

Narcistický lyrismus, jehož různé formy Kundera zkoumá ve všech postavách trilogie, vrcholí v této vyrovnané, zralé a mužné postavě, která jen zdánlivě nemá nic společného s nezralým, nezkušeným, lyrickým a pseudorevolučním básníkem z *Života*: ve skutečnosti patří oba do stejného rodokmenu.

Jakubovým zrcadlem byl Bůh, který neexistuje, Klímovým zrcadlem byla Kamila, Kamiliným zrcadlem byla Klímova milénka, Olžiným zrcadlem byl Jakub, za jehož otcovským výrazem byla „prázdná tvář“; Slámovým zrcadlem byl ideál bratrství, Bertlefovým ideál dobra atd. Vše se tu dělo ve jménu něčeho, co vlastně neexistovalo, sloužilo to k poznání sebe sama, které se neuskutečnilo. Ten kdo nejzřetelněji a nejkřutěji spatří svoji pravdu, nespátří nikdy skutečnou pravdu. Hmota a duch šly ve skutečnosti toutéž cestou, přitom však vrah nikdy neuvidí mrtvolu a ti, kdo vidí mrtvolu, se nikdy nedovědí motiv vraždy. Vše se odehrálo „mimo spravedlnost“, jako „hra bez následků“. Tragédie bez katastrofy, zato plná emocí: „slastné mrazení a hrůza plná pýchy“ [Olga], „zvláštní nadšení“ [Bertleff], „nepochopitelně šťastné úsměvy“ [Klíma], „mimořádný den“ [Sláma].

Vražda Růženy je „acte gratuit“ [neodůvodněný, nemotivovaný čin, který provokativně a revolučně uvedl na jeviště hodnot André Gide ve *Vatikánských kobkách*]: Lafcadio vyhazuje z jedoucího vlaku Amedea, Jakub vkládá do Růženy tuby s prášky na uklidnění jedovatou pilulku. Perfektní „acte gratuit“ Kundera předvádí v sérii motivovaných hnutí; neguje tak jakoukoli jeho revoluční či jenom novou hodnotu.

Kunderovo filozoficko-sémiotické hledání, tak jak jsme je sledovali napříč jeho třemi romány, je pokusem analyzovat neúspěch avantgardní a revolucionářské ideologie. Cílem uměleckých – a nejenom uměleckých – programů avantgardy bylo prosadit novou stupnici hodnot, vytvořit novou představivost a vysvobodit člověka z pout z fetišizovaných předmětů a zkonstatovaných vztahů. V pohledu, který před námi Kundera rozvíjí, se na místě toužené svobody ocitl systém hypostazovaných, autonomních a odcizujících znaků. Ve světle jedinečné historické zkušenosti přezkoumává proces volby nebo vytváření nových hodnot a odhaluje na jedné straně arbitrérnost této operace – její nezávislost na skutečných faktech, na druhé straně totální závislost vytvořených hodnot na systému stávajících společenských vztahů. Protagonistou této schizofrenní situace je lyrický hrdina ignorující vztahy mezi příčinou a následkem a stavící na místo poznání intenzitu citu a na místo činu narcistické sebezhlížení. Charakteristice lyrického hrdiny odpovídají v podstatě všechny postavy trilogie. Kundera nám představuje člověka, který se na jedné straně redukuje na soubor různorodých znaků a na druhé straně vstupuje do intersubjektivního mechanismu, v němž je nucen vykonávat operace diktované stávajícím systémem; hypostazovaný symbolický řád a lyrický subjekt se vzájemně podmiňují a doplňují, pravděpodobně nemůže jeden bez druhého být. Autonomie a soudržnost symbolického řádu je možná díky tomu, že celý systém odkazuje k vyšší instanci (k historii, k Bohu), na jejímž místě je však jen prázdné zrcadlo, do něhož člověk promítá svůj obraz, jako by to bylo jeho nejvyšším životním posláním.

Téma identity člověka je v perspektivě, již nám Kundera nabízí, položeno jako otázka samotné soudržnosti já,

tříštícího se a rozpouštějícího v různých odcizujících identifikacích.

Kunderův svět je uzavřený a nejen osoby, ale i procesy, které uvádějí v chod různé události, jsou v podstatě stejného rodu. Zápletka vzniká v okamžiku, kdy slovo nebo jiný znak jsou povýšeny na skutečnost. V procesu, který se takto rozbíhá, přestává být možné rozlišovat kategorie omylu a náhody, spravedlnosti a odpovědnosti. Události potom jako by postupovaly

59. Tamtéž, str. 154.

podle své vlastní vnitřní logiky, která se může jevit jako náhoda nebo jako nadpřirozený zásah, a jednajícím postavám se v jejich víru už nikdy nepodaří najít znovu normální poměr ke skutečnosti. Arbitrérnost přijímaných hodnot a nepřítomnost reálných motivací, které Kundera ve svém modelu uzavřeného světa především zdůrazňuje, jsou dva rozhodující faktory: vytvářejí a podmiňují *zpředmětnění*, hypostazi znakového systému (tedy onu situaci, kde smyšlená zpráva vyvolává reálné účinky, kde neopodstatněné tvrzení má větší váhu nežli skutečnost a kde vykonstruované teorie ubíjejí lidské životy).

