

TAJEMSTVÍ KNIHY

Michal Ajvaz

Hledáte místo, kde...

... můžete celý den studovat nebo pracovat?

... seženete knížku pro zábavu, do školy, k poučení?

... stahujete e-knihy, posloucháte hudbu, tisknete 3D?

... osobně potkáte české i světové autory?

... můžete zajít na koncert, filmy artové i 3D?

Právě jste ho našli!

Městská knihovna v Praze

43 poboček, **3** pojízdné knihovny, **4 000** akcí ročně,
2 000 000 dokumentů, **60** Kč za registraci

www.mlp.cz

knihovna@mlp.cz

www.e-knihovna.cz

www.facebook.com/knihovna

Tajemství knihy

Michal Ajvaz

Znění tohoto textu vychází z díla [Tajemství knihy](#) tak, jak bylo vydáno nakladatelstvím Petrov v Brně v roce 1997. Pro potřeby vydání Městské knihovny v Praze byl text redakčně zpracován.



Podle [předlohy](#) z fondu [Moravské zemské knihovny v Brně](#).

§

Text díla (Michal Ajvaz: Tajemství knihy), publikovaného [Městskou knihovnou v Praze](#), je vázán autorskými právy a jeho použití je definováno [Autorským zákonem](#) č. 121/2000 Sb.



Vydání (obálka, upoutávka, citační stránka a grafická úprava), jehož autorem je Městská knihovna v Praze, podléhá licenci [Creative Commons Uved'te autora-Nevyžijte dílo komerčně-Zachovejte licenci 3.0 Česko](#).

Verze 1.0 z 8. 10. 2021.



OBSAH

Setkání s tělem	6
Metafyzika mlsnosti	16
1. Stíny džungle	16
2. Pamětníci mysterií.....	18
3. Lotos	20
4. Chuť existence.....	21
Tajemství knihy.....	23
Palmströmovy vynálezy.....	31
Nehotová skutečnost.....	31
Produkce chaosu.....	31
Chaos a řád	34
Věci, které se otáčejí.....	36
Měřicí přístroje	37
Magický svět Ernsta Jüngerera	41
Exil jako životní postoj	53
Borgesovy noční můry	58
Uvnitř a venku (Roger Gilbert-Lecomte: Škvíra)	63
Amsterdamský labyrint Gustava Meyrinka.....	68
Švédsky jezdec.....	71
Kniha o tom, co není dýmka	73
Deníková literatura (Odpověď na anketu časopisu Prostor)	77
Proměny Prahy (Odpověď na anketu časopisu Prostor)	80
Mezery světa	82
Poezie Petra Krále	89
Věčné Vítězství Ladislava Klímy	96
„Zář přílišným jasem svým stmělá“	99
1. Neviditelný vodopád.....	99
2. Rapiniové a Ottajanové	101
3. Příмка a kruh	107
4. Escherovo schodiště	109
Ediční poznámka	111

Setkání s tělem

Rozsáhlé oblasti světa, který nás obklopuje, jsou neviditelné. Nepatří k nim pouze to, co se nachází mimo prostorový horizont – v dálce, na odvrácených stranách a ve skrytých vnitřcích – nebo mimo horizont časový – za hranicemi přítomného okamžiku. Sama pláň barev a tvarů, jimiž se k nám přivrací skutečnost, se rozpadá na ostrůvky smysluplného, a tedy viditelného, a na temný oceán chaotického, toho, čemu nebyl přiznán smysl – oceán, z něhož vystupují ostrovy vnímaného a ježž pohled pomíjí. Tuto oblast sice určitým způsobem registrujeme, ale vlastně ji nevidíme.

Je zvláštní, že v době, o níž si všichni myslí, že v ní hraje nezvykle velkou úlohu tělesnost, se stávají neviditelnými i lidská těla – jako by se ztrácela v mlze, jež se převaluje nad zemí a z níž se vynořují pouze tváře. Neviditelnost těl nespočívá v první řadě v tom, že těla jsou po většinu času skryta v měkkých a proměnlivých dutinách oděvů. Látky, které halí tělo, neskrývají zprávu, kterou tělo nese. Látky často těla naopak spíše určitým způsobem zviditelňují: Jakoby zesilují jeho šepot, zachycují život těla a zvýrazňují jej tím, že jej překládají do své řeči, do pohyblivého písma vlnících se linií a rozvinujících se a zase se svinujících záhybů. Toto neklidné, neustále se proměňující písmo opouští repertoár známých a klasifikovatelných tvarů, jež jsou spjaty s hotovými významy. Proto je s to zdůraznit a pročistit významovost, jíž se oblast těla vymyká předmětným významům, které jsou nám obvykle k dispozici – tělesné pohyby poukazují k původnějšímu prameni smyslu, k silovým polím, z nichž se předmětné významy teprve zrodí. V těle se otevírá určitý způsob bytí; a protože se vnímání obvykle orientuje jen na předmětné významy, jeví se mu gestické dění jako chaos, jež neoznačuje nic a jemuž není třeba věnovat pozornost. (Když Aldous Huxley popisuje proměnu

vidění, kterou v něm vyvolal experiment s mescalinem, zmiňuje se o tom, jak se mu při prohlížení knihy s reprodukcemi obrazů renesančních malířů náhle zjevil svět draperií, kterého si do té doby nikdy nevšiml, a jak najednou pochopil, že vlastní jádro a tajemství světa každého malíře je skryto v těchto labyrintech linií a záhybů, v této opomíjené periférii viděného.)

Obvykle vidíme z těl pouze obličej; ty jako by vyčnívaly nad hladinu, pod níž je temný a neznámý podmořský svět: svět proudů a rytmů tělesných pohybů, vlnění gest a látek, chvění linií a ploch. Náš pohled se obvykle pohybuje v úzkém pásmu nad hladinou tohoto chaotického živlu. Vidíme pouze tváře; na základě jejich zřetelně artikulovaných a odlišitelných znaků registrujeme osoby a třídíme je podle toho, jestli je známe nebo neznáme; kromě toho se orientujeme v situacích pomocí toho, že tváře chápeme jako jakési značky odkazující k některému z repertoáru známých psychických stavů a předvídatelných úmyslů. Tvář sama se stává jakýmsi nápisem, který tělo nese na svém vrcholku, nápisem, který si přečteme, a tím jsme hotovi s bytostí, již tento nápis označuje, aniž se s ní ve skutečnosti setkáme. Ale k tomu, abychom se skutečně setkali s druhým člověkem, je třeba, abychom zaslechli sdělení, které zní v jeho těle. „Život, který byl vepsán ve tváři jako na ciferníku, zřetelný a plně závislý na čase, byl v tělech rozptýlenější, větší, tajuplnější a ještě věčnější,“ píše Rilke ve své knížce o Rodinovi. „Zde se nepřetvařoval; nedbale probíhal tam, kde se nedbale žilo, žil hrdě v hrdých; opouštěje jeviště tváře, sňal masku a stál ve své pravé podobě za kulisami šatu.“

Abychom těla skutečně viděli, nestačí jen rozšířit sféru, v níž se pohybuje náš pohled, nestačí ponořit jej pod hladinu, která dosud oddělovala sféru viditelného od oblasti nevnímaného. Pohled musí přivyknout tomuto zvláštnímu světu, zabydlet se v něm a porozumět jeho řeči: Musí se vrátit ke svým počátkům. Prapůvodní dění

pohledu nemá charakter registrace hotových věcí, přiřazování připravených identických významů k typickým tvarům; pohled je původně děním, při němž nejistý, neuzavřený smysl, který se ještě nestal hotovým předmětným významem a ve kterém dosud pulsují rytmy bytí, prosakuje do jedinečného tvaru a současně se jím sytí, proměňuje se v něm a znovuzrozuje.

Tajemná oblast mezi sférou viditelných tváří a zemí se ještě roze-
stupuje na dvě vrstvy. Nad zemí rozestírá rytmus pohybu nohou
jakýsi nejzákladnější prostor, prostor, v němž je tělo zajato a z ně-
hož nemůže uniknout, neboť jej samo svým pohybem stále buduje.
Pohyb nohou tká prvotní prostorovou síť, osnovu, do níž budou
zasazeny všechny cesty, události a setkání, v níž jsou zvláštním
způsobem už spolupřítomny.

Krok není ani stálou vnější mírou, již by si v sobě existence
nesla a jejíž pomocí by členila zemi bez ohledu na povahu míst,
ani pouhým neustále se měnícím projevem charakteru různých
prostorů. Chůze je původní setkání se zemí, v němž se vyjevuje
jak povaha země a tajemství míst, jež jsou krokem ohledávána, tak
charakter existence jdoucího, jeho svět. Chůzí vrůstáme do místa,
individuální rytmus kroku se rodí v událostech, které se odehrávají
v různých prostorech a které jsou těmito prostory prosáklé. V ryt-
mech chůze se zjevuje povaha prostorů, jako se ve výšce a chvění
plamene zjevuje povaha hořící materie. Proust píše o paměti těla,
která uchovává jednotlivé prostory, v nichž tělo žilo, jako navrace-
jící se způsob orientace, rozvrhu pohybů; existuje však ještě jiná
paměť těla: Paměť, která z jednotlivých prostorů neustále destiluje
jediný prostor, prostor, jež tělo nikdy neopouští. Krok uzrává na
pláních, na schodištích, na městských třídách nebo ve spletitých
uličkách. Vstřebává do sebe tyto prostory, z tohoto setkávání se
rodí základní prostorové schéma, individuální prostor, který kolem
sebe každý rytmus svého kroku rozestírá: Někdo neustále bloudí

ulicemi magického města, někdo si s sebou nese prostor starého domu. Někdo žije na širokých náměstích, někdo v těsné místnosti, někdo na pobřeží. Franz Kafka si zapsal: „Každý člověk v sobě nosí pokoj. To si lze ověřit dokonce sluchem. Když se zaposloucháme do rychlé chůze nějakého člověka, třeba v noci, kdy je všude ticho, zaslechneme například drnčení špatně upevněného nástěnného zrcadla.“

Silové pole, které se otevírá v charakteru chůze – v tom, jak se krok odpoutává od země a jak na ni dopadá, v jeho vzmachu a zadržování, tempu, v celé hře napětí a uvolnění – je genezí prostoru. Ať se nacházíme kdekoliv, neopouštíme prostor svého osobního mýtu; tento mytický prostor, do něhož je každá existence uzavřena, se otvírá ve způsobu chůze. Při pohledu na chůzi nějakého člověka tušíme, jaké nestvůry jeho mytický prostor obývají, jakými tajemnými lesy je v něm třeba procházet, jaké zakleté zámky a jeskyně pokladů čekají na konci jeho cest. Původní prostor, který rozprostírá chůze nějakého člověka, je tedy čirým silovým polem, předznačujícím možné dění – proto splývá s původním časem existence: Krok je také kyvadlem, metronomem, který tento hutný čas měří, vyjevuje metrum, v němž se existence odvíjí a jež určuje její základní ladění. Pohyb nohou má v sobě něco snového: Stejně jako ve snu se v něm monotónní a bezchybná automaticnost spojuje se zjevením mytického prostoru a času.

Proto mohl Nietzsche klást do úzké souvislosti krok a styl jazyka a myšlení, chápat tento dvojí rytmus jako dva proudy vytékající z jediného pramene. V silovém poli prvotního prostoru těla se rodí nejenom naše cíle a dráhy našich cest, jsou do něho vrostlé svými nejhluběji sahajícími kořeny i slova a myšlenky; tyto prostory vzlínají až do vět a nalézáme je v jazykových situacích, v půdorysu řeči a myšlení. „Duch má nohy,“ řekl Nietzsche; a také Walter Benjamin kladl do souvislosti „podzemní nárazy, které rozrušují Baudelaireův verš“, se svědectvím současníků o básnickově „abruptní chůzi“.

Chůze zjevuje prvotní prostor nějakého člověka, prostor, v němž dosud nevyvstaly věci a osoby. Nad touto významovou vrstvou se stře druhá vrstva, která je už vsazena do tohoto základního prostoru. Je to silové pole, které rýsuje gesta rukou. V nich se otvírá prostor, ve kterém se už vynořují věci; pohyby rukou vyjevují rytmy tohoto světa. Věci se však v tomto prostoru dosud plně nevydělily ze souvislé tkáně, hranice mezi věcmi nejsou v tomto světě ještě zřetelné a naopak jednota věci je dosud slabá. Věci se ohlašují ruce, která se s nimi setkává, jako určitý stav sil, způsob kladení odporu anebo ustupování tlaku ruky; tento způsob vyjadřuje prvotní bytí věci, bytí dosud nezrocené funkcí, slovem a pojmem. Při hmatovém vnímání není ještě znak, přinášející zprávu o věci, oddělen od události setkání s věcí samou. Ruce se vystavují působení věcí, prsty putují labyrinty povrchů, narážejí na výčnělky a přejíždějí přes hrany, pronikají do dutin, zabořují se do vnitřků, jsou zraňovány hroty, poznamenávány uvolňujícími se částčkami povrchu a tekutinami, jež prosakují póry a trhlinami. Ruka se pod hladinou pojmovosti setkává s napětím a uvolněností, pevností a ochablostí, ztuhlostí a rozviklaností, s vuschlostí a rozteklostí – se silami, jež budují bytí věci, silami, jež jsou odpoutány od jednoty pojmu a slova a současně zasazeny do předvěcného světa. Ruka se setkává s původní, ve světě zraku často už zapomenutou věcí-krajinou, věcí-událostí. Svět dotyku nám připomíná, že původní jednota věci je čímśi, co se pozvolna rodí, že není jednotou pojmu, ale spíše stylem všech projevů rozestřených v čase, silou, jež tyto projevy rozestírá. Věc vyvstává pro ruku jako melodie silových projevů a její jednota je tóninou, v níž se tato melodie rozvíjí. Teprve z této pravěci se zrodí to, co nazveme jménem určité věci a co obvykle za věc pokládáme. Funkce, která pro nás většinou vyčerpává bytí věci, není v tomto světě rodících se věcí ještě ustálená, je pouze jednou z cest ve spleťtém houští projevů a vztahů; typický tvar, na nějž obvykle skutečnou podobu věci převádíme, mizí za sledem tajemných, neočekávaných a jen obtížně sjednotitelných setkání, jež prožívá na své pouti ruka.

Prostřednictvím rukou se setkáváme s věcmi v jejich předpojmovém bytí; tato setkání do života rukou pronikají podobně, jako se setkání s prostory uchovávají v chůzi. V gestech rukou se pak zjevuje povaha světa, v němž věci vyvstávají, styl setkávání se s věcmi, způsob, jak existence vrůstá do světa věcí a jak k ní věci přicházejí, jak se jim existence otvírá a uzavírá, jak se jich chápe a jak je nechává být. „Ruce jsou již složitý organismus, jsou deltou, v níž se stéká z dálek příšlý život, aby se vлил do velkého toku činu,“ píše Rilke. Ruce jednak promlouvají stylem, jakým se kladou na věci a uchopují je. Pro způsob, jakým se ruce dotýkají věcí, je charakteristické napětí mezi dvěma momenty. Prsty jsou nejzazším a křehkým výběžkem těla, ční bez ochrany do prostoru, noří se do světa povrchů, před nimiž nejsou chráněny žádnou znakovou clonou, setkávají se s fragmenty, jež jsou zasazeny do temného okolí a jež nejsou sjednoceny předem daným pojmem. Jsou místem, kde tělo vstupuje do chaotického příboje bytí věcí, jsou rozechvívány vlnami tohoto příboje. Současně se však prsty a dlaň zakřivují, vzniká tak dutý, uzavírající se prostor – dlaň věci svírá a uchopuje, vyděluje jednotlivé věci z původního kontinua a vytváří z nich jednotky; dlaň je prvním kadlubem, který věc proměňuje z nepředvídatelného sledu působení, z temné a mnohoznačné melodie, v disponovatelný prvek našeho světa: Jednota, kterou do skutečnosti vkládá toto pojmání, je zárodkem jednoty pojmu. Způsob, v jakém vztahu jsou tyto dva momenty pronikání ruky mezi věci – a tento způsob je něčím viditelným – se podílí na významovosti rukou. A ve chvílích, kdy se ruce odpoutávají od věcí, promlouvají ještě výrazněji, gesta rukou rýsují do vzduchu tajný hieroglyf, podpis prozrazující skryté jméno: V tazích a vlnovkách této signatury lze vyčíst povahu energií, z nichž se v tomto světě rodí věci a slova, vlastní jednotu existence, která bývá skryta za nepravou jednotou idejí, názorů a cílů.

Řekli jsme, že z celého těla vnímáme obvykle jen tvář jako sestavu výrazně artikulovaných a dobře rozpoznatelných znaků, jež na rozdíl od pohyblivých linií těla poukazují k vymezeným předmětným významům. Ale tvář proměněná v poznávací značku není skutečnou tvář, je jen jedním z fantomů, kterými náš pohled zalidňuje zemi, jednou z předem připravených masek, jimiž zakrývá syrovou a obtížně zvládnutelnou skutečnost. Skutečná tvář není oddělena od života těla, není jen značkou osoby a psychického stavu, značkou, která zahaluje způsob bytí, jenž se otvírá v tělesných pohybech. Díváme-li se na tvář pouze jako na ostrůvek toho, co je smyslu- plné, ostrůvek, který vyčnívá nad chaotické proudy a víry gestic- kého moře, nevidíme ji ještě. Tvář uvidíme, až když spatříme celé tělo. Tvář není oddělena od prostoru, který vyzařují gesta rukou a rytmus chůze. Významy tváře jsou do tohoto prostoru zasazeny, reflektují jej a souznějí s ním.

Způsob chůze nevyovídá o vztahu ke jsoucnům, jsoucna jsou pro svět, otvírající se v chůzi, ještě rozpuštěna v základním silovém poli země. Krok je uzavřen do sebe, se somnambulní monotónností se mívá s blízkými jsoucny; v paměti nohou, ve stylu chůze se však zjevuje široký prostor cest, silové pole, v němž jsou předznačeny příběhy a setkání existence. Svět, který rozestírají pohyby rukou, se zužuje, a současně se v tomto světě začínají vynořovat věci, třebaže se dosud plně nevydělily, neuzavřely do sebe a nenabývaly jména. Tělo se na této rovině otevírá, vystupuje ze sebe a vrůstá do blíz- kého okolí, do světa rodících se věcí. Prostor, v němž žije tvář, se opět rozšiřuje, ale přitom se zaplňuje věcmi – věcmi, které se tu už vyhranily, získaly identitu a uzavřely se do svých hranic; současně nabývají povahy celostního znaku, který se vymyká bezprostřed- nímu působení a který tak hraničí se slovem a pojmem. Tento prostor – prostor viděného – je širokým a současně rozčleněným celkem. Svět chůze, svět gest rukou a svět pohledu tak představují tři stupně postupného vynořování se pevniny věcí. Tvář vyjevuje

způsob, jakým se existence orientuje v tomto „patře“ skutečnosti, zjevuje síly vládnoucí v tomto světě, styl pořádání celků, který je pro danou existenci charakteristický.

Jak je možné, že pohled odhaluje povahu světa, který patří dané existenci? Není snad pohled pouhým přijímáním obrazů, čirou pasivitou, v níž se ztišila všechna gestikulace, v níž na hranici s myšlenkou uhasl tělesný projev? To je však jen zdání. I vidění je ve skutečnosti tělesná událost, časové a gestické dění, a tato tělesná povaha pohledu není něčím pouze nahodilým a instrumentálním – podílí se na povaze viděného a jeho smyslu. Pohled je určitým způsobem vstupu do světa, je poutí oka, která může mít různý půdorys, může se vyznačovat různými tenzemi, rytmy, různými silovými charakteristikami. Proto může oko vyjevovat tajemství světa toho, kdo se dívá, může zjevovat síly, jež tento svět budují a z nichž krystalizují jeho zákony a syntaxe. Nepatrné stavy a pohyby oka jsou s to zjevovat povahu širokého prostoru, prostírajícího se až k horizontu, hovořit o silách, jež v tomto prostoru vládnou, vyslovovat jeho syntax. Pohled může například svědčit o tom, že ve světě dívajícího se jsou jsoucna dosud prosáklá původními smyslotvornými silami, jež rozestírají smysl po celé rozloze celku – pro takový svět je charakteristické pomalé putování pohledu plným prostorem a klidná otevřenost nadcházejícím setkáním; anebo může pohled vypovídat o tom, že se smysluplnost koncentrovala do některých bodů celku, jež se stávají jeho ohnisky a dynamizují jej.

V oku jako by tělo dospělo ke své hranici a přecházelo v jakousi netělesnou substanci. Je místem, kde tělo ztrácí teplou barvu svého povrchu, jež je spojuje se zemí. Leskne se a odráží světla, dostává se do vztahu ke světu vzduchu a vody. Tělo začíná svítit; aniž ztrácí měkkost života, nabývá vlastností, jež bývají spjaté s tvrdými a chladnými látkami – s kovy a sklem. Oko se pootvírá, otvírá a zavírá; otvírání a zavírání oka je podivným děním, třebaže jeho bizarnost zastřel zvyk: V rozpukajícím se povrchu těla se objevuje těleso jako-

by ze zcela jiné látky, patřící k jinému živlu – pro obyvatele jiného světa, který by neznal stavbu lidského těla, by takový zážitek jistě vyvolal úžas. Ale s významem oka jsou paradoxně spjaty také zcela opačné představy, představy čehosi slizkého a rosolovitého, tedy čehosi, co je na nejnižším stupni tělesné organizace a co je spjato s chaosem, co má blízko k mořskému světu mlžů a medúz. Oko vyvolává nevolnost (tuto stránku významu očí rozvíjí v Příběhu oka Georges Bataille); oči mrtvých zvířat vyvolávají větší odpor než jiné části mrtvých těl a jsou – alespoň pro většinu lidí v našem civilizačním okruhu – pokládány za nepoživatelné. Tělesnost, jež se obnažuje v orgánu, který jako by unikal hmotě, je obzvláště naléhavá a zneklidňující.

Také ústa vnášejí do krajiny tváře dvojznačnost. Jsou spjata s řečí, s tím projevem, který se zcela odpoutává od bezprostřední skutečnosti a nahrazuje ji systémem znaků. Podobně jako se v pohledu vyjevuje způsob pořádní celků, který patří ke stylu dané existence, vyjadřují ústa – ústa, která mluví, i ústa, která mlčí – hrou tenzí a uvolnění němé síly, které předcházejí to, co je vyslovováno, síly, ze kterých se řeč rodí a kterými je budována. Prostřednictvím řeči také vstupujeme do lidského společenství a tvar mlčících úst už vyjadřuje základní ladění rozhovorů – budou-li v nich převládat zprávy, otázky, příkazy nebo prosby – a tím i roli ve společenství lidí.

Ústa však nejsou jen orgánem řeči, jsou také místem přijímání potravy, tedy dění, jež naopak nejradikálněji ruší distanci mezi tělem a skutečností. Ústa jsou tím místem těla, které je schopno toho nejvíce abstraktního projevu, ale jsou také místem, kde se obnažuje matoucí a znepokojující tělesnost, kde se pootevívá vnitřek těla, vlhký svět vnitřností a sliznic, v němž se mísí představa slepě bujícího života, nezávislého na naší vůli, s představou smrti a zabíjení. Z úst vychází řeč, která je tím projevem, jež představuje nejvyšší stupeň strukturovanosti skutečnosti, a zároveň jsou měkkou, teplou a vlhkou dutinou, v níž se bortí pevné tvary. Artikulace hlásek a slov jsou

vytvářeny pohyby rtů a jazyka, v nichž se tělesné pohyby zjemňují a zduchovňují, jsou jakoby rozechvívány přímo duchem – ale současně tyto pohyby připomínají mimovolné stahy a křeče vnitřních tělesných orgánů, a také jednotvárné pohyby nižších bezobratlých živočichů. Kromě toho má rychlé kmitání rtů v sobě vždy něco komického – jak tomu často bývá tehdy, když se stupňuje a osamostatňuje život části a narušuje jednotu celku. Ústa jsou ironií řeči; jejich pohyby jako by vždy trochu zpochybňovaly a zesměšňovaly pravdy, vyslovované slovy a pojmy, tím, že neustále poukazují na zrod slov a pojmů v tom, co je lidské a tělesné.

V životě těla se tedy pro nás otevřely různé významové vrstvy, různé světy. Zdálo se, že tři světy, které byly do sebe zapuštěny, byly ve vztahu postupného růstu strukturovanosti. Víceznačnost tváře však toto schéma zpochybnila. Objevil se zrcadlově obrácený vztah – tvář se ústy spojuje s bezprostřední skutečností, zatímco němý, snový pohyb nohou je osvobozený od jakéhokoliv uchopování a noří se do čirého plynutí času – dotýká se v tomto zrcadlově převráceném světě země jako jakési beztvaré a neprůhledné dolní oblohy. Všechny tyto významové vrstvy se podílejí na tajemné řeči těla, blízké, a přece unikající. (Tato tělesná řeč se nemusí projevat jen v gestech, ale také v povaze mluveného i psaného nebo tištěného jazyka.) Jejím prostřednictvím se zjevuje svět druhého člověka, v němž se teprve vynořují názory a otázky; proto skutečný rozhovor není možný bez naslouchání jejímu sdělení.

Metafyzika mlsnosti

1. *Stíny džungle*

Všeobecně se tvrdí, že v našem životním stylu zavládl materialismus, kult věcí a přehnaný zájem o tělesné požitky, k jakým patří například jídlo. Tato tvrzení jsou matoucí. Je problematické mluvit o materialismu, když běžný, zautomatizovaný způsob vnímání skutečnosti vidí pouze tvary jakožto značky předem daných významů a se světem materií, se světem hmot a jejich tajemným způsobem bytí, skrytým za tvary, se vůbec neseťkává. Je pochybné mluvit o kultu věcí, když pokleslé každodenní vnímání bere na vědomí nanejvýš účinky věcí, ne však věci samy, neboť ty jsou tiché, nevyjadřují explicitně svá poselství, a proto je pokládáme za němé a bezvýznamné pozadí svých projektů. A podobně je to s údajnou láskou k jídlu: S tou bývá zaměňováno upadlé kulinární kutilství anebo jen prostá žravost; sám tajemný svět chutí je pro nás neznámou zemí, jednou z nejméně prozkoumaných oblastí naší zkušenosti. V jeho temných krajinách, kde nejsme chráněni bezpečným přístřeším tvaru, cítíme zvláštní úzkost, která provází naše jasné vědomí jako vzdálené šumění podzemní řeky. Svět chuti je neprobádanou džunglí za civilizovanými oblastmi vizuálních tvarů. Chuť poznává skutečnost zvláštním způsobem, blízkým poezii, hudbě nebo filosofické meditaci: chuť nepředstavuje skutečnost jako nakupení jsoucen, ale jako určitý modus bytí, skutečnost pro chuť nevystupuje jako soubor ustanovených tvarů, relativně stálých v čase a odpovídajících systému stabilních a předem připravených významů, ale jako koloběh šťáv, proudění sil, které jsou před tvary, které tvary budují, ustanovují je jako svůj výraz, chrání tajemství jejich smyslu a nakonec tvary buď opouští a nechávají je vyschnout,

anebo je vnitřní prací rozkládají a stravují. Skutečnost se ozývá svou chutí tehdy, když v ní dochází k rozpadu, ke zničení tvaru: Tvaru, na který je jindy existence výhradně zaměřena a na který připíná svůj systém významů a reprezentací; proto má svět chuti v sobě něco zneklidňujícího. Ve světě zanikajících tvarů nemůžeme být pány. Domníváme se, že jsme se zmocnili věci tím, že jsme ji pozřeli a učinili tak součástí svého těla, ale věc se právě v okamžicích, kdy se rozpadá její tvar, ozývá hlasem, který se vzpírá uchopovacímu systému našeho vnímání, a zdánlivé ovládnutí věci se tak mění ve znepokojivé proniknutí Jiného do naší tělesnosti. Na druhé straně se ve světě chuti rodí zvláštní zkušenost o tom, že skutečnost má co sdělit i mimo tvary, i po rozpadu tvarů, v nichž bývá obvykle registrována, typizována a zvládnuta; v této zkušenosti se otvírá nová sféra smyslu, která se netýká pouze oblasti chuti. Zkušenost chuti se tak může stát, je-li uvědoměna, jistým druhem zasvěcení.

