

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparistiky

Český jazyk a literatura

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Lea Uherková

Slovo jako prostředek a překážka ve vybraných dílech Věry Linhartové

Word as a means and as an obstacle in selected works by Věra Linhartová

Poděkování

Děkuji Mgr. Josefu Šebkovi, Ph.D., za podpoření zvoleného tématu, za cenné konzultace a za jeho vlídný přístup a trpělivost při vedení této práce.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 23. července 2024

Lea Uherková

Abstrakt

Tématem bakalářské práce je sémantická analýza vybraných děl Věry Linhartové se zaměřením na jejich gramaticko-logickou výstavbu. První část bakalářské práce představuje literárněhistorický kontext se signifikantními komponenty jako experimentální tvorba, surrealismus či intertextualita a přibližuje autorský styl Věry Linhartové. Význačné rysy teoretického podloží jsou v druhé části nápomocny k výkladu analyzovaných textů. Druhá část se zabývá sémanticko-gramatickou analýzou aplikovanou na konkrétní ukázky zvolených děl. Interpretační část je rozdělena do tří stěžejních okruhů zahrnujících motiviku a tematiku, prostor a vizualitu a samotnou analýzu na rovině morfologické, syntaktické, lexikální a fonetické. V analýze je vyhrazen prostor zejména tropům, figurám, významovým posunům slov, gnómičkám, idiomům a zvukovým asociacím. Cílem analytického rozboru textů *Ianus tří tváří*, *Dům daleko* a *Chiméra neboli Průřez cibulí* je tedy vystižení podstatných aspektů autorčiny osobité poetiky skrze motiviku a specifické užívání jazyka v podobě vybraných gramatických a vizuálních jevů.

Klíčová slova

Věra Linhartová; šedesátá léta 20. století; experimentální tvorba; intertextualita; paradox; slovo; gramaticko-logická výstavba textu

Abstract

The topic of the bachelor thesis is a semantic analysis of selected works by Věra Linhartová focused on their grammatical-logical construction. The first part of the bachelor thesis introduces the literary-historical context with significant components such as experimental creation, surrealism or intertextuality, and elucidates the authorial style of Věra Linhartová. The prominent features of the theoretical background help us in the second part to interpret the analysed text. The second part is reserved for semantic-grammatical analysis applied to specific examples of the selected works. The interpretative part is divided into three principal areas including main motives and themes, space and visuality, and the analysis itself at the morphological, syntactic, lexical and phonetic levels. In particular, space is reserved in the analysis for tropes, figures of speech, word shifts in meaning, gnomic puns, idioms and sound associations. The aim of the analysis is to highlight the essential aspects of the author's distinctive poetics through motivics and the specific use of language in the form of selected grammatical and visual phenomena in the texts *Ianus tři tváří*, *Dům daleko* and *Chiméra neboli Průřez cibulí*.

Keywords

Věra Linhartová; 1960s; experimental work; intertextuality; paradox; word; grammatical-logical construction of the text

Obsah

Úvod.....	7
1 Šedesátá léta – Vliv experimentální tvorby, surrealismu a strukturalismu na dílo Věry Linhartové	9
1.1 Experimentální poezie a próza	10
1.2 Surrealismus	12
1.3 Strukturalismus.....	15
2 Intertextualita v díle Věry Linhartové.....	17
2.1 Inspirace jak v literatuře, tak ve výtvarném umění	18
3 Teoretické východisko k analýze výstavby vybraných textů Věry Linhartové	22
3.1 Gramatická a sémantická práce se slovem v opozici vůči mlčení	23
4 Sémanticko-gramatická analýza vybraných děl Věry Linhartové	26
4.1 Ianus tří tváří	26
4.1.1 Motivika a tematika.....	26
4.1.2 Prostor a vizualita.....	31
4.1.3 Výstavba textu.....	38
4.2 Dům daleko	45
4.2.1 Motivika a tematika.....	45
4.2.2 Prostor a vizualita.....	52
4.2.3 Výstavba textu.....	56
4.3 Chiméra neboli Průřez cibulí.....	60
4.3.1 Motivika a tematika.....	60
4.3.2 Prostor a vizualita.....	68
4.3.3 Výstavba textu.....	70
Závěr.....	73
Seznam literatury.....	75

Úvod

Umělecké a uměleckohistorické prostředí konce padesátých a počátku šedesátých let 20. století bylo tvůrčím podhoubím a zázemím prozaické a básnické tvorby Věry Linhartové. Zabývala se imaginativním uměním avantgardy a surrealismu a její inspirace avantgardou tak vychází ze zájmu o hledání hranic jazyka a experimentálního básnictví. Hledala vazby a paralely mezi obrazem a řečí, zkoumala vztahy literatury a umění jako paralelní způsoby vyjádření situace člověka ve světě. Pro autorku je typická značná cílevědomost experimentování s prózou i poezií, teoretická poučenost a zběhlost v literárním kontextu, zaměření na téma možností a limitů verbální komunikace, ale také právě vůle k přímé komunikaci se čtenářem.

I když se dá říci, že Linhartová pracuje s hranicemi jazyka napříč celým svým dílem, vybrali jsme si pro účely této práce pouze tři konkrétní knihy, a to *Ianus tří tváří*, *Dům daleko* a *Chiméra neboli Průřez cibulí*. Výběr těchto děl byl ovlivněn zejména těmito aspekty: vznik v rozmezí šedesátých let, český jazyk textu a bohatý jazykový a motivický materiál k analýze. Zároveň lze mezi uvedenými díly sledovat jisté nuance. V interpretační části si ukážeme, že například *Ianus tří tváří* (rukopis 1962–1966) a *Dům daleko* (rukopis 1963–1965) představují imaginativní texty, kde slovo pojímá téměř veškerou energii textu a ticho a mlčení je vyjádřené tzv. bílými místy, mezerami v textu. V poslední práci napsané v mateřském jazyce před emigrací Věry Linhartové do Francie, v próze *Chiméra neboli Průřez cibulí* (rukopis 1966–1967), se autorka pokusila vrátit k dějové linii a ticho jako takové má v tomto díle již výraznější roli oproti gramatické výstavbě textu.

V teoretické části této práce se budeme zabývat literárněhistorickým kontextem, což nám následně v interpretační části umožní rozvinout analýzu zacházení Věry Linhartové s motivikou a jazykovou výstavbou textu. Význačnými podpůrnými komponentami první části jsou sledování vlivů experimentální tvorby, surrealismu a strukturalismu v díle Linhartové, intertextualita a další teoretická východiska k rozboru textové výstavby vybraných autorčiných textů. V této části pro nás bude přínosný zejména soubor esejů Věry Linhartové *Soustředné kruhy*, publikace Veroniky Košnarové *Variace na hlásku m*, kniha *...na okraji chaosu...* Daniely Hodrové a kolektivu, kniha *Symboly obludnosti* Josefa Hrdličky a kolektivu a v neposlední řadě studie *Generace šedesátých let* Jiřího Holého.

Na konkrétních příkladech se budeme v interpretační části snažit blíže vyargumentovat teze teoretické části této práce. Druhá část práce se tedy věnuje analýze tří vybraných děl, a to především na rovině sémantické a gramatické. Citované texty Věry Linhartové jsou graficky

převzaty ve stejné podobě, jakou mají v knihách *Ianus tři tváří* a *Dům daleko*. Interpretační část je rozdělena do tří bloků zahrnujících motiviku a tematiku, prostor a vizualitu a samotnou analýzu na rovině morfologické, syntaktické, lexikální a fonetické. V analýze je vyhrazen prostor zejména tropům, figurám, významovým posunům slov, gnómickým hříčkám, idiomům a zvukovým asociacím. Vycházet zde budeme – vedle některých titulů zmíněných výše – především z publikací *Fragmenty pohybu* (Marie Langerová), *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz* (Miroslav Červenka a kol.) a studií *Prostor básně* (Veronika Košnarová), *Hledání původního objektu v mezerovitých textech Věry Linhartové* (Xavier Galmiche) a *Proměny kontextu a významového principu v próze Věry Linhartové* (Bronislav Pražan a Oleg Sus).

Cílem této bakalářské práce je sémantická analýza vybraných děl Věry Linhartové se zaměřením na jejich gramaticko-logickou výstavbu a poukázání na význačné rysy poetiky Linhartové. Celkovým záměrem práce je také skrze vybrané texty poukázat na fenomény paradoxu, ironie a mystifikace, které jsou pro Linhartovou příznačné: „S hlubokým potěšením myslím na výrok Wildeův: Paradox byl pro mne v oblasti myšlení tím, čím mi byla perverze v oblasti vášně.“¹ Mé upřímně míněné pokusy o objektivní teorii končí většinou v mystifikaci. Domnívám se ovšem, že k nutným poznávacím znakům mystifikace patří především tyto dvě okolnosti: a tedy to, co je mystifikováno, je v prvním plánu myšleno smrtelně vážně.“¹

Dílo Věry Linhartové se může v dnešním světě jevit odtažité, uzavřené a v literárním poli relativně osamocené. Často je vnímáno jako do sebe uzavřený a sám pro sebe existující „vesmír“,² v němž autorka skrze „metaliterární experimenty prozkoumává možnosti řeči chápané jako prostor“.³ V této práci bychom tedy rovněž chtěli část jejího díla dnešnímu čtenáři oživit.

¹ Linhartová, Věra: *Ianus tři tváří*, Praha: Akropolis, 2014, s. 76.

² Košnarová, Veronika: *Variace na hlásku m*, Praha: Torst, 2019, s. 33.

³ Richterová, Sylvie: *Slovo a ticho*, Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 21.

1 Šedesátá léta – Vliv experimentální tvorby, surrealismu a strukturalismu na dílo Věry Linhartové

Literární život šedesátých let podstatně ovlivnil nástup nové umělecké generace. Jak komentuje Jiří Holý, byl to od vzniku první republiky v pořadí třetí tak výrazný generační nástup – po nezvalovské generaci avantgardní a ortenovské generaci válečné. Nejprve na sebe upozornili básníci jako Josef Hanzlík, Ivan Wernisch, Petr Kabeš a Jiří Gruša.⁴ Zároveň byla v centru dění díla dramatiků jako například Topolův *Konec masopustu* a Havlova *Zahradní slavnost*. Ke zlomovým publikacím patřil prozaický debut Milana Kundery i první vydání próz Bohumila Hrabala, Vladimíra Párala, Ladislava Fukse, Ivana Vyskočila a Věry Linhartové. I přes různorodost individuálních přístupů těchto autorů lze sledovat několik společných rysů poetiky jednotlivých prozaiků. Zřetelný byl odklon od beletristického komentování či glosování aktuálních společensko-politických témat směrem k obecnějším výpovědím o konfliktní povaze vztahu mezi jednotlivcem a odosobněným světem, ale především hledání specifických možností významové výstavby fikčního světa v literárním díle.

Holý upozorňuje na to, že vnímání hodnot autorů mladé generace šedesátých let je v lecčem obdobné jako u válečné generace, například u Ortena – společný je zájem o existenciální polohy života, o dílo Vladimíra Holana, Františka Halase, Jakuba Demla, Richarda Weinera či Ladislava Klímy a o baroko.⁵ Právě v literární tvorbě Linhartové se oživuje odkaz barokního manýrismu. Pro baroko byla typická kombinace filozofického a estetického kritéria, a rovněž důraz na promyšlenou formu. Běžné jsou motivy vanitas, divadla, iluze, labyrintu, zmatení, nejasnosti, zbožnosti. Dochází k užívání středověkých motivů a k využití emblematické, která se uplatňovala především ve výtvarném umění. Linhartová se právě barokem zabývala již ve své diplomové práci o baroku na Moravě.⁶ Pozornost se v šedesátých letech upíná taktéž k přírodě v člověku, k tělesnosti, jak v interpretační části demonstrujeme například na díle *Ianus tří tváří*. Dochází k úsilí o obnovení duchovnosti skrze metafyziku. To vedlo i k zájmu o asijské myšlení – o zen-buddhismus a jógu, což se projevilo u generace šedesátých let, včetně právě Věry Linhartové.⁷

⁴ Holý, Jiří: Generace šedesátých let. *Česká literatura* 44, 1996, č. 2, s. 146.

⁵ Tamtéž, s. 147.

⁶ Linhartová: *Soustředné kruhy*. Praha: Torst, 2010, s. 471.

⁷ Holý: Generace šedesátých let, s. 158.

Na konci šedesátých let (1968–1969) opustila určitá část obyvatel Československo, emigranty se však mnozí z nich stali až po roce 1970, kdy komunistická vláda přestala tolerovat jejich pobyt v zahraničí. Také řada autorů odešla do emigrace. Mezi nimi byla právě Věra Linhartová a například Petr Král, Milan Nápravník, a později Prokop Voskovec. Věra Linhartová od roku 1968 žije a publikuje v Paříži odborné studie o výtvarném umění a věnuje se studiu japonštiny a japonského umění. V českém prostoru byl kontakt s Linhartovou udržen mimo jiné díky samizdatovému vydání jejích experimentálních textů *Chiméra neboli Průřez cibulí a Twor*. Později z tohoto autorčina období vyšly knihy *Intervalles – Mezidobí* a soubor tří krátkých textů, původně publikovaných časopisecky – *Les Cascades / Kaskády*.

Linhartová podle svých slov češtinu „vyždímala“, stala se pro ni vyčerpaným jazykem: „To je velice jednoduché. Já jsem šla do Francie s tím, že jsem v Čechách vyčerpala, co jsem mohla, pošramotila jsem češtinu, jak jsem mohla, a dál už to nešlo. Do Francie jsem nešla proto, že mě k tomu donutily okolnosti, ale že jsem si to zvolila.“⁸ Kdežto francouzština není její jazyk přirozený, je naučený, a tudíž je pro ni v jistém slova smyslu „nekonečný“, neboť jej stále neovládá do nejjemnějších detailů. Přechodem k francouzštině jako by se Linhartová zbavila nutkání znejišťovat řeč, racionálními průzkumy ji rozkládat. Francouzština jí umožnila soustředit se více na poetické aspekty řeči, na řeč v obrazech.⁹ Tato „metamorfóza“ je dle našeho názoru zřetelná právě z poslední česky napsané knihy, *Chiméra neboli Průřez cibulí*.

1.1 Experimentální poezie a próza

Do pojmu experimentální poezie byly v průběhu šedesátých let zahrnuty různé proudy a metodické přístupy, které obracely pozornost k jazyku jako k materiálu básně. Tento obrat vycházel z vědomí vyčerpanosti, zneužitelnosti a opotřebovanosti jazyka a ze snahy najít prostřednictvím jazykových her nový smysl poezie a umění vůbec. Experimentální poezie čerpala z revolt předválečné avantgardy, postupovala však především metodickou cestou racionality a objektivit. Vedle poezie neopomeňme ani experimentální prózu. Jiří Pechar její podstatu pojmenovává takto: „Zatímco při obvyklém vyprávění jde o to, aby v čtenáři vznikla iluze reality, takže se má pasivně poddat aranžující vůli autorově, prozaické ‚experimenty‘ [...] nutí čtenáře, aby si uvědomil, do jaké míry je onen syntetizující akt, kterým se nezformované

⁸ Faltýnek, Vilém: Češtinu jsem vyždímala, vysvětlila Věra Linhartová. *Český rozhlas* [online], 26. 10. 2003. Dostupné z: <https://cesky.radio.cz/cestinu-jsem-vyždimala-vysvetlila-vera-linhartova-8079570>.

⁹ Košnarová, Veronika: Jinde. Francouzská tvorba Věry Linhartové. *Česká literatura* 57, 2009, č. 5, s. 624 a 631.

prožitky ztvárňují v příběh, jednou ze základních funkcí lidského vědomí vůbec. Aby si uvědomil, že příběhy nejsou něčím, co je objektivně dáno, že jsou vždy výsledkem naší konstruuující a interpretující aktivity, a aby pocítil svoji vlastní zodpovědnost za onen ustavičný proces výkladu toho, co zakoušíme.“¹⁰

Experimentující autoři vytvořili volné seskupení, které mělo vazby i na jiné umělecké okruhy a na jejich hledání nového výrazu. To se projevilo například při přednáškových cyklech, které v Mánesu proběhly v letech 1963–1964 a na jejichž základě vznikly magnetofonové antologie *Fragmenty 1963*, na kterých se podíleli Vratislav Effenberger, Bohumila Grögerová, Milan Nápravník, Stanislav Dvorský a Věra Linhartová a *Fragmenty 1964* ve spolupráci Věry Linhartové, Milana Nápravníka, Bohumily Grögerové, Stanislava Dvorského a Ladislava Nováka. Součástí projektu *Fragmenty 1963* a *Fragmenty 1964* je taktéž triptych *Dům daleko*. Experimentalisté pracovali s širokým chápáním pojmu text, jejich snahou bylo nalézat prostřednictvím hravých analýz textového materiálu a v rovině elementárního jazykového označení živou sémantickou energii, humor a ironii.¹¹

Čerpali mnohdy inspiraci od imagistů (Ezra Pound, Thomas S. Eliot a další). Jejich zásady spočívaly v tom, že rytmus poezie by se neměl realizovat podle metronomu, ale podle toho, jak melodicky plyne řeč. Eliotova klíčová báseň modernismu *Pustina* je založena na obrazu. Všepronikající mýtus celé básni dává symbolickou sílu. Poetika imagistů je maximálně obnažena – stává se vnitřním syžetem jednotlivých básní.¹² Prvky imaginativního umění v podobě popisu krajiny nebo snu jako nejistoty se vážou k weinerovské a klímovské tradici, jak naznačuje Jiří Opelík.¹³ Totéž bychom mohli vztáhnout i k Věře Linhartové. Motiv snu jako nejistoty provází knihu *Chiméra neboli Průřez cibulí*.

V šedesátých letech experimentální přístupy k poezii a próze vzbudily řadu polemik, ale také inspirovaly tradičněji pojímanou literaturu. Daniela Hodrová definuje experimentální poezii jako opakování a paralelismus syntaktických modelů nebo těch, které naopak pracují se strukturami, jež na syntax rezignují, jsou „desyntaktizované“.¹⁴ Právě Věra Linhartová usilovala o záměrnou destrukci jazyka, která je viditelná zejména v *Ianovi tří tváří* a *Domě*

¹⁰ Pechar, Jiří: O takzvané experimentální próze. *Literární noviny* 4, 1993, č. 21, s. 6.

¹¹ Hrdlička, Josef a kol.: *Symboly obľudnosti*. Praha: Malvern, 2010, s. 367.

¹² Mikeš, Petr (ed.): *Imagisté*, Praha: Fra, 2002, s. 102–106.

¹³ Opelík, Jiří: *Nenáviděné řemeslo*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 152.

¹⁴ Hodrová, Daniela a kol.: *...na okraji chaosu...* Praha: Torst, 2001, s. 350.

daleko. Experimentální postupy se projevovaly jako průvodní rys spisovatelčina stěžejního záměru, a to udržet myšlení v permanentním pohybu.¹⁵

Veronika Košnarová, která dílem a osobností Věry Linhartové intenzivně zabývá, zároveň poukazuje na to, že se autorka od „experimentálního škatulkování“ distancovala, jelikož jej považovala za „bezpečný signál“ procesu sblížování literatury a výtvarného umění „v jeho nejpopvrchnější rovině“. Dle ní ji lze spíše zařadit do okruhu výrazných básnických individualit, jako byli Miloslav Topinka, Ivan Wernisch, Jiří Gruša či Petr Kabeš, v jejichž tvorbě se báseň znovu stává autonomním světem, jenž je básníkem z různých aspektů reflektován, problematizován, znejišťován.¹⁶

1.2 Surrealismus

Ukazuje se, že surrealismus druhé avantgardy není zase tak vzdálený snahám autorů, kteří hledali nový jazyk umění v blízkosti experimentálního básnictví. Opelík uvádí, že Linhartová nemá k avantgardě *daleko*, jelikož je zakotvena v postsurrealistické poetice a stojí v průsečíku imaginace a abstrakce.¹⁷ Košnarová navazuje na to, že dílo Linhartové bývá obvykle vnímáno jako pokračování „výbojů“ avantgardní prózy, například zpochybněním možnosti objektivního poznání a kauzálního vysvětlení událostí, rozchodem s lineárně chronologickým vyprávěním či zvýšenou mírou sebereflexe. Druhá avantgarda směřuje k „jiné avantgardě“, která obsahuje díla Richarda Weinera, Georgese Bataille a obdivuje „nové cesty slova“ ruských futuristů.

Z textů Linhartové je patrný autorčin vztah k surrealismu a pražské surrealistické skupině, s níž se Linhartová sblížila v letech 1962–1966.¹⁸ A v roce 1964 proběhla výstava *Imaginativní malířství 1930–1950* v Alšově jihočeské galerii v Hluboké, ve které spolu s Františkem Šmejkallem navazovala Linhartová na surrealistické tendence.

Linhartová souzněla s myšlenkou Maxe Ernsta – a to, že surrealismus je stav ducha, ne skupina. Na začátku šedesátých let se surrealisté manifestují jako UDS – nikoli jako skupina, ale systém, jelikož se vymykají skupinovému dogmatismu. Seskupení UDS představovalo společnou platformu soudobých experimentů s materiálem řeči a zájmu o filozofii jazyka. Na začátku šedesátých let se setkávají tvůrci různých zaměření a vytvářejí si vlastní teoretické zázemí jako

¹⁵ Košnarová: *Variace na hlásku m*, s. 157.

