnost na dva heterogenní směry, z nichž jeden vyráží vstříc budoucnosti a druhý padá do minulosti. Čas se musí rozštěpit v tutéž dobu, kdy nastává nebo kdy se odvíjí: štěpí se na dva asymetrické proudy, z nichž ten první propouští veškerou přítomnost a druhý uchovává všechnu minulost. Čas spočívá právě v tomto rozštěpení, a toto rozštěpení čili čas *lze vidět v krystalu*. Obraz-krystal není časem, avšak čas lze vidět v krystalu. V krystalu vidíme neustálé zakládání času, nechronologického času, Kronos a nikoli Chronos.²⁸⁴

Tímto tvarem je vždy dané dílo, v našem případě samotný *Dar*.

11.

Náš pohled dovnitř díla-krystalu se nejrůzněji zakřivuje, prostorovost se před očima mění a stává se *viditelnem*. Např. ve druhé kapitole *Daru*, v níž je žánr cestopisu a paměti nejvíce patrný, se trojrozměrná perspektiva mění na dvojrozměrnou – inspirací se staly čínské tušové kresby a malby. S optikou *Daru*, která se stala jakousi poetikou vidění, souvisí i problém tzv. stereoskopie.

²⁸⁴ Deleuze, G.: *Film, 2. Obraz-čas*. Přel. Č. Pelikán. Národní filmový archiv, Praha 2006, s. 99–100.

Optika *Daru*, vytvářející vlastní a svébytný svět, se skládá z jednotlivých stereogramů, jejichž poskládáním prostor díla teprve vzniká. Stereogramy nebo-li snímky jsou dvojrozměrné a jejich složením dostaneme trojrozměrný prostor. Stereoskopie jako metafora prostorovosti světa je postavena na iluzi, kterou čtenář zakouší při čtení, kdy jednotlivé snímky (texty) se mu daří tu více, tu méně poskládat v konečný obraz. Vzdáleně nám může tento princip připomenout „otevřené dílo“ Umberta Eca, přesto jde o něco jiného – čtenář zde není tím, kdo si výsledný obraz skládá sám, ale je naopak postaven před nejrůznější kombinace kompozice, které za něj často velmi bolestně a proti logice obrazu autor provádí.

Metafora stereoskopie jako schopnosti prostorového vidění se objevuje u Paula Ricoeura a Merleau-Pontyho. Merleau-Ponty v knize *Viditelné a neviditelné* zmiňuje stereoskopii jako binokulární vněm, jenž dává do opozice k vněmu monokulárnímu:

Monokulární obrazy *nejsou* ve stejném smyslu, v němž *jest* věc vnímaná dvěma očima.

Monokulární obrazy jsou přeludy, věc sama je skutečnost, v prvním případě jde o cosi předvěcného a teprve v druhém je věc věcí: přeludy mizí, jakmile přejdeme k normálnímu vidění, zapadají do věci, jež je jejich pravdou v plném světle.²⁸⁵

Nazvěme tuto zkušenost *stereoskopickým prolnutím*. Bez této zkušenosti, kdy se věc rozpadne na pouhé dvojrozměrné obrazy volně plovoucí po povrchu prostoru, jako by v něm ani nebyly zakotveny, a bez jejich následného sjednocení (např. pomocí optického přístroje zvaný *stereoskop*, kdy se jednotlivé obrazy skutečně prolnou a zapadnou do sebe tak, aby stvořily celek), bez takovéto zkušenosti stereoskopického prolnutí nemůžeme vůbec o světě či díle mluvit. Teprve stereoskopickým prolnutím odebereme věcem jejich přízračnost a utvoříme z nich svět (podobně je tomu se vzpomínkami, jak uvidíme na příkladu Ricoeurovy interpretace Marcela Prousta). Merleau-Ponty rovněž nazývá monokulární obrazy pouhými *náčrty*. Zploštění světa se stává přímo úměrné jeho rostoucí přízračnosti. Přízračné plochy zaplňují *Dar*, jenž se prostorem díla stane teprve propojením oněch ploch, stereoskopickým prolnutím jednotlivých obrazů. Bez této dovednosti zůstane pro nás *Dar* jen prázdným neposkládaným světem, textem plným nepropojených ploch díla.

²⁸⁵ Merleau-Ponty, M.: *Viditelné a neviditelné*, op. cit., s. 17. Existuje oční vada zvaná strabismus, která se může objevit v dětském věku a pokud není vyléčena, přetrvává až do dospělosti. Tato vada spočívá právě na neschopnosti běžného binokulárního vidění, neschopnosti spojovat monokulární obrazy, které obě oči zachycují zvlášť, v jeden stereoskopický obraz. Schopností spojit obrazy v jeden celek můžeme nazvat stereoskopickým prolnutím. K této schopnosti bývají děti vedeny různými cvičeními za asistence lékaře. Jednou z metod je práce se stereoskopem, na němž se děti učí obrazy mechanicky prolnout.

Merleau-Ponty rozšiřuje stereoskopické vnímání na vnímání věci více lidmi: „A ještě přesněji: věc vnímaná jiným se zdvojuje: je tu *ta, kterou druhý vnímá*, ať už odkudkoliv, a je tu *ta, kterou vně jeho těla vidím já a kterou nazývám pravou věcí* – stejně jako druhý nazývá pravou věcí stůl, *kteřý vidí on*, a stůl, který vidím já, odsouvá mezi jevy.“²⁸⁶

Paul Ricoeur vychází ve své definici stereoskopie z interpretace *Hledání ztraceného času* Marcela Prousta, které má pro četbu Nabokovova *Daru* ústřední význam – celý začátek Nabokovova románu je inspirován tímto francouzským románem. Podobně je tomu ve *Ferdydurke* Witolda Gombrowicze. Ricoeur se odvolává mj. na proustovskou interpretaci Rogera Shattucka: *Proust's Binoculars; a Study of Memory, Time, and Recognition in „A la recherche du temps perdu“*. Ricoeur upozorňuje na pasáž z románu pro Prousta klíčovou:

Při nějakém popisu lze donekonečna řadit vedle sebe objekty, které tvořily součást popisovaného místa, ale pravda započíná teprve ve chvíli, kdy spisovatel vezme dvě odlišné věci, stanoví jejich vzájemný vztah, který je ve světě umění obdobou toho, čím je ve světě vědy onen jedinečný vztah odpovídající zákonu příčinnosti, a uzavře je do zákonitě se řetězcích článků krásného stylu; a když tak jako to dělá sám život, srovnáním nějaké kvality, která je dvěma dojmům společná, vyabstrahuje jejich společnou podstatu, a aby je oprostil od nahodilosti času, spojí oba v jediné metafoře.²⁸⁷

Metaforický vztah slučuje dva objekty v esenci a vymaňuje je z podřízenosti času. „Metafora vládne tam,“ dodává Ricoeur, „kde čistě sukcesivní, kinematografické vidění není s to uvést do vzájemného vztahu počítky a vzpomínky.“²⁸⁸ Toto „*stylistické řešení* ve znaku metafory“ se v románu protíná s řešením „optickým“, neboť „proustovská optika není přímá, ale zdvojená,“ dodává Ricoeur v návaznosti na Shattucka, který charakterizuje *Hledání ztraceného času* jako „*stereo-optics of Time*“.²⁸⁹ „Styl je pro spisovatele, podobně jako pro malíře barva, nikoli otázkou techniky, ale otázkou způsobu vidění,“²⁹⁰ a vidění je podle

²⁸⁶ Merleau-Ponty, M.: *Viditelné a neviditelné*, op. cit., s. 19.

²⁸⁷ Proust, M.: *Hledání ztraceného času*, 6. *Čas znovu nalezený*, op. cit., s. 496–497. Viz též Ricoeur, P.: *Čas a vyprávění*, 2, op. cit., s. 228, pozn. 100.

²⁸⁸ Ricoeur, P.: *Čas a vyprávění*, 2, op. cit., s. 229. Ricoeur sám uvádí ještě další příklad z *Hledání ztraceného času*: „To čemu říkáme realita, je určitý vztah mezi dojmy a vzpomínkami, které nás současně obklopují – vztah, který odpadá při pouhém kinematografickém způsobu vidění, takže to se od pravdy vzdaluje právě tím víc, čím víc se na ně chce omezit –, určitý jedinečný vztah, který má spisovatel odhalit, aby jeho oba různé členy spjal ve své větě navždy v souvislý celek.“ In: Proust, M.: *Hledání ztraceného času*, 6. *Čas znovu nalezený*, op. cit., s. 496; Ricoeur, P.: *Čas a vyprávění*, 2, op. cit., s. 228.

²⁸⁹ Ricoeur, P.: *Čas a vyprávění*, 2, op. cit., s. 229. Viz též pozn. 102 na téže straně.

²⁹⁰ Proust, M.: *Hledání ztraceného času*, 6. *Čas znovu nalezený*, op. cit., s. 503. Viz též: Ricoeur, P.: *Čas a vyprávění*, 2, op. cit., s. 229–230.

Ricoeura čtením znaků, které vyžaduje učení. Vidění „jako zkušenost znovu nalezeného času“ je „završeno *rozpoznáním*, které je stopou mimočasového na ztraceném čase“.²⁹¹ Jde o „stereoskopické vidění vybudované na způsob rozpomenutí“.²⁹² „Metafora je v řádu stylu tím, čím je rozpoznání v řádu stereoskopického vidění.“²⁹³ Můžeme tedy říct, že vidění předchází vyprávění, které nás k vidění zase navrácí. Vyprávění nás navrácí k znovu-viděnému, ale rovněž nás v jistém smyslu od viděného vzdaluje – mění jej totiž na *znovu-viděné*. Stejně tak i čtení díla nás k viděnému nejen navrácí, ale též nás od něj neúprosně vzdaluje, staví mezi nás a viděné vyprávění, a teprve ve *stereoskopické jednotě* viděného a vyprávěného je možné rozpoznání (prohlédnutí).

Bez schopnosti stereoskopického prolnutí svět zůstane jen prázdným místem, v němž plují povrchové obrazy jako pouhé stereogramy, jež namísto skutečných obrazů působí jako dvojrozměrné animace. Věci se tak promění ve své přízraky – simulakra. Simulakra nejsou zakotvená v hloubce, ale svou lehkostí ulpívají na povrchu. Monokulární vidění ruší plasticitu, prostorovost světa a zanechává jen povrch věcí. Simulakrum nemá existenci, má jen evidenci, která jako led (krystal) zmrazuje a uchovává obraz existence. Nabízí se otázka, jak evidenci (věci) poskládat opět v (její) existenci.

Rozumění či „rozpoznání“ se neobejde bez časoprostorové mnohohledovosti, bez neustálé přítomnosti kontinua. Metaforou takové přítomnosti může být např. Nabokovův román *Dar*, který je krystalem. Jako krystal působí střídání *ich-* a *er-* formy a „rozpoznání“ je klíčem k *Daru* jakožto dílu – Fjodor Konstantinovič rozpoznává Zinu a nakonec nahlédne přes nejrůznější klamy smysl své přítomnosti v příběhu osudu (na konci románu).

„Rozpoznání“ jde ruku v ruce s konečným rozpoznáním čtenáře, že rodiče Ziny jsou ti samí lidé, kteří se na začátku románu jeví jako pouhé gogolovské periferní postavy, právě se stěhující k nájmu, které vypravěč Fjodor pozoruje. Rozpoznání jde ruku v ruce s poznáním, že vypravěčem není nikdo jiný než samotný Fjodor, který píše přítomnou knihu o sobě samém (jako je ruka na Escherově obraze jen jedna, ačkoli je namalována dvakrát – oba obrazy musíme propojit v celek) a je jak postavou, tak i vypravěčem, či autorem Nabokovem, jenž to vše s úsměvem zpovzdálí sleduje. Rozpoznání jde napříč houštinou nepravých symbolů a odkazů, jako je ten hned z počátku knihy – tzv. gogolovská narážka na datum 1. dubna, které je automaticky literárními historiky ztotožňováno s narozením N. V. Gogola, je totiž aprílovým žertem – Gogol se ve skutečnosti narodil 20. března podle juliánského kalendáře,

²⁹¹ Ricoeur, P.: *Čas a vyprávění*, 2, op. cit., s. 230.

²⁹² *Ibidem*.

²⁹³ *Ibidem*, s. 231.

kteřý v té době v Rusku platil, kdežto 1. duben je dnem jeho narození jen podle kalendáře gregoriánského, jenž přišel v platnost až mnohem později. Tak se Gogolovo narození z 20. března posunulo na 1. dubna. Dubnové datum může být také odkazem na Eliotovu *Pustinu*, v níž se rovněž střídají perspektivy zobrazení, básně je koláží a zahrnuje pět kruhovitě se uzavírajících zpěvů, stejně jako má pět kapitol i Nabokovův *Dar* či pozdější *Ada*. Kapitoly se v *Daru* cyklicky navracejí k sobě. Rozpoznání v *Daru* funguje jako scelující a jednotící princip, kdy si jednotlivé momenty, události a obrazy skládáme ve svět, který je neustále přítomný.

Scény z *Daru* jsou osamocenými stereogramy v čase a teprve jejich náležitým poskládáním vzniká prostor díla jako paměť o světě. Teprve komponováním evidencí v podobě stereogramů (snímků), jež jsou jakýmsi simulacemi (simulace vždycky předpokládá přepsání původní stopy, její redukci a diferenci, tedy posun), vzniká určitá řeč díla, řeč jako simulace existence a evokace jejího zpřítomnění.

Evidenci, z níž se vytratila veškerá existence, nazvěme „simulací“. Je to obraz, který existenci simuluje. Je jakýmsi průhledem paměti do její minulosti. Jde o časovou spojnicí, jakousi základní časovou strukturu, neboť čas je z jazyka utkán. Simulakrum je vyplněné bývalostí a nepřítomností – existence se neprezentuje, ale absentuje. Každá existence se nakonec převrátí ve svůj obraz a stane se bývalostí. Obraz plně nahradí existenci. Takový obraz je simulakrem a proces „stávání se obrazem“ simulací.

Základní funkcí jazyka není pak funkce reprezentativní, pojmenovávací, ale funkce simulační. Jazyk kromě toho, že pojmenovává, okolní realitu simuluje a uchovává ve své paměti. Jazyk vtiskává simulakra do naší mysli. Tak se do nás vtiskává obraz světa, tak my sami do toho simulovaného světa utvořeného jazykem vstupujeme a plujeme v něm. Zhroutlí-li se nám jazyk, zhroutlí se nám svět. Změnou skutečnosti ve světě měníme jazyk a s ním i svět. Je tudíž třeba naučit se dívat dvojité, uchopit obraz v ambivalenci významů a zachytit ono těkání a chvění mezi oběma stavy, takřka nezřetelný pohyb mezi prsty, oběma významy, mezi nimiž těká prostor a vytváří skulinu, jakýsi meziprostor, kde se všechno rozpouští.

12.

Poznání, kdo je Zina, je pro hrdinu klíčové. Ten o ní přemýšlí ve třetí kapitole a pokouší se scelit střepy obrazů, které jako všudypřítomné stopy po sobě zanechávala, v jednolité obraz skutečné Ziny:

[...] to vše vnímal s trýznivou zřetelností a během dne se mu pak obraz donekonečna opakoval v paměti, stával se lenivějším, bledým a nezřetelným, pozbýval života a mechanickým opakováním se rozpadal, až se z něj stala jakási roztříštěná mlhavá skica, v níž se z původního života nezachovalo už skoro nic [...].²⁹⁴

Stále je zdůrazňována nesamozřejmost toho, zda se z nejrůznějších narážek, zmínek i klamných stop podaří obraz Ziny stvořit a osmyslit její přítomnost ve svém příběhu – zasadit ji do centra smysluplného dění. Každá možnost nalezení přítomnosti zahrnuje v sobě i její možnou ztrátu, jako je tomu na šachovnici:

Kdyby si nebyl jist (jako si býval jist u literární tvorby), že uskutečnění záměru již existuje v nějakém jiném světě, z něhož jej přenášel do světa tohoto, složitá a vleklá práce na šachovnici by byla nesnesitelnou zátěží pro rozum, který by musel připustit – spolu s možností uskutečnění – i možnost, že to možné není.²⁹⁵

Nabokov zmiňuje stereoskop na začátku první kapitoly při vzpomínce Fjodora Konstantinoviče na svůj odjezd z Ruska:

Je zvláštní, jak vzpomínka dokáže zvoskovatět, jak podezřele krásným se stává cherubín v tmavnoucím rámu – podivné, prapodivné jsou cesty paměti. Odjel jsem před sedmi lety [...]. Jenže čas běží a cesta netěší; vzpomínka se buď rozpouští, nebo nabývá mrtvolného lesku, takže místo překrásných preludů nám zbude vějíř barevných pohlednic. Zde nepomůže žádná poezie, žádný stereoskop, který s vypoulenýma očima a zlověstným mlčením propůjčoval takovou vypouklou kupoli a omýval korzující hosty s karlovarskými hrnečky v rukou tak ďábelskou iluzí prostoru, že po této optické kratochvíli mě mnohem více trýznily sny než příběhy o mongolských mučidlech.²⁹⁶

Monokulární nebo-li tzv. dvojité vidění (strabismus) je zmíněno opět na konci románu, na závěr nikdy neuskutečněného (anebo naopak realizovaného fiktivního) rozhovoru během již druhého setkání Fjodora a Končejeva. Mluví Fjodor:

²⁹⁴ Nabokov, V.: *Dar*, op. cit., s. 204.

²⁹⁵ *Ibidem*, s. 197.

²⁹⁶ *Ibidem*, s. 24–25.

„Názor, který mi připadá nejlákavější – že čas neexistuje, že všechno je jakási přítomnost, která se jako záře nachází vně naší slepoty –, je zrovna tak zoufale omezenou hypotézou jako všechny ostatní. ‚Pochopíš to, až budeš velký‘ – to jsou opravdu ta nejmoudřejší slova, co znám. A pokud k tomu člověk dodá, že příroda v době, kdy nás tvořila, měla rozdvojené vidění (ach, to prokleté párování, před nímž není úniku: kůň-kráva, kočka-pes, krysa-myš, blecha-štěnice), že symetrie ve stavbě živých těl je důsledkem otáčení světů [...] a že v našem vzplanutí k asymetrii, k nerovnosti, se ozývá úpění po skutečné svobodě, touha vytrhnout se z kruhu...“²⁹⁷

Rozpoznat smysl znamená odhalit mimikry, tomuto umění Fjodora učil jeho otec. Takovými mimikry jsou i šaty, které Fjodor zahlédne u svých nových domovníků a o nichž se mylně domnívá, že patří Zině. Viditelnost se neustále halí, bere na sebe podobu neviditelnosti, kterou je třeba proniknout jako zvláštním oparem a mlhavostí.

A potom, když se za zvuků jitra už úplně probudil, se ihned ocital v hustém oparu štěstí, který mu zaplavoval srdce, a bylo radostí být naživu, a v mlze doutnala nějaká úžasná událost, k níž muselo co nevidět dojít. Jakmile si však představil Zinu, spatřil pouze jakýsi bledý náčrtek, z něhož její hlas za stěnou nebyl s to vykřesat život.²⁹⁸

Odhalení viditelnosti se uskutečňuje jazykem, jenž se ve věcech sám rozpouští. Nabokov ukazuje, že všechno, co vidíme, jsou jen naše pohledy, odstraňuje jazyk jako nástroj, aby vystoupily věci. Jazyk je jenom způsobem vidění (odhalení), stopy jazyka se rozpouštějí v obrazech, v paměti, která je živým aktem a souvisí s fantazií. Právě jazyk je všudypřítomným oparem, zahaluje i odhaluje viditelnost, je substancí, která v sobě zahrnuje jak viditelnost, tak i neviditelnost. V oparu vidíme jazyk, jenž poté, co sám odhalil viditelný svět, mizí. Svět je sémiotické prostředí, vyžadující orientaci – takovou orientaci nabízí zase jedině jazyk pronikající zahaleností. Vlastně jde o schopnost vnímat, jež často může být iluzivní a klamná (mimikry). Nástrojem a způsobem vidění se stává jazyk, který vidí – je vidoucí a odhalující. Takový jazyk musí propouštět věci, nechat je vystupovat i mizet, takový jazyk je vždy průsvitný a průhledný – transparentní.

Jazyk potřebujeme k tomu, abychom viděli, abychom mohli rozlišovat a pamatovat si, co vidíme. Jazykem se dotýkáme věcí jako tykadly. Najít takový jazyk, který co nejmíň cloní

²⁹⁷ *Ibidem*, s. 386.

²⁹⁸ *Ibidem*, s. 205.

a stíní, se snaží najít Nabokov v *Daru* nebo v Průzračných věcech (*Transparent things*, 1972). Bělyj používá jazyk jako různobarevné clony, které barví a zakřivují časoprostor. Nabokov hledá prostředek jazyka, který by byl co nejvíce čirý, průhledný a průsvitný. Poslední dvě synonyma se poměrně často opakují v *Daru*.

Jazyk, který se viděním stává, je čirý:

Během celého jara pokračoval [Fjodor Konstantinovič] v tréninkovém programu, sytil se Puškinem, vdechoval Puškina – čtenářům Puškina se zvětšuje objem plic. Učil se přesnosti slov a absolutní čistotě jejich spojování, dovedl průzračnost prózy až k jambu a potom ho překonával [...].²⁹⁹

V *Daru* se často objevují synonyma čirosti – průhlednost a průsvitnost, poukazující jednak k výše zmíněnému pojetí jazyka, jednak k již vytvořenému dílu, jež má podobu krystalu. Toto téma vyvrcholí v pozdější, anglicky psané novele *Transparent things*.

13.

Vladimir Nabokov v *Daru* mění často perspektivu z trojrozměrné na dvojrozměrnou: „Otec vylezl na skálu a hledá místo, kde by upevnil karbidku pro lov nočních motýlů. Odtamtud v čínské perspektivě (shora) vidí na dně hlubokého úžlabí ve tmě průhlednou červeň táborového ohně [...].“³⁰⁰

Vzpomínky i snaha prohlédnout za houštinu jevů – jako by odkrývaly tušený čtvrtý rozměr, který je vždy ukryt za naším:

Vím, že smrt sama o obě nijak nesouvisí se sférou posmrtného života, neboť dveře jsou pouze východem z domu, a nikoli součástí jeho okolí jako strom nebo návrší. [...] A znovu: nešťastná idea putování, které lidský rozum dávno přivykl (život jako cesta), je hloupá iluze: nikam nejdeme, sedíme doma. Zásvětí nás obklopuje stále a vůbec se nenalézá na konci nějaké pouti. V pozemském domě jsou místo oken zrcadla; dveře jsou až do určité doby zavřené, ale škvírami proudí vzduch.³⁰¹

V *Daru*, stejně jako v jiných románech, najdeme detailní popisy přírody, které nesvědčí pouze o drobnokresbě, ale také o neustálém přibližování hlediska vypravěče, které

²⁹⁹ *Ibidem*, s. 113.

³⁰⁰ *Ibidem*, s. 138.

³⁰¹ *Ibidem*, s. 348–349.

připomíná nájezdy oka kamery. Podobně jsou vyličeny městské scenerie – vypravěč sám sebe provází, jako svého hrdinu (zcizení pomocí použití er-formy) po ulicích nebo v parku, poté se zničehonic vždy zastaví a detailně zabere výsek reality: „Nad vchodem do kina se tyčila z kartónu vyřezaná černá příšera na vyvrácených chodidlech, s mazancem kníru na bílém obličejí pod buřinkou a ohnutou špacírkou v ruce.“³⁰² Jedná se pravděpodobně o filmový poutač na Chaplina, což není nikde v textu uvedeno. Poutač svojí blízkostí útočí na okolí, jako by je chtěl ovládnout. Patří stejně jako mimikry v přírodě mezi jevy, které vábí, klamou a svým zevnějškem ohrožují okolní realitu.

Nabokov staví před zraky hrdiny i čtenářů vnějšek, klamný a iluzivní povrch, jakýsi obal věcí. Právě s touto autorskou technikou detailního záběru, stejně jako s motivem uchování, konzervování obrazu (fotografie) souvisí téma i kompoziční princip vivisekce. Vraťme se k ukázce, ve které Fjodorův otec jako botanik cestuje Asií a Fjodor jej ve svých představách provází:

Jednou v zimě, když jsme přecházeli po zamrzlé řece, jsem si z dálky všiml řady tmavých, napříč rozmístěných předmětů, mocných rohů dvaceti divokých jaků, zaskočených při přechodu náhle se tvořícím ledem; jeho tlustým kříšťálem byla jasně vidět znehybnělá vznášející se těla; překrásné hlavy zvednuté nad led by vypadaly jako živé, kdyby jim už ptáci nevyklovali oči; a kdovíproč jsem si vzpomněl na tyrana Siou-sina, který ze zvědavosti páral břicha těhotných žen, a když jednoho chladného rána uviděl, jak nosiči přecházejí přes brod potoka, nařídil jim uřezat nohy v holeni, aby se podíval, v jakém stavu se nachází kostní morek.³⁰³

Filmovost záběru je zřejmá dnes každému člověku, z něhož se stal postupem času divák. Filmový záběr konzervuje a uchovává, ohraničuje a potvrzuje v sobě obraz, aby mohl být uchován navěky ve své strnulé a nehybné poloze. Rozříznutí nohou nosičů v holeni na místě, kam jim sahala voda, která sama jako by jejich nohy krájela, upomíná na iluzivnost obrazu, za jehož rozříznutou a odchlípenou plochou se ještě nachází jakýsi vnitřek, avšak zcela postrádající smysl bez zachování a uchování vnějšku. Smysl se naopak nachází na povrchu. Tak je tomu i v novele *Kamera obskura*.

Nabokov vůbec věnuje pozornost reklamním obrazům, stejně jako filmu a fotografii. Reklama svojí plochou působí jako zvětšenina, monstrum okupující svět, a dostává se i do

³⁰² *Ibidem*, s. 187.

³⁰³ *Ibidem*, s. 142.

vzpomínek – v paměti působí jako obraz a podobá se tím zmrzlým jakům v ledu: „Náhle se otevřely dveře – vešla matka, usmívala se a v ruce držela jako halapartnu dlouhý hnědý balíček. Z něho se vynořila tužka značky Faber o půlmetrové délce a přiměřené tloušťce: reklamní obr, který ve vodorovné poloze visel ve výloze a kdysi vzbudil moji vrtošivou lačnost.“³⁰⁴

Podobně působí zvuky, které ve své obnažené podobě útočí na člověka a zbavené své podstaty i souvislosti s původním kontextem, vymaněny a vytrženy ze svých mezí se náhle zvětšují a ohromují jej: „V místy řidnoucí dřímotě k němu doléhaly zvuky úklidu; náhle se na něho zřítily zeď: to u jeho dveří sjel a práskl sebou smeták.“³⁰⁵

Opakem této tendence je oddálení pohledu a soustředění se na kontury věcí viděných jakoby zdálky, což odhaluje jejich iluzivnost:

A v tu chvíli začali všichni ponenáhu blednout, vlnit se bezděčným nepokojem mlhy – a pak mizet úplně; jejich obrysy, vinoucí se osmičkami, se rozplývaly ve vzduchu, ale tu a tam se stále ještě třpytily zářivé tečky – přívětivá jiskra v oku, záblesk náramku; na okamžik se ještě vrátilo napjatě svráštěné čelo Vasiljeva, který tiskl něčí vzápětí už rozpouštějící se ruku, a úplně naposled proplula kolem pistáciová sláma s hedvábnými růžičkami (klobouk Ljubov Markovny), a pak všechno zmizelo a do obývacího pokoje plného dýmu zcela nehlukně vešel v pantoflích Jaša [...].³⁰⁶

Spatřené věci působí jako ohlasy, ozvuky původně zakoušené přítomnosti skutečna, jež se začíná pomalu měnit ve zcela jiný výjev. Oko pozorovatele se vzdaluje, jako se vzdaluje kamera, a připravuje se na další scénu. Zároveň se scéna dokáže proměnit ve svoji imitaci, reálná krajina v dvojrozměrný akvarel: „Pokud se v aleji pod nohama chvěly prstence horkého světla, pak se v dálce dozajista táhl napříč tlustý sametový pás, za nímž se opět objevilo oranžové síto, zatímco ještě dál, v samotných hlubinách, houstla hutná černota, která by při přenesení na papír uspokojovala akvarelistovo oko jen tak dlouho, dokud by barvy byly mokré, takže by musel klást vrstvu za vrstvou, aby zachoval její krásu – vzápětí uvadající.“³⁰⁷

Zvláštní perspektivu v románu představuje fotografie, evokující pocit vzdálenosti i prchavé vzpomínky. Na ni navazuje v jiných románech fenomén filmu (*Lolita*, *Smích ve tmě*). Fotografie předmět zároveň vzdaluje i zpřítomňuje, ale vždy mezi sebe a diváka klade nástroj:

³⁰⁴ *Ibidem*, s. 32.

³⁰⁵ *Ibidem*, s. 170.

³⁰⁶ *Ibidem*, s. 64.

³⁰⁷ *Ibidem*, s. 93.

Ale pozor – rád vzpomínám na to, co napsal můj otec: „Při pozorování dění v přírodě je nutno vystříhat se toho, aby nám v průběhu sebepečlivějšího pozorování rozum, ten žvanivý dragoman, který vždycky běží napřed, podsouval vysvětlení, jež potom začnou nepozorovaně ovlivňovat a zkreslovat samotný průběh pozorování: tak na pravdu padá stín nástroje.“³⁰⁸

Tak na naši vzpomínku dopadá stín fotoaparátu, stejně jako žánru pamětí. Fotografie i memoáry se stávají úschovnou pamětí – podobně led uchoval jaky. Fotografie strukturuje paměť a fotografování se stává aktem uchovávání a pořádání viditelnosti. Tato viditelnost se však uchovává na úkor zmizení původního objektu, uchovává se jako iluze. Jako by obraz nahradil samotnou událost, zvětšil i zvěčnil její přítomný vnějšek, kdežto samotnou událost v její *stereoskopičnosti* navždy odsunul mimo. Svět zastřený fotografiemi, filmem a reklamou, se stal vnějším, stal se iluzivním stereogramem světa, jeho simulací.

Fotoaparát zachytí bezprostřední budoucnost, kterou před sebou vidíme, avšak na fotografii se nám vždy jeví jako minulost. Fotografie, kterou si prohlížíme, v sobě zahrnuje náš minulý pohled na budoucnost, její blízké očekávání. Fotografie zachycuje minulý okamžik naší bezprostřední budoucnosti a na tento okamžik se zpětně díváme jako na rekonstrukci naší minulé perspektivy bezprostřední budoucnosti. Fotografie si na nás stále minulý pohled na očekávání budoucnosti vynucuje, přestože objekt fotoaparátu (předmět fotografie) tu již dávno není. Fotoaparát i film zmrazují obraz („jaci v ledu“), znehybňují ho, vytvářejí z něj imitaci a podvrh. Zmrzlý obraz má však svou fascinující krásu, stává se krystalickým, ztuhlým jako led. Podobá se mimikry, rovněž vystaveným na iluzi podvrhu a záměny, které nastavují okolí klamnou tvář záblesků, aby zakryly svou skutečnou existenci. Klamně záblesky se podobají nastaveným zrcadlům, která nepřátelskému návštěvníku a vetřelci odrážejí jeho představy. Vetřelec tak vidí přesně to, co očekává a vidět chce. Jde vlastně o stejný princip, jak jej popisuje vypravěč, který cituje fiktivního francouzského filosofa Delalandeho: „V pozemském domě jsou místo oken zrcadla; dveře jsou až do určité doby zavřené, ale škvírami proudí vzduch.“³⁰⁹

Fjodor nechce uchovat jenom obraz otce, ale zároveň jeho hlas³¹⁰ – paměti se mu stávají dokonalou camerou obscurou, laternou magikou, aparátem, který trvale zachytí ožvlou látku otce,³¹¹ jehož díky tomu Fjodor dokáže udržovat stále při životě a možná jej i

³⁰⁸ *Ibidem*, s. 372.

³⁰⁹ *Ibidem*, 349.

³¹⁰ *Ibidem*, s. 131.

³¹¹ O *Pozvání na popravu*, které s *Darem* souvisí (Nabokov na obou románech pracoval současně), píše Renate

vzkřísit (takový „stroj“ se stává protikladem k perpetuu mobile Nikolaje Gavriloviče Černyševského),³¹² Fjodora provázejí hrůzné představy a sny o ožvlém dvojníkovi, jakési umělé bytosti a figuríny. Podobné postavy se objevují v povídkách Bruno Schulze.

Na konci románu se Fjodorovi ve snu zjeví mrtvý otec, jenž jako by se vrátil přímo z podsvětí. Nabokov využívá dekadentní „estetiku umělého“ a prodlužuje tak tradici romantismu až k vlastní tvorbě. Oživení otce a vzpomínka na něj souvisí s Fjodorovým strachem z vlastní popravu a rovněž s fiktivní popravou Nikolaje Černyševského³¹³ ve vloženém románu. Poprava je tématem *Daru*, stejně jako *Pozvání na popravu*. Na pranýři se tu ocitá ruská literatura i emigrace, ostatně žánr zamýšleného *Daru* charakterizuje Zina jako „autobiografii s hromadnými popravami dobrých známých“:³¹⁴ „Srdce mu pukalo jako odsouzenci před popravou, jenže ta poprava byla zároveň štěstím, před jakým bledne život, a on nebyl s to pochopit odpor, který zakoušel kdysi dávno, když se mu v narychlo vystavěných snech zjevovalo to, k čemu teď docházelo ve skutečnosti.“³¹⁵

Otec ve snu je zmrazeným obrazem (podobně jako jím byli jaci v ledu), jehož může vzkřísit jedině vzpomínka. Fjodorovo setkání s otcem ve snu je setkáním vlastního obrazu s obrazem otce v cameře obscure. Opět jsou zde připomenuty příkrovy paměti a již rovnou dány do souvislosti s ledovou krustou: „[...] potom [otec, pozn. MO] opět promluvil – a to znovu znamenalo, že všechno je, jak má být, že to je skutečné vzkříšení, že tomu jinak být nemohlo, a také že má radost – ze svých úlovků, svého návratu, ze synovy knihy o něm –, a v té chvíli konečně pukly ledy, protrhla se mračna, a otec s důvěřivou radostí rozevřel náruč.“³¹⁶

Obraz otce je hyletický. Je látkou, která se může vzkřísit.³¹⁷ Nabokov zde navazuje na stejné téma, jakým se zabýval v *Pozvání na popravu*, napsaném ve stejné době jako *Dar*. V této novele je zatčen a popraven Cincinnatus C. a jeho obraz vzkříšen na konci románu. V *Daru* se toto téma vrací ve vraždě otce a v jeho zjevení ve snu či v neuskutečněné popravě Černyševského a jeho nezasloužené posmrtné slávě. Navíc Fjodor

Lachmann: „Psaní samo lze vyložit jako vysvobozující akt, zaměřený proti smrti. Nabokov je inscenuje za účasti všech faktorů, jež se na psaní podílejí. Před-psaný čas – čas zobrazený v ubývající tužce – je čas uplývající k popravě. Pahýl píše poslední slovo ‚smrt‘ a přeškrtává je. Text, který dementuje svůj vlastní konec, se stává dvojníkem písničeho, garantujícím nesmrtelnost, a převrací tak symbol psacích potřeb: čím více ubývá tužka, hylé, tím víc roste pneuma písničeho ve stopě škrty.“ In: Lachmann, R.: *Memoria fantastika*, op. cit., s. 105–106.

³¹² Nabokov, V.: *Dar*, op. cit., s. 246.

³¹³ *Ibidem*, s. 317.

³¹⁴ *Ibidem*, s. 411.

³¹⁵ *Ibidem*, s. 399–400.

³¹⁶ *Ibidem*, s. 400.

³¹⁷ K pojmu hylé u Andreje Bělého, Vladimira Nabokova a Bruno Schulze aj. viz Lachmann, R.: *Memoria fantastika*, op. cit.

„nepopraví“ Černyševského, ale jeho zkreslený obraz hrdiny, aby jej demytizoval a vzkřísil adekvátní obraz slabocha a smolaře.

Zmrazený obraz je vždy evidencí. Jde o uchování a konzervování původního světa v paměti, toho, co nás již minulo. Zásoba obrazů, kterou máme k dispozici, jako by byla právě touto zmrzlou existencí – proměněnou v evidenci. Jako by to, co již jednou bylo, tu nyní bylo přítomné jen jako *minulá existence*, obraz, jenž je zároveň *přítomnou evidencí*. Minulou existencí můžeme nahlédnout jen jako obraz, jako přítomnou evidenci – jedině ta nám může něco sdělit o uplynulé existenci. Minulá existence a přítomná evidence tak vytvářejí základní spojnici, jakousi *mentální strukturu* pro porozumění světu, bez této základní osy by světu nešlo rozumět. V této základní struktuře světa se též pohybuje celé dílo Vladimira Nabokova.

14.

Jedním z prostředků uchování paměti je fotografie, která může zmizelou existenci v podobě obrazu nejrůzněji deformovat a vytvářet z ní umění i kýč (pošlost). Nabokov si se změnami perspektiv prostoru pohrává, jednou z nich, kromě neustálých proměn v perspektivu čínskou nebo reklamní poutač, je právě fotografie. Ač v době napsání *Daru* barevná fotografie již existovala, přesto si fotografie zachovala v sobě punc černobílého kontrastu, vyvolávající v divákovi zdání autentičnosti. Může to souviset s rozšířením umělecké fotografie v době, kdy byla převážně černobílá. Fotografové jako Nadar, Man Ray, Alexandr Rodčenko, Aaron Siskind, Edward Steichen, Alfred Stieglitz, Paul Strand či Edward Weston používali zejména černobílou fotografii nebo její kolorované varianty. Zvláštní místo zaujímal fotografie dokumentární (Jacob Riis, Walker Ewans či August Sander). Fotografové jako August Sander nebo Adam Clark Vroman se pokusili o jakousi inventarizaci světa. Od roku 1911 vytvářel Sander „fotografický katalog německého národa“,³¹⁸ jehož knižní verze vyšla roku 1929 (*Tvář doby*, *Anlitz der Zeit*). Susan Sontagová ve své knize *O fotografii* připomíná, že s inventarizací pomocí fotografie se začalo již v roce 1839, tedy v roce, kdy si Louis Daguerre patentoval daguerrotypii. Inventarizace je samotným principem fotografování světa. „Shromažďovat fotografie znamená shromažďovat samotný svět,“³¹⁹ píše Sontagová a dodává: „Fotografovat znamená přivlastňovat si fotografované.“³²⁰ Fotografie se zmocňuje obrazu, uchopuje si právo jej vlastnit a vytvářet z něj záznam o proběhnuté události. Doklad o jejím stavu a minulé existenci. Tak se z touhy po uchování obrazu minulé existence a po

³¹⁸ Sontagová, S.: *O fotografii*, op. cit., s. 58.

³¹⁹ *Ibidem*, s. 9.

³²⁰ *Ibidem*, s. 10.

reflexi zkušenosti stává inventarizace, která se zaměřuje na důkaz. „Fotografie podávají důkazy. Něco, o čem víme z doslechu a o čem pochybujeme, se zdá být potvrzeno, vidíme-li to na fotografii. V jedné variantě svého užití může být fotografický záznam usvědčujícím důkazem. Od svého využití při vražedném zátahu pařížské policie proti komunardům v červnu 1871 se fotografie staly pro moderní stát užitečným nástrojem dohledu a kontroly nad stále mobilnějším obyvatelstvem.“³²¹

Toto využití fotografie jako kontroly a průkaznosti samozřejmě samotný fenomén fotografie nevyčerpává, ale spíše vystihuje dovršení proměny epochy, která se z klasické změnila v moderní, jak o tom píše ve své knize *Dohlížet a trestat* Michel Foucault. Obdobnou snahu po evidenci jako kontrole a průkaznosti vyjadřuje kupříkladu sjednocení evropského času na konci devatenáctého století.³²² Co je však důležitější, v moderní době se z evidence jako fenoménu uchovávaného minulou existencí stává postupně fenomén dohlížení, kontroly a moci, neboť fotografie vládne průkazností, na kterou se začne pozorovatel orientovat a na niž všechno redukuje. Taková touha po evidenci jako kontrole a současně neschopnost tuto kontrolu nad existencí udržet je zachycena v Nabokovově novele *Zoufalství* a v románu *Bledý oheň*.

15.