Pro svět chuti je současně charakteristické, že ruší distanci, která se ve vnímání projevuje nejvýrazněji ve vidění. Tato distance tlumí znakem fakticitu bytí Jiného, které ohrožuje náš smyslotvorný rozvrh, klade mezi faktické působení a naše tělo nárazník zprostředkující reprezentace, která neutralizuje Jinakost tím, že ji proměňuje v součást našeho významového systému a tím v něco, s čím jsme v jeho bytostném aspektu důvěrně obeznámeni, co patří do našeho světa. V chuti přichází Jiné v původní tvrdosti bez znakového zprostředkování, setkáváme se tu s Jiným naostro. Proto v chuťové oblasti můžeme zakoušet tak intenzivní pocity hnusu: Jejich naléhavost pramení z toho, že naše identita je narušována Jiným, které do ní proniká v podobě beztvarého chaosu bez smířujícího znakového zprostředkování. Úzkost z ohrožení je zmírňována pamětí, která přenáší významové kategorie, pocházející z předchozího vizuálního vnímání, na beztvarou hmotu, vnikající do hlubin našeho těla, mazlavě se lepící na naši existenci a rozleptávající její Identitu. S pádem navyklého smyslu předmětu, který si uvědomujeme, když

zaměříme pozornost na sféru chuti, padá i navyklý smysl těla, který byl jeho korelátem. Pociťujeme vnitřek úst jako cizího živočicha, s nímž jsme podivně srostlí, žasneme nad svíjejícím se mlžem jazyka a necitlivými kameny zubů. Ve zkušenosti chuti tak vládne na jedné straně pocit úzkosti z ohrožení identity naší existence beztvarou Jinakostí, která do ní proniká, na druhé straně pocit zvláštní radosti z rozbití této identity a ze ztotožnění se s Jiným a beztvarým. (Tato ambivalence ve vztahu k vlastní identitě přibližuje jídlo erotické zkušenosti; Levi-Strauss se zmiňuje o analogiích, které jsou mezi těmito dvěma zkušenostmi pociťovány a vyjadřovány v různých kulturách.)

2. Pamětníci mysterií

Vyčítali nám, že věnujeme příliš mnoho pozornosti jídlu, ale naše mlsnost byla transcendentální mohutností, vztah k jídlu byl výrazem určitého životního stylu, vyznačujícího se nedůvěrou k ustanoveným formám, které jsou obvykle chápány jako poslední zdroj smyslu, snahou o komunikaci se skutečností za předem připravenými systémy její reprezentace, neklidem, pohyblivostí, nomádstvím. Proto nás přitahoval svět chuti, ve kterém vládne živel beztvarého, ironie vůči tvarům, smysl zdánlivě nesmyslného. Vegetace chutí nás přitahovaly podobně, jako nás lákaly zarostlé parky na kraji města a houští obrazů na okraji logiky. Ptali jsme se oblud okrajů na tajemství počátku, které bylo v centru skryté za svými ztuhlými a tradovanými projevy. Dodnes nevíme, jestli jejich zpěv byl pravzor všech melodií nebo jen nesmyslné šelestění chaosu.

A ještě jednu důležitou úlohu plnila chuť: Byla živlem, v němž jsme se setkávali s místy. Nedůvěřovali jsme jednomu privilegovanému místu, neproblematickému řádu domova, vymezujícímu se proti Jinakosti. Byli jsme pohybliví, trávili jsme mnoho času bezúčelnými

cestami, procházkami, výlety. Naše vědomí bylo prázdné a otevřené krajinám, jejich tiché řeči. Tušili jsme, že jednota existence nespočívá v naplňování trvalého řádu nějakého domova, ale v neustálém zanikání a obnovování v setkáních s krajinami, že nalézáme vždy znovu sami sebe tím, že se stáváme součástí otevírající se neznámé krajiny, jež v sobě vždy ukrývá fragment našeho ztraceného osobního mýtu, mýtu, který na svých cestách pozvolna skládáme. Naše Já bylo vždy novou odpovědí na otázku, položenou krajinou. Tajemná duše místa se nám zjevovala v náhlých okamžicích setkání, k nimž často docházelo právě v našich ústech, v žilvu chuti, který je s to porozumět beztvarému a jeho zvláštní jednotě. Ve venkovských hospodách jsme slavili obřad setkání s božstvy míst, přijímali jsme jejich tělo v podobě mysticky zapáchajících tlačenek a utopenců, přitukávali jsme si sklenicí piva s klekánicí, meditovali jsme nad duší lesa, zakletou do tajemně slizkých houbových smaženic, po příjezdu do cizího města jsme rituálně pili kávu v tmavých zadních místnostech cukráren, odkud bylo vidět přes krám na náměstí.

V našich gastronomických zálibách se zjevovaly dvě tendence a střídavě nabývaly vrchu. Na jedné straně tu byl sklon k vegetariánství a přírodní stravě, touha po čistotě, po dotyku světa nezprostředkované přirozenosti a původních sil. Na druhé straně se ale vždy znovu ozývala temná záliba v polozkažených klobásách a v ponurých polévkách nádražních restaurací, v nevysvětlitelných guláších, z nichž vane melancholie a šílenství, záliba v jídlech, prosáklých mastnými šťávami periferie, kouřem, nudou dopolední v prázdných ulicích, nečistým sněním, depresiemi. Obě tendence se však ve svých kořenech spojovaly. Jak přírodní jídla, tak temná jídla periferie byla zatížena signifikací, zjevovala jednotu nějakého světa, otevírala možnost ohrožujícího setkání a v tomto smyslu byla čistá.

O radosti z jídla se tvrdí, že patří k hodnotám, které jsou pomíjivé a nadto ještě uzavřené výlučně ve sféře tělesnosti. Ale v toku existence není nic, co by bylo uzavřené pouze v jedné vymezené

oblasti zkušenosti. Každá autentická zkušenost vystupuje jako zjevení určitého modu bytí vůbec. Proto také na sebe různé druhy zkušeností – bez ohledu na to, jestli jsou označovány za vyšší nebo nižší, za trvalé nebo pomíjivé, duševní nebo tělesné – působí, proto existence není svazkem izolovaných kauzálních řad, ale vyvíjejícím se celkem, do něhož každá zkušenost vstupuje, s nímž se proměňuje a uzrává a nakonec vydává plody, i když sama už je zapomenuta. Nevíme, jaké nové obrazy a myšlenky jednou uzrají třeba z oběda v zahradní restauraci. Někdy však v záhybech vět ucítíme dech starých setkání, zapomenuté vůně a chutě.

3. Lotos

Hölderlin ve své velké básni Chléb a víno píše, že když jíme chléb a pijeme víno, zjevuje se nám plnost sil země a nebe a že tato plnost je v čase nouze, v němž žijeme, konejšivou připomínkou odešlých bohů a příslibem jejich návratu. Měl jsem kdysi v úmyslu napsat ódu Obložené chlebičky a káva. Káva je nápojem, který nás nespojuje neproblematicky s celkem jako víno nebo pivo, spíše nás vyděluje z daných celků a řádů, zbavuje nás domova, je nápojem ironie a skepse, kavárenské osamělosti, zvýrazněné panoptikálností cizích tváří v umělém světle a jejich odrazů v zrcadlech. Káva je nápojem, jímž se nenapojujeme na síly rodné země, její přítomnost je zprostředkována spleťtým a neznámým světem obchodu, kanceláří a dopravních sítí. Ale i ve svých domovských oblastech je od svého počátku nápojem nomádů, nápojem lehkých stanů a pouště. Obložené chlebičky – tím, že jsou neustále k dispozici – uvolňují existenci člověka ze zasazenosti do pevně strukturovaného času, do času, který je artikulován pravidelným sledem denních jídel v uzavřeném společenství domova. Modus existence, který obložené chlebičky otvírají, obnažuje zvláštní čas před touto

artikulací, čas před jakoukoliv vnější artikulací, původní čas jako kalný, hutný tok, valící se pomalu jako rozlitý med, odhaluje jeho spodní proudy, tajné svátky a skryté slunovraty. Obložené chlebičky ovšem také podobně jako káva uvolňují existenci z vázanosti na místo, z příslušnosti k neproblematickému domovu. Obložené chlebičky jsou potravou bezdomoví, městského labyrintu. Théseus bloudí labyrintem a stravuje se v bistroch na nárožích jeho chodeb obloženými chlebičky a kávou. Nespěchá, sedí nad chladnoucím šálkem, pozoruje svůj vybledlý obraz ve skle výlohy. Z dálky se ozývá temné bučení. Obložené chlebičky jsou potravou městského nomádství, které samo je výrazem nomádství transcendentálního. Kant píše v *Kritice čistého rozumu* o skeptících jako o nomádech filosofie. Obložené chlebičky jsou diakritickými znaménky mezi skeptickými myšlenkami odpoledních bister, zabraňujícími, aby se věty spojily v jednotný celek. Ale snad právě v tomto skeptickém rozrušení souvislostí se ustavuje jednota jiného řádu. Bezcílné cesty po kavárnách rýsují, aniž si toho zatím kdo povšiml, půdorys zaniklého královského paláce; jsou zákoutí města, kde dosud cítíme slavnostní vůně kaplí a trünního sálu. Obložené chlebičky jsou lotosem: Není třeba se nikam vracet, otevírá se podivný ráj, ve skvrnách mramorových desek kavárenských stolků čteme staré a zapomenuté poselství.

4. Chut' existence

Smysl existence se obvykle už v předteoretické rovině chápe jako něco, čeho výrazem a nositelem je určitá vymezená oblast zkušeností. Zkušenosti se tak dělí na jedné straně na ty, které jsou podstatné a nesou smysl, a na druhé straně na jakýsi temný, nepodstatný zbytek, který se do vlastní existence nepočítá: němé pozadí nebo existenciální ornament. Do sféry nepodstatných zkušeností

je počítána i zkušenost chuti. To, co je v tomto případě pokládáno za smysl, je ve skutečnosti explikátem původního smyslotvorného pnutí, který má podobu ztuhlého systému předem daných a stabilních významů. Nositelem takto pojímaného smyslu jsou ty fragmenty zinstrumentalizované materie zkušenosti, které jsou s to být jeho značkou. Smysluplnost se mění v monotónní opakování téhož v privilegované úzké oblasti zkušenosti. Ale autentický smysl je takový, který vrůstá do celku zkušenosti a může být zjevován jen tímto celkem. Žádný nepodstatný zbytek mimo smysl neexistuje. Mezi smyslotvorným pnutím a jeho naplněním je přitom neustálá hra vzájemného vytváření, která umožňuje proměnu a růst smyslu. Poukazování na ty oblasti zkušenosti, které leží mimo privilegovanou vrstvu, nemá nic společného s hedonismem – ten se rodí až jako důsledek rozštěpení zkušenosti na podstatnou a nepodstatnou. Obracení se k opomíjeným koutům zkušenosti je výrazem úsilí o přiblížení se k prameni smyslu.

Tajemství knihy

Přestože kniha je jednou z každodenních věcí našeho života, je její vlastní povaha tajemná a neznámá; kniha totiž patří ke skutečností-znakům, jež jsou skryté za významy, které nesou. Kniha je neviditelná za literárním dílem stejně, jako je neviditelný nástroj za funkcí a jako mizí zvuk slova za tím, co znamená. Přitom pod hladinou jediné uznané signifikace vedou knihy podivuhodný život, který je svébytnou a dosud málo prozkoumanou oblastí podmořské zoologie bytů.

K podivuhodnostem knihy patří zvláštní rozpor mezi její dvojí tváří: Zavřená a otevřená kniha mají zcela jinou povahu a jinak se chovají k okolí. Zavřená kniha je lhostejná, nepřístupná, zavinutá do sebe, nenavazuje vztah k jiným věcem ani k našemu tělu – zejména tehdy, je-li svázaná v tvrdých deskách; ty působí jako odrazující krunýř či krovky, hájící vnitřek před dotěrností vnějšku. V jejím objemu působí dostředné tenze, kniha není jen zavřená, je svírající se. Přitom vnitřek knihy určitým způsobem prozařuje vnějškem a rozestírá po povrchu své tajemství, podobně jako jsou na zavřených dveřích šatníků zvláštním způsobem viditelné jejich temné vnitřní prostory.

Zatímco otevřená kniha stahuje siločáry prostoru k sobě, otevřená kniha je excentrická, nasměřovaná mimo sebe, rozestírá kolem sebe prostor vztahů. Její povaha je natolik relační, že opuštěná otevřená kniha láká do svého prostoru strašidla, vyvolává v nás pocit přítomnosti neviditelného čtenáře: Je to tíž hubený přízrak, který si obléká zplihlé šaty, visící na ramínku, a který usedá na prázdné židle. Zarážející je snadnost přechodu zavřené knihy v otevřenou, náhlá proměna do sebe pohroužené škeble v cosi vířivého, vlajícího, nervózně reagujícího na záchvěvy vzduchu, lekajícího se při

otvírání a zavírání dveří, vydávajícího šelestivé vzdechy. V knize se probouzí jakýsi neklidný život, mající v sobě něco z života ryb a podmořských rostlin. Listy knihy jsou na hranici trojrozměrného bytí, blíží se nicotě, přeludu, a při vířivém pohybu se také proměňují v rozmazané optické fantomy, které se nad deskami přelévají jako fontána. Listujeme-li knihou, naše prsty se setkávají s lupenitou, vroubkovitou strukturou, která není ve světě hmatu obvyklá; máme přitom podobný pocit, který je směsicí fascinace a lehké nevolnosti, jako když přejíždíme prsty po spodní straně klobouku některých hub. Listy jsou přitom přes svou měkkost často svéhlavé a těžko ovladatelné: buď se k sobě tisknou a nechtějí se pohnout, anebo naopak reagují na naše doteky s nepřiměřenou a zbrklou prudkostí. Ještě když otevřenou knihu necháme na pokoji a myslíme si, že se už uklidnila, čas od času sebou cukne, jakoby ze spánku pohne listem a něco zašeptá.

Setkání s otevřenou knihou, kterou její čtenář odložil, má v sobě rys indiscrece, trapné a současně dráždivé, je to nahlédnutí do intimního života druhého, pohled klíčovou dírkou; měkké bílé stránky jsou jakoby jakýmsi spodním prádlem ducha. Kradmé voyeurství, slídící po rozečtených pasážích knih druhých, má příchut' obscénosti a tak časté „Ukaž, podívám se, co čteš“ je drzost, srovnatelná se zvedáním sukní dámám. Tato choulostivá obnaženost však není jedinou tvářností, jedinou významovou vrstvou otevřené knihy. Přirozená poloha otevřené knihy je vodorovná, siločáry prostoru, který kolem sebe kniha stře, směřují vzhůru po strohé vertikále. V rozevřené ležící knize se probouzí její magická minulost, kniha má najednou v sobě něco z hieratičnosti oltáře, sakrálního předmětu, navazujícího vztah mezi pozemským „dole“ a nebeským „nahore“.

Knihy patří, stejně jako dům nebo skříň, k předmětům, které mají vnitřní prostor, neviditelné skryše, k předmětům, vyvolávajícím v nás pocit úzkosti z utajeného prostoru, jenž odmítá vstoupit do našeho světa, do našeho řádu a přijmout důvěrný smysl, který

tento řád věcem udílí. Vnitřní jeskyně věcí tak – spolu s temnými kouty bytů, kam nedosáhnou vlny našich gest, rozestírající smysluplný prostor – představují jakýsi cizí, nezvládnutý element v našem světě, jsou trhlinou v síti smyslu, kterou do našeho světa proniká chaos. Náhlé setkání s chaosem v nás ale kromě úzkosti z ohrožení našeho světa vyvolává pocit zvláštní radosti, plynoucí z tušení, že domnělý chaos je ve skutečnosti zapomenutý pravý domov, který se v opomíjených koutech a štěrbinách bytí vrací. Kniha – na rozdíl od skříně a domu – paradoxně nemá žádné dutiny (s výjimkou onoho podivuhodného tunelu mezi hřbetem a vazem, jakéhosi neuklizeného tmavého dvorku knihy, do něhož jsme tak fascinovaně nahlíželi v dětství). Vnitřní skrýše tvoří „nic“ mezi listy. Díky této bezrozměrnosti kniha může mít daleko více vnitřních prostorů než jiné předměty; právě nepoměr mezi malým objemem knihy a množstvím vnitřních úkrytů dává knize tak výrazný labyrintický charakter. Kniha v nás vyvolává údiv a nejistotu jako setkání se skříňkou se stovkami zásuvek.

Kniha číhá na věci a loví je; pohlcuje předměty a ukrývá je ve svých útrobách. Kolikrát jsme s knihou zažili úžas ženy z pověsti, která se setkala v břiše vykuchané ryby s prstenem, hozeným do řeky! Kniha ukrývá věci ve svých slojích, aby je nečekaně vyplavila na břeh dne, dosud tajemně prosáklé životem knižních hlubin, zneklidňující a přitom lákavé jako slizké věci, vyvržené příbojem. Kusy papíru nebo látky, zjevující se v knihách, patří – spolu se zapomenutými věcmi na dně zásuvek, v zaprášených koutech nebo na nepřístupných vršcích skříní – k těm předmětům, které přicházejí odjinud, z jiného světa, které nejsou pokryté ochranným a zneviditelnujícím nánosem navykklého smyslu, a jsou proto znepokojivě obnažené v syrové fakticitě bytí. Nezáleží ani tak na tom, jsou-li to věci, které byly vlastnictvím někoho cizího a které dosud vydechují atmosféru neznámých bytů a minulých sezón, anebo věci, které jsme v knihách zapomněli kdysi my sami: Ty jsou ještě tajemnější,

při setkání s nimi pocítujeme podobnou lehkou nevolnost jako při pohledu na své uстриžené vlasy a nehty; tato nevolnost pramení z poznání, že z moci smyslu, který vtiskujeme do skutečnosti, vypadá i to, co by mělo být jeho nejbezprostřednějším výrazem, a že tato probouzející se cizost nevnikla do smyslu zvenčí, že předtím, než se obnažila ve věcech, byla ve smyslu už přítomná.

Protože kniha žije svým vlastním životem, má také svůj vlastní čas. Setkáváme se s knihou vždy v některém určitém okamžiku jejího života. Kniha se vyvíjí, uzrává, stárne a umírá. Nová kniha, kterou jsme si právě koupili, není ještě zcela živá; svými rovnými plochami a pravými úhly spíše patří do geometrického prostoru. Ale postupně během svého styku s námi ožívá, částečně jí vdechujeme svůj život a částečně se v ní probouzí její vlastní, dosud spící. Právě úhly se zaoblují, rovné plochy se vlní, kniha ztrácí svou prvotní ztuhlost, přestává být geometrickým tvarem a stává se organismem. Její okraje se třepí a drolí, kniha ztrácí ostré hranice, které ji oddělují od okolí. Tvary se stále více podobají listí. Knihovna se stává zahradou, její vůně těžknou, ozývá se v nich opojný jed. Z jejích zákoutí vane dech, připomínající jisté vlhké kouty zpustlých parků. Listy se začínají uvolňovat a s malátným kroužením klesají k zemi. Knihy se navzájem mísí, vznikají bizarní textové koláže, v nichž se odhaluje tajuplná souvislost mezi jízdám řádem a Kritikou čistého rozumu, rodí se jediná fantastická kniha s listy přeskupujícími se bez počátku a konce. Okamžik smrti knihy se dá – s výjimkou případu, kdy knihu zabijeme – těžko určit, její části přetrvávají, osamostatňují se a rozlézají se po bytě; jejich vytrvalý život jako by chtěl potvrdit podivnou Leibnizovu myšlenku, že živá těla vlastně nikdy neumírají.

Čtení knihy není jen ryze instrumentální činností, zacílenou ke konstituci literárního díla v mysli čtenáře. Čtení je událostí, je tělesným dějem; není nějakou mezerou v životě, je součástí života stejně jako procházka, oběd nebo sen. Je pravda, že obvyklá pozice čtenáře jej vyděluje z okolí: Kruh, který tvoří kniha, ohnutá ruka,

sehnutá záda, skloněná hlava a linie pohledu, je do sebe uzavřený koloběh sil v imaginárním vejci, ale ještě i tato uzavřenost je – stejně jako noční uzavřenost květu – jednou z životních forem, je součástí světa. Bereme do ruky knihu, cítíme její vůni, náš pohled putuje po stránce, prsty se dotýkají papíru, jemného vroubkování okrajů, přemáhají odpor knihy, která se často chce uzavřít, křečovitě k sobě stahuje své poloviny jako škeble násilně rozevřené misky. (Knihy jsou stále vzpurnější, stále více postrádají laskavost a mírnost starých vázaných knih; nové paperbacky znají obvykle jen dva stavy: buď nevrlo ztuhlost, nebo bezmocnou invaliditu zlomené páteře.)

Také čtení má svůj vlastní čas, který se vyznačuje zvláštní vícevrstevnatou rytmizací, jež není závislá na artikulaci literárního díla, patří knize jako médiu, a přesto vstupuje do konstituce literárního díla v mysli čtenáře, zapisuje se do díla tajuplným působením, asi tak, jako vytvářejí záhadnou vrstvu artikulace lidského dění lunární cykly. Čtení je tělesným aktem i tehdy, omezíme-li je na pouhé vidění a rozumění viděnému. Oko je součástí těla, vidění není přes etymologické souvislosti stykem s čirou ideou, prozařující transparentními znaky, ale tělesným aktem, který se setkává s tělesností znaku; rytmy tohoto setkávání zůstávají součástí významu, který se ve vidění ustavuje: Význam se od svého zrodu nikdy zcela neodděluje, nese svou genezi v sobě. Pohled putuje po řádcích zleva doprava a vrací se, sestupuje dolů. Nepřechází od písmena k písmenu, vidí vždy pole, celek, v němž je srostlé ostře viděné, setrvávající v některém z modů paměti, napůl zahlédnuté, naznačované a tušené (přičemž domnívané se často prosadí proti danému), celek, v němž se vše navzájem podmiňuje a plodí, v němž se vše vyvíjí, přechází do sebe navzájem, uchovává v proměnách, vyzářuje silová pole a současně se samo rodí z utkvělé záře jiného, skrývá svá působení do spodních proudů a opět je přivádí na povrch. Čtení je spíše vnitřním zráním od počátku přítomného celku než postupnou registrací znaků a skládáním jejich významů. Proto

nářky nad diskontinuitou tištěného písma, které bývá podezíráno z atomizujícího a mechanizujícího působení na myšlení, jsou zbytečné. Nečteme tak, že bychom se drkotali po písmenkách (a po slovech) kupředu, jsme vždy současně na místě, vepředu i vzadu, setkáváme se vždy s celkem zrajícího smyslu; oddělená písmena vyrůstají spletí neviditelných kořenů z celistvého podhoubí stránek, jímž proudí jediná míza smyslu. (Když píšeme na psacím stroji, je kmitání jeho langustích nožiček stejně organické jako spojitá linka rukopisu; tolik v této souvislosti k Holanovu verši „sprosté jako báseň psaná na psacím stroji“.)

Pohyb oka však přesto není zcela plynulý. Pohled naráží na konec řádky a vrací se zpět – tento zpětný pohyb není pauzou, která se do čtení nepočítá, i tato cesta prázdnem mezi řádkami je součástí čtení, stejně jako je prázdnou součástí textu; zdánlivé prázdnou není prázdnou, ale dosud neartikulovaným polem, v němž uzrávají slova a jež samo uzrává tím, že slova do sebe přijímá nazpět a rozpouští je v sobě. Slova jsou prosáklá prázdnou, stejně jako je prázdnou plné rodících se slov. Čtení je rytmizováno tímto kyvadlovým pohybem, v jehož jedné dráze převládá pól naplnění a v druhé pól naplňující se a sjednocující možnosti.

Čtení je současně střídání pozvolného šroubovitého klesání pohledu a rychlého výstupu. Do významů čteného prosakuje prostorovost stránky, významy jejích míst „nahore“ a „dole“. Tuto prostorovou signifikaci stránky oživuje poezie, v níž se mody bytí, spjaté s původními významy míst, neoddělitelně vpisují do smyslu básně a jejích částí. Každá báseň se sytí prostorovou významovostí stránky, každá báseň je současně i obrazem a věcí: nejenom japonské básně, ve kterých se znaky pro kameny a vodu kladou dolů a znaky pro oblaka nahoru.

Před čtoucím jsou rozestřené vždy jen dvě stránky. Předcházející a následující se skrývá ve tmě, neozývá se žádnými náznaky. Tento úzký horizont dělá četbu knihy podobnou cestě úzkou křivolakou

ulicí, kde dohlédneme vždy jen k nejbližšímu rohu, anebo ještě spíš procházení labyrintem propojených pokojů. Omezenost horizontu vnáší do čtení moment úzkosti, pocity číhání a pasti, v labyrintu knihy cítíme přítomnost Minotaura, který neustále ustupuje a nakonec uniká do neviditelných stránek za posledním listem knihy: Pro naše horizontové a kontextové vnímání je viditelná a hmatatelná kniha vždy fragmentem, vždy pokračuje dál přízračnými stránkami, na nichž se slova a děje rozpouštějí v mýtu a do jejichž podivného poselství někdy nahlížíme ve snu.

Enigma knihy není zvláštní výsadou, která by knihu vytrhávala ze společenství ostatních věcí. Tajemství knihy se ukázalo tehdy, když jsme se s knihou setkali jako s věcí, tajemství knihu obnovuje jako věc a vrací ji do celku věcí. Každá věc je svým vlastním způsobem enigmatická a zázračná. Zázračnost neleží v hlubinách pod jevem, je jednotou stylu zjevování se věci. Ani ta okolnost, že kniha nese literární dílo, ji nevyděluje absolutně z celku věcí. Smysl a poslední jednota literárního díla má předpojmovou, gestickou povahu, a není tedy ve své tělesnosti jiného řádu než smysl věcí. A na druhé straně každá věc vypráví, vydechuje určitý svět, určitý modus bytí, kterým je prosáklá, vyznačuje významovou auru. Touto aurou probleskují obrazy a slova, stejně jako se slova knihy pokorně noří zpět do záře věčnosti. V některých okamžicích se společenství knih a věcí uzavírá tak důvěrně, že se zdá, že se literární dílo zrodilo jen jakýmsi procesem vnitřní artikulace aury věcí, že kniha uzrála z věci, která v určitém okamžiku svého života pukla a rozvinula se ve stránky.

Je třeba setkat se s knihou jako s věcí, obnovit čtení jako událost. S autentickou jednotou a smyslem zkušenosti se setkáme až tehdy, když se stane celkem bez mezer. Ale nedošlo by k tomuto obnovení souvislosti za cenu, že by věčné významy knihy zakalily nebo zcela zastřely literární dílo? Autentický smysl, poslední rozvrh literárního díla je, jak jsme řekli, předpojmovým, gestickým rytmem, který

zakládá všechny vrstvy díla a současně se paradoxně sám plně rodí teprve jako význam svého výrazu. Literárnímu dílu skutečně porozumíme tehdy, když se setkáme s tímto rytmem v jeho vzájemně zakládající jednotě s výrazem. Tento rytmus má tělesnou povahu, je to rytmus tělesného života literárního díla, v němž se nedá oddělit bytí a označování. Žádná vrstva literárního díla není vyloučena z toho, aby byla výrazem tohoto smyslu a současně jej plodila, ze hry vzájemného plození vytvářejícího a vytvářeného. Smysl literárního díla je bytostně situovaný: Není „něčím“, co vstupuje do situace a je jí poznamenáváno, ale vstupem do situace se teprve rodí, rodí se jako odpověď na to, s čím se setkává v situaci. Je otevřený vůči tomu, co jej situuje a současně rodí, je připravený pronikat do nových vrstev situovanosti. Takovou novou vrstvu situovanosti klade do hry obnovení věčnosti knihy, tato vrstva vyvolává novou odpověď smyslu literárního díla a podílí se tak na jeho zrodu; obnovení knihy jako věci je současně obnovením literárního díla a jeho smyslu.