¹⁶ Tamtéž, s. 218–219.

¹⁷ Opelík: *Nenáviděné řemeslo*, s. 148.

¹⁸ Hrdlička a kol.: *Symbyly obludnosti*, s. 365.

například výše zmíněné přednášky v Mánesu a magnetofonové nahrávky.¹⁹ V soukromém dopisu adresovaném Jaromíru Typltovi to popisuje sama Linhartová: „Vytratila jsem se potichu po špičkách, když Effenberger a jeho přátelé se začali prohlašovat za surrealistickou skupinu, zabývala jsem se jí jako historik, ale ne ve skupinovém hnutí.“²⁰

Karel Teige chápal surrealismus jako určitou antropologii a filozofii moderní tvorby, sjednocení reality a fantazie, vědomí a podvědomí, revoluce a svobody, rozumu a citu, realizaci říše lidské svobody v poezii, poezii vnímal jako bdělý sen.²¹ Linhartová se od této definice surrealismu částečně distancuje, jelikož tvrdí, že „stavba ideálního paláce [...] není věcí citu, nýbrž úvahy, konstrukce a píše“.²²

Samozřejmě je však patrné, že její dílo obsahuje prvky surrealismu. V surrealismu se rozpadala kontextová souvislost – zproblematizovala se návaznost mezi jednotlivými odstavci, větami a posléze i slovy, objevily se neologismy a pasáže v cizích jazycích. Výrazným rysem se stala eufoničnost, vnímání hudební stránky řeči, ale také velmi působivá vizuální obraznost, z níž je autorčino sblížení se surrealisty zřetelné. Text byl psán kontinuálně, ale graficky je mezerami rozdělen do úseků, které se nekryjí s větnými celky, a ocitá se na pomezí prózy a poezie.

Řeč je stavěna asociativně. Věty nezobrazují události vnějšího dění, ale události dění vnitřního. Proto je jejich syntax narušena, proto je kontextová výstavba promluvy uvolněna. Deformovaný výraz tedy není „stylistickou manýrou“, ozvláštňením pro ozvláštňení, ale je ovlivněn noetikou.

Asociace ovšem nejsou podvědomé, jsou vědomě řízeny, mají určitou intenci, jsou ovládaný myšlenkou: „[...] Protože si myslím, že báseň je v samé své podstatě útvar vázaný, útvar nějakým způsobem daný. Odtud také vyvozují svůj odpor: příliš dlouho jsem zřejmě měla za to, že jsem samovládce v textu. Ale co by mohlo být daností, již by bylo lze přijmout? A jaká danost, jestliže se po ní vrhám do neurčita?“²³ Jako ukázkou si můžeme uvést popis vzniku básně *Modrozračno* ze sbírky *Ianus tři tváří*, ve které Linhartová komentuje to, že do básně zařadila

¹⁹ Tamtéž, s. 21.

²⁰ Košnarová: *Variace na hlásku m*, s. 47.

²¹ Chvatík, Květoslav: *Od avantgardy k druhé moderně: cestami filozofie a literatury*. Praha: Torst, 2004, s. 79.

²² Linhartová: *Ianus tři tváří*, s. 82.

²³ Tamtéž, s. 77.

motivy, kde kdysi někde zaslechla, a že slova zvuk a sluchu volají po slově vzduch, načež přidává další asociativní příklady spojené s letem Orly–Ruzyně.²⁴

Modrozračno

V představě sněží

hravě

Zvuk

nedochází sluchu

a vzduch

se úží

Kůže

zprůsvitněla

Z čela

vyvstane vítr

a vane

(*Ianus tří tváří*, s. 123)

Ve studii *Vnitřní model a vnitřní monolog* pojednává Linhartová o pojetí asociací. Vnitřním monologem rozumí „víceméně samovolný myšlenkový proud, který není řízen určitým předchozím záměrem“. Jedná se o permanentní komentář vlastní existence ve světě, v němž je záměrné ustavičně narušováno bezděčným, nezamýšleným.²⁵ I když se v některých krajních polohách blíží automatickému textu, liší se od něj podstatně tím, že základem jeho kontinuity není jen vybavování a sdružování představ, nýbrž rytmická, mluvní, gestická povaha jazyka.²⁶

Mimo jiné se studie *Vnitřní model a vnitřní monolog* vztahuje k již zmíněné výstavě *Imaginativní malířství 1930–1950* a poukazuje na vztah literatury a výtvarného umění. V pojetí Linhartové jsou slovo a obraz „zrovnomocněny“. Nejsou tedy ve vztahu vzájemné podřízenosti, a to za účelem realizace společné básnické představy.²⁷ To mělo podle Langerové vliv i na její

²⁴ Linhartová: *Ianus tří tváří*, s. 130–131.

²⁵ Linhartová: *Soustředné kruhy*. Praha: Torst, 2010, s. 119.

²⁶ Tamtéž, s. 120.

²⁷ Tamtéž, s. 121.

vlastní vymezování literárních východisek, která se však vzdalují jak surrealismu, tak soudobé oficiální literatuře a umění.²⁸

Linhartová tak rozvinula pojem vnitřního modelu o pojem vnitřního monologu, jak jej promýšlel ve 40. letech Teige na základě Bretonova pojetí.²⁹ Breton usiloval o nalezení „takového bodu ducha, kde život a smrt, skutečné a představované, minulé a budoucí, sdělitelné a nesdělitelné, nahoře a dole přestává být vnímáno jako protikladné“.³⁰

1.3 Strukturalismus

Dílo Věry Linhartové má bezpochyby i výrazný vztah ke strukturalismu. Strukturalismus směřoval k poznání individuálního principu výstavby každého literárního celku. Pražský strukturalismus zastával tezi, že dílo je struktura, a snažil se o jeho popis. Strukturalistické tendence připisuje Věře Linhartové taktéž Květoslav Chvatík, který ji označil za „strukturalistu v plném a silném smyslu tohoto slova“.³¹ Chvatík odkazuje taktéž na Jakobsona a Mukařovského, kterými se Linhartová v oblasti literatury zabývala.

Linhartová v textu *Místo Romana Jakobsona v literárním a výtvarném životě Československa* upozorňuje na to, že se Jakobson zabýval analogií mezi rolí gramatiky a básnictví a analogií mezi poezií a výtvarným uměním.³² Geometrické principy v oblasti výtvarného umění označil za krásnou nezbytnost a přirovnal ji k nezbytnosti, která v jazyce vtiskuje svou pečeť gramatickým významům. Jak si v odstavcích níže ukážeme, ve vybraných knihách, se kterými pracujeme v interpretační části, se nezdá vyskytují literární aluze, a jednou takovou je dílo Karla Hynka Máchy. Právě Jakobson zkoumal fonologii verše, a v práci *Máchův verš o hrdliččině hlasu* posléze objeví básníkovu jemnou hru důmyslně použitých anagramů a začlenění vlastního jména do textu jako ontologického jádra jeho složitého univerza.³³ Motiv hrdličky se vepsal i do jedné z básní Linhartové:

²⁸ Hrdlička a kol.: *Symbyly obludnosti*, s. 174.

²⁹ Tamtéž, s. 169.

³⁰ Linhartová: *Soustředné kruhy*, s. 158.

³¹ Chvatík, Květoslav: *Melancholie a vzdor*. Praha: Československý spisovatel, 1992, s. 227.

³² Linhartová: *Soustředné kruhy*, s. 245.

³³ Tamtéž, s. 249.

Hrdličím hrdlem hrdloužeš

křikavko orlů

žežulčin lživý žel

Tolik tě milovali

spárem tě přinést dali

Smích racek smíchal

Pokřikem pávů Skřek labutí

tvůj únos mění v zpěv

(*Ianus tří tváří*, s. 24)

Z Jakobsonových současníků uveďme taktéž Jana Mukařovského. Například v přednášce z ledna 1937 u příležitosti výstavy Josefa Šímy v Bratislavě hovoří Mukařovský o záměrné mnohoznačnosti malířského znaku ve vztahu k poetickým kategoriím metonymie a metafory.³⁴ U Linhartové to je například motiv cibule v díle *Chiméra neboli Průřez cibulí*, jak si v analytické části přiblížíme.

³⁴ Mukařovský, Jan: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 304–308.

2 Intertextualita v díle Věry Linhartové

Dílo Věry Linhartové obsahuje mnoho citátů, parafrází, přetváření a rozvíjení cizích textů. Množství literárních odkazů tak podle Sylvie Richterové může představovat hybnou sílu pokusu vyčerpat všechny zděděné literární nástroje.³⁵ Linhartová trvale balancuje na hranici mezi intertextovou poetikou a množstvím sémanticky obtěžkaných aluzí a tvorbou svébytně autorskou – subjekt na sebe upozorňuje neustálým sebe-tematizováním, svou promluvu průběžně zpochybňuje, znevažuje.³⁶ Co pro ni znamená práce s citáty, sděluje sama v autokomentáři: „Možnost libovolného vtělování citátů vychází dále ze zkušenosti, že v individuálních nálezech, vzniklých na různých místech nezávisle na sobě, může docházet k naprosto překvapivým shodám – tedy z uvědomění a usouvztažnění této zkušenosti. Dále z pevné důvěry v kontinuitu a tradici,³⁷ tradici ve smyslu předávání a uchovávání téhož proměnou, což je přesným popřením historického evolucionismu a s ním související zběsilosti nihilistických gest a úpěnlivého hledání originality. „[...] A konečně ovšem používám citátů podobně, jako volím některá klíčová slova: pro zpřítomnění věcí, s nimiž jsem nějak spoutána, jež na mne působily, nebo které shledávám blízkými a odpovídajícími.“³⁸

V souvislosti s úpěnlivým hledáním originality bychom chtěli odkázat na esej *Tradice a individuální talent* již zmíněného T. S. Eliota. Eliot v ní poukázal na to, že originalita jako taková defacto neexistuje a originální dílo vzniká tak, že se autor originálně napojí na již existující díla a myšlenky: „[...] A přitom, když k básníkovi přistoupíme bez tohoto předsudku, často zjistíme, že nejen nejlepší, ale i nejindividuálnější části jeho díla jsou možná ty, v nichž mrtví básníci, jeho předchůdci, nejsilněji uplatňují svoji nesmrtelnost... Zbývá definovat tento proces depersonifikace a jeho vztah ke smyslu pro tradici. Je možno říci, že právě tímto odosobněním se umění blíží poměrům ve vědě.“³⁹

³⁵ Richterová: *Slovo a ticho*, s. 17.

³⁶ Tamtéž.

³⁷ Košnarová: *Variace na hlásku m*, s. 68.

³⁸ Linhartová: *Ianus tří tváří*, s. 83–84.

³⁹ Červenka, Miroslav a kol.: *Struktura a smysl literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, s. 67.

2.1 Inspirace jak v literatuře, tak ve výtvarném umění

„Výtvarné umění a literatura, či spíše malířství a básnictví, jsou pro mne spojité nádoby, dvě podoby jediného procesu tvorby, které se vzájemně vyvažují a doplňují. Věnuji se jim současně či střídavě, nikdy se nadlouho jedno neobejde bez druhého,“⁴⁰ stojí v předmluvě textu Vnitřní model zahrnutého v sebraných neliterárních textech Věry Linhartové *Soustředné kruhy*.

Linhartová mnohými citacemi, aluzemi a motivikou vnáší do svých děl práci různých umělců, a to zejména z oblasti literární a výtvarné. V této kapitole se budeme zabývat pouze některými literáty a malíři, s jejichž díly nebo stylem shledáváme paralely ve vybraných dílech Linhartové.

Linhartová označuje Karla Hynka Mácha za velkou postavu, jehož dílo je už od 19. století trvalým „zkušebním kamenem každé nové generace“.⁴¹ Poukazuje na to, že byl předchůdcem surrealismu v souladu s tradicí rodokmenů surrealistů francouzských. V knihách *Ianus tři tváří* a *Dům daleko* je patrné působení Máchova *Máje*, jak si demonstrujeme na dalších ukázkách v interpretační části. Obecně je známo, že básnická meditativní skladba *Máj* obsahuje nejen přírodní motivy, ale také mnoho metafor, oxymóronů a klade metafyzické otázky, čímž se tematicky dotýká i díla Linhartové.

V *Chiměře neboli Průřez cibulí* je patrná aluze na Richarda Weinerja, jehož dílo zahrnuje experimenty s jazykem i barokní formy básnictví. V naší analýze nám bude nápomocná komparace některých rysů z Weinerova díla *Lazebník*. Weiner, stejně jako Linhartová, přijímal podněty taktéž z francouzské literatury, konkrétně z avantgardního hnutí Le Grand jeu, které působilo v Paříži mezi lety 1927 a 1932 a založili jej básníci Roger Gilbert-Lecomte, René Daumal, Roger Vailland, André Rolland de Réneville, Pierre Minet, Hendrik Kramer a Maurice Henry s výtvarníkem Josefem Šímou a fotografem Artürem Harfauxem. Skupina se zabývala takzvanou „experimentální metafyzikou“, překračováním hranic a vlastního strachu, vnímáním požitku ze smrti za pomoci různých prostředků, mezi než patřily experimenty s drogami, spánková deprivace, bdění, lucidní snění, hypnóza či meditace. Důležitou roli zaujímaly jednak jednota, milost, erotika, a jednak zoufalství a prázdno či spontánnost a intuice. Nedílnou

⁴⁰ Linhartová: *Soustředné kruhy*, s. 127.

⁴¹ Tamtéž, s. 248.

součástí bylo studium okultismu, řecké mytologie, psychologie a filosofie, zejména v návaznosti na Hegelovu *Fenomenologii ducha*.⁴²

Linhartová v doslovu k Weinerově *Hře doopravdy* upozorňuje na to, že Vysoká hra pro něj byla možností nové obrody, ne ovšem pouze skrze duchovní a poznávací struktury, které se v této skupině tvoří, ale také a především skrze osobní setkání a přátelství, k nimž se upíná natolik, že mu nakonec podstata Vysoké hry uniká.⁴³ U Vysoké hry totiž neexistuje otázka „co z dvojího“ a protikladné je zaměnitelné. A Weinerova řeč je význačná opozicí tvrzení a popření, existují pro něho dvojice *já* a *dvojník*, *pravda* a *nepravda*, *zlo* a *dobro*.⁴⁴ Podobně je na tom i dílo Linhartové. Téma jednoty u ní vzniká prostřednictvím integrace „fantazijního dvojčete“, reprezentujícího nepochopenou, vytěsněnou část ega.⁴⁵ „Tohoto dvojníka lze oslovovat pravým jménem věci, a tedy každou věc lze skrze dvojníka nazvat jejím pravým jménem věci.“⁴⁶

Uvedme také dva autory na pomezí literatury a výtvarnictví. Názorově jí byl blízký i Jindřich Heisler, jenž byl v té době v povědomí kulturní veřejnosti zapomenutou osobností. Věra Linhartová se Heislerovým dílem zabývala (například studie *Aniž by nastal viditelný pohyb. Jindřich Heisler (1914–1953)*) a bezesporu jím ve svých úvahách byla ovlivněna, jak sama uvedla například ve studii *Vnitřní model a vnitřní monolog*. Linhartová si byla s Heislerem blízká v myšlenkách propojení slova a vizuálna a také nedůvěřivosti ke slovu.⁴⁷ Heisler podle Linhartové předznamenal proud vizuální a konkrétní poezie a umělecké tendence reagující na krizi a znehodnocení slova. Za proměnou slova v objekt u něj není estetika, nýbrž životní nutnost. Další, s kým se dílo Linhartové tematicky pojí, je Jindřich Štyrský. Ve studii *Jindřich Štyrský* Linhartová v jeho díle vyzdvihuje vědomí pomíjivosti, dočasnost věcí, přechodnost

⁴² Antalová, Petra: Transcendentální dobrodružství Vysoké hry: Paříž, Brno, Praha. In: *Proudy* [online]. Dostupné z:

https://www.phil.muni.cz/journal/proudy/revue/divadlo_film_a_jina_masmedia/2019/1/antalova_transcendentalni_dobrodruzstvi_vysoke_hry.php.

⁴³ Linhartová: *Soustředné kruhy*, s. 87.

⁴⁴ Tamtéž, s. 87.

⁴⁵ Košnarová: *Variace na hlásku m*, s. 248.

⁴⁶ Tamtéž, s. 39.

⁴⁷ Tamtéž, s. 39–40.

lidských vztahů, míjení událostí či vytvoření fiktivní vzpomínky, která se váže spíš k přání než ke skutečnosti.⁴⁸

Jako vystudovaná kunsthistorička Linhartová přirozeně aktivně působila na poli výtvarného umění. Ovlivnění Mikulášem Medkem lze vyčíst z textů, jako je například akrostich *Medek* z básnického cyklu *Dům pro mé lásky* či motiv cibule v próze *Chiméra neboli Průřez cibulí*, což blíže rozebereme v interpretační části. Linhartová a Medek prozkoumávají surrealistickou obraznost v technikách „přenosu“ obrazů, v diskusích s okruhem těch, kteří vytvořili základ nových postsurrealistických uskupení. Mezi ně patřili Vratislav Effenberger, Zbyněk Havlíček, Milan Nápravník, Petr Král či Stanislav Dvorský.⁴⁹ Medek si oblíbil protikladné polohy. Hledal nové postoje k malbě, vazby k drsné ironii a syrové kritické obraznosti, což autoři *Symbolů obludnosti* považují za spojovník s tvorbou Linhartové.⁵⁰

Velmi patrný odraz v tvorbě Linhartové zanechala taktéž výtvarná poetika Josefa Šímy. V Šimově díle neexistuje žádná určitá hranice mezi obrazy krajin či portréty žijících osob, mezi obrazy viděných krajin a bájeslovných postav ani mezi obrazy ryze imaginárních prostorů, příznaků, elementárních sil a tvarů. Jeho dílo nese vizi jednoty skrze dvojí vidění. To interpretuje sama Linhartová ve studii *Úvod k obrazům Josefa Šímy*.⁵¹ Například na obraze *Poledník* (1928) se v levé části nacházejí určité tvary stromů, skvrna rybníku či jezera vymezeného obrysem, zato v pravé části se opakují podobné tvary, ale v jiném uspořádání – stromy se změnilly v jezera a jezero splynulo se svým odrazem na obloze.⁵²

Jiným dvojlomovým viděním světa je zrcadlení. Obraz *Krajina-Blesk* (1928) zprostředkovává světlé a stínové tvary uspořádané proti sobě v jakémsi zrcadlení bez zrcadla a v již zmíněném *Poledníku* se světlá skvrna jezera na zemi zrcadlí jako temná skvrna na nebi.⁵³ Motiv zrcadla považuje Linhartová u Šímy za princip sebereflexe a reflexe světa, tedy za princip sebepoznání a kontempace. Jako další významnou motivickou shodu chápeme geometrické a obecně matematické chápání prostoru. Linhartová odkazuje na obraz *Krajiny* (1929–1932).⁵⁴

⁴⁸ Linhartová: *Soustředné kruhy*, s. 147.

⁴⁹ Hrdlička a kol.: *Symboly obludnosti*, s. 11.

⁵⁰ Tamtéž, s. 17.

⁵¹ Linhartová: *Soustředné kruhy*, s. 157.

⁵² Tamtéž, s. 160–161.

⁵³ Tamtéž, s. 164.

⁵⁴ Tamtéž, s. 169.

Podobně je na tom pojetí žvlů v podobě vody, země, ohně, to je dle Linhartové zřejmé z obrazů *Ostrov, Moře, Kapka světla* či *Země-světlo*.⁵⁵

⁵⁵ Tamtéž, s. 172.

3 Teoretické východisko k analýze výstavby vybraných textů Věry Linhartové

Helena Kosková uvádí, že se texty Věry Linhartové nachází na pomezí prózy a poezie, proto je „nutno je číst a dešifrovat jako poezii“,⁵⁶ jelikož každé slovo, každá věta má určitý rytmus, tvar, zvuk i obsahovou stránku. Linhartová však nepřijímá pro poezii obvyklá estetická měřítka – jejím cílem není krása řeči, ale její přesnost a neobvyklost.⁵⁷ Košnarová označila *Iana tři tváří* a *Dům daleko* za „nezáměrné anticipační japonské ozvěny“ a dodává, že stejně jako v japonské literatuře i zde je striktní hranice mezi poezií a prózou rozmělněna.

Ke kombinaci prózy a poezie se v díle Linhartové přidává i forma filozofického eseje. Stavbu podobnou racionálnímu analytickému eseji o otázkách literatury a filozofie podtrhuje výskyt hypotaktických spojovacích výrazů a vedlejších vět podmínkových. Díla, jež analyzujeme totiž stojí mimo epický syžet, což nás vede k metaliteratuře. Tomu odpovídá snaha o analytickou, vědeckou přesnost vyjádření a dlouhé úvahové pasáže v případě autokomentáře v *Ianu tři tváří* a knih *Dům daleko* a *Chiméra neboli Průřez cibulí*. Obecně básnický projev Linhartové směřuje k otázkám identity, niterné zkušenosti já, řeči, mimojazykové reality a jejich vzájemných vztahů.⁵⁸ V případě metatextu se podle Hodrové jedná o „variační princip“: „Zvýraznění syžetovosti v české próze šedesátých let (i takové, které mělo podobu ústupu od příběhového syžetu k syžetu narativnímu a promluvovému) bylo zjevně reakcí na díla padesátých let, v nichž se syžet stal primitivním schématem, předem stanovenou a závaznou trajektorií ideologizovaného příběhu (rafinovaný příběhový syžet, stejně jako syžet narativní a jiný se tu nemohl uplatňovat).“⁵⁹

Protikladu mezi asociativní vazbou promluv a logicko-systémovou syntaxí větných celků si všímá Radko Pytlík. Ve studii nazvané *Promluvy a hry Věry Linhartové* vysvětluje zmíněný rozdíl jako projev „distance mezi tvůrcem a materiálem, mezi tvůrčím subjektem a subjektem díla, jenž se pohybuje svobodně jen v mezním prostoru jazykového systému. Ve hře

⁵⁶ Kosková, Helena: *Hledání ztracené generace*. Praha: H&H, 1996, s. 120.

