

však svoje bezedné břicho, lůno, ale ústa – cenila zuby, jež bychom v tom mateřsky oblém a hladkém těle věru netušili. Jako by tato „mater dentata“, zubatá matka, nebyla pouze metaforou let komunismu, ale města na počátku třetího tisíciletí, jako by byla časovou varian-  
tou oné kafkovské milované i hrozné „matičky s dráčky“.

## Diskurs pomíjivosti

Co má společného rozbitá sklenice, kniha, bzučící moucha, která se právě probudila na předjarním okně mého pokoje, ale už se znovu neobjeví v románu *Vyvolávání*, který jsem v půli března 2009 dopsla, tvář, která se vynořuje z nebytí na obraze nebo na staré rodinné fotografii, bílá lebka vracející se nesčetněkrát na černé bundě výrostka v metru, ale i na bundičce malého chlapce, schoulená postava, matrjoška, která cení zuby? Kdybych ve výčtu pokračovala, bylo by stále zřejmější, co předměty, slova, román, živou mouchu, obrazy spojuje, ale posléze, jak by výčet narůstal, by to zase přestávalo být jasné, postupně by se totiž „diskurs pomíjivosti“ rozplýval. Jednotlivý předmět, tělesná pozice, slovo jsou mnohovýznamné, mohou se stát součástí nejrůznějších „diskursů“ (to platí i o lebce, která se přitom zdá být tak jednoznačná), mohou vystupovat v rozličných kontextech a výpovědích o světě; ve dvojici, trojici už se *plynoucí* význam začíná upřesňovat, ustalovat a nakonec, například v případě literárního žánru elegie nebo výtvarného zátiší zvaného „vanitas“, se zastaví u svého jediného denotátu – opravdu jediného? – aby se vzápětí, už tam, kde bude do zátiší „vanitas“ přidán další předmět, třeba motýl, znovu dal do pohybu. Stejně jako město samo je i výpověď o městě, světě, lidské existenci v pohybu, nemá a nemůže mít jasné hranice, přelévá se a slévá s jinými, a pokus ji popsat zůstane tudíž nutně dílčí, fragmentární; ostatně fragmentárnost je dalším rysem diskursu pomíjivosti.

Příkladem tohoto přelévání a slévání diskursů je Máchův *Máj*, z kterého budu i nadále hojně citovat. Na počátku básně stojí idylický topos, budovaný ze svých charakteristických prvků: máj, „květoucí strom“, „lásky čas“ aj. Hned vzápětí se však tento topos promění v topos elegický a idylický diskurs v elegický diskurs pomíjivosti, jehož semena byla v idylickém diskursu zasetá: „Květoucí strom lhal lásky žel“; „[jezero] zvučelo temně tajný bol“; elegický je i narcisovský motiv lony, která „na vodách obrazy své zřela“. Jinými slovy: v idylické krajině-„arkádii“ už byl vepsán, „shrnut“ budoucí čas, kte-

rý se v básni rozvine v podobě tragického příběhu. Mezi idylickým diskursem a diskursem „vanitas“ se vine sotva naznačená hranice: prostor idyly, rovinný, plochý, se svažuje do prostoru elegie, vyhloubeného podobně jako krajina v *Máji* – idylické krajinné zátiší se proměňuje v zátiší „vanitas“. Jaká propast zeje mezi úvodní idylickou krajinou, byť s elegicky zlověstnými rysy, a krajinou ze závěru posledního zpěvu, který je epilogem-epitafem! Po části, v níž se opakuje verše z elegického kontextu, následuje obraz „vanitas“ – verbální krajinné zátiší s kolem, kulem, kostlivcem a lebkou, jež podivuhodně ožívá: „Vítr si dutou lebkou hrál, / Jakby se mrtvý z hloubi smál. / Sem tam poléтал dlouhý vlas, / Jež bílé lebce nechal čas, / A rosné kapky spod se rděly, / Jakoby lebky zraky duté, / Večerní krásou máje hnuté, / Se v žaluplných slzách skvěly.“

„Diskurs“ v jednom ze svých významů zahrnuje soubor nejruznějších lidských projevů slovních, výtvarných aj. a jejich strategií. Užívám-li tohoto pojmu, pak v něm kladu důraz na jeho původní, často zapomínaný význam: „discurrere“ znamená probíhat a pobíhat sem a tam: diskurs je pro mne *proud*. V krajnosti by mohla být jako „diskurs“ vnímána realita – jako „diskurs“ nebo „dílo“ tvořené hérakleitovským proudem pocitů, vjemů, obrazů, myšlenek, slov, ale i názorů všech, kteří jsou stejně vybaveni smysly, představitelství a myslí. Mezi diskursy, jež se různě prostupují a překrývají, představuje ten, který nazývám „diskursem pomíjivosti“, významný způsob, kterým se člověk vztahuje k bytí, přitom způsobem bezprostřednějším, zjevnějším než způsoby jinými, například diskursem vědeckým. Patrně je to dáno tím, že v pocitu pomíjivosti, ve vjemu uplynulého času a vědomí vlastní konečnosti – právě tak jako v úzkosti, kterou tento pocit, vjem a vědomí často vyvolávají – se nejen čas a „pobyt“, ale i bytí intenzivněji hlásí. Je-li úzkost podle Martina Heideggera základním existenciálně-ontologicky významným rozpoštěním „pobytu“ (Heidegger 2008 [1927]: 171), odhaluje tento „pobyt“ a odemyká svět (odemyká jej i řečí), pak pocit-vjem-vědomí pomíjivosti-marnosti, s úzkostí spjatý, se zdá být podobně jako úzkost rovněž tím, co svět, alespoň v jistých případech, odemyká. Ane-

bo tam, kde pocit pomíjivosti převládá a zastře vědomí, případně, kde se řeč – jako v básni – odmlčí, svět naopak uzamyká? S tím souvisí i „vědomí reality“, jež je jedním ze způsobů „bytí ve světě“ (tamtéž: 246). Právě toto vědomí a koncept reality jsou pocitem pomíjivosti, vědomím konečnosti zpochybňovány, otrásá se totiž realností existence samé, odhalované jako smyslová iluze; za iluzi je pokládána i naše tělesnost.

Pomíjivost je aspektem časovosti, původního ontologického základu existenciality pobytu (Heidegger 2008: 270). Časovost neznamená „posloupnost“ ekstází – minulosti (bývalosti), přítomnosti, budoucnosti; budoucnost pro Heideggera, stejně jako například pro svatého Augustina, *není později než bývalost a ta není dříve než přítomnost* (tamtéž: 390). Pobyt je „rozpřažen“ mezi zrození a smrt (tamtéž: 415, zdůr. M. H.), mezi kolébku a hrob, které v máchovské metafoře figurují podobně jako časové ekstáze jeden v druhém: „pozdravujte zemi (...) kolébku mou i hrob můj, matku mou“. K „pobytu“ patří na jedné straně stálá neukončenost (tamtéž: 278), ale na druhé straně „pobyt“ je zároveň svým koncem: „Smrt je způsob bytí, jež na sebe pobyt bere, jakmile jest“ (tamtéž: 281).

V diskursu pomíjivosti, jímž je i toto moje „hádání s Marností“, jsou čas a smrt ústředními „figurami“. Jejich prostřednictvím básnická promluva a výtvarný obraz postihují existenci v jejím aspektu konečnosti/věčnosti a realitu v jejím aspektu iluzivnosti/neiluzivnosti, zatímco každodenní život „jistotu“ smrti zakrývá, odsouvá, vytěšňuje, nechce o umírání a smrti vědět, ačkoli se s ní člověk čas od času setkává při smrti blízkých, ale i na ulici, nejčastěji pak v televizi a v herní podobě v počítačových hrách. Nejvýrazněji se od pomíjivosti a smrti distancuje reklama, která přináší recept na věčný mládí či věčný život. Nemůže být pochyb o tom, že i ona tvoří součást každodenního života jako kulisa na ulici nebo jako klip na televizních obrazovkách, tvoří jednu z kulis, v nichž se – vesměs proti naší vůli – odvíjí náš „praktický“ život. Nabízí divákovi-zákazníkovi možnost věčně přebývat v přítomnosti, uzamyká ho do přítomnosti, jež se zdá dostupná, avšak ve své podstatě je právě pomíjivá – vždyť

jsou mu nabízeny stále nové a nové výrobky, styly, módy, techniky. Reklama se vymyká z každodenního života svým sklonem k přehánění, nadsazování, aranžovaností, divadelností, užíváním personifikací a také tónem, rádobou podmanivým, vábivým. Řeč reklamy není věru každodenní řečí ani strukturou ani lexikem, ani rétorickými prostředky. Mezi nimi mají své místo i symboly a alegorie, avšak zba-veny záhadnosti či dvojnáčnosti: účelem reklamy je přece přivést zákazníka co nejpřímější cestou k pochopení nabídky a vyprovokovat jej k činu – nákupu. Namnoze se jedná o jakýsi pokleslý, banalizovaný, „užitý“ básnicko-rétorický diskurs.