Palmströmovy vynálezy

Nehotová skutečnost

Palmström a von Korf, postavy z Morgensternovy básnické sbírky Palmström, nahlíží svět jako nehotovou látku, která musí být nějakým způsobem zformována, aby se dovršila a nabyla smyslu. Tímto zformováním může být logické zvládnutí skutečnosti: Skutečnost je vůči svému obrazu natolik nesamostatná, že to, co neodpovídá nějakému teoretickému nebo normativnímu zákonu, vůbec nemůže existovat (nehoda, která se Palmströmovi stala na ulici, nemohla být skutečná, protože podle zákona po ulicích žádné vozy nemohou jezdit) a naopak to, co se zrodilo logickou úvahou, je skutečnější než prožívaná přítomnost (von Korf zapaluje už nyní svíčku, když usoudí, že v budoucnu se obloha zaplní balony takovou měrou, že na Zemi zavládne přítmí). Formování skutečnosti může mít také povahu jejího měření nebo takového přetváření, jež má za cíl z ní vydobýt nějaký účinek, který se v ní skrývá. Skutečnost je tedy neustálou výzvou, aby byla zformována; odpověďmi na tyto výzvy jsou vynálezy, jež Palmström a von Korf neúnavně vymýšlejí a konstruují.

Produkce chaosu

Jejich vynálezy jsou však zvláštní. Palmström nechá ve svém bytě instalovat aparaturu z trubek, jimiž protéká voda; účelem tohoto přístroje je *vydávat šum*: Šumění vody má jednak přehlušit zvuky, které přicházejí zvenčí, jednak zabránit, aby někdo mohl slyšet dlouhé monology, které Palmström v pokoji pronáší. To, co je čle-

nité, plodí nečleněné, soustava tvarů, do nichž je zformována látka, je tu proto, aby mohlo vyvstat něco, co je zcela beztvaré, složitá organizace vytváří neorganizovaný chaos. Šum je produkován proto, aby se v něm rozplynuly artikulované zvuky řeči – rovněž artikulovaná řeč se rodí jen proto, aby zanikla v chaotické beztvarosti. Řeč vyvstává z jakéhosi počátečního šumu, v němž jsou všechny artikulace latentně přítomné, a zase se prostřednictvím členěného výrazu k tomuto počátečnímu šumu vrací. Jak v případě aparatury, tak v případě řeči je výsledkem složité organizace chaos počátku. Plánovaná a promyšlená organizace působí ve službách chaosu, který jako by těchto oklik používal jen proto, aby vyjádřil sám sebe.

Také von Korf se zabývá plánovitou produkcí chaotických zvuků. Vynalezl jednodušší prostředek: Muchlá listy papíru a vytváří z nich koule takovým způsobem, aby ve chvílích, kdy se v noci probouzí, slyšel tiché šustění, doprovázející rozvíjení zmuchlaného papíru. Formování se tu ztotožňuje s něčím, co je obvykle pokládáno za deformaci, za ztrátu tvaru. Většinou skutečnost formujeme do geometrických, pravoúhlých tvarů. U von Korfa však zpracování látky v rámci plánu, předjímajícího budoucí účinek, paradoxně mění geometrický tvar listu papíru v neurčitelnou změť tvarů, jaká vzniká muchláním. Chápeme takovou změť jako chaotickou a beztvarou, protože se vymyká naší představě smysluplných tvarů, k nimž věci směřují. Je pro nás něčím, co je spjato se zánikem věci, s tou dobou jejího života, kdy odchází z lidského světa, do jehož souvislostí byla začleněna – vrásčité chaotické tvářnosti nabývají zmuchlané listy papíru, které už nebudeme k ničemu potřebovat, staré šaty vyhozené do popelnice i vraky automobilů. Také von Korfovo vynalézání má povahu promyšleného úsilí, které nakonec vede k věcem, jež jsou pokládány za beztvaré a unikající ze světa smyslu (zmuchlané papírové koule), k předem neodhadnutelnému dění, jež není začlenitelné do žádných cílových souvislostí (pozvolné rozvíjení zmuchlaného papíru), a k neartikulovanému

zvukovému výrazu, jenž nenese žádnou jinou informaci než informaci o své vlastní přítomnosti (šustění papíru). (Je příznačné, že mnoho Palmströmových a von Korfových vynálezů nachází užití v noci v ložnici: Posedlost formováním skutečnosti nutí vynálezce proniknout s jeho konstrukcemi až do toho času, v němž přetváření skutečnosti obvykle ustává, a do toho prostoru bytu, kde se tvary věcí rozplývají ve tmě. Současně jsou prázdnota a ticho setmělé ložnice příhodné pro manifestaci chaosu, k němuž přetváření skutečnosti vede.)

V základě manipulace se jsoucnem, jeho neustálého zpracovávání a organizování, můžeme nalézt úsilí odstranit znepokojivý šum bytí, bytí, které je mimo smysl, protože veškerý smysl zakládá, a které je beztvaré, protože je nelze žádným tvarem vymezit. Tento šum neustále přítomného bytí má být zastřen tím, že je skutečnost formována do předem připravených a navzájem skloubených tvarů, z nichž má přijmout smysl, který ji začleňuje do našeho světa a který hlas jejího syrového bytí přehlušuje. Ale tyto tvary také *jsou*, a tak se na konci našeho ztvárňování zneklidňující šum bytí vrací; tvary, jež jsme vyprodukovali, vyzařují beztvaré, které se ve zformovaném nepřestává ozývat a působit v něm. Takové prohry, jimž se nelze vyhnout, jsou pro nás korozí smyslu, kterou se snažíme odstranit ještě důkladnějším rozvrháváním a plánováním skutečnosti; v důsledku toho se však bludný kruh otáčí stále rychleji. Palmström a von Korf jsou se svými podivnými vynálezy v určitém smyslu realističtější než my: Vykonávají vědomě – a proto s potěšením a užitkem – to, co my prožíváme jako poruchu, jako kaz, který je vrostlý do veškerého našeho díla a který přitom nelze nikdy odstranit. Palmström a von Korf produkují beztvaré záměrně, vědí, že z bludného kruhu vyvstávání tvarů z beztvarého a jejich opětovného rozplývání v beztvarém nelze uniknout, ale že je možné jej přijmout a splynout s ním; pohyb v tomto kruhu je snad ztroskotáním navyklého smyslu, ale také místem jeho zrodu, jež jej určitým způsobem stále ovládá.

Chaos a řád

Také *aromat a čichové varhany*, které Palmström s von Korfem vymysleli, jsou členitými mechanismy, které produkují cosi nečle- něného a nevyužitelného, totiž *vůně*. V hudebních skladbách po- užívajících místo zvuků vůně se však – na rozdíl od šumění vody a šustění papíru – beztvaré rozlišuje, jeho různé podoby jsou uvá- děny do vztahu, vynořuje se z něho struktura. Tato struktura však přitom – vzhledem k tomu, že vůně se na rozdíl od tónů vymykají uspořádání do soustavy – nezastírá beztvaré, z něhož se zrodila. Zvláštní prorůstání tvaru a beztvarého ve von Korfových čichových sonátách možná ukazuje, že to, co je zdánlivě jen chaotické, je ve skutečnosti rezervoárem a místem zrodu možných řádů. Řád nevstupuje do chaosu zvenčí, v chaosu jsou už přítomné jeho zárodky, z nichž se řád rozvíjí; zůstává do beztvarého zapuštěn i poté, co z něho vykryštalizoval. Beztvaré stále působí na pozadí aktuálního řádu a vdechuje mu život; řád z beztvarého čerpá smysl, jednotu i impulsy k proměně.

Tvar a nedostatek tvaru nelze od sebe zcela odlišit. A tak může von Korf vynalézt také lampu, po jejímž zapnutí se rozlije tma. Tma nemusí být jen nepřítomností světla, stejně jako zmuchlaný papír není pouze absencí geometrického tvaru. Chybění něčeho je vždy chyběním jen z hlediska nějakého rozvrhu; když vystoupíme ze světa, v němž jsou kritériem smyslu jen cílové rozvrhy, nelze chy- bění a naplnění rozlišovat. Pak se existence proměňuje a von Korf může mít na cestách příjemné zážitky i v české – nebo snad španěl- ské – vesnici, kde nerozumí vůbec ničemu. Jeho cestování zřejmě není jen bezcílným potulováním; skutečnost, že si vede cestovní deník, svědčí o tom, že jsou jeho cesty stejně promyšlené jako jeho vynálezy (doprovází sice Palmströma „jen kvůli rýmu“ – ale i to je bezesporu určitý cíl). Ale stejně jako složité skloubené části jeho aparatur produkují to, co je beztvaré, i cesty, které s Palmströmem

organizuje, se naplňují v místech, kde ničemu nerozumí, kde selhává všechna známá organizace skutečnosti.

K Palmströmovým vynálezům patří také vynález *peřinového sochařství*. Peřiny se obvykle uvádějí do náležitého tvaru tím, že se buď stelou, nebo rozestýlají, v případě peřinového sochařství však – podobně jako v případě Korfova muchlání papíru – formování splývá se zánikem „obvyklé“ a „správné“ formy (postel, na níž je peřina v tomto stavu, je neustlaná, „rozházená“, neodpovídá své ideji); věci je vtiskována podoba, jež bývá pokládána za chaotickou a beztvarem. Kruh vzájemného plození tvaru a beztvareho při tvorbě peřinových sousoší opsal ještě jednu otáčku: Výsledkem ztvárňování je chaos, z něj se však opět rodí množství nových tvarů – z chaotických záhybů peřin, ze hry stínů a světlých ploch ve světle lampy vyvstávají postavy bohů, lidí a zvířat. Kámen drží tvar, který mu sochař vtiskuje, zatímco měkká peřina nás zaplavuje přívalem rodících se a zase zanikajících tvarů, do nichž se sama formuje a v němž se tvar, který jí má být vtištěn zvenčí, ztrácí. Ale možná to neplatí jen pro sochy z peřin, možná je tomu tak při každém vytváření: Záměr se přetavuje v silovém poli, které vydechuje látka a ve kterém vyvstává z chvění nepředvídatelných tvarových možností konečný tvar.

Beztvaré je místem zrodu tvarů, tvary vystupují z chaotických spleť a beztvare v nich zůstává stále obsaženo. Palmströmovy a von Korfovy vynálezy přivádějí organizaci i beztvartost k extrémům a stupňují mezi těmito póly napětí; toto dění však nakonec paradoxně vede k tomu, že oba póly splývají. Palmström vynalezl ještě podobný obor sochařství: Umělecká díla se vytvářejí pouhým zapálením svíčky, pak už stačí jen pozorovat – pohledem, který se osvobodil od rozlišování mezi tvarem a beztvarem – podoby rodící se z roztékajícího se vosku. Také roztékání pevné látky bývá obvykle pokládáno za zánik tvaru, ale ve světě, který vyvstal, když napětí mezi organizací a chaosem bylo natolik vystupňováno, že

tětiva vztahu mezi rozestupujícími se póly praskla a napětí se rozplynulo, zbyl pouze prostor neustálých proměn tvarů, které jsou prosáklé beztvarym. (Spjatost tvaru a beztvareho je vyjádřena i v Palmströmově touze rozpustit se každý večer ve vodě a ráno se znovu zformovat a také v jeho zálibě v pozorování věcí v zamlženém zrcadle, v němž se rozpouštějí a opět objevují vymezené tvary.)

Věci, které se otáčejí

Zvláštní skupinu vynálezů tvoří ty, které nepřetvářejí skutečnost: Skutečnost vydá žádaný účinek tehdy, když je přístroj *nastaven* do určité polohy. Nastavování má obvykle povahu otáčení. Tyto věci se točí a hledají polohu, v níž může skutečnost působit. Palmström vynalezne divadlo s otáčivým hledištěm, které se v každém ze čtyř jednání otočí k jednomu ze čtyř veristicky pojatých jevišť, na nichž tečou skutečné potoky a roste skutečná tráva. Znovu tu jde o rozehrání paradoxní hry mezi organizací a bezprostředně daným: Konstrukce a mechanismy se objevují v oblasti, která je obvykle „nechávána být“ (hlediště), účinkem této jakoby nadbytečné konstrukce je však paradoxně něco bezprostředního (skutečná příroda), jež se zase objevuje tam, kde očekáváme konstrukci (na jevišti). Možnost výměny rolí mezi zkonstruovaným a bezprostředně daným opět rozrušuje běžnou představu světa jako jednosměrné neproblematické hierarchie různých vrstev formování a umožňuje nám uniknout neustálému ztroskotávání, k němuž nás tato vize světa odsuzuje vzhledem k tomu, že při každém vytváření vzniká něco jiného, než co jsme naplánovali.

Složitě konstruované hlediště se otáčí, aby se otevřel určitý pohled na bezprostřední přírodu; podobně je nutné otáčet postelí (opět jeden z ložnicových vynálezů!), aby se tělo při spánku dostalo do blahodárného souladu s působením přírodních sil. Manipulací se

dostáváme k poli sil, jež plánovitě rozvrhování přesahují a jež jsou původnější než ono. Problém pak spočívá jen v tom, jestli má být postel s ohledem na zemský magnetismus natočena jihoseverním směrem, jak tvrdí Palmström, anebo – s ohledem na otáčení Země – směrem západovýchodním, jak je přesvědčen von Korf. Jde však jen o spor interpretací nějaké skutečnosti, která je dána nezávisle na této rozpravě, anebo se síly, o něž se spor vede, rodí z rozpravy samé? Není před rozpravou jen nerozlišený chaos, v němž jsou obsaženy všechny možné směry? Organizující dění je tak zasazeno do beztvarych silových polí, která je předcházejí, je však také možné, že toto beztvaré je vlastně až produktem určité organizace. Ani zde není možné vystoupit z kruhu, v němž se spojuje tvar a beztvaré.

Měřicí přístroje

Několik básní pojednává o přístrojích, které měří čas. Hodiny, jejichž ručičky se pohybují v kruhu a měří plynutí času, patří ke skupině vynálezů, jimiž jsme se právě teď zabývali, vynálezů, v nichž se nějaká vyrobená věc otáčí uvnitř přírodního pole. Jsou však také součástí ještě jedné skupiny vynálezů: té, kterou představují *měřicí přístroje*. Jsou to přístroje, které formují skutečnost tím, že ji měří, vtiskují beztvaré látce skutečnosti formu určité míry. Palmström a von Korf jsou posedlí měřením. Vše musí být změřeno, stejně jako vše musí být přetvořeno, aby vydalo skrytý účinek. Skutečnost, která není změřena, je stejně nezavršená a postrádající pravý smysl jako skutečnost, která nebyla přetvořena takovým způsobem, aby vydala účinek, jež v sobě skrývá.

Ale povaha měřítka, průběh měření i jeho výsledky jsou stejně podivné a paradoxní jako povaha nástroje, průběh a výsledky přetváření skutečnosti. Abychom mohli něco změřit, je třeba, aby bylo splněno několik banálních podmínek. Za prvé musí být míra

přesně vyjádřitelná. Palmströмова váha však vyjadřuje hmotnost *zvonkohrou*. Míra tak zůstává stále součástí našeho bytostně nepřesného světa. Neosvobozuje nás od jeho neurčitosti, neboť neplní to, co od ní očekáváme: Neproměňuje skutečnost v něco propočitatelného, a tím předvídatelného a manipulovatelného. Podobně jako Palmströmovy aparatury, které něco produkovaly, byly jen složitou soustavou forem, prostředkující mezi dvojí beztvarostí, je použití měřicích přístrojů jen intervalem mezi dvojí oblastí nepřesnosti a neovladatelnosti, jen podivným zdvojením nepravidelné skutečnosti rozmazanou mírou. Nezjevují však tyto podivné míry tu skutečnost, že vše propočitatelné a předvídatelné je zasazeno do světa naší zkušenosti a neumožňuje nám z něho vystoupit, že i smysl měření je založen v silových polích tohoto světa a měření je jimi rozvíjeno a proniknuto? Edmund Husserl v Krizi evropských věd říká, že se zamýšlení nad vlastním smyslem odborně technické práce „vždycky zastavuje u idealizované přírody, aniž je radikálně dovedeno až ke konečnému cíli, jemuž nová přírodověda s neodlučitelnou od ní geometrií, vyrůstající z předvědeckého života a jeho konkrétního prostředí, měla od počátku sloužit, a který přece musí být v tomto životě samém a musí být spjat s jeho předvědeckým ‚přirozeným‘ světem“; Palmströmovo měření se obloukem vrací ke svému základu a původnímu smyslu, jeho bizarní míry, sourodé s měřením, jako by rozbíjely iluzi o autonomii zmatematizované přírody.

Druhým předpokladem je, že míra musí být *konstantní* v různých okamžicích a různých prostorech svého použití. V Palmströmových a von Korfových měřicích přístrojích je tomu však opět trochu jinak. Míry ztrácejí autonomii, noří se do prostředí, do situací; jsou prosakovány silami těchto situací, které je zvláčňují. Palmströmův chronometr, ponořený na noc do sklenice s opiem nebo éterem, se ztišuje. Nejenom že míra není s to odolat působení prostředí, obklopujícího měřicí přístroj, ale dokonce podléhá tomu, co je

beztvaré (plyn vítězí nad mechanismem), tedy tomu, co je jejím opakem a co má míra za úkol sprovodit ze světa. Aby bylo možné měřit, musí být míra především nezávislá na měřeném, musí být formou, jež je vůči povaze měřené skutečnosti lhostejná a mívá se s jejím vlastním členěním. Tak musí být například časová míra nezávislá na žitém času zkušenosti. Palmström však vynalezl hodiny, jejichž ručičky vyjadřují právě původní čas zkušenosti a svým pohybem sledují jeho nehomogenost. Pohyb ručiček je pak stejně nepravidelný a nepředvídatelný. Dá se tam, kde se používají takové měkké, proměnlivé míry, ještě vůbec mluvit o měření? Snad ano, snad míra přece jen nemusí být jen lhostejnou neměnnou formou, snad jí ve skutečnosti navzdory zdání ani není: Měření a počítání je vrostlé do situací a čerpá z nich svůj poslední smysl, identita měř se rodí až v následné abstrakci. Von Korfovy hodiny zase mají dva páry ručiček, z nichž jeden se pohybuje dopředu a jeden dozadu, a tak ruší vládu exaktního času vůbec a ponechávají tu – podobně jako rozprava o vztahu postele a silových polí Země – jen jakési prázdné místo, do něhož je možné vepsat různé individuální časy. Všechno musí být změřeno, ale míra jako by se nakazila nehomogeností měřeného. Míra tak ruší vládu vnější formy a stává se afirmací původní členitosti, která předcházela měření. Měřené vítězí nad mírou. (Natahovací metr, o kterém píše Wittgenstein v Poznámkách o základech matematiky, jako by také patřil do souboru Palmströmových měřicích přístrojů: Pro Wittgensteina není gumový metr deformací „pravého“ metru – žádný pravý metr neexistuje; pokud najde natahovací metr uplatnění v rámci nějaké činnosti, je stejně legitimní jako naše měřidla.)

Míra tedy není oddělitelná od měřeného, ale ani samo měření se nedá zcela oddělit od jiných činností. Také von Korf vynalezl nový obor výtvarného umění. Používá skládací metr k vytváření zvláštních uměleckých děl: Různé podoby, které z něj lze sestavit ohýbáním jeho kloubů, představují zkratkovité siluety nejrůzněj-

ších věcí a bytostí – stromu, lodi, oblaku nebo sfingy. Měření skládacím metrem vyžaduje jediný tvar a jediné užití; předpokládá se, že tento tvar a užití s ním spjaté jsou ze všech možných tvarů a užití jediné smysluplné. Ostatní tvary jako by pro nás vůbec nebyly, jsou jen jakýmsi rozmazaným okolím „správného“ tvaru, jen přípravou na něj nebo jeho narušením. Zvláštní způsob, jakým von Korf užívá skládací metr a jakým z něj dokáže získat něco smysluplného, nepoukazuje jen na banalitu, že je s věcmi možné dělat ještě mnoho jiného než to, k čemu jsou „určeny“; spíše se nám tu ozřejmuje, že mezi „správným“ užitím a ostatními možnými způsoby, jimiž může věc vstoupit do našeho světa a nabýt smyslu, není naprostý předěl, že funkce věci je pouhou abstrakcí, že je ve skutečnosti vždy zasazena do spleti reálných i imaginárních vztahů, jež vstupují i do smyslu věci. Exaktní měření nás nepřenáší do ideální oblasti, je činností, která je vpletena do tkáně světa.

A konečně se předpokládá, že *výsledek měření* nepatří do světa naší každodenní zkušenosti, že je z něj vydělen a že není možné se k němu vztahovat takovým způsobem jako k věcem tohoto světa. Jak si v tomto ohledu počínají Palmström a von Korf? Palmström vypočítá kubaturu Alp – ale kupodivu je možné se ke krychli, která vyjde, vztahovat obdobným způsobem jako k měřené věci samé. Lze na ní kupříkladu pěstovat alpinismus a Palmström toho také využívá: Za červencových nocí zlézá 63 kilometrů vysokou stěnu krychle a pozoruje z jejího vrcholu hvězdy a měsíc. To, co je vypočítané, ve skutečnosti nevystupuje – stejně jako to, co je technicky vytvořené – z mnohoznačného světa, který je z hlediska exaktních rozvrhů chaosem, který je však také pramenem řádu, z něhož zpracovávání i měření čerpá svůj poslední smysl, třebaže na tento svůj horizont zapomnělo. Absurdita Palmströmových a von Korfových vynálezů sceluje svět a zasazuje do něj formující se dění, či spíše ukazuje, že jej nikdy neopustilo, že se nikdy nevymanilo z jeho nenápadné vlády.

Magický svět Ernsta Jüngerera

V díle i v životě Ernsta Jüngerera se setkává mnoho protikladů, Jünger je filosofem technického světa a autorem magických meditací nad tvary, barvami a vůněmi rostlin, je politickým a dějinně-filosofickým myslitelem a spisovatelem, který podává zprávy o výpravách do oblasti snu a drogového opojení, přemýšlí o Zemi v planetárním měřítku a přitom se při svých „subtilních lovech“ pozorně zabývá hmyzem. Celým jeho dílem ve všech podobách však proniká jeden základní protiklad, protiklad světa dne a světa noci: „Každý smysluplný jev je jako kruh, jehož obvod můžeme ve dne přesně změřit. V noci však obvod mizí a začíná fosforeskovat střed, jako květ malé rostlinky lunárie, o níž vypráví Wierus ve své knize *De praestigiis daemonum*. Ve světle se zjevuje forma, v temnotě utvářející síla,“ píše Jünger v knize *Dobrodružné srdce* (1929, 2. verze 1938). Noční stránka věcí se zjevuje ve stavech snu, opojení a smrti; v nich vstupujeme do proudění uvolněných sil v mateřských hlubinách, v jejichž tmě se rodí praobrazy našeho světa. Denní a noční stránka skutečnosti se ztotožňuje v magickém vnímání, ve vzácných okamžicích, kdy se při setkání s nějakou věcí náhle ztotožní síla, utvářející pravzor, a tvar, který je touto silou rozepjatý a který odpovídá pravzoru. Svět jako by se pak stával čirým krystalem: Vidění povrchu se prostupuje s viděním hloubky. V takových okamžicích jsme se setkali s nejvladnějším tajemstvím věci, stali jsme se majiteli magického klíče k jevu. Magické vnímání má paradoxní povahu. Je to vnímání v nejčistším stavu, kdy je pohled očištěn od nahromaděných vrstev vědění a setkává se v nově nabyté síle a křehkosti s tajemným praxtem viditelných povrchů, a současně je magické vnímání zárodkem nových pojmů a pramenem poznání, které nikdy nezpřetrhává kořeny, jež jsou zapuštěny

v půdě viditelného. Magickému vnímání se zjevuje jednota, která se skrývá v rozmanitosti jevů – dokonce i těch, jež spolu zdánlivě nijak nesouvisí – tak jako ručičky ukazují na mnoha různých hodinách jediný čas. Jsou lidé, kteří pracují v nejtemnějším Tibetu nitra; „v osamocení sedí v nočních pokojích nepohnutě jako skály, v jejichž jeskyních se třpytí proud, který venku otáčí každým mlýnským kolem a udržuje v tempu armády strojů“. Ani boj nevytrhává strany, stojící proti sobě, z této jednoty. Při útoku přichází okamžik, kdy se bojující cítí jako dvě části téže síly, voják schvaluje sebe i nepřítele, žije zároveň v celku i v částech. Na dně nejstrašnějšího nepřátelství je ukryté bratrství, v srdci nejsmrtelnější nenávisti se skrývá ještě hlubší láska.

„Jsou tři věci, které jsou klíčem ke všem formám: vlna, oblak a plamen. Proto vždy byli kabalisté, kteří se rádi zřekli každé společnosti, když mohli v klidu pozorovat vodu, vzduch nebo oheň v krbu.“ Vlna, oblak a plamen jsou jevy, které jako by se nacházely na hranicích jsoucna a čiré energie. Proto se v nich vyjevuje to, co se nám při našem každodenním zacházení s věcmi skrývá; že tvar je výrazem prásily, že je jí stále prosycen a vydechuje ji. Současně se v těchto třech jevech zjevují tři nejelementárnější rytmy této síly, a tím i tři praformy, prosvítající všemi tvary. S tím souvisí Jüngerova fascinace světem bezobratlých mořských živočichů a říší rostlin. Měkká, průsvitná, vlnící se těla medúz, třpytící se irizujícími snovými barvami, unášená proudem a pulsující v nejjednodušším časovém rytmu, jsou také spíše prouděním sil než pevným tvarem, žijí stále v blízkosti temného počátku života. To platí i o rostlinách: Tiché rostliny patří k nejtajemnějším zjevům světa, jsou praobrazem života, vyrůstají bezprostředně z tvůrčí síly. Proto také některé z nich v sobě uchovávají kus rajského pralesa: Přinášejí darem člověku látky, které uvádějí jeho mysl do stavu opojení, v němž strhává závoj, halící skutečnost, a dokáže číst v jejich znacích jako v prapísmu.

Vztah mezi silou a formou se proměňuje v pravidelně se opakujících cyklech. Řád dne krystalizuje ze snů noci a opět se v nich rozpouští. Obrazem tohoto dění je pravidelný pohyb příboje: Na pobřeží zůstávají vyschlá těla hvězdic a prázdné lastury, jež vyvrhlo moře, tvary, jež se oddělují od života, který je zformoval; současně dochází k odlivu síly do mateřských hlubin, do oblastí chaotické plodnosti, kde se v blízkosti zázračného rodí nové zářící praobrazy, které budou opět jako živá těla vržena na světlo dne, aby se z nich staly znovu prázdné skořápky.

