

Vladimír Papoušek
Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
papousek@ff.jcu.cz
ORCID: 0000-0001-5892-3535

Modus exprese osobní paměti v literárním textu

ABSTRACT: Papoušek Vladimír, *Modus exprese osobní paměti v literárním textu* (Modus of Expression of Personal Memory in the Literary Text). "Poznańskie Studia Slawistyczne" 16. Poznań 2019. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, Adam Mickiewicz University, pp. 209–226. ISSN 2084-3011.

The main thesis of the author of this study is the opinion that so called personal memory transformed into the literary text is not in any case the representation of past reality of individual. So called personal memory in literature is always set of speech acts with evident intention of narrator. This thesis the author proved on text of four czech exile authors – Hostovsky, Souckova, Barenyi and Kundera.

KEYWORDS: personal memory; speech acts; exile; intentional acts

Individuální paměť jedince bývá považována za cosi privátního, a v tomto privátním modu tedy i v jistém smyslu pravdivého, respektive spíše pravděpodobného, pokud se dotyčný rozhodne o sobě vypovídat s úmyslem re-prezentovat minulé tak, jak se tohoto minulého skutečně účastnil a jak ho privátně prožíval.

Ale toto rozhodnutí v sobě nese nejednu obtíž. Navzdory autorově intenci vyslovit pravdu, podat pravdivé svědectví o události či prožitku události, neexistuje žádný důvěryhodný *deznátor*, který by spolehlivě určoval, co bylo skutečné a co nikoliv. Neexistuje nějaké vehikulum určující, proč by vyslovované mělo být považováno za pravdivé, respektive vysoce pravděpodobné – a to jak ze strany případného posluchače nebo čtenáře, tak ze strany samotného mluvčího. Ten nemá kromě matného vědomí „čehosi“ k dispozici nic jiného než slova a gramatiku, z nichž konstruuje v sérii řečových aktů svou výpověď o „pravdě“ minulého.

Zejména v různých pamětech, denících, ale i v jiných typech literární exprese, kde se pracuje s „pamětí“, může vznikat dojem, že tu autor

pracuje se samotnou skutečností, skutečností, která minula, ale patří k jeho personální zkušenosti. Není tedy fikcí, ale pravdivou výpovědí o minulosti vzpomínajícího subjektu.

A tak vznikají nesmysly vedoucí k pojmům typu *non-fiction*, která mnohdy získává u čtenářů punc větší důvěryhodnosti než literatura, jež je prezentována, v zásadě přiznaně, jako fikce. Přece toto autor prožil, toto si pamatuje, a tak se my čtenáři dostáváme blíže k pravdivému obrazu světa, osudu, události, než pokud rovnou vypravěč deklaruje, že píše román a že si vymýšlí.

Autor říká: „Viděl jsem, zažil jsem, dobře si pamatuji, že...“, což ovšem sugeruje čtenáři pocit o spolehlivosti vypravěčovy, respektive autorovy paměti. Znovu je třeba připomenout, že ovšem neexistuje žádný důvěryhodný indikátor určující spolehlivost či nespolehlivost autorovy paměti. Nelze rozhodnout, zda si mluvčí nevymýšlí, nebo nemanipuluje či se prostě nemýlí. Přesto literární žánr paměti, respektive výpovědí o prožitcích jedince třeba z válečných konfliktů, věznění, nebo jen dětství, získává punc důvěryhodného pramene odkrývajícího souvislosti skutečnosti.

V naraci obvykle vystupuje minulost subjektu jako série obrazů nebo obrazů a pocitů jedince spojená s jistou časovou nebo prostorovou lokalizací. Tyto indikátory ovšem nejsou nijak přístupné tomu, kdo čte. Nemůže si je nijak ověřit. Může ovšem uvěřit nabízené naraci a prohlásit ji, alespoň pro sebe, za pravdivou.

Toto osobní rozhodnutí čtenáře je deklarací ochoty sdílet víru v pravdivost vyprávění, ovšem aniž je jisté, zda samotný vypravěč věří ve svůj narativ. A i když sám věří a nesnaží se nijak svést čtenáře na falešnou stopu, jeho ručení vlastní paměti je více než pochybné. Z hlediska vědeckého zkoumání textů za vědecké považují pouze to, co je podloženo zkoumáním konkrétního objektu, tedy nějakého konkrétního předmětu, nebo nějaké konkrétní řeči o předmětu, opírajících se o osobní paměť. A tak se domnívám, že není možné s čistým svědomím přitakat této, v zásadě naivní, víře některých čtenářů v singulární propojení řeči vzpomínajícího a minulé prožité skutečnosti, kterou ve své řeči reprezentuje.

Abychom se vyhnuli potížím s tímto fenoménem sugerované pravdivosti tam, kde reprezentace osobní paměti implikuje důvěryhodnost narativu, můžeme prohlásit každou takovou aktivitu v textu operující s osobní pamětí za řečový akt vyjadřující i jistou individuální intenci, která není

spojena pouze s potřebou nějakého přesného vyjádření minulé skutečnosti nějakého individua, ale právě také intenci spojenou jak s potřebou samotné sebe prezentace individua, tak s potřebou vyhovět zákonitostem nabízeného syžetu vyprávění.