Nikolaje G. Černyševského z románu *Dar* po celou dobu provází neschopnost jako základní ladění jeho životního příběhu:

V popisech jeho nesmyslných pokusů, v jeho komentářích k nim, v té směsici nevědomosti a mudrování se již projevuje ona sotva postřehnutelná, avšak osudová chyba, která dodávala jeho pozdějším projevům tak trochu nádech šarlatánství; nádech zdánlivý, jelikož nesmíme zapomínat, že to byl člověk přímý a pevný jako dubový kmen, „nejčestnější z čestných“ (jak se vyjádřila jeho manželka); ale takový už byl osud Černyševského, že všechno se obracelo proti němu: ať se dotkl čehokoli, na světlo vycházelo – ponenáhlu, s krajně jedovatou nevyhnutelností, něco naprosto protichůdného jeho představě.³²³

Jinými slovy, po celý život provází Černyševského všudypřítomná *ironie*, která převrací veškerý smysl jeho počínání a znehodnocuje vše, nač sáhne. Podobá se tak trochu

³²¹ *Ibidem*, s. 11.

³²² Hilský, M.: *Modernisté*. Torst, Praha 1995, s. 15–19.

³²³ Nabokov, V.: *Dar*, op. cit., s. 246.

Lužinovi s tím rozdílem, že u Lužina, který je extrémně nepraktický a doslova neschopen života (podobně jako Kafka v očích Jesenské anebo Oblomov v očích Olgy a Štolce), posvěcuje všechno jakýsi všudypřítomný smysl, jenž naopak Černyševskému chybí. Oproti Lužinovi, kterého provází jeho talent, provází Černyševského průměrnost. Přesto oba jsou smolaři. Kdesi na horizontu jejich životů se vždy rodí výsměch jako protiklad jejich záměrů, jenž jim pádí vstříc o to rychleji, oč oni sami marně usilují vymanit se z pout konvencí, stereotypů a předsudků. Takovým antipodem je například Quilty z románu *Lolita*, jenž jako by vznikl jako nezáměrný důsledek Humbertova Humbertova činu. S jistou nadsázkou můžeme říct, že jakmile Humbert Humbert nasedá s Lolitou do auta, rodí se Quilty. Jenže Quilty se rodí již ve chvíli, kdy Humbert Humbert začíná psát svůj deník. Rodí se vždycky jako protějšek vypravěče a hrdiny. Rodí se na horizontu vyprávění a snad dokonce o trochu dál za ním, zprvu pouze jako tušení možnosti Humbertova Humbertova zločinu, ale vzápětí, kdy Humbert Humbert překračuje normy chování, překračuje i on horizont a nechává se spatřit – posílá mu své matoucí znaky, mimikry (jako jsou ty v románu *Dar*), jimiž jedině může být zpozorován. Vzájemný pohyb Humberta Humberta a Quiltyho, stejně jako Shada a Kinbota z *Bledého ohně*, je pohybem reflexe. Jakýkoli čin a událost rodí ve světě svůj protějšek, zločin. Připomíná se romantická ironie, avšak zrůdně zneužitá proti svému tvůrci. Reflexe u Nabokova se naprosto proměněna vrací zpátky ke svému nositeli (k Humbertovi Humbertovi i Kinbotovi), jako se vrací Černý mnich Antona P. Čechova ze stejnojmenné povídky.

Hrdina v *Lolitě* rovněž usiluje o to, aby se ztratil ze světa, vypadl ze hry klamných zdání jako Lužin. Aby zmizel a rozplynul se v oparu věcí, tedy ve své vášni k Dolores Haze alias Lolitě. Tato vášně je tragickým pokusem o návrat ztraceného času dětství a první lásky, pokusem nazřít a uchopit vlastní minulost, spolu s její náhražkou, která je podvrhem. Pokusem znovu dosáhnout stavu nevinnosti, kdy věci samy povstávaly jako fenomény. To je však nemožné, návrat nevede k průhledu a transparentnosti věcí, ale jen k jejich dalšímu přeskupení či ke zrození významů nových v podobě Quiltyho, který zcela maří původní smysl. Nabokov zpracovává ironii jako neustálou a groteskní proměnu lidských činů v nechtěné a nezamýšlené důsledky. Ty působí jako karikatury původních záměrů a tato ironizace je dovedením romantické ironie k absurditě. Lidská existence je v podstatě ironická, protichůdná a paradoxní, usiluje o štěstí a snaží se zabydlet ve světě, jenž má spíše tendenci člověka ze sebe vypuzovat, než se mu stát trvalým domovem. Je postavena na paradoxu: rozvrhování času do budoucna směřuje k vlastní zkáze, třpytící se na každém horizontu

budoucnosti, kterou naděje vytváří. Většinu Nabokovových hrdinů čeká v životě zásadní zlom, zkáza, anebo zkouška, která si jako oběť vynutí hrdinův život.

Nikolaj Černyševskij snižuje každou hodnotu. Všem činům dává politický rozměr a redukuje umění na pouhou reprodukci života: „Umění je tudíž náhražkou života nebo ortelem nad ním, ovšem v žádném případě mu není rovno.“³²⁴ Umění jako reprodukce života a věrná kopie předpokládá dokumentární charakter umění, jež podobně jako dokumentární fotografie mylně vyzdvihuje tu rovinu, která se týká evidence ve smyslu fixace, a tedy manipulovatelnosti, kontroly a vlastnění existence. Ovšem právě dokumentární fotografie se stávají díky proměnám času čímsi nepatřičným, poetickým a surrealistickým, jako by skutečnost sama chtěla princip dokumentárnosti vystavit posměchu, jenž je ve fotografii jako vrstva trvale přítomen, avšak nikdy na něj není zredukován. Na to ostatně poukazuje i Susan Sontagová ve své kritice surrealismu: „Ve víře, že obrazy, které hledají, přicházejí z nevědomí, jehož obsah pokládali jako oddaní freudisté za věčný a neměnný, nepochopili surrealisté, co je nejkřutějším způsobem proměnlivé, iracionální, nejméně přizpůsobitelné, nejtajemnější, totiž sám čas.“³²⁵

Cosí podobného dělá i Fjodorův Černyševskij. Snaží se umění uvěznit do čistě dobového a společenského habitu, aniž by si uvědomil nesmyslnost svého počínání, která vtiskává každému jeho činu pečeť absurdity. V protikladu k jeho počínání stojí paradokumentární vyprávěcí styl samotného Fjodora, jenž svými postupy, jako jsou montáž a citace, paroduje dokumentární styl.

16.

Alexandr Jakovlevič Černyševskij, jmenovec Nikolaje Gavriloviče, se jako starý člověk na konci svého života loučí pohledem se vším, co pro něj z okolí ještě zbývá. Již není pro něj důležité to současné, které se ho již netýká, ale jedině to minulé, které je pro něj náhle přítomné. Jen nezasvěceným divákům, kteří po něm stále něco neúprosně požadují, se může zdát, že jeho pohled vyhasl. On je však pouze obrácen dovnitř, do propasti svého počátku a rození smyslu, kde minulé je vždy přítomné a současné jen pomíjivé. Vzdaluje se svému okolí a blíží sám sobě. Takové je i umírání Andreje Bolkonského ve *Vojně a míru*. On sám pro své okolí mizí a převrací se v obraz, jenž se uchoval v minulosti.

³²⁴ *Ibidem*, s. 269.

³²⁵ Sontagová, S. *O fotografii*, op. cit., s. 54.

Většina hrdinů Nabokovových románů putuje vstříc smrti. Smrtí Alexandra Jakovleviče Černyševského se setkáváme s „fiktivním francouzským spisovatelem Delalandem, podstatou jehož učení je „spění ke smrti“.³²⁶

V životě vlastně nic nebylo, kromě přípravy ke zkoušce, na niž se člověk stejně připravit nemůže. „Umělec nebo neumětel – umírat je stejně ukrutné pro všechny.“³²⁷

Jméno „fiktivního“ francouzského filosofa se objevuje také v románu *Pozvání na popravu*, jenž nejen časově, ale i tematicky souvisí s posledním Nabokovovým ruský napsaným románem. Spisovatel pracoval, jak jsem napsal, na obou románech současně. Motto z Delalanda v *Pozvání na popravu* zní:

Comme un fou se croit Dieu[,] nous nous croyons mortels.

DELALANDE

Discours sur les ombres³²⁸

Nabokov lidskou smrtelnost prodlužuje v nesmrtelnost obrazu – minulá existence se smrtí překlápá v evidenci obrazu, která jediná je přítomná v podobě vzpomínky.

V této *Rozpravě o stínech*, jak je v českém vydání *Daru* přeloženo fiktivní dílo Delalanda *Discours sur les ombres*, se ukazuje konstantní motiv propojující *Pozvání na popravu*, *Dar* a *Lolitu*. Ve slově „ombres“ se totiž ukrývá symbolika použitá později v *Lolité* jako aluze odkazující zpátky k *Pozvání na popravu* a *Daru*. Jméno hlavního hrdiny Humbert Humbert je totiž utvořeno ze stejného základu: „hombre“ – znamená francouzsky člověk, v němž se vždy skrývá jeho stín – „ombre“, který jej všude doprovází, také proto je Humbertovo Humbertovo jméno zdvojeno. Stejně jako jméno Delaland, kromě toho, že snad může odkazovat i na skutečného filosofa, může být též aluzí na postavu Lelanda z Proustova *Hledání ztraceného času*.

³²⁶ Nabokov sám v anglickém vydání *Daru* přiznal, že si Pierra Delalanda vymyslel, avšak Oleg Dark v komentáři k ruskému vydání *Daru* uvádí, že by prototypem tohoto fiktivního filosofa mohl být francouzský filosof Pierre-André Lalande (1867–1963), jenž za samotný princip skutečnosti považoval „spění ke smrti“. In: Dark, O.: *Primečanija*. In: Nabokov, V.: *Dar*, op. cit., s. 444.

³²⁷ Nabokov, V.: *Dar*, op. cit., 350–351.

³²⁸ „Tak jako blázni věří, že je bůh, tak my věříme, že jsme smrtelní.“ (Delalande: *Rozprava o stínech*). In: Nabokov, V.: *Pozvání na popravu*. In: Idem: *Lužinova obrana / Pozvání na popravu*, op. cit., s. 169. V českém vydání bohužel chybí čárka.

Fjodor pracuje s obrazem spisovatele Nikolaje Gavriloviče Černyševského a jeho deformovaný a mytizovaný portrét využije ve svém románu *Život Černyševského*. Montáží událostí, dobových i fiktivních citátů, vytváří jakýsi hyperreálný dokument. Tím odkazuje nejen k ruské literární, výtvarné a filmové avantgardě (Pilňak, Šklovskij, Rodčenko, Ejzenštejn, Vertov), ale zároveň tuto metodu používá subverzivně jako princip, který odhalí svou vlastní absurdnost. Tím, že konfrontuje jednotlivé Černyševského výroky navzájem a dává je do souvislosti s jeho „svatým životem“, jež pod nejrůznějšími maskami komentuje (třeba neexistující kritik Strannolubskij), vytváří z Nikolaje Černyševského komickou postavu, podobající se Akakiji Akakijevičovi z Gogolova *Pláště*. Odstraňuje jeho zidealizované rysy, shazuje ho tak z piedestalu, na němž trůnil (viz povídka *Zapomenutý básník*), a dobírá se tak jeho lidskosti – z morálního hrdiny se pojednou stává tragická postava, směšný hrdina Dostojevského románů. Fasáda je rozbita a před námi stojí obnažený člověk, který trpí. Mottem *Života Černyševského* by mohl být výrok Akakije Akakijeviče z Gogolova *Pláště*: „Nechte mě být. Proč mi ubližujete?“³²⁹

Montáž odkazuje k modernímu věku a jako žánr uměleckého dokumentu není postavena na vyprávění, ale na demonstraci – na prezentaci událostí. Vypravěč se stává pozorovatelem a komentátorem, jež svým ironizujícím odstupem vytváří v čtenáři dojem, že se před ním odvíjí film ze života Černyševského, který zpovzdálí komentuje nezaujatý člověk. Všechno je to ovšem klam – kulisy nejsou skutečné, jsou jen z tehdejších citátů a jejich falzifikací vystavěny. Osvětlit člověka zpětně z jeho díla není možné, přesto čtenář na tuto hru přistupuje. O cosi podobného se pokusil Orson Welles ve svém nejslavnějším filmu *Občan Kane* (1941).

Obraz je vždy mocenský a souvisí s odkazem, který chce člověk po sobě zanechat. Michel Foucault v rozhovoru s H. Dreyfusem a P. Rabinowem z roku 1983 (*O genealogii etiky*) poukazuje na *techné tú biú* starověkých Řeků: „Pro nás existuje umění a umělecké dílo pouze tehdy, pokud z něho cosi uniká smrtelnosti svého tvůrce. Ve starověku se *techné tú biú* vztahuje naopak na tu pomíjivou věc, kterou je život toho, kdo se mu věnuje jako svému dílu, i když v lepším případě za sebou zanechává jen stopu nebo znamení dobré pověsti. To, že život, protože je smrtelný, má být uměleckým dílem, je důležité téma.“³³⁰

³²⁹ Gogol, N. V.: *Plášť*. Přel. A. Nováková. In: Idem: *Povídky*. Přel. J. Fromková, P. Kříčka, E. Moisejenková, A. Nováková, P. Voskovec. Odeon, Praha 1975, s. 531.

³³⁰ Foucault, M.: *O genealogii etiky*. Nástin postupujícího díla. Přel. S. Polášek. In: Idem: *Myšlení vnějšku*, op. cit., s. 274.

Pověst (vyprávění) je oproti obrazu postavena na zdůraznění ctnosti, která nás přerůstá a mění se v pověst za hranicemi naší smrti. Pověst sama je však pomíjivá. Stárne a mizí spolu s člověkem a po jeho smrti doznívá jako jeho závěrečný akord. Ctnost člověka se tak udržuje jenom vzpomínkou, aktem paměti. Není uzavřena do nesmrtelného a nehybného díla, hermeticky uzavřeného před časem, ale naopak mu podléhá. Zatímco člověk, který chce mít svůj obraz pevně ve svých rukou, s ním manipuluje, stejně jako dědicové tohoto obrazu, jeho vykladači. Rekonstruovat skutečnou tvářnost člověka a vymanit jej z vězení nehybného obrazu předpokládá umění stvořit obraz jiný, parodický, jenž by předchozí rušil.

Nabokov však ukazuje důležitost rovnováhy existence a evidence. Smysl jako by spočíval v neustálé hře souladu mezi existencí a evidencí. Jako bychom byli na svět vrženi jen kvůli svým obrazům, které po sobě zanecháme. Avšak neadekvátní překlopení života v obraz, obraz vyprázdněný a bezmocný, vržený napospas neporozumění, jej může jedině deformovat.

Vypravěč Fjodor nabízí alternativu pro život Černyševského, jakou by byla skutečná poprava, jež by mu vynesla brzkou slávu i satisfakci, život by byl dál nesen pověstí. Poprava se však nekonala.

Jen co ho odvezli na Sibiř, začala se do jeho živého obrazu zvolna vkrádat tlapa zapomnění. Ach ano, jistě: „Připijme na autora románu *Co dělat?*...“ Jenže my připijíme na minulost, na minulý lesk a mámení, na velký stín – ale kdo se napije na zdraví třesoucího se stařečka postiženého tikem, který kdesi v dálavách vyrábí humpolácké papírové lodičky pro jakutské děti? Tvrdíme, že jeho kniha vytáhla a shromáždila v sobě veškerý žár jeho osobnosti – žár, který se nevyskytuje v jejich bezradně rozumových strukturách, ale jako by se skrýval mezi slovy (jako bývá horký jenom chléb) a časem se nutně musel vytrazit (jak jenom chléb dokáže ztvrdnout). V dnešní době se zdá, že jen marxisté jsou ještě schopni zajímat se o iluzorní etiku obsaženou v té mrtvé knížečce.³³¹

Pověst byla nahrazena konstrukcí, bez porozumění intimně Černyševského života, která mu neodpovídala. Tak i to jediné, co bychom mohli mít ve své moci, naše obrazy, nám spolu s našimi životy definitivně unikají. Neboť dávno nejsou postaveny na vzpomínání, ale na absenci vzpomínky. Na vymanění se z aktu paměti, již zajišťovalo vyprávění. Na ztrátě člověka a jeho nahrazení dílem v podobě artefaktu, jenž je pouhou reprezentací existence. Artefakt je postaven na naprosté evidenci, která existenci nahrazuje. Vzpomínky a paměť byly na vyprávění založeny, byla to pověst, která člověka nerušila v čase, ale zaručovala mu v

³³¹ Nabokov, V.: *Dar*, op. cit., s. 317.

něm jeho pohyb jako součást přítomnosti i minulosti. Díky pověsti se mohl člověk zpětně dotknout své i cizí zmizelé existence. Avšak od chvíle, kdy se vyprávění proměnilo v demonstraci, získala evidence na důležitosti a existenci překryla či nahradila. Existence byla zaručena pamětí (a zapomněním), tedy způsobem vyprávění, kdežto evidence je živena demonstrací, ukazováním, předváděním, které musí být historie zbaveno. Vyprávění je naopak čím dál více eliminováno. Evidence je zbavena historie a jako taková podléhá fantasmatu. Evidence je paranoická.

Paranoia je základní dimenzí světa postaveného na evidenci, která cestu k existenci překrývá a zahrazuje. Je to dimenze světa, kdy se svět definitivně zbavil stop, které po sobě člověk zanechává, ty se nyní bouří proti svému původnímu nositeli. Nepoukazují již na jeho existenci, naopak ji zpochybňují (absurdní drama). Je to dimenze světa, kdy od stop k člověku přestává vést cesta, kdy stopy vedou vždy jednoznačně k někomu jinému než k původci oněch stop (Kafka: *Proces*), kdy obrazy začínají žít svým vlastním životem, kdy mezi člověka a jeho obraz se dere jakási temná a groteskní nesouvislost. „Svět interpretace“ již přestává postrádat smysl a namísto něj přichází „svět dezinterpretace“ jako atribut neporozumění, které je vždy širší než dříve tolik proklamované porozumění. Porozumění, adekvátní interpretace, logická souvislost se potom jeví jako pomíjivý ostrov v moři neporozumění, které se jednoho dne vynořilo na hladinu neporozumění, aby se do něj zase zpátky ponořilo. Jak píše Gombrowicz:

Musím prohlásit, že zákon *čím moudřeji, tím hloupěji* formuluji nikoli žertem. Naprosto vážně, opravdu... A zdá se, že zásada přímé úměrnosti dosahuje k samé podstatě věci, neboť stále ušlechtilejší kvalitě rozumu odpovídá stále ničemnější kategorie hlouposti, ta hloupost se stává stále vulgárnější a právě díky svému primitivismu, ničemu jinému, uniká stále subtilnějším nástrojům intelektuální kontroly... náš rozum je příliš moudrý, aby se mohl ubránit tak hloupé hlouposti. V západní *epistémé* je to, co je hloupé, hloupé přímo giganticky – proto to není postižitelné.³³²

Toto se stává základní strukturou i modelem psaní například u amerického spisovatele Thomase Pynchona.

17.

Protikladem Nikolaje Gavriloviče je jeho jmenovec Alexandr Jakovlevič Černyševskij. Ten je zobrazen jako tragická postava. Pověst Alexandra Černyševského není

³³² Gombrowicz, W.: *Deník*, op. cit., s. 657.

zprostředkována dílem, citacemi, ale přímým svědečtím vypravěče, v daném případě Fjodora, který za autenticitu své výpovědi může ručit. Nabokovův svět je světem, v němž se hrdinové často marně snaží dopátrat smyslu. Stopy, které nalézají, je mohou dovést pouze k znakům, nikoli k věcem samým. Věci samotné zůstávají zahaleny za viditelným světem, zasazeny samy v sobě, bez jakékoli potřeby vyjádření. Znaky se naopak stávají prvotní diferencí. Opakuje se zde známý motiv z Gogolovy *Ženitby* či Tutčevovy básně *Silentium*: „Vyřčená myšlenka je lež“.³³³ Toho si byl vědom také Levin z *Anny Kareniny* Tolstého, jenž pochopil, že každé pojmenování pocitu jej zároveň od něj vzdaluje. Avšak na rozdíl od klasických hrdinů vědomých si mlčenlivosti světa, hrdinové Nabokova podnikají cestu napříč viditelností, aby zjistili, že z ní vyjít nemůžou, a ocitnou se opět u sebe samých. Pouze některým (Lužin) se podaří za viditelnost proniknout, což zároveň znamená jejich smrt. Ostatní hrdinové (Hermann, Humbert Humbert, Smurov nebo Kinbote) zjišťují nejen zásadní nemožnost proniknout za věci, ale zároveň neschopnost z viditelných stop poskládat neviditelné tajemství, pomíjivou existenci člověka, uchopit a nazít lidský osud. Stvořit člověka zpětně z jeho obrazu nejde. Obrazy se vzbouřily proti člověku. Člověk, který chtěl obrazem proniknout za něj, k podstatě věcí, se zase navrácí do míst, odkud vyšel. Kruh se uzavírá, je totiž začarovaný, východy ze světa jsou klamnými zrcadly. Člověk je uvězněn ve světě stvořeném a umělém – v krystalu. Taková je podvojnost Nabokovova světa – krystal (svět díla) je umělou krásou, která je ale vězením. Svět je estetickou utopií, zřejmost a jasnost věcí, v níž ještě věřil Levin (*Anna Karenina*), je zároveň chladnou stopou, jež dávno ztratila vazbu k prožívané a zakoušené existenci. Přesto Nabokovovi hrdinové dál vynakládají marné úsilí, aby je našli. Boj Humberta Humberta proti Quiltymu je předem prohraný, protože Quilty existuje jen potud, pokud existuje zápas (Kafka by řekl, že to zápas stvořil nepřítel). Jeho existence je podmíněna úsilím Humberta Humberta vymanit se ze světa. Quilty se rodí jako stín a lesk, stopa, z níž povstává život. Rodí se z Humbertem vrženého stínu Humberta, jako svého podvojného jména – nezdařený a netrpělivý, nevlastní stín Humberta Humberta (francouzsky „ombre“). Aby mohl bojovat, musí prohrát a Quiltyho zabít. Jejich setkání je setkáním člověka se svým obrazem, setkáním Doriana Graye s vlastním portrétem. Obraz je nakonec rozbit a člověk odsouzen. Takový je verdikt *Lolity*. Podobně Tolstého Levin dospívá ke kontemplaci, k vědomí toho, že neviditelné nelze nijak zviditelnit („vyřčená myšlenka je lež“): „On i všichni ostatní lidé znají jen jedinou jistotu, nespornou a jasnou pravdu, která nemůže být vyložena rozumově, neboť je mimo rozum, nemá příčin a nemůže mít

³³³ Tutčev, F. I.: *Silentium!* In: Idem: *Vlnobití*. Přel. J. Mulač. SNKLHU, Praha 1960, s. 41.

následků.“ A dále: „Ale nic nevěděl a nemohl vědět, jen to, co mu bylo řečeno stejně jako všem.“ Levin se cítí být součástí lidu, který charakterizuje legendou o povolání Varjagů (a tím se rovněž odlišuje od veřejného mínění, jak se projevuje třeba v novinách): „Vládněte nám a panujte. Radostně slibujeme plnou poslušnost. Všechnu práci, všechno ponížení, všechny oběti bereme na sebe; ale nesoudíme a nerozhodujeme.“³³⁴

Toto poslední zvolání nejen ukazuje na rozdílnost ruské a západoevropské kultury, stojící oproti ruské kultuře na vyjádření mínění, a tedy jeho zviditelnění, ale rovněž ukazuje na podobnost Tolstého a Nabokova – viditelný svět, svět mínění a zákonů je kulisou, za níž se skrývá neviditelný svět, který nemá k viditelnému bezprostřední vztah. Jeden nepodmiňuje druhý a nedá se jím vysvětlit. Jejich vztah je nahodilý a arbitrární. Ovšem Levin dochází k neviditelnému světu prostým nazřením. Oba světy jsou pro něj prostupné, kdežto Humbert Humbert, stejně jako Kinbote, zjišťuje, že vchody i východy nejsou než pouhými zrcadly, které nazpět odrážejí svět, z něhož jsme původně vyšli. Viditelné zahalilo neviditelné.

Neviditelné a viditelné tvoří základní osu vidění. Svět, který neviditelné odstraňuje ze svého horizontu a nahrazuje vše viditelností, redukuje vidění. Bez neviditelnosti se z vidění stává svět narušený v samotné struktuře vidění, který vidění převádí na viditelnost. Nabokov v románu *Dar* mapuje hranice viditelnosti, jak nám je dává jazyk a konfrontuje toto jazykové vidění s viděním fotografickým a kinematografickým. Zároveň používá postupy vizuálních médií – malířství, fotografie a filmu:

Stejně jako jsem kdysi v tibetské roklině zaslechl zvláštní hluk podobný dunění válečných bubnů, jenž vyděsil naše první poutníky, v poušti za písečných bouří jsem viděl a slyšel totéž, co Marko Polo: „šalebný šepot duchů, kteří vás zavedou mimo cestu“ a podivné chvění vzduchu, nekonečný postup vzdušných vírů, karavan a přízračných armád, přicházejících vám naproti, tisíce přeludných tváří, které nehmotně táhnou na vás, skrze vás a náhle se rozptylují. Když ve dvacátých letech čtrnáctého století onen velký cestovatel ležel na smrtelné posteli, shromáždili se u něho přátelé a naléhali, aby se zřekl toho, co jim v jeho knize připadalo neuvěřitelné – aby nadpřirozené události oslabil rozumnými škrty; on jim však odpověděl, že nevylíčil ani polovinu toho, co ve skutečnosti spatřil.

Všechny tyto scény čarovně prodlévaly, plné barev a vzduchu, naplněné živým pohybem poblíž a přesvědčivostí v dáli; a potom, jako dým v závanu větru, kamsi ustoupily a

³³⁴ Tolstoj, L. N.: *Anna Kareninová*, 2. Přel. T. Hašková. Odeon, Praha 1976, s. 362, 366, 377.

rozplynuly se – a Fjodor Konstantinovič opět spatřil mrtvé a nesnesitelné tulipány na tapetách, kyprý kopeček oharků v popelníku a odraz lampy v černém okenním skle.³³⁵

Zřeknutí se neviditelna jako prostoru vidění je redukcí tohoto vidění. Se scénou o Marku Polovi kontrastuje „probuzení“ Fjodora do každodenní reality: „mrtvé a nesnesitelné tulipány na tapetách, kyprý kopeček oharků v popelníku a odraz lampy v černém okenním skle“. Tapety korespondují s dobovou vizualitou každodennosti moderní doby – barvotisky, reklamními plakáty, novinovými fotografiemi apod., jako literární motiv jsou známy zejména ze *Zločinu a trestu* Dostojevského, ale také ze Strindberga, Ibsena či Sologuba. Všechny tyto předměty se v textu stávají nejen atributy moderní doby, ale zároveň „artefakty“, předměty, které se uzavřely pohledu, jenž by v nich mohl hledat aspekty neviditelna. Jsou zde a čelí pohledu ve své strnulé poloze a identitě, neschopny se pod jeho intenzitou rozpustit (jako mnohé jiné věci a události v *Daru*), anebo snad přijmout podobu jinou než je ta, kterou v danou chvíli mají. Artefakty jsou předměty, jež nemohou dosáhnout hranice svého opaku, a proto jsou mrtvé. Vypravěč je umisťuje na pozadí „černého okenního skla“, slepého a rovněž neprostupného. Toto sklo nepropouští světlo, předměty může jenom slepě odrážet a zdvojit.

Fotografie u Nabokova je jakousi rodinnou relikvií (památkou), jež má hodnotu, jen pokud zpřítomňuje zmizelé události a lidi. Zastupuje i rozšiřující se „fotografické vidění“ (Sontagová), jež redukuje vidění na viditelnost, z neviditelnosti se tak stává černá propast. Nicota, která se rýsuje na pozadí každé události jako „černé okenní sklo“. Tak vypravěč popisuje rodinnou fotografii, která se zachovala. Ovšem fakt, že se jedná o fotografii, která popisu předcházela, a ne o skutečnou vzpomínku, se čtenář nedozvídá ihned, což vyvolává dojem přízračnosti popisované scény. Nabokov ukazuje tuhnutí paměti a její převrácení ve fotografii, která je pouhým zachycením událostí. Minulý čas vyprávění se mění zároveň s proměnou vzpomínky ve fotografii na přítomný:

Starý dřevěný dům v jedličkovém stylu, natřený bledězelenou barvou, se stejně barevnými okapy, vyřezanými ornamenty pod střechou a vysokou kamennou podezdívkou (kde se v šedé maltě jako ve snu zjevovaly oblé růžové zadnice zazděných koní), rozlehlý, bytelný a neobyčejně výrazný dům s balkóny v úrovni lipových větví a s verandami zdobenými vzácnými skly, mu plul v ústretu v mraku vlaštovek, s plně rozvinutými

³³⁵ Nabokov, V.: *Dar*, op. cit., s. 145.

markýzami, a črtal přitom hromosvodem po modravém nebi a zářivě bílých oblacích otevírajících nekonečnou náruč.

Na kamenných schodech přední verandy, v přímém slunci, sedí: otec, zřejmě se právě navrátilší z koupání, v turbanu z huňatého ručníku, takže nelze vidět – jaká škoda! – jeho tmavého ježka, tu a tam protkaného šedinami a vybíhajícího do špičky na čele; matka, celá v bílém, hledící přímo před sebe a jaksi mladistvě si objímající kolena; vedle ní Táňa v široké blůze, s koncem černého copu na klíční kosti a hladkou pěšinkou na schýlené hlavě, na rukou foxteriéra, který se usmívá od ucha k uchu; trochu výš Ivonna Ivanovna, která kdovíproč nevyšla dobře, rysy jsou rozmazané, ale štíhlá postava, pásek a řetízek s hodinkami jsou vidět jasně; [...] už se zapomnělo, kdo je tenkrát fotil, avšak ta prchavá, vybledlá a celkově nedůležitá fotografie, která nestála ani za pořízení kopie, se jediná jako zázrakem zachovala a stala vzácnou [...].³³⁶

Vypravěč dořiká to, co není na fotografii vidět: „[...] takže nelze vidět – jaká škoda! – jeho tmavého ježka, tu a tam protkaného šedinami a vybíhajícího do špičky na čele [...]“. Konfrontuje ji se vzpomínkou a snižuje tak její význam. To, co vystupuje na povrch, jsou jenom přeludy bez ukotvení v hloubce neviditelnosti. Aby je bylo možné uchopit a identifikovat, je třeba je jazykem osvětlit. Čistý vnějšek rysů je vždy iluzivní a fotografie se bez jazykového popisu neobejde. Snaha nahlédnout samotné věci fotografií je iluzí. Na cosi podobného poukazuje i Susan Sontagová, když zmiňuje Godardův a Goriniho film *Dopis Janě* (Lettre à Jane), který je „kritikou fotografie Jane Fondové během návštěvy Severního Vietnamu“.³³⁷ Odlišný význam má fotografie ve francouzském časopise *L'Express* a odlišný měla pro Vietnamce, kteří ji vyfotili. Teprve popisek ve francouzském vydání dokáže změnit význam fotografie: „Slova vlastně mluví hlasitěji než obrazy. Popisky mají tendenci převážit svědectví našich očí; ale žádný popisek nemůže trvale omezit ani cele postihnout význam obrazu.“³³⁸

Jako na filmovém plátně se v *Lolité* před Humbertem Humbertem zjevují přízračné věci, působící jako halucinace v meziprostoru nikoho. Pro Humberta i Lolitu, kteří v autě projíždějí nejrůznějšími světy, aniž by se s některým z nich definitivně ztotožnili, se skutečnost za sklem smrskává do neidentifikovatelných skvrn, neustále mizejících událostí a věcí, které pohled nedokáže udržet. Svět za sklem připomíná běžící film a Humbert s Lolitou jsou jeho pouhými diváky. Nikde nemůžou zakotvit, nemůžou se světa ani dotknout, ani se

³³⁶ *Ibidem*, s. 100–101.

³³⁷ Sontagová, S.: *O fotografii*, op. cit., s. 100.

³³⁸ *Ibidem*, s. 101.

s ním ztotožnit. Vymanění z času, odvíjejícího se před nimi, nacházejí se v samotném centru camery obscury:

V noci se z temnot nořily vysoké kamióny, poseté barevnými světly jako přízračné a gigantické vánoční stromky, a míhaly se kolem malého sedana, který se opozdil. A nazítří byla obloha opět takřka bez mráčku, žářem ztrácela svoji modř, tavná se nad hlavou a Lo se domáhala něčeho k pití a na tvářích jí nad brčkem vykvétaly dva energické dolíčky, a v autě bývalo jako ve výhni, když jsme znovu nasedli, před námi se třpytila silnice a v dálce jakési auto v odlesku sálající vozovky měnilo svůj tvar jako fata morgana a na okamžik jako by zůstávalo zavěšeno, předpotopně hranaté a vysoké, ve žhavém oparu.³³⁹

Podobně pracuje Nabokov s iluzí prodlouženého prostoru v memoárech *Promluv, paměti* nebo *Drugije berega*. Čtenář se spolu s vypravěčem ocitá ve ztemnělém kinosále mimo časoprostor obrazu. Nabokov zdůrazňuje časoprostorovou svébytnost fiktivního světa: „Chystám se vám ukázat pár diapozitivů. [...] připadá mi ta šablona podivně průzračná a obrazy oněch vychovatelů se objevují na zářivých kotoučích paměti jako obrazy laterny magiky.“³⁴⁰

A na začátku celé knihy uvádí: „Kolébka se houpe nad propastí a zdravý rozum nám napovídá, že naše existence je jenom štěrbina slabého světla mezi dvěma temnými věčnostmi. [...] Zním jednoho mladého chronofobika, který pocítil cosi jako paniku, když se poprvé díval na amatérské filmy, natočené pár týdnů před jeho narozením. Spatřil svět, který se od toho současného prakticky nelišil – stejný dům, stejné lidi –, ale potom si uvědomil, že v něm on sám vůbec neexistuje a že nikdo neželí jeho nepřítomnosti.“³⁴¹

Nabokovův zájem o fotografii a kinematografii není v ruské a světové literatuře bez souvislostí. Navazuje na modernistické psaní, které bylo kinematografií odkojeno, jak jsme ukázali v předchozích kapitolách. Nabokov se vyprávěním pokouší kinematografické vidění suplovat. Ruští avantgardní autoři (Boris Pilňak, Jevgenij Zamjatin, Isaak Babel), kteří byli následovníky druhé vlny symbolistů, zvláště pak Alexeje Remizova a Andreje Bělého, využívali filmové techniky ve svých textech. Andrej Bělyj v již zmíněné eseji o Stanislawu Przybyszewském, kde se rozepisuje mj. o kinematografičnosti Przybyszewského psaní (nespojitosť jednotlivých výjevů, strhující a divoký proud obrazů), vlastně zmiňuje zároveň

³³⁹ Nabokov, V.: *Lolita*, op. cit., s. 155.

³⁴⁰ Idem: *Promluv, paměti*, op. cit., s. 154–155.

³⁴¹ *Ibidem*, s. 17.

dva postupy moderní prózy – „proud řeči“ (obrazů, vědomí) dává do souvislosti se „sekvencemi“, jež nejsou pouhými fragmenty, ale podílejí se na výstavbě celkového obrazu. Obraznost se stává zřejmou konstrukcí, montáží, kdy je každý pohled zmrazen (zastaven) a zároveň rozfázován (rozhybán). Zmrazené obrazy proudí a vytvářejí obraznost. Jednotlivé sekvence můžeme v tomto proudu obrazů pozastavit, abychom je mohli analyzovat a demonstrovat. Můžeme na ně poukázat – stále si zachovávají svojí samostatnost. Ještě se neprolínají a připomínají spíše němou grotesku, kdy obraz následuje jeden za druhým a sestává z jednoho záběru, jenž je zároveň pohledem. Avšak u Nabokova a jeho současníků se již obraz skládá z více záběrů – jeden obraz zahrnuje pohledů několik. Nabokov v *Daru*, ale i *Bledém ohni* a *Adě* umísťuje na místo situace obraz – ten se stává pohyblivým, což je způsobeno jakousi zvláštní rozpínavostí, neustálou kumulací a štěpením pohledů v jednom obraze – obraz jako by nikdy nekončil, ale různým přeskupováním pohledů jen zvolna přecházel v jiný. Obrazy se prolínají. To je rovněž způsobeno neustálými posuny významů, které narušují zažitá a stereotypní pojmenování. Neobvyklá pojmenování jsou vlastně posunutými pohledy, zdvojeným viděním (strabismus), kdy navyklé a konvenční pojmenování leží ve stínu nově použitého. Pohledy se v sobě nakonec tříští a vytvářejí až neprostupnou směs možností, neforemných mikropohledů v podobě zrn a sítí, které jsou však vždy průhledem jinam, do jiných dimenzí prostorovosti textu. Tento způsob prezentace vidění dovršuje až Thomas Pynchon svým románem *Duha gravitace*:

Přestože i tady vše našli opuštěné a strašidelné, plné známek nedávné přítomnosti lidí, nejde o legendární loď *Mary-Celeste* – továrna není tak přesně ohraničená, stopy na zemi vedou z přídě i zádě do celé znehybněné Evropy a naše těla se tu nepotí a neobsypávají vyrážkou kvůli domácím záhadám, podkrovní hrůze z toho, Co Se Mohlo Stát, ale spíše kvůli tomu, že víme, co se tu pravděpodobně *stalo*...³⁴²

18.

Nabokovův zájem o fotografii a kinematografii souvisí také se zájmem o podvrh. Motiv falzifikátu se často objevuje v Nabokovových románech, roli falza hraje Kinbotova dezinterpretace rukopisu *Bledý oheň* ze stejnojmenného románu. Podvrhem je i *Život Černyševského* ve čtvrté kapitole románu *Dar*, kde se Nabokovovi podařilo vytvořit „parabiografii“ – imitaci skutečných i vymyšlených událostí, které jako koláž poskládal

³⁴² Pynchon, T.: *Duha gravitace*, op. cit., s. 315.

dohromady a opatřil ironizujícím komentářem všudypřítomného vypravěče. Podvrhem jsou zde především citace od neexistujícího historika Strannoljubského.

Tím se celý historický prostor fantaskně zakřivuje a dostává groteskní rozměr. Co se původně zdálo zřejmé jako fakt, pojednou se stává falzem, kterému je přikládána důležitost historického pramene. Podvrh je možný jen potud, pokud je možná absolutní víra v důvěryhodnost a pravdivost dokumentu. To znamená, že se dokumentu přikládá role svědecké události, která však nenávratně zmizela. Dokument je zanechanou stopou této události a má o ní svědčit. Náš moderní věk stojí na víře v tyto svědecké stopy. Stopa jako by měla zcela zahrnout a pojmout do sebe událost, která proběhla a poté zmizela. Bez této stopy by naše vlastní minulost byla neudržitelná. Zároveň tato dokumentární stopa v jistém smyslu nahrazuje událost, která již není. Nahrazuje vzpomínky na ni a zároveň událost dokládá. Pomáhá vyvolat vzpomínky, které se již neupínají k události, ale k dokumentární stopě jako náhražce události. Jakmile je dokument jednou zde, hned se řadí na první místo v procesu paměti. My sami si nevzpomínáme na události samotné, ale na obrazy těchto událostí, jež nám pomáhá zachytit právě dokument (fotografie). Na rozdíl mezi malířstvím, volnou hrou vzpomínek a fotografií, dokumentární stopou události, staví Susan Sontagová své rozlišování padělku (falza): „Padělaný obraz (tedy takový, jenž je neprávem někomu připisován) překrucuje dějiny umění. Padělaná fotografie (jež byla retušována, pozměněna nebo má falešný titulek) překrucuje skutečnost.“³⁴³

Tím, že Nabokov dává skutečné i vymyšlené svědky vedle sebe, mísí dohromady historickou i fiktivní rovinu vyprávění. Podvrh (Strannoljubskij) však neslouží k retušování obrazu, ale k jeho narušení. Z perspektivy Fjodora je historik Strannoljubskij padělkem (falzem), avšak z perspektivy Nabokova, jenž přiznává, že jde o podvrh, je napodobeninou (imitací). V této dvojakosti rovněž spočívá celá parodie – kniha *Život Černyševského* je mystifikací, která je jako mystifikace rozpoznána ještě v *Daru*. Tato mystifikace však zjevně paroduje styl biografii, které se pro svou důvěryhodnost často uchylují k citacím nejruznějších autorit. Falzum, které je jako falzum odhaleno, je imitací falza a jako takové dekonstruuje fiktivní obrazy, které si z dokumentů vyrábíme a zpětně je pokládáme za skutečné. Jde tedy o demystifikaci a demytizaci. Naopak falzum, které jako falzum odhaleno není, ale slouží k tomu, aby se mu věřilo, je pro Nabokova kýčem (pošlost'). Tím je například obraz Černyševského jako ruského národního idolu. Falzum má vždy dokumentární charakter, anebo jinak – jediné dokumentární stopa se může stát falzem. Její hodnota spočívá na polaritě

³⁴³ Sontagová, S.: *O fotografii*, op. cit., s. 81.

pravdivost a nepravdivost, spočívá na verifikatelnosti. Zatímco vzpomínka se stát falzem nemůže, může se stát imitací události. Fiktivní dokument Nabokova je postaven na hře mystifikace a parodie a na jejich proměnách. Právě dokumentární epocha, v níž žijeme, umožňuje vznik takových falz, která skutečnost retušují. Retušování skutečnosti je podepřeno výběrem dokumentární stopy, což v jistém smyslu znamená hodnocení, jež skutečnost znovuustavuje.