Také myšlení má dvě stránky. Myšlení není možné převést na čistě logické procesy. „Myšlenky jsou pestré náklady, které plují na temných vodách.“ Myšlení je dění, na němž se spolupodílí tento proud, jeho záhyby, jeho víry a tance. Toto dění není možné omezit jen na dobu vlastní racionální práce, dokonce ani na dobu dne. Stává se, že se nazítrí po dni, kdy jsme usilovně promýšleli nějaký problém, probouzíme s pocitem, že naše práce pokračovala ve snu: Samotné myšlenky sice zmizely, ale proud, který je nese, přes noc vyhloubil novou síť koryt.

Napětí mezi utvářející silou a tvarem působí také v jazyce. Slova jsou stejně jako myšlenky nesena a prosycena temným proudem, který se ozývá v prázdnu mezi slovy i ve významech vyzařovaných zvukovou materií slov. Jednota slova je v tajemném vztahu k jednotě pravzoru, který prozařuje věci a který nazírá magické vnímání. Tento vztah však nemůže být navázán prostřednictvím pojmového významu, toho významu, který se dá přeložit. Ustavuje jej až smysl slova, na němž se podílí i zvuková stránka; ve významech, které se v něm otvírají, se navracejí prazvuky, staré výkřiky v pralese. Básník je tím, kdo znovu oživuje tuto prařeč.

V knize Dělník z roku 1932 Jünger promítá protiklad mezi světem mnohotvárnosti a pohybu a jeho jednotným centrem do společenské a dějinně-filosofické oblasti. I v této sféře se jednota dění nejprve zjevuje pohledu, než vykystalizuje do pojmů. Jünger

vidí 20. století jako svět práce: Nepřetržitého toku energií, který vše vtahuje do svého koloběhu, vše funkcionalizuje, zapojuje do svých sítí, jež se neustále propojují a rozšiřují, stále integrují to, co stojí mimo, do svých obvodů, mobilizují energie, spící v nitru věcí a bytostí, aby je zapojily do svého díla. Domnívat se, že je nějaký okraj nebo ostrůvek, kde by bylo možné se skrýt před nároky tohoto pohybu, je romantická iluze. Tento pohyb ze samotné své podstaty směřuje k tomu, aby veškeré dění propojil do jediné planetární sítě. Je novým fenoménem moderního světa, ale přitom je pouze jinou formou síly, která pohybuje atomy i planetami. Tak má dění v moderním světě svou denní stránku, stránku racionální organizace a chladného vědeckého propočtu, ale má také stránku noční, stránku síly, která uvádí do pohybu gigantické mechanismy a stále jimi proudí a která naplno vyjevuje svou povahu ve válce.

Jednotný pravzor, který se skrývá za mnohostí projevů moderního světa, je postava dělníka. Tato postava znamená především určitý způsob bytí: Existence, jež je bytostně vpletena do sítí, kterými probíhají energie, je místem v hierarchii proudění moci. Dělník ovládá technické prostředky a přitom je sám prostředníkem výkonu moci, která stojí nad ním. Prostřednictvím vykonávání funkce se dělník ztotožňuje s celkem, celek pro něj není abstraktním pojmem, ale živou silou, proudící částmi. V postavě dělníka se tak ztrácí protiklad svobody a poslušnosti a protiklad individua a celku. Ztotožnění se se silou, jež si buduje velké konstrukce jako médium svého projevu, má za následek, že dělníkova existence opět navazuje kontakt s elementárními mocemi, které se měšťácký svět snažil vytěsnit mimo své hranice jako nerozumné a nesmyslné. Technický svět nestojí v protikladu ke světu dobrodružství a snu; jeho noční stránka ukazuje, že se napájí z téhož zdroje sil.

Technika není neutrální prostředek. Je orgánem uskutečňování určitého modu bytí: právě onoho probíhání energií v totálně propojené síti. Měšťanská liberální společnost, pro kterou je charakteristické

odtržení od elementárních sil celku a střetávání partikulárních zájmů, je v rozporu s totalizující tendencí techniky. Pluralita stran i pluralita neomezené konkurence způsobuje tření v chodu velkého stroje techniky. Povaze síly, projevující se v technice, odpovídá monopolisticky centralizovaný a totálně plánující stát, impérium sjednocující celou planetu.

Současná doba, říká Jünger, je fází přechodu, neustálého stupňování sil a zrychlování pohybu. Tento vývoj však nebude pokračovat donekonečna. Zastaví se v okamžiku, kdy technické prostředky dosáhnou takové dokonalosti a kdy budou sloužit s takovou samozřejmou lehkostí jako orgány přírodních organismů. Potom zavládne klid, rytmus opakování, cyklický pohyb: Dění bude plně odpovídat pravzoru, který má povahu klidné, nadčasové cirkulace sil. Svět dovršené techniky dostane jakýsi vegetativní ráz. V této vizi se podivně mísí nietzscheovské a spenglerovské motivy opakování téhož se zálibami obdivovatele říše rostlin.

Jünger trvá i později na platnosti deskriptivní a fenomenologické stránky Dělníka. Ale už v průběhu 30. let se mění hodnocení popisovaných procesů i důsledky, které jsou z nich vyvozovány. V knize Chůze lesem (1951) Jüngerovy úvahy stále krouží kolem člověka, který by nebyl abstrakcí, jedince, jehož existence by se ztotožnila se silami celku. Touto postavou už však není dělník. Jünger přestal věřit, že v zasazenosti existence do hierarchií funkcionálního spojení se rozplyne protiklad jedince a celku. Stránka organizovanosti a stránka původních sil se rozpojují. Ztotožnění bytí s tím, co je propočitatelné, je teď naopak chápáno jako redukce, jež jedince odděluje od původního celku, od pramene síly. Úloha obnovení dotyku s tímto pramenem je teď přisouzena nové postavě, postavě lesního chodce, který má odvahu vzepřít se nárokům vládnoucích automatismů. V Dělníkovi užívá Jünger často jako symbolu, který má osvětlit povahu dění v technickém světě, obraz lodi. Nyní se loď stává plující babylonskou věží a o směrů její plavby nemá nikdo na

palubě potuchy. Proti obrazu lodi staví Jünger obraz lesa jako světa prasil, které krystalizují v řády a instituce a udržují jejich smysl. Chůze lesem není romantickým útěkem, les neznamena ostrůvek ve světě ovládaném funkcemi a plánem. Jünger stále trvá na tom, že náš věk je věkem dělníka, že je bytostně spoluurčován technikou a že útek do předtechnického světa je iluzí. Lod' nelze opustit na voru, vor vždy ztroskotá. Jak je tedy možné se zachránit? Jünger připomíná dionýský mýtus o lodi obrostlé vinnou révou: „Nebylo řečeno vinná réva *nebo* – nýbrž: vinná réva *a* lod'.“ To znamená: Svět lodi a svět lesa se prostupují. Názor, že technika sama ničí svět, je klamem. Chod technických systémů se stále ještě napájí z původních pramenů bytí, i když jsou v něm zastřeny. Chůze lesem je proniknutím k těmto pramenům. Je třeba uvidět svět aparatur a institucí jako zakalený výraz pravzoru. Ale setkání s pramenem neznamena jen nový pohled na formy, je i počátkem jejich proměny. V pozměněné podobě se tu opakuje učení o dvou fázích techniky z Dělníka. Svět proměněné techniky už není světem univerzálního plánování, ale světem, který v technických a institucionálních systémech obnoví vládu pramene – aparatury se podvolí ruce člověka a provozu bude uložena míra, kterou lze nalézt pouze u pramene, pouze v lese. Proto je také v novele Skleněné včely (1957) nakonec ustanoven jako rozhodčí ve sporech mezi inženýry, pracujícími v gigantickém automatizovaném podniku, člověk spjatý s předtechnickým světem a žijící na okraji společnosti, člověk, který – podobně jako je tomu v jedné Kafkově povídce – obtoží ve zkoušce právě proto, že nezná správné odpovědi na kladené otázky. Zkušenost techniky v podobě babylonských velkoprovozů i v podobě války má svůj smysl jako výzva a jako zkouška, která člověka nutí hledat hluboko pod povrchem individuální bytosti. „Bezpochyby vyjde z těchto titánských říší ozdoben šperkem nové svobody.“

Jüngerovo dílo je živé a silné tam, kde nás učí dívat se, kde obnažuje původní jemné tkanivo vnímané skutečnosti s jeho tajnými

rytmy, mýty a zázračnými korespondencemi, tam, kde nám umožňuje, abychom se stali svědky dobrodružných výprav do oněch exotických světů, které se rozprostírají uvnitř každodenní zkušenosti, ať už je to svět snu, anebo svět hmyzu nebo říše rostlin. Celostní myšlení, spojené s platonismem, však v sobě skrývá nebezpečí, že se na půdě filosofie dějin promění v obhajobu totalitarismu; Jünger tomuto nebezpečí podlehl v řadě svých textů, která byla zakončena Dělníkem. Kult totálního plánování a technické dokonalosti v Dělníkovi úzce souvisel právě s Jüngerovým platonismem: Dění je možné plánovat a ideálně technicky organizovat, protože existuje jeho neměnný nadčasový pravzor. K Jüngerovu vidění světa patří spojování protikladů; jeden protiklad však v Dělníkovi zůstává nerozpuštěný: protiklad mezi fungujícím celkem a tím, co Jünger chápe jako tření, které chod tohoto stroje narušuje. K takovému tření dochází tam, kde se jedinec ztotožňuje s partikulárními zájmy a kde toto ztotožnění vede k plýtvání energií v konkurenčním boji nebo v zápasech politických stran. Jünger jako platonik odmítá připustit, že by průběh v čase mohl být něčím víc než jen projekcí autonomní jednoty, že by k životu jednoty neodlučitelně patřilo její neustálé rození z časového a nahodilého dění. Proto je jeho totalita, která se pozvedá nad klam času, abstraktnější než nejistá, neustále se hroutící a neustále obnovovaná celistvost, rodící se ve hře partikulárních tendencí. Brzdění a tření jsou pro chod celku nezbytné a funkční – právě v nich se rozbíjí abstraktní totalita plánu a uvolňuje místo pro sled provizorních harmonizací, v němž je více života než v hladkosti naplňovaného plánu. Funguje pouze to, co musí překonávat tření a co je třeba neustále opravovat. Mez, která se nejistě a stále znovu ustaluje ve střetávání přepjatého, je přiměřenější životu než ta, kterou určuje jakési zření ideálního stavu.

V době po Dělníkovi se Jünger přiklání k názoru, že lidské plány jsou jen matným odleskem velkého nepoznatelného plánu světového dění a jsou s ním nesouměřitelné. V závěru Skleněných

včel Jünger píše: „Zůstává útěšná domněnka, že v dějinách a nad dějinami se prosazuje smysl, který pomocí svých prostředků nedokážeme vypočítat. Nevíme a nesmíme vědět, co jsou dějiny ve své podstatě, v absolutnu, mimo čas.“ I z těchto slov je však zřejmé, že Jünger zůstává stále platonikem: Univerzální plán dění platí, i když je lidskému poznání nepřístupný. V důsledku toho zůstává i ve světě lesního chodce čas něčím nadbytečným, stejně jako institucionalizace je ve vztahu k původní sociálnosti pouze pokleslým projevem (vzniká tak dojem, že manipulace, která se skrývá ve zformalizovaném lékařském provozu v demokratickém státě, je jen zlem stejného řádu jako násilí, které vůči občanovi vykonává totalitní režim). Jako by se Jünger obával, že by se s platonismem musel vzdát i zkušenosti zázračného, které se zjevuje, když jsou v okamžicích magického vnímání tvary proniknuty jednotící silou. Průběh v čase je však něčím více než jen pouhým uskutečňováním a rozkladem předem dané jednoty; jednotící rozvrh, který se v dění naplňuje, se současně neustále rodí ze svých projevů, obrozuje se v jedinečných situacích a vstřebává do sebe jejich momenty. Jednota vyvstává jako stále se obnovující rytmus časového dění a to, co je pro platonika jejím znečištěním, je ve skutečnosti půdou, v níž se jednota stává neustále sama sebou. Jednota je živá pouze jako tento situovaný, neustále se obrozující časový rytmus a každá jednota, vyzdvihovaná nad tok času, je abstrakcí. Ani zkušenosti, které Jünger popisuje jako magické vnímání, neznamenají setkání s neměnným vzorem; záře věcí nepochází z mimočasového zdroje, je září pročištěného bytí věcí v čase. Noc je pramenem denních forem, ale tento pramen je stále zabarvován tvary, které se v něm opět rozpouštějí, a tak původ už je vždy také důsledkem, Ithaka se rodí až z bloudění na moři.

Také novela Na mramorových útesech má paradoxní povahu: Je snem a chladnou analýzou, řetězem halucinatивních obrazů a exakt-

ním popisem dění. Mramorové útesy jsou mýtem, ale nadčasová jednota tohoto mýtu připomíná nadčasovost matematické formule. V textu novely je nápadná přemíra světelných jevů: Nenajdeme tu psychologii, polostíny a nálady; zbyly jen krystalicky průzračné tvary, které proniká jednotné světlo bytí, v němž se vše individuální rozpouští a jež je současně ohrožováno temnotou chaosu. Jüngerův styl má stejně jako jeho myšlenky své odpůrce i nadšené příznivce: Jedni v něm vidí artistní manýru, v níž se ve vysokém stupni destilace ztratilo vše živé, podle jiných právě tato destilace zjevuje trest života, jeho vnitřní plamen.

Tato kniha je vyprávěním o zániku a znovuzrození. Jünger rozkládá proces zániku na jednotlivé složky, které v něm působí, a popisuje jejich vzájemnou hru. Tato analýza se promítá do prostoru a tvoří základ symbolické geografie knihy. Je tu Marina, kraj na březích jezera, prostor řádu, který ve svých dobrých dobách uchovává míru, který zůstává zapuštěn do rytmu přírody a který dosud nestojí proti životu jako vnější forma. S Marinou hraničí Campagna, prostor, kde se původní síla ještě nezformovala do institucí, nevykrystalizovala do pevného tvaru. Na druhém okraji Campagni leží hluboký les, prostor, kde vládne to, co je v síle chaotického, co nesměruje ke krystalizaci do řádu. Temný les se svými močály a průzračné vody jezera tak tvoří dva krajní póly tohoto silového pole: beztvarost chaosu narušujícího a pohlcujícího tvary a beztvarost čirého jasu bytí, v němž se tvary zjevují a jenž je proniká. Dění je výslednicí souhry všech těchto složek. V mírových dobách jsou složky v rovnováze a jejich působnost je vymezena. Mezi Marinou a Campagnou je napětí, které je pro obě strany blahodárné: Na původní sílu působí blízkost vykrystalizovaného řádu, která zabraňuje, aby v síle nabývaly vrchu chaotické a temné složky, a naopak dotyk s původní silou zamezuje tomu, aby řád vyschl do prázdných forem. V lesích se shromažďuje všechno to, co bylo vyvrženo řádem – tento temný zbytek světa se připomíná ve výparech, které na kraj táhnou z lesů,

působí jako neustále přítomná hrozba na horizontu, která se však v bezprostřední ohrožení řádu mění jen výjimečně, a řád je v takových případech natolik silný, že se dokáže tomuto náporu ubránit. Mlhy z lesů nejsou s to zastřít jas jezera, který prosvětluje kraj.

Přichází však chvíle, kdy je tato rovnováha sil narušena. Prvotním vychýlením, na které reagují další složky, je ochabnutí řádu, který už není s to dostát své roli v této hře. Tím řád přestává působit na oblast síly; v Campagni roste vliv lesů, v síle se prosazují aspekty chaosu a násilí a síla v tomto surovém stavu začíná ohrožovat řád v samotných jeho kořenech. Na druhé straně se ochablý řád formalizuje, jeho obřady se vyprazdňují. Zhlíží se v síle, v její nepročištěné podobě, nechává do svých základů pronikat násilí a zaměňuje tento příliv chaosu s obnovou pramenů řádu v původní síle. Tam, kde řád proti chaosu zasahuje, stává se tento zásah jen jiným druhem násilí, proti kterému je namířen, a bující nízké zlo tak ovládá všechny strany konfliktu. Dech lesů se šíří po celé krajině; lesy, které byly dříve vzdáleným okrajem dění, se stávají jeho temným centrem.

Proces vývoje společnosti se kříží s procesem osobního vývoje obou protagonistů knihy. Tak jako jsou v případě vývoje společnosti jednotlivé složky, působící v dění, rozloženy do prostoru a každá z nich se promítá do zvláštní krajiny, jsou v případě osobního vývoje vypravěče a jeho bratra Othy rozloženy do časového sledu a představeny jako životní stadia. Bratři hledají východisko ze zkušenosti nihilismu. Cítí vyprázdněnost životních forem a hledají pramen smyslu, oblast původního. Tato oblast má pro Jüngerův dvojí aspekt: aspekt síly a aspekt pravzoru. Bratři se setkávají postupně s oběma aspekty. Nejprve se obracejí k síle; vstupují do řádu Mauretánců, kde zakoušejí jednotu světa jako jednotu síly, jež si uvědomuje samu sebe jako identickou ve všech složkách, které proti sobě vystupují v boji. Později bratři poznávají, že jednota boje je jen zakaleným výrazem původnější jednoty, a obracejí se k druhému aspektu – ke světu pravzorů. Sám tento svět má dvě

stránky, které v knize představují dvě postavy. První z nich je tajemný Nigromontanus se svým hérakleitovským učením o obnově světa v ohni; podle Nigromontana se to, co je trvalé, zjevuje v katastrofách, v zániku tvarů – jeho učení jako by se tak ještě dotýkalo doktríny Mauretánie, kterou však zduchovňuje. Druhou postavou je otec Lampros, který nehledá věčnost v ohni, ale spíše v jasu bez žáru, nalézá ji jako tiché a chladné planutí života, tak jak se projevuje především v rostlinách. Rostliny jsou vedle jazyka také předmětem bádání obou bratří. V říši rostlin a v říši slov se skrývá klíč k jsoucnu jako celku. Oba světy představují dvě oblasti, kde se vládá pravzorů projevuje v nejčistší podobě. Říše rostlin je oblastí, kde životní síla proudí způsobem, který je jí nejpřiměřenější: v klidných cyklech, v nichž se opakuje stále totéž. Také říše slov znamená ovládnutí chaosu stálými pravzory. Říše rostlin a říše slov spolu souvisí; proto je v knize tak uctíván Linné, který spojil řády obou oblastí. Přístup k rostlinám v novele sice spíše odpovídá Goethově celostnímu pojetí než Linného klasifikačnímu principu, založenému na nahodilých znacích, Linného systém tu však především vystupuje jako symbol vlády statického řádu, v němž se druhy a slova reálně setkávají v pravzorech, tedy takového řádu, jemuž platonik Jünger dával přednost před vývojovými teoriemi. Prostoupení říše rostlin a říše slov dává vyvstat krystalicky čistému světu, který se vyznačuje jasně vymezenými tvary i přítomností živé síly, a který tak stojí v protikladu jak k chaotickému pralesnímu bujení, jež podporuje Nadlesní, tak k poušti nihilismu, po níž bloudí Braquemart.

Bratři nakonec přijímají boj, který už není projevem čiré síly, jako tomu bylo v předchozím stadiu jejich života, ale bojem ve službě řádu proti násilí a nesvobodě. Jejich spojenci se stávají Belovar a Lampros, kteří představují to nejčistší na straně původní síly a na straně duchovního řádu. V tomto boji se nakonec krásná města na březích jezera stejně jako dlouholeté dílo bratří mění v popel,

soukromý i veřejný svět zaniká v plamenech. Tento zánik je však jen fází v koloběhu životní síly, v ohni se rodí nový svět, nastává nový cyklus. V dějinách stejně jako v říši rostlin vládne opakování. Styl se setkává s myšlenkou: Totožnost jednotlivého jevu s nadčasovým bytím nejenom působí jako síla, která formuje jazyk díla, ale je i obsahem sdělení, které kniha přináší.

Exil jako životní postoj

Gombrowicz popisuje v Deníku zážitek z taneční zábavy: Dostal se na místo, odkud sice bylo vidět na tancující páry, ale kde takřka nebyla slyšet hudba. Gombrowicz líčí, jak náhle uviděl tanec zbavený moci hudby, která jej jindy pokrývala jakýmsi povlakem samozřejmého smyslu. Nyní byl tento povlak svlečen a jindy neviditelný tanec se náhle zjevil ve svém syrovém, zarážejícím a groteskním bytí: „Divoká, temná, hluchá, Boha zbavená spolupráce roztřesených, navzájem se strhávajících těl...“

Myslím, že toto vyprávění dobře osvětluje pohled, kterým se Gombrowicz v Deníku dívá na svět. Pro tento pohled je nejcharakterističtější právě to, že je bytostně a nemetaforicky *pohledem*. Gombrowicz chce především *vidět* a chce přinutit vidět i čtenáře. Je přesvědčený, že většina lidí nevidí, a spisovatelé, malíři a umělci vůbec, kteří by měli mít lepší zrak než ostatní, často vidí ze všech nejméně, protože jejich pohled je zastřen ideami Literatury, Malířství a Umění. Vidíme jen to, co je ukončené, co nabylo formy; jen to, co je hotové, dostalo právo být skutečností. To, co je hotové, je však pouze poslední – a podle Gombrowicze vůbec ne nejdůležitější a nejzajímavější – fázi složitého procesu, který je spleť nejasných a obtížně určitelných dějů. Cítíme strach z tohoto unikajícího a neustále nedefinitivního světa a snažíme se najít bezpečí tím, že se přidržujeme pevných, hotových tvarů. Ale v důsledku toho, že redukuje skutečnost na pouhý výsledek těchto procesů, noří se pro nás její nejrozsáhlejší – a jediné živá – oblast do tmy, skutečnost se rozplývá a ztrácí, žijeme mezi přízračnými maskami. Je třeba překonat starý strach z chaosu a odpor k nečistotě rození, říká Gombrowicz. Je čas vrátit se ze sterilního a neskutečného světa hotových forem do nečistého světa vníkaní, je třeba pozorně se

dívat, jak se formy rodí, protože pouze tento zrod je vlastní skutečností a pravdou našich forem. To, co bychom měli pozorovat především, je vznik našich hodnot, měli bychom například vidět, co se vlastně děje, když říkáme a myslíme si, že jsme uchvázeni něčím krásným anebo že v cosi věříme. Tyto děje obvykle příliš nezkoumáme, necháváme je raději v přítmí, protože tušíme, že původ našich hodnotových postojů je podezřelý.

Sama forma deníku je výrazem tohoto obrácení zájmu od hotového výsledku k procesům vznikání. Gombrowiczův Deník je literaturou, která se stala vznikem literatury. To neznamená, že tu jde o nějaký druh spontánního a snadného psaní. Deník nerezignuje na utváření formy a propracovávání myšlenky, zrod myšlenky však vystupuje jako něco, co tu není pouze kvůli svému výsledku; utváření myšlenky je hodno zájmu samo o sobě a nedá se od výsledku ani jednoznačně oddělit. Zvláštní napětí mezi úsilím o zřetelný tvar a radostí ze samotného postupu rozvíjení myšlenky tvoří jakési jednotící ladění stylu Deníku.

Gombrowicz tedy chce v Deníku zmapovat málo známé území, kde se rodí naše formy a naše hodnoty. Upozorňuje přitom zejména na prázdné místo, které se v tomto procesu vznikání objevuje, na podivnou mezeru, na trhlinu, jejíž přítomnost uniká naší pozornosti. Je to místo, kde se spleť prvotních nejistých a neurčitých vztahů k věci setkává s formami, které přicházejí odjinud, z jakéhosi veřejného repertoáru forem, a ztotožňuje se s některou z těchto forem tak nenápadně, že si této záměny ani nevšimneme a věříme, že postoj, který jsme k věci zaujali, je čistým výrazem našeho nitra. V tomto prázdném prostoru se rozhodujeme, jakou hru budeme hrát. Gombrowicz mluví o tom, jak se po skončení koncertu rodí potlesk: Pohyby rukou, které tleskají, nejsou projevem našeho vztahu k hudbě samé, ale spíše k jiným tleskajícím rukám, bouře nadšeného potlesku se rodí jako spleť sílících ech. „Než před veledílem padneme na kolena,“ říká Gombrowicz, „uvažujeme, zda to veledílo

skutečně je, nesměle se ptáme, zda by nás mělo ohromit, pečlivě se informujeme, zda smíme zakoušet tu nebeskou rozkoš – a teprve potom dovolujeme, aby se nás zmocnilo nadšení.“

Gombrowicze baví kazit tuto hru, obnažovat proces rození hodnot a zlomyslně poukazovat na jejich podezřelý původ. Ukazuje, že umělé jsou i ty pocity, které pokládáme za nejpřirozenější, že veřejný původ má i to, co pro nás neproblematicky platilo za čistý výtrysk našeho srdce. To ale neznamená, že Gombrowicz chce pod přijatými formami obnovit pramen spontánnosti a autenticity. Gombrowicz není citilem ani Bergsona, ani Heideggera. Neříká, že člověk se má stát sám sebou, protože ví, že člověk být sám sebou nikdy nemůže; říká jen, že je třeba, aby si člověk uvědomil, že hraje hru – a také aby tu hru hrál jinak, velkoryseji a s požitkem. Ze hry na sebe samé nelze vystoupit, je však možné ji pojímat dvojím způsobem. Odstup od formy, která se nikdy nerodí z intimního pramene existence, má obvykle povahu namáhavé a nezábavné služby obrazu, který jsme přijali, projevuje se tím, že s sebou – ze strachu, abychom se nedostali do styku s chaotickým světem nehotového – neustále vláčíme tíživá břemena veřejných forem, která nám brání ve volném pohybu. Ale tato mezera v naší existenci nám také dává volnost vůči tomu, čím se stáváme, vnáší do samotných základů existence hru jako svobodnou a tvůrčí činnost. Gombrowicz po člověku nežadá, aby mluvil jazykem, který tryská z hlubin jeho subjektivity a nemá žádný vztah ke slovům veřejného jazyka: Takový jazyk není možný, výraz se už od svých nejistých zárodků vytváří ve vztahu k jazyku, kterým se mluví. Z tohoto vztahu není možné vystoupit, ale je možné vyzvednout v tomto vztahu prvek hry a zápasu; individuální jazyk se pak bude v rámci nepřetržitého vztahu ke slovům, kterými se mluví, neustále rodit, bude se nekonečně stávat sám sebou, aniž by kdy nalezl svou identitu.

Gombrowicz nemluví o autenticitě, ale o *nezralosti*. Říká nám, že se máme vrátit ze světa hotových forem do světa utvářejícího

se, nezralého, do světa, kde dění zůstává v počátečních fázích rození formy. Gombrowicz chce člověka vytrhnout z celků, v nichž se tak rád zabydluje, chce, aby se stal pouze obyvatelem kosmu. Chápe exil jako způsob života. Ale nenachází přitom v existenci ani žádný vnitřní pramen přirozenosti, který by mohl život člověka spojit v jednotném rytmu s tepem universa nebo bytí. Člověk žije osamocený v chladném světě; tento odstup od okolí však zároveň umožňuje rozvíjení různých zábavných a groteskních her a zjevo-
vání jakési nelidské a průzračné krásy. Tímto zářivým a lhostejným chladem se v Deníku vyznačují zejména popisy argentinské přírody; příroda tu není světem přivráceným k člověku, ale chladným, do sebe uzavřeným divadlem, nezjevuje se jako soubor věcí, přizpůsobených lidskému měřítku, ale ve velkých celcích, prostírajících se až k obzoru, vystupuje jako dění živlů, jako velké plochy barev a studeného světla.

K celkům, ve kterých by se jedinec neměl zabydlovat, patří také vlast a víra; ale právě požadavek nezralosti Gombrowicze paradoxně sblíží s Polskem a s křesťanstvím. Přes přísnou kritiku polské literatury a polského života vůbec vidí životnost a svébytnou hodnotu polského kulturního prostředí právě v tom, co se mu jeví jako jeho nezralost: v nehotovosti forem a také ve volnějším vztahu ke kulturním hodnotám, v tom, že umění v Polsku tradičně není předmětem takového uctívání jako v západním světě. Na křesťanství je mu blízké pojetí člověka jako nedokonalé a rozpolcené bytosti, neustále unikající sobě samé.