⁵⁷ Tamtéž.

⁵⁸ Košnarová: *Variace na hlásku m*, s. 147.

⁵⁹ Hodrová a kol.: *...na okraji chaosu...*, s. 757.

s materiálem nalézá tvůrčí subjekt něco, co ho přesahuje, co je mimo něj, co má vlastní nezávislou tvarovou potenci“.⁶⁰

Je vidno, že Linhartová oslovuje čtenáře racionálního a schopného přistoupit na literární hru. Jak výstižně komentuje Sylvie Richterová, Linhartové „hra“ se slovy není a nechce být hrou pro zábavu. Je především průzkumem jazykových možností, i když svou nápaditostí někdy zajisté spěje též k rozptýlení a pobavení čtenáře.⁶¹ Navíc je čtenář vyzván k tomu, aby se zbavil dosavadní zkušenosti. Precizně konstruovaný děj a psychologické zdůvodnění jednání postav její texty nenabízí. Naopak čtenáře vedou k tomu, aby do podobných stereotypů očekávání neupadali.⁶²

Při četbě autorčiných textů si dle našeho názoru nevystačíme s pasivním přijímáním, měli bychom zapojit kritické myšlení a imaginaci. Slova jsou čtenáři v podání Linhartové dána na zodpovědnost. Čtenář je zde vystaven velkému náporu, neboť jak připomíná Opelík, je vystaven nutnosti, aby své názory, hodnoty a jistoty neustále přehodnocoval, a tím je ostřil nebo zahazoval.⁶³

3.1 Gramatická a sémantická práce se slovem v opozici vůči mlčení

Základní stavební prvek jazyka, tedy slovo neboli lexém, je Linhartovou pojímáno jako jednotka abstraktní, na niž v této práci budeme nazírat jako na prostředek i překážku komunikace a porozumění zároveň, i ve spojitosti se zpředměťováním a zhmotňováním slov.⁶⁴ Řeč pak slouží jako jakýsi prostor k sebeuvědomění. Slovo jako základní prostředek lidského dorozumívání směřuje v textech Věry Linhartové k reflexi bezprostřední subjektivní představy. Představa je přitom v autorčině poetice pojímána jako obraz toho, co promlouvající subjekt zamýšlí v daném okamžiku prostřednictvím slov sdělit.⁶⁵ Identita subjektu je paradoxně zajištěna skrze jeho odklad a zcizení, skrze přijetí strukturujícího řádu jazyka. Autorka nechává promlouvající subjekty svých textů ohledávat „nosnost“ slov a hranice jazykového systému. Z jejího nakládání s jazykovým materiálem je patrné, že zkoumá, co všechno „v sobě“ slovo

⁶⁰ Pytlík, Radko: Promluvy a hry Věry Linhartové. *Česká literatura* 17, 1969, č. 1–2, s. 167.

⁶¹ Křivancová, Michaela: Svět slov Věry Linhartové. *Bohemica litteraria* 14, 2011, č. 1, s. 21.

⁶² Příbáňová, Alena: Strukturní čtenář v prózách Věry Linhartové ze šedesátých let. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity* 45, 1996, s. 50.

⁶³ Opelík: *Nenáviděné řemeslo*, s. 149.

⁶⁴ Křivancová: Svět slov Věry Linhartové, s. 21.

⁶⁵ Tamtéž, s. 18.

nese – jak lze využít jeho fonetické či morfologické složení, jak dalece lze hromadit a kombinovat jazykové jednotky téhož nebo obdobného fonetického uspořádání.⁶⁶

Vedle Milady Součkové⁶⁷ je Věra Linhartová jednou z nejvýraznějších autorek využívajících antiiluzivního a antimimetického typů psaní zkoumajícího možnosti a limity poznávání a myšlení situovaného do jazyka. Děj takovýchto děl bývá často fragmentární, připomíná rébus, enigma s bílými místy, bez rozuzlení a s několika hypotetickými výklady. Dochází k uvolnění sémantického potenciálu a generování bohatého smyslu textu.

V sémanticky a syntakticky rozrušovaných promluvách dochází k izolování výrazu. Osamostatněný výraz vytržený z kontextových vazeb se tak stává mnohoznačným. Při svém vyjádření nabízí všechny potenciální významy, vyjevuje různé konotace, připouští různé lexikálně-sémantické vztahy i všechny potenciální syntaktické vazby. Na druhou stranu čím více je význam rozrušován, tím více dává příležitost nahlédnout „za věci“.⁶⁸ Když Věra Linhartová poznává, že jazykové hranice jsou příliš těsné, takže neumožňují představě projevit se v „běžných“ slovech, nebrání se neologismům, neváhá ani porušovat gramatická pravidla a vnáší do již zažitých forem slov nové, vlastní významy.⁶⁹ Právě v jedné ze zvolených knih – v *Domě daleko* – se vedle sémanticky i syntakticky osamocených vět objevují také větné fragmenty, „opuštěná“ slova nebo jen jejich úseky, jak ukážeme v analytické části této práce. Autorka v těchto textech také více než v první fázi své tvorby překvapuje inkompatibilitou slovních spojení nebo novátorskou kolokabilitou užitých výrazů.

Komunikace nemusí být založena pouze na slovech, jak můžeme sledovat právě u Linhartové. Ideálem řeči v japonštině, kterou se od sedmdesátých let stále více zabývala, je paradoxně ticho, naslouchání „mezerám mezi slovy“, prázdnota, nicota, říše stínů.⁷⁰

Jak poukazuje Irena Vaňková, mlčení se dá stále považovat za jistý druh verbální činnosti.⁷¹ Ono nevyřčené v textech zachycuje využívání makaronismů a „prázdných míst“.

⁶⁶ Křivancová: Svět slov Věry Linhartové, s. 21.

⁶⁷ Součková se snaží českému publiku zprostředkovat českou literaturu baroka, romantismu a symbolismu.

⁶⁸ Pražan, Bronislav a Sus, Oleg: Proměny kontextu a významového principu v próze Věry Linhartové. *Česká literatura* 18, 1970, č. 1, s. 79.

⁶⁹ Křivancová: Svět slov Věry Linhartové, s. 21.

⁷⁰ Košnarová: *Variace na hlásku m*, s. 99.

⁷¹ Vaňková, Irena: *Mlčení a řeč v komunikaci, jazyce a kultuře*. Praha: ISV, 1996, s. 172.

Hodrová upozorňuje na srovnání s Kolářovými „básněmi ticha“, v nichž autor využívá interpunkční znaménka a prázdná místa kolem nich, která mají z hlediska kompozice spojovat i rozpojovat.⁷² Ve vytváření oněch prázdných míst si Linhartová pomáhá grafickými prostředky, když interpunkci v textu *Dům daleko* nahrazuje výraznými mezerami. Xavier Galmiche k tomuto rysu autorčiny poetiky poznamenává, že „účinek trhlin“ není pouze vizuální – tyto „trhliny“ zahrnují také svět sluchový, neboť na stránce představují ekvivalent ticha – jako v divadle či spíše vzdechů – jako v hudbě.⁷³ Sama Linhartová připodobňuje poezii k „zrcadlu ticha“ a dodává: „Básník je člověk nejlehčí, nejprůhlednější, prostupný i pranepatrným záchvěvům němých věcí, a přece je ustavičně spoután ve svém úsilí: i když už dokonale zapomněl na sebe sama, zlhostejněl k vnějškovosti světa, a přece ještě číhá na slova.“⁷⁴ V poslední práci napsané v mateřském jazyce před emigrací do Francie, v próze *Chiméra neboli Průřez cibulí* (rukopis 1966–1967), se pokusila vrátit k dějové linii a od fonetické či gramatické hry se slovem se čím dál více přibližuje tichu.

⁷² Hodrová: *...na okraji chaosu...*, s. 350.

⁷³ Galmiche, Xavier: Hledání původního objektu v mezerovitých textech Věry Linhartové. *Literární archiv*, 2003/2004, č. 35 a 36, s. 222.

⁷⁴ Linhartová: *Soustředné kruhy*, s. 331–332.

4 Sémanticko-gramatická analýza vybraných děl Věry Linhartové

4.1 Ianus tří tváří

Tři básnické cykly sloučené do jednoho pod názvem *Ianus tří tváří* vznikly mezi lety 1962 a 1966. *Nastolení krále* bylo napsáno v dubnu až srpnu 1962 a vyšlo jako bibliofilie v roce 1965. *Dům pro mé lásky* psala Linhartová od července do prosince 1965. Částečně byly básně tohoto cyklu publikovány v časopisu *Tvář* v roce 1968. Poslední oddíl nese název sbírky, tedy *Ianus tří tváří*. Ten vznikl v červenci až září 1966 a téměř celý byl otištěn ve sborníku *Podoby II* (1969). Knižního autorizovaného vydání se kompletní sbírka dočkala až v roce 1993 v nakladatelství Český spisovatel. V této analýze pracujeme s vydáním nakladatelství Akropolis z roku 2014.

4.1.1 Motivika a tematika

V básnickém cyklu *Ianus tří tváří* se často vyskytují přírodní motivy, přecházející někdy do obrazů snových krajin.⁷⁵ Povšimněme si takových rostlinných motivů jako *bříza, smrk, vřes, jehličí, keř, růže, rozmarýn, makovice, lotos, lopuch*, dále zvířecích – *ryba, včela, pavouk, oř, pes, chrt, netopýr, můra, labuť, pták, mořská fauna*, a motivů z oblasti atmosférických a hydrosférických přírodních jevů – *světlo, tma, blesk, déšť, sníh, mráz, příliv, odliv*. Linhartová dělí použité motivy na zemi-krajinu, oheň-světlo, mýtus-vody. A zdůrazňuje, že téměř bez výjimky je její zvířena „zvířenou noci a katastrof“ nebo také „zvířenou magických receptářů“.⁷⁶

V čínském a japonském básnictví a malířství je – podobně jako v autorčiných básních – subjekt „minimalizován“, zatlačen do pozadí. S tím je spojen fakt, že ne náhodou jsou pro výtvarné umění východní provenience příznačné přírodní motivy a velké obrazy přírodních scénérií, na nichž lidské postavy jsou takřka nepatrné, přehlédnutelné, jsou drobnou, nijak blíže neindividualizovanou a nekonkretizovanou součástí přírody, přírodního univerza.

Veronika Košnarová se domnívá, že přírodní motivy u Linhartové pravděpodobně neslouží k harmonizaci básnického světa, naopak podporují a dotvářejí jeho dramatickou, napjatou, často úzkostnou atmosféru – například motivy nočních zvířat či mořské fauny, které mohou evokovat mytologické příšery. Tyto motivy neodkazují ani tolik k aktuálnímu světu jako ke světu dosavadních mytologických a uměleckých reprezentací, ke svým přeneseným

⁷⁵ Přírodní motivy se v prvních textech Linhartové neobjevovaly.

⁷⁶ Linhartová: *Ianus tří tváří*, s. 88.

a symbolickým významům. Košnarová dodává, že motivy vztahující se k zemi a krajině lze číst jako palimpsest typických romantických topoi. Obrazy noci, tmy, stejně jako zvířecí motivy a motivy atmosférické nápadně připomínají charakteristické archetypální obrazy nevědomí, stínu a procesu uvědomování si „bytostného Já“.⁷⁷

Ve spojitosti s určitou symetrií/asymetrií jejich básní můžeme poukázat na motiv vody a vodní plochy:⁷⁸

19

Jinou cestou sem přišlá a z dalekého sna
řízením vyrušená zas jinam zpátky míří
Na vodě nezanechá stop ač kráčí častěji
jitřními písčínami Příboj vyvrhuje z dna
řidnoucí medúzy plavené neznámými moři
Na pěnách vln se jiskří a ten sen chvílemi zdá se jí
(*Dům pro mé lásky*, s. 48)

Ve sbírce dále považujeme za podstatná sémantická pole jako erotika a intimita, sakrální a mýtus, zánik⁷⁹ v podobě *tlení, hnití, zpuchření, rozpadu, smrti*. Erotizace řeči v podobě laskání slovy a se slovy se vyskytuje zřetelně v cyklu *Dům pro mé lásky* v básních číslo 19, 21, 33, kde dochází k tematizaci mořské fauny. Navíc v básni 33 je erotika tematizována doslovně akrostichem *Poloha soulože*.

⁷⁷ Košnarová, Veronika: Prostor básně (triptychy *Dům daleko* a *Ianus tři tváří*). *Česká literatura* 58, 2010, s. 221.

⁷⁸ Objevuje se často taktéž v triptychu *Dům daleko*.

⁷⁹ Tento motiv může být dle Košnarové chápán v duchu příznačných dobových tendencí v poezii – například aktualizace barokní tradice (Košnarová: Prostor básně, s. 227).

21

Jednou vám postavím moje lásky dům
jednou dám upadnout ostatním příbytkům
jednou sám vahnoucím doplanu ostatkům
jdoucím neujdu hodinám ani plynoucím dnům
žnoucím ostří se nevyhnu mé klásky snům
žhnoucím v pustinách lebečních mé vlásky rtům
lhoucím v dutinách mých úst ten pro mé lásky dům
(*Dům pro mé lásky*, s. 49)

33

Pouhý nepatrný stesk jenž slouží
odloučenému být vjedno s touhou
Louži pouhou lasturou v písku hloubí
odlévaje v ní moře
hroužíc prsty po lokty vzhůru dlaní
asymetrií vln
Soužením nesouměřitelnost počínání
odměřuje: písčinou se plouží stín
u vody stopen v klínu klín se dluží
lože je louží
objetím lastury moře
žhnoucí

stEn

(*Dům pro mé lásky*, s. 59)

Proces stavby této básně je vykladačkou v autokomentáři přirovnán k extázi sexuálního aktu, ústící až do okamžiku „la petite mort“, tedy „malé smrti“: „Zbývající E, které je posledním písmenem pilířového sousloví, je už jen zvukem, a to zvukem stenu, který následuje zlomek vteřiny po dokonání radosti, po dopsání básně.“⁸⁰

Tělesnou erotiku i biblický ráj evokuje taktéž „medově sytý vzduch vinných zahrádek“ skrze oboustranný akrostich *Medek*:

9

Medově sytý vzduch vinných zahrádek
eukalyptová vůně světle černého nebe
Dejte mi pevný bod abych jistě spad
Eadem semper kusá laškovnost: sebe
kdy sotva budu znát víc nežli před časem
(*Dům pro mé lásky*, s. 42)

S erotikou, potažmo s intimitou se pojí taktéž motivy dechu:

Ni k dychtění
a ani když už není
kdy chtít
Ni k dýchání
už není
to chtění být
blíž k ní
(*Ianus tři tváří*, s. 97)

V některých básních jsou zřejmé i motivy bílé barvy (*potom je všechno bíle, bílým dolem, stín nad vodou bílých bříz*), průzračnosti, zrcadla (*jen nyní ukázalo zrcadlo, jen nic mu nahlédlo teď do okna*) a slepoty (*tápotají se temnou slepotou kymáci, slepotou ptáci jsou rychleni přejemní*).

⁸⁰ Linhartová: *Ianus tři tváří*, s. 66.

Košnarová tyto motivy spojuje dohromady a odkazuje k postavě narcise evokující tříštění subjektu a ztrátu identity,⁸¹ což se ve sbírce *Ianus tři tváří* přímo nabízí.⁸²

Jako poslední z význačných motivů bychom chtěli zmínit motivy snu a magie:

Nejenže zdání se nezdá Sen náš

vezdejší nelže A ani klam

nemámí Někdejší stále se stává

Hlavlom místy trvá a ve hře

řešení není Přelud jediný jistý

(*Ianus tři tváří*, s. 105)

Olovo lité do očního důlku : na obraz

lotosu Tvar-Osud propad otvorem a zmizel

Ostříbřel korozi matný povrch Kouzla

vryté pamětní slovo vyláká z látky nazpět

obolos platný Skryté pod jazykem převozníkovi zlato

(*Ianus tři tváří*, s. 103)

Básně Linhartové představují hermetické texty, kde samotná slova, slovní spojení a akcentace zvukové stránky slova evokují jistý druh „zaříkávání“. Jan Štolba přiřadil básním Linhartové přívlastek enigmatické.⁸³ Tak to ostatně pojmenovává i vykladačka autokomentáře cyklu *Dům pro mé lásky*: „Je mi zcela zřejmé, že tyto básně jsou svého druhu zaříkávání a to ovšem může znamenat jak přivolávání – tedy touhu, tak také zažehnavání – tedy strach.“⁸⁴

S motivikou a tematikou se taktéž pojí intertextové a intermediální citace a aluze. V básni 23 je v pravém horním rohu kurzivou napsané „*Zpěv II. – Vězeň*“, což si dáváme do spojitosti s Máchovým *Májem*. Navíc samotný autokomentář je pojmenován *Máchovské variace* a mluvčí autokomentáře spojuje s máchovskou inspirací i báseň číslo 33.⁸⁵ V básni číslo 28

⁸¹ Košnarová: *Variace na hlásku m*, s. 211.

⁸² Viz popis subjektu v následující kapitole „Prostor a vizualita“.

⁸³ Štolba, Jan: *Ianus tři tváří*. *Literární noviny* 5, 1994, č. 3, s. 6.

⁸⁴ Linhartová: *Ianus tři tváří*, s. 87.

⁸⁵ Tamtéž, s. 84.

se objevuje citát-incipit „*Never more*“, který odkazuje k povídce *Pád domu Usherů* a k básni *Havran* autora Edgra A. Poea.⁸⁶

Samotný název námi analyzované sbírky obsahuje jméno mytického římského boha Iana. Dále pak na orfeovský mýtus naráží sám akrostich *Morfeus* v básni číslo 8. Evokuje moment postupného mizení, vytrácení se a celkového básnického obrazu smrti. V mytologickém světě je jedna oblast nadpřirozená, nedostupná lidskému poznání – tajemná, skrytá. Božské bytosti mohou pohrdat „bytostmi dne“ zároveň jsou však puzeny k tomu, aby se míchaly do záležitostí smrtelníků.⁸⁷

4.1.2 Prostor a vizualita

Poezie obecně umožňuje fragmentarizovat výpověď v daleko větší míře než próza a také na daleko menší ploše. Poezie Věry Linhartové představuje časoprostorové poetické médium, u nějž jsou sémanticky aktivní jak aspekty prostorové (vnímání vizuálního prostoru textu), tak časové (následnost jednotlivých slov).

Tematizovaný prostor má u Linhartové často podobu prostoru nicoty a prázdnoty. Takový prostor evokuje pocity samoty, strachu, tísně a úzkosti, pomíjivosti, nicméně zároveň v sobě nese smíření a podstatnou naději na „znovuzrození“. Úkolem lyrického subjektu v jejích básních se zdá být zachytit pohyb abstraktního rázu. Pohyb tu implikuje vždy i jisté směřování, rozhodnutí, odhodlání – vymanit se z toho, co tíží, vydat se někam jinam, k něčemu novému. Demonstrujme si to na následujících ukázkách:

Pozvolna přitištěn ke zdi
nejprve zdlouhavě váhá
náhle se odvažuje
(snad že věc ztratila váhu)
Spouští se – padá
od váhy zbaven
odvahy nabýváje
(*Nastolení krále*, s. 14)

⁸⁶ Tamtéž, s. 85.

⁸⁷ Doležel, Lubomír: *Heterocosmica: Fikce a možné světy*, Praha: Karolinum, 2003, s. 135.

Přepokládaje past
marně chce svému vyhnutí
nedá se zmást
Zrána si přivstane
oka jde klást
(je-li to past)
Pak ho vír pohltí
krouživě víří
časem se smíří
k mírnému proplutí
Na pevnou zem
je vyvržen
– kam míří

(Nastolení krále, s. 15)

24

Her těchto čtyř strun se nepřidrží Nelze
rekovně držet mu jedno kde jiné už počátek bere
Ze samoty hned chvátá ne aby přetrval oddech
Hromadným lpěním A zase dříve než zjistil
kam míří sotva se počal sklánět sklon léčky
opouští nabytý spád a lehce jej ohýbá jinam

(Ianus tří tváří, s. 52)

Báseň v pojetí Věry Linhartové lze tedy označit jako báseň „architektonickou“, její esteticky působící obsah vytváří nejen jednotlivá slova a jejich spojování ve vyšší segmenty, ale i jejich architektura, způsob uspořádání slov na ploše stránky. U Linhartové je proměna prostoru⁸⁸ a jeho vnímání spojena s uspořádáním textu, jeho jednotlivých slov a i s tematizovaným promlouvajícím subjektem. Vizualitou prostorového členění jejích básní ve sbírce *Ianus tří tváří* se budeme zabývat v následujících odstavcích.