K tomu, aby čtenář mohl vnímat románový prostor jako neprostupně uzavřený (takový, jaký je pro postavy románu) a přitom mít na očích i jeho hranice (a moci se tedy od postav románu radikálně odlišit), slouží postava vypravěče. V *Žertu* jsme viděli čtyři postavy osvětlující se navzájem svým vyprávěním, poskytující tak čtenáři sdostatek příležitostí uvědomit si, že autoreflexivní vědomí každého z nich je jednostranné nebo falešné. V druhých dvou románech rozehrává stíny mezi skutečností a vykonstruovaným světem jediný vypravěč; v *Životě* je to neutrální a vševědoucí vypravěč, který se omezuje na zvedání opon a záclon, kryjících různé kouty a zákoutí; ve *Valčiku* se vypravěč ocitá vzhledem k dějovému plánu na vyvýšeném stupni, skoro se zdá, že se uhníždil přesně v tom místě onoho chybějícího a zrcadlícího článku, do něhož postavy románu promítají své vize a své autoportréty. Vypravěč se už ale nespokojuje prostým odrážením jejich podoby, staví příběhu do každé zápletky a každého zákřutu zvětšovací čočky a deformující zrcadla: všechny iluze, klamy, triky, masky a falše rozehrává tak do fantastické, ale pravdě velmi podobné tragikomedie.

Znepokojivé a palčivé otázky, které Kundera položil už v *Žertu*, možná vůbec nelze zodpovědět. Možná že jediná správná odpověď na ně zní: problém byl chybně zadán a mylně řešen. Kunderovo podobenství o zločinu a trestu odhaluje skutečné premisy tohoto problému, ukazuje různé varianty jeho řešení a prosvětluje do hloubky proces, ve kterém se to, co mělo být hodnotou, stává pas-tí.

(*Řím 1978*)

TOTOŽNOST ČLOVĚKA VE SVĚTĚ ZNAKU

„Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre“, napsal Stéphane Mallarmé,¹ všechno na světě existuje proto, aby vedlo, ústilo, vlilo se do knihy, všechno se stává nebo stane knihou. Kniha je metafora světa. Svět jako kniha. Tato představa, vyslovená básníkem, jehož dílo je pokládáno za konec jedné epochy v umění a začátek druhé, ať stojí v úvodu úvahy o současné české literatuře. O literatuře, která žije v situaci, kde společnost nabývá podoby jakési veliké totální knihy.

V srpnu osmašedesátého roku se na zdech a chodnicích v celém Československu objevil křídou nakreslený čtverec a u něho nápis: „toto kolečko je černé“. Asi o rok později se na veřejných budovách téže země červenal transparent s heslem: „Se Sovětským svazem na věčné časy a nikdy jinak“.

Autor sklerotického hesla a génius sémiotické syntézy postavili nám před oči dva body, jimiž prochází linie rozlučující svět skutečnosti a svět znaků. Znak jak známo je základním prvkem komunikace; podle jedné z definicí italského sémiologa Umberta Eca je znakem vše, čím lze stejně dobře říkat pravdu jako lhát. Pro člověka, který nakreslil křídový čtvereček a napsal pod něj toto kolečko je černé, měla souvislost slova a skutečnosti existenciální význam. Nemusel číst Saussura, aby pochopil, že znak, kterému přikládáme význam, je arbitrérní, protože právě zažil zrušení společenské smlouvy, podle níž dáváme jistým věcem jistá jména a něco více nebo méně jistého jimi rozumíme. Vyjádřil to definicí, která ruší všechny definice. Tautologické heslo naopak nemá jinou funkci nežli potvrdit platnost jediného, monolitního systému znaků, který existuje nezávisle na skutkové podstatě prvků, z nichž je utvořen. Zatímco tautologie potvrzuje jen sebe sama, označuje bílý

1. *Stéphane Mallarmé, Variations sur un sujet, Oeuvres complètes*, Paris 1965, str. 378.

čtvereček všechno: celek i jakoukoli jeho část. Je to poslední stupeň onoho tolik v Čechách citovaného „všechno je jinak“, kdy už nemá smysl měnit náhledy, opravovat výpovědi nebo očekávat nová vysvětlení. Je to konec dosavadní komunikace, konečný bod, mat v partii, která se jmenuje dialog.

Pokračujeme v hovoru proto, že pokládáme tuto partii dosud za rozehranou. Víme však už, jak vypadá mat, a proto se naléhavě ptáme, co je šachovnicí, jaké jsou na ní figury a kdo jimi vlastně táhne.

Žijeme ve společnosti, která definuje člověka jako živočicha společenského a kulturu jako projev komunikace, založené na systému znaků. Psychologové, sociologové i antropologové dokazují, že člověk jako bytost společenská je nejprve podmiňován symbolickým systémem sdělovaným řečí a že praxe následuje teprve po jeho nastolení. Ne nadarmo se sémiologická vášeň zmocnila všech odvětví humanitních věd. Nejen to, člověk si navykl považovat sama sebe především za původce a příjemce nej-různějších zpráv a dále začal pohlížet na sebe především jako na znak. Nevyřešená otázka identity člověka se nepozorovaně proměnila v otázku identity znaku.

Jestliže se člověk převtělí ve znak, projde, nevěda třeba ani jak, hranicí, která ruší vztah znaku ke skutečnosti. Konec možného dorozumění prožívá jako katastrofu. Ale ne proto, že by touto proměnou ztrácel smysl. Katastrofa tkví v tom, že jeho smysl je nyní daný znakovým systémem, v němž se ocitá, v němž může být podle jím nekontrolovatelného klíče libovolně označen za cokoliv a mimo který neexistuje.