Imitace přiznává svoji arbitrárnost vůči události, která zmizela. Naopak falzum vůči této události zaujímá mocenský vztah. Nutí nás věřit, že událost proběhla přesně podle jeho výpovědi.

Vytvořit znovu Černyševského adekvátní obraz a demontovat obraz stávající je smyslem Fjodorova příběhu. Zároveň dochází k zásadní změně oproti předchozím kapitolám. Postava není vyprávěna, ale sledována. Je jakoby pozorována okem kamery. Jednotlivé situace nejsou vyprávěny, ale demonstrovány a doplněny komentářem. Vypravěč jako pozorovatel se nezaměřuje na psychologii nebo niternost postavy, ale na její jednání. Jedná se o sledování, o vyprávění, které se stalo čistým pozorováním. Takový způsob vyprávění zachycuje Nabokov i v novele *Slidil*. Avšak v *Životu Černyševského* jde o pozorování zprostředkované obrazem, jenž byl již předem vytvořen předchozími komentáři.

Nabokov nastoluje problém evidence – nakolik je to, co vidíme, skutečně tím, co se takto jeví? S touto otázkou souvisí výčty mimikry z kapitoly druhé. Falzifikace a imitace jako by byly přítomny v celém *Daru*. Sám vypravěč stále mění podobu a připodobňuje se tak mimikry. Někdy je složité určit, kdo a z jaké pozice vlastně mluví, jako je tomu například ve scéně, kdy umírá Alexandr Jakovlevič Černyševskij. Vnitřní monolog může patřit všem, kteří se nacházejí u umírajícího (Čerdyncev i manželka umírajícího), stejně jako jemu samotnému, anebo přímo vypravěči: „V životě vlastně nic nebylo, kromě přípravy ke zkoušce, na niž se člověk stejně připravit nemůže.“³⁴⁴ Vypravěč se stal pohyblivým okem, které jednou pozoruje a jindy je samo pozorováno. Zrcadlí jen potud, pokud je samo zrcadleno. Nemožnost určit identitu vede k paranoi. Vypravěč je tím, kdo sleduje, i tím, kdo je sledován, kdo vypráví i kdo je vyprávěn, jako by on sám byl jen prodlouženým obrazem svého zmizelého bytí, po němž pátrá. Snaha po rekonstrukci sebe sama vede ve *Slidilovi* alias *Oku* ke zpřítomnění a splnutí zrcadlícího a zrcadleného. Binokulárnost je sjednocena, ale tím zároveň vypravěč

³⁴⁴ Nabokov, V.: *Dar*, op. cit., s. 350.

nenávratně mizí, podobně je tomu v závěru *Daru*: „[...] ploužíme se, vlečeme se, vytrácíme se v mlze – užuž roztajeme úplně...“³⁴⁵

Moment setkání je momentem naprostého vnoření se do minulosti, bez možnosti se do přítomnosti navrátit. Přítomnost je tak nakonec dohnána svou nepřítomností, v níž navždy mizí. V tom se Nabokov podobá Orsonu Wellesovi, o němž v souvislosti s jeho filmem *Pravdy a lži* Deleuze píše:

Jedině tvůrčí umělec dovede moc klamu k tomu stupni, v němž se uskuteční, nikoli ve formě, nýbrž v transformaci. Neexistuje tu již ani pravda, ani zdání. Neexistuje tu již ani neměnná forma, ani proměnlivý pohled na formu. Existuje tu hledisko, jež natolik náleží věci, že se věc neustále transformuje ve stávání, které je identické s hlediskem. Metamorfóza pravdy. Umělec je *tvůrcem pravdy*, neboť pravda nemůže být dosažena, nalezena ani reprodukována, pravda musí být vytvořena. Neexistuje jiná pravda než tvoření Nového: kreativita, tryskání toho, co Melville nazývá „shape“ (tvar) v protikladu k „formě“. Umění je nepřetržitě vytváření *shapes*, reliéfů a projekcí.³⁴⁶

Pravda jako neustálé stávání znamená neustálou tvorbu – znamená to *psát, a tak pokračovat v překračování sebe sama*. Předpokládá zároveň proměnu „minulého času vyprávění“ na „neustálou přítomnost psaní“, na to, co se nás stále dotýká. *Psaní je akt, který právě probíhá a vybízí ke čtení, jakožto návratu ke psaní*. Aby psaní mohlo nastávat, musíme se neustále vracet k aktu čtení. Takové je tryskání „shapes“. Pro Nabokova je psaní dáno možností se navracet – číst napsané. Čtení je „průzračnění událostí“, které se píše tak, že se „stávají“. Jen díky čtení je možné psaní nahlédnout. A naopak, ke čtení jako schopnosti nahlédnout psaní se dostaneme jen v aktu samotného psaní. Takové propojení čtení a psaní v kruhu, bez něhož se žádná tvorba neobejde, je patrné rovněž v *Daru*. Můžeme říct, že „kruh“ tvoří jeho poetickou páteř, jakýsi základní předpoklad, kolem kterého neustále krouží vše, co je v románu řečeno.³⁴⁷ Motiv kruhu neopouští Nabokov ani ve své pozdější tvorbě, třeba v *Bledém ohni*, kde je i princip celé zápletky vystavěn na špatném přečtení.

Vraťme se ještě k *Daru*, v němž Nabokov vyhrotil své nazírání na tvorbu vůbec:

Slunce se opřelo. Slunce mě celého olizovalo svým velkým, hladkým jazykem. Pozvolna jsem cítil, že se stávám rozžhaveně průzračným, že se nalévám plamenem a existuji jen potud,

³⁴⁵ *Ibidem*, s. 413.

³⁴⁶ Deleuze, G.: *Film, 2. Obraz-čas*, op. cit., s. 175.

³⁴⁷ Nabokov jednu z kapitol, kterou nepoužil v *Daru*, uveřejnil jako samostatnou povídku *Kruh* (*Krug*, 1936).

pokud existuje plamen. Tak jako se dílo překládá do exotického jazyka, byl jsem já přeložen do slunce. Vychrtlý, zimomřivý, zimní Fjodor Godunov-Čerdynceev byl nyní ode mě vzdálen natolik, jako bych ho poslal do vyhnanství v Jakutské oblasti. Byl mou vybledlou fotografií, zatímco tenhle letní byl jeho zvětšenou bronzovou kopií. Moje osobní já, to, které psalo knihy, milovalo slova, barvy, ohňostroj myšlenek, Rusko, čokoládu, Zinu, se jaksi rozptýlilo a rozpustilo, silou světla nejprve zprůzračnělé se poté připojilo ke všemu tetelení letního lesa s jeho atlasovým jehličím a nebesky zelenými listy [...].³⁴⁸

A nakonec ještě jednou již víckrát citovaná věta z *Daru*: „Názor, který mi připadá nejlákavější – že čas neexistuje, že všechno je jakási přítomnost, která se jako záře nachází vně naší slepoty –, je zrovna tak zoufale omezenou hypotézou jako všechny ostatní.“³⁴⁹ Tato věta zní v originále takto: „Najiboleje dlja menja zamančivoje mnenije, – čto vremeni net, čto vse jest' nekoje nastojaščee, kotoroje kak sijanije nachoditsja vne našej slepoty, – takaja že beznadežno konečnaja gipoteza, kak i vse ostal'nyje.“³⁵⁰

Ve volbě ruského slova „nastojaščee“ se oproti jeho možnému ekvivalentu „souvremennost“ skrývá právě důraz na ono deleuzovské stávání. K tomu je třeba připomenout, že jeden z románů Vladimira Nabokova nese jméno *Kamera obskura*. Camera obscura se stává nejen námětem Nabokovových děl ruského období, ale též principem jeho „prodlouženého obrazu“,³⁵¹ způsobem vyprávění jako promítání/stávání obrazů kamerou obscurou na plátno.

Tento přístroj postrádal paměť,³⁵² tedy princip, který by obraz umisťoval na jednom neměnném místě a dovedl jej rovněž uchovat – fixovat. Cameře obscuře byl do vínků dán jen princip prchavé existence a chyběla jí schopnost uchovat obraz na jednom místě a fixovat jej pevně jako stopu, ta přišla až následně s fotografií. A právě do protikladu k fotografii staví Nabokov *vyprávění à la camera obscura*, vyprávění, v němž všechno mizí a jen v této nepřítomnosti zmizelého je možné znovu existenci zjevit. Nepřítomnost se stává základním předpokladem toho, aby něco mohlo „nastat“, aby mohlo být vyvoláno z paměti a být zpřítomněno. Stává se hodnotou. Vyprávění předpokládá distanci a jen díky ní může vyprávění zpřítomňovat minulost. Nabokov tak nabízí alternativu k fotografii. Camera obscura sice postrádá paměť, tu však nepostrádá písmo. Písmo zachycuje vyprávění, které

³⁴⁸ Nabokov, V.: *Dar*, s. 376.

³⁴⁹ *Ibidem*, s. 386.

³⁵⁰ Nabokov, V.: *Dar*, op. cit., s. 356.

³⁵¹ Nabokov, V.: *Dar*, op. cit., s. 10.

³⁵² Draaisma, D.: *Metafory paměti*, op. cit., s. 118.

nekonzervuje obraz, jako to dělá fotografie, ale naopak probouzí obraz k životu tak, že jej vypráví/promítá. Písmo zachycuje čas promítání obrazu a mění jej ve vyprávění.

Jenom vyprávěním můžeme nahlédnout za hranice fixace paměti. Vyprávění dokresluje fantazií to, co se z paměti vytratilo a pohroužilo v zapomnění. Paměť je schopna vzpomínání teprve aktem vyprávění. Fotografie naopak vytváří svět bez zakotvenosti v hloubce vyprávění a podtrhuje zapomnění, jako by podkladem každého fixovaného obrazu byla prázdnota. Ta činí fotografii monokulární, nezakotvenou v hloubce času, simulativním stereogramem, neboť postrádá čas promítání. Fotografie se stává artefaktem. Není schopna evokovat zmizelý celek, ale klade jenom sebe sama, svoji evidenci, jako minulou, a činí z ní artefakt. Tím pohledu oka/camery obscure zakrývá minulou existenci a falšuje celek. Fotografie není průzračná, průzračné je jenom vyprávění, v němž minulé existence odnepaměti spočívá jako přítomný obraz. A právě korespondence mezi existencí a evidencí, či taková evidence, která jako průhled do nepřítomnosti existence tuto nepřítomnost neretušuje, ani nezakrývá (necloní, nestává se artefaktem), ale odhaluje, je předpokladem paměti a moderního vyprávění. Pokud dochází k zakrývání, k neprostupnosti, potom se z evidence stává nehybný a mrtvý artefakt, jenž namísto shapes (tvarů), chrlí neustále nové formy.

19.

V *Daru* dojde ke dvěma fiktivním rozhovorům mezi Fjodorem a Končejevem. Na konci každého z rozhovorů je zdůrazněna jejich neskutečnost a iluzivnost. Je jenom otázkou času, kdy se každá událost nakonec převrátí ve svůj obraz:

„Není snad zábavné představovat si, jak si jednou právě sem, na tento břeh, pod tento dub, přijde sednout nějaký cizí snilek a na oplátku si představí, že jsme tady kdysi seděli my dva?“

„A historik mu suše řekne, že my dva jsme se nikdy spolu neprocházeli, že jsme se sotva znali, a pokud jsme se setkali, mluvili jsme o všedních hloupostech.“³⁵³

Skutečnost není jen pouhým snem, tato strindbergovská „hra snů“ je pobídkou k poznání, že každá skutečnost se nakonec promění v mihotavé zdání, ve vlastní fikci. Promění se ve svůj vlastní obraz, než zmizí úplně, anebo aby mohla zmizet úplně. Promění se ve

³⁵³ Nabokov, V.: *Dar*, op. cit., s. 385.

vyprávění – realita se změní ve fikci. Žijeme jen kvůli své skutečné proměně v obraz, který se tak stává konečnou hodnotou našeho života:

„Snad,“ usmál se Fjodor Konstantinovič, „člověk jako by žil čím dál víc na povrchu vlastní kůže...“

„Přesně tak, zabývá se pouze vlastním tělem a sleduje, kde je slunce. Jenže myšlenka má ráda zácionu, camera obscura [...]“³⁵⁴

Zvolna se měníme ve vzpomínku, kterou na nás budou mít naši potomci. Nejenže se v románu všechno rozplývá a rozpouští, ale i Zina s Fjodorem se v závěru příběhu mění ještě během chůze ve své vlastní obrazy, vzpomínky na sebe sama:

Když jdu takhle s tebou, pomaličku pomalu, a držím tě kolem ramen, všechno se mírně kolébá, v hlavě mi šumí a mám sto chutí vláčet nohy po zemi; z paty mi sklouzává levý pantofel, ploužíme se, vlečeme se, vytrácíme se v mlze – užuž roztajeme úplně... A na tohle všechno si jednou vzpomeneme – na ty lípy, na stín na zdi, na něčího pudla ťukajícího přerostlými drápky po dlažbě noci. A na hvězdu, na hvězdu. A tady je náměstí a tmavý kostel se žlutými hodinami. A tady, na rohu – dům.³⁵⁵

Pomalu se vytrácejí a mění v zašedlé siluety na fotografii, kterou si jednou budou prohlížet jejich potomci. Na pozadí vidíme náměstí s kostelem a rohový dům. Nabokovovo zaujetí fotografií není pro literaturu ničím výjimečným a spíše napovídá o přibližování obou médií v moderním umění, jazyka i fotografie, na což poukazuje např. Sontagová:

Étos fotografie, která nás zaučuje (slovy Moholy-Nagy) v „intenzivním vidění“, se zdá být bližší moderní poezii než malířství. Jak se malířství stává stále konceptuálnějším, poezie (od dob Apollinaira, Eliota, Pounda a Williama Carlose Williamse) stále více definuje sama sebe jako činnost zaměřenou na vizualitu. („Pravda je jen ve věcech,“ jak prohlašoval Williams). Oddanost básníků vůči konkrétnosti a autonomii jazyka poezie je obdobou oddanosti fotografů

³⁵⁴ *Ibidem*, s. 381.

³⁵⁵ *Ibidem*, s. 412–413. Celý tento konec se zdá být parafrází závěru první kapitoly Proustova *Hledání ztraceného času* z prvního dílu Svět Swannových: „A jako v té hříčce, při níž Japonci pro zábavu pouštějí do porcelánové misky s vodou kousky papíru do té chvíle beztvaré, které se, sotva jsou potopeny, roztáhnou a rozvinou, zbarví se, rozliší, promění v květy, v domy, v určité poznatelné osoby, právě tak teď všechny květiny v naší zahradě a v parku pana Swanna i lekníny ve Vivonne a lidé z vesnice, jejich malá obydlí a kostel a celé Combray s okolím, to vše nabylo pevných tvarů a vynořilo se, město i zahrady, z mého šálku.“ Proust. M.: *Hledání ztraceného času, I. Svět Swannových*, op. cit., s. 56.

vůči vidění jako takovému. Obojí vede k nespojitosti, rozkládajícím se formám a kompenzující jednotě: vytrhávání věcí z kontextu (umožňující vidět je nově) a jejich eliptickému spojování dle suverénních, často však svévolných subjektivních požadavků.³⁵⁶

Toto samozřejmě pro srovnání obou médií nestačí. Jejich vztah i podobnost jsou daleko hlubší. Právě estetické inovace a zásady rodícího se básnického modernismu v 19. století daly vzniknout způsobu vidění, tak charakteristickému pro fotografii, která ztotožňuje vidění a pohled. Ten sice může pronikat věcmi, přesto ale spíše spočívá na snímání jejich povrchu. Fotografický pohled více zaznamenává a objektivizuje, než aby hodnotil a hierarchizoval, což za něj činí jazyk (popisky k fotografiím, jejich řazení do uměleckého a historického kontextu apod.). Snaží se k samotným věcem přiblížit, aniž by je svým pohledem oka nějak rušil. Na jiném místě své knihy zmiňuje Sontagová v souvislosti s fotografickým viděním dvě vlastnosti tohoto vidění: „záznam“ a „ostrý styl“.³⁵⁷ A právě celá koncepce a poetika „záznamu“ je charakteristická pro básnickou modernu 19. století, zvláště pak pro jednoho z jejich zakladatelů, Stephana Mallarméa (podobné rysy však najdeme také u Baudelaira, Rimbauda a Verlaina). Potlačení autora, všudypřítomná odcizenost a odlidštění, naprostý chlad a soustředění takové, až pohled začne jakoby z věcí mizet, jsou pro tohoto autora příznačné, stejně jako zabstraktnění konkrétna, mnohoznačnost i jakási neustálá oscilace mezi „nicotou“ a „formou“, jak to v souvislosti s Mallarméem zmiňuje Hugo Friedrich: „Mallarméovo ontologické schéma [...] usouvztažňuje nicotu (absolutno) a logos: logos je místo, na kterém se nicota rodí do své duchovní existence.“³⁵⁸

Hugo Friedrich zmiňuje také průzračnost,³⁵⁹ jako samotný základ Mallarméovy tvorby. Vzpomeňme na motiv průzračnosti v Baudelairových básních a na průzračnost u Vladimira Nabokova. Právě „průzračnost“ je podstatou fotografického pohledu na věci, který věcmi samými neproniká, nijak je neznterňuje, ale spíše je zachovává v jejich mystické tělesnosti jako fascinující přítomnost vnějšku. Tak jde průzračnost ruku v ruce s určitým „zmrazením“ pohledu. Pohled se definitivně umisťuje před věci a znehybňuje je. To svým fotoaparátům dělá ostatně i Josef Sudek ve známém cyklu *Okno mého ateliéru* ze čtyřicátých a padesátých let minulého století. Fotografie oproti malířství zdůrazňuje „fragment“ a „diskontinuitu“. Vytrhává věci ze souvislostí, osamostatňuje je a přibližuje až po neúnosnou mez vidění, anebo je nejrůzněji přeskupuje a transfiguruje. Chlad aparátu a laboratoře

³⁵⁶ Sontagová, S.: *O fotografii*, op. cit., s. 89–90.

³⁵⁷ *Ibidem*, s. 126.

³⁵⁸ Friedrich, H.: *Struktura moderní lyriky*, op. cit., s. 115.

³⁵⁹ *Ibidem*, s. 107.

umožňuje mnohem lépe se zobrazením experimentovat, než je tomu v malířství. Jinými slovy, fotografie dělá to samé, co moderní poezie: „Diskontinuita místo spojení, kladení vedle sebe místo fúze: to jsou stylové znaky vnitřní diskontinuity, jazyka na hranici nemožného. Fragment je tím povýšen na symbol přibližující se dokonalosti.“³⁶⁰

Nabokov v *Daru* staví proti sobě kapitoly druhou a čtvrtou. Čtvrtá kapitola představuje modernistickou variantu fotografického vidění věcí, postaveného na „nicotě“, „formě“ a „diskontinuitě“. V kapitole druhé se Nabokov naopak snaží o nalezení východiska z moderní estetiky. Tato kapitola je pokusem o přelévání obsahů napříč formami, o setření hranic mezi postavami, vypravěčem a autorem, o zachycení bujení a kupení tvarů. To poukazuje k deleuzeovskému „tryskání shapes“ jako projevu „transformace“. Věci již nejsou diskontinuálně řazeny vedle sebe (montáž), ani nejsou propojeny (koláž), ale navzájem prolnuty tak, že dochází k jejich kontinuálnímu slévání a přelévání jejich obsahů. Zdůrazněna je „plnost“ (přítomnost), „transformace“ (obsah) a „kontinuita“ času. Tuto kontinuitu zajišťuje vyprávění, které nezmrazuje průhlednost, ale činí ji pohyblivou – blíží se mnohem více kinematografii. Nabokov v kapitole druhé zdůrazňuje právě pohyb. Ten je součástí samotného žánru cestopisu, kterému je tato kapitola věnována. Pohyb předpokládá neustálou pozornost vůči změně stavu, sledování transformace věcí. Proměňovat se (jako mimikry) znamená být přítomen paměti a trvání evidence, kterou prosvítá existence. Název Nabokovových memoárů *Conclusive Evidence* poukazuje právě k evidentním stopám, na nichž jsou naše vzpomínky závislé. Evidencí je paměť, zkušenost se zmizelým světem, kterým existence prošla. S tím souvisí zrod i zánik hrdiny Fjodora Godunova-Čerdynceva. Hrdina tohoto posledního ruského Nabokovova románu totiž vzniká z ničeho, lépe řečeno rodí se přímo z textu, který právě čteme, jako autor básní, jež jsou na začátku románu uvedeny, aby poté zmizel jako „přízrak bytí“³⁶¹ v závěru knihy.

³⁶⁰ *Ibidem*, s. 117–118.

³⁶¹ Nabokov, V.: *Dar*, op. cit., s. 413.

1. kapitola: Psát navzdory Formě

1.

Jsou spisovatelé, jako například Vladimir Nabokov, pro něž není lidská existence bez tvůrčího díla myslitelná. Dílo dává lidské existenci smysl, protože ji vyslovuje a zpětně tvaruje. Je nehasnoucím zdrojem tvoření smyslu a jen skutečně kreativní dílo může lidskou existenci postihnout. Taková víra je pro Witolda Gombrowicze naopak nepřijatelná. Polský spisovatel celou svou tvorbou pochybuje o tom, že by lidskou existenci bylo možné postihnout jinak než zavržením díla. Dílo totiž zakládá Formu, která bují a žije nezávisle na prvotním charakteru díla, jež zprvu mohlo mít vůči Formě třeba i destruktivní charakter. Každé jednou vyjádřené dílo se nakonec promění v artefakt, jenž produkuje další artefakty. Tak se vytváří odcizený svět, aparát, v jehož soukolí už není pro člověka místo. Gombrowiczovu tvorbu charakterizuje důraz, s jakým se snaží vyjádřit svoji konkrétní existenci a vymanit ji tak z područí Formy. Je pro něj typická provokace, pamflet nebo posměch, s nimiž pozoruje formující se kulturu Západu. Neustále se snaží každou Formu definovat, a tak ji demaskovat. Definice Formy prochází téměř celým jeho dílem, které v tomto smyslu není lyrické, jako je tomu třeba u Nabokova, ale vrcholně tragické. Tam, kde Nabokov spatřuje útěchu v básnickově umění zachytit zmizelé události, nastoluje Gombrowicz neřešitelný problém. Každá událost, aby mohla být vyjádřena, musí přijmout takovou podobu, která nakonec vede k Formě, tedy k tomu, co je vůči události neadekvátní, nepřirozené a umělé.

Příběhy Vladimira Nabokova jsou prostoupeny vírou, že všechno, co bylo, zůstává kdesi uloženo. Dílo je nástroj, kterým můžeme to, co bylo, znovu přivolat z minulosti. Dílo je nástroj paměti. Gombrowicz však nepíše paměti, ale deník. A pokud Nabokov podřizuje román žánru paměti a jeho vypravěč se zcela obrací do minulosti a nejvlastnějším vyjádřením je pro něj detailní popis, který zmizelé události evokuje a simuluje, a tak nastoluje znovu jejich přítomnost, pro Gombrowiczovo pojetí románu je naopak charakteristická deníková nezavršenost. Gombrowicz píše deník, který nevyústí v paměti, ale stane se sám svým vlastním smyslem, jakýmsi esejistickým zpracováním sebe sama, zkouškou i rozvrhem vlastní identity. Deník má s esejem společnou nezavršenost, otevřenost a rovněž má ve svém vínku odpor k jakékoli zformované minulosti. Vztah eseje k paměti je spíše ironický. Již Montaigne

ve svých *Esejích* uvažuje nad charakterem svého psaní. Esejům je vlastní těkání z místa na místo, pohyb, jenž je vždy aktuální. Není pro ně důležitá rekonstrukce minulosti ani nahlédnutí této minulosti, ale aktuální přítomnost, jíž minulost slouží jedině jako sběrna materiálů, z které si můžeme bez rozdílu vybírat. Esejistická povaha není postavena na paměti, ale na jakémisi druhu zapomínání, jež je nutné k tomu, aby se nové mohlo projevit a nebylo příliš svázáno minulým – tradicí. Zapomenout znamená osvobodit se, jak ve svých esejích ukazuje Montaigne:

Jsem tak výborný zapomínáč, že svoje vlastní spisy a skladby zapomínám stejně dokonale, jako ostatek. Citují mi každou chvíli moje výroky, aniž to poznám. Kdyby někdo chtěl vědět, odkud jsou verše a příklady, které jsem zde nahromadil, přivedl by mě takovou otázkou do nesnázi, a přece jsem si je vyžebal výhradně u prahů známých a slavných, a nestačilo mi, že jsem jich pořídil bohatý výběr, musily ještě samy pocházet z rukou bohatých a čestných: projevuje se jimi stejně vážnost jako myšlenková důsažnost.³⁶²

Existenci proto zakusíme spíše na hranici mezi nastáváním a mizením událostí, v jejich zlomech – mezi bytím a nicotou. Umění tvořit je uměním vytvářet zlomy, což přepokládá nejen tvorbu, ale rovněž destrukci.

2.

Gombrowicz své zpřetrhání vztahů s minulostí dovádí do krajnosti. V románech experimentuje se svou identitou, rozvrhuje sám sebe v prostoru psaní, v samotném jeho pohybu: „Začít vytvářet sebe a udělat z Gombrowicze postavu – jako Hamlet nebo don Quijote – ? – ! –,“ píše ve svém *Deníku*.³⁶³ Nejedná se přitom jen o romantický pocit výjimečnosti jedince a jeho nepochopení současníky, který je samozřejmě také zdrojem Gombrowiczovy mytologie, spíše o pokus vytvořit novou postmoderní estetiku performance, v níž uměleckým objektem bude jeho vlastní tělo. Je to weinerovská „hra doopravdy“ se všemi jejími důsledky – vlastní život jako experiment. Gombrowicz domyslel svět Musilova *Muže bez vlastností* jako svár možností, kdy událost nemá pevné hranice a stává se potenciální. Právě esej smazává rozdíly mezi uskutečněnými možnostmi a těmi

³⁶² Montaigne, M. de: *Eseje*. Přel. V. Černý. Odeon, Praha 1966, s. 46.

³⁶³ Gombrowicz, W.: *Deník*, op. cit., s. 140.

neuskutečněnými, avšak stále ještě možnými: „Jsem sám. Proto jsem tak intenzivně.“³⁶⁴ Takto koneckonců naložil se svým životem i Raskolnikov v románu Dostojevského.

Ferdydurke (1937), první Gombrowiczův román, je proto třeba vnímat jako parodii na bildungsroman (polsky *powieść o formowaniu*, tedy román formování). Hlavní hrdina Jozífek prožívá své dospívání a zrání, ačkoli nakonec k ničemu nedospěje. Zůstane ve svém dozrávání vězet, aniž by zralosti dosáhl a aniž by byla aspoň naznačena možnost dalšího pokračování hrdinova života, jako je tomu třeba u Hanse Castorpa z *Kouzelného vrchu* Thomase Manna. Jsou tu použity klasické motivy bildungsromanu, jako je konflikt se společností, výchova hrdiny, jeho niterný vývoj či závěrečný hrdinův útěk ze společnosti. Gombrowiczovy esejistické vstupy v obou do románu zařazených předmluvách (*Předmluva k Filidorovi* dítětem podšitému a *Předmluva k Filibertovi* dítětem podšitému) a rovněž na počátku první kapitoly můžeme vnímat také jako utajenou polemiku s žánrem románu formování. V jistém smyslu bychom mohli *Ferdydurke* označit za antibildungsroman, jak o tom svědčí kupříkladu tento vypravěčův komentář: „Již na úsvitu mládí vsakuje člověk do fráze a grimasy. V takové kovárně se kuje naše zralost.“³⁶⁵ Z románu formování se tak stává román o Formě.

3.

První věta románu *Ferdydurke* zní: „V úterý jsem se probudil v tu bezduchou a pomíjivou hodinu, kdy noc už vlastně skončila, ale svítání ještě pořádně nezačalo.“³⁶⁶ Vypravěč se rázem ocitá v jakési mezeře skutečnosti, v níž se příběh bude moci teprve odehrát. Není světlo ani tma, hranice mezi nimi je setřena, jak to ostatně odpovídá principům grotesky, v níž hranice mezi reálným a fantaskním mizí. Teprve teď může vypravěč nahlédnout do událostí, jež nejsou vyprávěny zpětně, ale teprve se stávají. To je základní princip Gombrowiczovy poetiky. V oné mezeře mezi ničím a něčím je možné událost zahlédnout v jejím procesu zrání, v jejím procesu zrodu. Podobně v posledním Gombrowiczově románu *Kosmos* (1965) charakterizuje vypravěč Witold, alter ego samotného autora, svoji poetiku slovy:

Nedovedu to vyprávět... ten příběh... protože vyprávím *ex post*. Šipka, například... Ta šipka, například... Ta šipka, tenkrát, u večere, nebyla vůbec důležitější než Leonovy šachy, noviny nebo čaj, všechno bylo rovnocenné, všechno spoluvytvářelo danou chvíli, něco jako souzvuk,

³⁶⁴ *Ibidem*, s. 250.

³⁶⁵ Gombrowicz, W.: *Ferdydurke*, op. cit., s. 74.

³⁶⁶ *Ibidem*, s. 7.

bzučení roje. Ale dnes, *ex post*, vím, že ta šipka byla nejdůležitější, a tak, když o tom vyprávím, stavím ji do popředí, z nerozrůzněné masy faktů dobývám konfiguraci minulosti. A jak se dá vyprávět nikoli *ex post*? Nemůže tedy být nikdy nic skutečně vysloveno, reprodukováno ve svém anonymním stávání se, nikdo nikdy nesvede znázornit blábol rodící se chvíle, jak to, že zrození z chaosu, nemůžeme se s ním nikdy setkat, sotva vzhlédneme, a už se pod naším pohledem rodí řád... a tvar...³⁶⁷

Vyprávění, které není vyprávěním „*ex post*“, ale vyprávěním ve svém stávání se vyprávěním, souvisí také s volbou eseje jako žánru nepostaveného na paměti, nýbrž na deníkovém zaznamenávání – esejistickém rozvrhování sebe sama. Jako by souviselo s onou schopností zapomínat, patrnou z Montaignových *Esejů*. Jako by k nahlédnutí události v jejím stávání se, procesu a zrodu, bylo nutno odtrhnout se od paměti, od všeho, co svazuje, od veškeré minulosti, neboť ta je zformovaná vždy předem.

Dílo jako artefakt je vždy postaveno na tom, co bylo, a nikdy ne na tom, co je. „Co je“ navždy uniká do sféry „co bylo“. To nakonec podléhá šumu nebo dezinterpretaci. „Co je“ svědčí o sobě ve svém čase, který je omezený a nakonec zaniká. Je tak, že není. To je jeho nejvlastnější projev a způsob existence. „Co je“ spočívá cele v tom, co není, ve své nicotě. „Co je“ je nicováno (Sartre):

Bytí pro sebe je přítomno u bytí formou úniku; přítomnost je ustavičné unikání před bytím. Proto jsme přesněji formulovali primární smysl přítomnosti tak, že *není* [...]. To, co se mylně nazývá přítomnem, je bytí, u něhož přítomno je přítomností. Nelze uchopit přítomnost ve formě okamžiku, protože okamžik by byl momentem, kdy přítomnost *je*. Přítomnost však není, zpřítomňuje se formou útěku.³⁶⁸

Ovšem vyprávět znamená přijmout to, co bylo. Vyprávět můžeme jen to, co už není. Vyprávění, které není „*ex post*“, není vyprávěním. „*Ex post*“ však nikdy zcela nezachytí událost v jejím „stávání se“, ale vždy jen v jejím „stalo se“. A právě toto „stalo se“, toto zvěcnění zaniklé události, je příčinou jejího zformování. Reflexí zaniklé události, tedy vyprávěním, způsobujeme jen další vznik a růst Formy. Jak tedy vyprávět proti Formě? Jak zachytit událost v jejím „stávání se“, kdy ještě není Formou? Jedinou možností je zkušenost samotného aktu psaní, z něhož sice zbude zformovaná stopa, ta ale zůstane zachycena ve svém procesu – v permanentním aktu znovunastolování. Psaní vždy stojí proti Formě, ve

³⁶⁷ Gombrowicz, W.: *Kosmos*, op. cit., s. 24.

³⁶⁸ Sartre, J.-P.: *Bytí a nicota*, op. cit., s. 169.

svém „stávání se“ je vždy hraniční a překračuje samo sebe. Je čistou transgresí sebe sama. Jako by šlo o to zachytit onen poslední rozdíl mezi je a není, jenž je na konci každého psaní a který nemůžeme zachytit. Buď je akt psaní vždy před námi, anebo je psaní náhle ukončeno a navždy mizí v prázdnotě. Konec psaní není nikdy součástí napsaného textu, ale leží v oblasti nenapsaného. Rozplývá se v něm a mizí.

Extrémní polohou takového úsilí zachytit stávání v jeho každodennosti jsou již zmíněné „konverzační lístky“ Franze Kafky, kterými se umírající básník dorozumívá s Dorou Dymantovou a Robertem Klopstockem. Záznamy tu nesdělují nic než samotný akt „stávání“ události. Každá událost je zachycena ve svém znovuzrození, jako by se před očima čtenáře neustále opakovala a povstávala, jako je tomu i v Gombrowiczově *Kosmosu*. Souhrn částí jakožto série nikdy nevytvoří celek, pouze části další, které se nekonečně štěpí na díly i dílečky, čímž mezi částmi vznikají prázdné mezery, které se mezi událostmi jako propasti času neustále zvětšují. To vše způsobuje jak přítomnost, tak absence Formy. Kromě Formy není přítomno nic, jen změt' jednotlivých částí.

Gombrowicz ovšem pojímá vyprávění ve stavu zrodu ještě jinak. Psaním *Deníku*, který je zároveň reflexí žánru. Deník zachycuje událost v jejím trvání i nastávání a zároveň se hrou s deníkovou formou stává románem. Stává se vyprávěním ve svém stávání se, které vlastně vyprávění ruší a nahrazuje je psaním, jež je jediným možným „vyprávěním ve svém stávání se“. Podstatně se liší od série. Nikdy není nekonečný, ale končí smrtí autora. Tak Gombrowiczův *Deník* přestává být Formou a stává se jeho Tělem.

4.

Samotná Gombrowiczova novela *Ferdydurke* začíná parodií *Hledání ztraceného času* Marcela Prousta. Hrdina Proustova románu se rovněž nachází v onom polospánku, kdy se veškerá jasnost a určitost ztrácí, noc a den se mísí a vytvářejí jakýsi mezisvět polospánku a polobdění, odkud proudí k hrdinovi sny. Rozmazané a nezřetelné hranice světa, v nichž se minulost a přítomnost přes sebe různě přelévají, jsou charakteristické nejen pro Prousta, ale jako výchozí bod parodie i pro Gombrowicze. Právě nezřetelnost stojí v protikladu k Formě, stejně jako věk dozrávání a zrání, kdy ani mládí, ani dospělost nemají nad hrdinou svoji moc. A přestože jim na čas podlehne, dokáže se z nich nakonec vysvobodit. Hrdina hledá svůj čas v parodii a zpochybnění všeho, co se v příběhu vyskytuje, neboť vše přítomné je násilím Formy. Jako by nešlo nahlédnout nic, aniž by člověk zároveň poškodil nebo přímo zničil sám sebe. Svět města i vesnice podléhá všudypřítomnému násilí. Dotknout se světa znamená světu podlehnout. Jediná možná záchrana je ze světa zmizet, zmizet z dosahu jeho násilí i Formy.

Ve druhé části příběhu odcházejí Jozífek spolu se Štikasem na periferii města, která se pozvolna mění v poloopuštěnou, řídkou osídlenou krajinu. Cestou potkávají štekající vesničany, postrádající základní znak lidské kultury, srozumitelnou řeč. Právě analytický pohled vypravěče je pro tuto část *Ferdydurke* charakteristický. Vypravěč redukuje chování vesničanů na znaky, které probouzejí Formu, pomocí které Jozífek vnímá své příbuzné. Celá scéna odehrávající se na venkově u příbuzných je navíc pokračováním perzifláže *Hledání ztraceného času* z první kapitoly. Jedná se o parodii na Marcelův odjezd na venkov do Combray. Všechno, co se odehrává, se nakonec stává pro vypravěče i hrdinu příběhu Formou, neboť dění se projevuje znaky, jichž se lidé nejsou schopni zbavit – a které tuto Formu produkují. Znaky jsou výsledkem uchopování světa. Bez tohoto uchopování nemůžeme o světě mluvit. Ovšem uchopovat znamená mýnit, číst a rozumět, produkovat výpovědi a významy. Dotek se světem vede nakonec k tomu, že se z viditelných věcí, jež se dějí, stávají znaky, které vytvářejí Formu.

Vypovídání o světě rozděluje svět na intencionální části. Neustálá segmentace je důsledkem Formy. Důsledkem jazykového uchopování světa, nezáměrným důsledkem mínění. Části produkují části další, nevztahující se již k ničemu než k Formě. Každý postřeh hrdiny, jenž se svého pozorování nemůže zbavit, neboť je pro něj obsesí, rodí mínění o světě. Hrdinovo úsilí světu porozumět vede nakonec k tomu, že vytváří z viditelných věcí znaky, které vždy mají význam. Právě zřejmost a jasnost, která u Nabokova nebo Prousta pableskuje věcmi, neboť ty jsou vždy průsvitné a nezprostředkovaně nám odhalují minulé dění, jsou pro Gombrowicze nemožné. Být pro Gombrowicze znamená odlišovat se, což vede k distanci a k následnému pozorování, které předpokládá mínění a přítomnost znaku. To vše ale zakládá Formu. Kruh se uzavírá a je ve své naprosté neprostupnosti neúprosný. Nikudy z něj nejde vykročit a nikde jej nejde narušit. Svět, v němž se Jozífek nachází, je vyprázdněný a nehybný. A čím větší je vyprázdněnost a absence smyslu, tím silnější je Forma, která je důsledkem vypovídání o světě, bez něhož se žádná existence neobejde.

Všudypřítomná deformace je rovněž důsledkem působení Formy. Ale je zároveň principem grotesky, zrcadlovým šklebem Formy, která již od počátku věznila hrdinu. Tak končí román *Ferdydurke* – nad světem svítí a dohlíží zadnička, lhostejno, jestli jako měsíc nebo slunce. Gombrowicz se zde vysmívá veškeré symbolice – nejedná se jen o její parodii, ale přímo o její odmítnutí. Svět žádný smysl nemá, je jenom hloupou fraškou. Není jen vyprahlý nebo prázdný, ale přímo nesmyslný a hloupý.

Svět rozdělený na části je světem mínění a pozorování. Kdo pozoruje a míní, ten svou plnou existenci znicotňuje. Podobá se tak sluhovi z *Ferdydurke*, jenž obsluhuje pány a činí

sám sebe neexistujícím. Ač se panstvo na sluhu obrací, jeho samotná existence je nicována, sám dělá totiž všechno proto, aby se znicotnil a nerušil svojí přítomností pány v jejich zábavě. Taková struktura postavená na protikladu sluhy (vypravěče) a pána (postavy) je základem samotného vyprávění: „Tetinka jedla laskavě a dost hojně, avšak dietně, Zoša do sebe jídlo cpala násilím, Zikmund konzumoval přímo odporně a sluhové obsluhovali *na špičkách*.“³⁶⁹ Postavy sluhů mají v moderní literatuře často tuto metaforickou funkci. Udržet v chodu stolování je stejně náročné jako udržet v chodu vyprávění.