⁸⁸ Košnarová: Prostor básně (triptychy Dům daleko a Ianus tří tváří), s. 218–219.

Ke zdůrazňování i těch nejmenších jednotek básně využívá Linhartová různých typů písma. Verzálkami bývá psána nejen počáteční hláska prvního slova řádky, ale jsou jimi občas zdůrazněna i některá písmena uprostřed slova.

Autorka taktéž „experimentuje“ s tvarem řádku, v básních dochází k různým posunům a „nepravidelnostem“, což podle Košnarové slouží k významovému zdůraznění a přitahuje pozornost k vizuálnímu aspektu básně.⁸⁹

Poezie Věry Linhartové nám osobitě ukazuje, že se jednotlivé básně nečlení pouze na „tradiční“ verše, nýbrž tyto verše se rozpadají se do více řádků, nebo jsou naopak nakumulovány na jednom řádku. Lyrický text je parcelován jak horizontálně, tak vertikálně (kolmo i příčně) prostřednictvím již zmíněných akrostichů, či dokonce telestichů a mezostichů, což je pro sbírku *Ianus tří tváří* typické.

Za akrostichy či telestichy v cyklu *Nastolení krále* můžeme považovat: *Majestát, Strach*; v cyklu *Dům pro mé lásky*: *Knih světa, Mlčen, Ono – ni, Smrt, Morfium, Morfeus, Medek, Včera, Struska, Jiřina, Hereze, Aleš, Ikona, Poloha soulože, Kouzlo, Zvuk, Monstrum* a v cyklu *Ianus tří tváří*: *Olovo, Princip, Stoka, Okamžik, Markétka, Romeo*. V dalších odstavcích se pokusíme o interpretaci některých z nich.

Vstupní báseň básnického cyklu *Dům pro mé lásky* nabízí čtenáři pohled „domu vzhůru nohama“, s mezerou představující prostor průniku dovnitř i ven. „Zdi“ domu tu tvoří oboustranný akrostich *KnIHa světa*:

1

Klíč k určování podob jemný třas

neprozradí zda hlásku stihá jev

I souzvuk sám je pochybností ještě

Hlád' povrchu ji stačí lehce strást

a oprýská

(*Dům pro mé lásky*, s. 35)

V cyklu *Dům pro mé lásky* Linhartová užila postup zamířování slova, což znamená, že zrod básně je inspirován hmotným uspořádáním i zvukovými kvalitami klíčového, prvotního slova, jež tvoří „osu“ básně. Konkrétní básnický útvar vzniká z kontaktu s plochou stránky, je

⁸⁹ Tamtéž, s. 225.

zmiňovaným prostorovým zamístěním slova. Dle Košnarové souvisí prostorové zamístění slova s medkovskými geometrickými soustavami, obrazy.⁹⁰

V jejích básních dochází ke střetu individuální uzavřenosti s objektivitou, což na recipienta působí, jako by v básních lyrický subjekt ani nebyl. Věci a děje mluví samy za sebe. Jediné subjekty, které jsou konkretizovány, jsou postavy mytického nebo literárního původu, například milenecké dvojice – akrostichy *Romeo* a *Markétka*.

Márnice předpokoj hrobu To pro nikoho tká
aksamitový plášť Za nikým ohlíží se nazpátek
Rty k řeči otvírá již čirý vzduch smí slyšet
k pustému mluví stínu vzházejícímu z prázdné
ebenové truhly Šero a tma pak každý její křik
tlumí už předem Spletí divných čar
kamsi teď pospíchá jen kam už zapomněla
a zpívá si : Můj pán můj hrob Svou smrt už mám
(*Ianus tří tváří*, s. 124)

Rozumu za mák Milosti nepobral málo
O tichu hvězd už ví a přece ještě tluče
marnýma rukama Ještě vzpírá čelem
echo své vzpomínky Spěchu se nedostalo
o dva zlomečky dechu Tak tady smrti ber
(*Ianus tří tváří*, s. 125)

Akrostich *Morfeus* je dvojnásobný, neboť jednak pojmenovává antického boha snů, jenž se objevil také v názvu textu Gilbert-Lecomta *Pan Morfeus*, jež Linhartová přeložila do češtiny, a jednak v sobě nese i jméno bájného pěvce Orfea.

⁹⁰ Košnarová: *Variace na hlásku m*, s. 26.

V počátečním cyklu *Nastolení krále* Linhartová užívá (podobně jako ve svých prózách) závorky, čímž prohlubuje mnohvrstevnost textů, nechá do sebe zapadat a prolínat různé vrstvy:

Pozvolna přitištěn ke zdi
nejprve zdlouhavě váhá
náhle se odvažuje
(snad že věc ztratila váhu)
Spouští se – padá
od váhy zbaven
odvahy nabýváje
(*Nastolení krále*, s. 14)

Uprostřed noci psa
náhle jal žal
(tak jako: jímati vězniti žalářovati želeti)
žalem pes jal se výti
psem žal pak vyl
(*Nastolení krále*, s. 16)

Kdo učí panenku mořskou
lehkým tanečním krokům
(že se země nedotýká)
Bodláčí ostřice lopusí encián strží a trní
Kdo se stře chodníčkem
chodidlům jdoucím na ostří
(že se ze mne nedostýská)
Utržené lupení
(*Nastolení krále*, s. 19)

V posledním cyklu *Ianus tři tváří* jsou často užívány dvojtečky, z obou stran oddělené mezerami. Hlavní funkcí dvojtečky bývá uvození citátu, vysvětlení, doplnění, příkladu, výčtu a podobně. U Linhartové však jsou dvojtečky spíše grafickým prostředkem sloužícím

Ticho se však ve sbírce projevuje opět i jinak než mezerami. Je konfrontováno se slovem přímo v jedné básni:

Tma

Kámen na kameni

Slovo na slově

Písmeno na písmeni

Jak v hrobě

(Ianus tří tváří, s. 118)

Na závěr této kapitoly ještě nastíníme kompozici básní. Daniela Hodrová v publikaci *...na okraji chaosu...* zmiňuje kompozici kruhovou.⁹¹ Kruhová a zrcadlová kompozice sugeruje pohyb do hloubky, do nekonečna. Básnický text se často vrací do stejného místa, ze kterého vyšel, žádný skutečný posun nenastane, třebaže se o něj lyrický subjekt snaží (nebo vyvolává iluzi podobné snahy). Probíhá tu „boj o pohyb“, vnitřně jsou básně velmi dynamické, proměnlivé, kruhová „architektura“ básně však jako by naopak sugerovala dojem nedělení:

Maje tak dlouho stát

a jenom svítící svit

je stráží ve hlavách

echem bezhlasy kmit –

stoje tak dlouho sám

távočnicků shnil kryt

a tmí se Podřímaje

třpyt schází s kostí v prách

(Nastolení krále, s. 23)

⁹¹ Hodrová: *...na okraji chaosu...*, s. 456.

4.1.3 Výstavba textu

Hledám co ti dám

nic nemajíc

Slova mě mají

slova mi tě dají

hle co ti dám

(*Nastolení krále*, s. 11)

Sbírka *Ianus tří tváří* začíná slovem paradoxně přímo doslova – *slova mě mají / slova mi tě dají*. Paradox básně spouští celková její výstavba – *nic nemajíc*, ale *slova mě mají*.

Základními principy výstavby básní napříč sbírkou jsou zvuková metafora, zvukové asociace (*host/pochybnost/kost/most* či *poli/zápolení/bolí* nebo *poušť/opuštěnost/okouši/rozpouští*), hra s homonymy a slovy stejného slovního základu (*sléz posléz barvu dá / rez rezeda, nerostných srostlic, sled dní / tou poslední*), s neologismy (*mrkáč, zvlčilec, hrdloužet, křikavka*) a gnómičkami (*rozumu za mák, den co den, děj se co děj, sen ve vzdejší nelže*).

Slovo je rozkládáno na slabiky a hlásky a jsou předloženy různé možnosti jejich kombinací, odkrývají se překvapivé analogie a souvislosti mezi slovy, jejichž konvenční význam spolu sice nesouvisí, ovšem mluvčí textu tuší za jejich podobným zvukem jakousi prapůvodní, počáteční souvislost. Zvuk je vepsán do samotných básních nejen asociacemi a metaforami, ale taktéž je uveden „napřímo doslovně“ v podobě akrostichu:

37

Znělý šum nevyslovených hlásek

vystřídán šepotem zanikajícím v tichu

Úderem věžních hodin přechází bezhles v zpěv

Kopytem koní a kolem rachotí po dláždění vůz

(*Dům pro mé lásky*, s. 62)

Modrozračno
V představě sněží
hravě
Zvuk
nedochází sluchu
a vzduch
se úží
Kůže
zprůsvitněla
Z čela
vyvstane vítr
a vane

(Ianus tří tváří, s. 123)

Jednotlivé básně jsou často vystavěny na „půdorysu“ několika málo hlásek (respektive hláskové skupiny, ústředního slova či ústředních slov básně). Proto se také domníváme, že může být estetické působení básně zintenzivněno při hlasitém čtení, při němž figury paronomázie (*vznášeti vzduchem, hrdličím hrdlem hrdloužeš, pře pestře*), anafory (viz básně na s. 57 a s. 102) a aliterace (viz básně na s. 24 a s. 127) ještě více vyniknou.

Hrdličím hrdlem hrdloužeš
křikavko orlů
žežulčin lživý žel
Tolik tě milovali
spárem tě přinést dali
Smích racek smíchal
pokřikem pávů Skřek labutí
tvůj únos mění v zpěv

(Nastolení krále, s. 24)

Jen jeden den jen jeden
Jed tak jak tak je polykán
dnes den co den

Jen je-li sen a je-li sám
je jeden : spojen : spokojen
Jenom ne jmen Ne nástrah jam
a jmenovitých děr Jen sen a sám
a pak děj se co děj
(*Ianus tří tváří*, s. 127)

31

Ale šedivým ptákům bývá smutno i v máku
Ale šero už splývá i když se zvolna stmívá
Ale šílenství čeká i toho kdo se ho léká
Ale šestého v řadě políbí v rozkvetlém sadě
(*Dům pro mé lásky*, s. 57)

Jen nyní uvadla záplava ranních kytic
Jen nyní ukázalo zrcadlo
Jen nýtkem zavěšené poslední vzrostlý stvol
Jen nynější teď světlo dopadlo
Jen ničemnější ozřejmilo skon
Jen nic teď nahlédlo mu do okna
(*Ianus tří tváří*, s. 102)

Napříč sbírkou se vyskytují gramatické rýmy (*kvit/kmit, mají/dají, víří/míří/smíří, trčí/vlčí, suti/smrťi*), vnitřní rýmy (*ledovou korou, chmur/můr, jas/zas, lopuch/potuch*) a je tu patrně taktéž rozkládání slov (*nepřičetnost – nepřiliš četná cnost*).

Věra Linhartová dokazuje, že pro ni není problém dostat se až „na dřev“ českého jazyka a téměř jej vyčerpat. Napětí výpovědi se tak ukrývá v samotných hláskách, v nichž tkví jejich eufonická hodnota a expresivita. Mezi hlásky znělosti patří ř, š, r, s, z a jejich spojení jako *str*, *stř*:

Kdo učí panenku mořskou
lehkým tanečním krokům
(že se země nedotýká)

Bodláčí ostrice lopusí encián strží a trní

Kdo se stře chodníčkem
chodidlům jdoucím na ostří
(že se ze mne nedostýská)

Utržené lupení

(*Nastolení krále*, s. 19)

Jak poukazuje Košnarová, v hláskové instrumentaci tíhne Linhartová spíše k souhláskám a „zvukům kakofonické povahy“ – časté jsou sykavky a hlásky *r*, *ř*, *t*. Tyto hlásky se mnohdy vyskytují ve slovech patřících k sémantickému poli *smrti*. To dokládá na příkladu, že se objevují i v jiných než slovanských jazycích. Románské jazyky akcentují hlásky *m*, *r* a *t*, germánské *t* a *d*. Jelikož jak je známo, Linhartová ve své pozdější tvorbě tíhla k francouzskému jazyku, zmiňme například francouzské *la mort*, ovšem můžeme zmínit také italské *la morte*, španělské *la muerte*, německé *der Tod*, anglické *death*.⁹²

Porovnejme jednu takovou báseň s básní Miloslava Topinky, jehož tvorba spadá taktéž do šedesátých let a s Linhartovou ho pojí nejen experimentální poezie a výtvarná stránka děl, ale například také zájem o skupinu *Le Grand jeu*. Ve vybrané básni se hromadí synonyma a nelibozvučná zvuková spojení s převládající hláskou *r*:

V krčmě
za krchovem, v charouzně, pazderně,
krčím se v krysím hnízdě...V uších mi hučí, kňučí, skučí...

(*Krysí hnízdo*, s. 80)

Podobnou hru se hláskou *r*, souznačnými slovy a zvuky najdeme u Linhartové:

6

Smrkáč ti rubáš tká
mračně se kolem smráká
rty semklé pootvívá stálý smích
trs makovice strmí výš než strom

⁹² Košnarová: *Prostor básně (triptychy Dům daleko a Ianus tří tváří)*, s. 221.

(Dům pro mé lásky, s. 39)

Do interpretace „prostoru hlásek“ zahrňme i sémantické pole erotiky v podobě častého užití hlásky *l* v jistém kontextu – *láska, laskat, milovat, mazlit, polibek, líbat* a podobně. Košnarová zdůrazňuje u Linhartové výskyt ladných, „klouzavých“ hlásek.⁹³ Dále bychom mohli uvést i samohlásku *a/á*, evokující milostný vzdech:

Léčka z lýčí naličena

obezlička klíčí v bezu

Nástraha v náručí hýčká

klíček od líbezné klícky

(Ianus tři tváří, s. 106)

Malá z komína

Má laskominy

Malá z koniny

Malá skomírá

(Ianus tři tváří, s. 107)

Univerzální platnost symboliky hlásek dokázal na základě exaktních výzkumů působivosti jednotlivých hlásek na různé skupiny posluchačů Ivan Fónagy. Básně, kde převažují hlásky *t, k, r*, jsou podle Fónagyho básně „útočné“, vyjadřují hněv či svár, básně, kde převažují hlásky *l a m*, jsou naopak básně „idylické“ a „něžné“.⁹⁴ Na tomto můžeme demonstrovat vnitřní dichotomičnost básní Linhartové:

Hrdličím hrdlem hrdloužeš

křikavko orlů

žežulčín lživý žel

Tolik tě milovali

spárem tě přinést dali

Smích racek smíchal

pokřikem pávů Skřek labutí

⁹³ Tamtéž, s. 221.

⁹⁴ Fónagy, Ivan: *Dvanáct esejí o jazyce*. Praha: Mladá fronta, 1970.

tvůj únos mění v zpěv

(*Nastolení krále*, s. 24)

Na morfologické rovině Linhartová pracuje hojně se zápornými pronominy a adverbii (*nic, nikdy, nikde, odnikud* atd.) a zejména s časovými adverbii – *prý, pak, jenom, než, už, sotva, dočasně*. Domníváme se, že časová příslovce mohou souviset, ve spojitosti s celkovým obsahem sbírky, s již zmíněným motivem pomíjivosti a nedosažitelnosti. Verba mají často tvar přechodníku, infinitivu a pasivního tvaru, je hojně používáno holé prosté sloveso *být* v různých tvarech, což může směřovat k určité strnulosti, a v případě slovesa *být* přímo k akcentu sakrálna. Linhartová hojně pracuje také s genitivní metaforou – *milost pří, los milosti, nepozorností sluchu, olej vod, předpeklím ráje, můr křídel, asymetrií vln* a podobně.

Linhartová specificky využívá i prepozice vzhledem k prostoru – *k mírnému proplutí, od váhy, to tvář se nyní k její tiskne, do hlubin, ze země, k stromům při cestě, potmě se slepýši k rypáku slézají, do dřeni, z očí, z per, z dalekého sna, v pustinách lebečních, v dutinách mých, v kůře, v rozkvetlém sadě, z vln, v mlčení dům, v klínu klín, z pěn, v představě, z čela*. Rozlehlé plochy jako *sad, pustiny, dřev, hlubiny, představa* se prolínají s malými plochami jako *oči, čelo a tváře*.

Na straně lexikální jsou nápadná opozita až oxymórony – *koncům odlehlým nazpátek k sobě, dřív nebo později, nepromluví slovem, zde/tam, vážnost kašpara, konání neskončeného, postrádající nejbliž, líc naruby, příštího s předchozím, klam nemámí*. To připisujeme zejména tendenci k paradoxu.

V oddílu *Dům pro mé lásky* Linhartová uplatnila formu komentáře.⁹⁵ Štolba označuje komentář v případě Linhartové za jakýsi svébytný protipohyb.⁹⁶ Vykladačka autokomentáře básnického cyklu *Dům pro mé lásky* nazývá počáteční stav vzniku básně „tušením básně“, jímž označuje „onu rozlohu, která přede mnou vystupuje velmi zřetelně jako neopsaná, ale soustředěná k určitému slovu, někdy i jen k určitému zvuku“.⁹⁷

„Jednou vám postavím moje lásky dům“,⁹⁸ vyznává se lyrický subjekt v cyklu *Dům pro mé lásky* v básni číslo 21 a mluvčí autorského komentáře nabízí interpretaci povahy „domu

⁹⁵ Metoda obvyklá v surrealismu. Jejím úkolem je dovysvětlení toho, co z autora a za jakých okolností mluví (Langerová, Marie: *Fragmenty pohybu*. Praha: Karolinum, 1998, s. 84.)

⁹⁶ Štolba: *Ianus tři tváří*, s. 6.

⁹⁷ Linhartová: *Ianus tři tváří*, s. 69.

⁹⁸ Tamtéž, s. 49.

vzdálených lásek“ – je to pomyslný příbytek, ideální palác, jehož stavba „není věcí citu, nýbrž úvahy, konstrukce a píle“⁹⁹ a kde se tvůrčím úsilím shromažďují a spolu přebývají.

Mluvčí autorského komentáře tvrdí, že báseň je vytvořena „od počátku do konce s chladnou úvahou, a pokud do ní vstoupí zmíněné spontánní uvolnění a závěreční úsečná rytmizace, jsou to pouze vlastnosti slovního spádu“.¹⁰⁰ A o stránku dál komentuje, že „má tu výhodu, že zná vnitřní souvislosti vzniku básně, které nikdo jiný nezná, jsou mu skryty, ovšem současně se ně rozpomíná jako každý jiný“.¹⁰¹ V tom shledáváme značný paradox. Mluvčí tohoto komentáře dále naráží na to, že poté co v úvodu utrousil pár „téměř-definic“ několika básní, zjišťuje, že se některé definice navzájem vylučují. A dále komentuje fakt, že sbírka *Ianus tří tváří* je vlastně splynutí poezie a logického traktátu, což sám označuje za paradox vzhledem k neosobnosti básně a zaujatosti komentáře.

Při pozorném čtení si tak může čtenář uvědomit, že do sbírky *Ianus tří tváří* se propisuje i ludický aspekt v podobě subtilního humoru a ironie. Poukazují na to verše *jako smích racek smíchal, šílenství čeká i toho kdo se ho léká a spojení téměř-definice*. V autokomentáři dále mluvčí zdůrazňuje to, že „ve světě textu je jako doma“¹⁰² a zvukovou a významovou spodobu v básních sbírky nazval „míchaný slovní salát“.¹⁰³ I v kontextu intertextovosti se neostýchá zmínit, že „někdy třeba považuje vlastní větu za citát a jindy si citát přivlastní, nebo aspoň už neví, odkud byl vzat“.¹⁰⁴

Celkový autokomentář je zakončen paradoxní úvahou, že tento vložený autokomentář vypadá jako velmi jasný a účinný návod¹⁰⁵ na rozklíčování sémanticky až přesycených textů Linhartové, ovšem vzápětí nato dodává, že komentář je abstrakce – v mnoha situacích zcela bezcenná a neúčinná.¹⁰⁶ Domníváme se, že je tu patrna cílená mystifikace čtenáře. Jak si jinak vyložit, že v autokomentáři jsou básně označeny za neosobní, když Linhartové byl velkou inspirací Mikuláš Medek, jehož akrostich je dokonce obsažen ve dvou básních sbírky?

⁹⁹ Tamtéž, s. 82.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 67.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 68.

¹⁰² Tamtéž, s. 70.

¹⁰³ Tamtéž, s. 80.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 83.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 74

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 74.

V závěru komentáře se čtenář dozvídá: „Ale já nechci ani zdaleka podat vyčerpávající výklad, naopak doufám, že mi někdo řekne, co ještě nevím, nebo nač jsem už zapoměla, nebo co mi stále uniká“.¹⁰⁷ To vše se stane poté, co už má za sebou čtenář dvě třetiny sbírky a musel vynaložit značné úsilí, aby mohl zpracovat veškerý nátlak na čtenářský automatismus.