„Jsem mrtev a nemohu se proto zúčastňovat vědeckých zasedání (...) jako ten, který není a vlastně ani nikdy nebyl, nesmím uvádět v omyl čtenáře, a proto jsou všechny mé publikace v Československu vyřazeny z knihoven a mé jméno je vymazáno ze seznamu autorů.“² Žádná sémiotická studie nevystihne přesněji hrubou, ale působivou analogii společnosti jako velké knihy, nežli tento

úryvek z otevřeného dopisu Karla Kosíka Sartrovi. V důmyslné totální knize systému filozof neexistuje, jako neexistuje v románu postava, o níž autor nemluví. Je to prosté a není to metafora. A svědčí to ani ne tak o krizi identity, jako opět o jedné mezní situaci, s níž se člověk v dnešním světě měří.

Jako člověka proměněného ve znak a putujícího slepě gramatikou společenského mechanismu můžeme definovat každou klíčovou postavu Kunderových románů. Všechny Hrabalovy „pábitelé“ můžeme naopak vidět jako lidi, kteří vytvářejí v řeči samy sebe tak, aby do žádného známého a ustaveného systému nemohli být zahrnuti. V divadle Václava Havla se mechanismy samostatného, na skutečnosti nevázaného dorozumívání rozehrávají podle své přesné a dokonale fungující gramatiky. V prózách Věry Linhartové putuje vypravěč z jedné osoby do druhé v nikdy nekončících proměnách tak, že za promlouvajícím subjektem stále zůstává stát prostor nezachytitelné skutečné osoby. *Dotazník* Jiřího Gruši zakládá svůj účinek na tom, že se v programovacím štítku (dotazníku) ocitají informace, které do předepsaného symbolického systému nenáleží. Spisovatelé rozdílní, takřka nesrovnatelní, v mnohém protichůdní, scházejí se nad onou rozehranou partií, ve které jde o to, mluví-li člověk anebo je „mluven“ a jakým jazykem. Chtěla bych ukázat na příkladu Milana Kundera, Věry Linhartové a Bohumila Hrabala, jak vypadají tři naprosto různá řešení tohoto společného problému.

„Byli jsme jen němí herci podstrčení pod dávno nazpívaný text“, říká v *Žertu* Jaroslav, kterého „vzpomínka na rozmarýnový věneček dojmá víc než skutečné první milování“.³ Tento citát vyjadřuje základní situaci všech postav Kunderových románů. Lidé se tu mohou setkávat pouze v prostoru nějakého textu. V *Žertu* se Helena zamilovala do funkcionáře Zemánka „uvnitř“ písňě Avanti popolo, Kostka se setkává s Lucií díky tomu, že si ji promílá do podobenství evangelia, Ludvík se cítí doma „uvnitř skleněných kajut písni“ svého mládí.

2. *Karel Kosík, Otevřený dopis J. P. Sartrovi*, Praha 26. 5.1975.

3. *Milan Kundera, Žert*, cit. podle 2. vydání, Praha 1968 str. 138.

Matka v románě *Život je jinde*⁴ vynakládá krajní úsilí na to, aby odpovídala podobě, jakou musí mít podle předpokládané konvence milenka malíře; Jaromil vidí důkaz své existence v tom, že jeho básně jsou otištěny v novinách. Silnější nežli sexuální pud je společenský význam teplých spodků a červených trenýrek. Pud společenské realizace, uskutečňované ztotožňováním se s prestižními znaky, je potom vůbec silnější nežli pud sebezáchovy. A to i tehdy, kdy člověk ještě má možnost volby. Hubená prodavačka může omluvit zpoždění na schůzku s ambiciózním básníkem, jenom vytáhne-li z rukávu kartu, jakou je na stupni společenských významů ilegální přechod přes hranice. A není to pouze výmysl, ale především sémiologická operace založená na správné znalosti platného kódu.

Ve společenském systému je taková karta opravdové eso, neboť zaručuje svému nositeli vstup do společenského systému, přičemž nemusí být ničím podložena. Odměna a trest jsou čistě a jenom záležitostí pravidel hry. Hry, v jejích rámci se hrdina pohybuje slepě, ztotožňuje se postupně s různými „kartami“, může vyjít z jedné partie

a vstoupit do druhé, ale není nikdy ničím jiným nežli více nebo méně úspěšně sestavenou kulturní jednotkou. Regrese k živočichu je už nemožná, narodil se jako básník, přesněji řečeno, byl básníkem, ještě než se narodil, z rozhodnutí, u jehož kolébky se tyčila sériově vyrobená socha antického boha.

Setkání, rozchody, tragédie i frašky jsou v Kunderových románech podmíněny znaky, jejichž význam uniká z moci zúčastněných. Příběhy *Směšných lásek*⁵ i děje následujících tří románů mají na počátku vždycky slovo: slovo vymyšlené, žert, fikci, která nabývá převahy nad svým autorem. Je-li otázka identity člověka položena jako otázka identity znaku, pak se člověk může pohybovat pouze v jazyce, jenž je konvencí; jednotlivec do něj nemůže rozhodujícím způsobem zasáhnout. Tak Ludvík v *Žertu* může pouze reprodukovat v soukromí mechanismus, jehož obětí se stal ve sféře společenské.