Tón Gombrowiczova Deníku pro nás dnes nezní tak nezvykle, jak asi zněl v padesátých letech. Kulturní ovzduší se změnilo, autenticita už dávno nepatří k filosofickým heslům dne. V Gombrowiczově polemice s existencialismem se ozývají myšlenky, které se naplno rozvinuly později a dnes se nám jeví jako běžné. Nedůvěra k přirozenosti a akcent umělosti, rezignace na hledání počátku, nemožnost soukromého jazyka tvoří okruh problémů, které se staly aktuální

až po letech po vydání Deníku; a tónina tohoto tázání pronikla až do atmosféry doby, do stylu existence. Gombrowicz se tak může jevit jako jeden z předchůdců – stejně jako jiný spisovatel, žijící v Argentině: Borges, který umělost literatury i samotné existence akcentuje jiným způsobem, totiž zdůrazňováním vztahu textu k jiným textům, nekonečného zprostředkování znaků, herní povahy existence. (Myšlenka, že není možné být autentický, však u Gombrowicze byla především zdrojem napětí a nikdy neukončeného pohybu, z něhož se rodil živý a nezaměnitelný styl, zatímco později tatáž myšlenka u některých tvůrců vedla jen k eklektickému využívání hotových forem.)

Bylo by absurdní, kdybychom Gombrowiczovy myšlenky chtěli přijímat jako hotové učení. Deník je výzvou, abychom viděli, co se skrývá za známými formami, a ne nabídkou dalších hotových forem, zakrývajících pohled. Hra, kterou Gombrowicz hraje s formami, také není jedinou možností, jak ze světa hotových forem uniknout. Při setkání s dílem Hölderlinovým, Rimbaudovým nebo Lautréamontovým se otevírá jiná cesta: Tyto texty nevznikají ve světě naivní víry v celistvost a přirozenost, ale nenalzáme tu ani ironický odstup od forem (ať už v podobě závislosti na veřejných hodnotách, nebo v podobě svobodné hry). Je tomu tak proto, že jazykové formy se tu zcela rozpouštějí v temném jazykovém dění, v procesech rození smyslu z tvaru a tvaru ze smyslu, ve spleti dějů, do níž je vpletena sama existence, takže tu už nezbývá nic, co by se tomuto dění vymykalo, není tu žádný zbytek, který by přicházel odjinud a vůči kterému by bylo možné zaujmout odstup, a není tu ani žádný vydělený subjekt, nikdo, kdo by tento odstup mohl zaujmout. (To neznamená, že se tu opět nastoluje zpochybněná přirozenost a niternost; spíše se ve spletitém dění smyslu, budoucím jazyk a existenci, rozdíl mezi přirozeným a umělým a mezi niterným a veřejným rozplývá.)

Borgesovy noční můry

Knížka Zrcadla jsou zvláštní věc obsahuje dva rozhovory, které poskytl slepý Borges v posledním období svého života a které byly publikovány v angličtině ve Spojených státech. Borges se v rozhovorech ke zkušenosti slepoty stále vrací. Nejde tu jen o vylíčení tragické situace, kterou osud připravil člověku, jehož život byl tolik spjat s knihami. Borges mluví o své slepotě, aby sdělil určitou závažnou zkušenost, kterou mu jeho úděl zprostředkoval. Zdá se, že slepota Borgesovi otevřela nový postoj ke skutečnosti – a současně se stala šifrou a symbolem tohoto postoje. Tuto novou zkušenost bychom mohli charakterizovat jako dobrovolné přijetí ohraničení, jako soustředění se na zúžený prostor daného a zřeknutí se falešné transcendence. Omezení má přitom dvě stránky: Nechává plně pocítit tíži nepřekročitelné faktičnosti, ale také odhaluje jakýsi nový smysl, který byl dříve zakryt nepravou transcendencí a významy, jež s ní byly spjaty, a dokonce jakýsi zvláštní přesah, který je neoddělitelně spjat přímo s daností.

Motivy omezení na danost se objevují v obrazech, o nichž Borges vypráví jako o nočních můrách, které se neustále vracejí v jeho snech. Borgesovými nočními můrami jsou písmena, zrcadla a labyrinty. Ve snech se mu zjevují písmena, která nemůže přečíst, protože ožívají, proměňují se, zvětšují a rozvětřují se. Znaky odmítají být pouhými nástroji, pokorně nesoucími vnější významy, jejich přítomnost se náhle ohraničuje na jejich vlastní bytí, které jsme dříve neviděli za významy, jež znaky nesly. Nebyla povaha skutečnosti vždy poznamenána tímto temným životem znaků, který se však vyjevuje až v těžkém snu? Druhou noční můrou jsou zrcadla: „Zrcadla jsou velmi zvláštní věc. Zrcadla vám dávají pocit, že existuje váš dvojník. Skotský přízrak. Když vidíte sebe samého, podle skotského přísloví

zemřete.“ Děs ze zrcadel se v něčem podobá děsu z písmen. V obou případech jde o setkání s naléhavou a znepokojující přítomností znaku, obrazu, o setkání, které nám dává tušit, že domněle neproblematická skutečnost (v případě slova jeho význam, v případě zrcadla naše existence) je možná jen sledem obrazů, které se zrcadlí navzájem. Také třetí noční můra – labyrint – je obrazem ohraničení v úzkém prostoru, z něhož není úniku. Sen o labyrintu však současně zjevuje jakési východisko. Jsme sice zajatci v bludišti znaků a obrazů, bloudíme v labyrintech písmen a zrcadel, uvědomujeme si tu však, že naše spása je v tom, že labyrint přijmeme, že si uvědomíme jeho povahu a jeho hranice. „Tak budu sedět v některé místnosti a čekat, až se probudím. A to se stalo. Když jsem to udělal a řekl si, že je to noční můra o bludišti, a protože jsem o tom už všechno věděl, nemohl jsem už v bludišti zabloudit. Prostě jsem si sedl na podlahu.“

Motiv dobrovolného přijetí ohraničení, z něhož se rodí nový druh smyslu, se v rozhovorech objevuje na několika rovinách. Na etické rovině dostává podobu redukce mravnosti na soukromou spravedlnost: „Myslím, že jedinou spravedlností je soukromá spravedlnost, protože pochybuju, že opravdu existuje nějaká veřejná spravedlnost. (...) Poslední soud není něco, co přichází na konci. Probíhá neustále.“ Motiv falešných dveří, iluzorního východu z labyrintu nachází také výraz v Borgesově postoji k sebevraždě – Borges upozorňuje na to, že mnoho lidí si bere život proto, aby na někoho svalili vinu za své neštěstí: Akt, který má být vysvobozením, tak člověka pevně vplétá do tkáně světa.

Na estetické rovině se postoj, přijímající omezení a danost a odmítající falešná vysvobození, projevuje v Borgesově obhajobě literárních konvencí. Borges rozpoznal, že literární konvence může osvobozovat, neboť konvence bývají často podnětem, který uvádí do chodu invenci, stejně jako kupříkladu pravidla nějakého tance umožňují volnost tanečního pohybu. „Myslím, že konvence mi pomáhají. Konvence usnadňují psaní. Například pravidelný verš určitě

usnadní psaní. Pokud jde o závazky, žádné neexistují. Musíte prostě přijmout určité věci.“ Borges příliš nedůvěřuje experimentování s jazykem; nápor zaměřený proti jazykovým konvencím může být jen dalším nepravým východem z labyrintu, který zabraňuje, aby chom si povahu jazykového labyrintu uvědomili, a tím se od něho skutečně osvobodili – aniž bychom přitom opouštěli půdorys jeho konvencí. Borgesův postoj k danostem jazyka trochu připomíná jazykovou mystiku Karla Krause, který mluvil o tajemství zrodu starého slova.

Jak už jsme řekli, Borgesovo přijetí daných mezí není jen melancholickou rezignací, přináší také poznání, že to, co bylo očištěno od nepravé transcendence, otvírá vlastní přesah, který dříve falešná transcendence zakrývala. Tato zkušenost se promítá i do Borgesova pojetí reality za uměleckým dílem. Jeho povídky jistě nepatří k literatuře, která sugeruje, že je zprávou o realitě samostatně existující mimo text – naopak neustále problematizují skutečnost, vynořující se za textem, tím, že nechávají slova, z nichž jsou sestaveny, poukazovat jen k dalším souborům slov. Borges však současně odmítá redukovat skutečnost knihy na aktuální text, zdráhá se přijmout Stevensonovu myšlenku, že postava v knize je jen „šňůrou slov“. I po odmítnutí falešné transcendence samostatné skutečnosti za textem stále ještě zbývá cosi, o čem se v textu nepíše, ale co je přesto v knize přítomno. Borges poukazuje na zvláštní způsob přítomnosti nepřítomného, na mlčenlivou řeč nevysloveného, na dech neznámých událostí, které se objevují spolu s pojmenovanými ději: „Cítíme noci spánku, sny, to, že se postavě něco přihodilo, i když se o tom v knize nemluví. Přemýšlíme o dětství Dona Quijota, i když v knize, pokud se pamatuju, o tom není ani slovo.“

Motivy odmítnutí nepravé transcendence, přijetí danosti a zjevení přesahu, který je s daností spjat, se v rozhovorech objevují v různých podobách. Všechny podoby se splétají v ústředním motivu zkušenosti času, setkání s časem. Čas je pro Borgese posledním

labyrintem; z bludiště jazyka můžeme možná uniknout do mlčení (pokud i mlčení není jen mezerou v jazyce, který stále ještě určuje jeho význam), ale z labyrintu času žádný východ není. Borges odmítá i zde zdánlivý únik. Především nepřijímá představu života po smrti: „Kdybych si myslel, že má smrt je pouze iluzí, že po smrti je nějaké pokračování, pak bych se cítil velmi, velmi nešťastný.“ Život zbavený vnější transcendence a vyříznutý z jakéhokoliv vnějšího celku má na jedné straně povahu každodenního „pokračování ve stejných stupidních hrách“, ale současně přináší neustálá setkání se záhadností a zajímavostí věcí, vytržených z pevného místa v celku a zbavených svých navyklých rolí, a také setkání se záhadou vlastní existence. Tato užaslá setkání jsou zárodkem poezie: „Úžas nad životem zřejmě tvoří základ poezie. Všechna poezie vychází z pocitu, že věci jsou něčím zvláštním, podivným...“

Ale toto první omezení času je stále ještě příliš široké a je třeba je zradikalizovat. „Co opravdu existuje, je přítomný okamžik,“ říká Borges. Ale i zde platí, že v danosti, která zbyla, je vždy něco více, než se na první pohled zdá. Stejně jako se v textu knihy ozývají echa událostí, o nichž se v knize nepíše, není ani to, co přináší přítomný okamžik, zcela ohraničeno jeho těsnými mezemi. „V přítomnosti je obsaženo vždy něco z minulosti i něco z budoucnosti.“ I při soustředění na přítomnost tak zůstává zvláštním způsobem spolupřítomen celek. Borges říká, že tato přítomnost nepřítomného je založena na hře paměti a zapomínání, na souhře uchovávání – jež v dechu věcí, utkvělých v paměti, přináší vždy více, než je zpřítomňováno – a mizení, jež paradoxně vytváří prostor pro zjevování celku, který se ozývá spíše v ladění a v nepředmětných rytmech.

Borges tedy mluví o slepotě jako o zkušenosti, která mu umožnila setkání s daností, osvobozenou od falešné transcendence, a která vedla k zážitku zvláštní významovosti daného. Tato významovost je v poslední instanci charakteristikou času, odkrývá chuť samého času jako té danosti, z níž už vystoupit nemůžeme. Borges tak ob-

jevuje zážitek času, který byl dříve zakryt svými obsahy, třebaže nikdy patrně nebyl – podobně jako písmena – ryze průzračným a neutrálním prostředím, umožňujícím zjevování jiného. „Každý, kdo oslepne,“ říká Borges, „dostane určitou odměnu, začne jinak vnímat čas.“ Jednoduchost tohoto vždy přítomného základu je ve zvláštním napětí s vizemi nekonečného zprostředkování, tak jak je známe například z povídek Babylonská knihovna nebo Kruhové zříceniny. Současně vyvolává otázku, zda dotyk neustále přítomné skutečnosti hutného času a hledání základu, který se skrývá za nekonečným zprostředkováním a kterého nelze nikdy dosáhnout, nejsou jen dvěma stránkami téhož dění.

Uvnitř a venku

(Roger Gilbert-Lecomte: Škvíra)

Pohled *vidoucího* rozlamuje ustálené formy, jež jsou spjaty s navyklými významy a v nichž obvykle vnímáme svět, nechává rozplývat se hranice, které rozčleňují pláň jsoucího podle předem daných vzorů do oddělených jsoucen. Věci přestaly vyslovovat nahlas svá jména; v nastalém tichu začalo být slyšet šumění, z něhož se tato jména zrodila, šumění, které je možná naléhavým vzkazem, možná jen zmateným hlasem chaosu. Jako *veliký bílý pták bouřlivák s křídly tak širokými, že spí ve vzduchu a usedne, jen když má zemřít (nemá nohou)*, vystupuje vidoucí nad svět známých věcí, zříká se jejich opory a nemá už nic, čeho by se mohl zachytit. Poté, co se rozplynuly hranice věcí, poté, co byla zrušena trvalost jména, věcného významu a pojmu, pulsuje v prostoru jen stejnorodá látka bytí. Vyplňuje prostor do poslední skuliny, nikde nechybí a nikde jí nepřebývá. Vidoucí nezná žádnou prázdnotu, nesetkává se s ničím, co by se mělo ještě završit; proto jej opouští křeč usilování a úzkosti, může se uvolnit a lehce plout tekutým a jednotvárným universem, kde nic neklade odpor, protože vše už je naplněním, může *plynout prostorem jako podmořský člun, neurčitě ohraničený starými, silnými krystaly a odlesky pestrobarevných temnot; může stoupat a zase klesat, lehký a vznosný...*

Protože rozdílné hlasy, jimiž se ozývaly věci, zanikly v šumění látky bytí, která je všude stejná, v blízkosti jako v dálce a na povrchu jako ve vnitřcích, protože se odevšad ozývá tíž tichý šum, není už nic skrytého, vše se stává průsvitným; vidoucí je *plavcem na tomto světelném moři v karavle z českého křišťálu, se stěžni z taženého skla – křišťál naprosto čirý a průhledný. – Kdybych na palubě sklopil oči, spatřil bych křišťálovým trupem průsvitné medúzy, bloudící v jasných hlubinách diamantových jeskyní.*

Takové okamžiky jsou však vzácné. Vidění i myšlení je příliš spjato s navyklými tvary a předem připravenými významy; jen zřídka se podaří zcela se od tvarů a jmen osvobodit a lehce vplout do prvotní látky. Znamé, utříděné tvary věcí jsou sice pastí, do níž se chytá pohled, směřující k hrozivějším a zázračnějším setkáním, jsou těsnou klecí, která nám zabraňuje, abychom se volně vznášeli v prvotní látce, z níž tyto tvary vyvěřely a ztuhly – jsou však také naším domovem, který nás chrání před chaosem, jehož se děšíme. Beztvaré, které se všude rozlilo, se na nás obrací dvojí tváří. Je čirou světelnou kapalinou, v níž je možné se lehce vznášet, a je hutnou, odpornou kaší, jež se na nás lepí a dusí nás. *Chápat mořskou vodu jako nechutnou látku, tučnou, neprůzračnou, těžkou, vazkou, jako jakousi zelenou marmeládu. (...) Snít o duchovní vodě, dokonale průhledné až na dno hlubin, nekonečně kapalné, čiré a lehké jako dech.* Okamžiky extázi jsou vykoupěny kalným časem, kdy se ten, kdo vystoupil ze světa známých tvarů a významů, zalyká odpornou, vlašnou materií beze jména. Přitom jsou obě tváře tohoto prostoru spolu spjaty, ráj se podivným způsobem podobá peklu. V čirém jasu nepodmíněného bytí je přítomna temnota chaosu, stejně jako tupě se převalující beztvarou materii, kterou není možné vykoupit žádným tvarem, prozařuje jasná záře, jež pochází z pramene smyslu. Vidoucí je tím, kdo *vyjadřuje všeobecného lidského ducha*, ale současně je tím, *kdo si uchoval dar primitivního vidění prvotního života protoplasmy*. Jaký je v tomto prostoru rozdíl mezi *všeobecným lidským duchem* a *prvotním životem protoplasmy*? Jak je možné rozlišit nejvyšší a nejnižší, první a poslední? Která z obou tváří je vlastní tváří tohoto prostoru a která je maskou?

Tvar, který od sebe odděluje věci, současně také sjednocuje a uzavírá do jednoho celku části a nižší celky, spojuje to, co se nachází uvnitř, podřizuje život částí nárokům celku. Rozplynutí tvaru tak znamená rozpad celků a probuzení znepokojivého života částí, toho, co se dosud skrývalo uvnitř a o čem jsme nechtěli nic vědět.

Okamžik vyvstání beztvaré a nečleněné jednoty je paradoxně také okamžikem zrození množství neznámých tvarů. Tmel světa se rozpouští (*kniha, jejíž listy se rozlepují, aritmetika jednoty*), náhle před námi vyvstává podivné dění, vyvolávající nevolnost a úzkost, probouzí se agresivita vnitřků, jež začínají zevnitř útočit na hranici, na oslabený tvar: *I bez přispění vzrůstá zbesilost v útrokách ve strašný triumf menšin...* Dává o sobě vědět slizký a temný život vnitřností, nepřehledné hemžení. *Stoky žil, v nichž se bílí červi požívají navzájem s rudými příšerami.* To, co bylo orgánem, se osamostatňuje, uvnitř vlastních těl nacházíme neznámé stavby (*purpurový a slunečný palác srdce*), rostliny (*strom v člověku: ruce listí*) a živočichy (*rudý orel plic*).

Rozpad tvaru nemá za následek jen vzpouru toho, co bylo uvnitř, proti hranici věci, ale také rozpouštění celku v tom, co jej obklopuje. Tvary se snaží vydělit z prvotní látky, z chaosu, ale nemohou jí uniknout: *Socha z červené hlíny, která dosud ještě úplně nepovstala, není vydělena, vytržena, odlišena z chaotického kadlubu, ze zárodečné hmoty, z hrubého bloku.* Jen někdy přicházejí okamžiky, kdy se náhle vše proměňuje: Rozplynutí v beztvaré látce se stává osvobozením z těsných hranic individuality a jejího úzkostného světa, znovu-nalezením velkého, nezranitelného těla: *Být v duchu okouzlen až k hranicím prostoru. Hvězdné tělo.*

Dění vně se podobá dění uvnitř, je s ním stejnorodé. To, co je uvnitř, se odmítá podříditi světu, který je organizován a členěn kladením cílů a jejich naplňováním, vnitřky žijí v jakémsi prastarém a jednotvárném čase. Ale i život toho, co je venku, začínají ovládat staré monotónní rytmy, v nichž se rozplývá čas cílů, jako by se samy věci staly třesoucími se vnitřnostmi velkého živočicha. Vše se propojuje do jednotného pole, jež se bezcílně vlní a chvěje, jímž probíhají stále stejné vlny. Toto dění nesměřuje k celku, ke tvaru, jediným pohybem tohoto pole je pulsace, vibrace, *ustavičné vnitřní chvění které žije v hloubi všeho jako slepý plamen.* Rytmičké chvění

a pulsace ovládá vnějšek (*pravidelné hřmění vlaku; pravidelný hluk vody, rozhrnované lodní přídí*) i vnitřek (*rytmicky tluče rudý orel plic*). Zbytky pravidelnosti a řádu, členícího čas, se uchovaly pouze jako primitivní opakování téhož, jako vracející se rytmy, jako echa a analogie, které nenesou žádný význam, jako tiché tikání metronomu, jež nedoprovází žádnou melodii (*ustavičný návrat a opakování, odtud rytmus; velký trojjediný zákon rytmu: bod rovnováhy mezi stahem a uvolněním srdce, vdechtem a výdechem plic, přílivem a odlivem moře; fázemi měsíce, měsíčním cyklem žen, dnem a nocí, během hvězd*).

V této monotónně pulsující látce se povrch věci proměňuje v membránu, která propouští vlny probíhající prostorem a která už není s to vymezit individualitu věci (*tenounká vrstva, jež lpí na povrchu věci, se ještě ztenčila a chvěla se*), stává se průhledným (*fialová hlavička se sklíbí v průsvitném břichu, vydutém amforou*), prosakují jím podezřelé šťávy vnitřku (*vnitřek rudé masky, výpary krve, to, co ulpívá na tváři*) a nakonec se protrhává, objevují se v něm trhliny, škvíry, jimiž vyhřezává ven to, co bylo uvnitř, a dovnitř vtéká to, co bylo venku. Lebka lidstva je prolezlá škvírami. Jeho srdce je prolezlé škvírami. Také tyto pohyby vtékání a vytékání jsou, jako vše v tomto podivném prostoru, dvojnásobné. Roztržené tvary jsou otevřené okolnímu chaosu, ale i jednotvárnému a nezničitelnému jasu (*aby se rozevřela oslňující trhlina, kudy pozvolna proniká duše do vyvoleného dřímajícího vědomí*) – a také to, co se vylévá zevnitř ven, je jednou chaos ponurých vnitřků (*nitro plívá hlemýžďí slinu; i řeč je jen vyvřením chaosu, uchovávaného uvnitř: Lidská slova, to jest pradávnné výkřiky touhy a děsu, jež vydávají nešťastníci tváří v tvář stínům a světlům, které jim skrývají svět*), ale jindy je to zase duch, kterým bylo předtím nitro prostoupeno: *Tvůrce je (...) zvláštní bytost, proniknutá pohybem ducha své doby. Je to člověk-ventil: Z jeho úst vyvěrá zjevení všeobecného lidského ducha ve chvíli, kdy svět umírá vleklým tichem.*

Jaký smysl mají výpravy do této podivné země? Vyváží záblesky jasného světla bezútešné bloudění temným a vlhkým pralesem, spleťitou houštinou, z níž se rodí slova a věci? Kdo se odváží do této země, setká se se zapřenými prameny řádu, stane se svědkem zrození tvarů a slov, zrození, v němž zůstává skryto jejich tajemství a jejich smysl. Někteří – jako Gilbert-Lecomte – v této zemi naleznou zánik, jiným se snad podaří vrátit se do světa, v němž žili dřív a jenž už pak zůstane navždy proměněn: *Ten jed zůstane v našich žilách, i když po zaměnění fanfáry budeme vráceni staré disharmonii* (Rimbaud).

Amsterdamský labyrint

Gustava Meyrinka

Na první pohled může zarážet, že Meyrink, který ve svých knihách využívá dramatické prostorové kontrasty Prahy, si zvolil jako místo děje Zelené tváře právě Amsterdam, který se vzhledem k poklidné plochosti svého reliéfu může zdát opakem dramatické Prahy. Ale Meyrink objevuje hru protikladů i v tomto prostoru. Je tu především kontrast mezi klidnými domy a temnými grachty s páchnoucí nehybnou vodou, plnou shnilých věcí, kontrast mezi pevným tvarem a beztvarym. Jako se v Praze v průhledech uliček neustále vynořuje vyvýšený Hrad, dramatizující prostorovou situaci, je v Meyrinkově Amsterdamu zneklidňujícím momentem neustálá přítomnost grachtů, připomínajících na okraji pevných tvarů temný beztvary základ.

Na neustále přítomné napětí mezi tvarem a beztvarym navazují další kontrasty. Je tu napětí mezi vnějškem a vnitřkem; vnějšek nepoukazuje na vnitřek, jejich přirozené spojení se narušilo: Uvnitř knižní vazby, která ohlašuje učené pojednání o rybím tuku, se skrývá erotický román, pod pláštěm hodinek Zittera Arpáda se objevují bizarní pohybuující se sošky, Sephardiho dům, postavený v holandském stylu, je zařízen orientálním nábytkem. V Meyrinkově prostorové vizi není zproblematizován jen statický vztah vnějšku a vnitřku, ale také pohyb zevnitř ven. Obvykle věci reagují na určité navyklé způsoby našeho zacházení s nimi tak, že se otevírají a vynášejí z vnitřku navenek očekávané. V Zelené tváři má otevírání věcí povahu násilného vymršťování nečekaného a na vnějšku nezávislého obsahu: Umělá lebka plive kusy papíru s průpověďmi, tajná zásuvka ve zdi se otevírá a vymršťuje svitek rukopisu, v okénku nástěnných hodin se objevuje vosková ženská postava. Toto vymršťování je přitom ovládané skrytým mechanismem, a nesouvisí tedy

přímo s naším zacházením s věcmi, anebo alespoň není úměrné podnětu. Napjatý vztah mezi vnějškem a vnitřkem může také platit obráceně: Vnějšek je spjat s neznámem a s ohrožením a vnitřek se před ním uzavírá. Vstup dovnitř se stává násilným proniknutím (Usibepu vnikající do Klinkherbogkova pokoje). Uzavřenost vnitřku často nabývá povahy diváckého odstupu od světa: Klinkherbogkův byt, který má podobu arkýře, a Sephardiho byt s rozlehlou skleněnou stěnou vypadají jako pozorovatelný. S tímto diváckým odstupem souvisí protiklad mezi „nahore“ a „dole“: Byty postav románu se obvykle nacházejí ve vysokých patrech, divácká distance se také uskutečňuje jako nezúčastněné shlížení shora dolů.

Ve světě Meyrinkovy knihy se tedy dramatizují protiklady pevného a beztvareho, vnitřku a vnějšku, výšky a hloubky. Všechny tyto protiklady představují různé formy rozpadu sounáležitosti všedního a tajemného či jevu a bytostného určení. Řetěz, jehož horní konec je upevněný ke štítu domu v Zeedijku a dolní konec je ponořený do vody grachtu, spojuje vnějšek a vnitřek, výšku a hloubku, pevné a tekuté. Spojení mezi protiklady se neuskutečňuje jako obnovení harmonické jednoty, ale jako katastrofa: To, co po řetězu proniká dovnitř zvenčí a z beztvaré hloubky, přináší smrt. Tento způsob spojení protikladů souvisí s Meyrinkovým pojetím špatného splnutí s nekonečnem, nepravé jednoty, jakou v Zelené tváři představuje Klinkherbogk a v Golemovi Amadeus Laponder: Co je za jevy, vstupuje do jevu, ale tak, že přitom jev rozerve a zničí. Proti tomu Meyrink klade harmonický způsob jednoty, který nakonec nacházejí Hauberrisser i Pernath a který označuje jako současné obývání dvou světů.

Nevyznám se v tajných vědách a nejsem schopen posoudit učení, které Meyrink ve svých knihách předkládá, ale připadá mi, že problém jednoty mezi jevem a jeho hlubším určením je také Meyrinkův umělecký problém: problém, který ve svém díle nedokázal vyřešit. Setkat se s tajemstvím věcí především vyžaduje zapomenout na

všechna učení o nich, hluboká i plytká, naslouchat tomu, co věci samy sdělují, a nechat toto sdělení bezprostředně vrůstat do jazyka. Zdá se mi, že Meyrinkovi autentické tajemství uniká právě proto, že je už předem nutí hrát roli v různých „tajemných“ systémech. Na jev, kterému takto bylo jeho bytostné tajemství odcizeno, zbývá jen pokleslá sféra pitoresknosti; jazyk se na tvorbě podílí jen jako vnější nástroj, popisný, impresionisticky roztříštěný a neustále si vypomáhající vnějškovými metaforami.