4.2 Dům daleko

Zhruba ve stejné době jako již analyzovaná sbírka *Ianus tří tváří* vznikl také soubor tří textů *Dům daleko* (1963–1964), *Ubývání hlásky m* (1964) a *Přehledné uspořádání* (1965), vydaný v roce 1968 pod společným názvem *Dům daleko*. V tomto díle Linhartová postupně ruší fabuli, tím zaniká i logika příčin a následků, porušuje zákonitosti místní a časové a deformuje gramatická a syntaktická pravidla. Zdeněk Kožmín dodává, že v *Domu daleko* dochází nejen k paradoxu akcentované spontánnosti a záměrnosti, ale i k přehodnocení vlastního já v nadosobní hodnoty, které se promítá do struktury textu.¹⁰⁸ Milan Exner jej označil za polytematickou prózu na malém prostoru.¹⁰⁹ Domníváme se, že se jedná spíše o báseň v próze. Pracujeme s vydáním z roku 1996.

4.2.1 Motivika a tematika

V textu *Dům daleko* si můžeme všimnout dvou skupin motivů – význačných a doplňujících. Mezi stěžejní motivy patří motiv domu a motiv umění. Svým častým opakováním vytvářejí jakési dva motivické „refrény“ textu a při další interpretaci ještě poznáme, že právě díky tomuto motivicko-kompozičnímu prvku můžeme mezi nimi nalézt významový vztah.

Motivu domu jsme mohli zaznamenat již ve sbírce *Ianus tří tváří* v podobě básně *Dům pro mé lásky* a stejně pojmenovaného cyklu. V *Domě daleko* tento motiv vystupuje mnohoznačně. Na jednu stranu si jej můžeme vyložit jako „konkrétní“ fikční dům, jako přímé pojmenování: „A: není žaláře, ledaže by sis chtěl vystavět dům, ve kterém bys tady přebýval.“¹¹⁰

Avšak zároveň jde o víceznačné obrazné pojmenování. Na budovaný obraz domu se dá u Linhartové nahlížet jako na metaforickou reflexi umění a literatury. Ta je vnímána jako nekonečný palimpsest, v němž se staré permanentně ožívuje a přetváří v nové: „Bdím nepřetržitě, neboť ustavičné bdění je umění. Nejsou chvíle významnější než jiné a jediné usnutí

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 91.

¹⁰⁸ Kožmín, Zdeněk: *Dům daleko*. *Listy* 2, 1969, č. 6, s. 10.

¹⁰⁹ Exner, Milan: *Chaos a geometrie*. *Tvar*, 1997, č. 1, s. 11.

¹¹⁰ Linhartová, Věra: *Dům daleko*, Praha: Trigon, 1996, s. 22.

hroutí celou stavbu v základech. Dům z trosek, je už vzpomínkou minulého domu. Můj dům spálený, nikoli znovuvybudovaný, ale rázem rumiště povstavší neboť umění je znovuzkříšení věcí vpravdě zemřelých a jejich zmrtvýchvstání. je klíčem na prahu prachu.“¹¹¹

Motiv domu je projektem metafyzické touhy lidské duše, obrazem hledaného, nalezeného, a znovu se ztrácejícího cíle lidského úsilí. Jeví se nám jako symbol uzavřenosti, intimity a víry: „Zed' domu, byť byla sebeneprostupnější, je lehce průlinčitá. Krev stoupá sešlou zdí. Co je mé, nepoznám, nesvé si nepřivlastním, přemnohému jsa přidán. Události se rozpadají, strmý záměr se lanovitě rozplývá. Působnost jednotlivých drobností přesevše nepopiratelná. Žhavý vosk lijící do úst, má ústa pod pečetí.“¹¹² Dům tak v podání Linhartové spíše navozuje pocit tísně a úzkosti, než že by ukotvoval pocit bezpečí a zázemí.

Opakování motivu umění je zvýrazněno obdobnou syntaktickou strukturou atributivních soudů, které tento motiv rozvádějí. Motiv umění tak přijímá v různých částech textu různý význam a smysl a dle našeho mínění z nich vystupuje jako něco „vyššího, nadlidského až dokonalého“:

Ó ano, nepochybně, umění je spasení. Nic jiného víc než to, nedosti na tom.¹¹³

Ó ano, říkám, umění je mlčení. Souhlasím. Mlčíš. Křičím: ó ano, umění neje kromě mlčení, jestliže mlčíš.¹¹⁴

Ó ano, umění je vzchopení, je uchopení nástrahy, pasti schytané vymizení. Místo dotyku.¹¹⁵

S motivem umění se spojuje pohyb v podobě „pronikání“: „Ó ano, umění je spojen, ale především: umění je spojením s. Je tedy uzavřené a výlučné, přístupné jenom tomu, kdo je uvnitř, je s tajemstvím, jako každé setkání dvou bytostí, a jinak nedosažitelné. Vylučme předem všeplatnost, všeobsáhlost a všeobecnost, protože tyto statky jsou mu zcela zbytné. Vylučme také úplnost a soustavnost. Nastolme posloupnost a ustavičnost pronikání.“¹¹⁶

V knize *Dům daleko* se vyskytuje i řada dalších motivů objevujících se taktéž ve sbírce *Ianus tří tváří*. Patří mezi ně bezpochyby přírodní motivy, spojené zvláště s vodním prostředím – *písek, pěna, vlny*, zahrnující flóru – *stéblo, rákosí, hnízdo, kořeny, plevel, lékořice, hluchavka*,

¹¹¹ Tamtéž, s. 21.

¹¹² Tamtéž, s. 11.

¹¹³ Tamtéž.

¹¹⁴ Tamtéž, s.24.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 25.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 17.

orličník, a faunu – perlorodka, lastury, ježovky, hlemýžďe, labuť, pták, velryba, netopýři, pavouci, ryby závojnky. Dílu tak opět vévodí živelné elementy v podobě vody, ohně a především větru. Skrze vítr dochází k propustnosti přírodních živlů, otevřenosti a rozptýlenosti, vítr prostupuje skrze dům:

V napjaté nepohnutosti někde pojednou prázdno
a vzápětí nato dlouhé proudění větru Úleva zno-
vunastalého pohybu který proniká vším jemuž
se nic nadlouho nepostaví do cesty nic se mu ne-
vyhne Domovní trámová praská Hladina vody
ubíhá čřením stromy se sklánějí jejich listí je
unášeno Tráva sleduje směr vanutí Prach víří
na cestách a když už se usazuje v závětrí
ještě tehdy značí poryvy síly která jej hnala
Písek prozrazuje stejnorodost svého skupenství s vodou
přesypá se ve vlnách Skály zvětrávají
vyvýšené stavby nemohou odolat opakovaným nárazům
Nezachytitelný nezasažitelný původce tohoto
pohybu odeznívá a mizí
(*Ubývání hlásky m*, s. 51)

Znovu je očividný i motiv vody – *poselství vymizelých kruhů na vodě, vysedávaje nepohnutě nad vodní nádrží nebo hladina vody ubíhá čřením a písek prozrazuje stejnorodost svého skupenství s vodou.*

Na rozdíl od *Iana tři tváří* jsou tu výrazněji patrné prvky teoretického myšlení vycházejícího z abstrakce v podobě přirovnání k různým matematickým, geometrickým a fyzikálním fenoménům. To propojuje uměleckou imaginaci a vědecké myšlení. Zmiňme pojmy jako *výslednice, výpočet, vyčíslitelné posloupnosti, geometrické obrazce, zlomky, pravítka, množiny.* Za fyzikální jevy považujeme *zvuk, světlo a záře, skupenství, zvětrávání.* Stěžejní postavení hraje v *Domě daleko kov*, ať už ve formě *ocelové kuličky, trubky nebo rezavého plechu*, nebo v metaforické formě *taje kov slov*:

[...] bezbarvou Tajemství slov Rozstupují se zástě-
ny nevidění Příbytek zlaté barvy znamení spl-
nění všech toužení Vzhořením vzchází vzezření
[...]

(*Ubytování hlásky m*, s. 37)

Motiv světla a světelného bodu se ztotožňuje s očima, a vidění je totéž co tělesné bytí a čin. Čin je součástí takového vidění: „Uchopuji, co vidím, a činím to jasnějším. Jsem stále v tomto pokoji, ale předměty v něm si vyměňují místa, střídají se v ose mého pohledu, aniž se pohnou (...) Cílím usilovně ke změně koncovky: voyeur – voyant. Voynteur.“¹¹⁷ či „Sedmiramenné ruce dohasínají. Zářící chladným světlem, odkud utíkali zachvácení panikou v přeplněném domě, vyděšení praskotem požáru.“¹¹⁸ K motivům známým již z předchozí analyzované sbírky můžeme přiřadit rovněž zrcadlo, okno a s nimi spojenou průhlednost: „Zákrut cesty, která je před oknem, už jistě v dohledné době neuvidím.“¹¹⁹ nebo „Hranice prochází středem, který je libovolný, a má vlastnost zrcadla, obraz jinakosti, který skrze ni vidíme, není ani před, ani za, ani uvnitř tohoto zrcadla.“¹²⁰ V návaznosti na tyto motivy zmiňme i klam a slepotu:

V dohledné době už se nedopustím klamu, který by byl schopen budít zdání.¹²¹

Za mnou je řada bludných balvanů nebo bludných kořenů, přes které tu a tam někdo klopýtne.¹²²

Je to snad sebeklam vypracovaný natolik pečlivě, že v sobě skrývá možnost stát se klamem obecným.¹²³

Oslňující lesk a třpyt sleplý, sleplý, sleplý.¹²⁴

¹¹⁷ Tamtéž, s. 19–20.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 21.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 72.

¹²⁰ Tamtéž, s. 79.

¹²¹ Tamtéž, s. 70.

¹²² Tamtéž, s. 68.

¹²³ Tamtéž, s. 80.

¹²⁴ Tamtéž, s. 18.

Motivy klamu a slepoty nalezneme mimo jiné i ve sbírce *Ianus tří tváří – sen náš vezdejší nelže a ale ani klam nemáme*¹²⁵ nebo *slepotají se jemní a jímaví rypáci / tápotají se temnou slepotou kymáci*.¹²⁶

V *Domě daleko* dochází též ke znejistění hranice mezi snem, skutečností a básnickou konstrukcí. Kožmín naráží na to, že o snu se tu nemluví, ale skutečnost je tu tak zvláštní a neuchopitelná, jelikož prostor je často v pohybu, subjekt splývá s okolním světem, domem, krajinou. A proud vět s sebou přináší vazby imaginární.¹²⁷

Zvláště v metaforách v části *Ubývání hlásky m* se vyskytují erotické a milostné asociace, podobně jako tomu bylo ve sbírce *Ianus tří tváří*, konkrétně v motivu mořské fauny – „[...] Stříká sem pěna se hřbetů vln / Nesmyslně se / veselím ale proč by ne trochu té radosti [...]“.¹²⁸ Celková tělesnost se projevuje napříč sbírkou nejen prostřednictvím samotného *těla*, ale také jeho částí, jako jsou *hlava, týl, čelo, oči, pleť, líce, ústa, zuby, jazyk, záda, ruce a ramena, žebra, cévy, žaludek*:

Nenesu, co by bylo neúnosné, lícemi, čelem vyrývám brázdu volné průchodnosti, Růžovějí a tiše si hrají.¹²⁹

Má žebra mramorové balustry. Mé oči sedmiramenné lustry. Jdou do plesu. Je to nejpřitažlivější společenská událost sezóny. Těch nahých zad, šíjí a ramenou. Oslňující lesk a třpyt sleplý, sleplý, sleplý.¹³⁰

Roh sám je sice bez citu, ale protože tkví kořeny v mém čele, přenáší se bolest do hlavy a zaniká až někde v týle.¹³¹

Na závěr nezapomeňme ani na motivy opuštění (*opustila ho rozhodnost, průbojnost*), odchodu, stop (*bosá chodidla, přímé stopy a ohnivě stopy*) a zániku, například v podobě smrti (*mrtvé tíží, po smrti budu deštěm růží*). Mezi další příklady můžeme uvést: „Nadále opět připustíme nejlehčí sandály, chránící chodidla před tím, abychom jim na drsném kamení nebyli nuceni

¹²⁵ Linhartová: *Ianus tří tváří*, s. 105.

¹²⁶ Tamtéž, s. 44.

¹²⁷ Kožmín: *Dům daleko*, s. 10.

¹²⁸ Linhartová: *Dům daleko*, s. 41.

¹²⁹ Tamtéž, s. 16.

¹³⁰ Tamtéž, s. 18.

¹³¹ Tamtéž, s. 78.

věnovat větší pozornost, než jaká jim přináležejí.“¹³² a „Tři mrtvé ryby se žraločí čelistí, kterým jsme loňského slunovratu darovali svobodu, pohltily cestou mnoho drobného zpěvného ptactva.“¹³³

Dalo by se říct, že celým *Domem daleko* prochází zastřešující téma napětí mezi závazky, nejistotou, vinou (metaforika *žaláře, soudu*) a svobodou, volností a nevinou (*ospravedlňuji se, bránit se*): „Hustá síť rozptylujících denních závazků je pouze zdánlivá. Zdá se být tak mnoho povinností, protože je stejně tolik počátků. Jejich váha se sčítá, víc: násobí, víc: umocňuje. Jeden počatý začátek ulehčuje všem ostatním. Tíživé vědomí závaznosti trvale utkvívá. Kdybych se byl vždy podřídil tomu, co bych byl podle soudu a přesvědčení měl, dávno bych se byl ztratil. Povolnost spádu. Příchylnost nenaplnění. Bezbrannost úhybným pohybům.“¹³⁴ O pár stránek dále se dočteme: „Bezvolnost je odtud svorníkem, v němž se stýká volnost-svoboda s volnostičtěním. Tato bezvolnost pak patrně vzniká tehdy, je-li výchozí předmět rozptýlen, či spíše nestanovuje-li se současně jako cíl.“¹³⁵ Tato polemika má i ironické „vyústění“: „Věci ode mne odpadají v úzkém zazáření mezi není a není. I kdybych tisíckrát dospěl k jistotě uklidnění, přece ji trvale neskýtá.“¹³⁶

Na doposud uvedené motivy se nabalují intertextově i další tematické motivy, převážně křesťanské a středověké – *svíčka, chrámové věže, modlitbička, troubící do láhví andělé posledního soudu*. Novozákonní pretexty jako *Evangelium sv. Jana* a *Zjevení* zastupuje například motiv stvořitelství slova. K Novému zákonu odkazují i některé jiné opakující se motivy, tak třeba motiv „duhové hlavy“: „Mé nohy podmílány písečnými přesuny, mé ruce dotýkající obláčky daleko za mnou. Modro průzračno. Zšeřelé svítání. Kráter v mracích zvedajících se kruhem k obzoru. Mé tělo protáhlé částečně nalevo dolů a vpřed, částečně vpravo nahoru vzad. Má hlava duhová.“¹³⁷ Ke křesťanské symbolice patří i zmínka Babylónie a zmatení jazyků, obrat *marnost nad marnost*, motivy rány v boku, posledního soudu, větru a „facetových“ očí, které do jisté míry hrají roli taktéž při analýze pojetí prostoru.

¹³² Tamtéž, s. 67.

¹³³ Tamtéž, s. 11.

¹³⁴ Tamtéž, s. 17–18.

¹³⁵ Tamtéž, s. 27.

¹³⁶ Tamtéž, s. 23.

¹³⁷ Tamtéž, s. 18 (srovnání – Modro průzračno vs. Modrozračno – v básni ve sbírce *Ianus tří tváří*).

Patrná je tu rovněž symbolika barev, která je stejná jako v *Ianovi tři tváři*. Opakují se barvy jako modrá, bílá, zlatá, případně červená. Na jednu stranu je modrá barva považována za královskou: „A ovšem, že pamatuji: vpravo postava modrá, nalevo červená. Co je nad nimi je král.“¹³⁸ V uměleckých dílech středověku se často setkáváme s Pannou Marií oděnou do modré barvy. Modrá byla barvou nebe. Modrý háv symbolizoval moudrost, odvahu a také víru. *Oplakávání Krista*, jedna z fresek Giotto di Bondone v Padově, je zřejmým důkazem „modré vlny“, přicházející do Evropy na začátku 12. století. Freska představuje zármutek nad Kristovým mrtvým tělem a Pannu Marii naposledy objímající syna. Oděv Panny Marie je tmavě modrý a smrtelně bílé tělo Kristovo, které drží v náručí, s tmavou látkou kontrastuje. Nejen Panna Marie, ale i jiné ženy jsou oděny do modré barvy, jako například Máří Magdaléna.¹³⁹

Často se vyskytující slova jako *světlo*, *lesklý*, *čirý*, *zářící*, *oheň*, *plamen*, jež mají důležitý estetický i symbolicko-alegorický význam. Oddíl *Ubývání hlásky m* se přímo vztahuje k Dantově *Božské komedii*. Celá poslední třetina osmnáctého zpěvu Ráje je věnována rozvíjení motivu hlásky m – ta byla posledním písmenem světelného nápisu DILIGITE IUSTITIAM QUI IUDICATIS TERRAM, jenž před Dantovýmá očima povstal ze světla světců.¹⁴⁰

Marie Langerová poznamenává, že oddíl *Ubývání hlásky m* odkazuje taktéž do prostor Medkova díla, a upozorňuje tak na motivy vypínání kůže a zmnožených objektů.¹⁴¹ Linhartová použila v *Domě daleko* kombinačních metod hned několik. Přetvořila i citát Karla Hynka Máchy, v němž nově utvořená slovní seskupení jsou sémanticky neslučitelná, navíc působí více či méně ironicky a parodicky:

Ó ano, také já, ptáka, že zvadne, květinu, ne ptáka, květinu že znikne a nebude, ptáka ne květinu že se opět pohrouží a nebude, ptakočlověka že zahyne a ani nos po něm nezůstane;¹⁴²

Srov.: Já miluju květinu, že uvadne, zvíře – poněvadž pojde, – člověka, že zemře a nebude, poněvadž cítí, že zhyne navždy, já miluju – více než miluju – já se kořím Bohu, poněvadž – není.¹⁴³

¹³⁸ Tamtéž, s. 14.

¹³⁹ Gombrich, Ernst: *Příběh umění*. Praha: Argo, 1997. s. 83.

¹⁴⁰ Alighieri, Dante: *Božská komedie*, Praha: SNKLU, 1965, s. 336.

¹⁴¹ Langerová: *Fragmenty pohybu*, s. 84.

¹⁴² Linhartová: *Dům daleko*, s. 41.

¹⁴³ Pohorský, Miloš: *Intimní Karel Hynek Mácha*, Praha: Československý spisovatel, 1993, s. 34.

4.2.2 Prostor a vizualita

V rámci časoprostorového uspořádání *Domu daleko* považujeme za stěžejní motivy vidění, klamu, pomíjivosti. V části *Přehledné uspořádání* je prostor označen za velikou rakev a čas tu nemá jednosměrné určení: „Jsem v potmě v pravoúhlém prostoru, někde poblíž počátečního bodu. Mohl bych tento prostor považovat za velikou rakev, kdyby neměl jenom tři k sobě navzájem kolmé stěny a kdyby podle předpokladu měly být tři uzavírající stěny protilehlé.“¹⁴⁴ O stranu dále se dozvíme: „Jakmile jednou vyslovíme větu: – Jsou již dvě hodiny a já pořád doufám, že ještě přijde, vidím, že začal padat sníh, – pozbývá časové určení jednou provždy smyslu. Čas, který nemá jednosměrné určení, čas libovolně návratný, zachytitelný, tuhnoucí. Velice tuhé zmatení, tuhé až k úplné nehybnosti, k uzoufání. Jdu čelem proti němu, a za ním celým tělem, které je sleduje v průsmyku.“¹⁴⁵ Uveďme si i další příklady napříč knihou: „Není otázkou zda prostor je či není nekonečný / neboli zda má hranice na nichž přestává / Protože takové spořádání prostoru aby v něm otázka po jeho konečnosti nebo nekonečnosti měla ještě smysl / se nalézá pouze v naší nejtěsnější blízkosti doslova [...]“¹⁴⁶ nebo „[...] opět jiné visí nablízku a podobá se druhému druhé tento / směr lomí další popírá směr prvního až časem [...]“¹⁴⁷

S motivem vidění a do jisté míry i s klamem souvisí zmnožení prostoru, plochy. Motiv fasetových očí tu je vrstevnatě ohraničován a zmnožován, je jakousi skládačkou detailních fragmentů, hledáním sítě vztahů, jelikož věci se vedle sebe ocitají v překvapivých vztazích:

Oči jsou fasetované včelí. Každá ploška zrcadlí totéž z poněkud jiného úhlu, v poněkud jiném složení duhového spektra.¹⁴⁸

Fasety sítnice levého oka jsou rozjitřeny jiskřením.¹⁴⁹

Bdím ustavičně k jiným očím. Zmnohonásobuji své oči včelím fasetováním.¹⁵⁰

¹⁴⁴ Linhartová: *Dům daleko*, s. 63.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 64.

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 33.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 54.

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 10.

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 12.

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 22.

Řadám zdvojení a zmnožení, včetně zobrazovaných časových dimenzí odpovídají taktéž tematizované prostorové rozestupy (a graficky roztrhaný text):

Zejména vzhledem k tomu jak nesnesitelně zdlou-
havě se vlekly přítomné vteřiny mýjela poslední léta
v celých dlouhých rozlohách poměrně velmi rychle
Zdálo se že se čas začal rozcházet sám se sebou
Do večera bylo vždycky daleko ale věci které
se staly nebo měly nastat za půl roku byly stále
na dosah ruky A nijak tomu bylo s ním
[...]