Problém diskursu – konceptu a pojmu, který ovládl vědeckou sféru a nejen ji (podobně ji předtím ovládl koncept a pojem „text“) – spočívá podle mého názoru mimo jiné v tom, že i jeho účelem je pojmenovat, podrobit „tvrdým“ rysům – pevné a jasné ohraničenosti, jednoznačnosti, dovršenosti, „dokonalosti“ – to, co je ve skutečnosti neohraničené, rozplývavé, nejednoznačné, „nedokonalé“, „měkké“. O „tvrdých“ rysech je nepochybně adekvátní uvažovat a mluvit v určitých sférách vědeckého myšlení a analýzy, tj. v oblasti oné vědy, kterou Nietzsche označil za „chladnou a suchou“, „bez lásky“ a která „neví nic o hlubokém pocitu nedostatečnosti a touhy“, vědy, pro niž utrpení je vlastně „něco nepatřičného a nesrozumitelného, tedy nanejvýš zase jen problém“ (Nietzsche 1992 [1873–1876]: II, 59). Nepřiléhají však k těm lidským projevům, jež jsou svou povahou převážně „měkké“, jejichž hranice jsou nejisté a nejasné a u nichž se naskýtá možnost symbolického čtení. Mám teď na mysli především umělecká díla. Vědomí tohoto nesouladu mezi diskursem, pojmem z vědecké sféry, a uměleckými díly, zřejmě vedl básníka Yvese Bonnefoye k výroku: „Lež diskursu spočívá v tom, že potlačuje krajnost. Je vázána na pojem, který žádá od podstaty věcí, aby byly stálé a jisté, a očištěné od nicoty (...) Pojem zakrývá smrt“ (Bonnefoy 2006 [1977]: 6, zdůr. D. H.); „Pojem však nic neví o onom důvěrném poznání našeho údělu živé bytosti – a připravuje nás o ně“ (tamtéž: 139). Diskurs, ba pojem sám jako by byl způsobem, jak vytěšňovat smrt – je vykázána „za plentu“ pojmů, v nichž je uvězněna, uzemněna, ochočena, stává se z ní jen

předmět pozorování a anatomie – pitvy. Bonnefoy věří v moc poezie, v její schopnost vyprostit slovo z pojmového diskursu (tamtéž: 141), který člověka nutí myslet pojmovým, analytickým způsobem a vidět svět tak, jak to vyžaduje jeho vědecká definice, v duchu vědeckých reprezentací. Poezie tuto schopnost nepochybně má a sotva si ji kdy dá vzít, avšak zároveň – a to je dobré si uvědomit – se v ní uplatňují momenty, které ji k pojmovému diskursu strhují: patří k nim „tvrdá“ žánrová forma, spoutaná tradicí a pravidly – často ovšem pouze v „poetikách“ – a rétorizovaná promluva. Ve srovnání s epitafem, elegií a jinými víceméně pevnými žánry diskursu pomíjivosti, zejména od romantismu ovšem „změkčovanými“, objevují se ve 20. století literární útvary, které se svou rezignací na tradiční žánry pomíjivosti a truchlení a vnitřní fragmentarností a „nedokonalostí“, působí „měkce“; patří k nim například *Rekvie za Ernsta Jandla* (2000) Friederike Mayröckero-ové. „Tvrdé“ a „měkké“ formy existují v poezii a pochopitelně i jinde v plodném napětí.

Každý diskurs se vyznačuje charakteristickým přístupem ke skutečnosti, způsobem poznávání a typickou strategií jeho předávání, využívá ke komunikaci určitý typ projevu nebo lépe soubor projevů: ve vědecké sféře a diskursu to jsou pojmy, v básnickém díle obrazy a symboly. Obrazy a symboly poezii spojují s „hermetickým“ diskursem, v němž se vedle verbálních symbolů vyskytují symboly vizuální, nezřídka geometrické. Neboli vedle poznávání prostřednictvím pojmů, opírajícího se o logické dedukce, existuje poznávání prostřednictvím obrazů, symbolů, znamení, vizí, ve kterém hrají důležitou úlohu korespondence, analogie a zření. Neměl by však být pominut ještě další typ poznávání, jež funguje nezávisle na nich, v jejich rámci pak nepřímou nebo v různé míře vědomě, ale přitom neustále – *poznávání tělem*. Vědomě se s ním pracuje především v tanci, ale také třeba v jógických ásánách a meditaci. Jestliže ve vědeckém diskursu převažuje činnost vědomí, v básnickém diskursu a rovněž ve sféře těla se kromě vědomí významně uplatňuje nevědomí, jež ve vědeckém diskursu, ačkoli skrytě působí i v něm, ostentativně potlačováno, zřejmě i proto, že je jeho nástroji neuchopitelné; je

pak příznačné, že vědecké myšlení od doby osvícenství odsouvalo a zatracovalo myšlení magické a hermetický diskurs.

Je-li pro člověka obraz – obraz-symbol – branou do nadmyslového, snad Božího světa, je na druhé straně symbol branou, jíž „Bůh vstupuje do smyslového světa“ (M. Perniola; cit. Hlaváček, Josef 2007: 12). Avšak touto branou jsou zřejmě i smysly, smyslové vnímání, jehož prostřednictvím lze procházet do „vyšších“ sfér bez zprostředkujících obrazů a symbolů. Tyto průchody vedou od samých věcí – dotýkaných, čichaných, viděných a slyšených. Renaud Barbaras, vycházející z názoru Maurice Merleau-Pontyho, že svět není nic jiného než to, co vnímáme, a přesto vnímáme svět *samý* (cit. Barbaras 2005 [1998]: 31), soudí, že vnímání dokonce odkrývá bytí samo (tamtéž: 19), jež se totiž může manifestovat jen skrze smyslový zjev smyslově pocíťovaného, aniž by však proto přestalo být mnohoznačným a transcendentním (Merleau-Ponty; cit. tamtéž: 108). Poznání, jež se dřív zdálo být přístupné pouze vědomí, případně transcendentnímu vědomí, nalézajícímu se nad vědeckým vědomím nebo *mimo* ně, a v němž byla úloha smyslu a tedy i těla vnímána jen jako pomocná, se u Merleau-Pontyho spojuje právě s tělem. O této zkušenosti ostatně odedávna vypovídají básníci: „a pocitem těla se nakonec dotknu jakéhosi metafyzického poznání tajemství věcí,“ píše Pessoa v *Knize neklidu* (1982, psána 1912–1934). Vtírá se však otázka: existuje samostatné poznávání tělem a čirá smyslovost? Neuplatňují se už ve smyslovém prožívání a poznávání věcí, byť nevědomě, v určité míře ikonizace a symbolizace jako způsoby spjaté s vědomím a transcendentním vědomím? Co Proustova „madlenka“? Smysly vnímaná věc je vzápětí nebo současně zasazována do určitých zkušenostních a kognitivních rámců, vždy tu funguje předcítění a předporozumění. Jednotlivé typy poznávání, stejně jako jednotlivé typy diskursů, se prostupují, byť podíl jejich aktivity nebývá stejný.

Řečí, podobně jako tělem, opisujeme a prožíváme věci, události, svět a bytí – to leží na hranici řeči, tj. „běžné“ řeči, ve sféře řeči „magické“, řeči manter a mlčení. Jeví-li se nám svět prostřednictvím smyslu, pak se nám zčásti rovněž jeví prostřednictvím „myslu“

řeči, byť i poznání prostředkované řečí, stejně jako poznání jinými smysly, nás od světa, od jeho „pravé“ povahy, namnoze možná víc vzdaluje, než k němu přibližuje. Slova totiž ve své většině podstatu věcí nevystihují, jsou nemotivovanými, náhodnými a pouze dohodnutými označeními věcí. Kdysi tomu však mohlo být jinak. Snaha odhalit zapomenuté, zastřené spojení slov s věcmi je odvěkou obsesí Východu i Západu. Odevždy tu byla víra, že lze určitými slovy a spojeními slov nejen skutečnost poznávat, ale i proměňovat, zasahovat do ní; taková moc je přisuzována magickým zaříkadlům. Čím víc se jazyk – a také jazyk poezie – vzdaluje od orality, od znění, k čemuž nejvíc přispěl nástup psané kultury, tím je jazyk skutečnosti, na člověku nezávislé a člověkem vždy jen relativně poznatelné, povaze světa vzdálenější. I když podle W. J. Onga psané slovo ztrácí energii vyzařující ze znějícího slova (Ong 2006 [1982]) a spolu s tím i možnost bezprostředně působit, být slovem i událostí (oba tyto významy slučuje hebrejský výraz pro slovo: „debar“), neztrácí ji zřejmě zcela – psané slovo, stejně jaké nakreslený symbolický obrazec, z písku vytvořená mandala, má za určitých okolností moc stát se slovem magickým, zasahovat do skutečnosti. Předpokládaný proces postupného odcizování řeči, slova od skutečnosti, věci souvisel také s proměňujícím se vnímáním řeči a slova. Původně čistě orální jazyk nerozlišoval řeč a slovo jako jednotku řeči: člověk vnímal řeč jako souvislý *proud*, snad jako svého druhu melodii, o čemž svědčí i souvislé psaní bez mezer mezi slovy v archaických jazycích, například v sanskrtu. Zdá se, že rozparcelovaná řeč o povaze skutečnosti vypovídá ještě nespolehlivěji než řeč-proud. Nepochybné se zdá i to, že médiem písma se řeč oddělovala od těla, s nímž byla ve své orální podobě těsně spjata, od hlasu a gest, jež namnoze mohla promlouvat od těla k světu přímo nebo rozhodně bezprostředněji; zůstalo ovšem tělesné gesto psaní. Může být otázkou, nakolik právě psaní, které bylo původně výhradně mužskou záležitostí, ovlivnilo „psaní“ pomíjivosti a smrti. Pokusím se na ni později odpovědět.