Švédsky jezdec

Dílo Leo Perutze, německy píšícího autora narozeného v Praze, bývá často řazeno spíše k dobrodružnému žánru než k „vysoké“ literatuře. Ale právě v mnoha dílech dobrodružné literatury se zjevují archetypy, které vytvářejí tajemný půdorys lidského života, zřetelněji než třeba v psychologickém románu. Dokladem toho je i Perutzův Švédsky jezdec. Napětí a tajemnost tohoto románu na jedné straně souvisí s tradicí napínavé četby (obdivovatelem Perutze byl Ian Fleming, autor knížek o Jamesu Bondovi), na druhé straně cítíme, že se toto úzkostné napětí a toto tajemství napájí, podobně jako je tomu i v dílech jiných pražských německých autorů, z existenciálních zdrojů. Děj románu je postaven na záměně dvou postav, tedy na motivu, který je často využíván v dobrodružné literatuře a v zápletkách komedií. Tento motiv však u Perutze nabývá povahy symbolu, stává se výrazem zkušenosti, že i v nejbližším člověku se skrývá tajemný cizinec, jehož tvář čas od času probleskne za známými rysy. Do jaké míry je identita osoby pouze přijatou rolí? A je vztah k druhému člověku vztahem k této roli, anebo také vztahem ke všem stínům a zárodkům bytostí, jejichž hlasy se ozývají v tónu slov druhého člověka? Perutzovi se dění jeví jako malá osvětlená scéna, za níž je rozsáhlé temné zákulisí, spletitý labyrint, který se pootevírá jen v několika málo okamžicích v životě, odkud však stále vane znepokojivý dech, vyvolávající všudypřítomnou úzkost. Interiéry, kterými prochází ten, který hraje roli švédského jezdce, vyvstávají v tomto barokním osvětlení; na několik věcí a tváří dopadá světlo svíce nebo krbu, zatímco větší část prostoru tone ve tmě. Neustále se vrací motiv postavy vynořující se ze tmy – ze tmy neosvětlených koutů i ze

tmy minulosti, motiv přechodu mezi dvěma světy. A přece život v tomto mrazivém světě ponurých plání a nevlídných místností není beze smyslu. Činy, které vyrůstají z hlubiny srdce, nejsou marností, i když jejich scenerie jsou jen kulisy a postavy jsou jen stíny beze jména.

Knihka o tom, co není dýmka

Knížka Michela Foucaulta *Toto není dýmka* je meditací nad kresbou René Magritta. Podle Foucaulta vládly v malířství Západu od 15. do 20. století dva principy: oddělení obrazu a písma a ztotožnění napodobení s reprezentací. Oddělení obrazu a písma neznamena, že se tvary a písmena nemohly spojovat do jednoho celku; jejich postavení však vždy podléhalo jednoznačně hierarchii: Text se buď řídí obrazem (jak je tomu v malbách, na nichž jsou zobrazeny stránky otevřené knihy), anebo se obraz řídí textem (jak je tomu v případě ilustrace). Tuto hierarchii zrušil Paul Klee, když začal splétat znaky a obrazy v jediném tkanivu, a vytvořil tak neurčitý prostor, který je současně listem i plátnem. Vláda druhého principu spočívá v tom, že kdekoliv se objevují prvky podobnosti, vynořuje se hned také vztah reprezentace, který štěpí svět na originály a kopie a hierarchicky pořadá kopie podle stupně vzdálenosti od originálu. Tento princip rozbil Kandinskij, když začal tvrdit, že čáry a barvy – stejně jako domy, skály nebo oblaka – jsou věci; zrušil tak dualistický a hierarchický svět napodobování a ustanovil svět jako stejnorodou pláň věcí.

Na první pohled by se zdálo, říká Foucault, že nemůže být malba, která by Kleeovi a Kandinskému byla vzdálenější než malba Magrittova. A přece je Magritte spojencem těchto malířů při rozbíjení klasického prostoru. Používá však jiných prostředků a dospívá k poněkud jiným výsledkům. Klee odhalil tajemný, a přesto důvěrně známý prostor, kde se tvary a znaky rodí v proudu téhož původního dění, kde se ustavují temnou prací prvotního, dosud nerozlišeného označování. Magritte naproti tomu prvky obrazu a prvky písma pečlivě odděluje. Tato vnějškovost písma a obrazu však není potvrzením neproblematického řádu vidění a čtení. Nepřítomnost

společného prostoru spíše vyjevuje absenci jakéhokoliv základu, jakýchkoliv kořenů, prázdnotu, v níž se slova a obrazy rodí a jež zůstává v jejich nitru. Klee sestupuje k husté spleti společných kořenů slov a obrazů, Magritte nechává tvary a jazykové znaky vyvstávat jako rýhy na hladkém kameni; tento kámen je náhrobní deskou, pod níž je jen prázdno, jen ne-místo.

V tomto rozbitém prostoru, problematizujícím navyklé vztahy mezi obrazy a slovy, však vyvstávají hry obrazů a jmen, hry, v nichž se předmět začíná rozplývat. Tyto hry, z nichž žádná není základní nebo privilegovaná, se rozvíjejí mezi dvěma extrémy: Na jedné straně slova vnikají do věcí a narušují je tím, že vyjevují svou dvojnásobnou schopnost popírat a zdvojit, na druhé straně samy věci rodí slova, jež předstupují před člověka v lhostejné hutnosti a neovladatelnosti. Nikde už tu není žádná dýmka – zmizela, jako se ve hře obrazů a slov rozplynuly všechny předměty. (Ani toto zmizení předmětu se neděje jediným způsobem: Na některých Magrittových obrazech je předmět nahrazen svými krajními body – jménem a hutnou, nečleněnou hmotou, na jiných naopak ztrácí jak jméno, tak objem, a proměňuje se v prázdny výřez.)

Podobný je Magrittův vztah k principu, který ztotožňuje napodobení s reprezentací. Zatímco Kandinskij prostor reprezentace rozbil jediným prudkým gestem, Magritte i v tomto případě nahrazuje přímý útok zdánlivým potvrzením a podvratnou činností. Na první pohled napodobování ještě posiluje tím, že je s jakousi posedlostí zmnožuje: Jeho loď není podobná jen jiným lodím, ale také moři, po kterém pluje, jeho boty nejsou podobné jen jiným botám, ale i prstům, které jsou skryté uvnitř. Magritte však v těchto hrách analogií odděluje podobnost od napodobování a rozehrává ji proti němu. Podobnost přestává být znakem a nástrojem napodobení. Podobnost se rozvíjí v řadách nebo sítích, které se – na rozdíl od prostoru napodobení – neštěpí na originál a kopie, a nejsou tedy ani hierarchizovány na základě vzdálenosti od vzoru; je možné jimi

procházet všemi směry. Magritte nás uvádí do prostoru, v němž není možné určit, co reprezentuje co, který prvek je původní a který odvozený. Proměňují se ptáci v listy rostlin a vrůstají do země, anebo se rostliny mění v ptáky a vzlétají k nebi? To, co zobrazuje, a to, co je zobrazováno, se spojuje v kruhu, podobně jako je tomu u Eschera, kde návštěvník stojí v galerii, nacházející se ve městě, jež je na obraze, který si návštěvník prohlíží; podobně jako u Lewise Carrolla, kde je Alenka postavou ze snu černého krále, jenž je postavou z jejího snu, anebo jako u Raymonda Roussela, kde tkalcovský stav vytváří obraz, který je symbolickým zobrazením tohoto stroje. Tento svět, vymykající se běžné logice a vyvolávající závrať, však Foucault předvádí jako skrytou tvářnost našeho každodenního života. Podobnost – stejně jako prázdnota, odkrývaná prostřednictvím cizosti čar a písmen – umožňuje zahlédnout neuvědomované hry podobností a rozdílů, ve kterých se předmět rodí a které jej současně neustále narušují a ničí. V kresbě dýmky vyvstává celá síť podobností, do níž je vpleteno skutečné, napsané a namalované, aniž by bylo možné mezi těmito prvky ustanovit jakoukoliv hierarchii. Není nic než hra přenosů bez východiska a bez opory a v této hře se rodí a zase zanikají věci, obrazy a slova.

Foucault na jedné straně zpochybňuje ty koncepce, v nichž jazyk vystupuje jako poslední zdroj artikulace skutečnosti a jeho hranice jsou hranicemi světa vůbec, na druhé straně však odmítá myšlení, které usiluje o setkání s originální skutečností, dosud nezasaženou jazykem. Foucault nachází mezi viděním a jazykem souvislost, která není ani souvislostí původní zkušenosti a její reprezentace, ani souvislostí beztvaré masy a vnější formy, jež se do ní otiskuje. Je to souvislost daná tím, že slova, obrazy i věci vyvstávají jako součást sítě, kterou všemi směry probíhá podobnost, přičemž nelze žádnou z částí sítě osamostatnit a žádná část není ve vztahu k jiným částem původnější.

Jazyk má povahu organizujícího dění, které vyvstává z širšího organizujícího dění, ustavujícího skutečnost vůbec, a které zůstává do tohoto dění stále zapuštěno. Řeč není formou bez kořenů, je tělem, je skutečností a zůstává zasazena do rytmů geneze skutečnosti, je výrazem stylu určitého světa, který se manifestuje v jemných tkáňích jazykového těla. Na druhé straně ani vidění není posledním základem, nezávislým na jazyce. Ani viděné nelze vytrhnout ze sítě podobností; do rozčlenění i povahy viděného už zasahuje práce jazyka, od níž nelze skutečnost nijak očistit. Do viděných věcí vrostly významy a polovýznamy, na jejichž zrodu se podílel jazyk se všemi svými prvky, včetně barvy hlásek, energetických charakteristik dechu nebo vizuální podoby psaného slova. Kruh se uzavírá: Jazykové významy vyrůstají z rytmů geneze skutečnosti a zjevují je, ale sama tato skutečnost už do sebe vstřebala významy rozestřené jazykem.

Naše interpretace se teď už ovšem odchytila od vlastního Foucaultova myšlení. Zkusme jít ještě dál a položme si otázku, jestli vzdálenost, kterou Foucault vytyčuje mezi Magrittovým ne-prostorem a Kleeovým jednotným prostorem vidění a čtení, není stále ještě příliš velká. Je prázdnost pod kamenem, pokrytým vrypy, natolik odlišná od hutné spleti, kterou tvoří společné kořeny obrazů a slov? Nerýsuje se v dění, které se v tomto prázdnosti rozvíjí, jednotný rytmus, jenž tyto hry, v nichž se rodí věci, obrazy a slova, sjednocuje, aniž by je musel vztahovat k nějakému privilegovanému vzoru? Není tento rytmus týž jako rytmus proudění míz v kořenech? Neustavují okamžiky, kdy se rytmus tohoto dění zjevuje a pročišťuje, opět něco jako původnost? A nenabývají místa, kde k takovému pročištění dochází, charakteru jakéhosi nového centra, jež novým způsobem hierarchizuje síť podobností? Nejsou procesy, které rozbily stabilní samozřejmé předměty, zároveň procesy, které předměty obnovují v jejich původním tichém životě? Neobjevuje se – až za poslední stránkou Foucaultovy knihy – znovu zmizelá dýmka, spletená z jemného přediva unikajících dějů, díky němuž nabývá skutečnosti?

Deníková literatura

(Odpověď na anketu časopisu Prostor)

Na deníkové literatuře mě přitahuje zvláštní posun smyslu; k tomu posunu dochází v důsledku toho, že tu bývají kladeny vedle sebe záznamy o zkušenostech, které jsme zvyklí zařazovat do oddělených sfér umění, teorie a života a které pro nás obvykle nabývají smyslu a hodnoty v závislosti na roli, jakou hrají v rámci určitého samozřejmého rozvrhu, určité neproblematicky přijímané syntaxe, jež platí vždy pro jedinou z těchto sfér a jejíž pomocí se v příslušné sféře orientujeme, aniž bychom se ptali po původu tohoto interpretačního schématu. Tím, že deníková literatura spojuje do jednoho celku jevy, které jinak chápeme jako disparátní, může pro nás být jednou ze zkušeností, které narušují ztuhlé a izolované syntaxe, jejichž prostřednictvím jindy artikulujeme svět a necháváme vystávat smysl, jednou ze zkušeností, které obnažují zapomenutou společnou půdu, z níž tyto syntaxe vyrůstají, od níž se oddělují a zakrývají ji; tyto zkušenosti tak mohou oživit a pročistit pramen smyslu. (Jinými zkušenostmi, obnovujícími smysl, může být náhlé setkání s materiálností znaku, které zasazuje znak do světa jako věc mezi věcmi, anebo narušení hladkého fungování, které užaslému uživateli odhaluje blízké a tajuplné bytí nástroje, jež je jindy neviditelné za jeho funkcí.) Deníková literatura nám umožňuje setkat se s myšlenkami ve stavu zrodu, dosud nevydělenými ze společné půdy bytí, umožňuje nám uvidět, že myšlenky jsou také události a že události jsou naopak zárodky obrazů, idejí a teorií: Zkušenost se nám může zjevit jako celek spojený jedinou pulsací smyslu. Proto mám pocit, že deníková literatura by mohla hrát důležitou roli v dnešním kulturním ovzduší, kdy je přijímáno téměř jako dogma, že různé oblasti zkušenosti se řídí navzájem nepřevedi-

telnými pravidly hry a že jakékoliv hledání jednoty těchto pravidel je skrytou agresí, projevem násilí logu na skutečnosti. Tváří v tvář zkušenostem, v nichž se naléhavě zjevuje jednotný rytmus všech našich her – tichý, vzdálený jakémukoliv násilí a předcházející logu – se rodí otázka, zda právě pohodlná pluralita není agresí, kterou vykonávají osamostatnělé a odumřelé formy na živé pulsaci smyslu, spojující celek zkušenosti v jediném jemném tkanivu.

Na deníkové literatuře mě dráždí zlozvyky, které se v ní v různém množství a v různém stupni snesitelnosti vyskytují: dětinská hra na monolog spojená s pokoutním pokukováním po příštím čtenáři, nudný subjektivismus (sebestřednost autorů, kteří nejsou s to si ani uvědomit, že – jak říká Hofmannsthal – své já nenalézáme v sobě, ale mimo sebe: ve věcech, krajinách a situacích), zaplavenost nedozrálými a banálními myšlenkami, které má ospravedlnit jejich dokumentární hodnota. Řekl bych, že pro banality deníkové literatury nemůže být omluvou fakt (který je sám leckdy sporný), že tyto záznamy nebyly určeny pro veřejnost: Tištěné slovo má své nároky, už uzavřenost a pevný tvar tištěných liter jako by byly určitým příkazem, jako by volaly po dozrálosti slova a myšlenky. Prožíváme dnes v říši slov záplavu skutečnosti, jež ovšem žádnou skutečností není, je malátnou fikcí, kterou vytvořily formy veřejného jazyka; se skutečností se můžeme setkat až tam, kde se konstrukce veřejného jazyka rozpadají: může to být v dokumentu, ale stejně dobře to může být ve snové vizi. Jedním z důvodů dnešní obliby deníků je asi také tato konjunktura problematické skutečnosti.

Mohlo by se zdát, že si odporuji, když jsem nejdříve napsal, že mě na deníkové literatuře zajímá zkušenost setkání s myšlenkou ve stavu zrodu, a potom jsem tvrdil, že mi na denících vadí snaha poukazem na kalendář legitimizovat nedozrálou myšlenek. Tento rozpor je však jen zdánlivý. Myšlenka v původním stavu, ve stavu, kdy je vrostlá do společné půdy smyslu, není totožná s tím výrazem, v němž nejprve přichází. Původní neznámá časově první;

myšlenka ve své počáteční a nepročištěné podobě nejvíce podléhá veřejným stereotypům a do jedinečného tvaru dozrává teprve pozvolna: Původní a vlastní tvar myšlenky obvykle vyvstává až na konci dlouhé krystalizace, kterou deník se svou vázaností na aktuální okamžik není s to zachytit. Existuje cosi jako obscénnost deníkové literatury; ta však nespočívá v otevřenosti v erotické oblasti, ale právě v tomto vystavování na odiv toho, co je veřejné a známé, a co by proto mělo zůstat skryté. Víc pravdy o autorovi je v jeho literárním díle než v jeho denících. Řekl jsem, že by deníková literatura mohla hrát důležitou roli při odkrývání společné půdy různých oblastí zkušenosti a tím při obnově jejich smyslu: Upřesnil bych to nyní tak, že tuto roli by spíše než deníky samy mohly hrát texty, které byly deníkovou zkušeností ovlivněny, ale které přitom nepřestávají být literárními díly; k takovým textům bych řadil například Klímův Cholupický den (třebaže jde o dopis), Pessoaovu Knihu neklidu nebo Kierkegaardovo Opakování.

Proměny Prahy

(Odpověď na anketu časopisu Prostor)

Nemám příliš strach z toho, že by pražský mýtus mohla zničit nastupující komercializace, turistický ruch a příliv ostrých barev. Praha se vždycky vyznačovala schopností lstivě zvítězit nad vším, co do jejího organismu vniklo jako cizorodý prvek. Je známo, že i baroko vpadlo do Prahy stavbami, které byly hmotě města cizí, a přesto si je Praha pozvolna přetvořila ve výraz vlastní prostorové dramatičnosti, ve výraz svých mýtů skrytého vnitřku a křivolaké iniciační cesty. To, co se děje na Malé Straně, je smutné, ale přese všechno se mi zdá, že v současné době nejde o zánik pražského mýtu, ale spíš o proměnu jedné jeho podoby v druhou. Uvidíme, jestli internacionální křiklavost, když bude pít naše mlhy a naše slunce, jak by řekl Miloš Marten, vroste do života pražských tvarů, barev a pohybů, uvidíme, jestli zvítězí, jako dosud vždycky, pražské přízraky. Už teď vysedávají večer u McDonalda fantomy a vůně hamburgerů se stává jen příměsí v dechu důvěrně známých jedů. Už teď je mnohé z toho, s čím se na svých cestách městem setkáváme, jen jakoby pokračováním a jinou variantou starého mýtu. Labyrint nezaniká, jen dostává novou podobu. Pootevírají se vnitřky a vpouštějí nás do svých dlouho nepřístupných a odpočívajících prostor, ze kterých ještě nevyvanuly pachy velkých záhadných zvířat, která tu léta spala. Mění se dráhy našich cest, cest, které dříve vedly podél řad zamčených dveří, jež nás nutily zrychlovat krok, prostor ulice zvláštním způsobem bobtná, rozšiřuje se o nové dutiny, které nás vtahují dovnitř a proměňují tak přímky cest v ornament, připomínající rokokové a secesní dekorace fasád, němé šipky nás vedou do dosud skrytých atrií, teras a zahrad, anebo po temných schodištích nahoru do pater domů. (Na takových cestách si uvědomujeme, že

vlastní cíl vyrůstá právě z těchto odboček a zdržení, a klademe si otázku, jestli bezčasí, které je pro Prahu charakteristické, by nemohlo nabýt podoby svátečnosti, která je také určitým způsobem mimo čas směřování k jasným cílům.) U dveří domů se objevují cedulky se jmény firem, jež obvykle nic neprozrazují o činnosti, kterou se tyto firmy zabývají, a jež jsou záhadná jako zaklínadla; jedná se zřejmě o zastupitelství tajných spolků egyptských kněží, o stavitele labyrintů, o dovozce náhradních dílů k mechanickým sochám, které večer bloudí pokoji, o cestovní společnosti, pořádající plavby po moři, skrytém v hlubinách měst. Dr. Daraše-Koh prý získal zpět svou preparační laboratoř. Tíživá záhadnost spleťtého celku, z něhož bylo možné zahlédnout jen diskontinuitní fragmenty okrajů, poukazující k vzdálenému nepřístupnému centru, je nahrazována tajemstvím nepřehledného množství center, žijících vlastním životem, umožňujících nepředvídatelná setkání a hledajících prostor, v němž by se prosadila, v oblastech svéráznosti, které někdy hraničí s groteskností a absurditou. Slavné minulé formy pražského života jsou mrtvé a nemá smysl pokoušet se je uměle oživovat nebo žít z jejich dědictví. Nostalgický kult minulého, toho, co už dospělo do tvaru, nemá tak daleko k pohledu, který dělá z města turistickou atrakci. Důležitější je učit se chodit po městě, učit se dívat a setkávat se, poslouchat slova a šelesty, důležitější je mít trpělivost nechat to, co jsme uviděli a s čím jsme se setkali, uzrát do slov, obrazů a myšlenek.

Mezery světa

„Byl to Bergson, kdo mne upozornil, že při přípravě sladké vody musím počkat, až se cukr ve sklenici vody rozpustí,“ píše Ivan Wernisch v jednom z krátkých textů, z nichž se skládá knížka Pekařova noční nůše. Proč je na takovou zdánlivou banalitu třeba upozorňovat? Protože dobu, která uplyne mezi okamžikem, kdy házíme kostku cukru do sklenice, a okamžikem, kdy je nápoj sladký, jaksi nepočítáme do života a nevnímáme ji. Je to přestávka, doba, kdy se, jak říkáme, *nic neděje*. Wernische zajímají právě tyto pauzy, kdy se nic nestalo, tento *čas mezi...* V jeho textech se stále znovu objevují prostory, které bývají pokládány za pouze průchozí: nádraží, průjezdy, vlaky, hotely, cizí města. Tyto prostory obvykle míjíme, pouze jimi procházíme. Zavane na nás přitom jakési tajemství a zaslechneme náznak jakéhosi sdělení, ale nemáme čas se zastavit a zaposlouchat se do tichého šepotu těchto prostorů, protože jdeme za určitým cílem, spěcháme vytyčeným směrem. Ale „směr byl vytyčen špatně. Abychom si rozuměli: Směr musel být vytyčen špatně, respektive směr je špatný, protože byl vytyčen“. Jsou však chvíle, kdy se vlada vytyčeného směru hroutí: „Nejpozoruhodnější, nejdůležitější jsou, jak se zpravidla ukáže, omyly, odbočky, nechtěná vybočení...“ Tato zbloudění nás přinutí zastavit se v průchozím prostoru: vystoupit z vlaku na neznámém nádraží, schovat se před deštěm do průjezdu cizího domu. Potom se můžeme setkat s podivným děním, které se odehrává v těchto prostorech a které vyplňuje *čas mezi...* Toto dění je jakousi obnaženou materií skutečnosti, která se jindy skrývá za maskami navykklých funkcí. Na nepatřičném nádraží a v cizím průjezdu se však funkční souvislosti přetrhávají a skutečnost se nám zjevuje ve své původní tajemnosti, absurditě, podivnosti, banálnosti, překvapivosti, trapnosti, lhostejnosti, zázračnosti, nud-

nosti a komičnosti. Z tohoto setkání může vyrůst báseň – prostor poezie jako by měl něco společného s těmito opomíjenými prostory, v nichž materie skutečnosti vystoupila z navykých významů a ozývá se znepokojivým hlasem. Cesta básní je stejně nejistá jako cesta průjezdem cizího domu, plným neurčitých pachů. Je Wernischovo narušování „poetického“ v básni ohledáváním hranic poezie, nebo spíše návratem k tomu, co je v poezii elementární? K zachycení okamžiků, v nichž se zjevuje materie skutečnosti, také slouží deníková forma; rozdíl mezi básní a deníkovým záznamem přitom není nijak ostrý.

Cesta toho, kdo se zdržuje v průchozích prostorech a pro koho jsou nejdůležitější přestávky, je pomalá. Pomalu plynoucí čas Wernischových básní souvisí s převládajícím souřadným spojováním vět, které nepodřizuje části celku, a také s tím, že verše jsou často totožné s relativně samostatnými větnými úseky anebo s celými větami: Nejsou tu přesahy, není tu napětí nedokončeného, které by nás po skončení verše pohánělo k začátku dalšího a které by tak dynamizovalo čas básně; je tu jen sled těchto uzavřených úseků, který umožňuje postupovat klidně kupředu a vnímat prázdnotu kolem veršů i kolem slov. Čas básně plyne stejně pomalu jako čas života („léto snad nikdy neskončí“, „tak dlouhý život / život k nepřžití“); báseň je podobně jako život spleť zastavení, odboček a návratů.

Věci a děje jsou tedy izolovány, vyděleny ze souvislostí cesty, která vede vytčeným směrem. Sedací vana je vytržena ze světa, do něhož je začleněna funkčními vztahy, a ocitá se v kopřivách, socha leží mezi bodláky za pobořenou zídou. Kolem věci, jež ztratila své přirozené okolí, se rozestírá prázdno, ale v tomto prázdnu se zjevuje zvláštní záře věcí, tichý jas, který funkční vztahy zakrývají a který je chvějícím se polem možností. V tichu je slyšet šepot bytí věci, kterého jsme si v době, kdy věc byla nástrojem nebo uměleckým dílem, nevšimli.

Podobně izolovány jsou i části řeči. Wernischovy verše nejsou příliš dlouhé; někdy tvoří verš jediné slovo (v německé rýmované básni dokonce pouhý člen). Slova se ztrácejí v prázdnu bílé stránky, která se stává součástí básně. V básni Zapomenutý z knihy Ó kdežpak tvoří samostatné verše slova *hotýlek* a *host*; v prázdnu, které tato slova obklopuje, se chvějí pachy hotelových chodeb a přísvit osamělých odpolední toho, kdo žije v malém hotelu, zjevují se chutě a záblesky, jež vytvářejí původní, živý význam slov. K izolaci částí řeči dochází ještě jinými způsoby. Slova nebo věty jsou vytrhávány z kontextu (citáty); rodící se slova zůstávají v počáteční osamocenosti, která vyzařuje dosud nerozvinuté možnosti: „Stačí, když napíšeš třeba jenom: Jednou, už nevím kdy, jsem šel. – Pokud necítíš potřebu k takové věci něco dodávat, věz, že jsi vytvořil dílo nebývale hlubokého obsahu.“ Tato uzavřenost má za následek, že Wernischovy texty se vyznačují jakousi dobrovolnou jazykovou chudobou, která je zároveň bohatstvím možností. To, co je skryté ve významu substantiv, není zakrýváno adjektivy, někdy chybí i sloveso. Objeví-li se adjektivum, spíše jako by vykryštovalo z ticha kolem osamělých jmen, jako by vyslovilo to, co je v tomto tichu obsaženo, a zjevilo tak zvláštní život věci: „osamělé rzivé sloupy“, „vyviklané pomníky“... Se září slov vytržených z kontextu se setkáváme i ve větách vypsáných z detektivek; stačí je pak jen seřadit pod sebe, aby vznikla báseň.

Izolovaná věc se odděluje od svých příčin, ztrácí přehlednou a jasnou minulost a vyzařuje minulost jako tajemství, stává se *stopou*. Takovou stopou je zrezivělá dělová koule nalezená na břehu moře, socha ženy ležící na pobřeží jiného moře, pamětní deska v průjezdě v cizím městě, katalog s názvy obrazů, jež visely na výstavě, která vyhořela, podivný záznam v hlášení o průběhu služby ve vrátnici. Všechny tyto skutečnosti jsou jakoby prosyceny minulostí a vydechují ji, a přitom z ní takřka nic – kromě náznaků, které jsou spíše matoucí – neprozrazují, ponechávají minulost v její

netknutosti jako čiré pole tajuplných možností, jako dech, v němž se chvějí zvláštní a vzrušující děje, které se tlačí k vyslovení a zase couvají a zanikají v mlčení. Minulost faktů a minulost příčin se rozplynula; setkáváme se s původnější minulostí, s minulostí jako tajemnou září, jež vystupuje ze stop, které neustále doprovázejí naši cestu.