Jedním z důležitých motivů propojujících román *Ferdydurke* s díly pozdějšími, zejména s *Pornografií* a *Kosmosem*, je „šmírování“. Jozífek ve *Ferdydurke* šmíruje Zutu a všemožně jí to dává najevo, čímž dekonstruuje obsesivní pozorování a zároveň je hyperbolizuje. Zuta raději než veřejný skandál, který by slídila odhalil, volí takové chování, které se šmírováním počítá. Ocítá se tak před kamerou klíčové dírky, jako by stála před kamerou obscurou (téma, které bylo blízké rovněž Nabokovovi, jak jsme viděli). Její chování, kdy ještě více zdůrazňuje svou mladost i bujarost, předpokládá pozorování, bez něj by se chovala jinak.³⁷⁰ Naše pozorování působí na objekt a vyvolává v něm touhu se pozorování přizpůsobit, takže nikdy nemůžeme s jistotou říct, jaké jeho chování je mimo ně: „Rozčilovalo je, že sedím ve svém pokoji a nejevím známek života. Tím spíše jsem se snažil zachovávat ticho. Tiše, tiše, tiše. Ticho znásobovalo ono velké napětí a bzukot mouchy v něm zněl jako zvuky trub. Neurčitost prosakovala z ticha a vytvářela kalné rybníčky.“³⁷¹ Skutečnost je neustálým pozorováním zcela zesměšněna: „Vědomí, že jsem ho šmíroval, jej uvrhlo do vulgárního infantilismu.“³⁷² Obsesivní pozorování druhého prozrazuje příbuznost Gombrowiczovy poetiky s filmovou vizualitou, která se neprojevuje jen montáží a střihem, ale i dobovými zmínkami o Chaplinovi (podobně je tomu v Nabokovově *Daru*) či o hercích Fredu Astairovi a Ginger Rogersové v kapitole *Šmírování*.³⁷³

Během posledních dvou kapitol odcházejí Štikas s Jozífkem hledat Čeledína, který je pro ně ideálem čistoty a absence Formy. Na zámku u Jozífkových příbuzných najde Štikas konečně Čeledína, s nímž se chce „Sbra...třit! Skama...rádit!“³⁷⁴ Tomu ale nerozumí strýc Konstantin a považuje Štikase buď za homosexuála, anebo za levicového radikála. Ovšem absence obojího jej mate: „Nějaká perverze? Co? Komplex? Bra...tří se? Je to socialista?

³⁶⁹ Gombrowicz, W.: *Ferdydurke*, op. cit., s. 219.

³⁷⁰ Gombrowicz, W.: *Ferdydurke*, op. cit., s. 153.

³⁷¹ *Ibidem*, s. 174.

³⁷² *Ibidem*.

³⁷³ *Ibidem*, s. 156–157.

³⁷⁴ *Ibidem*, s. 223.

Demokrat, co? Bratři... se? *Mais qu'est-ce que c'est bra...tří se? Comment bra...tří se? Fraternité, quoi, égalité, liberté?*³⁷⁵ Štikasovi jde o přátelství bez jakéhokoli záměru. To však není možné, neboť už v samotném aktu přátelství se skrývá Forma, jež je výsledkem intence a interakce. Kontakt s lidmi svádí ne k vlastnímu sebezpozorování, jak píše Kafka, ale k jejich sledování.³⁷⁶ Vede člověka k tomu, aby uchopoval a rozděloval svět. K diferenci, která je přímo vepsána v prostém sdělení „sbra...třit se“. Dělení i rozdíl (diference) se stávají podstatou významu a vedou k neustálému rozpadu a jejich opětovnému vznikání. Ke kumulaci významů beze smyslu a k redundanci, jakou je štěkot vesničanů nebo Konstantinovo pobrukování, kterým Gombrowicz odkazuje ke *Třem sestřím* Čechova, k Čebutykinovu známému „ca-rá-ra bum-to-tu“³⁷⁷ v závěru hry: „Tramatata bumbumbum“, prohlásil strýc Konstantin rozvalený u stolu, otevřel ústa od ucha k uchu a líně si do nich vhodil švestku, kterou byl uchopil do dvou prstů.³⁷⁸ Řeč se rozpadá – komunikace přestává mít smysl. Později tuto svoji zkušenost zužitkuje Gombrowicz v absurdním dramatu (*Svatba; Yvonna, princezna burgundánská; Opereta*) a rovněž v románu *Kosmos*, v Leonově infantilním „bembergování“.³⁷⁹ Broukání obecně svou anonymitou a fakticitou láme řeč jako nějaká trhlina a ukazuje se v jazyce jako evidence – zvláštní výjimka postrádající smysl, singularita zbavující se každého kontextu řeči.

Po zápletky s Čeledínem, kterého chtějí hrdinové unést, začíná všechno kolem zachvacovat nehybnost. Ta je důsledkem nejen všudypřítomného rozpadu, ale také vkrádajícího se atributu moderního pojetí času – čekání. Jozífek se totiž ve chvíli, kdy hodlá unést čeledína, dostává do absurdní situace. Do tmavé místnosti, v níž spolu s čeledínem číhají na vhodný okamžik k útěku, vcházejí postupně Konstantin a jeho syn Zikmund. Oba tuší, že se děje něco nekalého, ale nevědí jeden o druhém a ocitají se v nehybné a strnulé pozici, kdy každý číhá na toho druhého, kterého považuje za svého nepřítele: „Byl tak blízko, že by byl na nás dosáhl rukou, ale právě to ho nutilo držet ruce při těle, byl příliš blízko, ta blízkost ho lapila do pastí. Znehybněl a jeho nehybnost se zpočátku pomalu a potom stále rychleji kondenzovala ve výraz znepokojení.“³⁸⁰ Natahování času do neúměrných rozměrů vede k nehybnosti a rozpadu událostí. Zastaveným časem se později bude zabývat nejen Samuel Beckett, ale také Andy Warhol ve svých filmech (*Empire, Sleep*).

³⁷⁵ *Ibidem*, s. 242.

³⁷⁶ „Styk s lidmi svádí k sebezpozorování.“ Srov. Kafka, F.: *Aforismy*, op. cit., s. 18.

³⁷⁷ Čechov, A. P.: *Tři sestry*, op. cit., s. 82. Rusky: „Tara... ra... bumbija.“ Idem: *Tri sestry*. In: Idem: *Polnoje sobranije pjes v odnom tome*, op. cit., s. 447.

³⁷⁸ Gombrowicz, W.: *Ferdydurke*, op. cit., s. 219, 218, 220, 246.

³⁷⁹ Idem: *Kosmos*, op. cit., s. 106. Polsky „bembergowanie“. Idem: *Kosmos*, op. cit., s. 127.

³⁸⁰ Gombrowicz, W.: *Ferdydurke*, op. cit., s. 263.

5.

Vypravěčem na počátku románu *Ferdydurke* je dospělý Jozífek, který se zničehonic stane nedospělým školákem. Jeho identita se formuje a deformuje podle záměrů jeho okolí. Když se konečně osvobodí a zbaví veškeré své závislosti, neboť zbavit se Formy znamená zbavit se závislosti, dosáhne na konci Gombrowiczova příběhu o dospívání takové pozice, která je jedinečně možná a autentická – stane se nikým: „Kde zůstala moje pomsta, mé hrabání se v nich, skučení trhané skutečnosti, praskání stylu a moje bláznivá radost na troskách? Ta fraška mě pomalu začínala nudit.“³⁸¹ Být nikým, taková je skutečná identita vypravěče, jak jsme nastínili v souvislosti s Čechovem. Teprve pak jím můžou procházet nejrůznější postavy, obrazy a krajiny. Nikdo je tím, kdo nemá žádné vzpomínky a jeho paměť je v troskách: „Ne, bylo to pryč, nebyl jsem ani mladý, ani starý, ani moderní, ani staromódní, ani student, ani chlapec, ani dospělý, ani nedospělý, byl jsem nijaký, byl jsem nikdo...“³⁸²

Existence toho, kdo je nikým, je vždy v pohybu, je neustálým únikem, opouští vše, co má své místo v čase. Nachází se v nemístě, v jakési alokální pozici, jež se v čase rozpouští, aby se sama stala časem. Časem někoho, kdo je neustálým nastáváním³⁸³ i trváním v podobě neustálého mizení – nezachytitelného, neurčitelného vypravěče, který se zhmotňuje, jen aby zase zmizel, který se nachází tam, kde není. Nikomu jde o to, aby se naprosto ztotožnil s aktem psaní jako jedinou možnou mírou času – časovostí. Nejedná se už o to zachytit přítomnost, ale o to, aby jako vypravěč neustále unikal, a nastoloval tak jakési obecné nepřítomno i svou vlastní přítomnost v něm. Vyprávět a psát znamená znepřítomňovat sebe i svět. Sebe ve světě i svět v sobě. Učinit se nikým.

Existence nikoho je mimo jakoukoli Formu. Ten, kdo píše, je vždy nikdo a my jako čtenáři ho nemůžeme dosáhnout. Zůstává mimo vysvětlitelné a srozumitelné kategorie. Je totiž mimo veškeré vidění a rozumění. Pokusit se uskutečnit takového vypravěče je už záležitostí Gombrowiczova *Kosmosu* a zvláště pak *Deníku*. Avšak s vědomím, že takového vypravěče plně uskutečnit nelze – jeho existence vždy zanechá na těle textu stopu. Gombrowicz sice začíná svůj *Deník* zvoláním Já, avšak toto Já bude po celou dobu zápatit

³⁸¹ *Ibidem*, s. 186.

³⁸² *Ibidem*, s. 191–192.

³⁸³ Připomeňme proto ještě jednou Deleuze: „Jedině tvůrčí umělec dovede moc klamu k tomu stupni, v němž se uskuteční, nikoli ve formě, nýbrž v transformaci. Neexistuje tu již ani pravda, ani zdání. Neexistuje tu již ani neměnná forma, ani proměnlivý pohled na formu. Existuje tu hledisko, jež natolik náleží věci, že se věc neustále transformuje ve stávání, které je identické s hlediskem.“ Deleuze, G.: *Film, 2. Obraz-čas*, op. cit., s. 175.

s tím, co samo vytváří a co za sebou zanechává, tedy s písmem, které je jako šifra sdělení evidencí psaní.

Psaní je neukončitelné, nepřestávající. Říká se, že spisovatel odmítá říkat ‚Já‘. Kafka s překvapením a s radostným okouzlením poznamenává, že do literatury vstoupil tehdy, jakmile mohl ‚Já‘ nahradit slovem ‚On‘. To je pravda, ale transformace je mnohem hlubší. Spisovatel patří řeči, kterou nikdo nemluví, která se na nikoho neobrací, která nemá centrum a která nic neodhaluje. Může se domnívat, že se v této řeči sám prosazuje, ale to, co prosazuje, je zcela odosobněné. [...] Tam, kde je, mluví jen bytí – což znamená, že řeč už nemluví, ale je, oddává se čiré pasivitě bytí.³⁸⁴

Dosáhnout neurčitosti ve světě znamená nalézt místo, odkud je všechno vidět. Takové je místo vypravěčovo, místo neurčité, oblast nikoho, které je absolutním středem rovnováhy. Například *Úvahy o hříchu, utrpení, naději a pravé cestě* od Franze Kafky nebo *Knihy neklidu* od Fernanda Pessoa mohou sloužit jako příklady rovnovážného principu v literatuře. V Kafkových aforismech se vypravěč zcela ztrácí. Zůstává mezi uspořádanými větami. Je jednotícím prvkem, jakousi spojnicí mezi fragmenty. Tělo autora a jeho přítomná nepřítomnost mohou jako jediné propojit roviny psaní a zlomy mezi nimi, z nichž se každé vyprávění vlastně skládá. Z místa vypravěče, které je nikde, je autor schopen zahlédnout všechny své modifikace a realizace. Vypravěčovým místem je místo zlomu mezi fragmenty, tedy právě to nikdy neviděné a nepostižitelné.

6.

Každé vyprávění je ve skutečnosti přerušované. Není nikdy lineární a kauzální, ale neustále se tvoří pomocí zlomů. To, co nazýváme linearitou a kauzalitou, je jenom iluze možného přechodu mezi dvěma nijak nesouvisejícími událostmi. Vyprávět znamená zamlčovat, vybírat a něco vyzdvihovat na úkor něčeho jiného – hrát. Bez této hry se vyprávění rozpadá na nesourodé dění, plné dějově nespletených linií, výseků skutečnosti a nijak spolu nesouvisejících pohledů postav, které k sobě nemají žádný vztah.

Oba poslední Gombrowiczovy romány, *Pornografie* (*Pornografia*, 1957) i *Kosmos*, začínají podobně. Navazují na přerušené vyprávění, které tím problematizují, a tvoří tak s předcházejícím *Trans-Atlantikem* (*Trans-Atlantyck*, 1953) jakousi trilogii – kontinuitu

³⁸⁴ Blanchot, M.: *Literární prostor*. Přel. M. Kohoutová, M. Pacvoň. Herrmann & synové, Praha 1999, s. 19.

jediného vyprávění. „Budu vám vyprávět jiný svůj příběh, asi jeden z nejosudovějších,³⁸⁵ navazuje vypravěč *Pornografie* na předchozí *Trans-Atlantik*. „Povím jiný příběh, podivnější,³⁸⁶ začíná *Kosmos*, aby navázal na předchozí *Pornografii*. Gombrowicz tím zdůrazňuje samotný akt vyprávění příběhů, jejich alegoričnost, poukazuje na jejich možný a skrytý význam, na jejich enigmatičnost, která je základem moderního vyprávění, ale také na problém linearitu a kauzality. Příběhy všech tří jeho malých románů jako by patřily do jediného vyprávění. Vypravěčem ve všech třech knihách je Witold, jenom v *Trans-Atlantiku* je jím Witold Gombrowicz. Jedná se o jakousi sérii příběhů o třech částech, které patří jedinému vyprávění.

Trojdielné jsou i *Ferdydurke* s *Deníkem*. Tím, že Gombrowicz zdůrazňuje ve svém vyprávění přerušování, ukazuje nejen na časovou prodlevu, ale také na to, že vypravěč žije vlastním životem a ve chvíli, kdy nevypráví fikce, píše *Deník*. Ten má funkci jakéhosi těla a ve vztahu k imaginární látce fikce je fyzický a tělesný. Žádná věta tu není fragmentem. Má totiž přímý a nezprostředkovaný vztah k situaci a ke zkušenosti tělesnosti, bez níž mu nelze porozumět. Každý deník se stává rostoucím tělem. Je v něm zahrnuta kontinuita času, která se vztahuje ke konkrétnímu jedinci. Deník nikde nekončí, ale na konci navždy umlká smrtí autora. Je postaven na fenoménu psaní, které je kontinuální – oproti diskontinuálnímu vyprávění, které je plné přerušování a odboček. A právě na ploše neustálého rozlišování mezi kontinuitou a diskontinuitou, celkem a částí, psaním a vyprávěním, se pohybuje Gombrowiczova tvorba.

Diskontinuálním vyprávěním v jeho nejvyhrocenější podobě je *Kosmos*. Gombrowicz se v tomto svém nejpesimističtějším románu staví skepticky nejen k samotné možnosti cokoli vyprávět, tedy překračovat zlomy a mezery mezi událostmi, ale pochybuje i o naší schopnosti o událostech vypovídat, tedy nazírat je jako události. Dění, které jsme schopni jakžtakž vymezit, se nakonec překloupí v chaos. Každá událost, abychom o ní mohli mluvit, by totiž měla být dána naší schopností uchopit ji v jejím vztahu k událostem jiným. Ovšem tuto základní vlastnost, jež nám umožňuje o světě vypovídat, Gombrowicz ve svém díle zpochybňuje. Jestliže je událost ve světě bez jakékoli souvislosti a spojitosti s jinými, jestliže je singulární a dává se nám jen jako evidence, pak je zcela nesmyslná. Navíc se pod rukama spisovatele a vypravěče Witolda rozpadá i samotná událost a přítomné zůstává jen jakési neforemné chvění. Něco, co můžeme nazvat intenzitou, silovým polem, které postrádá

³⁸⁵ Gombrowicz, W.: *Pornografie*. Přel. H. Stachová. Torst, Praha 1997, s. 11.

³⁸⁶ Gombrowicz, W.: *Kosmos*, op. cit., s. 5.

jakoukoli Formu. Teprve z tohoto chvění znovu povstává událost, již přijímáme v její ucelenosti a danosti jakožto Formu.

2. kapitola: Deník zmizelého

Podívejme se proto blíže na *Deník* (*Dziennik*, 1953–1969) Witolda Gombrowicze, v němž akt psaní zachycuje aktuální a stávající dění. Čím je tato kniha v kontextu moderní literatury a umění? Je pouze deníkem, a zastupuje tak svébytný umělecký žánr, který začal být aktuální po druhé světové válce, anebo je něčím více, něčím, co stále překračuje horizont našeho chápání a propojuje nejrůznější tendence v oblastech umění a literatury?

Deník Witolda Gombrowicze má performativní povahu, respektive jeho jazyk je performativní. Autor nepředkládá událost samotnou, ani neukazuje její záznam, ale předvádí ji v jejím procesu jako aktuální dění tak, že ji psaním realizuje. Zároveň sám v této události vystupuje, nechápe ji mimo sebe, ale jako svou součást. Nedemonstruje své umění, ale Gombrowicze jako umělce, tvůrce i aktéra události. Nejde jen o všudypřítomnou ironii, procházející napříč jeho dílem, s níž pohlíží na konstrukty zvané literatura a umění. Jeho smích nad uměním souvisí s výsměchem všemu, co je umělé, a s příklonem k tělesnosti. Jako by se *Deník* sám stával tělem, které ukazuje svá zranění, své nemoci a řezné rány (zasazené jazykem), ale také svou sexualitu a psychiku. Jako by svět útočil na tělo a vrýval do něj své stopy.

I z toho důvodu začíná *Deník* zvoláním Já. Já je první a jedinou jistotou o sobě i údivem neustálé nejistoty. Ale také zdůrazněním toho, co dále následuje. Všechno další je taky Já, jsou to částičky prachu mého těla. Můj jazyk jsem já sám a popisované události jsem také já sám, protože jsem je prožil a zakusil na sobě. Byl jsem událostem fyzicky přítomen. A pokud nebyl, dotýkám se jich právě teď, tím, že o nich píši. Svět útočí na mě a já útočím na svět. Spojením těla a řeči vytvářím svoji identitu. Tady jsem já a tam jste vy.

Gombrowicz v *Deníku* předvádí naprostou změnu v chápání toho, co může být uměním literatury. Už dávno to není jenom to krásné a vznešené, co stojí mimo mne, ale naopak to, co se mě fyzicky dotýká, čeho se chápu a co ve svých rukou držím. Umění je moje zkušenost toho, co je umění a co jako umění vnímám. Uměním jsem já sám, moje nejbližší okolí a moje soukromá činnost. Podobně je tomu u obrazů americké výtvarnice Evy Hesse, visících ze stropů a stěn jako živé tkáně. Zadržují v sobě potřebu fyzického doteku. Deník obecně není jen výrazem společné lidské zkušenosti, jehož vlastní subjekt by mohl být podružný a snadno zaměnitelný jako například u postavy a vypravěče v románu či u tzv. lyrického subjektu. Vždycky je vyjádřením osobní zkušenosti daného konkrétního člověka.

Gombrowiczův *Deník* není jen retrospektivním záznamem událostí, které proběhly, ale uměleckou hrou s celým literárním žánrem a s událostmi v něm obsaženými. Jazyk je v deníku vždycky událostí. Deník umělce se stává stopou uměleckého života, jeho svědectvím. Zároveň umělecký život formuje, dává mu tvar a činí jej uměleckým. Právě žánr deníku volá po jiném přístupu k umění v životě, neboť všechno, co udělám a na co pomyslím, deník sejme na své stránky, aby se oděl mým obnažením. Proto je důležité, co dělám, promýšlím a vytvářím jako umění, byť jen ve své mysli a na svém těle. Deník ze mne sejme mou zkušenost (nezdokumentuje, ale sejme) a vytvoří z mých sepsaných pozorování svědectví o mé cestě. Otiskne můj pohyb na své stránky.

Deník je možný vždy jen jako cestovní, putovní: tak je tomu u Máchy, ale také u Kafky. Být neakcentují cestu přímo, vždy s autorem putují, jsou mu po ruce. Je to „příruční“ žánr,³⁸⁷ předpokládá rozvrhování času. Určují a tvarují jej zápisy v čase. Sám deník je časem, který se usazuje a vrství do stopy jako událost. Člověk si ho neustále bere s sebou. Ukazuje mu změnu místa. Tak si ho bere s sebou i Gombrowicz. Nejsou to ovšem desky s nápisem „Deník“, ale cosi, co se pořád aktuálně píše tak, jak se události samy řadí a rozvrhují v čase. Přičemž za událost můžeme považovat všechno, co lze vydělit, u čeho lze najít hranici. Cokoli – vzpomínku, záblesk či letmé zahlédnutí. To, co se píše jako deník, píše se jako zkušenost: vrypy a tahy mé ruky. Každé psaní je zkušeností tahu, který se vrství do stopy.

Jestliže píšeme, vždy píšeme soukromý deník. Psaní se tak stává výrazem naprostého soukromí, nezaměnitelnosti a jedinečnosti. Gombrowicz tuto touhu po nezaměnitelnosti neustále zdůrazňuje: „Kdežto já chtěl být – být sebou – sebou, nikoli umělcem, ani ideou, ani nějakým svým dílem – nýbrž sebou. Být nad uměním, nad dílem, nad stylem, nad ideou.“³⁸⁸ S vědomím, že všechno ostatní v umění, co je pouze výrazem stylu a formy, je vždy zaměnitelné: „Vyrábějí a fungují. Kultura a civilizace. Jsou tak uvězněni v oděvu, že se sotva mohou hýbat, podobají se mravencům namazaným něčím lepkavým. Když jsem si začal svlékat kalhoty, vypukl zmatek, utíkali dveřmi i okny. Zůstal jsem sám. V restauraci nebyl nikdo, utekli i kuchaři...“³⁸⁹ Stejně jsou zaměnitelní samotní básníci a romanopisci,³⁹⁰ protože umění stylu předpokládá umění vytříbené formy, určité poetiky, která je vždycky dobová a

³⁸⁷ „Příruční jsoucno každodenního zacházení má charakter *blízkosti*. Přesně viděno je tato blízkost prostředku naznačena již v termínu vyjadřujícím jeho bytí, v „příručnosti“. Jsoucno, které je „po ruce“, je vždy v nějaké blízkosti, která se nestanovuje vyměřením vzdálenosti.“ In: Heidegger, M.: *Bytí a čas*. Přel. I. Chvatík, P. Kouba, M. Petříček, J. Němec. OIKOYMENH, Praha 2002, s. 129.

³⁸⁸ Gombrowicz, W.: *Deník*, op. cit., s. 493.

³⁸⁹ *Ibidem*, s. 574.

³⁹⁰ „Zatímco kdysi se spisovatel snažil napodobovat knížete, dnes napodobuje kníže spisovatele.“ *Ibidem*, s. 567.

diskursivní. Podléhá změnám epoch, módě a kráse. Podléhá epistémé, a je tedy nejen poplatná měnícím se normám a průměru, ale tyto normy se čím dál více nivelizují: „V západní *epistémé* je to, co je hloupé, hloupé přímo giganticky – proto to není postižitelné.“³⁹¹ Ironie rozumu spočívá v rostoucí hlouposti: „Bezbrannost *epistémé* vůči takové křiklavé hlouposti je charakteristickým rysem naší doby.“³⁹² Skutečné umění nejde redukovat na kategorie krásy a vznešenosti nebo na estetické a poetologické kategorie. Právě umění deníku se každé kráse, eleganci a vytříbenosti vymyká, stejně jako každé formě a stylu, protože deník je zcela takový, jaký jsem já sám ve své autenticitě a nezaměnitelnosti. Podobá se zrcadlu, které na svém povrchu uchovává veškeré změny, jež se se mnou udály. Psáním deníku se neustále tiskne čas, stopa v pohybu, rukopis psaný mou chůzí i vrypem ruky.

Deník je přesně ten žánr, kterého se nejde zmocnit, ačkoli zdánlivě nabízí to nejjednodušší možné vodítko pro uchopení. Stačí zapisovat si den po dni. To však není deník. Skutečný deník, o který jde Gombrowiczovi, je jako portrét tváře ve chvíli, kdy byla zkřivena grimasou. Vlastně nejde o otisk podoby, ale spíše grimasy. Kalkulu se sebou samým. Jsem to stále já a zároveň to nikdy nejsem já. Deník se neustále mění podle toho, kdo si ho kdy píše, jak se mění autor. Ustavičně jej napodobuje, ale také proměňuje. Zrcadlo, které se mění podle toho, kdo se na ně dívá a kdo si v něm čte. Deník se stává rozhovorem mezi autorem a záznamem, spočívá právě na této korespondenci, je to relační žánr. Autor udělá krok a deník jeho krok napodobí. Autor nahlédne do deníku a ten nahlédne do něj. Cokoli uděláš, udělá i deník, deník je světem, který tě všude doprovází a napodobuje. Vysmíváš se světu? Ne, to svět se deníkem vysmívá tobě, vyplázneš na svět jazyk, a přitom svět vyplazuje jazyk na tebe. Tak se Gombrowicz směje světu, aby se vysmál sám sobě. Dochází ke zdvojení, text se přenáší na autora – distance mezi autorem a textem je tak nepatrná, že vlastně mizí. Text se stává jakýmsi obydlím pro autora, který ho píše. Enviromentem.³⁹³ Ale zároveň je vždy pozadu za svým autorem. Autor je stále před ním a deník se stává jeho stínem. Jsem to já, a nejsem to já. Vrhám stín, jako vrhám deník, jako vrhám sebe. Či snad deník vrhá mě a já jsem jen jeho doprovázejícím stínem? Jakmile ukážu na sebe a řeknu, to jsem já, už to já nejsem. Vytvořil jsem mezi sebou a sebou distanci (diferenci); zcizil jsem se sobě. Jsem prstem, který

³⁹¹ *Ibidem*, s. 657.

³⁹² *Ibidem*.

³⁹³ Tak se chce hrdina Kafkovy povídky *Doupě* před světem ochránit tvorbou, zbudováním doupěte, avšak světu se vyhnout nelze, svět nakonec každý výtvor ničí.

na sebe ukazuje. Deníkem, reflexí, stínem, anebo bědným dvojníkem. Jsem někým jiným: deníkem, kterým se píši. „Já je někdo jiný,“ poznamenává Rimbaud.³⁹⁴

Deník je často chápán jako nízký žánr, podobně tomu bylo kdysi s románem. Obvykle se nepřijímá jakožto svébytné umění, ale pořád ještě jako literární pozůstalost, zpráva nebo dokument. Gombrowiczův *Deník* je spíše otiskem v čase (snímáním) než dokumentem. Čas se v něm neuzavírá, ale otevírá. Jako žánr okraje stojí deník před propastí. Záznamy jsou každodenní a vždy sahají jen potud, pokud žiji. Deník mě neustále dosahuje, doprovází jako Sancho Panza a Vergilius (Gombrowicz své zápisky končí parodií Dantovy *Božské komedie*, jejímž určujícím motivem je právě pouť, cesta, podobně jako v *Deníku*). To, co stojí před námi, deník nevidí. Vidí jen to, kde se právě nacházíme. Před námi se rozevírá prostor dosud nespátrného a nepopsaného. Deník se neuzavírá v dílo, ale vždycky se otevírá k životu, který bude.

Oproti jiným žánrům deník není možné dokončit ani nedokončit, neboť končí v každém okamžiku psaní. Neústí v konec, nespěje do závěru, nemá finále, ale končí vždy a všude. Deník se vlastně nikdy nemůže stát nehybným, mrtvým artefaktem, Gombrowiczovou Formou. Má smysl jen v kontextu konkrétního života. Neuzavírá se, ale umlká. A jestliže Gombrowicz *Deník* uzavírá, vyvrací tím princip deníku, jeho „deníkovost“. Pokud je *Deník* uzavřený, není deníkem, ale románem, který si na deník pouze hraje. „Deníkovost“ pak není zkušenost psaní, ale styl. Pokud je však *Deník* deníkem, pak je vždycky fragmentem, zlomkem a sérií, v níž jednotlivé události tvoří synonymickou řadu. Jednotlivé zápisy *Deníku* sice jen obměňují prvotní událost uvědomění si „Já“ z počátku knihy a každý zápis je soběstačným zlomkem v řadě, zároveň se však před námi rozprostírá životní pouť hrdiny v navzájem propojených kapitolách Bildungsromanu, které nejde přeskupovat, jako je tomu ve *Spadanych listech* Vasilije Rozanova.

Deník se skládá z událostí, které „se přiházejí“: „Je třeba být stržen oním ‚přihází se‘, a nikoli tím, ‚co se přihází‘,“ říká J.-F. Lyotard.³⁹⁵ Samotná událost jako produkt toho, co se přihodilo, není důležitá. Důležitý je atak příhody, onoho přiházení. Toho, co útočí na mé tělo jako na deník, který píšu a na nějž útočím tak, že jej píšu. Deník se stává pozadím toho, co mé tělo píše; pozadím mého pohybu, mé chůze, celé mé činnosti. Je aktivizací této činnosti, jsem v něm přítomen, jen když jej píšu „právě teď“.

Každé skutečné psaní je deníkové. Toto „píšu“ je atakem, kterým se mě svět dotýká.

³⁹⁴ Rimbaud, J.-A.: *Dopisy vidoucího (Paulu Demenyovi, 15. května 1871)*. Překlad A. Kroupy upravil R. Kraus. In: Idem: *Srdce pod klerikou. Próza*. Boj – Aurora, Praha 1993, s. 102.

³⁹⁵ Lyotard J.-F.: *Putování a jiné eseje*, op. cit., s. 29.

Svět na mě útočí skrze „píšu“ a atakuje celé moje tělo, které tímto „píšu“ tisknu a pečetím v deník. Svět také atakuje mým „píšu“ deník. Ten, myslitelný jen v pohybu, je prodloužením těla, mým orgánem, rezonující membránou, jež se zároveň stává branou do mého nitra a soukromí. Psát deník znamená psát soukromí, a tím je zvnějšnit. To, jak píšu deník, je nepřetržitou sérií událostí, které nemohu postřehnout jinak než četbou deníku. Touto událostí psaní se obracím a směřuji k nicotě „nedopsaného“, rozkládající se za „ještě nenapsaným“. Zároveň psaní postupně mizí a bledne, jako mizí prožitý čas, a mění se v „již napsané“. Ztrácí se v nedohlednu začátku, který je vždycky teď. Pokaždé je zakoušen, ale nikdy není spatřen. „Píšu“ nejde nikdy skončit ani završit. To, co píšu, je vždycky utnuto a padá přes okraj onoho „už ne-píšu“: „[...] vyprávění začíná vždycky uprostřed a ‚konec‘ má jenom tehdy, když se rozhodneme přerušit sled událostí, jenž je o sobě nekonečný“, podotýká Lyotard.³⁹⁶ Co „dopadlo“ nazýváme textem.

Když otevírám deník, rozevírám události v něm popsané a řadím je do prostoru. Tak nejsou mezi sebou události dnů, měsíců a let spjaty lineárně ani kauzálně, ale jsou seřazeny v prostoru deníku, který se stal scénou. Přestože je deník zveřejněn, nikdy tomu není tak zcela a stále zůstává soukromým. Je synonymem soukromí. Vždy v něm zůstává cosi nepochopeného a hlubinného, co se neustále samo dává jako vnějšek, a přesto z něj uniká, protože svět či situace, které představoval, nenávratně zmizely. Vždy je v něm zahrnut aktuální čas. Na jeho stránkách se nachází zmizelé tělo. Deník, který čteme, je svědkem zmizelého. Toho, kdo ještě není, a zároveň toho, kdo již není. Na každém místě začíná a zároveň končí. Podobné napětí existence je vlastní také objektům české výtvarnice Evy Kmentové. Většina jejích objektů tvoří svérázný „deník“, komentující vlastní zmizelou existenci.

Gombrowiczův *Deník* má být především pobídkou, pohnutím, provokací, vším, co vybízí k umělecké činnosti, která může být jakákoli. Umění je soukromou činností, akcí v tom smyslu, jako je tomu v básních Jiřího Koláře *Návod k upotřebení*. Podobně *Deník* má skrytě apelativní charakter – udělej to po mně, staň se umělcem, umělcem sebe sama. V tom spočívá pobídka k následování jako specifickému modu mimésis: nápodoba jako následování:

Naproti tomu kritika literatury, to je slovo o slovu, literatura o literatuře. Co z toho plyne? Že literární kritik musí být umělcem slova a spolutvůrcem, je vyloučeno „popisování“ literatury

³⁹⁶ *Ibidem*, s. 8.

tak, jako se – bohužel – popisují obrazy, je třeba se toho zúčastnit, nemůže to být kritika zvenčí, kritika věci.³⁹⁷

Proto není v Gombrowiczově *Deníku* ani tak důležitý deník, jako autor sám. V tomto smyslu jsou jeho předchozí romány ještě v zajetí literatury a apelu bourajícího Formu.

Teprve *Deníkem* se Gombrowiczovo psaní literatury vymyká a vzdaluje se jí, ale zároveň se dostává do zajetí sebe sama, svého sepsaného jména. Jeho nechť k produktu (Formě) způsobuje, že se jeho umělecká činnost završuje až rozhovory v *Testamentu*, kde sepsaný, oficiální Gombrowicz plně nahrazuje toho živého, soukromého, jenž unaveně vykukuje zpoza mrtvé skořápky svého jména. Zpoza Formy.

Dokážu se na stará kolena vzbouřit ještě jednou, tentokrát proti němu, Gombrowiczovi? Tím si vůbec nejsem jist. Přemýšlím o všelijakých úskocích, jak se vymanit z této tyranie, ale nemoc a věk mi berou sílu. Zbavit se Gombrowicze, zkompromitovat ho, zničit, ano, to by bylo oživující... Jenže nejtěžší je zápasit s vlastní skořápkou.³⁹⁸

Živý Gombrowicz, který je přítomen, je zároveň absencí: tím, kdo zmizel ve chvíli, kdy dopsal. Rozhovory s ním je třeba klást jako vyvrcholení změny poetiky, započaté v *Deníku*, kdy mizí umění jako dílo a naopak se klade umění jako činnost, která je vzpourou umělce proti umění jako produktu. Tedy neustálá přítomnost jako mizení, ztrácení se a zároveň jako ironie, protože rozhovory v *Testamentu* jsou Gombrowiczem předem připravené. Ten, kdo je plně přítomen, se neustále ztrácí. Je přítomen tak, že se ztrácí. Právě jeho vytrácení je způsobem, jakým neustále je.

Umění jako zkušenost, demonstrace těla jako uměleckého objektu, obraz jako stopa zmizelé činnosti a akce – všechny tyto motivy jsou příbuzné uměleckým trendům šedesátých let, akci a performanci. Řečeno jinak: Gombrowicz spolu s ostatními (Borges, Kafka, Charms) předjal konceptuální postupy šedesátých a sedmdesátých let minulého století. Při pročitání stránek jeho zápisků člověku tanou na mysli umělecké akce Josepha Beyuse a experimenty Antonina Artauda – ani oni nejsou nikdy zcela přítomni ve svých dílech, ale naopak díla poukazují k nim. Jsou přítomna pouze ve svých autorech. Díla jsou jejich tělem. Nejsou důležitá sama o sobě, ale jen ve vztahu ke svým tvůrcům, kteří měli tu a tu zkušenost.

³⁹⁷ Gombrowicz, W.: *Deník*, op. cit., s. 578.

³⁹⁸ Gombrowicz, W.: *Testament. Hovory s Dominiquem de Roux*. Přel. H. Stachová. Revolver revue, Praha 2004, s. 159.

Soukromé umění deníku předpokládá nemožnost převést osobní rovinu, psaní autora, na nějaký stylový či žánrový invariant. Psaní je vždycky soukromé a svým způsobem nezveřejnitelné. Dnes se příliš věnuje pozornost umění jako veřejnému faktu a zapomíná se, že vzniká a děje se vždy v soukromí. Deník vrhá ostatní žánry jakožto veřejné do nejistoty a ukazuje je v pravém světle Formy. Ve skutečnosti žádný román ani povídka nejsou zcela tím, čím se prezentují, tedy svými texty, ale především světy, které jsou soukromé a které v momentě, kdy my je čteme, jsou už minulostí.

3. kapitola: Psaní a chůze

1.

Gombrowiczův *Deník* i Nabokovova *Lolita* vyjadřují zcela jiné zkušenosti pohybu. Pro Nabokova není charakteristická chůze jako pro Gombrowicze. Chůze je pohyb kontempace, předpokládá dosažitelný svět. Nabokovova jízda autem jako by navazovala na Gogolovu jízdu drožkou, která překonává širé prostory. Jestliže Gogolův text *Mrtvých duší* se cestou otřásá, v *Lolitě* je jízda plynulá, plná odboček a zastávek po hotelích. Průběh psaní tu odbočuje od děje.

Pohyb u Nabokova v něčem připomíná pohyb u Milana Kundery nebo Paula Austera. To, co se tu pohybuje, není postava člověka, ale jeho nehybný obraz, vnějšek, který se oproti nitru nevyvíjí v čase, ale jen se rozvrhuje do prostoru textu. Albinus (*Smích ve tmě*), Xaver (*Život je jinde*) i Peter Stillman (*Newyorská trilogie*) jsou takovými nehybnými obrazy hrdinů. Obraz je retušovaným a redukováným záhybem v časoprostoru, který byl původně člověkem. Pohyb ruší postavu, zkracuje ji nebo prodlužuje jako Alenku v kraji divů.

Lolita a *Deník* ukazují dva různé způsoby pohybu a zároveň dvě různé Ameriky – Gombrowiczowu Jižní Ameriku jako prostor chůze a Nabokovovu Severní Ameriku jako průběh jízdy. Trajektorie stop v Gombrowiczově *Deníku* poukazuje na uvolněnou kompozici jako důsledek chůze utvářející se v obloucích – přešlapováním, navracením a postáváním. Chůze je rozmyšlením a promyšlením samotného pohybu a má blízko k esejistickému rozvrhování, jízdu naopak můžeme vnímat jako linii a přímku, v níž je vždycky přítomna jistá míra nehybnosti, jakési statičnosti pohybujícího se subjektu, který kdykoli můžeme zaměřit anebo vypočítat předem jeho dráhu, zatímco dráhu chůze vypočítat předem nemůžeme.

Jestliže pro transfer je charakteristické naprosté potlačení chůze, původního pohybu a jeho nahrazení cestováním auty a letadly, v nichž se nikdo nehýbe, pro chůzi, kterou můžeme považovat za pohyb, jenž vyjadřuje západoevropskou literaturu, je určující pohyb myšlení a kontempace. Sama ruská literatura devatenáctého i počátku dvacátého století jako by byla svázána spíše s transportem, s povozy a koňmi, s vlaky, které jsou schopny překonávat velké vzdálenosti. To je patrné i ze *Stepi* Čechova, *Mrtvých duší* Gogola nebo *Petrohradu* Andreje Bělého. Tato svébytnost ruského románu se v Nabokovových románech proměnila v transfer, individualizovanou, avšak nehybnou jízdu autem. Kodrcání v kočáře Čičikova nahradila plynulost dopravy Humberta Humberta. Čas se změnil ve zcela uspořádaný prostor textu, který je neměnný a nehybný. Postavy pak nejsou ničím než zvlněním textu, záhyby utkanými

ze slov.

Witold Gombrowicz ve svém *Deníku* odhaluje zvláštní čas, který je segmentární. Děj „řadí“ do sérií – rovnocenných celků, nepropojených v příběh a seřazených jako záznamy. Události u něj jsou naprosto zdecimovány a rozbity, rozděleny či přímo rozkouskovány do anonymního sledu dnů. Jednotlivé události se převracejí v časová pásma, mezi nimiž proklouzává a víří hrdinovo já. Gombrowiczův *Deník* se tak stává jakýmsi románem pohybu.

2.

V *Deníku* Gombrowicze popisovaný předmět neustále mizí a místo něj se objevuje jen jakési psaní pro psaní. To v *Deníku* vytváří samopohyb. Tak z popisu mizí samotný předmět (událost, věc), k němuž by se psaní mohlo upínat, a objevuje se prázdné místo – absence předmětu a události – nahrazené jen evidencí, z níž povstává dokument jako svědek toho, co zmizelo. K něčemu podobnému dochází rovněž ve výtvarném umění šedesátých let, v umění happeningu a performance, ve kterých je umělecká událost, jež proběhla, prezentována vystavenými materiály jako dokumenty proběhlé akce. K tomu se uchýlovali mnozí konceptuální umělci, mimo jiné také Joseph Beyus.