Země, matka, anděl, strom, mizení, noc, milenci, žal, jablko, mrtvý, hvězdy, úsměv, roční doby, dětství (dítě), květ, bytí, věž, cesta,

smrt, sloup, jedno, tvář, stoupání, pád... Pokouším-li se shromáždit a pojmenovat motivy, z nichž Rainer Maria Rilke splétá své elegie a jež jako celek patří k diskursu pomíjivosti (jednotlivě ovšem mohou patřit do nejrůznějších diskursů, třeba do diskursu milostného), pak tím chci naznačit sílu soudržnosti, která v elegickém diskursu jako typu diskursu pomíjivosti působí a výrazně se projevuje zejména v rozsáhlejších skladbách a souborech, například ve věncích elegií či znělek. Podobně uzavřený celek jako elegie Rilkovy tvoří Máchovy znělky, které se točí v motivickém okruhu natolik sevrěném, až by se dalo mluvit o permutacích. Tento okruh je vymezen následujícími slovy-obrazy: slavík, růže, slunce, noc, tma, slza, lkání, luna, harfa. Čtenáře při výčtu motivů z Rilkových *Elegií z Dui-na* (1923) možná napadlo, kolik z nich je přítomno v *Máji* (1836) a dalších Máchových básních. Uvědomil si to i překladatel elegií Jiří Gruša, když například v *Sedmé elegii* vsadil do textu máchovské aluze: verše „Neboť mé / volání je daleká cesta“ jasně odkazují k Máchovu „Dalekáť cesta má! Marné volání!“ . V básni Bedřicha Bridela *Co Bůh? Člověk?* (1658) figuruje v enumeracích celý barokní arzenál „vanitas“: popel, šat, mrcha, mrva, kůže a kost, tráva, larva, sen a seno, prázdný ořech, pomíjející bublinka, dejm, vítr, pára, prach, truple hlíny. V Hölderlinově *Menonově nářku po Diotimě* (1798) se k diskursu pomíjivosti hlásí tento soubor motivů: noc, hvězdy, květy, roční doby a jejich míjení, ženoucí se čas („Zpátky, už nikdy? Žádná cesta nevede zpět?“), sen („bylo to jako sen“). Rilke a Gruša, stejně jako před nimi Mách, Hölderlin a Bridel, se napojili na diskurs pomíjivosti, v němž po staletí proudí tytéž nebo podobné výrazy a obrazy, kterými se člověk – „hra všelijaké marnosti“ (Bridel) – pokouší uchopit svou existenci a případně ji přesáhnout v pochopení toho, co je Bůh. Do kolektivního diskursu pomíjivosti včleňují básníci svá „osobní“ slova, výrazy a obrazy, Mách například harfu, „bezestrnou“, „zbortěnou“, s „lůnem dutým“. Existence kolektivního diskursu pomíjivosti se utvrzuje aluzemi, jimiž tvůrce dává najevo svou vědomou účast v tomto diskursu; rozlišit vědomou aluzi od nevědomé ovšem není – budiž řečeno – vždy snadné.

Vzorce uvažování, verbalizace a imaginace pomíjivosti mají nepochybně archetypální základ, který se rozvinul v lůně kultury, jejíž verbální paměť nemůžeme v Evropě a Asii sledovat ovšem dál než pár století před náš letopočet (obrazovou paměť jen o něco hlouběji). Tyto vzorce a postupy se vytvářejí na určitém území a v určité etapě vývoje vědomí člověka – v době s rozvinutou literární kulturou, kterou text reflektuje třeba právě i aluzemi, loci communes. Tuto etapu, ve které se dosud nalézáme, bychom mohli označit jako etapu „homo nostalgicus“, člověka nostalgického. „Homo nostalgicus“ není lovcem ani sběračem, ani malířem jeskynních obrazů. Není ani pastýřem, i když nostalgie proniká i do idylického pastýřského žánru, zejména však až v novověku, kdy pastýřský převlek patřil k aristokratickým hrám, nýbrž je člověkem převážně městským a městským stylem života bývá jeho vztah ke smrti zásadně ovlivněn. Pomíjivost ve městě je totiž jiného druhu než na venkově, v přírodě, kde se vnímá jako součást přirozeného řádu, smrt tvoří součást života, představuje podmínku nového zrození. Takovéto sepětí smrti a života – nového života – se ve městě a z hlediska města jeví jako iluzorní, ba vyloučené. Smrt ve městě nepřichází požit zralé obilí, aby posléze ze zrn vzešlo osení a obilí nové, nechodí „s kosou ostrou, lukem a střelami zaopatřena“ jako v Komenského městě-labyrintu. Jaké má městská Smrt atributy, jakou fatální zbraň? Někdy má jen holé ruce: „než tě sevřela / těmi svými // Dokola / kolem hlavy,“ píše Viola Fischerová ve sbírce věnované prvnímu ze svých mužů, v *Zádušních básních za Pavla Buksu* (1993; psány 1985–1986). Nedopovězenost, krajní úspornost vyjádření a také téměř absolutní rezignace na tradiční topoi a loci communes jsou pro její – „ženský“? – diskurs pomíjivosti příznačné.

Výrazný rys diskursu pomíjivosti představuje enumerativnost, výčtovost, řetězení synonymních motivů, motivů-obrazů, s čímž souvisí syntaktický i významový paralelismus. Je v *Máji* řetěz metafor pomíjivosti, vracející se v básni v takřka identické podobě, pouze okrasným prostředkem? Proč v básnických textech někdy pracuje jakýsi „temný stroj, který dává vzniknout opakováním“? Michel Fou-

cault má pocit, že v Rousselově textu tento „temný stroj (...) hloubí prázdnotu, do níž se bytí propadá, v níž se ztrácejí slova pronásledující věci a v níž se řeč donekonečna rozpadá, směřujíc k této ústřední absenci“ (Foucault 2006 [1963]: 170). Zdá se mi, že v máchovském textu „temný stroj“ naopak generuje další a další metafory a další a další významy, ve kterých se pouze nerozvíjí představa zániku, ale které jako by měly prodloužit, pozdržet, zpomalit proces zanikání, mizení, utichání, hasnutí – enumerace *odkládají* poslední slovo (viz kapitola *Mácha těžkomyslný*). Také výtvarná zátiší „vanitas“ (je jim věnována samostatná kapitola) pracovala s podobnou enumerativností – mnoha předměty-symboly se často tvrdilo totéž, snad aby divák nezůstal v nejistotě o smyslu obrazu, který mu jen občas ponechával nepatrnou naději na přežití v podobě motýla, symbolu znovuzrození. Ve 20. století už na zátiších z někdejších opulentních hostin marnosti zbývá nejednou pouze rozbitá sklenice nebo jablko na pomačkaném ubrousku.

Také město je založeno na enumerativnosti, chodec, je-li k tomu rozpoložen, může „čist“ ulice, domy, chrámy. Skrytým smyslem enumerace, nakupení věcí, zboží je nesporně i ve městě odkládání a zastírání zániku. Věci defilují před divákem – „čtenářem“-kupcem – v „nekonečné“ řadě, v sériích; zvykem se stalo, že se táž věc opakuje v mnoha exemplářích. S takovým opakováním věci, požitku s oblibou pracuje reklama. Přináší výzvu ke stejnosti, jež klientovi zajistí příslušnost ke „kolektivu“, lépe k mnohačetné sektě „svědků Reklamy“, kteří se nechali přesvědčit a budou šířit její „učení“. Reklama jim slibuje „nový“, ba „věčný“ život, ale de facto hloubí propast – ta se skrývá i za pootevřenými ústy reklamních panen, podhalujícími dokonalé zuby. Odhlédneme-li od konkrétní funkce výčtů, tautologií, repetit v reklamách i na pultech obchodů, můžeme soubor těchto postupů-„figur“ vnímat jako svérázný projev úzkosti z prázdnoty, která musí být pohotovými zaměstnanci neustále zaplňována, z neexistence, která má být odkládána jakoby ad infinitum.

V básni však smyslem výčtu nemusí být pouze zaplňovat prázdnotu a odsouvat podstatný význam, nýbrž velmi často jej rozvíjí do

vnitř, obkružuje, takže z jeho kruhu je čím dál nesnadnější uniknout. „Temný stroj“ působí tak trochu jako kyvadlo s ostrím přibližujícím se stále víc k tělu vězně-poutníka-básníka-čtenáře nebo jako kolo – kolo synonymních obrazů, do něhož jsou vplétáni. Podobné kupení obrazů marnosti znala barokní poezie: „já jsem šat, střep zetlelý, / mrcha, mrva, kůže a kost, // moucha, červ, slabý proutek“; „já jsem jalové símě, / tráva, larva, sen a seno“ (Bridel: *Co Bůh? Člověk?*);

*trůny i koruny;  
padají, klesají;  
prší, srší;  
růže, kůže,  
mineme, hyneme!  
Měj se dobře, světe!  
Nic stálého  
přítomného;  
nic není tvého;  
co jest bylo,  
již minulo;  
co nastává,  
nepřestává:  
nic neleží,  
všecko běží:  
co přítomného,  
to není tvého:  
co budoucího,  
to jest cizího;  
v krátké chvíli  
jest po síle;  
co dlouhého,  
nic není stálého.  
Co jest rozkoš?  
Jen jako koš  
plný vody,*

plný škody,  
 vždycky teče,  
 pryč uteče.  
 Co jest zboží?  
 Starost množí.  
 Stříbro, zlato  
 jest tenato,  
 které vábí,  
 i hedbáví,  
 až tě zbaví  
 tvého zdraví,  
 jsi nečistý,  
 nejsi jistý  
 ani hodinky,  
 jsou bublinky  
 přípovědi,  
 to všickni vědí.