Pro tyto stopy je přitom charakteristické, že žijí v přítomnosti vlastním životem, životem, který nesouvisí s funkcí a posláním věci. (Je však to, co pokládáme za účel věci, skutečně jejím posláním?) Z jamky v obličejí povalené sochy pijí ptáci, rezavá dělová koule upadne na palec nohy, rozbité kanape vrže v nočním lese. Také tento život rozbitých věcí se ve Wernischových textech neustále vrací. V mlčení světa, v němž byly zrušeny funkční souvislosti, se ozývá tichá hudba vyřazených věcí, tento čas *po...* se podobá *času mezi...*; v čase, kdy bytí věcí už není totožné s fungováním, se setkáváme s děním, které je stejně nenápadné jako rozpouštění cukru ve vodě, s děním, které znepokojuje, protože se vymyká našim normám smysluplnosti, a které současně zvláštním způsobem uklidňuje, neboť naznačuje, že se v něm ukrývá původnější smysl, jehož se nemůže žádné selhání funkce ani ztroskotání cíle dotknout. I u věcí, které stále ještě fungují a jsou začleněny do našeho světa, jsou zdůrazňovány takové projevy jako viklání a oprýskávání – ukazuje se, že i v této fázi vedou věci vlastní život, který nelze redukovat na naplňování našich cílů.

Do minulosti se nevydáváme proto, abychom našli historická fakta, poučení anebo příčinu, objasňující přítomnost. Minulost není upotřebitelná. V této neupotřebitelnosti, v tomto klidném přebývání toho, s čím už se nedá nic dělat, spočívá zvláštní jas minulosti. Právě v tomto jasu se můžeme setkat se skutečností, která nám ve zmatku přítomnosti uniká. Země minulosti je územím neznámého, teritoriem melancholických dobrodružství. „Můj milý deníčku, jak překvapivé a vzrušující příhody jsou vzpomínky!“ Podnikáme

výpravy do minulosti, abychom se setkali s dechem čalouněného křesla v dávném hotelu, abychom našli k ničemu nepotřebné údaje o přístroji na sbírání bukvic, vynalezeném polním maršálkem Friedbergem-Mírohorským, abychom v hlubinách minulosti objevili a vynesli nad hladinu zapomenutá krásná slova, větráme v dávno nečtených románech, abychom se setkali s magicky zářící větou, vytrženou z kontextu.

Tato moc uplynulého se ve Wernischových textech projevuje opakováním. Některé z jeho textů jsou spleteny z neustálých odboček, jiné se však stále vracejí k počátku – jako by se psaní rozložilo na extrémní elementy: na nepředvídanost odbočky a na přetrvávající identitu minulého. V básních se opakují slova a věty, v knihách se opakují básně, jako by přitažlivost minulého byla větší než přitažlivost budoucnosti. I rýmy působí jako jakési echo, přicházející z minulosti. Cesta se vrací, uzavírá se v kruhu jako při procházce kolem pivovaru: „Podél zdi a doleva / podél zdi a doleva podél zdi...“

Vztah k minulosti také nabývá povahy vzpomínky na počátek, hledání „stínů vyvolaných zábleskem v okamžiku začátku, zjevení, zrodu, příchodu“. Setkáváme se s touhou zůstat v tomto *čase před...*, v čase rození, kdy věci, události a slova ještě nerozvinuly své možnosti, a kdy tedy ještě nepohasla jejich prvotní záře: „Kdybych se mohl vrátit a znovu napsat první ze svých básní, dal bych za to všechny ostatní.“ Tato touha sahá až k tomu, co v události tvorby předchází slova: „Slova přicházejí až nakonec a často jakoby navíc. Odtud absurdní a nepříjemný pocit známý básníkům – že ta pravá báseň by vlastně měla být beze slov, že slova překázejí...“ Objevuje se sen o „počáteční plynulé komunikaci, ničím nepřerušovaném šumu, jenž obsahoval vše“.

Tento *čas před...* je ve zvláštním vztahu k *času po...* Ve Wernischově světě existuje spojenectví rozbitých věcí a věcí ve stavu zrodu, spojenectví starých slov, vyřazených z oběhu, a ticha, které předchází rodící se slova. Toto ticho splývá s tichem přestávek mezi událostmi;

čas před... čas po... a čas mezi... se prolínají. Opojně šumění počátku se splétá s vrzáním kanape vyhozeného na skládku a s monotónními zvuky deště na neznámém nádraží v tichou hudbu bytí, v hudbu, v níž se obnažuje zapomenutá skutečnost – a současně se ukazuje, že tato skutečnost je prosáklá nicotou a podobná snu.

Izolované věci také vyzařují vlastní budoucnost. Stejně jako minulost nebyla minulostí příčiny, není budoucnost budoucností cíle, která by dynamizovala dění. Je to nejisté pole otevřených možností, zázračný počátek dějů a dobrodružství, které každé pokračování zkazí. Postavy, které se nacházejí na scéně v Dramatu na lovu, jsou vytrženy z jakýchsi nám neznámých dějů; tyto děje naznačuje samo pojmenování postav, které otevírá jakousi minulost (jaké byly asi osudy neúspěšného vulkanologa?) a jakousi budoucnost (kam jedou pitubští bojovníci, kam jde muž se čtyřmetrovým žebříkem?). Budoucnost je stejně neupotřebitelná jako minulost, není to budoucnost plánování, ale budoucnost snění. A není to snění o událostech, ale spíše o tom, co je pokládáno za jejich nepodstatný doprovod („mé budoucí knihy, zvláště ty se zlatými ořízkami a v lipských vazbách, vyzdobené proměnlivými secesními a ještě starobylejšími iniciálami a linkami, jsou velmi krásné“); není to snění o naplnění cíle, ale spíše o tom, co následuje po tomto dosažení, po vrcholku, co je vystoupením ze světa a sestupem, cestou dolů, do podzemí: „Velké a nejspíš nesplnitelné přání Jiřího Černohlávka: veřejné záchodky na hlavním českobudějovickém náměstí. Ano, kdyby mohl hospodařit v takovémto zařízení, měl by básník navždycky vystaráno.“

Občasné záznamy o veřejném dění v Pekařově noční nůši jsou jakýmsi zrcadlovým obrazem dějů a vztahů, které tvoří Wernischův svět. Proti nejisté budoucnosti snění tu stojí „ty vaše změny k lepšímu s vyhlídkou na ještě lepší“, proti minulosti tajemství Balajkova snaha redukovat minulost na soubor fakt, proti nenápadnému životu vyřazených věcí výnosný obchod s válečnou veteší, proti smyslu,

který se odhaluje v tom, co je pokládáno za nicotné a nezajímavé, nesmyslná nicotnost výsledku „napínavé“ dražby, jejíž vítěz získal za milion staré tretry. Wernische nezajímá to, co je pokládáno za důležité, ale to, co se děje předtím, potom nebo mezitím. Občasné průhledy do světa „důležitých“ věcí ukazují, že tento svět působí mnohdy ještě snovějším a neskutečnějším dojmem než svět, který se otvírá ve Wernischových básních a prózách.

Poezie Petra Krále

V moderním světě se skutečnost ztotožnila s Dějinami. „Dějiny“ nejsou veřejné záležitosti v protikladu k soukromým. „Dějiny“ jsou veřejné i soukromé, je to oficiální vrstva našeho života, vše, co je uznáno jako událost nebo jako věc. Jako událost je uznáno to ze skutečnosti, co se vtěsnává do formy kladeného cíle: ani ne sám průběh naplňování cíle, ale až stav, kdy je cíl naplněn, kdy se skutečnost přizpůsobila našemu konceptu a stala se tak naším ne-problematickým majetkem. Jako věc je uznáno to, co se na tomto naplňování cílů a přivlastňování si skutečnosti podílí; samy tyto výseky, osvětlené reflektorem cílového zaměření, nejsou viděny jako celek a ve své vlastní povaze, ale pouze v roli, v níž vstupují do našich plánů. Událost se stává neviditelnou za svým cílem, věc se stává neviditelnou za svou rolí. Skutečnost mizí. Je samozřejmé, že s vládou cílů a rolí přicházejí k moci i agresivní slova, převádějící smysl skutečnosti na repertoár předem známých významů: „I samy přízraky jsou na rozpacích před neosedlanými hřebci Velkých slov.“

Poezie je úsilím o obnovu mizející skutečnosti: Ještě i tam, kde vládne zdánlivě od „reality“ nejdopoutanější imaginace. Básníci se často vracejí k oblastem, kde si skutečnost stále zachovává počáteční bezprostřední plnost – k přírodě a k minulosti (nebo formám organizace, které z minulosti přežívají). Cesta Petra Krále je jiná. Petr Král nehledá záchranu ve zbylých ostrůvcích archaické plnosti; zůstává ve městě a v přítomnosti, jako by chtěl pracovat na obnově skutečnosti v místě, kde je nejvíc ohrožená a kde nejvíc mizí. Přitom ve městě nehledá drobtý skutečnosti jiného řádu, výjimku, nějaký hlas kohouta, který přinášel útěchu v neklidných pařížských nocích Maltu Lauridsi Briggovi. Kde je potom ale v tomto ovládnutém a zmapovaném prostoru možné setkat se se skutečností?

Moderní městské dění se pro nás přece redukuje jen na to, co bylo uznáno jako způsobilé k začlenění do provozu našeho života. Co je ještě mimo uznané události, věci a slova? Nic, prázdno, ticho. Poezie Petra Krále se obrací právě k nicotě, prázdnu a tichu. Ale neexistuje absolutní prázdno (Parmenidés: „nebytí není“); prázdno je vždy pouze prázdňem v rámci určitého rozvrhu, je nepřítomností očekávaného a uznaného. Prázdno může být naplněné bohatým životem, který nevidíme. Básně Petra Krále jsou výzkumem prázdna, této neznámé zóny našeho života. Tento průzkum není výrazem povrchního hladu po exotičnosti a pitoresknosti. Život prázdna není jen zajímavou výjimkou, ve svých rytmech uchovává a střeží tajemství a smysl toho, co jsme uznali za skutečnost a co je pouze odumřelou skořápkou, vybudovanou silami, které jsou v říši prázdna ještě živé. „Svět je tu, pravdivý, němý, prázdňý.“

Podobně jako se pro unavené vnímání moderního člověka svět tvarů rozděluje na uznané věci a prázdno, rozpadá se i svět zvuků na slova a ticho. Ale také prázdno ticha je jen zdánlivé. Zaposloucháme-li se do toho, co pokládáme za ticho, uslyšíme, že je to naléhavé sdělení, které bylo vytěsněno za hranice vnímané řeči, původní šepot skutečnosti, který odhaluje její vlastní tajemství a který je obvykle zakryt slovy, prvotní melodie světa, která není ani tak popřením slov, jako místem jejich zrodu, počátečním výrazem, z něhož slova krystalizují a z něhož čerpají svůj smysl. Svět nikdy nemlčí, je naplněn šepotem neustálého sdělení, které neslyšíme buď pro hluk slov, nebo pro netrpělivost jejich očekávání. Básník poslouchá zvuky, které pokládáme za ticho a které jsou ve skutečnosti šuměním bytí, plným významů a sdělení, plným zárodků slov a obrazů: šustění, chřestění, „nepřetržitý šum kaváren“, „nevtíravé šumění trenčkotů“, „diskrétní šepot z obzorů“... Upozorňuje nás, že je třeba naslouchat „praskání staré desky“, zvukům, které jsou pokládány jen za rušivý šum – ale ve skutečnosti se říše zvuků nedělí na uznané sdělení a na rušivý šum, je jen nepřetržitá symfonie

zvuků, hudba světa: Nedokážeme-li ji vnímat jako celek, neporozumíme ani tichu, ani slovům.

Slavný filosof napsal, že „upadlost má svůj existenciální smysl v přítomnosti“. Ale ve skutečnosti každodenní ústaranost pravou přítomnost nezná. „Urousaná procesí v rovnoběžných ulicích jdou z dneška do zítřka“, nikdo se nezastavuje, suverénní vláda bližších a vzdálenějších cílů činí krajinu přítomnosti neviditelnou. Cíl je však představa, kterou do budoucnosti vnášíme – vyzdviženou nad tok času – z minulosti, představa, která přizpůsobuje přicházející minulému půdorysu a zbavuje je tak tajemství. Budoucnost a minulost tak odňaly přítomnosti veškerou skutečnost, přítomnost se stala prázdňem, nicotou, neznámou a neviditelnou zemí. Básně Petra Krále jsou dobrodružné výpravy do tohoto tajuplného kontinentu přítomnosti. Abychom uviděli přítomnost a dotkli se jejího tajemství, je třeba ji osvobodit od vlády minulosti („modrá chvíle zapomnění“, „nové deště znovu omyjí čistý list paměti“) i od teroru cílů, klamně příslibujících naplnění, k němuž už ve skutečnosti došlo v přehlížené vegetaci přítomné chvíle („to, co je na obzoru jen vor pitomců, splývá už tady s noční podšívku kůže“). Kdo najde odvahu vystoupit z nudné hry neustálého oddalování smyslu a jeho starostlivého, uspěchaného dobíhání, nachází smysluplnost a zapomenutou radost v tajemné krajině přítomnosti, která dosud byla „ničím“, „vychutnává vsedě oslnivé nic dneška“, zakouší „skvoucí nicotnost vítěze nad celými věky nepřítomnosti“. Před tichým jasem obnovené přítomnosti ustupuje vtíravý hluk Dějin: „Dnešek, pobledlý střep lampy za závěsem nehlukných kapek deptajících nahou silnici. Mamut věků, Lenin? Bylo nebylo; došeptáno. Můžeme nerušeně přšet.“

Po zrušení agresivní moci minulosti vzpomínek a návodů i budoucnosti cílů, ponižujících vše na nástroj, zbývá uvolněná přítomnost. „Zed' tuhne v tichu, čas postává“; „dnešek už není čekání, ale zahrada, překypující (...) uzavřeným počtem dětí, konečných

vzdechů.“ Pobývání v přítomném okamžiku není lehkomyšlný a lenivý hedonismus. Přítomnost je tajemná, protože je říší jiného, cizího, zatímco vzpomínky a cíle jsou naším majetkem. Přítomnost je plná pastí a číhání. Tajemství přítomnosti však není roztržštěným chaosem, který by bylo možné zvládnout jen podřízením nějaké vnější teleologii. Ve zkušenosti s obnaženou přítomností se zvolna otevírá nečekaná jednota, živý mýtus, který je zapomenutým zárodkem všech uznaných řádů a rozvrhů. Proto se země přítomnosti, která se zprvu zjeví jako cizí a nepřátelská, může stát půdou a paradoxním domovem, proto můžeme „zapustit kořeny v našem pádu napříč časem“. Ale součástí živé přítomnosti, „území nenapravitelného“, je zvláštním způsobem i jakási minulost a jakási budoucnost, obě vrostlé do přítomnosti. Není to už minulost jako nahromaděný kapitál vzpomínek a sít' cest proražených v pralese neočekávaného, ale minulost toho, co není držené, ale co přesto přetrvává v čase jako obnovující se moc počátku nebo jako nečekaná a nezařaditelná iluminace („zvířit les v paměti medu“, „dobrat se tu vymazaných kořenů“, „v katakombách paměti nehasnoucí jas bílých pláštů“). A není to budoucnost vlastněných cílů, ale budoucnost jako pozvolné uzrávání neznámého v samém nitru přítomnosti, „dlouhá cesta na místě“, budoucnost, která přestala být břemenem cíle, ale přesto připouští učení („učit se žít jako pohaní“), práci („pomalá a trpělivá práce na vlastním ztroskotání“), a tedy i naději („snad právě to je naděje: bílá místa světa rozšiřovaná s tvrdošíjnou něhou“).

Čas přestává být sledem nesamostatných fází vedoucích k budoucímu naplnění a stává se kontinuitou autonomních okamžiků. Mezi nimi existují privilegované okamžiky, „bledé cáry semene ve větru událostí“, „okamžik nůžek“, „slunce kýchnutí“, „zasmání a list“, „kbelík náhle převržený“, „krvavý záblesk jediné slámky“, „zvukný pád lžíce na ledovou dlažbu kuchyně“, „v záhybu zatáčky, téměř jenom v závorce, lehčí, ale precizní přečin nahého opěradla“. Dokonavý vid jmenných tvarů slovesných svědčí o tom, že privile-

gované okamžiky mají povahu náhlých a prudce završených dějů, dějů, jaké byly s to vyvolat probuzení v připraveném vědomí zenového adepta, „událostí“, které svou neočekávaností a bezohlednou fakticitou roztrhávají síť navykklých souvislostí: V trhlíně náhle zasvítí zapomenutá skutečnost.

Obnovení přítomnosti vrací člověka do prostoru. Pro běžné ustarané vnímání je prostor vždy *prostorem pro něco*. Důležité je, co se v prostoru nachází nebo co se v něm odehrává, prostor sám je za svým „obsahem“ neviditelný. Prostor se zjevuje – jak o tom svědčí obrazy Giorgia de Chirica – když je prázdný. Prázdnota prostoru neznamena jen nedostatek, chybění něčeho. Je zvláštní plností, obnažuje se v ní tajná jednota dění, jindy zastřená explicitními řády. V prázdně se zviditelňuje jindy nepovšimnutá země, po které chodíme („dlažba ozářená ještě svěžestí po průjezdu kropicího vozu“, „a zas jen asphalt, nic, co stojí za řeč, ticho“). Vracející se obrazy dlažby neevokují ani tak smutek nepřítomnosti lidí (jako například prázdné plochy Ivana Blatného), ale spíš plnost prvotní řeči prostoru, jindy přehlušené pokřikem toho, co bylo do prostoru nacpáno. Motiv zjevující se dlažby je jakousi koncentrací postoje, projevujícího se na různých rovinách, postoje, který osamostatňuje a zviditelňuje to, co je běžně pokládáno za pouhý podklad, za pouhý substrát uznaného a důležitého, a předvádí to nejen jako svébytnou skutečnost, ale jako nositele prvotního mýtu, jímž se tajně sytí i řády uznané skutečností. Královny básně jsou přehlídkou prázdných prostorů. Jsou tu tenisové kurty za soumraku a opuštěné velodromy: V prostorech, které jsou určeny pro množství lidí, nabývá prázdnota obzvláště přízračných rysů, prostory ironicky odhalují svůj tajný život a zabydlují se démony, vydechují hrozivé, a přitom odkudsi povědomé mýty, které spojují přítomnost se snem a se syrovou temnotou historie. Jsou tu prázdné uzavřené prostory: místnosti za krámy, prázdné čekárny nočního předměstí, dvory, sklepy, předměstské záchodky, prázdné salóny po skončení slav-

nosti – prostory, v nichž se vrací jeskyně, prostory-pasti, lstivě se otevírající, aby příchozího pohltily, prostory znepokojivě prosáklé neznámými existencemi a plné dotěrných a nerozluštitelných stop.

Básníci mají ve zvyku se vracet k důvěrným věcem domova. V Králových textech se naopak zdánlivě známé věci stávají něčím tajemným a cizím. Setkáváme se tu s věcmi, které jsou vytrženy z lidského světa, z funkčních souvislostí, do kterých jsou obvykle nenápadně zasazeny: Touto vytržeností jsou zbaveny svých rolí; ozývá se hrozivý a lákavý hlas, který byl předtím vnucenou rolí zastřen. Jsou tu věci, které po skončení provozu dne ožívají vlastním životem v tichu nočních prostor („lampy po setmění...“, připraveny bdít nad látkami v tichu krámů“, „župan pomačkaný měsíčním světlem“, „probuzený spáček trne hrůzou v hale před temným klavírem“), věci, které se z prostoru užívání stahují do temných okrajů bytu, kde čas rozleptává ochranné nánosy navykklých významů a obnažuje přízračnou fyziognomii („neznámý starý kabát v almaře“, „zasviněná tenisová raketa vytažená po letech zpod postele“), jsou tu věci, které mají své tajné dutiny, ironicky se pootevírající a vydechující zlé vůně prostorů, v nichž člověk přestává být pánem (skříň, „rukavice plná oceánu“, „hlaveň prázdné konve trčící z kopřivy“, k těmto zneklidňujícím vnitřním prostorům věcí svým způsobem patří i „světelná past zrcadla“). Svět věcí, zbavených masky, je hrozivý a nepřátelský. To je však jen část pravdy. Tento svět je světem tajemství a tajemství sice vyvolává úzkost, ale je také původní plností, která je vlastním živlem lidské existence. Svět tajemství má ambivalentní povahu, je exilem-domovem. „Návrat z cesty je jen další cesta (...), vplouváme jenom znovu do přístavu na opačné straně oceánu“, přehlédnutelnost a bezpečí domova je sice jen iluzí, ale právě nezvládnutelná cizost zdánlivě známého vede nakonec k hlubší radosti než neproblematické ovládnutí pokořených věcí.

Řekli jsme, že poezie Petra Krále se nesnaží obnovit jednotu tím způsobem, že by se vracela k oblastem, v nichž jednota ještě nebyla

narušena. Jde tu svým způsobem o obnovení vlády přírody; příroda však není pochopena jako vymezená oblast jsoucna, protikladná umělosti, ale jako síla, pronikající všemi oblastmi skutečnosti. Svět umělého vystupuje jen jako jeden z projevů takto pojaté přírody. Příroda, do jejíchž rytmů je lidský svět zasazen, se vynořuje na povrch v obrazech: „hvězdy, les a kapradí v noci zrcadla“, „lesní ticho v šeru pod pianem“, „ledovec bělostné vesty“, „na terasách restaurantů (...), vybrané ruce se jen zlehka chvějí na prahu jeskyně“, „sklepy narážejí na útes“, „ruce pianistů jim spájejí tělo s bleskem“...

V jazyce Králových básní je zřetelná tendence k asyndetickému parataktickému kupení vět a větných členů. Tato rozvolňující tendence je výrazem pozice toho, kdo vystoupil z účasti na cílových rozvrzích, sjednocujících skutečnost jejím vřazením do funkčních sítí, toho, kdo se postavil na okraj dění („drželi jsme se při kraji“) a přehlíží („nechávat bloudit pohled, kde se mu zachce“) skutečnost jako defilé osamostatněných, uvolněných věcí, událostí a situací, které vyzařují významy, jež byly skryté za rolemi a vnucenými vztahy, vytvářejícími uznanou skutečnost („záře velikého prázdna“). Přitom uvolnění toho, co bylo dříve částí, neznamená ztrátu jakékoliv celkovosti. Právě ve zdánlivém fragmentu se otevírá autentická jednota a celistvost skutečnosti („plnost už se vyskytuje pouze ve zlomcích“). Široké vlny vět i veršů, přelévajících se někdy přes okraj řádky, spínají prvky do neexplicitní jednoty, která koresponduje s jednotou přírody, obnovené uprostřed mechanické umělosti, s jednotou všudypřítomného šumění bytí v tichu a „neúprosnosti světla, které všechno spíná, od studny až k nebi“.

Věčné Vítězství Ladislava Klímy

V předmluvě k výboru z textů Ladislava Klímy *Victoria Aeterna* se dočítáme, že uspořádání knihy se zrodilo jako kompromis mezi dvěma koncepcemi, z nichž jedna usilovala o zpřístupnění co největšího počtu dosud nepublikovaných rukopisů a druhá spíše vycházela z toho, že Klímu je v podstatě třeba čtenářstvu znovu představit, i za cenu uvádění už dříve publikovaných textů. Editoři nemohli samozřejmě předvídat, že se situace ve vydávání Klímy radikálně změní a že se najednou objeví množství reprintů a nových vydání i některé dosud netištěné práce. Za tohoto stavu musíme litovat, že se důrazněji neprosadila koncepce vydávání neznámých textů a že se více nevyužilo možností, které plynuly z toho, že vydavatelům byla k dispozici Klímova rukopisná pozůstalost. Přesto jde podle mého názoru o zdařilý a smysluplný výbor, který může sloužit jako jeden z možných „úvodů do Klímy“, který však bude mít svůj význam i pro ty, kdo v lektuře Klímy už nejsou začátečníky; v tomto ohledu je po mém soudu největší přínos knihy v trojím: v publikování dosud neznámých aforismů, v tom, že tu byla poprvé vydána jako celek novela *Jak bude po smrti* (třebaže obě její části byly otištěny už dříve), a především v tom, že se tu konečně širší veřejnost může seznámit s významným a dosud obtížně přístupným dopisem z 20. 5. 1914 – tzv. Cholupickým dnem, který je podle mého názoru jedním z nejzajímavějších textů české literatury, a také s ještě méně přístupným dopisem z 13.–15. 4. 1914, který s Cholupickým dnem úzce souvisí.

Při četbě knihy mě napadlo, že problémy s vydáváním Klímových děl, způsobené jak Klímovým přístupem k rukopisům, tak i vnějšími okolnostmi, nejsou jen zbytečnými komplikacemi, že současně zvláštním způsobem obohacují smysl textů: Postupné vynořování

se fragmentů jednoho textu, jejichž publikaci oddělují mnohaleté přestávky, činí zřetelným proces uzrávání a proměny smyslu a roli, jakou v ustanovování smyslu díla hraje čas, obnažuje jindy skrytou vícevrstevnatost smyslu. Toto postupné rozbíjení uzavírajícího se smyslu, jeho narušování a obohacování jako by patřilo ke Klímově cestě, jako by bylo jen pokračování bolestného a opojného procesu neustálé matoucí proměny smyslu toho, co člověka nade vše láká a před čím současně s hrůzou prchá, proměny, která je tak častým tématem Klímových próz. Věta „Obešel já polí pět“ z novely Jak bude po smrti zněla několik desetiletí jako magické zaklínadlo, tajuplné ve své nesmyslnosti. Když někdy v polovině sedmdesátých let vyplula ze skříně, ukrývající Klímovu pozůstalost, druhá část této novely, najednou se magická formule proměnila ve zprávu o určité události a dostala tím nový a nečekaný rozměr; mohli jsme se dočíst, jak hrdina postupně obchází pět polí, aby se na konci setkal s číhajícím strašidlem, próza, v jejíž první části převládaly prvky grotesknosti, se proměnila v hrůznou metafyzickou moralitu, pojednávající o tom, proč je třeba milovat své nejobávanější příšery.

To, co zprvu vystupovalo jen jako překážka, dostalo pozitivní smysl. Také v Cholupickém dni jde o smysluplnost toho, co je zdánlivě jen překážkou na cestě k cíli. Cholupický den je podle mne především velkou paradoxní básní o *vyrušování*. Klíma, který si zakládal na tom, že je „pánem sebe, tj. procesů svého myšlení“, v tomto dopise vypráví o boji, který rozpoutal za dosažení naplánovaného duševního stavu; tato vnitřní bitva se odehrává v cholupické hospodě, nejprve v prázdném a tmavém lokále, potom v kuchyni mezi hosty. Boj se zpočátku rozvíjí slibně, ale když už je vítězství na dosah ruky, začíná být stratég bitvy postupně vyrušován psy, kteří se rvou přede dveřmi, vesničankami, které pobíhají lokálem, kálekající kočkou, ženou, která na návsi šlehá dceru rákoskou přes zadek, hostinskou, která filosofa špehuje pootevřenými dveřmi, protože jej podezřívá, že chce utéct bez placení, místními sedláky, kteří se

s ním snaží konverzovat o invalidním fondu. Jak Klíma postupně vtahuje do dopisu všechny tyto rušivé zážitky, uvědomujeme si, že paradoxně právě díky nim se rodí velká jednota textu, která je hlubší a zázračnější než jednota daná souvislostí naplňování předem daného plánu. Drastické konfrontace zdánlivě naprosto nesouvislého překvapivě dávají vyvstat zasutému společnému základu a jeho tajemným silám, které náhle ožívují jindy disparátní a ve své uzavřenosti do sebe pohaslé zkušenosti. S údivem zjišťujeme, že sousedství ideje týkající se věčnosti se zdánlivě nejbánálnějšími ději, prostoupenými tělesností, ideu neruší, ale tím, že ve škvíře významového zlomu nechává zazářit zapomenutý základ, obnovuje prameny smyslu této ideje a její vnitřní život; současně se však stejným způsobem prozařuje i zdánlivě banální a nízké, které je vpletené do téže jednotné tkáně zkušenosti, a stává se tak sourodým se světem filosofických idejí, ukazuje se jako utkané z téže zázračné látky a zapojené do téže pulsace smyslu, to, co ruší, a to, co je rušeno, se navzájem prosvětluje; možná se naše spása skrývá právě v tom, co neustále pokládáme za vyrušování na cestě ke spáse, možná je třeba přijmout všechny šumy a pozorně jim naslouchat, je třeba sejít z přímé cesty a obejít polí pět, abychom došli k cíli, abychom se na konci cesty setkali s naším nejhnutnějším přízrakem, jehož objetí nás spasí.