V klasickém díle experimentální literatury, *Tristramu Shandym*, si Stern hraje s konvencí vyprávění, zveřejňuje techniku vypravěčských postupů a ruší zákonitosti příběhu. Kundera naopak buduje peripetie svých příběhů ze zahalených, nesrozumitelných a železných zákonů řeči. Oneirická logika *Valčíku na rozloučenou*⁶ je dána tím, že se zúčastněné postavy podílejí společně, leč nevědomě na konstrukci konečné „zprávy“, jejíž smysl je přesahuje, kterou žádná z nich neuvidí v celém konečném smyslu. Motivace zločinu, zločin, trest a vina jsou mezi nimi volně distribuovány: Klíma by se rád zbavil Růženy, kterou zabije Jakub, přičemž vinu na sebe bere František, ačkoliv má na ní podíl Sláma. Zdá se, že řetěz příčin a následků je zpětrhán, ve skutečnosti působí zcela neoblohmě, ale za obzorem jednotlivých postav: Jakub se domnívá, že vyslovuje obecné soudy a zatím prorokuje vlastní čin: „Většina lidí se pohybuje v idylickém kruhu mezi domovem a zaměstnáním (...) Přitom stačí, abychom je vyvedli z tohoto tichého území a stanou se vrahy, ani nevědí jak.“⁷

Lidé jsou tu rozloženi v řadu znaků, a ty určují dráhu, po níž se za nimi sami povlečou nebo poženou, která rozhodne o jejich narození, životě a smrti. Počaté dítě je žolíček, vstupenka do budoucnosti, anebo nebezpečná nálož, která hrozí vybuchnout. Záleží jen na tom, do kterého systému symbolů vstoupí. Vnitřnosti, vzpomínky, nosy, sny, pilulky, portréty na plakátech, spermata, ideály, milienky skutečné a hlavně neskučné jsou pravými hybateli dějů, ve kterých člověk marně hledá svoji pravou podobu.

Kategorie lyrismu jako ignorace skutečnosti, kterou Kundera vypracoval v románě *Život je jinde*, platí nejen, na nezkušeného lyrického básníka, ale i na zralého intelektuála Jakuba, který se nikdy nesetká se svým skutečným zločinem: odnáší si místo zkušenosti metaforu.

Clementisova beranice, staré milostné dopisy, ztracené deníky v *Knize smíchu a*

4. Milan Kundera, *Život je jinde*, Toronto 1979.

5. Milan Kundera, *Směšné lásky, Druhý sešit směšných lásek*, Praha 1965.

6. Milan Kundera, *Valčík na rozloučenou*, Toronto 1979.

7. Tamtéž, str. 78.

zapomnění⁸ jsou rozuteklé znaky zmizelé Historie, z fetišizované autobiografie, knihy, mimo něž se člověk propadá do bezčasí a nepaměti. Na jedné straně symbo-

lický kruh lidí vykonávající stejné pohyby v jednotném rytmu (jakási mimická tautologie); na druhé straně nicota marně krmená slovy, mluvením o sobě, knihami napsanými i nenapsanými, grafománií a „bojem o ucho“ (marná snaha zpředmětnit se ve světě, kde cokoliv může znamenat cokoliv anebo něco jiného). Kundera dobře ví, že pro člověka, který se ztrácí ve větší či menší knize dějin, nemůže být alternativou žádný přirozený divoch; úsilí o přirozenost biologickou ruší přirozenost jako takovou. Sen o Dafnidovi je vnitřní a nesdílitelný.

Kunderovy metafory jsou tak přiléhavé, že když jejich prizmatem znovu přehlédneme skutečnost, z níž vrostly, zdá se nám, že ji obsahují celou. Že ona rozehraná partie s předem známým matem prochází už jenom různými variantami, které hru mohou sice prodloužit, ale ne změnit. Dalo by se to říct takhle: ten, kdo se ztotožní s některou z Kunderových postav, je ztracen, je jako ony slepý nebo oslněný oživlými symboly, pokud se nechce stát středem zvědavého zájmu coby tonoucí, jako Tamina. Kunderovy příběhy jsou tragédie bez proměny nevědomosti v poznání. Proto také tu mají katastrofy komický charakter. Jediné místo, odkud lze celou hru přehlédnout, je místo vypravěče. Jenom vypravěč, který není v textu uzavřen, tento abstraktní subjekt prostředkující mezi autorem a čtenářem, vidí a dovoluje rozeznat, jak slovní porozumění zpečetuje naprosté vzájemné nepochopení.

Celé dílo Věry Linhartové můžeme charakterizovat jako zkoumání vztahu člověka a textu. Dva protipóly současné české literatury, Linhartová a Kundera, vycházejí ze stejných, historicky i antropologicky objektivních premis: také pro Linhartovou je řeč místem, kde se lidé mohou setkávat. „Někdy rozumím slovu řeč ve významu věci společné, přizvukuje mi souzřenost s polským *rzecz*, jemuž vojvodí *res-rzecz* pospolita, věc obecná, tedy to, co je mezi námi, co je mi s tebou společné“, píše v *Pikareskním průběhu na pozadí*.⁹ Otázka, kterou si položila hned na začátku své cesty, je: „zda lze prostou řečí vytvořit předmětový tvar, to jest samostatný předmět, který by byl schopen stát na vlastních nohách a pohybovat se z vlastních sil“¹⁰. Nemohli bychom za samostatný předmět vytvořený řečí a pohybující se z vlastních sil považovat třeba hru, která se v Kunderově povídce *Falešný autostop*¹¹ neodolatelně zmocní vlády nad dvěma milenci a rozmetá jejich vztah? Linhartová ovšem svůj vyčtený úkol upřesňuje zásadní podmínkou, která se stane hybnou silou jejího dalšího hledání; vychází z obavy, „která se pomalu stává nejhlubší úzkostí a téměř posedlostí našeho života, abychom nevstupovali jen do slov samých“.¹²

I tuto větu bychom mohli vztáhnout k *Směšným láskám*, jejichž hrdinové právě naopak vstupují do slov samých (od nerozvázného slibu po vymyšlenou řečtinu v povídce *Já truchlivý bůh*)¹³ a podléhají potom jejich demiurgické síle.