(Bridel: Rozjímání k víře ze Života svatého Ivana poustevníka, 1657)

Soudržnost řetězce v Bridelových básních *Co Bůh? Člověk?* a *Rozjímání k víře podobné všech těch, kteří opravdu se míní s světem rozloučiti* podporují rýmy, asonance a úsečnost kratičkových veršů. Mácha uplatní tento postup v proslulé (zdvojené) pasáži v *Máji*:

Dalekoť jeho sen, umrlý jako stín,  
 Obraz co bílých měst u vody stopen klín,  
 Takť jako zemřelých myšlenka poslední.  
 Tak jako jméno jich, pradávných bojů hluk,  
 Dávná severní zář, vyhaslé světlo s ní.  
 Zbortěné harfy tón, ztrhané strůny zvuk,  
 Zašlého věku děj, umřelé hvězdy svit,  
 Zašlé bludice pout, mrtvé milenky cit,  
 Zapomenutý hrob, věčnosti skleslý byt,  
 Vyhasla ohně kouř, slitého zvonu hlas,

Mrtvé labutě zpěv, ztracený lidstva ráj,  
 To dětinský můj věk.

(4. zpěv)

Úsečnou „říkankovitost“ Bridelovu střídá u Máchy jakási *vlnová* struktura, v níž se opakuje syntaktický model vesměs s předsunutým adjektivem v genitivu. Kdybychom Máchovy verše v místech César rozdělili vždy na dva, vynikla by ještě víc vnitřní příbuznost Bridelova a Máchova textu. Rýmující se, asonující a aliterující slova – slova z diskursu „vanitas“ – na koncích i uvnitř veršů ještě zesilují dojem marnosti, někdy ještě umocněný aliterací: mrcha – mrva, kůže – kost, tráva – larva, sen – seno, nic stálého – přítomného, bylo – minulo, teče – uteče, hodinky – bublinky apod. u Bridela; zbortěné – zašlého – zašlé – zapomenutý. Mukařovský konstatoval, že podřízený člen – genitivní přívlastek – „obsahuje ve všech případech významový znak zániku, neexistence, kdežto základní člen významový znak jsoucna“ (Mukařovský 1948 [1928]: 136). Bridel a stejně Mácha kupí slova a topoi marnosti a samo toto kupení, řetězení a veškeré opakování je postupem charakteristickým pro poetiku pomíjivosti. Člověk je vplétán do kola textu. Analogicky s člověkem manipuluje reklama, vplétající klienta prostřednictvím opakování a kupení do kola nákupu-spotřeby-nákupu. Bridel slova spjatá s marností-pomíjivostí zvýznamňuje nejednou tím, že z nich tvoří samostatný verš, barokní „vanitas“ jako by byla v krátkých verších, ve jménech a slovesech jednoslabičných a dvojslabičných obnažena na kost. Máchova „vanitas“ je romanticky přioděna adjektivy trojslabičnými (substantiva jsou však vesměs jednoslabičná), verš se přelévá ve *vlnách-záhybech*. Výčty v těchto dvou textech, představujících v české literatuře patrně nejpůsobivější básnické diskursy pomíjivosti, jsou litanické – jsou to lamentace, nárek, jehož teatrálně rituálním projevem je předklánění a zaklánění, kývavý pohyb.

Hlas máchovské lamentace lze zaslechnout třeba ve výčtech Julišových a Jirousových. Julišova báseň ze sbírky *Nová země* (1992 [1970]) s názvem *kdeže jsou?* – už tento název ji jednoznačně přiřa-

zuje k diskursu pomíjivosti – ukazuje, jak „temný stroj“ řeči, který pracoval v Máchově textu, obnovil a obměnil svou činnost v tzv. experimentální poezii, v jejím permutačním postupu:

*ztracené ráje, kdeže byly?  
zakázané plody, na kterých stromech uzrály?  
vševědoucí hadi, do kterých děr se ukryli?  
plamenné meče, ve kterých rukách shořely?*

*kdeže byly zakázané plody poznání?  
na kterých stromech uzráli vševědoucí hadi pokušení?  
do kterých děr byly ukryty plamenné meče vyhnání?  
ve kterých rukách shořely ztracené ráje nevinnosti?*

*zakázané plody poznání, do kterých děr byly ukryty?  
vševědoucí hadi pokušení, ve kterých rukách shořeli?  
plamenné meče vyhnání, kdeže byly zakázány?  
ztracené ráje nevinnosti, na kterých stromech uzrály?*

*tam v těch Eviných rukách hoří zakázané plody poznání  
tam, kde dány boží zákazy, ještě pokoušejí hadi vševědoucí  
tam na těch stromech cherubínů zrají plamenné meče vyhnání  
tam do těch ztracených děr smrti jsou ukryty ráje nevinnosti.*

V diskursu pomíjivosti nabývá mimořádného významu zvuková složka, v básnickém diskursu ovšem obecně důležitá a pro tento diskurs charakteristická. Jistě tu hraje podstatnou roli moment napodobení bezeslovného nářku, „lkání“. Diskurs pomíjivosti v podobě nářku i básně je svou povahou mélický, tíhne k určitým opakujícím se zvukovým skupinám a k eufonickým řadám či sítím: „Plakala jsem sama, sama! – sama!“; „Již ho není – již ho není!“; „Dítě! – dítě!! – – vrať se zpátky!!“ (Mácha); „Jak teskně lká má duše pod sklem“; „A odvod teskně zpět mu hobji zněl:“; „Jsou ohně marny, jsou, vždy zhasnou, usplovou“ (Hlaváček). V těchto skupinách hlásek, které u Máchy

provází „zvichřená“ interpunkce, jako by se koncentrovaly určité síly, s nimiž báseň vědomě, ale často i nevědomě pracuje. Ve slabice ÓM, tzv. semenné slabice vesmíru, absolutním magickém slově, jako by zněl vesmír; zvuky a slova, mantry vyvolávají v meditujícím jogínovi, který je pronáší, zpívá, případně doprovází gesty, mudrami, určitou magickou představu, převádějí obsah do bezprostřední tělesné zkušenosti neboli jsou *prožívány*. Jistě lze předpokládat, že i v nářkových lamentaci může mít prožívání rytmicky opakovaných zvuků nějaký tělesný a zároveň transcendentní smysl. Může jej mít i poeovské „nevermore“, „víckrát ne“ – v této mantře pomíjivosti jako by zněl hlas podsvětí, hned drsný, hned teskný: „Víc ne! – ach, teskný, magický ten vzdech / vše mění! – Víc ne! – z krás tvých zbývá dým. / Vzpomínka – víc ne!“ Tento příklad je z Poeova *Sonetu – Zante*, v originále zní i tady jako v *Havranovi* „nevermore“. Zatímco však tibetské mantry otvírají cestu do jiné dimenze, mají osvobodit z koloběhu zrození a umírání, mantra poeovská i mantry máchovské přinášejí a umocňují, dávají prožít pouze zkušenost pomíjivosti, za níž, jak se básníkům alespoň zdá, nic není. Charakter manter mají u obou básníků jména, vesměs ženská: u Poey Lenore, Annabell Lee, Ulalume, u Máchy Iduna, ale i Jarmila, Vilém, Hynek. Také jména jsou de facto mantrami pomíjivosti a figurují v nich hlásky a skupiny hlásek, které lze vnímat jako významonosné: u Poey v ženských jménech hlásky l, n a skupiny le, el, la, lu, en, na, u Máchy dlouhé vokály á, ó, ů, ou, í, dále konsonanty n, m, l. U obou básníků se kontext zmaru váže se skupinami konsonantů mr, zm, mar, rm, rn, rml, lm: „nevermore“, Marinka, Jarmila, Vilém, „darmo“, „marny“; patří sem i Halasův „čas kostižerný“. Právě i refrénovitým opakováním se jména se semennými hláskami a skupinami hlásek připodobňují mantrám. Mantrou pomíjivosti jako by bylo i pouhé máchovské „ach“, od něhož vede vlákno k „ach!“ a dalším citoslovcím z *Magorovy vanitas* (1999): ach!, á!, au!, ů!, ó!, é!; Jirous jejich opakováním a gradací „karnevalizuje“ máchovské „mantry“ a ozvěny. V rovině eufonie a básnických manter se diskurs pomíjivosti bezprostředně dotýká tělesné zkušenosti – nářek je projevem rytmicky se zmítajícího nebo schouleného těla.