Estetická funkce dokumentu se zvětšuje. Dokument ustavuje nové estetické cítění, které spočívá ve svědectví o básníkově existenci. Witold Gombrowicz v *Deníku* i Joseph Beyus v performancích se svou tvorbou nacházejí „nad uměním, nad dílem, nad stylem, nad ideou“.³⁹⁹ Umělecké dílo, o němž dokument deníku, záznamu nebo fotografie svědčí, neexistuje jako neměnný a nehybný artefakt. Takové dílo proběhlo v čase jako čistá existence, aniž by se zformovalo v objekt. Dokument uměleckého díla již nezahrnuje v sobě celek uměleckého díla, o němž pojednává, ale pouze jeho aspekt. Umělecké dílo samotné po dokončení zmizelo. Naše ztotožnění se s dokumentem je ztotožněním se s absentující událostí, k níž dokument poukazuje. Spisovatelé často používají dokumentární formu. Uchylují se k deníku, ke zpovědi, ke vzpomínce nebo rozhovoru jako k jediné formě, které ještě můžeme věřit a s níž se čtenář může identifikovat. Touha po autenticitě je touhou po dokumentu. Touhou po takové formě, která svou stylizovanost popírá a v čtenáři vzbuzuje dojem, že neklame. Tím však autenticita, stejně jako dokument, klame dvojnásob.

Být autentický je otázkou určitého stylu, který volím a o němž předpokládám, že jej jako autentický budou brát i čtenáři. V moderní literatuře se požadavek pravděpodobnosti, která se z románových postav vytratila, mění na touhu po autentičnosti. Gombrowicz volí

³⁹⁹ Gombrowicz, W.: *Deník*, op. cit., s. 493.

deník jako jediný možný důvěryhodný „románový žánr“, v němž může demonstrovat autentický styl a vytvořit „pravděpodobný dokument“, jehož autentičnost a pravděpodobnost spočívá výhradně v tom, že se jako autentický a pravděpodobný jeví. Pravděpodobnost s autenticitou v dokumentu splývají. Gombrowiczův autorský subjekt se neustále proměňuje. Identita pisatele záznamů se v *Deníku* mění před očima čtenáře, mění se i *Deník*. Gombrowicz se stává vypravěčem, pisatelem deníkových záznamů, čtenářem i glosátorem, a zároveň se směje sám sobě i druhým. Pokaždé je to však on jako autorský subjekt s celou svou tělesností, který má své místo v konkrétní poloze psaní. Často se identifikuje s vypravěčem jako sám se sebou. Právě psaní je neustálým zápasem o identifikaci, zápasem o stávání se sebou samým jakožto někým jiným. Je to hra, v níž se identita já / jiný neustále překlápí. Proces psaní se potom jeví jako zrcadlení, kdy ten, kdo čte, je tím, kdo píše. Taková identifikace vytváří iluzi, zdání autenticity.

Dnes se zdá být nejautentičtějším žánrem umělecký dokument. Ten je iluzí, jež není jako iluze zamýšlena ani rozpoznána. Dokument stojí mimo běžná měřítka iluze a skutečnosti. Jedná se o zrušení distance iluze a skutečnosti jako základního způsobu reflexe. Umělecký dokument volí řada performerů (Allan Kaprow, Joseph Beyus, Tadeusz Kantor), aby demonstrovali průběh umělecké činnosti. Samotný dokument je z uměleckého díla vyjmut. Přesto je nutné, aby byl jeho součástí, neboť na dílo, jež nebylo jako artefakt míněno či vytvořeno, neustále ukazuje a v jistém smyslu je i zahrnuje, ačkoli jím sám není. Bez něj by tu nebylo konceptuální dílo přítomné. Dokument je přivolává zpátky z minulosti. Ačkoli dílo samo v sobě nezahrnuje, zachovává o něm paměť. Dokument svědčí o existenci díla, které zmizelo, anebo nebylo uskutečněno. Konceptuální dílo paměť postrádá a přenechává ji dokumentu.

Jako se dílo nachází mimo dokument a není v něm zahrnuto, tak se mimo svůj *Deník* nachází Gombrowicz. *Deník* o něm pouze, o jeho přítomné existenci, svědčí. *Deník* se stává dokumentem o svém tvůrci Gombrowiczovi, jenž je existencí a současně uměleckým dílem. Nejde již o *Deník*, ale o Gombrowicze: „Kdežto já chtěl být – být sebou – sebou, nikoli umělcem, ani ideou, ani nějakým svým dílem – nýbrž sebou. Být nad uměním, nad dílem, nad stylem, nad ideou.“⁴⁰⁰ *Deník* se v Gombrowiczově tvorbě stává dokumentem, kterému se má věřit jako věrohodnému svědkovi.

Na fotografii Beyusovy akce *Jak vysvětlíme obrazy mrtvému zajíci* (Düsseldorf, 1965) dochází tu k něčemu podobnému jako v *Deníku* Witolda Gombrowicze. Vystavený artefakt do

⁴⁰⁰ *Ibidem*.

sebe nasává vsudypřítomnou opuštěnost a ztrátu díla či zmizelé akce, podobně jako fotografie upomíná na zmizelou událost. Také ready-made kromě toho, že zastupuje sám sebe, upomíná na akci, která proběhla. Fotografie i ready-made svou syrovostí podtrhují autentičnost a věrohodnost akce. Surový styl je vlastně tím, co se zde prezentuje jako autentické. Surovost tvoří pozadí každého autentického dokumentu, například právě deníku. Deník, syrový dokument, dává nahlédnout do bolesti autora a působí vždy autenticky. Právě v tom spočívá mistrovství Gombrowicze a Beyuse. Uvědomili si, že tím, co ještě může atakovat čtenáře i diváka, není artifičnost a pravděpodobnost, ale autenticita a klam. Hra, která není jako hra rozpoznána.

Umělecká hodnota Gombrowicze, Beyuse nebo Koláře nespočívá ve výsledcích jejich práce, ve vytvořeném a neměnném díle, ale v umělecké činnosti, v procesu tvoření díla. Moderní umělecké dílo bychom neměli chápat jako neměnný artefakt, ale spíše jako svědectví o činnosti a existenci. O pohybu ducha, myšlení a psaní. Gombrowiczův *Deník* nebo Kolářovy koláže nejsou neměnnými a nehybnými výrazy, estetickými artefakty, ale spíše signály, upozorňujícími na pohyb tvůrčího myšlení. Esej, komentář nebo rozhovor tu mají stejnou váhu jako román či obraz. Všechny tyto znaky upozorňují na něco, co nejde ani dílem, ani životem uchopit a co neustále uniká. Na básníkovu „existenci“:

Žádní spisovatelé neexistují, anebo chcete-li, každý člověk, který umí psát, je spisovatel. Často se stává, že lidé, kteří nikdy nepsali knihy, náhle vytvoří veledílo. Znam i mnoho průměrných lidí, kteří ustavičně vyrábějí svazky zaplavující knižní trh. Velikost literatury spočívá právě v tom, že každý člověk používá jazyk a může se vyjádřit. Psaní tedy není povolání. K psaní je nezbytná osobnost a vyšší stav ducha. [...] V situaci, kde se to, co je veřejné, staví proti tomu, co je duchovní, je jakákoli tendence zdůrazňující společenskou roli spisovatele odsouzena k směšnosti. [...] Když na ulici vidím umělce, přejdu na druhý chodník, protože umělec by měl být sám. [...] Umění je soukromým rozhovorem mezi dvěma osobami: mezi tím, kdo mluví, a tím kdo poslouchá. Nic méně a nic více.⁴⁰¹

3.

Umělecké dílo, které je průchodem (průběhem, průnikem a trhlinou), dílo, které je uměleckou událostí, ale zároveň nekumuluje samo sebe a nevrství se do tuhé Formy, takové dílo je vytvořené zkušeností psaní. Dílo se potom rozevívá a rozprostírá a jeho hranice se

⁴⁰¹ Gombrowicz, W.: *Spisovatel a peníze*. In: Idem: *Varia*. Přel. H. Stachová. Revolver Revue, Praha 2011, s. 107–108.

vstupem čtenáře či diváka neustále posouvají jako horizont, k němuž kráčíme. Dílo vede pohled čtenáře, neboť samo není v ničem obsaženo. Nenachází se v žádném artefaktu, do něhož se přesto na čas umísťuje, aby mohlo být spatřeno. Nezná hranice, protože samo je hranicí. Neustále se někam posouvá, neboť nemá pevný tvar. Nemá ani centrum, ale celé je rozprostřeností. Prostředím vytvořeným z umístování a kladení sebe sama v částech, které se mohou sdružovat a spojovat v nejrůznější celky. Není nikdy celkem, ale vždy jenom fragmentem, neboť jen takové je schopno odkazovat k další možné variantě. K možnostem, jež nebyly realizovány. Takové dílo není postaveno na státnosti, ale dynamičnosti. Přestává mít význam ptát se po hranicích díla, po tom, co ještě je dílo nebo co už není, protože dílem je všechno, co nás vtahuje a proměňuje. Dílo je zkušenost činnosti, pohybu psaní v daném čase, kdy se „já“ mění v „někoho jiného“ (Rimbaud), v ne-já. A taková je zkušenost psaní.

Každé psaní je anonymní. Nikdy nevíme, kdo píše. Jaké jméno dát onomu já, které píše. Nevím, kdo píše, vlastně znamená, nevím, kdy píšu. Kdo jsem v čase. Gombrowicz: „Čím je deník, ne-li především tímto: soukromým psaním pro vlastní užitek? Tento výchozí bod deníku jej činí odlišným od všech jiných žánrů – a také významným!“⁴⁰² Anebo: „[...] píšu jako... jako dítě, které čůrá pod stromem – dělám to proto, abych si ulevil, a nemám potuchy, [...] jestli píšu prózou nebo veršem [...]? Píšu tak, jako se psalo vždycky od počátku světa.“⁴⁰³ A Eva Hesse: „Může to být v každé době jiné? proč ne? jak dosáhnout nedosahováním? jak vytvořit nevytvářením? / v tom je to všechno. / to není nic nového. je to to, co ještě není známo, myšleno, viděno, dotýkáno, co ale skutečně není. / a to je.“⁴⁰⁴

Umění a psaní, lépe řečeno „psaní umění“ je zkušenost toho, co je pocíťováno jako nepřítomné. Co ještě není a vzdaluje nás od toho, co je.

Fikce není důsledkem toho, že jazyk je od věcí oddělen vzdáleností, nýbrž je tu proto, že jazyk je i vzdáleností věcí, světlem, v němž jsou, že je jejich nepřístupností, preludem, ve kterém je dána pouze jejich přítomnost; kterýkoli jazyk, jenž místo aby zapomněl na tuto vzdálenost, v ní setrvává, jenž hovoří o této vzdálenosti a v ní postupuje vpřed, je jazykem fikce.⁴⁰⁵

⁴⁰² Idem: *Deník*, op. cit., s. 180.

⁴⁰³ Idem: *Forma a rituál*. In: Idem: *Varia*, op. cit., s. 131.

⁴⁰⁴ Hesse, E.: *Pracovní poznámky*. Přel. K. Miler. In: Srp, K. [ed.]: *Minimal, earth, conceptual art, 1*. Jazzová sekce, Praha 1982, s. 203.

⁴⁰⁵ Foucault, M.: *Vzdálenost, vid, počátek*. Přel. P. Kylvoušek. In: Kylvoušek, P. [ed.]: *Znak, struktura, vyprávění*. Přel. J. Fryčer, P. Horák, P. Kylvoušek, J. Šrámek. Host, Brno 2002, s. 266.

Jde o zkušenost setkání a dosahování. *Psaní je zkušenost psaní*. Stejně jako dílo je zkušenost díla a umění je zkušenost umění. Jedná se vždy o zkušenost sebe jako sebe-zkušenost.

Gombrowicz: „[...] o samotě není nikdo osobností.“⁴⁰⁶ Krajní polohou je zakoušení samotné zkušenosti. Patrné je to na esejistických dílech, které chtějí být právě zakoušením samotné zkušenosti (Artaud, Bataille, Blanchot, Leiris). Zkušenosti oka – pohledu a vidění.

Umění je pole svébytné zkušenosti, v němž se fenomén existence nejrůzněji modifikuje a proměňuje. Existence je pak intenzivněji zakoušena. Umění se stává silovým polem zkušenosti naší existence. To, co není zjevenou sférou soukromí, se stává krásným. Je to svět niternosti. To, co nejde vidět ani slyšet, o čem nejde mluvit a co nejde myslet. Co je sotva tušené. Co je osobní a psaním je teprve zvnějšněno, třeba v aforismy, eseje, korespondenci nebo deník. Artaud:

Slova, jichž užíváme, mi byla postoupena a užívám je, ale ne proto, abych byl pochopen, ne proto, abych se jimi vyprázdnil,
proč tedy?

Já je totiž *neužívám*,
nedělám ve skutečnosti nic jiného, než že mlčím
a tluču.

Jinak, když už mluvím, je to mrdání, tím chci říci, že tak pokračuje všeobecné páření, kvůli němuž zapomínám nemyslet.

Skutečnost je taková, že nic neříkám a nic nedělám, že *neužívám slov ani písmen, neužívám slov a neužívám dokonce ani písmen.*

[...]

Tlouci k smrti a mlátit ksicht, mlátit do ksichtu, je poslední jazyk, poslední hudba, co znám,

a přísahám, že z toho vycházejí těla
a že jsou to *živá TĚLA*.⁴⁰⁷

Kdo chce být autentický, nesmí mít styl. Jediný styl, který je možný a jde demonstrovat, je absence každého stylu jako stylistický záměr. Absence musí být sdělena. Taková jsou pravidla jazyka nicoty:

⁴⁰⁶ Gombrowicz, W.: *Deník*, op. cit., s. 536.

⁴⁰⁷ Artaud, A.: *Tluč a mlať*. In: Idem: *Texty*, 2. Přel. L. Šerý. Herrmann & synové, Praha 1996, s. 283–290.

Začínáme mluvit, jako bychom dokázali po libosti přestat. Tak tomu skutečně je. A právě zkoumání, jak něco zastavit, jak umlčet sama sebe, je to, co nám dovoluje pokračovat v hovoru. [...] Musím mluvit, jenže to je příliš vágní. Musím mluvit, a přitom nemám co říci, nic kromě slov těch druhých. Musím mluvit, a přitom mluvit neumím a nechci.⁴⁰⁸

Artaud, Beckett a Gombrowicz se nacházejí na půli cesty mezi autenticitou a stylem, mezi umlčováním sama sebe a pokračováním v díle, navzdory tomu, že se pod rukama pisatele neustále rozpadá. Protože psaní vždy styl předpokládá. Psaní je fenomén a jako takový se musí jevit. Musí mít hranice, být zjeven a mít styl. Styl je vlastností každého jevu, je to estetický tvar. Každé myšlení má nějakou kompozici a minimální příběh. Psaní je spojnicí mezi dvěma body. Je to linie a tah, který má styl. Uskutečnit tah bez stylu nejde. Nejde však o to, co se za autentické v dané době považuje, jako spíše o to, že každé psaní už zahrnuje v sobě styl jako své rozlišení a určení toho, po čem autoři nejvíce volají – rozlišení individuality. Ze stylu nemůžeme vystoupit. Jestliže já jsem já jako Antonin Artaud a liším se od já jako Witold Gombrowicz, liším se sebou. Liším se tím, co je ve mně odlišné od druhého, a tento rozdíl styl vytváří. Styl je rozlišující princip psaní. Je to způsob, jak se psaní individualizuje, jak se štěpí a tvaruje. A též jak se formuje v žánry a epochy a vrství v texty nebo kumuluje samo sebe. A v tomto smyslu je psaní vždy autentické, neboť to „není povolání“ (Gombrowicz) a předpokládá schopnost autora „moci být sebou“ (Heidegger).⁴⁰⁹

4.

Psaní je vlastní dynamičnost či tah. Nejde jen o linearitu, ale o samotnou nesamozřejmost toho, že se psaní kamsi žene a směřuje. Neznamená to, že se psaní nemůže retrospektivně navracet do míst, odkud vyšlo. Charakter psaní spočívá právě v onom tahu, pohybu, jenž spoluurčuje celou strukturu díla a podílí se také na jeho kompozici.

Na jedné straně máme pohyb psaní. Tah s jeho linearitou a retrospektivností, s jeho skoky, se zlomy a návraty, s jeho mizením, a na druhé straně samotnou chůzi, do jejichž stop se psaní jakoby vtiskává. Vztah chůze a psaní není jenom pouhým literárním motivem, který se objevuje v mnoha dílech, ale samotným způsobem myšlení autora, který píše. Psaní se tiskne na pozadí nepopsané stránky, jako se chůze umisťuje do krajiny svými kroky.

⁴⁰⁸ Beckett, S.: *Nepojmenovatelný*, op. cit., s. 13, 27. Klíčová věta o pokračování v hovoru pomocí jeho umlčení ve francouzském originále zní: „La recherche du moyen de faire cesser les choses, taire sa voix, est ce qui permet au discours de se poursuivre.“ Idem: *L'Innommable*, op. cit., s. 25.

⁴⁰⁹ Srov. Heidegger, M.: *Pobytové dosvědčení autentického „moci být“ a odhodlanost*. In: Idem: *Bytí a čas*, op. cit., s. 304n.

Básnická tvorba francouzského básníka Arthura Rimbauda jen zdánlivě vyústila ve své popření, v odmítnutí jakékoli tvorby. Viditelné stopy této zkušenosti psaní sice zmizely, ale zůstala tu jakási znepokojující intenzita, daná nejen zarytostí mlčení, ale též o to důraznější intenzitou chůze.⁴¹⁰ Jako by se kroky, které se před tím vepisovaly do textu, proměnily v psaní, tisknoucí se nyní do krajiny. Psaní je totiž možné jen jako „pohyb“, „trvání“ a „vzdálenost“. Jako neustálé splétání „existence“ a „evidence“, „sdělení“ a „šifry sdělení“.

To, co se píše, zůstává přítomno v textu jen jako nepřítomnost, jako vlastní otisk a prázdnota. Je přítomné tím, co se jako psaní již napsalo, a nepřítomné tím, co se jako nenapsané stále ještě píše. Poslední stopy ve sněhu, vedoucí k mrtvému tělu spisovatele a tuláka Roberta Walsera jsou tím posledním, co z jeho psaní zůstalo nebo roztálo. Stopy vypovídají o fenoménu psaní podobně, jako o něm vypovídají napsaná díla, která časem zmizí. Zdá se, jako by psaní spočívalo jen ve svých stopách, které nám po sobě zanechává, jako by mizely všechny spojnice mezi nimi, všechny linearitu i zlomy a zůstávaly jen otisky kroků, směřujících navždy za jejich existencí. Příkladem takového zmizení může být i jedna ze „sošných instalací“ Evy Kmentové. Odlitky vlastních chodidel, vedoucích kamsi do ztracena, se při jedné z jejich posmrtných instalací zvedaly ze země nahoru, do volného a prázdného prostoru.⁴¹¹

Nejinak je tomu u Velemira Chlebnikova. Jeho chůze se vepsala nejen do charakteru, ale také do osudů jeho díla. Dodnes díky tomu, že během svého tuláckého života básník své básně poztrácel a nejrůzněji zpřeházel, nejsou roztríděné ani uspořádané. U většiny jeho básní není zřejmé, jsou-li samostatnými básněmi, anebo jen zlomky zamýšleného většího celku, jak jsme se už zmínili v kapitole „*Dnes mě to mluvení namáhá*“. Zdá se, že celkem je spíše určité trvání pohybu psaní, patrné za jeho básněmi. Jako chůze rozvrhuje místa v prostoru krajiny, kterou navštěvuje, tak psaní rozvrhuje prostor, kterým se píše.

5.

Co určuje tvar psaní, než se z něj utvoří konečný artefakt? Není to samotná zkušenost psaní, co určuje postavy, vine děj a tká příběh? Není tím to, co se mnoho spisovatelů snaží potlačit a ovládnout, zatímco jiní se tomu poddají a výsledkem je pak uvolnění žánru i formy, jedním slovem beztvářost? Není psaní tím, co formuje myšlenky a klade se v dílo, do něhož

⁴¹⁰ K fenoménu chůze v Rimbaudově životě viz Topinka, M.: „*Vedle mne jste všichni jenom básníci*“, op. cit.

⁴¹¹ Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, 3. července – 28. září 2003.

se tak rádo odívá? Možná bychom vůbec neměli mluvit o slovech, ale o aktu psaní, při kterém jsou důležité i náhodné stopy, tahy, které se neodívají do srozumitelnosti abecedy. Psaní, které se brání odívat a tvarovat do slov, je přesně tím, co není zredukováno naší myslí, zvyklou tvarovat a komponovat okolí do srozumitelnosti, abychom je mohli interpretovat, dešifrovat a pojmenovat. Nejistota psaní je tím, co se samo dává ruce jako jakýsi proud beztvorosti, jež ruka zachycuje a transformuje do slov. Tím, co vrhá slovo do neprobádaných sfér, tajemství umění, je právě ona beztvorost psaní plného překlepů a chyb. Právě tyto nedokonalosti gramatiky, odchylky z rovnováhy svědčí o fenoménu psaní, táhnoucím se napříč každým vyprávěním, jež chce psaní uspořádat.

Čtení vytváří v psaní zlomy a diskontinuální fragmenty. Je stále přítomným momentem času, a pokud se autor rozhodne psaní ukončit, završit je a uzavřít v díle, znenadání se v něm objeví nějaký jeho aspekt, který tomuto nehybnému a statickému ukončení a ohraničení začne vzdorovat. Takovým aspektem je psaní, které v díle vždy přebývá. Psaní je spontánní akt. Činnost, kterou ukončením nejde vymazat z aktu tvorby. Psaní pokračuje dál, přestože se je autor snaží udržet v mezích díla. Např. Dostojevského *Běsy* začínají jako žánr kroniky a vypravěč se snaží kontinuitu vyprávění udržet, ale jak se příběh pomalu rozjíždí, s rostoucí masou látky, kterou musí Dostojevskij zvládnout, mizí kontinuita a namísto ní se objevuje „diskontinuita“, zlom a fragment jako „evidentní fakt“, který narušuje souvislost vyprávění a ruší tak každou řeč.

Takovým fragmentem v *Běsech* je třeba kapitola *U Tichona*, která měla původně být součástí románu. Původně měla být uveřejněna v časopise *Russkij Vestnik*, ale nakonec byla cenzurou vyškrtána. V rukopise byla tato tzv. *Stavroginova zpověď* devátou kapitolou a měla uzavírat druhou část románu, avšak v korektuře pro časopis již byla označena jako kapitola první, která měla otvírat část třetí. Dodnes jsou osudy *Stavroginovy zpovědi* nejrůznější, od naprostého odmítnutí fragment zpátky zařadit (a to i u novějších ruských nebo českých vydání), jen aby zůstalo zachováno zdání kontinuity, až po pokus o její včlenění na původní místo do románu. To vše jen podtrhuje fenomén psaní, které je z principu nemožné nějak zadržet, protože stále „proudí“. A poslední román Dostojevského *Bratři Karamazovi* je již složen více méně jen z diskontinuálních řad vyprávění, jimiž psaní proniká. Podobně Gogolovo vyprávění bylo postaveno na neschopnosti příběh završit, což ostře kontrastovalo s hypertrofující touhou dokončit epos *Mrtvých duší*. Vyprávění, které stojí na nepřítomnosti celku, působí jako přízrak. Hranice jazyka jsou tak i hranicemi příběhu, jeho okrajem. Pro Dostojevského a Gogola je sice charakteristický skazový hlas vyprávění, jenž neakcentuje

fenomén psaní, jako spíše hlasitého líčení, přesto však se jim na povrch hlasu vyprávění dere samotné psaní.

Ve své knize *S/Z* se Barthes ptá: „„Jako by na ni dolehla hrůza‘: kdo zde mluví?“ A odpovídá: „Modalizace („jako by“) vyjadřuje zájmy jediné postavy, jíž není ani Sarrasine, ani vypravěč – je jí čtenář: právě on má zájem na tom, aby pravda byla zároveň pojmenována a zastíněna. [...] To, co zde slyšíme, je tedy *přesunutý* hlas, který čtenář *per procuram* propůjčuje diskursu: diskurs mluví v souladu se zájmy čtenáře. Díky tomu vidíme, že psaní není předávání nějakého sdělení, které by vycházelo od autora a směřovalo ke čtenáři; psaní je specificky vzato samotným hlasem četby: *v textu mluví pouze čtenář*.“⁴¹² Zatímco Foucault v přednášce *Co je to autor* poznamenává:

Druhé téma je ještě známější, je to příbuznost psaní se smrtí. Tato vazba převrací tisícileté téma: Řekové určovali vyprávění nebo epopoje k tomu, aby zvěčňovaly nesmrtelnost hrdiny, a jestliže hrdina přijímal brzkou smrt, pak tomu bylo proto, aby se jeho život, posvěcený smrtí a jí učiněný velkolepým, stal nesmrtelným: vyprávění vykupovalo tuto podstoupenou smrt. Rovněž motivem arabského vyprávění – myslím na *Tisíc a jednu noc* – byly téma a záminka neumírání: až do časného rána se tu mluví, vypráví proto, aby se oddálila smrt, aby byla odložena lhůta, jež měla zavřít ústa vypravěče. Šeherezádino vyprávění je urputný protiklad vraždy, je to každonoční snaha o dosažení toho, aby se smrt držela vně kruhu existence. Naše kultura provedla metamorfózu tohoto tématu vyprávění nebo psaní, určených k zadržení smrti: psaní je nyní svázáno s obětí, dokonce s obětí života: s dobrovolným ustoupením do pozadí, jež ani není zastoupeno v knihách, protože je dovršeno v samotné existenci spisovatele.⁴¹³

Roland Barthes ztotožňuje psaní se čtením, zatímco Michel Foucault jej ztotožňuje s vyprávěním. Ale psaní nemá žádný hlas. Je anonymní v tom smyslu, že hlas postrádá. *Psaní je zbavování se řeči, její „anonymnění“*: „Nemůže tedy být nikdy nic skutečně vysloveno, reprodukováno ve svém anonymním stávání se, nikdo nikdy nesvede znázornit blábol rodící se chvíle, jak to, že zrození z chaosu, nemůžeme se s ním nikdy setkat, sotva vzhlédneme, a už se pod naším pohledem rodí řád... a tvar...“⁴¹⁴ Jediné, čím se vyznačuje, je umlkání. Hlas čtenáře jakožto tvůrce (Barthes), tedy pisatele, náleží vždy vyprávění, které z čtení

⁴¹² Barthes, R.: *S/Z*. Přel. J. Fulka. Garamond, Praha 2007, s. 253.

⁴¹³ Foucault, M.: *Co je to autor*. In: Idem: *Diskurs, autor, genealogie*. Přel. P. Horák. Svoboda, Praha 1994, s. 45.

⁴¹⁴ Gombrowicz, W.: *Kosmos*, op. cit., s. 24.

vychází. Psaní nám neustále klade před oči to, co chce být sděleno, jak jsme viděli na příkladu *Konverzačních lístků* Franze Kafky. *Psaní je evidencí řeči, která je.* V následujících kapitolách se pokusím oba pojmy, vyprávění a psaní, odlišit, a to v souvislosti s předchozím rozpracovaným pojmem evidence.

4. kapitola: V zemi nikoho

1.

Moderní vyprávění se proměnilo v evidentní psaní, jakési permanentní zachycování anonymních událostí, jež se neustále zbavují reprezentace. Psaní je akt, předpokládá pohyb a moderní vyprávění je kinematografické – pokouší se vyjít za hranice reprezentace, aby se přiblížilo událostem, které nelze běžně vyprávět. Přibližuje se událostem v jejich stávání se událostmi, avšak, jak jsme řekli, vyjít za hranice reprezentace nemůže. Moderní umělecký pohled transformuje událost v evidentní dílo.

Román *Ada aneb Žár* s podtitulem *Rodinná kronika* (*Ada or Ardor. A Family Chronicle*, 1969) patří k nejkontroverznějším i nejnáročnějším knihám Vladimira Nabokova. Nejen proto, že hlavní hrdina Van, jenž je kronikářem i hlavním vypravěčem příběhu, proklamuje svou sexuální i lidskou svobodu, jíž neváhá uskutečňovat se svou mladší sestrou Adou, ale také proto, že právě v tomto díle Nabokov rozehrál celou škálu nejrůznějších vypravěčských technik a uplatnil svou letitou zkušenost s psaním románů takovou měrou, že vytvořil mnohovrstevnatý labyrint o sourozencích a milencích, v němž leckterý čtenář možná nakonec zabloudí.

Děj knihy se odehrává na planetě Antiterra. Jejím „metafyzickým“ protějškem se stává planeta Terra, jež je v románu předmětem spekulací a pro obyvatele Antiterry ji „objevili“ někteří neurotici, především pak umělci a blázni, spolu se třemi zmizelými kosmology. Van zprvu píše o této planetě disertaci, kterou však nikdy nedokončí, a nakonec se ji pokusí popsat ve své knize *Dopisy z Terry*. Nepodává však planetu jako ráj, jak je běžně vnímána, nýbrž jako místo, které klame a na kterém „lidské duše a lidská těla musejí snášet horší muka než na naší tolik ostouzené Demonii“.⁴¹⁵

Ada aneb Žár je zároveň parodií na rodinnou kroniku, jak nás upozorňuje podtitul knihy, neboť po celou polovinu románu, tvořící první z pěti částí knihy, jsme svědky incestního vztahu mezi čtrnáctiletým Vanem a jeho o dva roky mladší sestrou Adou. Milostné vzplanutí mezi sourozenci se odehrává na venkovské usedlosti Ardis Hall, která v lecčems připomene biblický Ráj. Van sem za Adou a jejich matkou Marinou přijel na návštěvu. Skutečný příbuzenský vztah dospělí dětem zatajují, ačkoli jej obě dávno znají, a na veřejnosti jsou stále bráni jako bratranec a sestřenice. Volné chvíle mezi milováním si oba sourozenci krátí četbou, překládáním, Scrabblem, listováním ve slovnících nebo encyklopediích,

⁴¹⁵ Nabokov, V.: *Ada aneb Žár*, op. cit., s. 319.

především se však pokoušejí uniknout Lucette, mladší Adině sestře, která je všude ustavičně špehuje. Ta se později do Vana rovněž zamiluje, ale protože její lásku Van neopětuje, spáchá nakonec sebevraždu. Přestože sourozenci a milenci nemají žádnou naději na uzavření sňatku, jejich zapovězená láska, byť s několikaletými přestávkami, trvá až do stáří.

Tím, jak si Vladimír Nabokov pohrává s příbuzenskými i milostnými vztahy, odkazuje k tvorbě D. H. Lawrence. Také proto se významná část románu soustředí kolem tajemného městečka Vence, kde anglický spisovatel „pornografických románů“ roku 1930 zemřel. A navíc ve stejném roce, kdy *Ada aneb Žár* vyšla, tedy roku 1969, byl na místním hřbitově pohřben Witold Gombrowicz, autor *Pornografie*, který se v Přímořských Alpách ve Francii po návratu z Argentiny usadil.

Nabokov ovšem Vanovo vyprávění často přerušuje a zcizuje vstupy jiných postav, ať už jsou to poznámky Ady či editora Ronalda Oranger, jenž po Vanově smrti jeho román vydal. Zpomaluje vyprávění anebo je nejrůzněji zrychluje, předvádí celý rejstřík vyprávěcích postupů od náhlého přerušení děje jakoby vševědoucího vypravěče, jenž odosobněným tónem autora školních učebnic přezkřuje čtenáře z toho, co právě přečetli, přes střídání er- a ich-formy s proudem vědomí umírající Lucette, jenž připomene slavný vnitřní monolog Tolstého Anny Kareniny, až po filmově působící stříhy, z nichž některé svým provedením připomenou Sergeje Ejzenštejna nebo Orsona Wellese. Současně se román stává konglomerátem perzifláží a narážek na literární postupy a žánry. Parodovány jsou tu nejrůznější styly a poetiky mnoha autorů (za všechny uvedme alespoň Austenovou, Byrona, Čechova, Flauberta, Lowella, Tolstého a především Chateaubrianda, jehož novela *René* se stala jedním z mnoha předobrazů *Ady aneb Žáru*), ale také jakousi překladatelskou laboratoří, v níž mezi sebou soutěží tři jazyky – angličtina a ruština s francouzštinou.

Už samotné rozložení románových částí, chronologicky následujících za sebou od dětství obou hrdinů až po jejich stáří, připomene svou kruhovost nejen Nabokovův román *Dar*, ale upozorní především na samotnou povahu Nabokovova vyprávění. Každá následující část je vždy zkrácena přibližně o polovinu té předchozí, kdy se obě nejvýznamnější, ale i nejdlehlší období v lidském životě, jakými jsou právě dětství a stáří, navzájem dotýkají, neboť poslední část, jak na to stárnoucí Van upozorňuje,⁴¹⁶ není Vanovým epilogem, nýbrž úvodem k románu. Čím více se v *Adě aneb Žáru* blížíme vypravěčově současnosti, tedy aktuálnímu času, kdy Van vypráví, tím více se krátí doba, již vyprávění zaujímá, jako by zdrojem každého času, který vyprávíme, byla minulost.

⁴¹⁶ Nabokov, V.: *Ada aneb Žár*, op. cit., s. 533.

2.

Každé dílo vrhá svůj stín a zrcadlí jej jako svou napodobeninu, neboť každé dílo je přeložitelné, což nezakládá stejnost, ale diferenci a vede k násobení již jednou vytvořeného. Za takové napodobeniny můžeme považovat všechny obměny díla, parafráze i překlady. Každý čin, ať už vědomý či nevědomý, se multiplikuje, kumulativně násobí a proměňuje. A následky, jež způsobí, nejsou zapříčiněny jenom jím samým, ale také obměnami, které napodobením vzniknou. Jen jedno jediné slovo je schopno zrodit miliony dalších a zrcadlit je v nejrůznějších převlecích. Překlad se tak často stává zrcadlem skutečnosti mnohem reálnější, než byl samotný originál. Žádný překlad díla nás totiž nenavrací zpátky k původnímu dílu, ale naopak nás od něj vzdaluje a vytváří další, rovněž původní dílo. Každý překlad násobí obraz, který byl přeložen, vede k jeho diferenciaci a zakládá novou původnost.

K *Adě aneb Žáru* bychom měli proto přistupovat jako k překladu sui generis, jako k překladu coby fundamentu každého psaní a podloží celé literatury. Vše je tu překladem, jak nastínil Walter Benjamin: „Nebot' jistou měrou obsahují všechny velké texty, nejvyšší měrou ovšem Písma svatá, mezi řádky svůj virtuální překlad. Interlineární verze *Bible* je předobrazem nebo ideálem každého překladu.“⁴¹⁷

Ada aneb Žár je totiž, řečeno s Georgem Steinerem, multilingvistický román, založený na třech jazycích – angličtině, ruštině a francouzštině. Tyto jazyky vyznačují nejen meze rozumění, ale stanoví i hranice vidění a možnosti vyprávění, které se střídavě odehrává ve všech třech jazycích nebo spíše na jejich pomezí – tedy v jejich překladu – jež je zemí nikoho. Odehrává se v mezeře, která poukazuje na Nabokovovu nevíru v adekvátní převoditelnost díla z jednoho jazyka do druhého. Podle spisovatele totiž literární dílo cele spočívá v jazyce, jímž se vyjadřuje, a každý pokus o jeho překlad se stává blamáží a odhaluje v nejlepším případě jeho nepřeložitelnost. Jinými slovy, Nabokov ve svém románu *Ada* ukazuje, ale zároveň jako by se toho trochu obával, že zrcadlení jednoho jazyka do druhého není nikdy adekvátní, ale zakřivené. Překlad vytváří svět odlišný od toho, jenž byl spjat s originálem. A jako by autor toto vše přijímal, pracuje se svým románem záměrně jako s jakýmsi univerzálním překladem všech předchozích literatur, které se slily do jednoho „multilingvistického pararománu“, jež nejenže nadále nejde překládat, ale především to ztrácí smysl.

⁴¹⁷ Steiner, G.: *Po Babelu*. Otázky jazyka a překladu. Přel. Š. Grauová. Triáda, Praha 2010, s. 74.

„Všechny šťastné rodiny se od sebe více či méně odlišují, všechny nešťastné jsou si více či méně podobné,“ říká velký ruský spisovatel v úvodu svého slavného románu (*Anna Arkadjevič Karenina*, přešitá do angličtiny R. G. Stonelowerem a vydaná nakladatelstvím Mount Tabor, Ltd., 1880).⁴¹⁸

Takovou imitací překladu, o němž vypravěč dále prohlásí, že pro samotný příběh nemá žádný význam, uvádí Vladimir Nabokov svůj román. Opak je však pravdou. Právě v této klíčové pasáži mění Vladimir Nabokov známý začátek Tolstého *Anny Kareniny* a dává mu opačný význam. Tato pasáž paroduje špatný překlad, který se chová jako falzum. V originálu je tomu přesně naopak – nemoc a bolest zakládají rozdílnost: „Všechny šťastné rodiny jsou si podobny, každá nešťastná rodina je nešťastna po svém.“⁴¹⁹ Teprve nemocní a plni bolesti se vydělujeme z totožnosti a uniformity světa. Abychom se však mohli jako nemocní dorozumět se zdravými i mezi sebou navzájem, potřebujeme jazyk. Kdybychom všichni byli šťastní, nemuseli bychom psát. Psaní a tvorba vůbec se tak stává jakýmsi mostem mezi jednotlivými lidmi, jejichž bolesti jsou sice nepřeložitelné, avšak přesto stojí za to neustále usilovat o jejich překlad. Každé psaní spočívá na schopnosti vést úzkou linii vymežující hranici mezi přeložitelností a nepřeložitelností.

Převyprávěním se dopouštíme zločinu špatného převodu. Podobně Tolstoj kdysi v dopise Strachovovi zdůraznil, že pokud by měl vysvětlit, co chtěl svým románem *Anna Karenina* říct, musel by jej znovu celý napsat.⁴²⁰ To však není možné, v tomto smyslu se psaní až příliš podobá řece času, do které nelze vstoupit dvakrát. Ve skutečnosti však do psaní jako celistvosti nemůžeme vstoupit ani jednou, jak na to v jiném smyslu poukazuje Lévinas, můžeme je jen zprostředkovat – jako text:

Kdybychom však měli přirovnat pojem (*ono*) je k nějakému velkému tématu z klasické filozofie, myslel bych především na Herakleita. Nikoli na mýtus o řece, do níž nelze vstoupit dvakrát, ale na Kratylovo podání tohoto mýtu – na řeku, do níž nelze vstoupit dokonce ani jednou, kde se nemůže ustavit sama stálost celistvosti jako forma každého existujícího, na řeku, v níž se vytrácí poslední element stálosti, vzhledem k němuž se pojímá vývoj.⁴²¹

⁴¹⁸ Nabokov, V.: *Ada aneb Žár*, op. cit., s. 13.

⁴¹⁹ Tolstoj, L. N.: *Anna Kareninová*, 1. Přel. T. Hašková. Odeon, Praha 1976, s. 9.

⁴²⁰ „Jesli že by ja chotel skazat' slovami vsě to, čto imel v vidu vyrazit' romanom, to ja dolžen by byl napisat' roman tot samyj, kotoryj ja napisal, snačala.“ Tolstoj, L. N.: *N. N. Strachovu*. 1876 g. Aprelja 23 i 26. Jasnaja Poljana. In: Idem: *Sobranije sočinenij v 22 tomach*, 18. Chudožestvennaja literatura, 1984, s. 784. Cit. podle: Russkaja virtual'naja biblioteka [on-line]. <http://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_17_18/vol_18/0656.htm> [cit. 21-05-2017].

⁴²¹ Lévinas, E.: *Čas a jiné / Le temps et l'autre*. Přel. Z. Hrbata. Dauphin, Praha 1997, s. 47.

Psaní zakládá další psaní jako pokračování, založené na částečném zopakování předchozího. A na stejném principu staví Vladimír Nabokov svůj *Smích ve tmě*, když dopředu načrtne příběh, jako by náčrt byl jeho překladem a vzdáleným odleskem. Jinými slovy, každý překlad je špatný, ale zároveň platí, že každé dílo je jen překladem ztraceného originálu, který nikdy neexistoval. Může nám to připomenout již citovaný výrok z románu *Ferdydurke* Witolda Gombrowicze: „To, co jsi napsal, ti diktuje smysl pokračování, dílo nevzniká z tebe, chtěl jsi napsat tohle, ale napsalo se něco docela jiného.“⁴²²

3.