Je s podivem, kolik styčných bodů nacházíme mezi autory, kteří snad jeden druhého ani nečetli: Kunderův Ludvík nazývá písně „skleněnou kajutou“, vypravěč Linhartové mluví o své řeči jako o „příbytku“. Zatímco však postavy Kunderových románů v zákrutech jazykových mechanismů ztroskotávají, vypravěč Linhartové zdůrazňuje, že si zachovává identitu právě tím, že dovršený jazykový útvar opět opouští: „Myslím, že tento příbytek je hotov“, končí povídka *Totéž později*, „můžete se v něj uvázat, jakmile se vytratím zadním vchodem“.¹⁴

Důkazem, že jde u obou autorů o totéž základní téma, může být i to, že v díle obou je rozhodujícím strukturotvorným faktorem mnohoznačnost slov. V Kunderových románech jsou různé možnosti interpretace jednoho činu, žertu, gesta, slova nastraženou pastí,

8. Milan Kundera, *Kniha smíchu a zapomnění*, Toronto 1978.

9. Věra Linhartová, *Meziprůzkum nejbliž uplynulého*, České Budějovice 1964, str. 180.

10. Věra Linhartová, *Přestořeč*, Praha 1966, str. 269.

11. Milan Kundera, *Druhý sešit směšných lásek*, str. 56.

12. Věra Linhartová, *Přestořeč*, str. 56.

13. Milan Kundera, *Směšné lásky*.

14. Věra Linhartová, *Meziprůzkum nejbliž uplynulého*, str. 140.

jakýmsi nadosobním strůjcem osudů. Linhartová naopak mnohoznačnost každého prvku řeči prohlubuje a znásobuje záměrně, hra je tu otevřená a její postavy vystupují spíše jako strůjcové mnohoznačnosti než jako její oběti.

Na pozadí české tvorby Věry Linhartové lze číst celé dobrodružství moderní evropské literatury od chvíle, kdy se „umělecký postup stal protagonistou tvorby“, jak se vyjádřil Jakobson (tedy třeba právě od Sterna), po mnohostranné experimenty, ke kterým uvědomění vypravěčských technik vedlo. Linhartové však nikdy nešlo o literární experiment: maximálně otevřená, nikdy se v sobě neuzavírající struktura jejích textů, je výsledkem důsledného a tvrdošíjného pokusu o svobodu člověka, jenž se může sdílet s druhým jen pomocí řeči a přitom je si vědom nástrahy, kterou v sobě tento nejdokonalejší nástroj dorozumění skrývá: „Je pravda, že mým nástrojem je řeč; ale není jisto, vedu-li řeč já, anebo ona vede mne.“¹⁵

Linhartová jazyk personifikuje (v *Dobrodružství nevládního dítěte*), vypráví příběh o vyprávění příběhu (*Méťův život v obrysech*¹⁶); neúnavně dělá čtenáři průvodce po vlastní fikci i po fikcích jiných autorů (její vypravěč navštěvuje Skvorešniky z *Běsů* například). Cílem této cesty je za prvé dosáhnout dvojdomosti vypravěče-autora (i čtenáře), dosáhnout toho, aby hranice mezi skutečností a fikcí byla viditelná i průchodná oběma směry. Znamená to, že vymyšlené postavy ožívají a vlastní minulost, vlastní život, mohou být stejně dobře skutečné jako smyšlené (téma, které najdeme také u Hrabala). Dalším a hlavním cílem této cesty je proniknout z vlastního já k druhému, ke třetí osobě, ke světu, který je v konvenci řeči fikcí vždycky. Rozhodujícím východiskem je při tom vědomí situace, jejíž hluboký smysl se za zdánlivou samozřejmostí obvykle vytrácí: „Jsem řečí, stávám se řečí“, říká Linhartová (v *Meziprůzkumu nejbliž uplynulého*), „ale ztotožňuji se s ní, nepřevtělují se do ní, jsem stále také něco jiného než řeč.“¹⁷ Odtud pramení jednak možnost mluvit za sebe i proti sobě, propůjčovat řeč druhému, promítat promlouvající já do rozporuplných množin osob, stěhovat vědomí do krajiny i do předmětů. Je to hledání řeči, „která by měla skladbu odlišnou ode všech, které znám“, jak říká Linhartová v knize *Dům daleko*,¹⁸ v textech, kde tento pokus dovedla nejdál. Znamená to totéž jako stavět labyrint znaků a symbolů, a zároveň se učit procházet v něm zdí. Tato metafora by byla planá, kdyby nebyla provázena současně radikální proměnou

vlastního subjektu konfrontujícího se neustále s jazykem. Kdyby nebyla úsilím „probdít se k jiným očím“.¹⁹ Linhartová nejprve definovala své vypravěče jako osoby ve skutečnosti nemožné, přirovnala je k abstraktním figurám a geometrickým tělesům, aby postupně dospěla k metafoře subjektu jako světelného bodu, který „prochází v temnotě všeho“, je „před časem i teď“,²⁰ je „pohybující se světlo bez zdroje“,²¹ a aby dál znovu opouštěla každou metaforu, protože: „není žaláře, leda by sis chtěl vystavět dům, ve kterém bys také přebýval.“²² Přirovnání řeči k příbytku (domu, kajutě) je potvrzeno, tentokrát ve vyšší rovině: ve smyslu biblického „člověk nemá, kam by hlavu složil“. Jako žije člověk na Zemi, žije v řeči a skrze ni. Ale království, které není z této řeči, lze dokázat zázrakem, uměním. „Neboť umění je znovuvzkříšení věcí vpravdě zemřelých a jejich zmrtvýchvstání. Je klíčem na prahu prachu. Je tím, co se hledá, v co se přerůstá, tím, v co se ukrývá a tají.“²³