Eufonie a také asonance jsou v opozici k rýmu jako postupu-principu „racionalistickému“, záměrnému a bez obtíží evidovatelnému, „objektivnímu“ výrazem vágnosti, neurčitosti, možnosti, často nezáměrnosti, relativnosti, „subjektivnosti“. Dalo by se říct, že zatímco eufonie a asonance jsou „měkké“ a „jinové“, je rým – plný, nejsilnější rým gramatický – „tvrdý“ a „jangový“. Jestliže rým má v sobě cosi definitivního a nepochybného, často též svázaného s tradicí, neboť zřídka se vzhledem k omezeným možnostem jazyka vymaní z oblasti stereotypie (tím je potažmo svírán i význam), veškeré rýmy už byly nalezeny, eufonie a asonance se realizují v relativně nekonečném množství možných zvukových konfigurací a variací. Rým rámuje verš a je evidentní, výslovný, asonance a eufonie jsou potenciální, nemusejí být přečteny, zaslechnuty, nabízejí se toliko jako možné čtení a rozumění. Proto však nejsou v básni méně významné, ba troufám si říct, že jsou namnoze dokonce významnější, významonosnější než rým. Nemůže být pochyb o tom, že sama volba určitého básnického prostředku představuje volbu ontologickou, prostředek sám je ontologickou výpovědí, souvisí, podobně jako volba určitého typu verše, strofy, žánru, s pojetím světa, skutečnosti; u Máchy se realita jednak „rýmuje“ – vyhraňuje, „tvrdí“, jednak se „eufonizuje“ – „změkčuje“, rozplývá. Je-li rým čímsi definitivním – „smrtí“, které obrazně řečeno nadarmo „mužsky“ vzdoruje, zápasí s ní, eufonie se zániku „žensky“ otevírá, poddává, je zvukem zanikání (aspoň v máchovském kontextu), ale zároveň jako by v sobě skrývala možnost dalšího zrodu. Je-li rým kulturně posvěcen a „uzemněn“, odkazuje k arzenálu kultury téhož jazyka, k minulosti, eufonická konfigurace je jedinečná, osobní, vyvěrá z hloubi řeči, pojí se s přítomností, v níž *poprvé* zaznívá. Významy, slova jsou eufonií, eufonickými vlákny či proudy spjaty v jedinečném aktu, plynou, rozplývají se, vznikají a zanikají v nekonečnu. Básnický diskurs od nejstarších dob využíval zvukových korespondencí, eufonie a asonance byly vnímány – stejně jako hra se slovy – jako způsob, jímž se jazyk přibližuje Bohu. Význam rýmu není z tohoto hlediska jednoznačný: na jedné straně rým, starý, otřelý, podobně jako *topoi, loci communes*, odsu-

zuje význam k sklouznutí do kliše, které zasahuje i fakt pomíjivosti a smrti, jež se ve starých rýmech podobně jako ve starých obrazech-symbolích jeví – iluzorně – méně hrozivá; na druhé straně může rým, a to dokonce i otřelý, fungovat jako důležitá součást výpovědi (viz kapitola *Mácha těžkomyslný*).

Mélický nářek klasického romantického diskursu pomíjivosti – plynulý, souvislý, rytmizovaný jako hudební skladba, libozvučný, eufonicko-mantrický, repetitivní – vystřídal v *Rekviem za Ernsta Jandla* Friederike Mayröckerové přerývaný, nesouvislý, nelibozvučný „nářek“, či spíše zpráva o umírání a truchlení. Místo „melodie“ a pravidelného rytmu nastoupila arytmie. Místo „logického“, plynulého syntaktického rozvíjení a navazování se bohatě uplatnila apozice, přistavování a přilepování. Kompozice diskursu a také jeho dílčích jednotek – skupiny vět, věty – jako by se vracela k archaické kompozici, o níž se předpokládá, že předcházela kompozici založené na formálně logické motivaci a rozvíjení. Apoziční spojování se zdá souviset s prezentismem, s intenzivním prožíváním skutečnosti *právě teď* – „zápis“ je záznam téměř současný s prožíváním, jde o svého druhu deník, sama událost, smrt druhá, jako by se drala do textu dřív, než ji vědomí a vzpomínání vykroužilo do hladkého tvaru, sama skutečnost, neztvárněná, nesjednocená diskursivním myšlením, má tendenci stát se „dílem“. Ono „právě teď“ je totiž nejen výrazem potřeby okamžitého sdělení, ale mnohem víc se jeví jako cesta z pomíjivosti, jež spočívá právě v zadržení okamžiku, v setrvání v přítomnosti jako jediné časové dimenzi. Apozice-přistavky a parenteze-vsuvky, jež někdy bývá nesnadné rozlišit, „zastavují“ čas – ono nezadržitelné kráčení k rozuzlení a ke smyslu předem danému, charakterizující epiku, a onen tanec mezi významy, typický pro lyriku. V tomto smyslu je i prozaické „rekviem“ Mayröckerové útvarem básnickým. Text není hladký, nýbrž zrnitý, drsný, vrší se i drolí, rozpadá, zadrhává, prodírá se ke smyslu, který stejně nesnadno hledá autor i čtenář.

Jestliže na jednom svém konci diskurs pomíjivosti vyvěrá z bezeslovného nářku, zvuků a citoslovcí a odtud se rozvíjí v hojnými slovy

oplývající promluvu v „klasické“ podobě, na svém druhém konci se tento diskurs redukuje, oproštuje – také od metafor a loci communes, čím dál většího významu v něm nabývají mezery a míří k mlčení, ústí do ticha, do poloprázdného nebo nenapsaného textu, do nitra schouleného těla. Mlčení, ticho představují krajní mez, kdy se iniciativa přenechává tělu nebo smrti, anebo možná silám, jež člověk sotva tuší. V textu k němu směřují pomlčky, tři tečky, nepravidelné mezery, které mohou být jak pauzou, indikátorem pokračování, tak znakem mizení, definitivního konce. Ticho však nemusí být prázdné, i ono může být *událostí* – právě v tichu, mlčení lze snad někdy zaslechnout bytí; v tichu mlčení se člověk vzdává svých předpojatých soudů, svého navyklého „vědění“, vykročuje „ke zkušenosti *nezajistitelného*“ (Hempel 2001 [1987]: 77, zdůr. H.-P. H.). V podobném smyslu ani prázdno není ve skutečnosti prázdnom.

Budiž řečeno, že to, čeho se západní myšlení a prožívání děsí – prázdnota, nic, mizení – je ve východní meditaci cílem, i když tyto pojmy v ní pravda nemají stejný význam – prázdno není „prázdne“, a to právě proto, že se k němu nedospívá na základě životní zkušenosti, „denního“ vědění, deziluze a pochybnosti, ale že vyvstává při meditaci: „Prázdno je prosvěcováno září nebeského srdce,“ jak praví *Tajemství zlatého květu*, ezoterický text čínského taoismu z 18. století (Jung – Wilhelm 1997 [1931]: 87). Prázdno místo „paradoxně vzniká až svým vyplněním“ (Ajvaz 2003: 57) a „skutečně prázdno místo je pouze centrem, v němž se význačně projevuje chybění“ (tamtéž: 51) – jinými slovy: v prázdnu se toliko zviditelňuje stav, který panuje v domněle plném prostoru. Snad toto vědomí může člověka povzbudit, aby zanechal nářku a odvážně se vrhl do prázdna, které se dokonce může stát místem proměny nebo vyvstávání nového. Domnívám se, že i máchovské „ticho“, následující po věžňově „nářku“-meditaci, by mohlo být vnímáno jako symbol transcendentního zážitku, zejména vezmeme-li v úvahu věžňův pocit splývání s Matkou zemí bezprostředně před popravou.

Naši představu o povaze reality a prázdnu tušeném kdesi za „hranicemi jevení“, kde je „pouze to, co tam klademe my“ (Žižek 2008:

15), korigují poznatky z kvantové fyziky. Pro kvantovou fyziku, sestupující nikoli do prázdna, ale hlouběji do reality, která je pro ni realitou jaksi otevřenou, neúplnou, ontologicky ne plně konstituovanou (tamtéž) – do tohoto „prázdna“ jednou klademe neustále se „zdrobňující“ svět, neměřitelný ve svých tvarech, jindy Boha, který je možná jen „černou dírou reality“. „Je-li tu jiná dimenze, je tu jako prázdno,“ říká dále Žižek (tamtéž). Z hlediska světa jevení se tato dimenze může jevit jako prázdno, protože jiný druh „plnosti“, jiný druh konstituování reality si nedokážeme představit, což ovšem neznamená, že neexistuje. „Imaginální svět“ (H. Corbin) a také tzv. fikční svět konstituovaný v literárním díle však kontury jiných světů rýsují; další rýsují fyzikové v hypotézách paralelních světů jiných dimenzí. Žijeme-li v přesvědčení, že trojrozměrnost ve srovnání s dvojrozměrností, například socha ve srovnání s portrétem, je „reálnější“, proč by potom nemohl být „reálnější“ svět o více dimenzích, které si pouze nejsme schopni představit – svět nadsmyslový, imaginální nebo jiný. Ostatně samo měření míry „reálnosti“ je pochybné. Pochybné je i situovat ono „prázdno“, ať už je jím Bůh nebo nám smrtelníkům nedosažitelný svět, někam mimo nebo dovnitř, vnímat tuto skutečnost jako skrytou a vnitřní, jakkoli je to ovšem způsob veskrze lidský, neboť tato skutečnost nás nejen obklopuje, ale i prostupuje – je všude, tak jako „temná hmota“ ve vesmíru, jsme z ní stvořeni právě tak, jako jsme stvořeni z prachu dávných hvězd. Pessoa v *Knize neklidu* vyslovuje hypotézu, že jednou se možná zjistí, že „to, co nazýváme Bohem, a co je tak zjevně v jiné rovině než logika a časová a prostorová realita, je jeden z našich způsobů existence, jeden z pocitů nás samých v jiné dimenzi bytí“ (1992). Sama otázka, kde a v jakém čase se tento jiný svět, jiná dimenze nacházejí, se s podstatou a smyslem jiného světa – má-li jaký smysl, vždyť smysl je pojem z *tohoto* světa – mívá, je mimo čas a místo, ve kterých nyní a zde žijeme. Cesta z jednoho světa do druhého, kterou podnikají hrdinové v příbězích, nemá ve světě, kde tyto příběhy čteme, charakter reálné cesty, ale proměny vnímání, změny vnitřního stavu: průnik do „mundus imaginalis“ se děje Aktivní Imaginací – „orgánem, který umožňuje pře-

měnu (transmutaci) vnitřních duchovních stavů ve stavy vnější, ve vize-události, symbolizující vnitřní stavy“ (Corbin 2007 [1964]: 31); podobně mluvil mystik Swedenborg o pohybu v nebeských sférách jako o proměnách duchovních stavů. Stejně tak žijeme v domnění, že vše, co má z našeho hlediska smysl a co vnímáme jako záměrné, je podstatnější než to, čeho smysl neznáme a co se nám jeví jako nezáměrné, ačkoli právě nezáměrné z našeho hlediska, stejně jako náhoda, je možná škvírou, jíž se nám jiný svět zjevuje, otvírá, v němž se, aniž to víme, stále pohybujeme.