Jinými slovy, je nezbytné opustit zcela pojem pravdivosti sdělení a soustředit se především na způsoby samotné exprese motivů paměti a na vypravěčskou strategii textu. Zároveň pak tato exprese paměti může být komparována s identifikovatelnou dobovou kolektivní intencí, tedy tím, co dominuje dobovým textům z hlediska dobové potřeby na historicky důvěryhodné sdělení. Tak například lze těžko předpokládat, že výpověď vězně sovětského gulagu by byla považována za důvěryhodnou v prostředí společnosti, která gulagy zřizovala. Ale stejně tak v době jakéhokoli ideologicky dominujícího přesvědčení organizujícího řád dobového diskursu v jakékoli době a v jakémkoli společenství by bylo nepřipustné sebepravdivější sdělení zážitků individua, které nesdílí dobovou víru a dobová pravidla, protože jeho osobní zkušenost, jeho paměť jim neodpovídá. Jestliže se nejedná o sdělení, které má být komplexně subversivní ke všem pravidlům sdílené víry všech dobových společenství, a třeba i rozdílných ideologických nastavení, pak musí být pro nějakou skupinu publikovatelné a autor právě u této skupiny očekává nějaké přitakání. Věří, že s ním bude někdo jeho víru sdílet a že tito potenciálně sdílející jsou identifikovatelní v jeho historické periodě. Jinak autor, který by třeba propagoval volné a svobodné zabíjení bližních na základě osobních antipatií, by zřejmě nenašel významnější skupinu sdílejících (mimo psychopatických aberací) v žádné době a žádné kultuře, ovšem kdyby hlásal zabíjení ve jménu nějakých kulturních sdílených hodnot, už by asi zcela neúspěšný nebyl.

Jestliže tedy operace s pamětí jsou spíše řečovým aktem než skutečným obratem k minulé realitě, která je nedosažitelná jak pro vzpomínajícího, tak samozřejmě pro všechny, jimž vzpomínající o své minulosti referuje, pak je korektní prohlásit, že v případě operace s pojmem „paměť“ se jedná o jazykový akt, nikoliv o důvěryhodnou reflexi vlastní minulosti sdělovanou ostatním. Jde spíše o to, co chce mluvčí sdělit a proč k tomu potřebuje operovat se slovy a slovními spojeními jako „vzpomínám si, viděl jsem, pamatuji si, tenkrát to bylo takhle...“ Půjde tedy o nějaký soubor performativů, především pak ilokucí – a to i tam, kde se bude v řeči předstírat akt perlokucí. Například, řekne-li autor v literárním textu: „Zabil jsem

svou lásku.“, nejpravděpodobněji nám nesděljuje výsledek svého reálného jednání, ale spíše budeme předpokládat přítomnost symbolu, respektive metafory.

Paměť v literárním diskursu je primárně konstituována pravidly a zákonitostmi symbolického projevu (cf.: Searle, 1998, 152–161).

Symbolickou platnost získávají reprezentované objekty, místa či události. Právě jejich vynořování se v řeči vypravěče, který performuje své vzpomínání, ukazuje jejich symbolický charakter už proto, že tyto reprezentace představují fragmenty, k nimž se váže mnohem více významového potenciálu, než jaký by představovala sama jejich bytnost. Hračky z dětství, místa setkání, traumatické střety, stromy, zvířata, lidé, rybníky, řeky a potoky, vše dostává v naraci vzpomínajícího nový a silnější význam.

Zdá se tedy, že řečové akty konstituující naraci vzpomínajícího vypravěče budou velmi pravděpodobně syceny symboly a metaforami a že to bude jeden z nejpříznačnějších konstitutivních rysů, které bude možno identifikovat a analyzovat.

Druhým podstatným rysem, který bude možné v tomto typu diskursu identifikovat a následně analyzovat, je modus intence prezentované řeči, tedy co tato řeč chce dosáhnout ve vztahu k potenciálnímu publiku – obviňuje, dojíká, polemizuje, chce být především literaturou performující svou estetickou zdatnost, je stylizována jako svědectví, jako obrana, nebo jako sebereflexe individuálního života. Tento přirozený rys individuální intence je ovšem potřeba komparovat s historickými pravidly intence kolektivní, tedy s tím, co v dané aktuální době vzniku textu tvořilo soubory pomyslných pravidel možného pro to, co lze vyslovit. Tedy, podle jakých pravidel se hraje na poli, na něž příslušný text vstupuje a do jaké míry je s tímto pomyslným hřištěm konformní a do jaké míry je subvertující. Lze ovšem jen těžko předpokládat, že by takový text byl zcela autonomní a náležející individuální intenci bez jakékoli znalosti či reflexe intence kolektivní, ať už se se to projevuje zmiňovanou konformitou nebo mírou autocenzury nebo subverzí počítající s konfliktem s dominující kolektivní intencí daného společenství.