Hrabal od svých prvních *Hovorů lidí a Perliček na dně*²⁴ sází právě na zázrak. Na zázrak nečekaných významů tryskajících z řeči, na jiskry přeskakující ze snáře k semaforu na Václaváku, z poutačů na fotbalové hřiště, z vyprávění do vyprávění. Úvahy o vztahu jazyka,

15. Věra Linhartová, *Prostor k rozlišení*, Praha 1964, str. 165.

16. Věra Linhartová, *Přestořeč*.

17. Věra Linhartová, *Meziprůzkum nejbliž uplynulého*, str. 171.

18. Věra Linhartová, *Dům daleko*, Praha 1968.

19. Tamtéž, str. 20 a 27.

20. Věra Linhartová, *Meziprůzkum nejbliž uplynulého*, str. 175.

21. Věra Linhartová, *Dům daleko*, str. 70.

22. Tamtéž, str. 27.

23. Tamtéž, str. 26.

24. Bohumil Hrabal, *Perlička na dně, Hovory*, Praha 1963.

člověka a skutečnosti jeho tvorbě předcházely, důkazem toho je i autorovo svědectví, že živelnost a spontaneita jeho mnohohlasých skladeb je výsledkem práce spočívající ve shromažďování materiálu, výběru, konfrontaci, střihu a montáži.

Hrabalovou základní technikou je montáž a koláž různorodých textů: *Morytáty a legendy*, *Toto město je ve společné péči obyvatele*²⁵ a málo známý, protože netištěný *Mrtvomát*, napsaný už v letech 1949–53. Princip koláže tkví v konfrontaci a prolínání textů odpoutaných, vzdálených jejich původci i kontextu. (V *Mrtvomatu* např. Hrabal sestřihuje seznam betlémových figurek nějaké hračkářské firmy, nápisy ze hřbitova v Nymburku, ceník lázeňského léčení, snář, mezinárodní telegrafní kód atd. Teprve když původní funkce i autor textu zmizí, může řeč ožít vlastní paměti; mnohoznačnost slova se obnovuje, nový kontext vykřesává nové významy: „Některé skvrny nelze vyčistit bez porušení podstaty látky“, zní motto *Tohoto města*; poklady, uložené pod povrchem běžných významů, se otevírají v okamžiku, kdy se sdělení odpáře od kabátu, na který bylo přišito, a přenese z čistírny na bílý papír. Tajemství Hrabalova neortodoxního surrealismu je v tom, že podvědomí, do kterého se dobývá, je podvědomí jazyka.

Vytvoření nového významu, nebo spíše nalezení významu zasutého, vytěsněného, původního, je jiskrou, zá-

zrakem, iluminací, dobrem, katarzí. Slovo je Hrabalovi energie, duchovní síla, která ovlivňuje i tělo: „Procházím se Michalskou, čtu nápis: Železné dveře. To člověku dodává sílu jako železité víno.“²⁶ Hrabalovské přirovnání je udílení milosti: „U kandelábru stojí člověk, jako by poslouchal vážnou hudbu. Teď ale zvrací, tekutina mu teče z úst, jako by mu vypadly kapesní hodinky na řetízku.“²⁷ Anebo „Pan Iontek nemá zuby, jen sem tam skořepinku jakýchsi kostí a kostiček, stačilo kýchnout a ty zbědované zuby by mi vletěly do pokoje jak pár uschlých okvětních lístků jasmínu, který v závanu větru se sypal z keřů vložkovou letní vánicí.“²⁸ V *Pražských jesličkách*²⁹ Haňťa rozřezává s kostelníkem pilou dřevěné svatě a celou nemsmyslnost té destruktivní činnosti vykupuje slovem; andělská křídla se mísí s křídly fotbalového mužstva, hlava archanděla Gabriela znamená v Haňťově mimické řeči míč. Cílem tohoto postupu je interpretovat každou i sebenepříjemnější událost jako vyhrávající číslo. Jméno přitom funguje jako magnet soustřeďující zlomky světa ve svém silovém poli: „Povídám stařeně – praví v *Kafkárně* – Paní, neznala jste náhodou Františka Kafka? Božičku – řekla – já jsem Kafková Františka. A můj tatínek byl koňskej řezník a jmenoval se František Kafka!“³⁰

Vyprávět, kecat, nadsazovat, vymýšlet si, mystifikovat, to všechno jsou způsoby, jak vymanit z rozumové kontroly jazyk, jak rozprostírat sítě, do kterých se zázrak řeči chytí. Osoby Hrabalových povídek žijí proto, aby mluvily, proto, že mluví, tou měrou, jak mluví, a díky tomu, že se o nich mluví. To je jejich hlavní funkce a vykonávají ji bez ohledu na skutečnost, o níž vypovídají, ve fantastickém rozporu s ní anebo v ještě fantastičtější shodě. Pábitelé říkají prachu cementárny zdravý vzduch, malují idylické výjevy, stojíce „po pás ve smradlavé břečce“, a „když slyší kapkat vodovod, už berou tužku a kreslí si vodopád v Niagaře“.³¹

„Pábitel je nástrojem jazyka, který obohacuje sebe sama o všechny něžnosti a finty, o něž má zájem jazykověda. (...) Pábitel, když se nedává do řeči s lidmi, baví hovorem sám sebe, podává informace o případech, jejichž význam je zveličen, přesunut, zpřeházen, protože pábitel cedí skutečnost přes diamantové očko inspirace.“³² – Tak definuje svůj typ vypravěče