„Zář přílišným jasem svým stmělá“

1. Neviditelný vodopád

V jednom z fragmentů druhého dílu Velkého romanu Edgar s Livíí plují v loďce po řece a náhle se octnou v podivném údolí, lemovaném vysokými horami; za skalní stěnou a záhybem řeky se ozývá hrozivý hukot, připomínající hlas mohutného vodopádu, proud nezadržitelně strhává loďku do neznáma. Objevuje se prostorové schéma, které se ve Velkém romanu neustále vrací: Hrdinové se ocitají v úzkém ohraničeném horizontu, v němž se neurčitě ohlašuje cosi, co se nachází mimo obzor a co je dosud beztvaré. Sceneriemi románu jsou takové uzavřené prostory, obklopené neznámem a nebezpečím – tajemná údolí a horské rokly, jeskyně, osamělé vily v cizině. Hrozba za obzorem o sobě dává vědět prostřednictvím nejasných a fragmentárních znaků – neartikulovaného šumu, zvuků tlumených dálkou nebo zdmi, nejistých zpráv přinášných prostředníky, jejichž důvěryhodnost je pochybná.

Svět přehlédnutelného, svět uvnitř horizontu je ohrožen čímsi neznámým, co se nachází mimo obzor, co se vymyká řádu známého světa, síti souvislostí, nechávající vystávat věci a udělující věcem smysl (vodopád v nížině, magická zahrada za oknem pokoje, které jindy vede do ulice). Současně je hrozba za obzorem vyzařována věcmi, které se nacházejí uvnitř horizontu. Jsou to zejména přírodní útvary, jako oblaka a divoké skály – tajemný svět, který se stře za obzorem, není zcela odlišným světem, skrytě působí i uvnitř horizontu; jeho dech prochvívá v těch věcech, které se nejvíce vymykají repertoáru známých tvarů, tvarů, na něž se váže obvyklý smysl.

„Tajemná pátá hodina odpolední“, o níž Klíma tak často píše, je jakousi časovou analogií tohoto prostorového schématu. Tato pozd-

ní odpolední hodina, hodina obratu dne, je chvílí, kdy se přibližuje hranice světa artikulované skutečnosti a viditelných věcí, v němž jsme zabydleni. Za touto hranicí leží svět beztvarého a nerozlišeného, svět, který se za maskami dne, jež věci začínají odkládat, ohlašuje magickým svitem. Tajemná záře pozdního odpoledne dává tušit, že svět známých a utříděných tvarů se z tohoto moře beztvarého a chaotického vynořil a že život věcí stále ovládá rytmus jeho vln.

Pocit úzkého horizontu obklopeného neznámem dokonce podporuje i fragmentární forma, v níž se Velký roman zachoval. Jednotlivé epizody se často vynořují z neznámých souvislostí a děje jsou náhle přerušeny, aniž došly rozuzlení; o tom, co událostem předchází a co po nich následuje, se můžeme jen mlhavě domýšlet z náznaků v dochovaném textu.

Zážitek otřesu dosavadního světa je však poznamenán zvláštní dvojnácností. Může se ukázat, že tato síť souvislostí, stmelujících svět, byla něčím nepůvodním a odvozeným, že svět, kterému dala vyvstat, nebyl pravým světem. Po jeho rozpadu se může zjevit původnější pole, z něhož jednotlivé světy krystalizují. Část bytosti to tuší, a proto je děs z rozpadu světa a smyslu pevně srostlý s touhou po pádu a s láskou k propasti. Když jsou Edgar a Livia proti své vůli strženi vodním proudem za obzor, octnou se v říši bohů a ukáže se, že tato říše je jejich pravým domovem.

S motivem ambivalence děsu a touhy a s motivem rozbíjení konečných horizontů se setkáváme i v jiných Klímových prózách. Prvotním impulsem dění v nich bývá náhlé probuzení lásky k tajemné a znepokojivé ženě; tato láska je hlasem té zasuté vrstvy osobnosti, která se nepoutá na jednotlivé rozvrhy skutečnosti a na její jednotlivé interpretace, která tuší, že všechna pojetí světa se setkávají jen s aspekty původnější skutečnosti. Tato láska je srostlá s nenávistí a s děsem, neboť v lidské bytosti je přítomna i silná tendence nenechat si vzít pevnou půdu některé z koncepcí světa. Unikající žena se zjevuje v protikladných aspektech; nové a nové

interpretace se navzájem vyvracejí a postupně tak rozbíjejí horizonty různých pohledů na svět a rozkolísávají půdu světa jako takového. Tento proces vrcholí rozbitím posledního horizontu – skokem do propasti, okamžikem vrcholného děsu a vrcholného štěstí, kdy se naplňuje to, co vyvolávalo největší strach, a to, k čemu směřovala nejhlubší touha. Je to okamžik vstupu do říše, kde se všechny implicitní výklady, jejichž prostřednictvím neustále nazíráme skutečnost, teprve rodí a kde také zanikají.

Postup neustálého rozbíjení horizontů se ve Velkém romanu ještě více než v jiných Klímových dílech také projevuje jako neustálé střídání žánrových a stylových rovin. Prolíná se tu tragické a komické, splétají se prvky dobrodružného, filosofického, erotického nebo konverzačního románu; na malé ploše, často uvnitř jediné věty, se srážejí výrazové prostředky vysokého stylu a hovorové obraty, poetismy, vulgarismy, lumírovské novotvary, archaismy, filosofické pojmy; jindy zase napětí mezi různými rovinami nabývá podoby drastického rozporu mezi obsahem sdělení a povahou řeči. Celé dílo prostupuje parodický tón, neboť féerické a groteskní reje příběhů a myšlenek jsou podávány jazykem, v němž převažuje tendence k tradičním prostředkům vyprávění.

2. Rapiniové a Ottajanové

Základní silové pole, v němž se rozvíjí děj dochovaných částí Velkého romanu, je vymezeno napětím mezi dvěma světy: světem Rapiniů (později jsou nazýváni Lionelliové), soustředěným kolem Fabia, a světem Ottajanů (později di Aquilla), jehož centrem je Cesare (později Dios). Oba světy jsou výrazem různých momentů, které působí ve hře lidské existence – v „lidské tragédii a boží komedii“, jak zněl „provizorní a špatný“ název Velkého romanu. Rysem vládnoucím ve světě Rapiniů je, jak říká sám Klíma, Síla vůle. V jed-

notlivých postavách se manifestují její jednotlivé aspekty – u Matea je to jakási elementární a arogantní imorálnost, u Ippolita obludně groteskní egoismus, u Pietra tělesná síla spojená s velkodušností, u Porcie – podle Klímových slov – „démonicky latentní divokost“. Fabio představuje egoistickou Sílu v nečistším, jakoby vydestilovaném stavu: Je to síla spočívající v naprosté sebeafirmaci a v naprostém popírání Jiného. „Vy sestáváte naprosto jen z jednoduché sebelásky,“ říká Fabiovi se zdvořilým obdivem Cesare.

Jako základní rys světa Ottajanů uvádí Klíma „vysokou spiritualitu“. Té je ovšem třeba rozumět v klímovském smyslu; budeme proto raději mluvit o nejzazší volnosti a odpoutanosti. Nejvlastnějším projevem této odpoutanosti je Hra. Jestliže Síla přemáhá každý odpor a chce zrušit vše Jiné – buď tím, že je násilně začlení do svých rozvrhů, nebo tím, že je zničí – Hra odpor přijímá a přitakává mu; není pro ni ničím cizím, neboť je chtěnou součástí herního rozvrhu, který si sama klade a ve kterém se potvrzuje. Hra ví, že Jinakost, kterou chce Síla zničit, je pouze zdánlivá, rodí se až tehdy, když je skutečnost nazírána prostřednictvím konečného rozvrhu, který ji rozděluje na sféru toho, co jej naplňuje, a toho, co klade odpor – na oblast vlastního a oblast cizího. Ale právě to, co je zdánlivě nejvíce Jiné, je paradoxně tím nejvlastnějším – neboť svou radikální odlišností od kladených rozvrhů a nezačlenitelností do nich je s to tyto rozvrhy rozervat a nechat tak za nimi zjevit svět Hry, který se ukáže být naším nejvlastnějším světem, naším pravým domovem. „Ale výše ještě než moudrost stojí hra, stojí bujná hra se vším, stojí vzývání osudu, stojí bezúčelné láskování se vším: To je vrchol moudrosti, protože nevíme, co je prospěšné a co škodlivé...“ říká Cesare.

I ve světě Ottajanů představují jednotlivé postavy aspekty tohoto stavu odpoutanosti a volnosti. Jako je Fabio esencí egoistické Síly, je Cesare nejvyšším výrazem odpoutanosti; Edgar představuje její poetický aspekt a Riccardo filosofický. Do tohoto světa patří i ženy, které se v druhém díle soustřeďují kolem Edgara, ve třetím

a ve čtvrtém kolem Cesareho (včetně těch, které pocházejí z rodu Rapiniů, ale přešly do ottajanského světa).

Děj románu se rozvíjí z napětí mezi oběma světy, mezi světem Síly a světem Hry. Nejde však o jednoduchý boj Síly či Vůle k moci se Hrou. Toto napětí je totiž jen vnějším výrazem napětí, jaké je přítomno uvnitř každého z obou světů, napětí, které působí v samém nitru Síly a Hry a které je vlastním impulsem rozvoje děje. Síla v sobě obsahuje vnitřní neklid, tendenci k popření forem, v nichž se doposud projevovala, a k proměně v hru; ve Hře jsou stále přítomna rezidua dualistické Síly, která Hru znečišťují, strhávají do předchozích stadií, z nichž se vyvinula, a zabraňují, aby se dovršila a stala plně sama sebou.

Pohyb Síly spočívá v neustálém začleňování Jiného do Vlastního. Co je však to „vlastní“, které je kladeno proti Jinému? Síla ztotožňuje sféru vlastního s aktuální sítí svých forem, které otiskuje do světa. Do jaké míry je však takové ztotožnění oprávněné? Je tato ustálená a vymezená syntax, jíž Síla promlouvá, opravdu jejím nejvlastnějším jazykem? Nemůže být rodnou řečí spíše beztvářý šum, který se hrozivě ozývá za obzorem a ve kterém jsou všechny syntaxe a všechna slova přítomna v počátečním stavu? Nejsou „vlastní“ rozvrhy, do nichž chce Síla včlenit skutečnost Jiného, jen výrazem, projekcí či aspektem něčeho původnějšího? A je-li tomu tak, není vláda těchto forem tím, co nejvíce zotročuje a činí objektem, a to proto, že své násilí vykonává u samého kořene všech aktivit? Z toho důvodu to, co Síla pokládá za nejvlastnější, je ve skutečnosti tím, co je nejvíce jiné – a Síla se paradoxně stane sama sebou až tehdy, když zruší vládu forem, které otiskuje do materie skutečnosti. V samém nitru Síly se tak skrývá podivný rozpor. Na jedné straně je v ní přítomna tendence k udržení v dosavadním stadiu, na druhé straně tendence, která Sílu zevnitř dynamizuje, tlačí k proměně v cosi, co je současně nejčistším výrazem Síly i jejím opakem.

Děj Velkého romanu se člení na cykly, jež splývají s jednotlivými díly. Základním pohybem každého cyklu je přibližování světa Rapiniů ke světu Ottajanů; cykly pak vrcholí střetem těchto světů. Toto přibližování je dvojího druhu a odpovídá dvěma aspektům Síly, o nichž jsme právě mluvili. Na jedné straně je to putování Pietra za Cesarem (Pietrova cesta z centra Rapiniů v Itálii do centra Ottajanů v Persii tvoří osu děje třetího dílu) a také přechod Livie a Porcie k Ottajanům (jejich cesta se ovšem ztrácí v nedochovaných částech knihy, zastihujeme je už s Edgarem a Cesarem). Tento první pohyb je výrazem vnitřního vývoje Síly ke svému dovršení a popření ve světě Hry. (Stejnou povahu má například i vývoj Helgy-Daemony v Utrpení knížete Sternenhocha.)

Druhým pohybem je hrozivé přibližování Fabia. Fabio je čistým výrazem Síly na tom stupni, na jakém se ztotožňuje se svým aktuálním projevem a vyděluje z celku. Síla chce zničit Jiné, to, co ohrožuje její (domnělou) identitu. Ale na jejím dně je přítomno tušení, že to, co domnělou identitu ohrožuje nejvíce, není žádný odpor, byť sebevětší, který přichází zvenčí, nýbrž právě její vnitřní tendence k prolomení hranic, s nimiž se identifikovala. Tady je založena strašlivá Fabiova nenávist ke světu Ottajanů (jejíž konkrétní důvody jsou opět ztraceny v nedochovaných částech knihy): Je to nenávist Síly ke Hře jako principu, který je přítomen v ní samé a který ji ničí (či dovršuje) zevnitř. Fabiova rozběsněná nenávist k Ottajanům je tak ve svém jádře sebenenávistí.

Svět Ottajanů je světem odpoutanosti a Hry. Ve Hře zaniklo ztotožnění s jakýmkoliv konečnými hledisky, rozvrhy a formami. Místem hry je prostor, kde se všechny řády rodí a kde opět zaničují, kde poznáváme jejich nahodilost a kde se zjevuje sourodost zdánlivě nejneshlukitelnějších řádů, která je založena na tom, že všechny ve svém nitru ještě uchovávají život tohoto podivuhodného prostoru Hry, z něhož povstaly. Spolu s tím se nutně proměňuje sama skutečnost: vymezené rozvrhy, jejichž prostřednictvím se

skutečnost zjevovala, měly za následek, že skutečnost vyvstávala jako vlastní a cizí, smysluplná a nesmyslná, krásná a ošklivá. Po rozpadu těchto rozvrhů se vše vyjevuje jako naplnění posledního „rozvrhu“ Hry; ve Hře má vše své místo. Klíma mluví o této sourodosti a přitažlivosti všeho ve světě Hry jako o lásce a pojímá tuto lásku jako kosmickou sílu: „Královna nebes, Láska Nadskvělá / bez soků vládne vším...“ Proto Hra nechce to či ono, chce všechno: „Boží tvá vůle chce bezmezně vše.“

Protože je smysl – a tím i sama skutečnost – jen korelátem těchto rozvrhů, znamená vstup do světa Hry současně vstup do říše před smyslem (která je prostorem nesmyslu i rodícího se smyslu, dosud neznečištěného vnějšími formami) a do říše mimo skutečnost (která je na jedné straně sourodá se snem a na druhé straně je skutečnější než to, co běžně nazýváme realitou): „... Celý náš svět, tj. intelekt, je průhledným klamem – a pravdou jen svět nejsoucí jsoucnosti, jíž říkáme z idiotského svého stanoviska nesmysl.“ Magický svět ne-smyslu a nad-smyslu je ovšem totožný s naším světem; pravou povahu našeho světa nám zakrývá jen způsob, jakým se na něj díváme: „Krásou černou, slastí smrtelnou / v pravdě jen že všechny věci jsou, / že všechen prach a tíž a hřích / jen přelud zraků znavených...“ zpívají oready v údolí Hrobu.

Riccardo se v podsvětí snaží myšlenkově uchopit tuto nejzazší sféru Hry tím způsobem, že se se zcizujícím údivem (který připomíná udivené rozpaky elejského hosta z Platónova Sofisty) zahledí na nejobecnější a nejsamozřejmější, v běžné mluvě nejčastěji užívaný pojem bytí. A právě v této nedotazované – a nedotazatelné – samozřejměsti se vyjevuje podivnost, nedefinovatelnost a bizarní tajemnost toho, co je označováno slovy jako „být“ nebo „něco“. To, co je nejsamozřejmější, je nejčizejší a nejpodivnější (a zproblematizování tohoto vždy předpokládaného významu hned také rozkolísává všechny významy ostatní). „Každý běře jej (tj. pojem „jsoucnost“

nebo „něco“) jako samozřejmý – a to je snad příčinou, že ničeho o něm nevíme,“ říká Riccardo v podsvětí Porcii, a dále: „Pojem ten je konec zcela bezobsažný, prázdný, (...) je – Nic.“ (To zase připomíná ztotožnění ryzího bytí a ryzí nicoty z počátku Hegelovy Logiky, kde je užito stejného argumentu.)

Ale stejně jako ve světě Síly i ve světě Hry se projevuje dvojí tendence: tendence k čirému setrvávání v sobě a tendence k proměně, která má tentokrát povahu zpětného propadání do světa Síly. Čirého prodlévání ve světě Hry je schopen pouze Cesare. Tak jako Fabio chce zničit vše Jiné, pro Cesareho nic Jiného neexistuje, přijímá vše, i to zdánlivě nejczizější a nejnepřátelštější – přijímá i Fabia. Zachraňuje mu život, protože ví, že do lidské a boží tragikomedie nutně patří role toho, kdo přináší nejvyšší ohrožení: „Fabio (...) je v podstatě totožný se mnou, ba s vámi,“ snaží se – s malým úspěchem – vysvětlit svým ženám.

Na rozdíl od Cesareho jeho ženy do čistého světa Hry ještě zcela nevstoupily. Cesare v jejich existenci „probudil“ spící potence, ale zůstávají v nich také rezidua dřívějších stadií. U Klímy ovšem růst a vývoj osobnosti neznamena naprosté popření původní individuality. Vysoké vyrůstá z nízkého, ale zvláštní rysy výchozího stavu zůstávají zřetelné i po proměně. Vysoké a nízké zůstává spjato, vysoké je podivným zrcadlovým obrazem nízkého, chaotičnost vysokého není nikdy zcela možné oddělit od chaotičnosti nízkého, z níž vyrostla a jež byla jejím zárodkem. V případě Cesareových žen je svět Hry rozvinut ze zárodků, které představují obyčejné vlastnosti, jako je rozmarnost, náladovost, nesoustavnost, záliba ve fabulování, nedůvěra k veřejné činnosti. V proměněném světě jsou tyto vlastnosti vystupňovány do extrému a současně popírají samy sebe – je v nich pročištěno jádro volné Hry.

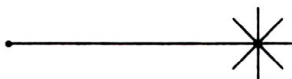
Cesareovy ženy žijí v jakémsi uzavřeném světě, kde vedou své nekonečné filosoficko-opilecké rozhovory a odkud neustále

podnikají své poněkud potřeštěné výpravy. Jejich svět se nachází v neustálém ohrožení – ze strany nepřátel, institucí, přírody i nadpřirozených bytostí. Nejzazším nebezpečím je přibližující se Fabio, který přináší zlo, zcela se vymykající měřítkům lidského světa. V Klímových prózách se neustále vrací motiv takového nejzazšího ohrožení a myšlenka, že je vývoj osobnosti nutno završit tím, že je toto nejzazší nebezpečí přijato a podstoupeno. Právě tehdy dochází k otřesu poslední půdy, ke skoku do nejtemnější propasti – v níž se rozevře světlý svět Hry. A tak jako je na dně Fabiovy nenávisti ke světu Ottajanů děs Síly či Vůle k moci z toho, co je ukryto v nitru jí samotné, je strach žen z Fabia ve svém jádře úzkostí z čehosi, co leží v samém srdci jejich světa, ze směřování Hry k tomu, aby se dovršila ve skoku, kterým opustí poslední pevnou půdu. V tragédii a komedii lidí a bohů všichni touží po absolutnu a všichni se jej děsí.

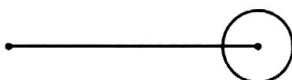
3. *Přímka a kruh*

V tomto silovém poli krystalizuje dění, které má ve všech dílech stejný půdorys. V něm vystává centrum Rapiniů (jeskyně v údolí Hrobu v Itálii) a centrum Ottajanů (v druhém díle vily ve Francii a ve Španělsku, ve třetím a čtvrtém díle vily v Indii a Persii). Centrum světa Rapiniů je stálé (Síla rozděljuje skutečnost na sféru „svého“ a „cizího“ a prostor na domov a cizinu), centrum světa Ottajanů se volně přesouvá (pro Hru prostor domova a prostor ciziny splývají). Ale ať se ottajanské centrum nachází na jakémkoliv místě, splétá se dění ze dvou pohybů: Pro svět Rapiniů je charakteristický dlouhý přímočarý pohyb z jednoho bodu do druhého (z vlastního centra do centra Ottajanů), pro svět Ottajanů řada kratších pohybů bez sjednocujícího cíle a směru, vycházejících z jednoho bodu a zase se do něj vracejících, pohybů vytvářejících jakýsi hvězdicovitý půdorys (různé výpravy Cesareových žen; ale i Cesareovy válečné podniky

jsou spíše výpravami za dobrodružstvím než cestou za vytčeným cílem). Půdorys dění v rámci každého dílu tedy vypadá takto:



Když pole působnosti ottajanského světa vymezíme tím způsobem, že spojíme vrcholy hvězdice, objeví se kruh proťatý přímkou:



V tomto protnutí přímky a kruhu se zjevuje spor cesty k cíli a bezcílného věčného návratu. Zdá se, že ve Velkém romanu je – na rozdíl od „vývojových“ próz, k jakým patřilo Utrpení knížete Sternenhocha nebo Slavná Nemesis – akcentována spíše cykličnost, opakování, návrat téhož. Po finále každého z dílů, kterým je střetnutí s Fabiem a umučení několika postav patřících ke světu Ottajanů, nastává návrat do výchozího stavu, aby se v dalším díle dění rozvinulo na témže půdorysu. Ziata a Livia se vracejí z podsvětí, Fabio se vzdaluje, aby se opět hrozivě přibližoval (v Klímově náčrtu druhé půle románu jeho roli přebírá „strašlivý, tajemný muž“, který ženy „pronásleduje jako Fabio v první části“). Na konci třetího dílu se dokonce cíl Fabiovy cesty ztotožňuje s jejím východiskem – Fabio umírá současně na obou místech. Livia se sice v říši smrti proměňuje, ale jen tak trochu, nejde o žádné rozplynutí v záři, jako tomu bylo u Sidera, Daemony nebo Sternenhocha. Ještě tak nejvýrazněji se vyvíjí Pietro – ale ani u něho není rozpětí mezi výchozím a konečným bodem vývoje tak dramatické, jako tomu bývá v jiných Klímových prózách. Ve Velkém romanu převládá bezúčelná hra nad směřováním k cíli. To je jistě dáno také tím, že Klíma filosoficky rozvinul a zhodnotil možnosti literárního žánru románu, který se

svou podstatou brání finalitě; tento žánr byl rázu Klímova myšlení – jak už rozpoznal Otokar Březina – bytostně blízký.

4. Escherovo schodiště

Ve Velkém romanu se splétá myšlenka vývoje osobnosti k jejímu dovršení („co tě jen potká, po cestě jediné v jediný Nejvyšší cíl vede tě“) s myšlenkou vyrovnání, kompenzace („vše se nivelisuje, a kdo je vysoko, musí nutně hluboko klesnout“). Jak se obě myšlenky slučují? Oready zpívají spícímu Pietrovi, že je podle zákona vyrovnání odsouzen po smrti klesnout do nízkosti, všednosti a malichernosti, ale vzápětí zase: „Smrt tvá jest jen zlatý schod / v dýmantnou ti nebes říš, / zkad armádám bezmezným / hvězdných světů povelíš.“ Stoupání po stupních vzhůru a pohyb vyrovnávání výšek a hloubek jsou neslučitelné, a přesto jsou oba pohyby součástí Klímova světa, který tak připomíná jakési paradoxní escherovské schodiště, stoupající v kruhu. Vývoj k nejvyššímu, ke světu Hry, se u Klímy děje, jak jsme řekli, cestou rozbíjení všech horizontů. Ale sám tento postup rozbíjení horizontů vytváří nutně opět jen nový rozvrh, nový horizont; dovršující se cesta tak ruší sebe samu. Proto kdo jde po této cestě, nemůže nikdy dojít na její konec – ale současně také platí, že je to cesta jediná, že žádná jiná ke světu Hry a odpoutanosti nevede. Cesta ničí sebe samu tím, že se naplňuje. Na druhé straně idea vyrovnání tuto cestu rozbíjí, ale také – tím, že vylučuje ustalování jakéhokoliv horizontu a odstraňuje tak vnitřní rozpor cesty – cestu obnovuje, činí ji průchodnou. Každé zrušení cesty ji obnovuje, každé obnovení ruší. Zřejmě až v tomto víru se završuje rozkolísávání pevné půdy, na němž se podílel děj knihy, její styl a její myšlenky, propadá se poslední půda pod nohama. Kniha se brání, abychom v ní objevili nějaký smysl. Velký roman žádný smysl nemá, patří ke světu Hry, z něhož se smysl teprve rodí.

Tím se však také zpochybňuje celá naše interpretace Velkého romanu – i ona byla jen pokusem o vnesení sjednocujícího smyslu do světa, v němž se všechny smyslotvorné rozvrhy ztrácejí a z něhož se rodí. A tak bychom měli na tomto místě výklad opustit (odhodit jej jako známý filosofický žebřík) a setkat se s Klímovým textem v jeho vlastním světě, v jeho temné záři a oslňující temnotě.

Ediční poznámka

Setkání s tělem

Dosud nepublikováno.

Metafyzika mlsnosti

Publikováno v Literárních novinách 34/1991.

Tajemství knihy

Publikováno v Estetice 4/1991 a v Literárních novinách 47/1995.

Palmströmovy vynálezy

Část publikována v Literárních novinách 23/1997.

Magický svět Ernsta Jüngerera

Část doslovu, publikovaného v knize Ernsta Jüngerera Na mramorových útesech, kterou vydalo nakladatelství Mladá fronta v roce 1995.

Exil jako životní postoj

Publikováno v Literárních novinách 19/1994.

Borgesovy noční můry

Publikováno v Literárních novinách 25/1996.

Uvnitř a venku

Publikováno v Literárních novinách 6/1997.

Amsterdamský labyrint Gustava Meyrinka

Publikováno v Literárních novinách 21/1992.

Švédský jezdec

Publikováno v časopise Týden 12/1995.

Kniha o tom, co není dýmka

Publikováno v Literárních novinách 2/1995.

Deníková literatura

Publikováno v časopise Prostor 24/1993.

Proměny Prahy

Publikováno v časopise Prostor 22/1992.

Mezery světa

Pod názvem Čas mezi publikováno v Literárních novinách 6/1995.

Poezie Petra Krále

Pod názvem Slova a ticho publikováno v Literárních novinách 19/1990.

Věčné vítězství Ladislava Klímy

Publikováno v Literárních novinách 6/1992.

„Zář přílišným jasem svým stmělá“

Publikováno v Literárních novinách 41/1996.

Michal Ajvaz
Tajemství knihy

Ilustrace na obálce Jakub Tesař
Redakce Markéta Teuchnerová

Vydala Městská knihovna v Praze
Mariánské nám. 1, 115 72 Praha 1

V MKP 1. elektronické vydání
Verze 1.0 z 8. 10. 2021

ISBN 978-80-274-1890-9 (epub)
ISBN 978-80-274-1891-6 (pdf)
ISBN 978-80-274-1892-3 (prc)