(*Ubývání hlásky m*, s. 44)

Patrné je taktéž napětí mezi blízkým a vzdáleným, mezi dosažitelným a nedosažitelným: „Prudký vítr mě uchvátil a unášel směrem k versajskému paláci. V oknech se svítilo a na nádvoří ležel sníh, prošlapaný křížujícími stopami. Přibližoval jsem se stále rychleji, ale od určitého bodu, kdy jsem vzrůstající rychlost začínal cítit jako stěží snesitelný tlak kolem žaludku, začal se palác vytrvale vzdalovat, třebaže jsem byl hnán stále stejným směrem.“¹⁵¹ A mezi, mezi vnějším a vnitřním: „A i když se odhlížím, stále mě něco přitahuje. Ano, tady je šedivá skvrna na sítnici mého oka, místo, kde ústí zrakový nerv a rozvětňuje se na vnitřní straně bulvy. Projekce tohoto slepého místa do prostoru. Hledím si poslepu z oka do oka.“¹⁵²

Napětí mezi blízkým a vzdáleným není jediné. Povšimněme si i určitého napětí mezi textovou a obrazovou částí. Jedná se o výtvarný doprovod (v odborné literatuře označovaný též jako kolustrace), jehož vztah k textu může být rozmanitý: může jej doplňovat, rozvíjet, prohlubovat, kontrastovat s ním, vstupovat s ním do opozice. Efekt vyvolaný napětím mezi těmito dvěma složkami má rozměr oné poetické kvality.¹⁵³ Dle barevné symboliky, kterou jsme zmínili již v motivické a tematické části, se domníváme, že by se tři kresby Adrieny Šimotové, které doplňují text knihy *Dům daleko*, snad mohly vztahovat k symbolickému zobrazení svaté trojice,

¹⁵¹ Tamtéž, s. 68.

¹⁵² Tamtéž, s. 76.

¹⁵³ Košnarová, Veronika: Surrealistické stopy (z) okrajů aneb Možná kapitola z dějin jednoho žánru. *Česká literatura* 64, 2016, č. 1, s. 40.

kteřá se na obrazech vyskytuje v podobných barevných kombinacích jako kresby Šimotové (modrobílá, hnědorůžová a zelenofialová).

V rámci prostoru Linhartová umisťuje konstitutivní prázdno mezi věty psaného textu: „Rty tíhnou pohybem k umlknutí. Jazyk zuby ulpívají v průhledu železných mříží.“¹⁵⁴ či „[...] uprostřed naprostého ticha vplynul / do úplně jiné krajiny kteřá se ničemu nepodobala / ochoten naslouchat odnikud ani hlásku [...].“¹⁵⁵ Navíc je v *Ubývání hlásky m* znatelně potlačena interpunkce, kteřá je nahrazena grafickými mezerami. Hlavním činitelem strukturace výpovědi je tu rytmus, což – jak jsme už uvedli – tyto texty přibližuje básním v próze. Ticho se tak stává prostorem, kteřý Linhartová obývá, stejně jako pomyslňý dům.¹⁵⁶

Mezery v textu *Ubývání hlásky m* vnímá Xavier Galmiche jako metaforu plochy zdi domu, kteřá hrozí zřícením. Galmiche klade trhlinu v autorčiných textech do blízkosti současných nebo starších výtvarných experimentů Mikuláše Medka, Josefa Šímy a Henriho Michauxe a poukazuje na dvojznačnost trhliny: „[...] může být prvotní škvírou, z níž se rodí vznikající svět, nebo naopak výhružnou rozsedlinou, kteřá vtáhne poznaný svět do prázdnoty“. Účinek trhliny v textu přitom, jak Galmiche dále zdůrazňuje, není pouze vizuální, ale také sluchový. Trhliny asociují odmlčení, ticho, (po)vzdech. Do sémantické výstavby textu tedy vstupuje nejen jejich aspekt vizuální, ale i auditivní.¹⁵⁷

V poezii Věry Linhartové je zeď – podobně jako v autorčině povídce *Co nejvíc šedé* ze souboru *Meziprůzkum nejblíží uplynulého* – bodem hraničním, hranicí přechodu jinam, výzvou: – „[...] že budu najednou sedět na vysoké zdi, nohama na druhé straně, a můj stín tam padne přede mnou [...].“¹⁵⁸ Motiv jejího „zdolávání“ se v autorčiných textech z šedesátých let v různých obměnách stále vrací. Zeď může být nebezpečná, nejistá. Dosavadní obydlí se bortí – v oddílu *Dům daleko – rostoucím žárem se nítí omítka zdí* i v básnickém souboru *Ianus tři tváři – upřeným zřením / se vznítí / omítka zdí / a s ní / i přístřeší / se zřítí*.¹⁵⁹ Stavba se bortí ve jménu vzkříšení něčeho nového. Borcení zdí se děje vlivem žáru, jako v citovaných textech, či

¹⁵⁴ Linhartová: *Dům daleko*, s. 11.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 48.

¹⁵⁶ Vaňková: *Mlčení a řeč v komunikaci, jazyce a kultuře*, s. 169.

¹⁵⁷ Galmiche: Hledání původního objektu v mezerovitých textech Věry Linhartové, s. 221–222.

¹⁵⁸ Linhartová, Věra: *Meziprůzkum nejblíží uplynulého*. České Budějovice: Krajské nakladatelství, 1964, s. 5.

¹⁵⁹ Linhartová: *Ianus tři tváři*, s. 109.

vlivem vlhka, jak je tomu ve skladbě *Ubývání hlásky m – stěny se vrávoravě potácejí zdá se že se / kroutí vlhkem*.¹⁶⁰

V knize *Dům daleko* text splývá se subjektem promluvy, tělo subjektu se rozplývá a rozpíná po celém domě, městě, krajině: „Zed' domu, byť by byla sebeneprostupnější, je lehce průlinčítá. Krev stoupá sešlou zdí. Co je mé, nepoznám, nové si nepřivlastním, přemnohému jsa přidán“.¹⁶¹ Subjekt také často přechází mezi er-formou a ich-formou, mezi maskulinem a feminimem. Jako příklad můžeme uvést: *klouže padám do dávnácasu do jinařeči, mluví-li já je to nejasnost a úzkost sama / mluví-li on mohu ho sledovat jednoduše a lhostejně*. Stávají-li se tedy promlouvající subjekty objektem vlastní promluvy, získávají od svého „já“ patřičný odstup. Přesto samy dobře vědí, že pokaždé, když mluví o sobě, vždy mluví o někom jiném.

Linhartová často projektuje subjekt do předmětů. Subjekt ze sebe činí objekt, vzdaluje se tak co nejvíce ego-centrismu a dochází k personifikaci předmětů:

Má žebra mramorové balustry. Mé oči sedmiramenné lustry. Jdou do plesu. Je to nejpřitažlivější společenská událost sezóny. Těch nahých zad, šíjí a ramenou. Oslňující lesk a třpyt sleplý, sleplý, sleplý.¹⁶²

Krov domu na mých ramenou. Ústa zuby váznou lešením v trhlíně.¹⁶³

Odpírám svoji kůži napjatou přes řeku. (...) Krev stoupá sešlou zdí.¹⁶⁴

Promlouvající subjekt opakovaně hledá mezery, trhliny, škvíry možného průniku, průchodu – do prostoru „jinam“, „mezi“, do neviditelného, čtvrtého rozměru: „Lehce mi zborť prostor ustrnutí, který je mezi dvěma věcmi, i jiným viditelnými, oprávcí. Ale co s ustrnutím, které se vzdouvá mezi věcmi, jichž nikdo z nich nebyl svědkem. Mohu se utěšit jen tím, že v tom i onom případě stejně přeháním. Ale to ani ono není v žádném případě stejně k utěšení. Rým budiž ti, jako by poslední slovo volalo po prvním. Budiž ti ozvěnou, od níž ke zvuku jde propast ustrnutí.“¹⁶⁵ Dochází k posilování permanentní nestálosti. Bronislav Pražan a Oleg Sus

¹⁶⁰ Linhartová: *Dům daleko*, s. 35.

¹⁶¹ Tamtéž, s. 11.

¹⁶² Tamtéž, s. 18.

¹⁶³ Tamtéž, s. 14.

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 11.

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 20.

dodávají, že pohyb, hledání, pronikání, tři tematické kategorie, vytváří z jednotlivých motivů v *Domě daleko* smysluplný celek.¹⁶⁶

4.2.3 Výstavba textu

Zaměříme se detailněji na použité jazykové prostředky v díle *Dům daleko*. V rovině morfologické, lexikální a syntaktické jsou nápadné především takové postupy, při nichž dochází k rozkládání slov na nižší jednotky a k následnému skládání těchto složek do nových konfigurací. Detailněji si tuto práci s jazykem objasníme v následujících odstavcích.

Nežřídka jsou tyto postupy motivovány fonetickým účinkem, takže sémantická spojitost takto vzniklých formací ustupuje do pozadí: „Ra dost ně. Raději nedosti něžně. Raněný do kosti.“¹⁶⁷ Zaregistrovat přitom můžeme různé variace těchto postupů. Například mohou být dva samostatné, autosémantické lexémy spojeny v jediný shluk hlásek, jehož fonetická podoba je posléze východiskem pro vznik jiného lexému: „Sový rej, sovýrej, svírej.“¹⁶⁸ spojení *ne vína bíla / nevina, byla jsem docela přítomně / je při mně*, nebo jsou zvolená a již uvedená slova pomyslně rozdělena na jednotlivé slabiky a ty jsou poté zkombinovány tak, aby vytvořily slova jiná: „Pleť s perletí. Nepleť per s letí.“¹⁶⁹ či „Slednost dání. Zda za ni, zeptám se, za zdá ní.“¹⁷⁰ „Uvolňují se“ jazykové jednotky z původní konstrukce (z užitého slova či skupiny slov) a následně se zapojují do jiné formace: „Činím ničím.“¹⁷¹ nebo spojení *podává drobnosti bez podrobností*. Zjevná je taktéž onomatopoická funkce – „Ó ano, souhlasím, umění je soužení, je zoužení na nejvyšší míru, oužení nezměřitelné. Soutěska, v níž se neobrací.“¹⁷²

Při takovýchto kombinačních postupech někdy dochází až ke slovním deformacím. Sled hlásek v nově utvořeném výrazu není v českém jazyce spojován s žádnou označovanou skutečností, s žádným referentem. Jako příklady můžeme uvést pojmy *spásmění, zoufalická líbeznaděj* nebo *jízvatební sezazdání*. Pro tento způsob vytváření neologismů nabízí Michaela Křivancová možné vysvětlení – fonetické složení těchto novotvarů vyvolává představu jiného slova, tedy

¹⁶⁶ Pražan a Sus: Proměny kontextu a významového principu v próze Věry Linhartové. *Česká literatura* 18, 1970, č. 1, s. 71.

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 17.

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 24.

¹⁶⁹ Tamtéž, s. 17.

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 13.

¹⁷¹ Tamtéž.

¹⁷² Tamtéž, s. 29.

slova, které má v českém jazyce nějaký již stanovený význam.¹⁷³ Jak tedy vyplývá z výše uvedeného, dané formy slov nemají svůj konvencemi přisouzený význam. Je proto na čtenářích, aby díky své individuální představě přidělili význam těmto výrazům sami.

Roman Ingarden označuje takový přístup využitý v textu za filologický a slovesná díla, která si tento způsob čtení vynucují, chápe jako za projev baroka a dekadence. „Filologické čtení“ svádí čtenáře podle Ingardena k tomu, aby o hodnotě díla usuzoval především z hlediska toho, co je obsaženo ve vrstvě významové a zvukové: „Existují totiž díla, v nichž má jazyková vrstva svou zvláštní strukturou a estetickými hodnotami převahu nad jinými vrstvami, a tato díla pak vyžadují, aby byla čtena filologicky.“¹⁷⁴

Dalším výrazně vystupujícím jazykovým materiál textu jsou kompozita jako například *zimomráz, silokřivky, sebeprostupnější, dřevorubecký, zřídkačky, modrokalmý, sedmiramenný, ctižádostivec, samomluva, jasnozřivost, stejnorodý, různorodý*. Zmiňme i hru s příbuznými slovy – „Ne ctný, avšak své cti nepochybně žádostiv, ctižádostivec nectný.“¹⁷⁵ či využití homonymie – *požadují jen louskáček, nástroj k vylupování jader, loupím v jádru*.¹⁷⁶

Z lexikálního hlediska jsou pro naši analýzu významné gnómické hříčky a frazémy – *pověsit kabát na hřebík a jde, chodím po velmi tenkém ledě, krk na to, naslouchat odnikud ani hlásku, ulice jako když vymete, šelest mi nedá spát, pročpak by ne*.

Některé z nich jsou přitom dle našeho názoru přetransformované: *Pověsit kabát na hřebík a jde* používáme v běžné mluvě jako *pověsit práci na hřebík*, nebo nějakou činnost či zálibu, *krk na to* známe jako *ruku na to*, *naslouchat odnikud ani hlásku* je přetvořené *nevydat ani hlásku* (výměna ucha a úst).

V *Domě daleko* se silně projevuje rovněž práce s negací a antitezí – *nejraději tě hledám ne tam, kde nejsi, sama neprostupnost se rozptyluje do vzduchu, nikdo nikdy nevrostl do kamene slávy, nemám žádnou představu, není nekonečný, dbaje pečlivě, aby se nikde nedotkl ani nekřížil, v nekonečnu otázka nekonečnosti neplatí*. Litotes tak není pouze stylistická linka, ale komplexní myšlenková a narativní strategie. Negace navíc prostupuje celým dílem. V části *Dům daleko*: *nemá, neprostupnost, nepoznávám, nesvé si nepřivlastním, nepopsatelný, nechápat, nevědět*,

¹⁷³ Křivancová, Michaela: Noetický princip slova v poetice Věry Linhartové. *Slovo a slovesnost* 69, 2008, č. 4, s. 243–258.

¹⁷⁴ Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*, Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 31.

¹⁷⁵ Linhartová: *Dům daleko*, s. 20.

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 21.

nevidět, neznesnadním, neusíná, nepustí mě, nedá mi, nejsou, v části *Ubývání hlásky m*: *nevidí, nedá, do nevyřlovna, nemoudrost, nesložené, nečtené, neodvolatelné, neznám, neodpouštěl si, nesnažil, neumím nepopiratelný, nezachytitelný, nenahraditelný, nenavazuje, nepamatuji se*, a v části *Přehledné uspořádání*: *nepřichází, nesoustřeďujeme, neprokazatelné, nejasný, nedopustím, nemůžeme, neskláním, nevidím, nerozumím, nedotýkám, nečekám, nedosahuje*.

Je zřejmá také práce s opozity a oxymórony – *vtravost mlčení, které vábí ostatní, aby mluvili, v odcházení zdánlivě ozřejmí svých ustavičných návratů, protože ustavičně přijímá různorodé / proměňuje se tak aby se opět stala stejnorodou, je zajisté řečí umělou, ale její umělost je pokud možno co nejpřirozenější, je však přece jen souhlas, odporuji, blížící se nazpátek, mrtvé tíží, čas libovolně návratný*. Linhartová využívá i pravý opak, a to vrstvicí se synonyma – *nečistota a špína, přece jen: souhlasím, přitakám, potvrzuji*. Mezi další básnické prostředky, se kterými Linhartová v textu pracuje, můžeme zařadit i paronomázií – *mezi plazy se neplazím* či pleonasmus – *ticho tichnoucí*.

V některých textech, především těch v oddílu *Ubývání hlásky m*, pracuje Linhartová s cizími jazyky, konkrétně s francouzštinou a italštinou – *un rumeur surgit soudain de ce silence, c'était le moment du soulagement, ammalata alla testa, credo que ta main sul mio fronte fa ma douleur piu leggera*. Z těchto ukázek je patrné, že i když autorka volí jiný jazyk, motivika zůstává stejná, s motivy jako *ticho, čas* v podobě okamžiku, tělesnost, lehkost.

V rovině morfologické se výrazně projevuje použití kondicionálu, ať už přítomného, nebo minulého, včetně podmínkové vazby napříč souvětími: „Kdybych se byl vždy podřídil tomu, co bych byl podle soudu a přesvědčení měl, dávno bych se byl ztratil.“¹⁷⁷ nebo „Mohl bych tento prostor považovat za velikou rakev, kdyby neměl jenom tři k sobě navzájem kolmé stěny a kdyby nebyl neomezený na těch stranách, kde by podle předpokladu měly být tři uzavírající se stěny protilehlé.“¹⁷⁸

Specifickou práci s morfologickou strukturou textu si popíšeme na několika příkladech – ve spojení *hladcí nazí kuželky* je narušena shoda ve jmenném rodě a gramatická životnost vzhledem k přívlastkům a řídicímu substantivu. Verbum *neuspívám* vzniklo „deformací“ vidu dokonavého na neobvyklý tvar vidu nedokonavého. Ještě více „zdeformované“ v podobném duchu je verbum *pozývá mě*, kdy dochází ke vzniku neologismu, jelikož z kontextu je zřejmé,

¹⁷⁷ Tamtéž, s. 18.

¹⁷⁸ Tamtéž, s. 63.

že se jedná práci s verbem *pozvat*: „Vábí mě, bezustání mě za sebou pozývá, nemine ani den, ani věk, ani hodina.“¹⁷⁹

Práce se slovesem může mít i asociativní formu, jako je tomu v *Ubývání hlásky m*, kde Linhartová pracuje hojně se slovesy začínajícími na právě na *m*, a navíc jsou tematicky začleňována do textu *Domu daleko* – *mluvit, milovat, myslet, moci, muset*.

Za povšimnutí stojí také to, že v *Přehledném uspořádání* je ke konci zmíněno jméno *jakub* s malým písmenem. Dle Miroslava Červenky to souvisí s vyvlastněním, neutralizací, vpletením do sítě textu.¹⁸⁰

Na závěr se zaměříme na syntaktickou stránku knihy *Dům daleko*. Syntaktická výstavba *Domu daleko* je značně volnější. Pokud není následující věta v žádném výrazném vztahu k větě předcházející, dochází k určitému hiátu. Takový hiát při čtení *Domu daleko* vzniká v recipientově myšlenkovém proudu mnohokrát – věty vystupují osamoceně, nevíme, o kom se hovoří, nevíme, co spojuje dvě výpovědi postavené vedle sebe, věty jsou mnohoznačné: „Slyšíš. Poslouchám. Rozumíš. Slyším. Souhlasíš. Nerozumím. Ale jsi ještě tady. Už nevím. Proto je pořád takové ticho, že každou chvíli stejně někdo umírá. Opět jeden. Ticho tichnoucí. Zhoupni mě mírně zoufalické umínění. Na rukou kolenou. Mezi plazy se neplazím. Naděje je pouze vytrvalost v zoufalství nic nad to, nic, co by opravňovalo k doufání. Rostoucím žárem se nítí omítka zdi. Schodiště propadá. Blystnění svícňů se pohlcuje a zaniká v jiném světle.“¹⁸¹ Takovéto uvolňování či rozrušování syntaktických vazeb označuje Oleg Sus jako dekontextualizaci.¹⁸²

Jan Mukařovský obdobnou mnohoznačnost postihl v Máchově *Máji*, kde druhotné významy pojmenování nazval skrytými významy symbolickými. Při určení symbolu se Mukařovský opírá o Hegelovo pojetí: „Symbol je Hegelovi vždy neurčitě mnohoznačný, v základě ovšem dvojznačný: věc symbolicky pojatá je totiž jednak sama sebou, jednak mnohostranným obrazem.“¹⁸³

Odkazuje však mnohoznačnost významové výstavby právě jen k symbolickému chápání textu? Jako doklad se hodí příznačná věta z *Domu daleko*, jejíž významová neurčitost je způsobena

¹⁷⁹ Tamtéž, s. 23.

¹⁸⁰ Červenka, Miroslav a kol.: *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz*, Praha: Torst, 2002, s. 431.

¹⁸¹ Tamtéž, s. 28.

¹⁸² Pražan a Sus: Proměny kontextu a významového principu v próze Věry Linhartové, s. 77.

¹⁸³ Mukařovský, Jan: *Kapitoly z české poetiky 3*. Praha: Svoboda, 1948, s. 247.

sémantickou i syntaktickou deformací: „Vítr svět kam chce věje a nad takovým obrazem hlas jeho nevíš, ale slyšíš, odkud bude možno spasen, ani víru kam krásou jde ztratit.“¹⁸⁴ V textu se nám tato stěží srozumitelná výpověď připomene ještě několikrát: „Vítr po smrti kam chce věje deštěm.“¹⁸⁵ „Niméně věřím: jediné ty mě víš a sleduješ mě i po spletitých stezkách.“¹⁸⁶ „Za hlasem mizím.“¹⁸⁷ „Vítr svět nad takovým obrazem kam chce věje deštěm, ale nevíš.“¹⁸⁸ Opakují se pojmy jako vítr, hlas, ale především sloveso *vědět*, u něhož se zdá, že bylo zaměněno za sloveso *vidět*.

V konečném důsledku je patrné, že žádné umělecké dílo nemůže být „absolutně“ mnohoznačné,¹⁸⁹ jeho význam musí být určitým způsobem alespoň naznačen, jinak by informace jím nesená měla nulovou hodnotu, dílo by neobsahovalo žádné sdělení. Zdá se tedy, že mnohoznačnost není cílem Linhartové, ale je cestou k významu. Linhartová se snaží jazykovými prostředky vytvořit ony průniky v řeči, ony mezery, které dovolují nahlížet na představu neurčitě a v mnohosti. A tím se rozrušuje výrazový plán textu.