Smrt, podobně jako prázdno a bezčasí, nepřítomnost smyslu a příčiny, se člověku jeví nesnesitelná, proto se ji pokouší „vyplnit“ obrazem, ba mnoha obrazy, zpředměnit ji, ztělesnit, hraje s ní představení, zapřádá s ní rozhovor, oplétá ji slovy, rozpouští ji v proudu řeči – tady mají původ „hádání“ se Smrtí. Z téhož důvodu má člověk tendenci zpředměňovat, vizualizovat, „topizovat“ a narativizovat jiný svět – v podobě míst, obrazů, představ, příběhů, geometrických obrazců. Opakování slov, posvátných jmen, manter a ozvěn v *Máji* je v různé míře vědomým zápasem s pomíjivostí a se smrtí, který se opírá o moc jazyka. Jazyk bývá někdy vnímán jako způsob přiblížení Bohu. Takovou „dimenzí“ však jazyk je, takovou schopnost řeč má nikoli proto, že je člověk do jisté míry vědomě tvoří, ale že v nich působí, že jsou utvářeny i čímsi nevědomým. K podstatě řeči patří „přímo propastná nevědomost o sobě samé“ (Gadamer 1999: 24); Gadamer mluví o „duchovní skutečnosti řeči“ jako o „skutečnosti pneumaty, ducha, který spojuje já a ty“ (tamtéž: 27); do jistého protikladu k takto pojaté skutečnosti řeči klade, aniž staví jedno nad druhé, pojem, jehož vznik předpokládá vědomí řeči.

## „Kdeže jsou...?“ (útěcha ze slov)

Diskurs pomíjivosti opakuje dodnes výroky, které lze sledovat hluboko do minulosti básnictví. Také ty vytvářejí a zajišťují kontinuitu tohoto diskursu a jejich přítomnost může být spolehlivým indikátorem, že se v proudu tohoto diskursu ocitáme. Například otázka „Ubi sunt...?“ „Kdeže jsou...?“ (celá zní: Ubi sunt qui ante nos in mundo fuere?), je klasickou figurou: „ale kde jsou oni? / Kde jejich paláce? Jsou v sutinách!“ (egyptská tzv. *píseň harfeníka*); „Kdepak jsou, ach, ty časy...?“ (Ovidius: *Žalozpěvy*); „Ach, kdeže loňské sněhy jsou!“ – vykřičník místo otazníku stojí v refrénovitě se vracějícím verši Villonovy *Balady o dámách někdejší doby* jako nemá, leč pádná odpověď na rétorickou otázku. „...kde jsou ti zdatní (...), kteří tu svého času byli? (...) Kam se poděli ti...?“ (Jan ze Žatce: *Oráč z Čech*); „Ach, kde je Štěstěna (...) kde chrabré srdce (...) kde touha žíznivá...?“ (du Bellay: *Stesky*); „Kde ale, kde jen je místo – nosím je v srdci –, / kde milencům ještě zbýval *um*...?“ (Rilke: *Pátá elegie*, zdůr. R. M. R.); „Kde je Elmer, Herman, Bert, Tom a Charles...?“ (E. L. Masters: *Na návrší*); „Ach, kam se poděla všechna má krásná léta...?“ (Blatný: *Podzim III*); „ztracené ráje, kdeže byly? / zakázané plody, na kterých stromech nazrály? / vševědoucí hadi, do kterých děr se ukryli?“ (Juliš: *kdeže jsou?*). Tázání představuje pro diskurs pomíjivosti charakteristický modus – otázka má v jeho rámci vesměs ontologický význam. Jeden příklad za všechny: „Časně i věčně hynu? – / Časně i věčně?“ (Mácha: *Máj*).

Klíčovými slovy diskursu pomíjivosti jsou „marnost“, „marno“ a „darmo“: „marnost nad marnostmi, a všechno marnost“ (*Kniha Kazatel*); „že všechno (...) je pouhá marnost, marnost je to všechno“ (du Bellay); „Darmo! – Lkání mé ho neuprosí“ (Mácha); „Však už nadarmo, darmo se souží“ (týž); „že marno vše, že nevzroste nic, že nic nevzeplá“ (Hlaváček). Příkladů by se našlo bezpočet. Jinou charakteristickou, nejrůzněji obměňovanou figuru představuje původně funerální nápis – epitaf: „Quod fuimus, estis, quod sumus, vos eritis“, Co jsme byli, jste vy dnes, co jsme my nyní, budete i vy. Tento

výrok se vyskytuje už v arabských básních ze 3. století n. l., zná ho dobře středověk a lze ho číst i dnes – na ceduli zapíchnuté do země nedaleko dolního vchodu na Olšanský hřbitov. A není snad jeho specifickou obměnou výrok z reklamy na životní pojištění: „My tu budeme stále. A co vy?“; zároveň je analogií jiného výroku spjatého s pomíjivostí: „vita brevis, ars longa“, život je krátký, umění je věčné. Byl to ovšem ze strany pojišťovny, holedbající se svou „věčností“, výrok zřejmě neuvědomělý, nicméně kotvíci v kolektivním nevědomí; z mé strany je to nepochybně motivované čtení, a přece!

Slovo „nikde“ v názvu básně z Halasovy sbírky *Dokořán* (1936) se opakuje ve verších v nejrůznějších pozicích, v rozmanitých slovních konstelacích a tedy i významových kontextech, přitom čím dál zběsileji: „Nikde Nikde Nikde větrné mé jméno / v nic nicotou vešle v prostor Unikděno / Nikde vrhcábe mé víry děravíci...“ Halasovo „nikde“ je zjevnou narážkou na „nevermore“ z Poeova *Havrana* (ostatně Poe je v básni připomenut: „Nikde rozbitino domu Usherova“). U Halase stejně jako u Poea je klíčové slovo opakováno v litanicky znějících verších. U Poea se antropomorfovaný křik havrana ozývá v hláskových variacích krákoravého zvuku a naplno v refrénu. Halasovo „nikde“, veskrze lidské, ničím nepřipomíná, nenapodobuje křik „divočiny“, v básni nefiguruje v podobě eufonie jako u Poea, ale rozrušuje text – tím, že v něm vystupuje nikoli ve své obvyklé adverbialní funkci a pozici, ale jako subjekt, vyvolávaný, psaný s velkým N: „ty Nikde obílené v důlku vesmírném“; „Nikde polykači perlorodých září“. Vyskytuje se v syntakticky vykloubených pozicích a eliptických větách a posléze vnikne dokonce dovnitř slova-neologismu, promění se ve verbální substantivum, pozůstatek děje: „v nic nicotou vešle v prostor Unikděno“. Poeovská aluze se tu snoubí s aluzí na monolog Máchova vězně, v němž zaznívají s velkou naléhavostí slova „nikdy“, „nikde“ a „nic“: „Nikdy – nikde – žádný cíl“; „Ach zítra již můj mrtvý hled / Nic více neuhlídá!“; „Tu ucho mé ach nikdy zas / Těch zvuků nedoslechne!“; „Toť co se ‚nic‘ nazývá. / A než se příští skončí den, / V to pusté nic jsem uveden. – –“. V Halasově básni však nářek nad pomíjivostí není nářkem nad neopakovatelností a zánikem, které má

na svědomí čas, obracející v „nic“ a budící marnou touhu vrátit se v „zašlý svět“, žít zase, alespoň ve snách, „dny mladosti (...) dávno uplynulé“, ale nářkem nad ztrátou „někde“ – místa k „bydlení“ snad v heideggerovském smyslu, jež se obrací v „nikde“. Tento přesun těžiště od unikajícího času u Máchy – „časy pominulé“, „dny mladosti (...) dávno uplynulé“; „[bledé jeho líce] Neusmály se nikdy více“ – k unikajícímu prostoru, ke ztrátě místa se zdá být pro výpověď – nejen o pomíjivosti – ve 20. století příznačný.