Umělecká tvorba funguje na bázi překladu. „Povinnost a úkol spisovatele jsou povinnostmi a úkolem překladatele,“ píše Marcel Proust ve svém *Hledání ztraceného času*.⁴²³ Tak jako film snímá realitu tím, že zobrazuje a refiguruje její viditelný povrch, tak ji jazyk překládá. Otázka adekvátního převodu není jen otázkou přesnosti vidění a schopností toto vnitřní vidění přeložit do řeči, ale je též uměleckou akrobacií – uměním zasáhnout realitu slovem tak, aby vznikla umělecká fikce. Nadarmo se Van nějakou dobu neživil jako artista Mascodagam.

Máme tu tedy tři jazyky, jež tvoří tři perspektivy fikce jako svébytného světa, jenž je reálnější než realita sama – světa hyperreálného. Fikce je samotnou hranicí reality, ale zároveň je tím, co nám z reality uniká. Naráží do ní jako přízrak naší mysli, když v ní vzniká a zase z ní mizí. Je to také sama minulost, která se v přítomnosti objevuje jako zmizelá. Minulost působí v přítomnosti vždy jako přízrak,⁴²⁴ podobně jako budoucnost, kterou v přítomnosti předpokládáme. Naší realitou plavou „utopické ostrovy“, můžeme je nazvat světy fikce, které jsme schopni díky vyprávění občas zahlédnout. Mezerami našeho samozřejmého světa se na povrch dere svět jiný, fiktivní, svět za zrcadlem.⁴²⁵

Teprve použití „kamerového vyprávění“ v *Adě aneb Žáru* nám pomůže odhalit samotnou povahu skutečnosti, v jejíž struktuře, lépe řečeno, v jejímž čase jsou přítomny „cézury“, mezery a pauzy, jak je Nabokov v *Adě* nazývá, kam události nenávratně mizí, aniž by tomu mohlo vyprávění zabránit – může to jen odhalit. Čas není kontinuum, při vzpomínce

⁴²² Gombrowicz, W.: *Ferdydurke*, op. cit., s. 78.

⁴²³ Proust, M.: *Hledání ztraceného času*, 6. *Čas znovu nalezený*, op. cit., s. 498.

⁴²⁴ Tak v *Hledání ztraceného času* paměť zaplavuje Marcelovu mysl nejen vzpomínkami, ale též přízraky, které je pro něj někdy těžké od vzpomínek odlišit, zvláště když na konci celého románu se ti, s nimiž se Marcel po letech setkal, ale i on sám, sami proměňují v přízraky Marcelova ztraceného času.

⁴²⁵ Nabokov přeložil *Alenku v říši divů* do ruštiny (*Anja v strane čudes*).

nenazřeme jen událost samotnou, ale také její ztrátu. A pomocí retrospektivního vyprávění poukážeme na vratkost události, jež poté, co zmizela, přebývá v „mezeře času“. Její příchod je možný jen díky jejímu zmizení, jen díky polaritě přítomnosti a její negace.

Moderní kinematografické vyprávění není založeno na kontinuitě, ale na zlomu v kontinuitě. A právě technika střihu umožňuje tento zlom v samotné povaze skutečnosti, která je časová, ukázat. Čas není kontinuum, ale diskontinuum, anebo ještě lépe, podoba času je dána způsobem vyprávění. A pokud je každé vyprávění svým založením retrospekci, neboť k němu dochází řečeno s Gombrowiczem vždy „ex post“, a jeho uspořádání závisí na umění paměti a fantazie, potom každým vyprávěním odsouváme minulost za hranice naší reality a noříme ji do fikce: „Moje fantazie je stále ještě silná a spolehlivá, ale paměť je čím dál kratší,“ píše Nabokov v *Adě aneb Žáru*.⁴²⁶

Jak jednotliví protagonisté příběhu umírají, jako by se Vanovi rozpadal jeho vlastní životní příběh, jako by čím dál více ztrácelo smysl svůj příběh nadále žít, a bylo proto nutné jej zrekonstruovat vyprávěním – znovu si jej připomenout jako nějaký zrestaurovaný film. Tomu se pak podřizuje kompozice románu – proto je největší prostor věnován první části, jakési milostné předehře k dalším životním osudům, z níž oba sourozenci, a především Van, neustále čerpají, neboť pramení z jejich dětství. Čas je pro Vana přízrak, jenž se také jako přízrak chová. Pohled do dětství přitom ukazuje, že minulost je proměnlivá a v jistém smyslu i bezbřehá. Je však otázkou, jestli její podobu neurčuje právě Vanovo retrospektivní vyprávění. Stávání se přítomné události se v jeho podání totiž mění na stávání se minulosti a Van svou minulost vytváří jako fikci.

Pro Nabokova je fikce jednou z dimenzí času. A způsobem, jak čas nahlédnout, je vyprávění, které čas koncentruje a zároveň nás od něj osvobozuje. Zbavuje nás jeho tíhy, ale jen za cenu toho, že čas vidíme pouze jakožto reprezentaci. Jestliže jsme schopni spatřit svou vlastní minulost a vyprávěním nahlédnout uplynulý čas, jsme schopni jej ukázat jako evidenci. Čas nazíráme dílem, jež se podobá krystalu: „minulost se nekonstituuje po přítomnosti, která již byla, nýbrž současně“. Čas se štěpí „na dva heterogenní směry, z nichž jeden vyráží vstříc budoucnosti a druhý padá do minulosti. [...] Čas spočívá právě v tomto rozštěpení, a toto rozštěpení čili čas *lze vidět v krystalu*.“⁴²⁷ Jako bychom tím, že vstoupíme z jedné místnosti do druhé, se zase navraceli, odkud jsme vyšli. Podobně jako na Möbiově pásce.

⁴²⁶ Nabokov, V.: *Ada aneb Žár*, op. cit., s. 339.

⁴²⁷ Deleuze, G.: *Film, 2. Obraz-čas*, op. cit., s. 99–100.

Vlastně to celé připomíná, stejně jako předchozí Nabokovův román *Bledý oheň*, o němž ještě bude řeč, již zmíněnou legendu z Čechovova *Černého mnicha*, který se navrátí na zem jako tisící obraz, obraz obrazu, kopie, která se bude tak dlouho násobit a měnit, tak dlouho prodlužovat, až jednoho dne splyne se svým originálem. A to bude také znamenat její konec a návrat k původní nicotě. Obraz, který splyne se svým originálem, přestává být obrazem stejně jako jazyk, jenž je svou podstatou na překladu, tedy na kopii kopie, založen. Jazyk oddělený od těla se navrací zpátky k němu, stává se znovu tělem, neboť s ním splývá. Jazyk je vždy od těla oddělen a teprve jeho poslední návrat jakožto retence obrazů – připomínající jeho ztišení – znamená jeho konec a návrat do nicoty. Připomíná to učení gnóze.⁴²⁸

Právě prodloužení těla do svého obrazu a jazyka znamená jeho reprezentaci. Znamená to, že o těle můžeme vypovídat, ale zároveň to, že se k tělu během onoho vypovídání a prodlužování nikdy zpátky nedostaneme, neboť jsme v zajetí reprezentace. Jako by mezi tělem a jeho obrazem zůstávala jakási překážka, která nám brání nazřít naše tělo přímo – evidentně. Reflexí (zřením) nikdy nespátříme samotný princip a počátek, ale zakládáme počátek nový jakožto jeho pokračování (jak jsme se zmínili především v kapitole „*Dnes mě to mluvení namáhá*“), neboť přepisujeme to, co nazíráme. Každé vypovídání rodí jen další vypovídání a z tohoto řetězení nemůžeme vystoupit ani se navrátit, jenom se řetězit a zrcadlit dál a dál jako onen pták z *Bledého ohně* nebo Černý mnich, jenž se navrátil do těla hrdiny, aby způsobil jeho smrt.

4.

A podobně jako pták z Nabokovova předchozího románu *Bledý oheň*, jenž vnímá zrcadlem odrážený, zdvojený prostor jako prodloužený a hyne, protože si není vědom iluze, anebo pan Aršin z *Ady*, jenž trpí akrofobií a musel by jej přesvědčit „nějaký optický klam [...], že požární plachta, napnutá pětáctyřicet metrů níže, je jen matrace nacházející se dva centimetry pod ním“, aby udělal „krok z vrcholu věže do prázdnoty“,⁴²⁹ také my jsme schopni vnímat čas jen proto, že vyprávíme příběh. Ten se stává prodloužením i odrazem času skrze jeho zdvojení a reprezentaci, ale zároveň jeho klamem a iluzí. Jako by neznámá camera

⁴²⁸ O souvislosti mezi Nabokovovou tvorbou a gnózí srov. např.: Aleksandrov, V. J.: *Nabokov i potustoronnost': metafizika, etika, estetika*. Přel. Anastas'jeva, N. A. Aletejja, Sankt-Peterburg 1999; Steiner, G.: *Po Babelu*. Otázky jazyka a překladu, op. cit.

⁴²⁹ Nabokov, V.: *Ada aneb Žár*, op. cit., s. 362.

obscura promítala čas na pomyslnou stěnu naší mysli a my jej zachytili a podrželi v paměti pouze díky tomu, že ho vnímáme jako příběh. Jedná se však jen o optický klam.

Teprve film nám ukázal, že se skutečnost před námi odvíjí a „pohybuje jako otáčivé dveře“⁴³⁰ a že jsme, my i skutečnost, neustále v pohybu, neustále vstupujeme do jejích nejrůznějších dimenzí, které se před námi otevírají, a zároveň z nich vycházíme. Jsme pohlcováni dimenzemi skutečnosti a zase z nich vyplavováni na povrch. Život připomíná film, směsici a sled zvuků a obrazů, které tu po nás zůstanou. Nejde to přetočit, nejde to sehrát znovu, ale můžeme si to celé znovu pustit. Zdá se, že příběh a fikce obecně jsou podmínkou každé trochu smysluplné reality. Nakonec ale zmizí i tento sled obrazů, i tato směsice zvuků, jako by čas byl jen optický klam. Realita připomíná film, který se jako otáčivé dveře mění. A Nabokovův paklíč, o němž se zmiňuje v doslovu k ruskému vydání *Lolity*, spíše než něco jiného připomíná důmyslný a multifunkční „paraklíč“, jímž spisovatel otevírá dveře naší reality, jejíž jednotlivé dimenze jsou jen lepšími či horšími překlady.

Pokusme se proto domyslet, co o čase říká Van ve svém eseji *Textura času*, která tvoří čtvrtou část románu. Pokud budeme minulost vnímat jako zásobárnu „Času“ a „Přítomnost“ jako proces tohoto vnímání,⁴³¹ pak tím jediným, co je bytostně svázáno se zmizelým časem minulosti i s naší aktuální přítomností a co nás může přimět k tomu, abychom čas zakusili, je vyprávění, které se jako nějaká pohyblivá struktura v čase různě prolamuje, navrácí i předbílá. Čas proměněný ve vyprávění pak zakřivuje přítomnost, ve které se nacházíme. Narušuje ji, ale zároveň ji naplňuje jiným časem, jakousi její alternací, vědomím kontinuity i diskontinuity. Naplňuje čas totiž také jeho ztrátou, nezrušitelnou cézurou mezi přítomným a minulým rytmem v jednom verši: „Rytmus je možná jediná věc, která poukazuje na vnímání Času; nikoli opakující se rytmické údery, ale mezera mezi dvěma takovými údery, šedá mezera mezi černými údery: Něžná pauza.“⁴³²

Samu moderní skutečnost můžeme charakterizovat jako stávání potenciality a unikání aktuální skutečnosti, jak jsme napsali v kapitole *Benjaminovy „otáčivé dveře“*. A můžeme tak charakterizovat i Nabokovovy romány, především *Adu*, *Lolitu* a *Bledý oheň*, kde stávání multiplicity, která je potenciální, zcela nahrazuje a zastírá aktuální skutečnost, jež hrdinům stále víc uniká. Každý hrdinův čin se dvojí, láme a řetězí v nejrůznějších možnostech, větví se a variuje, jako by se nemohl sám završit, jako by důsledky, které způsobuje, byly svým životem i významem nekonečné, jako by vše, co na světě uděláme, muselo se donekonečna řetězit a

⁴³⁰ Benjamin, W.: *Surrealismus*, op. cit., s. 131.

⁴³¹ Nabokov, V.: *Ada aneb Žár*, op. cit., s. 526.

⁴³² *Ibidem*, s. 503.

větvit, aniž by mohlo skončit. Nemožnost završit děj a již jednou započatý proces ukončit je charakteristická pro moderní i postmoderní psaní. Kafkova neschopnost ukončit psaní, stejně jako Gombrowiczova neschopnost zakončit dění, to vše předpokládá, že se událost nekonečně větví a přerůstá v událost zcela jinou. Na tomto principu kumulace a hromadění již jednou započatého dění nestojí jen próza Joycova anebo Proustova. Z českého prostředí má k takovému kumulativnímu psaní nejbližší tvorba Bohumila Hrabala. Ale rovněž i atonální či aleatorická hudba a dodekafonie, jejichž postupy v ruské literatuře ve svých textech využil Daniil Charms, např. ve zmíněných *Pěti nedokončených vypravováních*, je na takovém přístupu k tvorbě založena.

Skoro se zdá, jako by nic z toho, co se v *Adě aneb Žáru* vypráví, nemělo žádnou souvislost s tím, co chce autor vyprávět. Jako by se nit vyprávění ztrácela v nekonečném moři možností, jimiž ji můžeme vést, jako by se Nabokov neustále bránil dát vyprávění ucelený tvar a neustále odbíhal od tématu, jen aby nemusel příběh dovyprávět do konce. Tento strach z konce vyprávění nevypovídá jen o zažívání samotné slasti z vyprávění příběhů, jejich přítomnosti, ale je také známý z moderních románů, zdůrazňujících oproti hlavní linii vyprávění nejrůznější odbočky. Tak například Marcel Proust ve svém románu *Hledání ztraceného času* využívá ústy svého hrdiny Marcela svou čtenářskou zkušenost s principem nekonečného vyprávění *Tisíce a jedné noci* k vlastnímu „nekonečnému“ psaní.⁴³³

Vyprávět znamená rekonstruovat čas a restaurovat jeho význam, znovu nastolovat a znovu potvrzovat svou zkušenost s časem. Bez této možnosti bychom nemohli čas zakusit a svou zkušenost předat. Jestliže vyprávíme, vždy navozujeme zkušenost s časem a skrze vyprávění k něčemu docházíme, a právě to je čas. Zároveň však z pohledu aktuálního stávání skutečnosti, kterou bychom chtěli slovy postihnout, vyprávíme jen to, co bylo, neboť vypravěč musí být o krok napřed, aby mohl dění vůbec vyprávět. Vyčleňuje se tak sám z každého vyprávění, jak je patrné z *Kosmosu* Witolda Gombrowicze, jehož román v sobě nese celou tragiku této nemožnosti postihnout vyprávěním skutečnost v jejím aktuálním dění, neboť vyprávění přichází „ex post“, jak píše Gombrowicz. Čím více totiž vypravěč vypráví, tím více se vyčleňuje. Nemá žádné těžiště, přestože na všem, co se děje, cítíme perspektivu jeho pohledu. Jako by se neustále nacházel v jakémisi rovnovážném bodě – bodě nula. Nachází se však jen jako výjimka z vyprávění. Výjimka z času, který sám neustále psaním zakládá.

⁴³³ „Odpověděl jsem, že bych si rád znovu přečetl *Tisíc a jednu noc*, právě abych se znovu obklopil vzpomínkami na Combray a na hezké malované talíře.“ Proust, M.: *Hledání ztraceného času*, 4. *Sodoma a Gomora*. Přel. J. Pechar. Odeon, Praha 1983, s. 241.

Avšak v *Adě aneb Žáru* je tomu trochu jinak. Nabokov neusiluje o to, postihnout stávání přítomnosti, ale naopak vyvolat zpátky celou zmizelou skutečnost. Van chce rekonstruovat vlastní minulost, proto píše kroniku svého života. Vyprávění je mu zkušeností času, zkušeností ztráty i znovunalézání svého času, který uplynul. Jako by mohl svůj život, naplněný časem tak, až se jím zdá přetékat, spatřit jako nějakou číši, z níž může sám libovolně pít. Jako by jej viděl přetvořený v čistý krystal, z jehož nejrůznějších stěn vystávají obrazy jeho života v podobě filmových záběrů, jež musí teprve sestříhat a seřadit do filmového pásu. A tam, kde některá scéna chybí, vše domyslet – vyretušovat a dotočit. Vyprávění jako filmový pás navíjený na kotouč, takový je způsob Nabokovova vyprávění. Nutně se zde připomíná jeho *Promluvy, paměti*. Nabokovův vypravěč Van promítá svůj život a čas, ukazuje je jako fenomény minulosti – evidence, zatímco on sám se nachází mimo ně, v přítomnosti, kterou ukázat nejde, aniž bychom ji tím neponořili zpátky do minulosti, kde by nenávratně podlehla času. Reprezentace u Nabokova odsouvá skutečnost do minulosti a vytváří mezi vypravěčem a vyprávěným distanci, která je hranicí samotného času. Vyprávět přítomnost totiž nejde, každým dalším vyprávěním hroužíme přítomnost do doby, která už není. Minulost se v čase ztrácí i nalézá, Nabokov přijímá gombrowiczovskou tragiku nemožnosti vyprávět aktuální dění a transformuje ji ve svébytné pojetí času a vyprávění. Vlastně můžeme říct, že vyprávění je možné jen proto, že se díky němu spojujeme s vlastní minulostí a v proustovském smyslu znovunalézáme čas. Což je koneckonců osvobozující.

5. kapitola: Podoba i škleb

1.

Jestliže vytváříme ze své existence její obraz, znamená to rovněž, že neklademe důraz na to, abychom svůj život zakoušeli autenticky, ale na to, abychom jej podrželi v paměti a potvrdili si tak, že jsme jej vůbec žili. Svou autentickou zkušenost zvnějšňujeme a činíme ji předmětem náhledu – zkoumání, spekulace nebo imaginace. Náš život to činí evidentním, názorným a samozřejmým, ale zároveň jej ze života vyjímáme. *Evidence předpokládá výjimku*. Život žijeme evidentně, abychom vůbec o něm mohli mluvit. A abychom mohli o životě mluvit, musíme jej jako život znázornit a takto o něm vypovídat – vyjmout život ze života jako evidenci. Rovněž své životy činíme evidentní tou měrou, že je nežijeme jako cosi doposud nezakoušeného, s čím bychom neměli žádnou předchozí zkušenost, ale žijeme je jako předměty spekulací, vypovídání a znázorňování. Nežijeme tedy život jako cosi neznámého a neočekávaného, ale vždycky žijeme život, který již jako život vnímáme a pojmenováváme. Pokoušíme se podrobit svůj život naší představě o něm, abychom jej mohli jako život vykázat. Žijeme vždycky to, co sami jako život znázorňujeme a co si pod životem představujeme.

Problém však nastává, když přestáváme zakoušet život jako svůj vlastní. Když jej přestáváme žít jako svou autentickou zkušenost a žijeme jej jen jako představu o něm či jako obraz, který jsme si o něm stvořili. Nabokovovi hrdinové se pokoušejí zachytit vzpomínkou svou minulost. Ukázat nezvratnou evidenci svého vlastního života. Vykreslit jej tak, aby v jeho evidenci dál byla přítomna jejich vlastní existence, a to i po jejich smrti. Ovšem ukázat svůj život jako nezvratnou evidenci nelze. Naše životy jsou ponořeny v čase a samotné ukazování života vede k jeho nekonečnému dokazování, k nekonečné sebeidentifikaci a k nekonečnému rozmnožování obrazů o něm, které se však samy ztrácejí a tříští v čase. Krach nekonečně se řetězících obrazů vlastní existence ukázal Nabokov ve svém románu *Bledý oheň*, který vyšel poprvé roku 1962 ve Spojených státech.

Na začátku jeho knihy *Smích ve tmě*, která se stala anglickou verzí původní autorovy ruské novely *Kamera obskura*, vypravěč, jenž právě v kostce podal základní příběh, poznamenává, že bychom mohli v tuto chvíli s vyprávěním skončit, kdyby však nebylo zdrojem zábavy a poučení, o které nám vlastně jde. A právě toto nové rozzcadlení původního příběhu z novely *Kamera obskura*, jen kvůli jeho opětovnému, v detailech se lišícímu vylíčení, jako by bylo smyslem nově napsané knihy *Smích ve tmě*. Nabokov chce

každou novou knihou prodloužit čas vyprávění, který by ještě jemněji odstínil, aby se ocitl znovu v samotném aktu psaní. Chce opatřit již jednou sepsanou knihu novou poznámkou, v níž by se celý příběh zaleskl, a on se mohl jako autor navrátit k jeho počátku a dalším líčením jej zase obnovit. Takto proteovsky je napsán i jeho román *Bledý oheň* (*Pale Fire*, 1962).

Nabokovův vypravěč tím, že prodlužuje čas vyprávění, zadržuje svou vlastní přítomnost, aby sám nezmizel spolu s koncem příběhu, jako by se bál, že i on jednou pomine. Tento strach se vepisuje do spisovatelovy oslavy přítomna – kdo jednou začal vyprávět, už nikdy nepřestane. Jedná se o častou kompoziční hru, kdy vypravěč přestane vyprávět příběh, aniž by jej zakončil, a vytvoří tak v posluchači očekávání dalšího pokračování, jež je jediným důvodem daného vyprávění, jak to známe nejen z *Tisíce a jedné noci*, ale jak jsme se již zmínili i z Gombrowiczova *Ferdydurke*, Proustova *Hledání ztraceného času*, anebo Čechovova *Černého mnicha*, který se neustále zrcadlí. Avšak kromě toho Nabokovo zdůraznění rozkoše z psaní a oslavy tvorby, která zahrnuje minulost příběhu i víru v jeho přetrvání do budoucna, tato oslava paměti stejně jako odpočinku,⁴³⁴ ukazuje na spisovatelovu touhu zadržet mizející čas a to, co zmizelo, znovu zpřítomnit. Vyvolat čas ze zapomnění, jako se vyvolávají fotografie – samotnou přítomností světla vyprávění.

Tato vizuální poetika, blízká řeči kinematografie, souvisí s Nabokovovou fascinací nejrůznějšími padělkami, falzy a podvrhy, o kterých již byla řeč. Také v románu *Bledý oheň* Charles Kinbote dezinterpretuje básnickou skladbu Johna Shadea *Bledý oheň* a vytváří svým komentářem falzum. Pod jeho rukama nečekaně vzniká zcela jiný svět, než byl ten, který vyjadřovala původní skladba. Reflexí ani interpretací totiž nikdy neuchopíme událost tak, abychom zároveň nestvořili událost zcela novou, odlišnou od té původní. Princip neustálého zrcadlení rodí stejné i jiné, podobu i škleb. Prostor se prodlužuje do nekonečna. Tak se pohyb stává nekonečným a ironickým sebekladením reflexe, nikdy nekončící distancí, jež se vzdaluje původnímu smyslu.

2.

Hnací silou *Bledého ohně*, která dohání hrdinu na pokraj šílenství, je ironie. Ta je principem, který plodí stále další, řetězovitě se vytvářející významy. Tvoří se tak svět, v němž z prvotní pohnutky vznikají k původnímu záměru zcela protichůdné následky, které ani

⁴³⁴ Nabokov: „Svět byl stvořen v den odpočinku...“ Cit. podle Novotný, V.: *Zjevení z druhého břehu*. In: Nabokov, V.: *Lužinova obrana / Pozvání na popravu*, op. cit., s. 317.

neodpovídají hrdinovu úsilí. Veškeré čtení je totiž postaveno především na neporozumění – znovu čtený text rodí nové, dříve nepředpokládané významy, které se ironicky kumulují a budují svět, jenž s původním smyslem nemá žádnou souvislost.

Smyslu zbavený jazyk se přiživuje na našich pohnutkách a intencích, které původní významy rozvířily a proměnily v neznámé tvary. Každé nové čtení rodí další významy, jež se řadí za sebou jako fantasmata a grotesky, zcela zastiňující smysluplný svět. Vlastně žádný „přirozený svět“, do něhož bychom se rodili, není možný, existuje jen ten umělý, který si sami vytváříme, závislý na našem neporozumění jeho původním záměrům a našich dezinterpretacích, které vznikly již naším narozením. Obdobně je tomu i v *Lolitě*. Jen nepatrný závan nesrovnalosti či chyba v jednání plodí svůj protějšek. Quilty, protivník hlavního hrdiny Humberta Humberta, připomíná všudypřítomný šum v jazyce, který se nikdy nemůže stát čistým a průhledným.

Přízraky, které nás obklopují, totiž povstávají ze slov, ze špatně přečtených významů, kdy každé slovo kromě smyslu produkuje i nesmysl jako nějaký groteskní obraz a kal. Jako přízrak povstává také Šišnarfne a jeho varianta Enfranšiš, halucinace teroristy Dudkina z *Petrohradu* Andreje Bělého, jehož tvorba byla Nabokovovi blízká.

Pro Nabokova neexistuje pravdivá a dokonalá reprezentace, jež by si zachovávala míru, a zároveň svět adekvátně zrcadlila, a tak jej spoluvytvářela. Znaky a symboly si žijí svým vlastním, groteskním životem, nezávisle na svých tvůrcích. U Nabokova si originál a kopie neodpovídají, přesto jeden druhého pronásleduje (*Zoufalství*) nebo se vzájemně zaměňují (*Slídiť*). Korespondence je narušena – čistě myslet, psát a básnit nelze, do myšlení se vždy vkrade diference, která způsobí něco zcela jiného a neočekávatelného. Nezamýšlený důsledek, který se vymkne našim původním představám. Diference se před námi hromadí jako karikatury.

Toto je gogolovský svět, jenž se vysmívá každé teorii symbolu. Svět náš, kdy člověk přestává věřit v čistotu svých záměrů i jednání. Ideály jsou buď prázdné, nebo nebezpečné. Takový svět, svět zromantizovaný a beznadějně zmodernizovaný, nelze bezúhonně obývat. Kdysi vzniklé ideje budou člověka jednou pronásledovat a obrazy se vzbouří proti svým tvůrcům.

3.

V *Bledém ohni* chce hrdina porozumět textu, jehož smysl mu však nezadržitelně uniká. Jak se do něj noří, rodí se před jeho očima namísto zjevného významu význam jiný, význam jako groteskní škleb, jenž přetrhává vazby k původnímu významu napsaného. Druhořadý

význam ve své ironii nabývá tragických a absurdních rozměrů a zcela ničí jakýkoli smysl. Nabokov ukazuje, že porozumění ani přítomnost smyslu nejsou možné – a jediné, co nám zůstává, je naprosté nepochopení a dezinterpretace vlastní minulosti.

Všechny naše činy budou jednou pochopeny jako zločiny (*Lolita*), v každém našem činu se skrývá zločin (*Zoufalství*). Pouze někteří Nabokovovi hrdinové jsou schopni se pozvednout nad vulgárnost (pošlost) zločinu a uchopit čin v krystalicky čisté podobě (Lužin, Fjodor Čerdyncev z *Daru*, Pnin), beznadějně se vytrácejí na konci příběhu jakožto pouhé preludy vypravěče. Přítomného smyslu nelze dosáhnout, všechno naše úsilí po porozumění se zvrhává v neporozumění, dobro ve zlo, tragédie ve frašku. Na všech našich činech zůstává přítomný stín pokrytectví a společenské formy, zbavit se neautentického jednání nelze. Podobně je tomu v Tolstého románech nebo Gombrowiczových novelách. V reprezentaci, v samotné mimésis, je skryta ironie, která během aktu pojmenování nejen mění původní věci i slova, ale zpětně vyvolává proměnu tohoto pojmenování tak, že vytvoří skryté významy, jinotaje, jež v původním záměru ani nebyly zahrnuty. Tyto ironické posuny plodí dříve netušenou skutečnost jako nezamýšlený důsledek. Ta je světem, v němž žijeme, světem, jenž není zdaleka vůbec přirozený a autentický, ale umělý a absurdní.

4.

Román *Bledý oheň* se dělí na čtyři části: *Předmluvu* od Charlese Kinbotea, *Bledý oheň. Báseň o čtyřech zpěvech* Johna Shadea, *Komentář* k této básni rovněž od Kinbotea a nakonec *Rejstřík. Komentář*, nejrozsáhlejší část celého románu, je napsán jako fiktivní memoáry, jež tvoří jakousi páteř celého příběhu. Podobně najdeme vrstvu memoárů v *Adě* nebo *Lolitě* – v Nabokovových románech má vyprávění často retrospektivní charakter. A fragmenty veršů Johna Shadea namísto jednotlivých časových určení, jako jsou den, měsíc nebo rok, tvoří osu, kolem níž se vzpomínky Charlese Kinbotea uspořádávají, verše organizují interpretaci poemy. Nabokov zaměňuje konkrétní datum za segment události, která je artificiální a virtuální, tedy hyperreálná – Kinboteovy memoáry se tak stávají komentářem Shadeovy poemy *Bledý oheň*. Kinbote se snaží báseň dešifrovat, ale namísto aby se smyslu přiblížil, vytvoří ze šifry simulaci reality. Četbou uměleckého díla ani reflexí světa nepřicházíme k jejich podstatě, ale vytváříme reality nové, které pouze simulují předešlé. Kinboteovy vzpomínky se tu stávají jakousi reinterpretací okolního světa, čímž se blíží Gogolovým *Bláznovým zápiskům* – tak si Charles Kinbote v podstatě zopakoval osud Gogolova šíleného pisatele, kterému výklad světa zcela zastřel svět přirozený a autentický.

Pro interpretujícího hrdinu je Shadeova báseň *Bledý oheň* důležitá jako svědectví o vlastním životě. Charles Kinbote se pokouší dokument dešifrovat, aby se přiblížil sám sobě a nazřel svou existenci. Tím však jenom zdvojí sám sebe a nakonec se ztotožní s textem natolik, že svou původní identitu ztratí. Nahradí ji množství separátních obrazů, v nichž se dál nachází i tříští.

Charles Kinbote provádí s básní vlastně totéž, co ve své interpretaci Balzakovy povídky *Sarrasine* dělá i Roland Barthes. Vytváří komentář jako jakýsi inventář různých vysvětlení, která jsou postavená na naprosté digresi vůči veršům, které komentuje. Původně singulární a klasický text, který je v zajetí Řádu a Kontinuity, nechá „popraskat“ a „rozlámat“: „[...] inventář, vysvětlení a digrese budou moci vpadnout přímo do okamžiku dějového napětí, mohou dokonce oddělit sloveso a jeho předmět, substantivum a jeho atribut [...]“. Vzniká tak text „plurální: stejný i nový“.⁴³⁵ To, co z původně singulárního a klasického textu založeného v Řádu činí text plurální, je interpretace, tedy četba. Právě ta vždy fragmentarizuje celek do jakýchsi nespojitých časoprostorových pásem. Četba je předpokladem komentáře a retrospektivy. Původní kontinuita, kterou zajišťoval tah psaní jako neustálý pohyb trvání, je četbou rozbita a zmrazena na text: „Pisatelnost, to je romaneskno bez románu, poesie bez básně, esej bez pojednání, psaní bez stylu, produkce bez produktu, strukturace bez struktury. Ale co čitelné texty? Jsou to produkty (nikoli produkce), tvořící obrovskou masu naší literatury.“⁴³⁶ Mezi jednotlivými verši Johna Shadea se díky Kinboteovu čtení rozevírá průrva, která se pomalu zaplňuje čímsi novým a neznámým. Z hlubin vystupuje jakási „elementarita psaní“, která se před Kinboteovými očima, jež ji nejrůzněji zalamují a prolamují, tvaruje v další vyprávění, postavené vůči předchozím veršům na digresi a zlomu.

Kinbote pozoruje svět jenom průzory Shadeových veršů, které vyděluje z kontextu a umisťuje na počátek každého záznamu jako konkrétní datum. A právě tyto verše, které se staly pro něj průhledy, jimiž na sebe i svět patří, vytvářejí zvláštní mozaikovitost celého příběhu, kdy se před čtenářovými očima odehrává fantaskní a hyperreálný svět vlastního života. Shadeovými verši hledí na svou vlastní minulost. Verše jsou pro něj jediné možné hledisko, jakým lze na život pohlížet, utvářejí jeho hranice i hloubku. Nejde jen o to, že jsou jeho interpretace v jádru špatné a falešné a že představují charakteristický Nabokovův svět „pošlosti“, ale jedná se o to, že každý z oněch 999 veršů je průzorem do Kinboteova „ztraceného času“ a zároveň jeho nakupenou pamětí. Časoprostor veršů vytváří hrdinovu

⁴³⁵ Barthes, R.: *S/Z*, op. cit., s. 29, 31.

⁴³⁶ *Ibidem*, s. 12–13.

hyperreálnou biografii, oproti *Daru* falešnou. Skoro to vypadá, jako by jeho minulost mohla mít smysl jen v oněch verších, v jejichž hlubině sama spočívá a kde se zrcadlí. Verše zde nezastupují verše samotné, ale jakési perspektivy vidění. Mimo ně Kinbote není schopen spatřit nic. Avšak i čtenář je nucen se těmito verši spolu s ním dívat na jeho život. Jinými slovy, Kinbote vidí a reflektuje svou minulost jen v zanechané stopě druhého člověka (Shadea). Teprve tváří v tvář dílu se zrcadlí osud prvního. Problém je ovšem v tom, nakolik je Shade rovněž Kinbotem. Tak vzniká ona hypermemoárová mozaikovitost *Komentáře* poemy *Bledý oheň*. Kinbote existuje jen potud, pokud se může pohybovat uvnitř jednotlivých Shadeových veršů. Pokud je čte a zrakem přepisuje, pokud sám sebe dekonstruuje. Tedy pokud se donekonečna zrcadlí.

5.

Vladimir Nabokov v *Bledém ohni* ukazuje četbu, z níž se rodí prostor hyperreality. Předpokladem artificiálnosti je paměť, která překlene čas jako ztrátu. Paměť vytváří alternativní časoprostor i za cenu dezinterpretace, kdy dochází k neustálému diferencování rozdílu mezi realitou a fikcí (hyperrealitou). Odlesk odlesku zachycený obrazem ptáka rozbíjejícího se o sklo, které díky zrcadlení vyvolává iluzi prodlouženého prostoru, připomíná putování *Černého mnicha* Antona Čechova. Vladimir Nabokov dovádí artificiálnost ad absurdum.

Kompozice *Bledého ohně* rozřezává skutečnost na části. Poetika tohoto románu připomíná roláže Jiřího Koláře nebo pozdní básně Ivana Blatného. Také v nich prosvítá identitou její zlovolná grotesknost jako schopnost vlastní negace. Mezerami našeho zřejmého světa se na povrch dere svět jiný, iluzivní a přízračný. Tak je tomu právě u již zmíněného Gogola. Imaginace, fantazie a vidění jsou těsně spjaty právě s fenoménem psaní, které se podobá snění. Psaní vyvolává imaginaci a rozšiřuje vědomí.

Na Nabokovovi je fascinující především to, jak fenomén psaní proniká napříč jeho knihami a propojuje je v jeden kompaktní celek. Nabokov se tomuto aktu zcela podřizuje a ve svém anglicky psaném díle se vrací ke všem svým ruským knihám. Přepisuje *Krále, dámu, kluka*, zcela mění novelu *Kamera obskura* na *Smích ve tmě* či přepracovává *Conclusive Evidence*, z nichž vznikají *Drugije berega* a později *Promluv, paměti*. Ve všech případech fenomén psaní neustále mění podobu jeho knih, a přitom je navzájem propojuje.

Nabokovův jazyk tvoří slova, která nejsou pouhými konvenčními znaky, ale obsahují paměť, z níž obraz teprve povstává. Jsou to slova snímající obrazy, slova memoárová. Jakési mlhoviny paměti, v nichž se tají výjevy nejrůznějších světů. Jeho jazyk silně připomíná

analogový film. Slova jsou pokryta zvláštním a jemným šifonem, pylem, na němž se scéna zachytává jako filmová vrstva. Touto tenkou vrstvou smyslu na površích slov jsou povlaky paměti. Pokud tento povlak, připomínající pyl na motýlích křídlech, tuto schopnost doteku, která samotná se nachází mezi prstem a prostorem ji obklopujícím, setřeme, setřeme spolu s ní i samotný smysl. Jazyk se přestane vznášet, podoben motýlu, který přestane létat.

6. kapitola: Psaní a evidence

1.

Začátek je všude tam, kde pokračujeme – a psát znamená pokračovat. Když píšu, slovy se dotýkám světa. Psaní je neustálou přítomností. Je to přítomnost samotné přítomnosti, času, jenž je psán a zakoušen v okamžiku psaní. (Přítomnost samotné přítomnosti samotné přítomnosti, mohli bychom pokračovat donekonečna. Podobně zní věta Gertrudy Steinové „růže je růže je růže je růže“. Každým novým pokusem zachytit tuto přítomnost roste i reprezentace, kterou zakládá samotné označení přítomnost. Tak jako se tímto řetězením přítomností přibližujeme aktu přítomné události, jejímu „stávání“ /Deleuze/, tak se i této události vzdalujeme – vzdaluje nás, jak jsme již jednou zmínili, kumulující se reprezentace, která se vkrádá mezi nás a událost, jíž chceme zachytit a označit. Uchopováním události se zároveň události vzdalujeme a odcizujeme.) Psaní je pohybem přítomnosti, jež neustále vzniká a zaniká, objevuje se a zase mizí. Jde o mnohem nepostřehnutelnější proces, než je tvarování nějaké věci, je to série těchto tvarování v čase.

Díky tomu, že se psaní projevuje, jsme schopni zakusit čas. Psaní je zakoušením času v jeho aktuální přítomnosti. Psaní je časem stvořeným pro sebe, který není narativní ani nadbytečný. Je to přesně ten čas, jenž spočívá sám v sobě, přesně ten čas, který nám zbývá, ale nikdy nepřebývá.

Psaní neustále uniká směrem k nenapsanému. Psaní, které nikde nezačíná ani nekončí, nemá žádný zdroj ani cíl, psaní jako esence pohybu, jež není třeba vyjádřit jazykem, takové psaní se projevuje třeba ve třech tečkách na konci věty. Tak psaní trvá a pokračuje nepřetržitě bez jazyka... Tím, že se svými písmeny vrhá v nicotu nenapsaného, která obklopuje konečky písmen a zoufale se žene dál do prázdna, které se před ním tyčí a rozevívá jako masa vod. Psaní je časem, který mizí a zase se navrácí, spočívá v jakémisi vzdouvání mezi časem a nicotou. Čas se zobrazuje a promlouvá jako psaní. Psaní formuje svět na prahu nicoty.

Psaní nám dává nahlédnout to, co je přítomné jako trvání. Každé takové nahlédnutí je však spojeno se čtením toho, co se píše a co samotný akt psaní zastavuje. Když píšu, je to čas, který se píše, usazuje se jako písmo a zůstává jako jazyk. Jazyk je „ztělesněním času“, který se usadil jako text. Je to tělo, jež jsme po sobě zanechali během psaní. Vzpomínáme si na jeho minulé tvary a konfrontujeme je s přítomnými, tak vzniká pohyb samotného psaní. Na to, že je to jenom náhoda a konvence, že psaní má nějaký význam, poukazují například Kolářovy analfabetogramy a cvokogramy. Psaní je netečná, tiše se pohybující linie, hranice vznikání a

mizení beze smyslu. Každé psaní se stává řečí teprve čtením. Čas se psáním sděluje a našim čtením vzniká řeč.

2.

Když píšu, aktem psaní vstupuji do napsaného prostoru a měním jej. Místo, kam směřuji, mi vždycky uniká. Jako bych je svým vstupem vyrušil. Totéž se týká čtení. Jakmile spočinu očima na textu, zrakem vybírám a přepisuji napsaný text. Rukama, perem i očima odchlipuji prostor textu. Čtením se k napsanému textu vracím, abych jej uspořádal, kdežto psáním jej opouštím. Jakmile čtu nebo píšu, proměňuji text. Ten se nemění nikdy stejně, ale pokaždé jinak. Centrum knihy se posouvá úměrně tomu, jak ji píšeme. Teprve pak můžeme mluvit o decentralizovaném díle. Naopak čtením dílo hierarchizujeme.