25. Bohumil Hrabal, *Morytáty a legendy*, Praha 1968, *Toto město je ve společné péči obyvatel*, Praha 1967.

26. Bohumil Hrabal, *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet*, Praha 1967, str. 15.

27. Tamtéž, str. 17.

28. Bohumil Hrabal, *Každý den zázrak (výbor)*, Praha 1979, str. 192.

29. Tamtéž, str. 43-59.

30. Bohumil Hrabal, *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet*, str. 17.

31. Bohumil Hrabal, *Pábitelé*, Praha 1964, str. 148.

32. Bohumil Hrabal, *Rukověť pábitelského učně in Svědectví*, 51, 1976, str. 567-570.

Hrabal sám. A jako je pro něho člověk nástrojem jazyka, je skutečnost křivým zrcadlem, které nabývá lidského rozměru teprve skrze slovo. Zejména tehdy, když ztrácí svůj praktický význam; předmět, který žádnou praktickou funkci neplní, může mít stejnou funkci jako slovo: tak třeba pan Metek čerpá euforii z měřicího přístroje bez čoček a vidí lépe cvikrem beze skel.

Exaltace smyslů, obžerství, opilost, nezřízenost, přemíra mohou být pokládány za důkaz hrabalovského hédonismu, ale jsou mnohem víc stimulatorem opojení ve službách jazyka; pivo a vepřová jsou Hrabalovi tím, co hašíš a opium prokletým básníkům a droga surrealismům. Pan Karel, který v povídce *Na zahrádce* pleje záhony vleže, protože jinak kvůli svému obrovskému břichu nemůže, není symbolem hédonismu, nýbrž nenasytlosti smyslů, která je Hrabalovi symbolem živoucího. Proto je Hrabalovo labužnictví slovní, je stejně smyslné, týká-li se jídla nebo huti Poldinky, mysliveckého slangu nebo zaprášených rekvizit divadelního skladiště.

Stejně tak není základním Hrabalovým žánrem hospodský kec, nýbrž polyfonie hlasů (podobně jako Linhartová mění i Hrabal rod vypravěče)³³ – je to koláž a montáž promluv; hospoda je rámcem koláže stejně jako maringotka nebo sběrna starého papíru nebo kterékoliv jiné místo, kde setkavší se hlasy nabývají nebývalé výjimečnosti a prorocké naléhavosti, jako věty sv. Augustina, Novalise, Nietzscheho, Herdera a sv. Jana na dvou stránkách *Rukověti pábitelského učně*, jako setkání Lao Ce s Kristem u lisu na starý papír a vyhozené knihy. Hrabal tak skrze jazyk, umocňovaný „pábiteli“, soustřeďuje maximum smyslové, citové a myšlenkové energie a podává jím jakousi kolektivní anamnézu. V podvědomí jazyka je ještě uchováno neporušené, plné vědomí člověka.

Jenomže v *Příliš hlučné samotě*,³⁴ která zatím uzavírá hlavní „pábitelskou“ větev Hrabalovy tvorby, magická říše jazyka zaniká. Starý Haňťa, vzdělaný „proti své vůli“ obsahem knih, které ničí, je „sobě současně umělcem i divákem“. Ztotožnil se se svým předmětem tak, že se sám podobá mase starých knih, bydlí ve starých knihách a je moudrý jako staré knihy. Ale je sám. Polyfonní skladba hlasů se přestěhovala do stoupy a do jeho hlavy zasvěcené samotě. Balíky slisovaného papíru, se srdcem nejkrásnějších knih uprostřed, jsou posledním stadiem koláže. A Haňťa sám, s hlavou plnou nejkrásnějších slov, si vysnává jako hrob, jako Rajskou zahradu slisovaný balík světa, který zaniká s jeho knihami a hlavně s jeho pracovní-životní metodou založenou na vztahu ke slovu. Nelisuje se tu snad kniha, o níž snil Mallarmé?

Jak u Kundery, tak u Linhartové i Hrabala shledáváme, že těžištěm jejich pozornosti je prostor řeči, vytvářený více hlasy, spíš nežli dialog polyfonní skladba. Děj, dobrodružství, událost tu nastává vždycky přerušením přímého a jednoznačného vztahu slova ke skutečnosti. Toto přerušování vytváří zvláštní dimenzi, ve které se projevuje důležitost řeči nikoli už jako prostředku dorozumění, nýbrž jako existenciálního prostoru, který člověk vytváří vlastní vypovědí a jimž je přitom současně utvářen.

Jediné, co překračuje tento rámeček, je vypravěč, nebo lépe jen subjekt, který prostředkuje mezi autorem a čtenářem a nemůže se nikdy stát znakem žádného symbolického systému Ani ve vlastním světě, protože jej organizuje a tudíž zůstává nutně i mimo, ani v cizím, protože jakmile zmlkne, je neuchopitelný. Je i není, jeho jméno nelze vymazat z žádného seznamu, v tom je silnější než autor svému ovšem může vždycky znovu vytvořit k obrazu svému.

Nevim, jestli je tento závěr dostatečný vzhledem k otázkám položeným v úvodu. Všechny možné analogie

s totální knihou společnosti, o níž byla řeč na začátku, ať zatím zůstanou otevřeny.

(Řím 1981)

33. Viz vypravěčka v povídkách *Třetihorní zábava*, *Vlasy a bicykl* a dalších ve výboru *Každý den zázrak*.

34. Bohumil Hrabal, *Příliš hlučná samota*, Praha.

KONTURY TICHY: OXYMÓRON V MODERNÍ ČESKÉ POEZII

*Zbortěné harfy tón, ztrhané strůny zvuk,
Zašlého věku děj, umřelé hvězdy svit,
Zašlé bludice pouť, mrtvé milenky cit,
Zapomenutý hrob, věčnosti skleslý byt,
Vyhasla ohně kouř, slitého zvonu hlas ...*

Máchovo dílo jako pramen básnických hodnot proniká stále moderní českou poezií a těžko bychom hledali nejen básnické skupiny či proudy, které ve své době nepodaly vlastní interpretaci Máchy, ale i jednotlivé autory, u nichž by odkaz k Máchovi nebyl případný.