Ve slovese „unikat“, které nesporně patří k diskursu pomíjivosti, vyjadřuje pomíjivost, unikavost, pohyb k nicotě nejen kmen „nik“, ale především předpona „u“ – hláska, jež v podobě „ů“ je zvukem hlubiny. Předpona „u“ ve slově „unikat“ vyjadřuje pohyb odněkud, případně z nitra ven, k nějakému vnějšku vnímanému jako prázdnota, nicota, „nikde“; předpona „za“ ve slově „zanikat“ vyjadřuje pohyb za nějakou hranici, za nějaký prostor. Kořen „nik“ nalézáme u sloves „vnikat“, „pronikat“, „vznikat“, kde naopak běží o pohyb dovnitř a uvnitř a o pohyb, jímž se z nitra cosi rodí. České „nic“ bývá sice vykládáno z německého „nichts“, to pak z řecko-latinského „onychytis“, ale stěží lze předpokládat, že stejnou cestou vznikla i slovesa s kmenem „nik“. Archaické „nikati“ označovalo ve filozofii bytostné dění, vznikání a zanikání. Avšak rýsuje se tu ještě jedna, možná poněkud fantastická souvislost sloves s kmenem „nik“ – se slovem „nika“. Toto slovo, známé z architektury, kde označuje výklenek, patrně pochází z italského „nicchia“ – slova označujícího výklenek, ale také kuklu a posléze i obydlí a útočiště (srov. též „nicchio“, mušle). Důležitými vlastnostmi „niky“, výklenku, jsou uzavřenost a (půl)kruhovitost (viz i význam skrytý ve slově „útočiště“). Možná existuje i souvislost mezi slovy „nika“ a „hnízdo“, jehož původ lze hledat v indoevropském kořeni „nidh“, spjatém s něčím, co v sobě cosi vzácného obsahuje, chrání, chová, skrývá – v sanskrtu „nidhi“ označuje nádobu, poklad, francouzské „nid“ označuje hnízdo – něco, co v tomto útvaru podstupuje metamorfózu a posléze odtud uniká: z kukly vylétá motýl, z vejce se v hnízdě klube (kořen „klub“ odkazuje ke kruhovosti a odvíjení, ke klubku) pták, který posléze

z hnízda vylétá. Hláska „n“, o kterou se opírají slovesa s „nik“ i substantivum „nika“, ale snad i hnízdo, v sobě tají obousměrný pohyb – vznik i zánik, zánik i vznik, je proniknuta jak prostorem, tak pohybem různým směrem, pohybem konkrétním i abstraktním, jež od sebe původně patrně nebyly odděleny. V etymologii a provázanosti slov s tímž kořenem jako by bylo napovězeno tajemství pomíjivosti, ale i úniku z ní.

Analogický význam jako „nikdy víc“ má v diskursu pomíjivosti slovo „žádný“, často spojované se slovy „pouhý“ a „jen“ a úpěnlivě opakované ve vězeňské scéně v *Máji*: „Nikdy – nikde – žádný cíl“; „Tam žádný – žádný – žádný svit, / Pouhá jen tma přebývá. / Tam všecko jedno, žádný díl –“; „Tam žádný – žádný – žádný cíl – / Bez konce dál – bez konce jen / Se na mne věčnost dívá.“ V Holanově sbírce *Na sotnách* (1967) zní slovo „žádný“ jako zřejmá máchovská aluze: „(...) žádný dojít“, „žádné slunce“. Verše z *Máje*, v nichž naléhavost výpovědi je násobena opakováním slova s dlouhou samohláskou, navozujícím dojem nářku, obsahují ještě jedno slovo, které se v daném kontextu pojí s pomíjivostí – předložku a předponu „bez“. „Bez“, předložka a předpona absence, chybění, nedostávání se, zbavenosti, vystupuje u Holana příznačně v oxymórním spojení „Věra v Boha bez Boha“ a locus communis bezedné propasti se proměňuje v oxymórní obraz „bezedného vrcholu“: „ale celý ráj byl výš: / bezedný vrchol...“. Máchův Vilém se ptá: „Časně i věčně hynu? – Časně i věčně? – věčně – čas-“; Holanův básnický subjekt se ptá: „na jak dlouho je nesmrtnost / přistižená v nicotě?“ Je-li na zátiších „vanitas“ budoucí vzkříšení „avizováno“, předjíháno, slibováno motýlem vylétajícím z kukly, nesmrtnost, věčnost se skrytě, tajnosubně ohlašuje právě časností, pomíjivostí života, ale i každodenních věcí, ba nicotou samou, beztvarostí, prázdnotou, kam mrtví padají a kde se rozpadají, ale odkud se opět – v postavě či podobě jiné, v jiných tvarech – živí vynořují. Věčnost není územím prázdnoty, ničeho, ale spíš „polem neustálé proměny“ (Ajvaz 2003: 85).

Také slovo „jednou“ patří k diskursu pomíjivosti – ve významu jednou, jen jedenkrát, nikdy víc, „nevermore“: „nezazní vícekrát“ (Má-

cha); „Jednou lze jen víti věnce v máji, / Jednou plane, pak již nikdy, květ“ (týž: *Těžkomyslnost*). Také u Holana v *Terezce Planetové* (1942) najdeme na samém konci povzdech: „však nikdo už, ach, nikdo více / ji nepamatoval – – –“. „Jednou, všechno jen jednou. Jednou a dost! / A my jenom jednou (...) Ale to jednou a že jsme tu jednou / pozemsky byli, zdá se, že se neodvoláš“ (Rilke: *Devátá elegie*). Slovo „jednou“ se v Rilkeově elegii otáčí jako v kole – nejprve po čtyřikrát jako refrén žalu, posléze je slova dvakrát užito v souvislosti s neodvolatelností našeho života zde: jakkoli jsme tu pozemsky pobývali jen jednou, *byli* jsme tu. Možná jsme tu byli jen proto, abychom věci pojmenovali, abychom je jen „řekli“, možná „*tak*, jak věci samy se nikdy nemohly mínit“ (tamtéž, zdůr. R. M. R.) – je to mnoho, či málo? Má snad tento význam i bílý nápis ONCE, jednou, na černém tričku s andělem skleslým přes náhrobek, které jsem objevila za výlohou v ulici 28. října? Je to připomínka filmu *Once*, který se svého času dával, anebo je to memento mori, ne-li takto zamýšlené, tedy „nalezené“? Kdo si tričko oblékne a bude nosit slovo „once“ na prsou? Já? Tričko jsem koupila a pověsila ho do skříňky v komoře, kde kdysi visely poslední loutky z loutkového divadélka, také Kašpárek v červené sukýnce s rolničkami, který se pak kamsi poděl a po mnoha letech se jednou v noci vynořil v mém živém snu.

Dalším slovem spjatým s pomíjivostí je „jen“ s variantou „pouhý“: „On sám shaslá – jen doutnající svíce!“; „V šeru mlh však temně jen se mihá“; „Ach a jen země je má!“; „Ach a jen země bude má!“; „Však ach, jen země zas tma mne uchvátí“; „noc jen slzy měla“; „– pustota jen pouhá“. Slůvko „jen“, označující v těchto Máchových verších zůstatek, nepatrnou část, která z čehosi zbývá a kterou lze ještě postřehnout, zachytit, když ostatní se už ztratilo, vytratilo, často provázejí další slova patřící k témuž široce pojatému kontextu: doutnající svíce – atribut zátiší „vanitas“, šero mlh, temně, pustota, noc, slzy.

Jednou z reakcí na pocit pomíjivosti a marnosti, spjatý s vědomím, že „jen jednou“ žijeme, milujeme, užíváme si, je postoj „carpe diem“ – užívej dne.

*Tak brzy míjí vše, co pomíjí!  
Zmírá tak mládo před bohy, co  
zmírá! Všecko tak málo!  
Nic není známo, vše je tušení.  
Obklop se květy růží, miluj, pij  
a mlč. Nic ostatní je.*

(Pessoa: *Tak brzy míjí vše, co pomíjí!*)

Pessoa připisuje tento postoj Ricardovi Reisovi, jednomu ze svých básnických alter ego. Výzva „užívej dne“ má vést k zvýznamnění okamžiku, přítomnosti, někdy onoho okamžiku-věčnosti, kterým lze, byť rovněž jen dočasně, přemoci Marnost. Tak je tomu i u Pessoy-Reise, který v jiné básni, v jejímž překladu jsou zřetelné máchovské aluze, píše:

*(...) Je to jen tento den,  
jen tato hodina, jen tato chvíle, jen toto  
je, co jsme, a to je vše.*

*Věčná a bez konce uplývá hodina,  
pro niž jsme my pouhé nic. Vždyť týmž dechem,  
kterým teď žijeme, zemřeme. Uchop svůj  
den, neboť jsi jím ty sám.*

(*Jedni s očima stále k minulosti*)

Výzva, ba chce se říct „slogan“ „carpe diem“ ne náhodou vévodí reklamě, jež nevybízí k ničemu jinému než právě k užívání dne, jakéhosi prodlouženého dne, neboť před zákazníkem rýsuje blízkou i vzdálenější rajskou budoucnost, zajištěnou hypotékami. Jestliže v Pessově básni se zvažují obě stránky věci – míjení i užívání dne, reklama o míjení mlčí – v duchu jejího pojetí světa a času nic neubývá, vše toliko *přibývá*, před člověkem leží nedozírná země užívání a spotřebovávání.