Přistoupit k dílu, aniž bychom je četli a psali, nelze. Mimo tyto dva fenomény nemá dílo smysl. Jestliže k dílu nějakým způsobem přistupujeme, už tím je čteme a přepisujeme. Čtení a psaní jsou akty činnosti. Jsou tím, co určuje a vymezuje charakter i hranice díla, co vlastně dílo teprve utváří. A právě akt čtení (vidění) vede k evidenci psaní (písmu) a též k vyprávění jako přepisování.

Čtení zmrazuje psaní a znovu je uvádí do pohybu, konfiguruje a přepisuje. Každé čtení znehybňuje psaní a znovu je transformuje. Tato transformace se stává základem pro vyprávění, z něhož se uvolňuje další psaní. Čtení a psaní jsou elementarity sledování oka a tahu ruky. Teprve pak jsou čtení a psaní možné jako čisté zkušenosti, aniž by se projevíly tvorbou textu, jak tomu bylo třeba u Rimbauda poté, co odvrhl poezii. Některé psaní postrádá dílo. Postrádá schopnost se zachytit jako text a noří se do intenzity.

Psaní samo nevypráví, pouze se píše, prostě *je* – nataženo mezi slovy jazyka, který je zprostředkovává. Probíhá po obvodech vnějšku, v jakémisi prvotním napětí mezi tvary, v jejich hře. Je samotnou kresbou tvaru. Děje se mezi jednotlivými věcmi, kulminuje mezi nimi, mezi tvary věcí a probíhá jimi naskrz. Psaní a vyprávění se liší. Psaní vede linku jako tah, rýsuje se jako pohyb, črtá okraje a tvaruje. Vyprávění klene prostor a zdržuje psaní, aby v něm vytvořilo příběh, jakýsi meziprostor událostí. Tento prostor mezi dvěma slovy jako mezi dvěma událostmi se zaplňuje fantasmaty a přízraky. Příběh se rodí ze vztahu mezi dvěma slovy, jazykovými událostmi. Toto napětí se zaplňuje významy a pamětí. Postavy vznikají právě z mezer v textu. Derou se teprve tudy, odkud zároveň přichází fantazie. Postavy jsou oděné přízraky (Bělyj: *Petrohrad*).

3.

Psát znamená odkládat svůj čas na později. *Psaní je zhmotňování uplynulého času.* Psaní je fenomén, v němž se tvoří nejrůznější útvary a vrstvy psaní, formující se v příběhy, postavy a události, tedy ve vyprávění. Vyprávění rozplétá psaní tím, že je čte, aby stvořilo dílo. Když vyprávíme, máme již předem představu díla jako určitého celku. Avšak psaní samo se děje bez této představy. Psaní je čistou intenzitou. Tak vyprávění a psaní stojí proti sobě.

Vyprávět znamená především zdržovat psaní.⁴³⁷ Stavět hráz proti proudu psaní a navzdory světu, který se děje tak, že ustavičně mizí. Postavit hráz tomuto spodnímu proudu a stvořit tak příběh. Příběh se tvoří teprve zpomalováním a zdržováním psaní, které se hromadí, aby je vyprávění mohlo diferencovat a segmentovat. Vyprávět znamená segmentovat. Vyprávění je psaní, které je schopno se číst, zpomalit samo sebe ve svém návratu. Funguje jako korekce a vyvažování toho, co proběhlo. Předpokládá čtení toho psaní, které se neustále děje jako permanentní stávání událostí. Čtení strukturuje psaní, fragmentarizuje je a rozděluje, ale též je vypráví a zmrazuje jeho pohyb, aby je znovu mohlo transformovat. Transformovat jako přepisování v podobě vyprávění, které každé čtení zakládá. Čtení, jež zakládá vyprávění, činí existenci zřejmou, viditelnou a ohraničenou – evidentní. Zatímco psaní se přelévá přes všechna ukončení. Přelévá se přes jednotlivá díla, knihy, věty i slova. Ty jsou jazykovými událostmi, které mají začátek i konec, byly přečteny a převyprávěny. Těmito akty se psaní rozdělilo a zmrazilo na text. Čtení ukotvuje psaní a činí je srozumitelným.

Teprve vyprávění jako přečtené psaní je hrází proti psaní, jež proudí jako čistá intenzita, která se píše. Psaní je nicováním toho, co je. Je to trvání a současně permanentní únik, aktuální přítomnost, která spočívá v neustálém mizení. Trvalý únik bytí. To, co je evidentní, vzniká jako překážka tomu, co stále uniká jako existence. Takovou překážkou je čtení vytvářející v psaní zlom, který se projevuje jako digrese. Tento proces zakládá vyprávění. Vyprávění je vpád čtení do pohybu psaní. Pro Nabokova je charakteristické, že zdůrazňuje akt čtení, jenž vede k vyprávění, čímž se snaží únik psaní jakoby pozastavit, aby jej zpětně ozřejmil jako obraz paměti. Pro Gombrowicze, zvláště jeho *Deník*, je příznačný spíše důraz na samotný proces psaní, který čtení neustále uniká.

Podobně se psaní projevuje ve vyprávění *Kosmosu*. Vypravěčovy věty v Gombrowiczově *Kosmosu* v něčem připomínají věty Proustovy z *Hledání ztraceného času*. Proustovo psaní postavené na nebývalé syntaktické délce a členitosti, stejně jako psaní Gombrowiczovo, jehož věta spočívá na permanentním přerušování toho, co sama sděluje,

⁴³⁷ Viz postavu Šeherezády z *Tisíce a jedné noci*, která svým vyprávěním oddaluje svou smrt.

můžeme znázornit rhizomem.⁴³⁸ Právě digrese, neustálé záhyby, odbočky a zlomy, tvoří rhizom. Na digresích je rovněž založena tvorba českého výtvarníka Zdeňka Sýkory. Aby linie na jeho obrazech mohly být vedeny zdánlivě náhodně, musí být jejich průběh dopředu propočítán tak, aby vytvořil zlom vůči předchozímu místu. Digrese je ve všech případech, jak u Gombrowicze a Prousta, tak i u Sýkory, rhizomem. Jejich věty jsou „liniemi úniku“.⁴³⁹ Podobně je tomu v Boulezově aleatorické hudbě, stejně jako Mallarméovu *Vrhu kostek*. Jedná se o linie, které se donekonečna větví a jejichž průběh nelze předvídat, neboť právě vazba dvou událostí přestává být v tomto případě lineární a kauzální: „Trvání [v našem případě můžeme zaměnit trvání a psaní, pozn. M. O.] se diferencuje v sobě samém, jakousi vnitřní výbušnou silou: afirmuje se, prodlužuje se a postupuje jen ve větevnatých či rozvětvených sériích.“⁴⁴⁰ Nejde již o tah, ale zlom. Zlom vytváří akt čtení, který chce zachytit psaní a dosáhnout tak jeho limity a identity. Jeho průběhu i chodu.

4.

Na digresích je postavena také esej. Digrese je „forma, kterou diskurs vědy vstřebává jen s nevolí“⁴⁴¹ Anebo: „Esejista pri písaní eseje využíva nielen proces asociácií, ale aj počíta so schopnosťou čitateľa ustanoviť nové asociácie v snahe o projekciu do nekonečných smerov na rozlične hlbokých úrovniach. Preto sa esej môže začínať v ľubovoľnom okamihu a vzhľadom na to, že nie je definovaný začiatok, môže sa končiť na ktorejkoľvek stránke. Autor nastoľuje a opúšťa témy podľa momentálnej vhodnosti.“⁴⁴² A také: „Esej je nejméně vázaný žánr, třebaže má formu. Je to žánr riskantní, nikdy předem nevíš, kam tě dovede. Člověk jednoduše sedne a pustí se do hloubání, aniž má jakýkoli předem určený rámec či cíl. Důležitý je sám proces psaní, esej píše sám sebe. Má jediného hrdinu, bezradného autora toužícího pochopit, jenž se pouští po stopách svých impresí, myšlenek, lhostejno o čem – třeba o tulipánech nebo o kočkách. [...] Psaní je zde identické s myšlením, je to meditace. Psaní lze spojit s chůzí, bezcílne psaní s bezcílou chůzí, vždycky z toho může něco být.“⁴⁴³ Tato

⁴³⁸ Celý příběh *Kosmosu* je postaven na hledání symbolů a znaků v houštině, trávě a lese, tak se plevel stává u Gombrowicze obrazem kosmu.

⁴³⁹ „V rhizomu dochází k přerušení pokaždé, když segmentární linie explodují do linie úniku, linie úniku jsou však součástí rhizomu...“ Deleuze, G. – Guattari, F.: *Tisíc plošin*. Přel. M. Caruccio Caporale. Herrmann & synové, Praha 2010, s. 16.

⁴⁴⁰ Deleuze, G.: *Bergsonismus*. Přel. J. Fulka. Garamond, Praha 2006, s. 114.

⁴⁴¹ Barthes, R.: *S/Z*, op. cit., s. 24.

⁴⁴² Gómez-Martínez, J. L.: *Teória eseje (esej jako literární žánr, štúdium jej vlastností)*. Přel. P. Šišmišová. Archa, Bratislava 1996, s. 54–55.

⁴⁴³ Konrád, G.: *Umění roztančit myšlenky*. (Malá meditace o riskantním literárním žánru). Přel. D. Gálová. Prostor 47–48, č. 3–4, 2000, s. 171.

svědectví o digresivnosti eseje ukazují, že se pisatel (autor) neustále rozvrhuje v proudu psaní. Nedistancovat se od času psaní vyprávěním (Nabokov), ale naopak se v něm rozvrhovat tak, aby v něm pisatel cele spočinul, čímž však pozmění původní směřování psaní, je smyslem takového esejistického vyprávění. Autenticita tu sama lomí psaní. Proto nakonec Gombrowicz volí v *Deníku* esejistický styl. Právě digrese je možnou subverzí vůči Formě.

V tomto smyslu je Gombrowiczův *Deník* oproti *Bledému ohni* Nabokova vrcholně esejistický. Jeho vyprávění je pokusem rozvrhnout sebe během psaní. Nejde již o to, dobrat se čtením evidence, jež teprve vyprávění nastolí (Nabokov), ale dosáhnout psaní vyprávěním. Gombrowicz rozvrhuje sám sebe během psaní *Deníku*, aby zakusil sebe jako evidenci – Gombrowicze. Jeho vyprávění nemá ambice psaní ukončit, ale pokouší se sám sebe „rozvrhovat“ od počátku. Psáním se pokaždé navrácí k počátku, aby z něj čerpalo. Nejde však o „retrospektivní vyprávění“, jako je tomu v případě Nabokova, který zdůrazňuje čtení, ale o „vyprávění perspektivní“. „Já“ se ukazuje na horizontu, kde stále mizí, jako by se v onom mizení a unikání samo nacházelo. Nic je nedrží v zajetí. Není zde žádný záměr vyprávět, jen aby byl příběh završen, tedy uspořádávat události psaní ve smysluplnou kauzální linearitu, ale mizet a znovu se objevovat během psaní. Toho lze dosáhnout jen takovým vyprávěním, které jako esej rozvrhne pisatelovu autenticitu. Jenom kompozicí, která připomíná spíše vrstvení událostí než jejich sled za sebou, charakteristický pro vyprávění retrospektivní. „Vyprávění retrospektivní“ je postaveno na čtení (evidenci) jako předpokladu paměti, jež způsobuje simulaci (Nabokov), zatímco „vyprávění perspektivní“ akcentuje psaní jako způsob existence během úniku a rozvrhu (Gombrowicz). Ve druhém případě se psaní neustále tvoří, aniž by je vyprávění ukončilo. Stále ruší svůj výsledný a konečný tvar a opět se nastoluje. Psaní stojí proti každému ukončení a uzavření v díle a končí až smrtí autora. Oproti Nabokovově *Bledému ohni*, kde je vyprávění postaveno na fenoménu čtení, snaží se Gombrowicz jakoukoli Formu zrušit a zanechat na papíře jen zkušenost autenticity. Autenticita se může jen a jen rozvrhovat. Esejisticky se zakoušet a ničit tak jakoukoli artificialnost. Jedním slovem rušit artefakt.

Nabokovovo čtení v *Bledém ohni* vede nakonec k simulaci artificialnosti a Gombrowiczovo psaní k rozvrhu autenticity. Nabokov v *Bledém ohni* ukazuje četbu, z níž se rodí prostor hyperreality, jak jsme poznamenali výše, zatímco Gombrowicz v *Deníku* ukazuje psaní jako čas naprosté přítomnosti, kdy můžeme zakoušet autenticitu. Nabokovovo „psaní vyprávění“ většinou překlene původní rozdíl a spočine v konečné identitě, ať je toto překlenutí jakkoli tragické nebo ve svých důsledcích dokonce zhoubné (*Bledý oheň*), kdežto

Gombrowiczovo „vyprávění psaní“ vede nakonec k rozvrhování stejného v jiné, identity v diferenci (*Deník*). Identita se tu neustále diferencuje tak, že se rozvrhuje.

Psaní je aktem existence, která v mezeře mimo text není nikdy zjevná, ale potenciální. Psaní vlastně nejde nikdy kontinuálně psát, ale vždy jen vyprávět a segmentovat. Je to jediný možný způsob, jak je dílem zprostředkovat. Ovšem každé psaní nakonec vede k artificialnosti, k četbě, která zmrazuje a přepisuje psaní. K podvojnosti a Formě. Oba spisovatelé jsou ve svém vyprávění subverzivní, avšak Nabokov dovádí ad absurdum artificialnost, kdežto Gombrowicz autentičnost.

5.

V díle tedy můžeme rozlišit vrstvu psaní a vyprávění. Vyprávění čte a zpomaluje (zadržuje) psaní v jeho úniku. Psaní se nakonec převrátí v stopu evidence, již je písmo.

Vyprávění pak můžeme vnímat jako rozlišující princip samotného čtení, obracející se nazpět proti pohybu psaní. Každá konkrétní autenticita končí v nerozlišené a anonymní stopě. Právě důraz na akt psaní, které mělo u Gombrowicze vést k rozvrhu autenticity tím, že psaní neustále unikalo za horizont událostí, aniž by v nich trvale spočinulo, způsobuje v konečném důsledku Formu. Akt psaní vede nakonec buď k písmu, anebo k nicotě. V prvním případě nakonec posílí evidenci na úkor existence. Ve druhém se psaní děje bez paměti. Spočívá v neustálém zapomínání toho, co bylo. Nachází se v mizení.

Teprve díky čtení, které převrací akt psaní v napsanou stopu paměti, čistou evidenci, teprve tímto obratem psaní v text, nastává vyprávění a paměť. Vyprávět znamená uskutečnit tento obrat čtení navzdory psaní. Vyprávění transformuje psaní, čte jeho tahy jako text. Pokud bychom akt čtení vyloučili, zůstaly by nám z psaní jenom prázdné a mrtvé otisky, nikomu nesrozumitelné artefakty.

Vyprávět znamená zdržovat běh psaní až k samotnému zastavení, aby nezmizelo za horizontem událostí. Teprve poté je možné psaní znovu konfigurovat, ale též napsaný text rozplétat čtením a znovu jej psát. Každé čtení je vlastně přepisování již jednou napsaného. A toto přepisování, které zpomaluje únik psaní, je vyprávění. Vyprávět znamená rozplétat psaní.

Vyprávění, které je novým spletením psaní a čtení, konfigurací událostí, kdy čtení zpomaluje psaní až k úplnému zastavení a zmrazení, předpokládá rozlišující princip, ironickou distanci čtení vůči psaní. Vyprávění je možné jen díky paměti. Evidence se tak stává jakousi kondenzací času, zkratkou, která existenci umožňuje mít setrvalou a znakovou povahu, umožňuje reprezentaci a reprodukci. Vyprávět znamená číst to, co se píše tak, že neustále uniká. Zdržovat psaní, aby nezmizelo za horizontem událostí a mohlo být dál čteno.

Vyprávění zdůrazňuje akt čtení a proměňuje psaní, jež nicuje v dění, které se utvoří tak, aby nám umožnilo do tohoto dění vstoupit a podílet se na něm.

7. kapitola: Anarchie psaní

Táhnout linku psaní a zároveň ji neustále lámat a přerušovat je smyslem moderního vyprávění, které se projevuje digresí během psaní. Jako by smyslem psaní nebylo dosáhnout svého konce, ale spíše neustále unikat samotnému čtení, jež se pokouší vyprávění uzavřít do díla. Příběh je pak něco, co se až druhotně vynořuje během psaní jako důsledek čtení, které psaní uspořádává ve vyprávění. Tak se projevuje charakter psaní například ve vyprávění Dostojevského, stejně jako ve vyprávění Joycově, kde se nejrůzněji transformuje. Tak věta bez interpunkce u Joyce nebo Hrabala upozorňuje na to, jak ji máme číst. Nejen jako záznam tohoto proudu, referenci o něm či jeho reprezentaci, ale jako proud sám. Máme vstoupit do proudu, který je v jazyce přítomen a splynout s ním, oddat se času, akci a činnosti.

Moderní literatura spočívá na decentralizovaném psaní a nehierarchickém prezentování v původní nerozlišitelnosti událostí. Na *anarchii psaní*, odkud vyprávění vystupuje jako nějaký ostrov smyslu, který teprve můžeme číst.

Michail Bulgakov v parodii *Psí srdce* ukazuje tragédii spočívající v lidské potřebě odlišit se od ostatních. Lidská řeč tu doslova vzniká z psího vytí a zase do něj upadá. Stává se pouhým chvěním, které postrádá smysl. Člověk je konstrukcí vytvořenou kulturou, která může kdykoli zaniknout.

Čtení a psaní se lámou na hranici viditelnosti a neviditelnosti. Příběh je čtení toho, co se píše. A to, co se píše, dává význam jen za určité konstelace psaní a čtení, kdy se psaní stává jazykem, řečí naplněnou významem, kterou je možné číst. Čtení předpokládá a klade smysl, psaní tento smysl nepředpokládá. Jazyk je stav, kdy se oba pohyby, čtení a psaní, protnulý a stvořily smysl. Smysluplná řeč je nahodilé setkání dvou nezávislých pohybů. To, že dílu nebo světu přisuzujeme smysl, není samozřejmostí, ale korespondencí obou aktů, čtení a psaní. Pokud domyslíme Bulgakovovu novelu do konce, uvědomíme si, že vyprávění je možné jen za jisté konstelace psaní a čtení. Vyprávění, stejně jako dílo, bychom mohli charakterizovat jako zvláštní korespondenci čtení a psaní a jejich vzájemnou rovnováhu.

Dílo jako hodnota lidského života, která by člověka vyjadřovala a reflektovala, svědčila o jeho zkušenosti i transcendenci, je relativní. Svět se obejde bez díla, stejně jako se obejde bez člověka. Ale můžeme jej potom ještě nazývat světem? Svět jako místo bez zkušenosti, reflexe a transcendence, je takové místo ještě světem? A je vůbec místem?

Pokud mohl zmizet autor za svým dílem, může zmizet i dílo.⁴⁴⁴ Klasická korespondence autora a díla je v moderním umění již od počátku narušena a rovnováha mezi nimi jako obecná podmínka tvorby mizí. Dílo jako jednota ve světě decentralizovaném, kde neustále dochází k proměně, nesmyslnému rozpadání a vzníkání, kumulaci jednotlivých částí, aniž by vytvořily celek, není nutné, ale spíše nepatřičné. Zbývá potom jenom decentralizované psaní postrádající jakoukoli hierarchii a ztrácející se v šumu řeči, který je oblastí smrtelná. Je to nejzazší hranice, za níž už žádná hranice není možná. Tak proudí hlubina smrti, rozkládající dynamiku a pokračující ve stejnosměrnosti a rovnoměrnosti. Přestává existovat veřejný prostor, který by dílo smysluplně obklopoval, dotvářel a korespondoval s ním. Veřejný prostor už není určen pro dílo, ale spíše pro jakési „antidílo“, které samo sebe popírá a ruší. Dílo přestalo zdůrazňovat věčnost a nadčasovost a začalo akcentovat pomíjivost a mizení. Mizení se stalo vnitřním smyslem tvorby, napsaná díla mizejí dříve, než si najdou své místo ve světě. Doba, kdy každý bude slavný pět minut, dospěla k tomu, kdy všichni budou slavní pouhých pět minut. Dílo spolu s autorem mizí ve všeobecné přeinformovanosti. Zkušenost díla byla nahrazena informací o něm, dílo samotné přestává být důležité. Umění performance předznamenalo nejen dnešní deziluzi z celého smyslu umění, ale paradoxně přispělo právě k tomu, že redukovalo dílo na informaci tím, že místo umělecké události položilo dokument, který o události svědčí. S tím snad souvisí i určitá podvojnost moderní prózy, která se nespokojuje jenom s vyprávěním, ale snaží se rovněž demonstrovat stopy svého vlastního psaní. Je postavena často na prezentaci více než na reprezentaci (*Odysseus, Petrohrad, Ferdýdurke*).

K tomu, abychom psaní mohli pochopit v celé jeho šíři, je třeba brát literaturu jako jedno z možných hledisek, kterým psaní vnímáme. Možná se umělecká literatura jen vynořila v podobě vyprávění na hladinu samotného psaní, aby se do něj zase navrátila a tiše v něm spočinula. Psaní je živel, proud, který nakonec v sobě vyprávění rozpustí, rozprostře jeho výkyvy a zvlnění. Rozčeřená hladina vyprávění opět utichne. Vyprávění je jenom jeden z možných aktů a pohybů samotného psaní.

Po ulicích se už neprocházejí lidé, ale jejich obrazy. Pohybující se siluety na plátně. Hugh Person z Nabokovovy novely *Transparent Things* je dnešní hrdina. Odosobněnost a odcizenost vrostly do lidí jako jejich moc. Není už důležitý člověk, ale jeho stopa v registru.

⁴⁴⁴ „Moderní spisovatel, který pohřbil autora, již nemůže na základě patosu svých předchůdců uvěřit, že jeho ruka je příliš pomalá pro jeho myšlenky či vášeň a že proto nutně musí toto zpoždění zdůrazňovat a ‚pracovat‘ donekonečna na své formě; pro něj naopak ruka, zbavena veškerého hlasu a nesena pouhým gestem zápisu (a ne výrazu), vyznačuje prostor bez původu – nebo alespoň prostor, který nemá jiný původ než řeč samu, řeč, která zpochybňuje veškerý původ.“ Barthes, R.: *Smrt autora*. Přel. T. Jirsa. Aluze 10, č. 3, 2006, s. 76.

Humanistický pojem člověka se rozbil do mnoha nejrůznějších obrazů, jako občan Kane. Postavy Daniila Charmse a Vladimira Nabokova spojuje právě tato stínovitost, šedivost, siluetovost. Tyto postavy již nejsou lidé, ani stroje, ale hybridní obrazy, snad monstra, která se stala sumou obrazů člověka a stroje. Těžištěm moderního vyprávění je prázdné místo, kde z člověka zbývá jen jeho silueta.

Vymezit přesné hranice mezi jednotlivými díly autora nejde, obdobně jako nemůžeme určit hranice mezi autory. Pokud se dílům vzdálíme, vyvstanou před námi autoři jako podružné postavy svých vlastních děl, jakési entity, jež se nejrůznější měrou sobě podobají a navzájem se splétají do textů. Tyto texty potom můžeme nazvat styly, žánry, kulturami, epochami. S rostoucí vzdáleností se začínají jednotlivá díla slévat dohromady. Literární postavy a jejich příběhy se začnou mísit, zaměňovat a vzájemně proplétat, až se vytvoří konglomerát textů jedné jediné mlhoviny. Mlhovina jako stopa důkazu o existenci psaní svědčí o dávném pohybu. O tom, že v okamžiku onoho pohybu se to, co se psalo, zanechávalo ve světě jako jednotlivá díla a příběhy, aby se jimi mohlo projevit a sdělit jako to, co nabývá podoby jen díky svému vlastnímu čtení. A je také schopno se jako samostatný princip zrcadlit a spatřit. Máme však pramalou šanci napsaný text rozevřít a rozhrnout tak, aby se původní pohyb psaní ukázal. Psaní na sebe bere podobu literárních děl, jež jsou jen chvílemi odpočinku ve hře a smíchu samotného psaní.

ZÁVĚR: VYHNÁNÍ Z DÍLA

1.

Roku 1919 vytvořil Marcel Duchamp *Nešťastný ready-made*, vlastně jej uskutečnila jeho sestra podle umělcova návodu – zavěsila na balkon učebnici geometrie a nechala jí listovat vítr.⁴⁴⁵ Samotný akt čtení Duchampovy knihy větrem nelze zachytit jinak než šelestěním listů. Vítr vyluzuje slova, která nemůžeme do našeho jazyka přepsat. Duchamp se tu přibližuje tomu nejelementárnějšímu – minimálnímu napětí, jež nelze vyjádřit než aktem tvorby. Jde o prvotní záchvěv – aby se mohl ve věcech projevit, aby v nich mohl zaznít, je třeba nějak narušit znak věci, anebo jej rovnou sejmout, rozpustit. Záchvěv sice postupem času odeznívá, avšak stále je postřehnutelný.

Podobně Rimbaudův odchod z díla je odchodem od zjevného jazyka k napětí, které se utváří těsně předtím, než se v díle zjeví. V moderní literatuře bylo dílo mnohokrát zcela odmítnuto, jen aby byla zdůrazněna aktuální přítomnost, která stále uniká. Takové dílo je vlastně antidílem, je založeno na psaní jako „permanentním stávání“ a intenzitě tohoto psaní. Rimbaudův odchod z díla je odchodem z evidence jazyka. „Už ani slovo. [...] Výkřiky, buben, tanec, tanec, tanec!“ píše v *Sezoně v pekle*.⁴⁴⁶

2.

Vidíme stromy, anebo už jen jejich znaky? Jsme skutečně schopni strom v jeho bytí nahlédnout, anebo jsme „sémiotizací života“ natolik zasaženi, že už nejsme schopni se ze sémiotického pohledu na skutečnost vymanit? Snad právě pohled skutečnost tvoří a zároveň je to pohled, co nás ohrožuje – pohled beze smyslu. Pohledy vymknuté ze světa a zbavené jej produkují další znaky, kdežto pohledy spočívající na trhlině narušující znak upadají v zapomnění. Jako by byl pro nás pohled vždy už připraven – tam někde, mezi skulinami pohledů, je svět...

Brodíme se jazykovým prachem, dusíme se texty. Kolem nás se vznáší opotřebované znaky, části jazyka nejrozmanitějších epoch i kultur, časoprostorově nám vzdálených i blízkých, o nichž nevíme skoro nic – ani kam je zařadit, jak je číst a co s nimi dělat. Jazykové částice jsou vyprázdňené skořápky kdysi živého smyslu, zbytky, které se tu povalují jen tak a vytvářejí sémiotickou krajinu. Takový svět vytvářejí také reklamy a média. Skutečné stromy

⁴⁴⁵ Kundera, L.: *Dada*. Jazzová sekce, Praha 1983, s. 79.

⁴⁴⁶ Rimbaud, J.-A.: *Sezóna v pekle*. Překlad J. Marka upravil R. Kraus. In: *Idem: Srdce pod klerikou. Próza*, op. cit., s. 55.

se naprosto proměnily ve své znaky a naše životy se proměnily ve znaky těchto životů. Prostředí je zamořené znaky i jejich možnými významy. Nastala sémiotizace života. Celá naše kultura je proniknuta nejrůznějšími mikro- a makrotexty, částechkami i zlomky textů, segmenty znaků, útržky jazyka, a to vše je dohromady smícháno a vzájemně promícháno a rozvířeno. I taková může být odvrácená tvář Lotmanovy sémiosféry.

Jsou to texty-skelety, co nás obklopuje, vetché pavučiny jazyka, kdysi živého, který usedl a zteřel. Toto shromažďování jazykových částic do libovolných útvarů postrádajících konečný smysl je vlastním a samočinným vytvářením textů, a teprve náhodným uskupením vzniká cosi jako systém, řád, hierarchie, bloky struktur, které je možné číst.

V Gombrowiczově *Deníku* hrdinovu já hrozí, že se stane občanem; všudypřítomná Forma, proměněná spíše už na všudypřítomnou Strukturu, se jej snaží do sebe včlenit, zahrnout. Člověk se stává občanem, aby mohl lépe fungovat ve společnosti, v provozu její Struktury. Báseň se stává textem, aby vyhověla požadavkům Struktury. Struktura takto jako pojem těsně souvisí se vznikem infrastruktury, komunikace, sítě, s bujením legislativního a politického aparátu. Andrej Bělyj se ve svém *Petrohradu* zabývá mimo jiné bujením nesmyslné existence, bujením mnohosti – rojením – to se objevuje také v závěru Gombrowiczowa *Deníku*:

Já samojediný letím, a pode mnou jsou desetitisíce, statisíce mých podobizen, kopií, mých „jako já“, a ti se rojí, zauzlují, kombinují mnohonásobným mravenišťem vím znám nemůžu nevím já oni já.⁴⁴⁷

Mnohost je mnohost artefaktů, ty se množí a plodí a realizují další formy bujení, další typy a druhy artefaktů. Text jako bující struktura nepřeborného množství neustále vznikajících artefaktů (jejich zárodků) však postrádá živou řeč, jazyk tohoto textu se omezuje na mrtvé znaky.

Je otázkou, proč vlastně cosi jako struktura vzniká? Proč vzniká produkt jako konečný výsledek něčeho? Proč je proces tvorby (psaní) završen produktem? Text je složen z množství takovýchto produktů, jež ve chvíli svého vzniku mají tendenci stárnout, vyčerpávat se a kamenět, proměňovat se ve znaky a stopy své vlastní existence. Vznik textu se podobá vzniku pavučiny – jazyk tuhne stejně jako látka měnící se pomalu ve vlákna a propojující se do sítě.

⁴⁴⁷ Gombrowicz, W.: *Deník*, op. cit., s. 615. Polský originál zní: „Ja sam jeden przelatujący, a pode mną dziesiątki tysięcy, setki tysięcy moich podobizn, powtórzeń, moich jak ja, rojących się, zadzierzających, kombinujących mrowiem zwielokrotnionym wiem znam nie mogę nie wiem ja oni ja.“ Idem: *Dziennik*, 1953–1969. Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2011, s. 833.

Vylučujeme jazyk jako nějakou mízu. Znak, mrtvá skořápka, kterou je vyslovené a napsané slovo, nemůže plně vypovědět o skutečné povaze a existenci napětí slova, které existovalo ještě před proměnou ve znak. Pouze takovým začleněním do prostředí nebo kontextu, či ještě lépe, právě takovým stvořením kontextu, jenž ze slov opět dostává energii podobnou jazykové látce (míze), můžeme skutečné povahy slova opět dosáhnout. Takovým kontextem je umělecká literatura.

Text je to, co zbylo, co zůstalo z kdysi živého pohybu, co se smísilo a fixovalo v časoprostoru. Abychom mohli o textu mluvit, musíme předpokládat jeho stav a určitou podobu – avšak zastavit psaní v čase se zdá být nemožné. Není text spíše jakousi usazeninou, naplaveninou jazyka, samotného psaní? Psaní je to, co vzápětí pomíjí, v každém okamžiku tu „už není“, zbývá jenom mrtvá látka, oprýskaná malba, neživý text, mrtvý organismus, skelet...

Důsledkem zrušení pevnosti a tvrdosti, tedy artefaktu, je kontemplace, mlčení a vyhnání. Vyhnání z díla. Čtení a psaní pak není jen rekonstruování významu, ale restaurování samotného napětí jazyka, jeho pohybu a smyslu, dešifrací jeho utajení. Dotek jazyka, čtení a psaní, je právě dotekem smyslu, fyzičnosti jazyka, který je duchovní povahy, je tím, co je esenciálně jiné než já sám, a přesto ze mě vyrůstá jako nějaké mé já, skutečnější než jsem sám, jazyk, mé jiné já – když právě po sobě čtu, co jsem napsal. Jazyk je moje druhé tělo, organismus, který ze mě vyrůstá.

Mluvení a psaní jako by byly na jazyku nezávislé. Všechno mluví, ale jenom něco mluví v jazyce. Sdělení předchází jazyk. Jde o touhu ze sebe vystoupit. Vyjádřit se a vyslovit. Takové napětí a následné proudění způsobují, že jazyk „je“.⁴⁴⁸

Mluvení a psaní „jsou“, nejde o nějaké atributy existence, samy jsou existencí.⁴⁴⁹ Řeč mluví a píše – jsou to dva mody, dva způsoby, jak se řeč projevuje. „Mluví“ a „píše“ znamená nejen přítomnost, ale také neukončenost, soustavnou neukončenost sdělování, projevování bytí řeči. „Mluví“ ani „píše“ nelze plně uchopit, neboť k tomu by bylo zapotřebí řeč ukončit – napsané a domluvené je vždy mrtvé, je to kulturní či civilizační entita, kterou lze měřit, soudit a hodnotit, avšak samotné „mluví“ a „píše“ zachytit nelze, je to přítomnost, stále se děje, ustavičně uniká a zůstává s námi, pluje s námi v čase. Jazyk je evidencí onoho „mluví“ a „píše“, celá filologie je postavena na analýze pouze těchto evidencí, celá literární věda je postavena na analýze evidence, jakou je dílo, jazyk či obraz.

⁴⁴⁸ „Vlastní záhada řeči však spočívá v tom, že právě toto vystoupení z řeči ve skutečnosti nikdy zcela nemůžeme uskutečnit. Neboť každé myšlení o řeči je totiž řečí už vždy zase dostiženo.“ Gadamer, H.-G.: *Člověk a řeč*. In: *Idem: Člověk a řeč*, op. cit., s. 24.

⁴⁴⁹ „Bytí, jež může být pochopeno, je řeč.“ Gadamer, H.-G.: *Estetika a hermeneutika*, op. cit., s. 51.

3.

Krise moderního umění probíhající od té doby, co pojem umění začal mít samostatný smysl a stal se v kultuře ústředním, nespočívá ani tak v krizi samotného umění jako v krizi jeho pojmu, tedy v krizi konceptu, jakéhosi rozvrhu skutečnosti umění. V krizi rozvrhu toho, co ještě může být uměním a jeho statutem. Aby se pojem umění mohl institucionalizovat, musel by sám disponovat schopností vymezit hranice svého působení a určitou dobu je podržet. Takovým pojmem umění zcela zřejmě není, často čerpá z toho, a sám sebe takto vymezuje, že je ne-uměním, tedy vším, co jen může být jeho opakem; pojem umění podryvá samotné umění, jeho činnost. Pojem umění je bytostně nihilistický. Čerpá z toho, že není pojmem a nelze jej nijak ustanovit.

Mnohá moderní umělecká a literární díla jsou a priori dělána tak, aby mohla být prezentována, aby byla viděna a čtena (a tak spotřebována). Tvorba je postavena zvláště na předpokladu vytvoření uměleckého předmětu, artefaktu, který je nějak vymezen.⁴⁵⁰ Zvláště takto jím lze volně disponovat. To znamená nejen určitou techniku, ale především určitou poetiku a estetiku, znamená to přistoupit na literaturu a umění jako na veřejné instituce, na literární a umělecký provoz.

Ve 20. století se rozdíl mezi psaním a literaturou ukázal jako propastný. Psaní se prohlubuje samo v sobě („deníky“ Gombrowicze, Kafky, Hanče, Pessoa a Rozanova), kdežto z literatury se čím dál víc stává systém, který se komplikuje a institucionalizuje. Uzavírá se v sobě a kostnatí. Literatura je už schopna jen řemesla nebo kýče. Avšak „psaní“ je nová zkušenost, kterou se nelze naučit, nelze ji ani předat, pouze ji následovat. Psaní jako takové, odmítající literaturu je ryze moderní jev.

Zdá se, že už jenom psaním je možné vyjádřit to podstatné, co se v každém okamžiku mění. Už ne literaturou, ale jen tím, co bylo literaturou zanecháno, opuštěno a pozapomenuto – ponecháno bez povšimnutí. Psaní jako odpad umění, které se etablovalo, proměnilo v kulturu a civilizaci, v estetiku. Společnost se skládá z uměleckých, politických a ekonomických artefaktů, proměňujících se časem v idoly. Psaní není nadčasové, ale časové, pomíjivé. V každém okamžiku není. Je tím, co chybí a co není přítomné. Tím, co je nepřítomné a probouzí touhu. Psaní vždy zaniká anebo se rodí. Stárne a mizí beze stopy.

⁴⁵⁰ Americké konceptuální umění znamená právě odvrát od takového pojetí díla. O tom se širěji rozepisuje také Joseph Kosuth ve své eseji *Umění následuje filozofii* (*Art after Philosophy*, 1969): „Umělecké dílo je tautologií v tom, že prezentuje umělcův záměr, t.j. vypovídá, že určitý umělecký výtvar je uměním, to znamená, že jde o definici tohoto umění.“ In: Kosuth, J.: *Umění následuje filozofii*. Přel. J. Prokop. In: Srp, K. [ed.]: *Minimal, earth, conceptual art, 1*. Jazzová sekce, Praha 1982, s. 281.

Současná literární věda převádí básnickou činnost na nějaký invariant, konstantu, avšak ta je v jednotlivých dílech zachycena spíše jako možnost, verze, a nikdy ne danost. Díla jsou možné cesty, možné obrazy, které nelze pojmut v žádný systém, nelze je zahrnout (subsumovat) pod pojmy, a to ani pod takové pojmy jako umění a literatura.

Psaní píše ve variantách, psaní škrta, zvažuje, ale nepřepisuje. Psaní je tam, kde není ničeho dosaženo. Psaní je následování nepopsaného, bílých nezaplňených listů, prázdných prostor, které unikají za hranici právě napsaného. To je přímý opak metodologie, cesty vedoucí k cíli, kterého stejně nemůžeme dosáhnout. Cíl je iluzorní artefakt. Nemůžeme určit hranice mezi jednotlivými knihami, psaní mezi stránkami protéká, přelévá se knihami. To je pohyb osamělého psaní.

Literatura je překlad samotného psaní, které je intimní a soukromé. K tomu, aby spisovatel mohl svoje psaní zveřejnit, je nucen psaní dát tvar literárního artefaktu – estetického či ideologického objektu. Zaměstnanci literárního provozu, kritici, redaktoři, editoři a překladatelé určují hranice jednotlivých děl, mění jejich podobu a odívají je do srozumitelnosti, která je dobová.⁴⁵¹ Mezi autorským psaním a společností požadovaným artefaktem spočívá schizma, které se neustále zvětšuje. A právě moderní psaní stojí často na jakémsi zdánlivém variování jedné knihy (Beckett, Gombrowicz, Nabokov), které však lze číst i takto: smysl není v jednotlivých knihách, ale v samotném psaní, v jeho pohybu, v proudu, který knihami protéká. *Literatura sama je evidentní*. A literární dílo je vždy „minulostí“, zatímco psaní je „neustále přítomné“. *Dílo je překladem intenzity psaní*.

4.

Literární věda a historie jsou založeny na pojmech či na tvorbě pojmů nových. Umění chápané jako činnost, jejímž vyhraněným projevem je psaní, se však každému pojmovému vymezení vymyká, uniká jakémukoli uchopení. Psaní rukama protéká a umění prchá ze svého vlastního pojmu umění. Sdělují nám, že je možné je pouze následovat. Dávají nám možnosti alternovat své místo ve světě.

V každém pojmu se ukrývá potencialita cíle jako možnosti dosažení něčeho. Avšak umění samo je mimo cíl, mimo snahu dosáhnout stavu. Je spíše postaveno na vyvolání očekávání, a v posledním okamžiku umění samo ze svého směru uhne. Pojem umění je pojem dokonale ironický, šklebí se své snaze sebe uchopit.

⁴⁵¹ O nevhodných zásazích překladatelů do stylu autora v souvislosti s Kafkovým dílem přeloženým do francouzštiny se zmiňuje např. Milan Kundera v eseji *Překlad jedné věty*, který vyšel jako součást knihy *Kastrující stín svatého Garty*, Atlantis, Brno 2006.

Vnímání umění jako artefaktu ruší možnost díla, schopnost popřít sebe. Artefakt je naprostá danost, která vše uzavírá. Nepřekročí nikdy své vlastní hranice danosti. Kdežto umění jako činnost se neustále rozvrhuje do možností, jež překračují vlastní možnosti a směřují k holé nemožnosti. Mraky jsou krásné, protože proměňují své možnosti, tedy i to nebýt mraky a rozplynout se do jiného skupenství, v jiné tvary. Ne tak dílo, jehož možnost je pouze jediná – být dílem.

Extrémní podobou psaní je zřeknutí se ho (Rimbaud). Bílé ticho jako vybidnutí k cestě, na níž nemůže být ničeho dosaženo, to je smysl následování, třeba do samotných hlubin jiného.