Při četbě Vladimíra Holana, Františka Halase a Jana Skácela, básníků, kteří se nikdy k žádnému uměleckému hnutí nepřipojili a kteří se vůbec jakémukoli zařazování do skupin vymykají, vyvstává zřetelně jedna konstanta všem třem básníkům společná: oxymóron čili spojení významově protikladných slov.¹ Oxymóron hraje určující roli v jejich poetice a vzhledem k tomu, že se všichni tři k Máchovi odvolávají velmi důrazně, můžeme jejich interpretaci Máchova oxymóra považovat i za výzvu k novému pohledu na Máchu samotného a třeba objevit vedle Máchy surrealistického,² jenž je dosud nejuplnějším a nejvýraznějším příkladem moderního osvojení české poezie, ještě další a neméně zajímavou podobu Máchy.

Vyzdvihnout jistý básnický postup jako konstantu a dominantu, společnou skupině autorů, znamená samozřejmě jenom vybrat si jeden z mnoha možných klíčů ke konkrétním dílům; jakmile jsme si úhel pohledu zvolili, je třeba se podívat na různé způsoby uplatnění tohoto principu a ukázat rozdílný účinek a význam, který teprve v konkrétním díle tvoří na základě abstraktního postupu vlastní básnické hodnoty. Tento pokus o synchronní pohled na oxymóron v díle Holanově, Halasově a Skácelově může snad být podnětný i pro hlubší studium máchovských témat v moderní české poezii vůbec.

Už samo základní pojetí básnictví, společně všem třem autorům, lze definovat jako oxymóron: zakládá se totiž na výslovné nedůvěře ke slovu; hodnota ticha a mlčení je kladena nad samotnou poezii:

*Propustil jsem hlas
přebytečný hlas
zvučivý hlas na slovech hřadující*

říká Halas, pro něhož je i slovo jako takové předmětem svrženého kultu:

1. Máchovo „zbortěné harfy tón“ je citováno jako příklad oxymóra např. ve *Větším poetickém slovníku* Bruknera a Filipa (Praha 1968) a po nich také ve *Slovníku literární teorie* (Praha 1977). Definice samotného termínu

oxymóron jsou však většinou velice obecné, příklady sousedí až příliš těsně s paradoxem a antitezí. Mukařovský definuje „zbortěné harfy tón“ jako kontradikci mezi adjektivem a substantivem („popření existence adjektivem a její supponování substantivem“); *Významová stránka Máje*, (*Kapitoly z české poetiky III.*). Jakobson v eseji *Les oxymores dialectiques de Fernando Pessoa* (*Questions de poétique*, Paris 1973) o „alliance de mots (qui) présente deux variétés distinctes: un vocable qui est uni au terme contradictoire ou au terme contraire“ (str. 468). Formální stránka tohoto spojení slov není definována; Jakobson pokládá za oxymóron například spojení „metade de nada“ (polovina z ničeho), protože slovo polovina implikuje celek. Za oxymóron pokládá Jakobson dále např. verš „Foi por nao ser existindo“ (Byl, protože nikdy neexistoval) – tedy celou větu. Příklady jak vidět sahají od těsného slovního spojení po větu, včetně významů nevyslovitelných přímo, ale jenom implikovaných. Znakem oxymór je tedy opravdu jenom to, že spojují neslučitelné. Oxymóron může být součástí metafory, jako citovaný verš Máchův je metaforou zašlého „dětského věku“; v jiných případech ho za metaforu nemůžeme považovat, protože žádný jiný znak nezastupuje a vymyká se tím pádem interpretaci (jako například Halasovo „nešťastně šťasten“). Právě proto, že jeho jedinou konstantou je pouze abstraktní protiklad anebo kontrast, dovoluje nám zjišťovat a srovnávat dynamiku výstavby smyslu u různých autorů, a přitom nezjednodušovat příliš termíny srovnání.

2. Viz surrealistický sborník *Ani labuť ani luna*, Praha 1936.

Černá tráva ticha saranče slov ji sžirají³

Holan vyjadřuje přímo, jaký význam tichu přikládá:

*Protože boží hlas
je pouze plochou mlčení
pod útlakem našeho sluchu –⁴*

Skácel o ticho usiluje nejdodlaněji; být v tichosti, zmlknout, je pro něho nezbytnou podmínkou toho, aby se něco významuplného mohlo zrodit, i slovo mlčet se v jeho podání stává slovesem přechodným:

*Kdo učil mlčet kámen
Kdo bude mlčen námi⁵*

Kult ticha je na rozhraní hodnot uměleckých a existenciálních. Nebylo by těžké najít v českých dějinách posledních padesáti let celou řadu mimoestetických a mimouměleckých důvodů, které by tuto volbu objasnily. Zajímá nás teď ale umělecký účín takového zdánlivě paradoxního pojetí. Básnický kult ticha nemůže být prázdným slovem – musí se stát strukturotvorným prvkem celého díla. U každého z těchto tří autorů dává princip ticha vyrůst formám v jádru zcela rozdílným, přičemž oxymóron je a zůstává jejich společným jmenovatelem.

Poezie jako němý zpěv: pro Holana je to paradox, který se neuzavírá sám v sobě. Můžeme si znovu přečíst jeho známou báseň *Ptala se tě*:

*Ptala se tě mladá dívka: Co je poezie?
Chtěl jsi říci: také to, že jsi, ach ano, že jsi,*