Diskurs pomíjivosti o sobě vysílá signál také ve výrazech „již ne“, „již nikdy“, „teď už ne“, které v sobě, jak připomíná Heidegger,

skrývá „tenkrát“ (Heidegger 2008: 449), apod. „Jednou plane, pak již nikdy, květ“; „Nebude již nikdy mojí vlastní!“, „Již ho není – již ho není!“ Tak zní máchovské analogie poeovského „nevermore“. V Máchově poezii lze najít celou řadu dalších rétorických postupů a verbálních gest, jimiž je sugerováno mizení, pomíjení: „víc a víc se tratí“; „Tak mé štěstí prchá dál a dále“ aj. Kromě sloves pomíjení – „tratit se“, „prchat“ – tu pomíjivost navozuje zdvojení: „Však jen darmo, darmo jen...“; „Člunek plyne dál a dále“; „Však vlastní mou ach není! – není! –“. V posledním příkladu je důležitý mimetický moment opakování, napodobení lkání. Podobně i jinde: „Však už nadarmo, darmo se souží“; „,Hasne! Hasne ohlas odpovídá“. Efekt ozvěny je u Máchy všudypřítomný, a to i tam, kde při opakování slovení zmíněn. Podílí se podstatně na poetice pomíjení: utichání provázené ozvěnou – jev ze sféry sluchu – je analogií hasnutí, vzdalování, mizení a především zrcadlení – jevů ze sféry zraku.

Opakování patří jistě k obecným postupům v jakémkoli diskursu, tedy i v diskursu pomíjivosti, avšak zdá se, že v něm může mít významnější úlohu než jinde – *Máj* je toho výrazným příkladem. Jeho prostřednictvím se v tomto diskursu mimo jiné napodobuje monotónní nárek; podobný efekt má ozvěna. Tím se ovšem funkce opakování v diskursu pomíjivosti zdaleka nevyčerpává. V básnické próze Friederike Mayröckerové *Rekviem za Ernsta Jandla* (2000) se vyskytuje jednak opakování doslovné, například v uvozovacích větách, opakovaných třeba šestkrát za sebou („říká Elke Erbová“), jednak opakování, v němž jako by se řeč nesměle znovu a znovu dotýkala dojemné a trýznivé, vlastně nevyslovitelné vzpomínky: „Ach, jak musí být jeho nehty přerostlé a zbarvené či snad odpadly, jak bledé má ruce, jak dlouhé vlasy. Horní ret *zapošitý* maličko *zapošitý* trýznivě *zapošitý*, pod plachtou, ten zoubek zoubček, jen tak bez života ležel pod plachtou, ten zoubek zoubček horní ret malounko zapadlý, jen docela málo, hlava natočená doleva, stočený JAKO LUSK, jako by spal, podchlazená košile (...) *Mám vlastně jen samomluvu* (...) Zobe do horního rtu : zobající zoubek...“ (grafická podoba F. M.). Textová jednotka se mění, rozvíjí v novém kontextu:

„horní ret *zapošitý* maličko *zapošitý* trýznivě *zapošitý*“; „ten zoubek zoubček“, atd. Tato dvě opakování jsou zásadně odlišná: opakování uvozovacích vět probíhá v jakémsi „společenském“ stereotypu, tradičním narativním diskursu, který se zdá nemožné potlačit a dospět přes jeho clonu k jedinečnému vjemu, uvozovací věta jako by byla verbálním gestem srostlým s promluvou druhého; opakování v popisu mrtvého druhu souvisí s velmi osobním sdělením, prodírajícím se z ticha, jednotlivá substantiva si hledají adjektiva schopná vyjádřit téměř nevyjádřitelné, vždyť se popisuje tvář mrtvého, poté se přechází k hlavě a tělu. Promluva tady i jinde sestává z „roztrhaných znaků“, z nichž mnohé zůstávají nezúčastněnému, byť jistě nikoli lhostejnému čtenáři nesrozumitelné: „...ach, ty roztrhané znaky, teď hrozí, že se ze všeho stane fetiš, vidíte, na okraji mé sklenice masařka, manický jazykový materiál, žluté nohy...“

Tento úryvek je natolik příznačný, že by mohl být chápán jako „pars pro toto“ celého *Rekviem*, sebepopisujícího se textu („ach, ty roztrhané znaky...“; „manický jazykový materiál“), jenž vnímá svou „roztrhanost“ ve smyslu rozpojení označujícího a označovaného, ale i v podobě nesouvislosti slov a hybridnosti spojovaných jevů a jenž se prostupuje s popisem mrtvého. Celý text *Rekviem* má tendenci se zauzlovat ve vzpomínkách-předmětech spjatých s mrtvým (konvice, pyžamo, trenýrky) nebo s jeho umíráním a smrtí. Někde tvoří tato místa miniaturní „zátiší“ typu „vanitas“: na okraji sklenice je masařka, tradiční motiv podobných zátiší. I tato „zátiší“ jsou roztrhána, stejně jako znaky a celá promluva-samomluva, jsou destruována, korigována, sotva byla napsána, a jejich cáry pak plavou pod hladinou textu a někdy se nad ni vynoří. Lamento Friederike Mayröckerové není lkáním, které by sugerovala hladce plynoucí, rytmizovaná a melodizovaná řeč s pravidelnými návraty-zátočninami, tak typickými pro elegicko-melancholický diskurs, nýbrž je přerývaná, výkřikovitá, nesouvislá, těkající od slova k slovu. Diskurs pomíjivosti se v tomto textu natolik proměnil, ostentativně se vzdal svých „klišé“, že čtenář váhá, jedná-li se ještě o takový diskurs? Podle mého názoru se o něj jedná, i když uchu zní nezvykle už proto, že je „neurvalý“, nepřináší

úlevu ani útěchu jako melodické lkání, básnicky plynulý nářek, pisatelku ani čtenáře nikterak nešetří. Podobnými proměnami a zlomy procházejí ovšem i jiné žánry a diskursy – nedoslovenost, torzovitost, diskontinuita, sebekomentování postihují i je, takže se zdá, že jde o jev obecnější, který vypovídá o proměnách vnímání, poznávání, psaní v současném světě.

Nesouvislost promluvy v *Rekviem za Ernsta Jandla*, působená přeskoky od jedné asociace k druhé, podporuje i dojem podružnosti, arbitrérnosti těchto asociací z hlediska celku. Některé představy, obrazy, slova se v textu shlukují jako objekty „nalezené“ v proudu (ne)vědomí a promluvy, shlukují se na základě podobně „náhodných“ souvislostí a zdánlivě náhodných synchronicit, pro autorku však nejspíš fatálních a symbolických. Zdánlivá náhodnost je totiž podle všeho skrytou souvislostí a nutností – „vnitřní, archaickou či infantilní nutností, jež si nalézá opěrné body ve vnějším světě“ (Havlíček 2003 [1950]: 164). Čtenář se musí smířit s tím, že ne vždy se mu podaří nalézt smysl, že jeho neporozumění textu, jehož smysl ostatně nepřestává hledat ani ta, která píše rekviem za milovaného druhu, je součástí významové struktury a „strategie“ díla a že se s tímto neporozuměním vlastně počítá. Text není záhadný, dvojnásobný, symbolický, jen pod nápořem emoce své pisatelky rezignuje na soudržnost, balancuje na kraji své záhuby, což ovšem je s jeho motivací v souladu. Mayröckerová do něj snesla jako do hnízda vše, co pro ni v čase truchlení mělo nějakou souvislost se smrtí druhu básníka – od vzpomínek a básní přes jeho pyžamo, „zapošitý ret“ až po jeho žertovnou experimentální báseň. S tím souvisela rezignace na vyváženost a sourodost částí, na celistvost ve smyslu žánrovém, na uzavřenost, ale i na efekty v podobě básnických aluzí, tropů a metafor. Podobná abstinence charakterizuje i jinak celistvější *Zádušní básně za Pavla Buksu* (1993) Violy Fischerové a *Elegii za Jindřichem Chalupěckým* (1994) Jiřiny Haukové. Příznačný se mi zdá fakt, že „rekviem“ píší ženy a truchlení, o němž vypovídají, má nepatetický, takřka „každodenní“ ráz. „Záměrnost“, jejímž projevem bývá přítomnost básnických tropů, je potlačena ve jménu „nezáměrnosti“.

jež se pojí s autentickou povytce osobní, téměř neliterární výpovědi nevyzdobené tradičními básnickými prostředky a jež svým přerývaným rytmem nebo vloženými prozaickými partiemi odkazují k próze. Dalo by se říct, že ženská „rekviem“ („zádušní“ básně) se vzdávají rámce i prostředků tradičního, „oficiálního“ diskursu pomíjivosti a truchlení, v nichž je smrt tradičními básnickými prostředky rétorizována a ornamentalizována, to znamená zároveň zbavena své jedinečnosti.

Jsme příliš zvyklí myslet v souvislostech, hledat souvislost, neboť na ní se pro nás zakládá smysl a bez ní si nedokážeme představit celek. Dokonce i tehdy, když uvažujeme o nesouvislosti a absenci smyslu, pokoušíme se v ní objevit skrytou, jinou souvislost a jiný smysl. Ostatně co jiného právě dělám nyní já? Jako by jen prosté připojování, přimykání nemělo, nemohlo mít smysl, ačkoli skutečnost se našim smyslem primárně dává právě a především ve fragmentech, jednotlivostech. Vzápětí po práci smyslů začínáme ve skutečnosti, abychom se v ní vyznali, hledat a nalézat souvislosti a budovat smysly, aniž si uvědomujeme, že jsou jen relativní, osobní nebo konsenzuální, že skutečnost v podobě, o které nás přesvědčují smysly, případně vylepšené nástroji a přístroji, a ujišťuje vědomí, je toliko obecně přijímaným obrazem-názorem. Připustit nesouvislost, nezáměrnost, natož absenci smyslu je pro člověka náročný úkol – jako by nás i ony vystavovaly nahé pomíjivosti, ba „smrti“.