4.3 Chiméra neboli Průřez cibulí

Kniha *Chiméra neboli Průřez cibulí* byla dokončena v roce 1967. Ke čtenářům se dostala až v roce 1972, a to pouze v několika samizdatově opsaných exemplářích. Oficiálně pak vyšla v roce 1993. S tímto vydáním pracujeme i v této analýze. I když tato próza vznikla o pouhé dva roky později než poslední text ze souboru *Dům daleko*, její poetika se však v jistých rysech odlišuje, jak si demonstrováme v následujících odstavcích.

4.3.1 Motivika a tematika

Jazykové ztvárnění *Chiméry* již není určováno obsahovou náplní metajazykových a metařečových komentářů, jelikož úvahy o slově a řeči jsou v tomto textu vystřídány jinými primárními motivy a tématy. Autorčina pozornost je směřována především na dvojice *herectví* a *básnictví* a *čas-trvání* a *čas-vzdálenost*.¹⁹⁰ Dochází zde k prorůstání času a věcí, k jejich sblížování a odlučování. Linhartová tedy v tomto textu rozpracovává, ještě více než

¹⁸⁴ Linhartová: *Dům daleko*, s. 13.

¹⁸⁵ Tamtéž, s. 15.

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 23.

¹⁸⁷ Tamtéž, s. 24.

¹⁸⁸ Tamtéž, s. 29.

¹⁸⁹ Pražan a Sus: Proměny kontextu a významového principu v próze Věry Linhartové, s. 77.

¹⁹⁰ Významově podobnou dvojici najdeme i v *Domě daleko* – volnost-svoboda, volnost-chtění (s. 27).

v předchozích dílech, téma utváření a uvědomování si vlastní identity: „A cožpak není jedním z nejpochoptelnějších omylů lidí, že se považují za nezaměnitelné a nikomu nepodobné? On sám může být čímkoli, na co si jen vzpomene, totožnost není než jen limitem podobnosti, a on, který vidí podobnosti ve všem, se nedovede pohybovat jinde než na hranicích a v krajnostech. Je jistě jiná možnost ztotožnění, totiž ne už pouhá možnost, ale totožnost sama, která přesahuje hereckou zkušenost právě tak, jako ta zase přesahuje běžnou zkušenost milostnou.“¹⁹¹

Na úvod zmiňme repetitivní motivy, které se objevují napříč námi provedenými analýzami. Patří mezi ně přírodní motivy, konkrétně přírodní živly – *kvílení víly Meluzíny*,¹⁹² *popsané stránky – jejich popel roznesl vítr* nebo „Ale žádná voda nebyla tak dobrá. I chuť připomínala jenom vzdáleně“¹⁹³ a „Pokračuji při té svíčce, co má uprostřed průsvitné modré jezero a na okrajích je zasněžená.“¹⁹⁴

Linhartová pracuje v *Chiméře* daleko více s lesním a zemským prostředím než s tím vodním a podmořským, jak jsme byli zvyklí doposud v dílech *Ianus tří tváří* a *Dům daleko*. Vyjma *podmořské rostliny* a *živočicha* zařazuje do svého textu výrazy jako *strom, pařez, podzim, jaro, liška, vlk, pes*. Samotný motiv kruhu se přesouvá z vodního prostředí v *Domě daleko* na *pozemské roky*, které *se na sebe vrství v kruzích tenkých jako vlas*.¹⁹⁵

Naopak barevná symbolika zůstává neměnná: *do kopce vede červená cesta k oblíbenému stavení, večerní šaty, jejich barva měla kovově modrý lesk tropických motýlů, modravé plamínky, nevinný vzhled bílé plísně, bílá koupelna, průsvitná voda*. Za průsvitnou se dá považovat mimo jiné i slupka cibule. Motivu cibule se budeme věnovat více v následujících odstavcích.

Věda v podobě matematiky, geometrie a fyziky silně rezonuje textem, jako tomu bylo i v *Domě daleko* – *rovnice, jednotka míry, pořadí členů, znaménka, nerovnost, parabolicky, rovnoběžky, mimoběžnost, obdélník, průsečík, poloměr, skupenství, ohnisko, hybná síla, kolejnice se kroutí žárem, zrakový klam, explikace*.

¹⁹¹ Linhartová, Věra: *Chiméra neboli Průřez cibulí*. Praha: Trigon, 1993, s. 25.

¹⁹² „[...] vsadil bych se, že se její kvílení nikterak nepodobá kvílení Meluzíny našich předků (jiná tónina).“ (Weiner, Richard: *Lazebník*. Praha: Aventinum, 1929, s. 64).

¹⁹³ Linhartová: *Chiméra neboli Průřez cibulí*, s. 41.

¹⁹⁴ Tamtéž.

¹⁹⁵ Tamtéž, s. 7.

Pro sbírku je význačný motiv vidění – *hleděl jsem na ni upřeně až do okamžiku / bdělé oko literárních znalců*, se kterým budeme podrobněji taktéž pracovat níže. Na ploše motivu těla se pohybujeme opět od větších částí – *kůže, hlava, ruka* – po ty menší – *vlasy, podpaží, dlaň, kloub, zápěstí, pěst, stehno, vnitřnosti, žaludek, sliznice*. Z výčtu zmíněných částí těla se pozastavme u *hlavy*. Ta má v textu kromě lidské hlavy svoje zvláštní metaforické postavení. Text je rozdělen na sedm hlav a poslední věta zní: „Sedmou hlavu jako když utne“,¹⁹⁶ ale Linhartová pracuje také s hlavičkou cibule. S motivem hlavy zachází velmi ironicky. V šesté hlavě například zmiňuje *ten útěk byl vpravdě bezhlavý*. A upřesňuje, že šestá hlava je věnována *ohni a nenarozeným dětem* a poslední hlava *zahradě a mrtvým matkám*. Domníváme se, že by se mohlo jednat o metaforu a aluzi na odchod do Francie a na její vazbu k Česku a českém jazyku.

S tím souvisí také motiv nože, kromě kontextu „utnutí“ se dočteme i o *italském noži* a *finském noži*. V předchozím díle Linhartové se motiv nože rovněž vyskytoval. V *Domě daleko* – „Tady je místo pro tvůj svatební nůž.“¹⁹⁷ či v *Meziprůzkumu nejbliž uplynulého* – jedna věc pokládá subjektu *nůž na krk*¹⁹⁸ či dochází k *výměně nožů místo prstenů*.¹⁹⁹ Skrze nůž se dostáváme i k motivu zániku a tím je v *Chiméře* sebevražda: „Už si neříká s rozmyslem nad sebevražedným vývodem, že je mylný [...]“²⁰⁰ nebo „Sebevražda zde nyní navíc byla naprostým nesmyslem, a přece jeho gesto mělo nějakou podobu rozhodnutí.“²⁰¹

Na odstavec výše navažme motivy lásky a erotiky, které dílem prostupují podobně jako v *Ianu tří tváří* a v *Domě daleko*. Projevují se spojeními jako *vrhají se do něho s rozkoší, vrhají se do víru po hlavě* a *se zavřenýma očima, panna, milenka* či *vteřinová sladkost*. V *Chiméře* je však erotika užita především v kontextu herectví:

To, co je na jevišti obdobou milostného vztahu, obdobou, která však běžný milostný vztah přesahuje tak dalekosáhle, že se zcela obejde nejen beze slov, ale i bez citů, není vztah mezi divadelním Romeem²⁰²

¹⁹⁶ Tamtéž, s. 43.

¹⁹⁷ Linhartová: *Dům daleko*, s. 13.

¹⁹⁸ Linhartová: *Meziprůzkum nejbliž uplynulého*, s. 84.

¹⁹⁹ Tamtéž, s. 118.

²⁰⁰ Linhartová: *Chiméra neboli Průřez cibulí*, s. 28.

²⁰¹ Tamtéž, s. 34.

²⁰² Postava Romea již ve sbírce *Ianus tří tváří* (s. 125).

a Julií, ale vztah mezi hercem hrajícím Romea a dramatickou postavou Romea, mezi přízrakem, hlasem a oním tělem, jež se mu beze zbytku propůjčuje a mizí v něm.²⁰³

Herecká zkušenost takto nesouměřitelně přesahuje běžnou milostnou zkušenost a dotýká se ve svých vrcholcích dokonalého obcování, jež se obejde bez pomocných schůdků zraku, slov, citu a něžnosti.²⁰⁴

Protože nikdy neuvažuje své činy: rozdává svou ustavičnou neosobní vlídnost drobnými osobními bezohlednostmi, jimiž však jen málokdo najde sílu se vymknout, jakmile jednou okusil jejich skrytou vteřinovou sladkost.²⁰⁵

Uveďme ukázkou tematizující lásky v konfrontaci se smrtí: „Mrtví Novalisovi sedí v kruhu kolem ohně ve svrchovaném očekávání milostného okamžiku, který pro ně znamená: navzájem se pohltní, stát se jsoucнем jediným. – Zemřelí tedy čekají na smrt svých milovaných a na každého umírajícího v onom kruhu někdo čeká. Tato představa však předpokládá vždy jen dokonalou dvojici milujícího s milovaným, kteří spolu ve smrti zanikají.“²⁰⁶

Zatímco v *Domě daleko* bylo umění prezentováno poměrně abstraktně (ovšem mohli jsme narazit třeba na motiv jeviště – „Maličká mysl, která je rovněž na tomto jevišti, vzlíná do podoby věcí, prohlédá je ze všech stran, zblízka, zevnitř, dívá se zpátky navenek jimi.“),²⁰⁷ v *Chiméře* je umění zobrazeno skrze herectví a literaturu.

K herectví se úzce váže jeden z hlavních motivů díla *Chiméra neboli Průřez cibulí*, a to motiv masky. Tento motiv Linhartová užívá již v *Ianovi tři tváři – kost líce dávno nepohnuté – maska*²⁰⁸ a v *Domě daleko* – „Mít masku jako z oka vypadlou vlastní tváři.“²⁰⁹ – Tedy zachovat si vlastní já, ale přitom nebýt já – mít svého dvojníka. V *Chiméře* se Linhartová motivem masky zabývá mnohem detailněji.

Vypravěč zde dospívá do oné „nepamětné zahrady“,²¹⁰ kde se sjednocují všechny masky, splývají všechny protimluvy. Hranice mezi fikčně fiktivním a fikčně reálným nejsou dané, tudíž

²⁰³ Linhartová: *Chiméra neboli Průřez cibulí*, s. 12.

²⁰⁴ Tamtéž.

²⁰⁵ Tamtéž, s. 38.

²⁰⁶ Tamtéž, s. 41.

²⁰⁷ Tamtéž, s. 67.

²⁰⁸ Linhartová: *Ianus tři tváři*, s. 18.

²⁰⁹ Linhartová: *Dům daleko*, s. 73.

²¹⁰ Motiv zahrady již ve sbírce *Ianus tři tváři* (s. 42).

se texty z obou světů mísí, a ne náhodou zaměňuje vypravěč *svět divadla* za *divadlo světa*.²¹¹ Subjekt se definuje jako prázdný, vtěluje se do masek „do nekonečna“. Linhartová tak pravděpodobně odkazuje na to, že ve svých životech na sebe neustále bereme nejrůznější role a vytváříme si všelijaké masky svých osobností. Lidé mohou hrát dlouho *o životě* nebo *o život*, a hraní tak může vést k určité seberealizaci:

Jsme dutí lidé, vycpaní lidé: původně prázdní, postupně něčím vyplňovaní. Umělí jako loutky, ale jako loutky, které mají možnost stát se živými bytostmi, které mohou tak dlouho hrát o životě (nebo o život), až ožijí. [...] Vyplňuji svoji prázdnost tím, co si sám stavím do cesty, vymyslím si sám svoje podoby a masky, i když třeba dokonalejší, než pak stačím zahrát, a postupuji v tom s jistou soustřednou uzavřeností.²¹²

A jsou-li lhostejnost věcí a povrchnost dějů pouze zdáním a maskou skrytého smyslu věcí a očistné tragiky dění, jež však bytují jinde, pak je tato metoda úporným rozeviráním škvíry v neprostupné zdi, prométheovskou krádeží ohně.²¹³

Masky svých osobností si můžeme vyměňovat donekonečna. S blízkými mrtvými stejně jako s nedosažitelnými živými. Kde je jaká hranice? Jenom dvojníci jsou bez masek, a tady pak začíná jiné divadlo, skutečná podívaná.²¹⁴

K okruhu herectví se pojí v této próze také téma literatury – konkrétně poezie. V *Chiméře* se tak snoubí nejkomplicovanější vztahy básnictví a herectví a rozpomínají se na svoji symbiózu: „Básnictví stejně jako herectví jsou rytmickým sledem meditace a akce, jejichž výsledkem je vystoupení z vlastní prázdnoty směrem k novým podobám a maskám.“²¹⁵

Literatura slouží také jako transfer do „jiného světa“: „Budu si číst v knížce, kterou jsem si koupil odpoledne cestou z knihovny v knihkupectví u Luxembourské zahrady, a dostanu se tudy do jiného světa, který se mému tolik podobá.“²¹⁶

S motivem masky souvisí motiv cibule, který nám může být povědomý z některých dřívějších děl Linhartové. Například v *Ianovi tři tváří* – „Zjišťuji, že mé vědomí je stavěno jako průsvitná

²¹¹ Linhartová: *Chiméra neboli Průřez cibulí*, s. 10.

²¹² Tamtéž, s. 11.

²¹³ Tamtéž, s. 23.

²¹⁴ Tamtéž, s. 39.

²¹⁵ Tamtéž, s. 87.

²¹⁶ Tamtéž, s. 9.

cibule“²¹⁷ a v *Meziprůzkumu nejbliž uplynulého* – „Obalujeme se stále novými místy, jako cibulovými plátky, každý den přidává něco k naší tíži a jádro, kdysi bez námahy patrné, lze dnes už zjistit jenom hlubokým řezem“.²¹⁸ Metafora cibule je tak spojena se sebepoznáním, identitou.

Dle Košnarové se dá Linhartové pojetí metaforičnosti cibule porovnat s pojetím Mikuláše Medka. Medek vytvořil mezi lety 1945–1947 cyklus *Svět cibule*, ve kterém se projevil jeho zájem o organické procesy. Skrze tykev, cibuli tak ironicky zobrazil úzkost, strach, nebezpečí.²¹⁹

Vedle stěžejních motivů masky a cibule se celým dílem prolíná také motiv snu.²²⁰ Linhartová v závěru šesté hlavy popisuje dvojí svět – denní a noční. V nočním světě fungují sen, vidina či představa jako nástroj, který nám umožní pojímat tyto světy dohromady jako jediný. Současně jej označuje za svět nemožný, ale v sobě úplný: „Sen nevytváří svět snu, který by byl jen osobní a nesdělitelný, nýbrž pouze osvětluje tu jeho část, která je v souladu s okamžitým osobním ustrojením, s individuální připraveností přijmout obraz nočního světa.“²²¹ nebo „Jsou bludy, v nichž se nedá žít, hýčkané bludy, které nelze opustit, protože mimo ně, i když jsou nesnesitelné, už nic není.“²²²

Za povšimnutí stojí i práce s obraty jako *zdá se, představuji si to asi tak*. V textu vyzní jako běžná konverzační fráze, ale sémanticky mohou asociovat právě motiv snění a imaginace: „Ale nepřehlednost ani neurčitost nejsou tím, čeho bych se bál, naopak se mi zdá, že jen právě jimi se mohu dotýkat bezprostředního dění, to jest onoho, jež se vymyká výpovědi.“²²³ či „Představuji si to asi tak, jako se praví o lučištníkovi, že se bez znatelnějšího hnutí sám stane napětím luku i úhlem a dráhou šípu [...]“.²²⁴

Určité pasáže *Chiméry* silně podněcují čtenářovu imaginaci:

²¹⁷ Linhartová: *Ianus tři tváří*, s. 85.

²¹⁸ Linhartová.: *Meziprůzkum nejbliž uplynulého*, s. 119.

²¹⁹ Košnarová: *Variace na hlásku m*, s. 49.

²²⁰ Motiv snu ve sbírce *Ianus tři tváří* – „[...] Sen náš vezdejší nelže A ale ani klam [...]“ (s. 105).

²²¹ Linhartová: *Chiméra neboli Průřez cibulí*, s. 35.

²²² Tamtéž, s. 39.

²²³ Tamtéž, s. 11.

²²⁴ Tamtéž, s. 12.

Vypiju si svou láhev a budu si číst, dokud mi písmena nezačnou příliš tančit před očima, dokud se mi myšlenky nezačnou rozbíhat a mířit jiným směrem, nebo dokud neusnu.²²⁵

[...] obraz vrásčitého starce, složeným z ženských aktů, je to portrét monstra z kastrólů a cibulí.²²⁶

Byli jsme unášeni, klečíce na pohyblivém chodníku, jehož pás tvořily kolorované rytiny pohledů na různá města.²²⁷

Od snu a imaginace se přesuňme k další tematice a intertextovosti díla. V *Chiméře* se prolínají středověké motivy (*mystická ruka, zbarvená teď všemi barvami duhy, truvérská poezie*), s „literárními krajinami“ Gérarda de Nerval a Richarda Weinera.

Ideu prolnutí bdělého života a snu Linhartová rozvíjí prostřednictvím jakéhosi básnického dialogu s osobností Nervalova a jeho dílem. To si můžeme doložit na několika příkladech. Nejen že je jméno Nervalova zmíněno na několika místech *Chiméry*, ale také se v ní objevují jména jako Sylvie („Ale Sylvie se mezitím už provdala [...].“²²⁸) a Jenny. Jak je známo, jednak byla Jenny Colonová herečka, do které se Nerval zamiloval, a jednak to může být spodobna se jménem Jemmy, což je próza zahrnutá v Nervalově díle *Les Filles du feu*, stejně jako próza Sylvie. Soubor próz *Les Filles du feu* je navíc zakončen cyklem dvanácti sonetů pod názvem *Chiméry* (možná inspirace k názvu *Chiméra neboli Průřez cibulí* a zároveň je zde explicitní zmínka Nervalových sonetů – „Podobně také je nekonečno v každé kapce vody, v každém útvaru se zakřiveným a průsvitným povrchem: takovým útvarem jsou Nervalovy sonety.“²²⁹ Poslední příklad si demonstrujme na *malých zámcích v Bohemii*,²³⁰ což může být aluze na *Petits Châteaux de Bohème*. Domníváme se, že i téma sebevraždy by mohlo odkazovat k osobnosti Nervalova.

Ovlivnění Weinerem zde tu také velmi zřejmé, zejména při porovnání s jeho experimentálním *Lazebníkem*. Jako například pojetí bdělého snu: „Sen je náš nejvlastnější bůh, který si pohmoždil údy, když jsme ho vyháněli. Proto bdícím nestačí. – Je vám to jedno? Mně ne, a tady ho natřásám.“²³¹ Signifikantní jsou také motivy vidění: „A jakže tedy odpírat pokušení, jež si

²²⁵ Tamtéž, s. 9.

²²⁶ Tamtéž, s. 25.

²²⁷ Tamtéž, s. 34.

²²⁸ Tamtéž, s. 19.

²²⁹ Tamtéž, s. 27.

²³⁰ Tamtéž, s. 18.

²³¹ Weiner: *Lazebník*, s. 7.

mé oči zamilovaně nyní vymyslely? Jaký na ně pohled! Zaostřený jako v přesně nařízeném dalekohledu a opojný svou ocelovou určitostí. „Ocelovou“; adjektivum jakoby na zavalanou. Jde náhodou vsutku o ocel... O ocelovou vzpruhu v podobě kužele. Patřím do ní po ose, a vrcholak srší temný mi jiskrami jako malý černý diamant. Závity, počínajíc prvním, jenž tvoří kruh tak velký, že by jím pohodlně vjela sama archa Noemova, jsou stěsnány do té míry, že tvoří hladkou a celistvou stěnu.“²³² a motivy geometrických útvarů jako *kužel* či *kruh* a *přímka* – „Nedělám si iluzi. Jsme veverkami v kotouči a zůstaneme veverkami v kotouči. To, co následuje jsou beznadějně pokusy zlosti a hněvu –, jak z této samovazby vyrazit, jak přemoci centripetální sílu a dostat se z kruhu do přímky.“²³³

Linhartová v *Soustředných kruzích* naráží na to, že Weinerova řeč je orientována na zkušenost slova, nereprezentuje se jako slovo-ozdoba, ale slovo-gesto, slovo-magický akt.²³⁴ Motiv gesta se v *Chiméře* taktéž vyskytuje: „I když jsem někdy během zkoušek pozoroval, jak ona častěji poslepu nalézala gesto, a teprve potom, prostřednictvím sledu tělesných pohybů, také pronikala tím, co tato gesta představují.“²³⁵ Linhartová o Weinerově literární tvorbě tvrdí, že *výsledné působení jeho* díla je paradoxně *fascinující a odpuzující zároveň*.²³⁶ To samé by se dalo říct o díle Linhartové, jelikož rozmanitost její práce v podobě hry se zvukovou a gramatickou stránkou českého jazyka nepřestává čtenáře fascinovat. Na druhou stranu čtenáře může „odpuzovat“ sémantická přesycenost jejího textu.