Současná reflexe umění nepřesahuje hranice představitelnosti – umění je třeba myslet jako to, co je naopak nepředstavitelné.

SEZNAM LITERATURY

Primární literatura

- Altenberg, P.: *Hotelový pokoj*. In: Idem: *Noční život ve Vídni*. Přel. L. Kubišta. Havran, Praha 2003.
- Artaud, A.: *Tluč a mlať*. In: Idem: *Texty*, 2. Přel. L. Šerý. Herrmann & synové, Praha 1996.
- Ausländerová, R.: *Psaní*. In: Idem: *Vítr a prach*. Přel. Z. Kufnerová. Sefer, Praha 1997.
- Auster, P.: *Newyorská trilogie*. Přel. B. Punge Puchalská. Prostor, Praha 2000.
- Babel, I.: *Deník 1920*. Přel. Přel. L. Dušková. Torst, Praha 1993.
- Babel, I.: *Di Grasso*. In: Idem: *Konarmija. Rassказы. P'esy. Izbrannoje*. Kristall – Respeks, Sankt-Peterburg 1998.
- Babel, I.: *Rudá jízda a jiné prózy*. [Ve sklepním bytě; Di Grasso; Pan Apolek; Gedali; Má první husa; Cesta do Brodů; Velitel druhé brigády; Dva Ivani; Vdova; Zamostje; Guy de Maupassant.] Přel. J. Zábrana. Hynek, Praha 2000.
- Baudelaire, Ch.: *Květy zla* [*Jedné madoně; Podzimní sonet*]. Přel. S. Kadlec, SNKLHU, Praha 1957.
- Baudelaire, Ch.: *Les Fleurs du Mal* [*A une Madone; Sonnet d'Automne*]. Librairie Gründ, Paris 1959.
- Beckett, S.: *Konec hry*. Přel. J. Kaušitz. Praha 1994.
- Beckett, S.: *L'Innommable*. Les Éditions de Minuit, Paris 1953.
- Beckett, S.: *Malone umírá*. Přel. T. Hrách. Argo, Praha 1997.
- Beckett, S.: *Molloy*. Přel. T. Hrách. Argo, Praha 1996.
- Beckett, S.: *Nepojmenovatelný*. Přel. T. Hrách. Argo, Praha 1998.
- Belyj, A.: *Kotik Letajev*. Epocha, Peterburg 1922.
- Bělyj, A.: *Kóřa Letajev*. Přel. J. Šanda. Odeon, Praha 1967.
- Belyj, A.: *Peterburg*. Booking International, Paris 1994.
- Belyj, A.: *Peterburg*. Azbuka, Sankt-Peterburg 2000.
- Bělyj, A.: *Petrohrad*. Přel. J. Šanda [verše přel. E. Frynta]. Československý spisovatel, Praha 1970.
- Belyj, A.: *Prorok bezličija*. In: Idem: *Simvolizm kak mirponimanie*. Respublika, Moskva 1994.
- Bitov, A.: *Puškinův dům*. Přel. V. Tafelová. Paseka, Praha – Litomyšl 2014.

- Blatný, I.: *Pomocná škola Bixley*. Sixty-Eight Publishers, Toronto 1987.
- Bolaño, R.: *Chilské nokturno*. Přel. A. Charvátová. Garamond, Praha 2005.
- Brecht, B.: *Budoucím*. In: Idem: *Sto básní*. Přel. L. Kundera. SNKLHU, Praha 1959.
- Bulgakov, M.: *Psí srdce*. Přel. L. Dušková. In: Idem: *Novely a povídky*. Přel. L. Dušková, A. Morávková. Odeon, Praha 1990.
- Bunin, I.: *Život Alexeje Arseňjeva*. Přel. T. Hašková, J. Zábrana. Odeon, Praha 1989.
- Cage, J.: *Silence*. Přel. J. Štastný, R. Tejkal, M. Kratochvíl. Tranzit, Praha 2010.
- Carver, R.: *Začátečníci*. Přel. J. Hrubý. Volvox Globator, Praha 2012.
- Celan, P.: *Sněžný part*. [*Všechno je jinak; List*.] Přel. L. Kundera. Odeon, Praha 1986.
- Cortázar, J.: *Nebe, peklo, ráj*. Přel. V. Medek. Mladá fronta, Praha 2001.
- Cortázar, J.: *Změna osvětlení*. [*Axolotl; Zvětšenina*.] Přel. B. Zimová, K. Uhlíř, H. Vydrová. Odeon, Praha 1990.
- Čapek, K.: *Šlépěj*. In: Idem: *Boží muka / Trapné povídky*. Mladá fronta, Praha 1967.
- Čechov, A. P.: *Černýj monach*. In: Idem: *Sobranije sočinenij, 7. Povesti i rasskazy 1892–1895*. Gosudarstvennoje izdatel'stvo Chudožestvennoj literatury, Moskva 1962.
- Čechov, A. P.: *Dům s mansardou*. Přel. A. Zahradníčková. In: Idem: *Povídky*. Přel. E. Frynta, J. Hulák, A. Zahradníčková. Odeon, Praha 1988.
- Čechov, A. P.: *Nevěsta*. In: Idem: *Anna na krku a jiné povídky*. Přel. J. Hulák. Academia, Praha 2000.
- Čechov, A. P.: *Polnoje sobranie pjes v odnom tome*. [*Čajka; Tri sestry*.] Alfa-kniga, Moskva 2010.
- Čechov, A. P.: *Povídky, 3 (1887–1889)*. [*Step; Nudná historie*.] Přel. V. Pravda. SNKLHU, Praha 1954.
- Čechov, A. P.: *Povídky, 4 (1889–1892)*. [*Žena; Pavilon. 6; Strach*.] Přel. K. Dušková. SNKLHU, Praha 1954.
- Čechov, A. P.: *Povídky, 5 (1893–1895)*. [*Vyprávění neznámého člověka; Černý mnich; Tři roky*.] Přel. E. Frynta. Československý spisovatel, Praha 1950.
- Čechov, A. P.: *Povídky, 6 (1896–1903)*. [*Můj život; Angrešt; Případ z praxe; Nová dača; V služební věci; O svátcích; Biskup*.] Přel. A. Zahradníčková. Československý spisovatel, Praha 1950.
- Čechov, A. P.: *Racek*. Komédie o čtyřech dějstvích. Přel. L. Suchařípa. Artur, Praha 2015.
- Čechov, A. P.: *Tři sestry*. Drama o čtyřech dějstvích. Přel. L. Suchařípa. Artur, Praha 2011.
- Čechov, A. P.: *Vaňka*. In: Idem: *Povídky, 2 (1886–1887)*. Přel. J. Hulák. SNKLHU, Praha 1953.

- Čechov, A. P.: *Višňový sad*. Přel. L. Suchařípa. Artur, Praha 2011.
- DeLillo, D.: *Padající muž*. Přel. Z. Mayerová. Odeon, Praha 2008.
- Dostojevskij, F. M.: *Bázlivá duše*. Přel. E. Moisejkenková. In: Idem: *Dvojník a jiné prózy*. Přel. E. Moisejkenková, Z. Bergrová. SNKLHU, Praha 1959.
- Dostojevskij, F. M.: *Běsi*. Přel. B. Mathesius. Odeon, Praha 1966.
- Dostojevskij, F. M.: *Bratři Karamazovi, 1–2*. Přel. P. Voskovec. SNKLU, Praha 1965.
- Dostojevskij, F. M.: *U Tichona*. In: Idem: *Besy*. Roman. Azbuka, Sankt-Peterburg 2014.
- Dostojevskij, F. M.: *Zápisky z podzemí*. In: Idem: *Hráč a jiné prózy*. Přel. R. Havránková. SNKLU, Praha 1964.
- Dostojevskij, F. M.: *Zločin a trest*. Přel. J. Hulák. Svět sovětů, Praha 1966.
- Eliot, T. S.: *Pustina*. Přel. J. Valja. Odeon, Praha 1967.
- Gogol, N. V.: *Mrtvé duše*. Přel. N. Slabihoudová. Odeon, Praha 1975.
- Gogol, N. V.: *Povídky*. [Plášť; Bláznovy zápisky.] Přel. J. Fromková, P. Kříčka, E. Moisejkenková, A. Nováková, P. Voskovec. Odeon, Praha 1975.
- Gogol, N. V.: *Ženitba*. Přel. L. Suchařípa. Artur, Praha 2010.
- Gombrowicz, W.: *Deník*. Přel. H. Stachová. Torst, Praha 2015.
- Gombrowicz, W.: *Dramaty*. [Iwona, księżniczka Burgunda; Ślub; Operetka.] Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988.
- Gombrowicz, W.: *Dziennik, 1953–1969*. Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2011.
- Gombrowicz, W.: *Ferdydurke*. Přel. H. Stachová. Torst, Praha 1997.
- Gombrowicz, W.: *Ferdydurke*. Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2007.
- Gombrowicz, W.: *Kosmos*. Přel. E. Sojka. Argo, Praha 2007.
- Gombrowicz, W.: *Kosmos*. Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2014.
- Gombrowicz, W.: *Pornografia*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.
- Gombrowicz, W.: *Pornografie*. Přel. H. Stachová. Torst, Praha 1997.
- Gombrowicz, W.: *Testament. Hovory s Dominiquem de Roux*. Přel. H. Stachová. Revolver revue, Praha 2004.
- Gombrowicz, W.: *Trans-Atlantyk*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.
- Gombrowicz, W.: *Varia*. [Spisovatel a peníze; Forma a rituál.] Přel. H. Stachová. Revolver revue, Praha 2011.
- Gomringer, E.: *Od verše ke konstelaci*. In: Hiršal, J. – Grögerová, B.: *Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku*. Výběr z esejů, manifestů a uměleckých programů druhé poloviny XX. století. Přel. V. Burda, B. Grögerová, J. Hiršal, B. Kolářová, J. Látal, P. Lidmilová, D. Plichta. Československý spisovatel, Praha 1967.

- Gončarov, I. A.: *Oblomov*. Přel. P. Voskovec. SNKLHU, Praha 1956.
- Hanč, J.: *Události*. Torst, Praha 1995.
- Holan, V.: *Modlitba kamene*. In: Idem: *Ale je hudba*. Ladislav Horáček – Paseka, Praha – Litomyšl 2000.
- Hrabal, B.: *Kouzelná flétna*. In: Idem: *Večerníčky pro Cassia*. Vybrané texty z let 1989–1994. Mladá Fronta, Praha 2013.
- Hesse, E.: *Pracovní poznámky*. Přel. K. Miler. In: Srp, K. [ed.]: *Minimal, earth, conceptual art, 1*. Jazzová sekce, Praha 1982.
- Charms, D.: *Dobytku smíchu netřeba*. [*Vypadávající stařeny; Setkání; Pět nedokončených vypravování.*] Přel. M. Hnilo. Argo, Praha 1994.
- Charms, D.: *Dopisy*. [*R. I. Poljakovové, 2. listopadu 1931; K. V. Pugačevové, 16. října 1933.*] Přel. M. Hnilo. Brody, Praha 1997.
- Charms, D.: *Modrý sešit č. 10*. In: Idem: *Bába*. Přel. L. Dvořák. Volvox Globator, Praha 2001.
- Charms, D.: *Slučaji*. In: Idem: *Maloje sobranije sočinenij*. Azbuka, Sankt-Peterburg 2014.
- Chaucer, G.: *Canterburské povídky*. Přel. F. Vrba. Odeon, Praha 1970.
- Jesenin, S.: *V kraji žít rodném nebudu...* Přel. B. Mathesius. In: Idem: *Modravá Rus*. Přel. E. Frynta, J. Hora, M. Marčanová, B. Mathesius, J. Viška. Mladá Fronta, Praha 1965.
- Joyce, J.: *Odyseus*. Přel. A. Skoumal. Odeon, Praha 1976.
- Joyce, J.: *Portrét umělce v jinošských letech*. Přel. A. Skoumal. Odeon, Praha 1983.
- Kafka, F.: *Aforismy*. Přel. R. Preisner. Torst, Praha 1991.
- Kafka, F.: *Deníky 1909–1912*. Přel. J. Čermák. Nakladatelství Franze Kafka, Praha 1998.
- Kafka, F.: *Deníky 1913–1923*. Přel. V. Koubová. Nakladatelství Franze Kafka, Praha 1998.
- Kafka, F.: *Dopisy Mileně*. Přel. H. Žantovská. Academia, Praha 1968.
- Kafka, F.: *Konverzační listky*. In: Idem: *Dopisy přátelům a jiná korespondence*. Přel. V. Koubová. Nakladatelství Franze Kafky, Praha 2007.
- Kafka, F.: *Popis jednoho zápasu*. [*Jezdec na uhláku; Lovec Gracchus; Doupě.*] Přel. V. Kafka. Odeon, Praha 1968.
- Kafka, F.: *Povídky*. [*Okno do ulice; Venkovský lékař; Před zákonem; První hoře.*] Přel. V. Kafka. Odeon, Praha 1983.
- Kafka, F.: *Proces*. Přel. P. Eisner. Československý spisovatel, Praha 1958.
- Kafka, F.: *Úvahy o hříchu, utrpení, naději a pravé cestě*. In: Idem: *Povídky, 2. Popis jednoho zápasu a jiné texty z pozůstalosti*. Přel. J. Stromšík. Nakladatelství Franze Kafky, Praha 2003.

- Kafka, F.: *Zámek*. Přel. V. Kafka. Odeon, Praha 1969.
- Kolář, J.: *Mistr Sun o básnickém umění / Nový Epiktet / Návod k upotřebení / Odpovědi*. Spisy, 4. [*Návod k upotřebení; Odpovědi.*] Mladá fronta, Praha 1995.
- Kolář, J.: *Snad nic, snad něco*. In: Hiršal, J. – Grögerová, B.: *Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku*. Výběr z esejů, manifestů a uměleckých programů druhé poloviny XX. století. Přel. V. Burda, B. Grögerová, J. Hiršal, B. Kolářová, J. Látal, P. Lidmilová, D. Plichta. Československý spisovatel, Praha 1967.
- Kosuth, J.: *Umění následuje filozofii*. Přel. J. Prokop. In: Srp, K. [ed.]: *Minimal, earth, conceptual art, 1*. Jazzová sekce, Praha 1982.
- Kundera, M.: *Nesnesitelná lehkost bytí*. Atlantis, Brno 2006.
- Kundera, M.: *Překlad jedné věty*. In: Idem: *Kastrující stín svatého Garty*. Atlantis, Brno 2006.
- Kundera, M.: *Život je jinde*. Sixty-Eight Publishers, Toronto 1979.
- Lautréamont, Comte de: *Souborné dílo. Zpěvy Maldororovy / Poesie / Dopisy*. Přel. P. Voskovec. Kra, Praha 1993.
- Lermontov, M. J.: *Sen*. Přel. J. Hora. In: Idem: *Výbor z díla, 1. Lyrika – poemy*. Přel. E. Frynta, J. Hora, P. Kříčka, M. Marčanová, B. Mathesius, J. Teichmann, Z. Vovsová. Svoboda, Praha 1951.
- Lipavskij, L.: *Rozhovory (vybrané pasáže)*. Přel. M. Olšovský. In: *Ten, který vyšel z domu. Antologie literární a filozofické tvorby činarů*. Přel. J. Šedivý, M. Olšovský, T. Vůjtek. Volvox Globator, Praha 2003.
- Mallarmé, S.: *Vrh kostek nikdy nevyloučí náhodu*. Přel. J. Tomeš. In: Idem: *Souhlas noci*. Přel. O. Nechutová, F. Hrubín, J. Tomeš. Odeon, Praha 1977.
- Mandelštam, O.: *Prózy. [Egyptský tmář; Konec románu.]* Přel. L. Dušková, P. Kouba. Praha 1992.
- Mandelštam, O.: *O sobesednike*. In: Idem: *Sobranije sočinenij, 1*. Art-Biznes-Centr, Moskva 1993.
- Mandelštam, O.: *Uchovej si mou řeč*. In: Idem: *Topůrko pro kata*. Přel. J. Kovtun. Index, Köln 1979.
- Mann, T.: *Kouzelný vrch, 1–2*. Přel. J. Fučíková, P. – B. Levitovi. SNKLHU, Praha 1958.
- Melville, H.: *Písař Bartleby*. Příběh z Wall Streetu. Přel. R. Nenadál. Odeon, Praha 1990.
- Montaigne, M. de: *Eseje*. Přel. V. Černý. Odeon, Praha 1966.
- Morgenstern, Ch.: *Beránek měsíc. [Veliké lalulá; Noční rybí zpěv.]* Přel. J. Hiršal, B. Grögerová. Odeon, Praha 1990.
- Musil, R.: *Muž bez vlastností, 1–2*. Přel. A. Siebenscheinová. Odeon, Praha 1980.

- Nabokov, V.: *Ada aneb Žár. Rodinná kronika*. Přel. P. Dominik. Paseka, Praha 2015.
- Nabokov, V.: *Bledý oheň*. Přel. P. Dominik, J. Pelán. Paseka, Praha – Litomyšl 2011.
- Nabokov, V.: *Dar*. In: Idem: *Dar*. Roman. Rassказы. Folio – Ast, Charkov – Moskva 1997.
- Nabokov, V.: *Dar*. Přel. P. Dominik. Paseka, Praha 2007.
- Nabokov, V.: *Drugie berega*. Roman. Rassказы. [*Drugie berega*. Avtobiografičeskij roman; *Vesna v Fial'te*. Rassказы.] Folio – Ast, Charkov – Moskva 1997.
- Nabokov, V.: *The Gift*. Penguin Books, Harmondsworth 1980.
- Nabokov, V.: *Koroľ, dama, valet*. Romany. Rassказы. [*Mašeňka*. Roman; *Koroľ, dama, valet*. Roman.] Folio – Ast, Charkov – Moskva 1997.
- Nabokov, V.: *Lolita*. Přel. P. Dominik. Odeon, Praha 1991.
- Nabokov, V.: *Lolita*. In: Idem: *The Annotated Lolita*. Edited, with preface, introduction and notes by Alfred Appel, Jr. Penguin Books, London 2000.
- Nabokov, V.: *Lolita*. Přel. V. Nabokov. Azbuka, Sankt-Peterburg 2011.
- Nabokov, V.: *Lužinova obrana / Pozvání na popravu*. Přel. L. Dušková. Odeon, Praha 1990.
- Nabokov, V.: *Novels 1969–1974: Ada or Ardor. A Family Chronicle / Transparent Things / Look at the Harlequins!* Library of America. New York 1996.
- Nabokov, V.: *Okno*. Přel. P. Dominik. Votobia, Olomouc 1996.
- Nabokov, V.: *Pale Fire*. Penguin Books, London 2000.
- Nabokov, V.: *Pnin*. Přel. P. Dominik, Paseka, Praha 2001.
- Nabokov, V.: *Povídky, 2 (1930–1937)*. [*Aurelián; Kruh; Jaro ve Fialtě*.] Přel. P. Dominik, Z. Mayerová, A. Ságlová, L. Šenkyřík. Paseka, Praha – Litomyšl 2004.
- Nabokov, V.: *Povídky, 3 (1938–1952)*. [*Vasilij Šiškov; Asistent režie; Zapomenutý básník*.] Přel. P. Dominik, Z. Mayerová, A. Ságlová, M. Sýkora, L. Šenkyřík. Paseka, Praha – Litomyšl 2006.
- Nabokov, V.: *Priglašenije na kazň*. Romany. [*Kamera Obskura*. Roman; *Priglašenije na kazň*. Roman; *Otčajanije*. Roman.] Folio – Ast, Charkov – Moskva 1997.
- Nabokov, V.: *Promluv, paměti. Návrat k jedné autobiografii*. Přel. P. Dominik. H&H, Praha 1998.
- Nabokov, V.: *Slídlil*. Přel. P. Dominik. Paseka, Praha 2013.
- Nabokov, V.: *Smích ve tmě*. Přel. J. Moník. Winston Smith, Praha 1993.
- Nabokov, V.: *Zaščita Lužina*. Romany. Rassказы. [*Zaščita Lužina*. Roman. *Podvig*. Roman; *Sogljadataj*. Rassказы.] Folio – Ast, Charkov – Moskva 1997.
- Nabokov, V.: *Zoufalství*. Přel. J. Moník. H&H, Jinočany 1997.
- Nerval, G. de: *Aurelie*. In: Idem: *Sylvie / Aurelie*. Přel. J. Zaorálek. Praha 1957.

- Orwell, G.: *1984*. Přel. E. Šimečková. Naše vojsko, Praha 1991.
- Perec, G.: *Životu návod k použití*. Přel. K. Vinšová. Mladá fronta, Praha 1998.
- Pessoa, F.: *Kniha neklidu*. Přel. P. Lidmilová. Hynek, Praha 1999.
- Pilňak, B.: *Krasnoje derevo*. Povest. In: Idem: *Čelovečeskij veter*. Romany, povesti, rasskazy. Merani, Tbilisi 1990.
- Pilňak, B.: *Mašiny i volki*. In: Idem: *Sočinenija v trjoch tomach, 1*. Lada M, Moskva 1994.
- Pilňak, B.: *Nezhašený měsíc*. [Povídka o nezhašeném měsíci; Třetí metropol.] Přel. J. Zábrana. Mladá fronta, Praha 1968.
- Pilňak, B. [= Pilňak, B.]: *Stavíme přehradu*. Přel. B. Mathesius. Melantrich, Praha 1932.
- Poe, E. A.: *Jáma a kyvadlo*. [Pád do Maelströmu; Muž davu.] Přel. J. Schwarz. Odeon, Praha 1978.
- Proust, M.: *A la recherche du temps perdu, 1. Du côté chez Swann*. Gallimard, Paris 2007.
- Proust, M.: *Hledání ztraceného času, 1–6*. Přel. P. Voskovec, J. Pechar. Odeon, Praha 1979–1988.
- Przybyszewski, S.: *Křik*. Přel. A. Balajková. Odeon, Praha 1978.
- Przybyszewski, S.: *Na drogach duszy*. L. Zwoliński i spółka, Kraków 1902.
- Puškin, A. S.: *Evžen Oněgin*. Přel. O. Mašková. Levné knihy, Praha 2008.
- Puškin, A. S.: *Exegi monumentum*. Přel. P. Křička. In: Idem: *Lyrika, 2 (1826–1836)*. Přel. E. Frynta, K. Bednář, Z. Bergrová, V. A. Jung, P. Křička, L. Kubišta, F. Táborský. SNKLHU, Praha 1956.
- Puškin, A. S.: *Jevgenij Onegin*. In: Idem: *Polnoje sobranije sočinenij v odnom tome*. Alfa-kniga, Moskva 2012.
- Pynchon, T.: *Duha gravitace*. Přel. Z. Fučík, H. Ondráčková. Volvox Globator, Praha 2006.
- Rimbaud, J.-A.: *Dopisy vidoucího (Paulu Demenyovi, 15. května 1871)*. Překlad A. Kroupy upravil R. Kraus. In: Idem: *Srdce pod klerikou. Próza*. Boj – Aurora, Praha 1993.
- Rimbaud, J.-A.: *Sezóna v pekle*. Překlad J. Marka upravil R. Kraus. In: Idem: *Srdce pod klerikou. Próza*. Boj – Aurora, Praha 1993.
- Robbe-Grillet, A.: *Žárlivost*. Přel. A. Hartmanová. Československý spisovatel, Praha 1965.
- Rozanov, V.: *Apokalypsa naší doby*. Přel. K. Štindl. Torst, Praha 1997.
- Rozanov, V.: *Spadané listy*. Přel. L. Dušková, L. Zadražil. Triáda, Praha 1997.
- Sokolov, S.: *Mezi psem a vlkem*. Přel. J. Šedivý, R. Bzonková. Prostor, Praha 2013.
- Sologub, F.: *Posedlý*. Přel. J. Piskáček. Vyšehrad, Praha 1980.
- Sorokin, V.: *Vánice*. Přel. L. Dvořák. Pistorius & Olšanská, Příbram 2011.
- Schnitzler, A.: *Květiny*. In: Idem: *Slečna Elsa*. Přel. V. Tomeš. Odeon, Praha 1977.

- Stein, G.: *Sacred Emily*. In: Idem: *Geography and plays*. Four Seas, Boston 1922. Cit. podle: Questia. Trusted online research [on-line].
<<https://www.questia.com/read/6082904/geography-and-plays>> [cit. 21-05-2017].
- Tolstoj, L. N.: *Anna Kareninová, 1–2*. Přel. T. Hašková. Odeon, Praha 1976.
- Tolstoj, L. N.: *N. N. Strachovu*. 1876 g. Aprelja 23 i 26. Jasnaja Poljana. In: Idem: *Sobranije sočinienij v 22 tomach, 18*. Chudožestvennaja literatura, 1984. Cit. podle: Russkaja virtual'naja biblioteka [on-line].
<http://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_17_18/vol_18/0656.htm> [cit. 21-05-2017].
- Tolstoj, L. N.: *Pán a čeledín*. Přel. J. Hulák. In: Idem: *Po plese a jiné prózy*. Spisy Lva Nikolajeviče Tolstého, 5. Přel. J. Čaha, E. Frynta, T. Hašková, J. Hulák, B. Ilek, E. Moisejennová, A. Nováková. Odeon, Praha 1975.
- Tolstoj, L. N.: *Vánice*. In: Idem: *Povídky o válce a lidech*. Spisy Lva Nikolajeviče Tolstého, 2. Přel. P. Voskovec. SNKLHU, Praha 1954.
- Tolstoj, L. N.: *Vojna a mír, 1–2*. Přel. T. – V. Sýkorovi. Odeon, Praha 1969.
- Topinka, M.: „*Vedle mne jste všichni jenom básníci*“. Zlomky a skici k Jeanu Arthurovi Rimbaudovi. Trigon, Praha 1995.
- Toussaint, J.-P.: *Autoportrét*. Přel. J. Šotolová. Dauphin, Praha 2002.
- Tučev, F. I.: *Silentium!* In: Idem: *Vlnobití*. Přel. J. Mulač. SNKLHU, Praha 1960.
- Walser, R.: *Mikrogramy*. Přel. R. Charvát. Opus, Zblov 2013.
- Walser, R.: *Procházka*. Přel. R. Charvát. Opus, Zblov 2010.
- Weiner, R.: *Lazebník*. In: *Lazebník / Hra doopravdy*. Odeon, Praha 1974.
- Weiner, R.: *Netečný divák a jiné prózy / Lítice / Škleb*. Spisy, 1. [*Rovnováha; Uhranuté město*.] Torst, Praha 1996.
- Witkiewicz, S. I.: *Ševci*. Přel. E. Sojka. In: Idem: *Hry*. Přel. J. Simonides, E. Sojka, H. Stachová. Odeon, Praha 1986.
- Zamjatin, J.: *My*. Přel. V. – J. Tafelovi. Odeon, Praha 1989.

Sekundární literatura

- Agamben, G.: *Homo sacer*. Přel. N. Bonaventurová. OIKOYMENH, Praha 2011.
- Aleksandrov, V. J.: *Nabokov i potustoronnost': metafizika, etika, estetika*. Přel. Anastas'jeva, N. A. Aletejja, Sankt-Peterburg 1999.
- Arendtová, H.: *Eichmann v Jeruzalémě. Zpráva o banalitě zla*. Přel. M. Palouš. Mladá fronta, Praha 1995.
- Barthes, R.: *Smrt autora*. Přel. T. Jirsa. Aluze 10, č. 3, 2006.
- Barthes, R.: *Světlá komora*. Vysvětlivka k fotografii. Přel. M. Petříček. Archa, Bratislava 1994.
- Barthes, R.: *S/Z*. Přel. J. Fulka. Garamond, Praha 2007.
- Baudrillard, J.: *Dokonalý zločin*. Přel. A. Dvořáčková. Periplum, Olomouc 2001.
- Bauman, Z.: *Tekutá modernita*. Přel. S. M. Blumfeld. Mladá fronta, Praha 2002.
- Bělohradský, V.: *Evidence a norma*. In: Idem: *Přirozený svět jako politický problém*. Eseje o člověku pozdní doby. Československý spisovatel, Praha 1991.
- Benjamin, W.: *Surrealismus*. In: Idem: *Agesilaus Santander*. Přel. J. Brynda. Herrmann & synové, Praha 1998.
- Benjamin, W.: *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. In: Idem: *Dílo a jeho zdroj*. Přel. V. Saudková. Odeon, Praha 1979.
- Benjamin, W.: *Vyprávěč. Úvahy podnícené dílem Nikolaje Leskova*. In: Idem: *Dílo a jeho zdroj*. Přel. V. Saudková. Odeon, Praha 1979.
- Benjamin, W.: *Zkušenost a chudoba*. In: Idem: *Agesilaus Santander*. Přel. J. Brynda. Herrmann & synové, Praha 1998.
- Blanchot, M.: *Literární prostor*. Přel. M. Kohoutová, M. Pacvoň. Herrmann & synové, Praha 1999.
- Buhks, N.: *Ešafot v chrystal'nom dvorce*. O russkich romanach V. Nabokova. Novoje literaturnoje obozrenije, Moskva 1998.
- Dark, O.: *Primečanija*. In: Nabokov, V.: *Dar*. Roman Roman. Rassказы. Folio – Ast, Charkov – Moskva 1997.
- Debord, G.: *Společnost spektaklu*. Přel. J. Fulka, P. Siostrzonek. Intu, Praha 2007.
- Deleuze, G.: *Bergsonismus*. Přel. J. Fulka. Garamond, Praha 2006.
- Deleuze, G.: *Film, 1. Obraz-pohyb*. Přel. J. Dědeček. Národní filmový archiv, Praha 2000.
- Deleuze, G.: *Film, 2. Obraz-čas*. Přel. Č. Pelikán. Národní filmový archiv, Praha 2006.

- Deleuze, G. – Guattari, F.: *Co je filosofie?* Přel. M. Petříček. OIKOYMENH, Praha 2001.
- Deleuze, G. – Guattari, F.: *Kafka. Za menšinovou literaturu.* Přel. J. Hrdlička. Herrmann & synové, Praha 2001.
- Deleuze, G. – Guattari, F.: *Tisíc plošin.* Přel. M. Caruccio Caporale. Herrmann & synové, Praha 2010.
- Derrida, J.: *Diferance.* In: Idem: *Texty k dekonstrukci.* Práce z let 1967–72. Přel. M. Petříček. Archa, Bratislava 1993.
- Derrida, J.: *Síla a význam.* In: Idem: *Násilí a metafyzika.* Přel. J. Pechar a kol. Filosofia, Praha 2002.
- Descartes, R.: *Rozprava o metodě. Jak vést správně rozum a hledat pravdu ve vědách.* Přel. K. Šprunk. OIKOYMENH, Praha 2016.
- Draaisma, D.: *Metafory paměti.* Přel. R. Pellar. Mladá fronta, Praha 2003.
- Eagleton, T.: *Sladké násilí.* Přel. M. Sečkař. Host, Brno 2004.
- Eco, U.: *O zrcadlech a jiné eseje. Znak, reprezentace, iluze, obraz.* Přel. V. Mikeš, V. Valentová. Mladá fronta, Praha 2002.
- Eco, U.: *Otevřené dílo. Forma a neurčenost v současných poetikách.* Přel. Z. Obstová. Argo, Praha 2015.
- Ejzenštejn, S.: *Kamerou, tužkou i perem.* Přel. J. Taufer. Orbis, Praha 1959.
- Ejzenštejn, S.: *Paměti.* Přel. O. – A. Žákovi [= M. Drozda, neuveden]. Odeon, Praha 1987.
- Foucault, M.: *Archeologie vědění.* Přel. Č. Pelikán. Herrmann & synové, Praha 2002.
- Foucault, M.: *Co je to autor.* In: Idem: *Diskurs, autor, genealogie.* Přel. P. Horák. Svoboda, Praha 1994.
- Foucault, M.: *Dohlížet a trestat. Kniha o zrodu vězení.* Přel. Č. Pelikán. Dauphin, Praha 2000.
- Foucault, M.: *Myšlení vnějšku.* Přel. M. Petříček. In: Idem: *Myšlení vnějšku.* Přel. Č. Pelikán, M. Petříček, S. Polášek, P. Soukup, K. Thein. Herrmann & synové, Praha 2003.
- Foucault, M.: *O genealogii etiky. Nástin postupujícího díla.* Přel. S. Polášek. In: Idem: *Myšlení vnějšku.* Přel. Č. Pelikán, M. Petříček, S. Polášek, P. Soukup, K. Thein. Herrmann & synové, Praha 2003.
- Foucault, M.: *Vzdálenost, vid, počátek.* Přel. P. Kyloušek. In: Kyloušek, P. [ed.]: *Znak, struktura, vyprávění.* Přel. J. Fryčer, P. Horák, P. Kyloušek, J. Šrámek. Host, Brno 2002.
- Friedrich, H.: *Struktura moderní lyriky. Od poloviny devatenáctého do poloviny dvacátého století.* Přel. F. Ryčl. Host, Brno 2005.

- Gadamer, H.-G.: *Člověk a řeč*. In: Idem: *Člověk a řeč*. Přel. J. Sokol, J. Čapek. OIKOYMENH, Praha 1999.
- Gadamer, H.-G.: *Estetika a hermeneutika*. In: Idem: *Člověk a řeč*. Přel. J. Sokol, J. Čapek. OIKOYMENH, Praha 1999.
- Gadamer, H.-G.: *Pravda a metoda, 1. Narys filosofické hermeneutiky*. Přel. D. Mik. Triáda, Praha 2010.
- Gadamer, H.-G.: *Problém dějinného vědomí*. Přel. J. Sokol, J. Němec. Filosofia, Praha 1994.
- Gómez-Martínez, J. L.: *Teoría eseje (esej jako literarny žáner, štúdium jej vlastností)*. Přel. P. Šišmišová. Archa, Bratislava 1996.
- Grigor'jev, V. P. – Parnis, A. E. [eds.]: *Primečanija*. In: Chlebnikov, V.: *Tvorenija*. Sovetskij pisatel', Moskva 1986.
- Heidegger, M.: *Bytí a čas*. Přel. I. Chvatík, P. Kouba, M. Petříček, J. Němec. OIKOYMENH, Praha 2002.
- Heidegger, M.: *Konec filosofie a úkol myšlení*. Přel. I. Chvatík. OIKOYMENH, Praha 1993.
- Hilský, M.: *Modernisté*. Torst, Praha 1995.
- Husserl, E.: *Karteziánské meditace*. Přel. M. Bayerová. Svoboda-Libertas, Praha 1993.
- Husserl, E.: *Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie*. Přel. H. Kubová, P. Kuba. Academia, Praha 1996.
- Chalupecký, J. – Padrta, J. – Lamač, M. – Moulin, R.-J. – Motlová, M. [ed.]: *Jiří Kolář*. Odeon, Praha 1993.
- Charvát, R.: *Milá malá vlaštovka*. In: Walser, R.: *Život básníka*. Přel. R. Charvát. Opus, Zblouv 2008.
- Chlupáčová, K.: *Venkovský lékař Vladimira Sorokina (a Franze Kafky) a překlad Libora Dvořáka* [on-line]. <<http://www.iliteratura.cz/clanek/33647/sorokin-vladimir-vanice>> [cit. 10-05-2017].
- Jesenská, M.: *Franz Kafka*. Národní listy, 6. června 1924. In: Kafka, F.: *Dopisy Mileně*. Přel. H. Žantovská. Academia, Praha 1968.
- Jesenská, M.: *Výňatky z dopisů M. Jesenské Maxu Brodovi*. In: Kafka, F.: *Dopisy Mileně*. Přel. H. Žantovská. Academia, Praha 1968.
- Konrád, G.: *Umění roztančit myšlenky*. (Malá meditace o riskantním literárním žánru). Přel. D. Gálová. Prostor 47–48, č. 3–4, 2000.
- Kosík, K.: *Město a architektonika světa*. In: *Předpotopní úvahy*. Torst, Praha 1997.
- Kosík, K.: *Vítězství metody nad architektonikou*. In: Idem: *Předpotopní úvahy*. Torst, Praha 1997.

- Kundera, L.: *Dada*. Jazzová sekce, Praha 1983.
- Kundera, L.: *Poznámky*. In: Celan, P.: *Sněžný part*. Přel. L. Kundera. Odeon, Praha 1986.
- Lachmann, R.: *Memoria fantastika*. Přel. T. Glanc. Herrmann & synové, Praha 2002.
- Lévinas, E.: *Čas a jiné / Le temps et l'autre*. Přel. Z. Hrbata. Dauphin, Praha 1997.
- Liessmann, K. P.: *Filozofie moderního umění*. Přel. J. Horák. Votobia, Olomouc 2000.
- Lyotard, J.-F.: *Putování a jiné eseje*. Přel. M. Petříček. Herrmann & synové, Praha 2001.
- Merleau-Ponty, M.: *Fenomenologie vnímání*. Přel. J. Čapek, OIKOYMENH, Praha 2013.
- Merleau-Ponty, M.: *Svět vnímání*. Přel. K. Gajdošová. OIKOYMENH, Praha 2008.
- Merleau-Ponty, M.: *Viditelné a neviditelné*. Přel. M. Petříček. OIKOYMENH, Praha 1998.
- Michalovič, P. – Zuska, V.: *Znaky, obrazy a stíny slov. Úvod do (jediné) filozofie a sémiologie obrazů*. Akademie múzických umění, Praha 2009.
- Nabokov, D.: *Poznámky*. Přel. M. Sýkora. In: Nabokov, V.: *Povídky, 3 (1938–1952)*. Přel. P. Dominik, Z. Mayerová, A. Ságlová, M. Sýkora, L. Šenkyřík. Paseka, Praha 2006.
- Novotný, V.: *Zjevení z druhého břehu*. In: Nabokov, V.: *Lužinova obrana / Pozvání na popravu*. Přel. L. Dušková. Odeon, Praha 1990.
- Olšovský, M.: *Dobyčino Město En*. Babylon 16, č. 8, 2007.
- Olšovský, M.: *Nezbaven smyslu*. Svět literatury 17, č. 35, 2007.
- Patočka, J.: *Přirozený svět jako filozofický problém*. In: *Fenomenologické spisy, 1*. OIKOYMENH, Praha 2008.
- Ricoeur, P.: *Čas a vyprávění, 2*. Konfigurace ve fiktivním vyprávění. Přel. M. Petříček. OIKOYMENH, Praha 2002.
- Robert Walser 1878–1956*. U příležitosti výstavy k 50. výročí úmrtí Roberta Walsera v Galerii Klementinum Národní knihovny ČR. [Text B. Echte; fotografie Archiv Roberta Walsera v Curychu.] Přel. R. Charvát. Opus – Kristina Mědílková, Praha 2007.
- Sartre, J.-P.: *Bytí a nicota*. Přel. O. Kuba. OIKOYMENH, Praha 2006.
- Sontagová, S.: *O fotografii*. Přel. P. Vančát. Paseka – Barrister & Principal, Praha – Litomyšl – Brno 2002.
- Steiner, G.: *Po Babelu*. Otázky jazyka a překladu. Přel. Š. Grauová. Triáda, Praha 2010.
- Stepanov, A. D.: *Komentariji*. In: Čechov, A. P.: *Duel'. Povesti*. Azbuka-klassika, Sankt-Peterburg 2010.
- Stromšík, J.: *Ediční poznámka*. In: Kafka, F.: *Povídky, 3. Manželský pár a jiné texty z pozůstalosti*. Přel. J. Stromšík. Nakladatelství Franze Kafky, Praha 2003.
- Sýkora, M.: *Vladimir Nabokov, 1. Od Mášeňky k Daru*. Host, Brno 2002.

- Šklovskij, V.: *Teorie prózy*. Přel. B. Mathesius. Akropolis, Praha 2003.
- Thurnher, R. – Röd, W. – Schmidinger, H.: *Filosofie 19. a 20. století, 3. Filosofie života a filosofie existence*. Přel. M. Petříček. OIKOYMENH, Praha 2009.
- Traverso, E.: *Trhlina v dějinách*. Esej o Osvětlení a intelektuálech. Přel. H. Beguivinová. Academia, Praha 2006.
- Virilo, P.: *Estetika mizení*. Přel. M. Pacvoň. Pavel Mervart, Praha 2010.
- Wittgenstein, L.: *O jistotě*. Přel. V. Zátka. Academia, Praha 2010.
- Wittgenstein, L.: *Tractatus logico-philosophicus*. Přel. J. Fiala. OIKOYMENH, Praha 1993.
- Zadražilová, M.: *Apoteóza neliterárnosti*. In: Rozanov, V.: *Apokalypsa naší doby*. Přel. K. Štíndl. Torst, Praha 1997.