Jako poslední intertextové téma bychom chtěli uvést možnou aluzi na odchod Linhartové do Francie, jelikož jak bylo zmíněno, právě *Chiméra neboli Průřez cibulí* je považována za její poslední česky napsanou prózu. V textu je tato pasáž: „A jsou-li lhostejnost věcí a očistné tragiky dění, jež však bytují *jinde*, pak je tato metoda úporným rozevíráním škvíry v neprostupné zdi, prométheovskou krádeží ohně.“²³⁷ V souboru esejů *Soustředné kruhy* komentuje v textu *Za ontologii exilu* svůj odchod takto: „Řekla jsem na počátku této úvahy: mé sympatie patří *nomádům*, nemám povahu usedlíka. A tak mohu po právu říci, že pro mne můj vlastní ‚exil‘ znamená naplnění toho, co bylo odevždy mým nejvroucnějším přáním: žít

²³² Weiner: *Lazebník*, s. 14.

²³³ Weiner: *Lazebník*, s. 13.

²³⁴ Tamtéž, s. 91.

²³⁵ Linhartová: *Chiméra neboli Průřez cibulí*, s. 11.

²³⁶ Linhartová: *Soustředné kruhy*, s. 57.

²³⁷ Linhartová: *Chiméra neboli Průřez cibulí*, s. 23.

jinde.²³⁸ Nápadné je zde především slovo *jinde*, které je v obou případech psáno kurzivou, proto v tomto rysu sledujeme přímou souvislost.

A jako by sedmý zámek, a současně sedmá hlava (kapitola) byla ukončený proces děl psaných v českém jazyce, a paradoxně je celý tento proces situován do Paříže, kam Linhartová odchází: „Od těch dob Paříž velmi zpustla. Vyprázdnila se. Přeplnila se neznámými a mně cizími lidmi, kteří mě začínají znát onou povrchní, nepřátelskou znalostí, jež nedovoluje přiblížení poslepu. Ztratil jsem další místo, ve kterém jsem se mohl ztratit. Později už tu nezůstaly ani střeptiny její věty: ‚miluji to město dlouhou a nekonečnou láskou skrze tvoje něžné a smutné dopisy‘ ... Ale i tak – a snad právě proto – stojí jeden z mých sedmi zámků právě tam, a příště už jej nenajdu.“²³⁹

4.3.2 Prostor a vizualita

V textu *Chiméra nebo Průřez cibulí* je stěžejní pohyb předmětů v časoprostoru, konkrétně v přítomnosti, okamžiku.²⁴⁰ S tím je konfrontováno čekání. Navzájem se tyto složky prolínají do paradoxních pozic. Například přítomnost je označena za *zenonský paradox*, dochází tudíž k ustrnutí veškerého pohybu. Dle Marie Langerové je zde patrný příběh blízkosti vzdálených věcí a příběh prorůstání jejich prorůstání.²⁴¹

Vzdálenost jednoho století dorozumění je pak zcela zanedbatelná ve srovnání s délkou jediného dne marného čekání. Proto jsou si dva čekající – i na vzdálenost staletí – mnohem blíže než čekající s očekávaným, který nepřichází.²⁴²

A také ví, že povolí-li jednou ono tenké pouto mezi jeho tělem a slovy, a tím bude porušena vratká rovnováha obou příbytků jeho bytosti, takže ta se pak stane znovu a už neodvolatelně neúplnou, bude to právě dům slov, který přežije pak už zbytečnou stavbu jeho těla. Zejména stane-li se to v dlouhé lednové noci, kdy čas už neubývá, ale jenom se s přibývajícimi hodinami prodlužuje donedohledna – a nikde žádný příbytek, nikde úkryt, nikde dům, nikde ani obyčejný dům pro dům mého těla.²⁴³

²³⁸ Linhartová: *Soustředné kruhy*, s. 346.

²³⁹ Linhartová: *Chiméra neboli Průřez cibulí*, s. 21.

²⁴⁰ Motiv okamžiku již ve sbírce *Ianus tří tváří* (s. 122).

²⁴¹ Langerová, Marie: *Chiméra nebo Průřez cibulí*. *Literární noviny* 4, 1993, č. 33, s. 6.

²⁴² Linhartová: *Chiméra neboli Průřez cibulí*, s. 8.

²⁴³ Tamtéž, s. 24.

To, co je mu nejbližší, se okamžitě stává průzračným, obhlíží věci jak se rozrůstají a řadí za sebou na rozbíhavých paprscích podobnosti, od ostře ohraničených a průsvitných až ke vzdáleným, neurčitým a temným.²⁴⁴

Vykonal jsem jakousi cestu, při níž jsem několikrát překročil tam i zpět dvojí hranici, nebo spíše jsem prošel tam i zpět dvojí stěnou, jež bývá průhledná jen zřídkakdy. Rozsáhlá místnost s řadou lůžek, omšelá, ale úplně bílá. Odtud jsem se dostal do přepychového a zcela nepřehledného bytu, v němž byla nespočetná společnost lidí, zpola mi povědomých.²⁴⁵

Promlouvajícímu subjektu dle našeho názoru nejde o zachycení či nápodobu snu, ale o spojení světa smyslové zkušenosti a racionálního vnímání se světem obrazů a symbolů, propojení lásky, smrti a psaní, jak jsem demonstrovali na příkladech v odstavcích výše.

Z předmětných symbolů je navíc stvořena totožnost vypravěče:²⁴⁶ „Jsem kandelábr uprostřed náměstí, jsem stromy, které jej obklopují, jsem šedobílé zdi domu, jsem škvíry v okenicích, les komínů nad střechami a jednotvárná bílá obloha. [...] Jsem listím těchto stromů, jsem světlem svítily, jsem kouřem komínů a nepatrnou mlhou kolem sotva vycházejícího slunce.“²⁴⁷

Ono propojení a přechod mezi iracionálním a racionálním světem Linhartová zprostředkovává čtenáři taktéž skrze motivy vidění, zrcadla, okna. Domníváme se, že spojení těchto motivů zdůrazňuje průhlednost a fyzikální lom světla – jako je tomu u lidského oka (konkrétně čočky), zrcadla a okna:

Jsou tedy křišťálové koule alchymistů i pouťových vykladačů skutečným obrazem univerza, zrcadlem, v němž lze spatřit, cokoli se kde děje. Podobně také je nekonečno v každé kapce vody, v každém útvaru se zakřiveným a průsvitným povrchem: takovým útvarem jsou Nervalovy sonety.²⁴⁸

Vmísil jsem se mezi ně, teď už jsem je pozoroval jen jakoby z druhé strany, jako někdo, kdo *ví* a *viděl*,²⁴⁹ ale kupodivu mě to od nich neoddělovalo, naopak teprve teď jsem sem doopravdy patřil.²⁵⁰

²⁴⁴ Tamtéž, s. 24–25.

²⁴⁵ Tamtéž, s. 31.

²⁴⁶ Subjekt promítnutý do předmětů známe již z díla *Dům daleko*.

²⁴⁷ Linhartová: *Chiméra neboli Průřez cibulí*, s. 8.

²⁴⁸ Tamtéž, s. 27.

²⁴⁹ Srov.: Záměna slov *ví* a *viděl* v *Domě daleko*: „Němčtě věřím: jediné ty mě víš a sleduješ mě i po spletíých stezkách.“ (*Dům daleko*, s. 23).

²⁵⁰ Linhartová: *Chiméra neboli Průřez cibulí*, s. 32.

Potom zaskřípe otevírané okno, někdo promluví a jeho hlas se nese tichým náměstím a přilehlými ulicemi, dopadnu tvrdě na zem oběma nohama, náměstí je rázem plné živých barev.²⁵¹

Ke zmnožení plochy u Linhartové nedochází pouze skrze známé jevy, jako je tomu v zrcadlovém sále, ale například i z *bytu* se stává *celá soustava domů*: „Ještě naposledy jsem se vrátil do svého bílého pokoje a pak jsem opět prošel na druhou stranu. Dům se opět změnil, nebyl to už jen městský labyrint, bylo to skutečné bludiště chodeb, a to chodeb zcela nepravidelně klenutých, nejen nahoře, ale i tam, kde by měla být podlaha, různě se stáčejších, rozdvojujících, nedohledných.“²⁵²

Tak jako tomu bylo v předchozích analyzovaných textech, i v *Chiméře* nacházíme v různých formách motiv ticha. Nejčastěji graficky prostřednictvím pomlček a syntakticky díky apoziopcezi:

Slyším právě jen tato čtyři slova: Řekni mi něco! – Napsal jsem čtyři slova omylem, protože jsem jej právě v té chvíli znovu uslyšel, a on (ten hlas) vyslovuje – takovou mu přikládá váhu – poslední slovo téměř jako dvě: NĚ – CO.²⁵³

[...], jako by takový odklad sám už byl zárukou, že se jej dožije a že se do té doby nezmění. ...co pít. U Apollinaira a v Mabillon už bude zavřeno, snad ještě Rhumerie...²⁵⁴

[...] tedy pro tyto i přes tyto okolnosti jej ono týdenní mlčení vede stále dál k vyrovnanému smutku a k představě života konečně už určeného k osamělosti. Současně v něm však jako protipohybem vzrůstá téměř nepříčetná veselost., [...].²⁵⁵

4.3.3 Výstavba textu

V porovnání s již analyzovanými knihami *Ianus tří tváří* a *Dům daleko*, v knize *Chiméra neboli Průřez cibulí* Linhartová pracuje s morfologickou, lexikální a syntaktickou složkou textu skromněji. Text je méně bohatý na básnické prostředky vyjma hojného výskytu metafor (čímž jsme se výše zabývali), oxymóronu – *prázdnota je proti tomu vyplňována, černé světlo narození / bílé světlo smrti*,²⁵⁶ *zemřelí tady čekají na smrt svých milovaných, pupeční šňůra vlastní smrti*,

²⁵¹ Tamtéž, s. 20.

²⁵² Tamtéž, s. 34.

²⁵³ Tamtéž, s. 7.

²⁵⁴ Tamtéž, s. 13.

²⁵⁵ Tamtéž, s. 27.

²⁵⁶ Možná intertextovost ve východním pojetím *jing jang*.

svíčka za bílého dne, nekončící okamžik a personifikace – mezi dvěma dočasnostmi zavěšené chvíle, truchlivý odpad, pouta pozbyla veškeré tíže, vydatnost okamžiku, záchvěvy rozumu, který poukazuje ke zdánlivosti a pomíjivosti nebo klouzání rozumu v lavině řítícího se kamení.

Pokusme se postihnout ještě některé další možné způsoby ozvláštnění sémanticko-gramatické struktury tohoto textu. Patří mezi ně opět práce s idiomy jako *jít o krk, od hlavy až do konečků prstů, trnout v úžasu, neznám bratra, visím na slunečním paprsku, kolo štěstěny*. Některé z nich jsou přetvořené, jako tomu bylo i v *Domě daleko*. Například *od hlavy až do konečků prstů* používáme jako *od hlavy až k patě* nebo *visím na slunečním paprsku* známe jako *visím na vlásku*. Nápadná je i práce s eufemismy – *drobounká masožravá tykadla, hrnout krev v mnoha praménkách* či *drobné osobní bezohlednosti*. Linhartová znovu často používá kompozita – *sebevražda, těloduše, šerosvitný, veleděl, dvojnásobný, jasnozřivý, věrojatný*. Občas se v textu vyskytuje také homonymie – *země ztratila svoji přitažlivost*.

Na závěr citujme báseň ze samotného konce knihy:

Paní tich

tichá a bolestná

rozdrásaná a nejcelejší

růže paměti

růže zapomenutí

vyčerpaná a životodárná

usoužená a pokojná

jediná růže je teď zahrada

kde všechny lásky končí

dovršují se muka

neukojené lásky

a větší muka

ukojené lásky

cíl nekonečné

cesty bez cíle

závěr všeho co je bez závěru

řeč beze slova

a slovo bez řeči

dík matce za zahradu

kde všechna láska končí

(*Chiméra neboli Průřez cibulí*, s. 42)

Závěrečná báseň šesté hlavy shrnuje téměř v každém verši nebo ve dvou sousedících verších paradoxní práci Linhartové se slovy a myšlenkami, které jsme analyzovali ve všech třech vybraných knihách. Zároveň jako by se těmito verši Linhartová loučila se svým rodným jazykem, s jeho pestrostí a hravostí, a přecházela do francouzské jazykové dimenze.

Závěr

Texty Věry Linhartové vnímáme jako vysoce stylizované literární promluvy. To je patrné v námi analyzovaných knihách, které lze chápat jako postupné zkoumání a ověřování možností literární komunikace a hranic literárního sdělování, a to rozbíjením všech konvencí a principů narativních, stylistických a syntaktických.

V teoretické části této práce jsme poskytli vhled do literárněhistorického ukotvení textů Věry Linhartové v šedesátých letech, kam se datuje vznik tří námi vybraných knih – *Ianus tři tváří*, *Dům daleko* a *Chiméra neboli Průřez cibulí*. Za pomoci primární a sekundární literatury jsme dali do souvislostí možné podněty experimentální tvorby, surrealismu, strukturalismu a některých intertextových vazeb, které se podílely na vzniku autorčiny osobité poetiky. V poslední kapitole teoretické části jsme si nastínili sémanticko-gramatickou práci se slovem.

V analytické části jsme na vybraných ukázkách z výše uvedených tří děl demonstrovali, že texty Linhartové jsou sofistikovaně, mnohovrstevnatě vystavěné. Slovo v analyzovaných textech se nám jeví jako prostředek k propojení zvuku, vizuálna, rozmanitosti a hravosti českého jazyka. Bylo pro nás klíčem k pochopení smyslu její poetiky, a to prostřednictvím rozboru zvukových asociací, gnómických hříček, významových posunů slov a dalších prostředků. Zároveň však slovo vystupuje z analyzovaných děl jako překážka ve formě syntaktické a morfologické deformace jazyka či mnohoznačnosti a transformace v ticho.

Nutno poznamenat, že cílem této práce nebylo vyčerpání motivických, tematických, intertextových souvislostí. Záměrem bylo objasnit skrze vybrané motivy, vybrané případy intertextovosti a skrze zvolené rysy gramatické výstavby textu poetiku Linhartové a její práci se slovem.

Literární umění Věry Linhartové je čtenářsky obtížně přístupné, určené publiku, které je schopné ocenit inovativnost vypravěčských postupů, udržet pozornost při neustálých změnách perspektivy, rozpadání času a prostoru či totožnosti věcí. Složitá syntaktická i sémantická výstavba literárních promluv si přímo žádá pečlivé a pozorné čtení. Texty jsou navíc často vybudovány na mnohoznačnosti významu. Takovýto útok na čtenářský automatismus skrze sémantickou nedourčenost a abstraktnost aktivizuje celý komplex zkušenosti čtenáře v pokusech nalézat k nim interpretační klíč. Příjemci textů Věry Linhartové se nabízí uvědomění, že ztvárňování příběhů není konečným cílem této autorky, ale pouze jedním z prostředků dosahování dílčích komunikačních záměrů – k verbálnímu vyjádření subjektivních představ. Proto je příběh do promluv zaváděn jen ve zlomcích, nebo není ztvárňován vůbec. To,

co chce Věra Linhartová ve svých textech pravděpodobně předat potenciálním čtenářům, nepředstavuje příběh, ale jisté poselství. Sděluje nám, že slovo je „ryzí silové pole“,²⁵⁷ které ovšem „častým používáním ztrácí svoji použitelnost“,²⁵⁸ a proto radši sama „sedmou hlavu utne“²⁵⁹ do prostoru ticha.

²⁵⁷ Linhartová: *Ianus tří tváří*, s. 53.

²⁵⁸ Tamtéž.

²⁵⁹ Linhartová: *Chiméra neboli Průřez cibulí*, s. 43.

Seznam literatury

Primární literatura

Alighieri, Dante: *Božská komedie*. Praha: SNKLU, 1965.

Linhartová, Věra: *Dům daleko*. Praha: Mladá fronta, 1968.

Linhartová, Věra: *Chiméra neboli Průřez cibulí*. Praha: Trigon, 1993.

Linhartová, Věra: *Ianus tří tváří*. Praha: Akropolis, 2014.

Linhartová, Věra: *Meziprůzkum nejbliž uplynulého*. České Budějovice: Krajské nakladatelství, 1964.

Linhartová, Věra: *Soustředné kruhy*. Praha: Torst, 2010.

Weiner, Richard: *Lazebník*. Praha: Aventinum, 1929, [online]. Dostupné z:

<https://ndk.cz/view/uuid:2770d880-4c34-11ec-aea4-5ef3fc9bb22f?page=uuid:fc55ebb4-2265-4c0e-a8e4-f4b71ade5523>.

Sekundární literatura

Antalová, Petra: Transcendentální dobrodružství Vysoké hry: Paříž, Brno, Praha. *Proudy* [online]. Dostupné z:

https://www.phil.muni.cz/journal/proudy/revue/divadlo_film_a_jina_masmedia/2019/1/antalo_va_transcendentalni_dobrodruzstvi_vysoke_hry.php.

Červenka, Miroslav a kol.: *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz*. Praha: Torst, 2002.

Červenka, Miroslav a kol.: *Struktura a smysl literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1969.

Doležel, Lubomír: *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003.

Exner, Milan: Chaos a geometrie. *Tvar*, 1997, č. 1, s. 11.

Faltýnek, Vilém: Češtinu jsem vyždímala, vysvětlila Věra Linhartová. *Český rozhlas* [online], 26. 10. 2003. Dostupné z: <https://cesky.radio.cz/cestinu-jsem-vyždimala-vysvetlila-vera-linhartova-8079570>.

Fónagy, Ivan: *Dvanáct esejů o jazyce*. Praha: Mladá fronta, 1970.

Galmiche, Xavier: Hledání původního objektu v mezerovitých textech Věry Linhartové. *Literární archiv*, 2003/2004, č. 35 a 36, s. 219–222.

- Gombrich, Ernst: *Příběh umění*. Praha: Argo, 1997, s. 83.
- Hodrová, Daniela a kol.: *...na okraji chaosu...* Praha: Torst, 2001.
- Holý, Jiří: Generace šedesátých let. *Česká literatura* 44, 1996, č. 2, s. 146–159.
- Hrdlička, Josef a kol. *Symboly obludností*. Praha: Malvern, 2010.
- Chvatík, Květoslav: *Melancholie a vzdor*. Praha: Československý spisovatel, 1992.
- Chvatík, Květoslav: *Od avantgardy k druhé moderně: cestami filozofie a literatury*. Praha: Torst, 2004.
- Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967.
- Kosková, Helena: *Hledání ztracené generace*. Praha: H&H, 1996.
- Košnarová, Veronika: Jinde. Francouzská tvorba Věry Linhartové. *Česká literatura* 57, 2009, č. 5, s. 623–650.
- Košnarová, Veronika: Prostor básně (triptychy Dům daleko a Ianus tří tváří). *Česká literatura* 58, 2010, s. 218–230.
- Košnarová, Veronika: Surrealistické stopy (z) okrajů aneb Možná kapitola z dějin jednoho žánru. *Česká literatura* 64, 2016, č. 1, s. 35–66.
- Košnarová, Veronika: *Variace na hlásku m*. Praha: Torst, 2019.
- Kožmín, Zdeněk: Dům daleko. *Listy* 2, 1969, č. 6, s. 10.
- Křivancová, Michaela: *Moc slova*. Praha: Akropolis, 2013.
- Křivancová, Michaela: Noetický princip slova v poetice Věry Linhartové. *Slovo a slovesnost* 69, 2008, č. 4, s. 243–258.
- Křivancová, Michaela: Svět slov Věry Linhartové. *Bohemica litteraria* 14, 2011, č. 1, s. 17–28.
- Langerová, Marie: *Fragmenty pohybu*. Praha: Karolinum, 1998.
- Langerová, Marie: Chiméra neboli Průřez cibulí. *Literární noviny*, 1993, č. 33, s. 6.
- Mikeš, Petr (ed.): *Imagisté*. Praha: Fra, 2002.
- Mukařovský, Jan: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966.
- Mukařovský, Jan: *Kapitoly z české poetiky* 3. Praha: Svoboda, 1948.
- Opelík, Jiří: *Nenáviděné řemeslo*. Praha: Československý spisovatel, 1969.

- Pechar, Jiří: O takzvané experimentální próze. *Literární noviny* 4, 1993, č. 21, s. 6.
- Pohorský, Miloš: *Intimní Karel Hynek Mácha*. Praha: Československý spisovatel, 1993, s. 34.
- Pražan, Bronislav a Sus, Oleg: Proměny kontextu a významového principu v próze Věry Linhartové. *Česká literatura* 18, 1970, č. 1, s. 60–80.
- Přibáňová, Alena: Strukturní čtenář v prózách Věry Linhartové ze šedesátých let. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity* 45, 1996, s. 41–51.
- Pytlík, Radko: Promluvy a hry Věry Linhartové. *Česká literatura* 17, 1969, č. 1–2, s. 159–178.
- Richterová, Sylvie: *Slovo a ticho*. Praha: Československý spisovatel, 1991.
- Štolba, Jan: Ianus tří tváří. *Literární noviny* 5, 1994, č. 3, s. 6.
- Vaňková, Irena: *Mlčení a řeč v komunikaci, jazyce a kultuře*. Praha: ISV, 1996.