Tady je, podle mého názoru, prospěšnější vyhnout se širokým pojmům dnes obecně užívaným a zavedeným Michele Foucaultem – diskurs, diskursivní formace, archiv, či epistemologický horizont – respektive pracovat s nimi velmi obezřetně, především pro jejich obecnost i pro to, že se

stávají někdy velmi ledabyle používaným nástrojem v mnoha humanitních oborech jako je sociologie, politologie či ekonomie.

Pro potřeby literární vědy mi připadá plausibilnější opírat se právě o teorii řečových aktů rozvinutou později Johnem Rogersem Searlem k úvahám o konstrukci sociální reality (1995), dále pak o koncepty analytického filosofa Donalda Davidsona, rozvíjené zejména ve studii *Seeing Through Language* (Davidson, 2005, 127–141) a neopragmatismu v pojetí Richarda Rortyho (1989; 1991).

Tuto volbu zdůvodňuji zejména tím, že v úvahách zmiňovaných myslitelů se konkrétněji než u Foucaulta dotýká jazyk, řeč a sociální realita variabilních společenství uživatelů textu a že tu je u nich zřejmá snaha hledat a definovat pravidla těchto vztahů prostřednictvím praxe, zkušenosti a logiky.

Davidson ve zmíněné stati *Seeing Through Language* zcela jasně odmítá názor, že by jazyk byl médiem, kterým vidíme svět: „Language is not medium through which we see, it does not mediate between us and world.“ (Davidson, 2005, 130).

A dále odmítá pojetí jazyka jako zrcadla nebo reprezentanta reality: „Language does not mirror or represent reality, any more than our senses present us with no more than appearances.“ (Davidson, 2005, 130), přičemž to, že prostřednictvím řeči a smyslů získáváme nějaké obrazy světa, vysvětluje svým známým konceptem triangulace, jíž se účastní v zjednodušeném schématu osoba A, osoba B a nějaká situace. Jde tedy o vztahovou záležitost založenou na komunikační situaci a sdílené zkušenosti (Davidson, 2005, 140–141). Ztvárnění vzpomínky řečovým aktem je tedy sdělením někomu někomu o něčem, přičemž ono „někomu“ může být zastoupeno libovolnou množinou reálnou nebo pomyslnou. Nejde tedy o revokaci něčeho skutečně existujícího v minulosti, nejde o znovuzpřítomnění objektů, míst či situací, ale o nové tvoření obrazů v komunikační situaci, která obsahuje narátorovu intenci druhé přesvědčit, zaujmout, vyděsit nebo rozesmát. Vzpomínající subjekt simuluje uplynulou skutečnost, ale nedosahuje ji víc, než do jaké míry je jeho narace sugestivní a přesvědčivá.

Vypravěč tvoří symboly a metafory vlastní minulosti mnohdy natolik přesvědčivě, že sám může být přesvědčen o průhlednosti vlastního zraku a vlastní promluvy, které jakoby nahlížejí do dějů a situací minulých.

Při ztvárnování vzpomínek v románech i pamětech, které nejsou ničím jiným než specifickou variantou literární fikce, můžeme sledovat invariant vypravěčských strategií, jak modelovat toto simulované vyvolávání minulého.

Jsou spisovatelé posedlí skutečností, jakým byl Jan Hanč ve svých *Událostech*, které mají formu často banálních zápisů všedních událostí, z nichž se skládá život konkrétního jedince-zapisovatele. Zdánlivě dostupná přítomnost, která byla minulostí už v okamžiku zápisu, zůstává zachována pouze v daném fragmentu, respektive v sérii fragmentů, jejichž síla se projevuje až díky důslednosti zapisovatele, který končí své poznámky nedlouho před svou smrtí. To, co stvořil a co nakonec čteme, ovšem není přesná zpráva o minulosti – už proto ne, že se kontext obklopující zapsaný fragment ztratil – a ani sám zapisující by nedokázal říci, co následovalo bezprostředně po tom okamžiku, který následoval po té, co zapsal událost, která ho zaujala. To, co nakonec čteme, je metafora jednoho lidského života a její síla není v přesnosti zápisů, ale v unikátní metodě, která tuto metaforu stvořila. Jsou ovšem i spisovatelé nijak nezastírající fakt, že píše román nebo báseň, avšak do těchto celků vkládají motivy, respektive motivické celky reprezentující osobní paměť mluvčího.

Řečové akty modelující evokovanou paměť jedince se s mimořádnou četností objevují u spisovatelů-exulantů. Pozoruhodným jevem při tom je, jak disparátní tyto mody reprezentace paměti jsou a jak rozdílnými strategiemi jsou tyto obrazy tvořeny. Pokusíme se analyzovat některé z nich, abychom dokázali vztah mezi individuální a kolektivní intencí v kontextu dějinného kontextu, do něhož ten který soubor řečových aktů náleží.

1. Strategie úzkosti

Spisovatel Egon Hostovský byl exulantem od svých třiceti let prakticky celý život – až na krátké intermezzo po druhé světové válce. Motivы osobní paměti jsou nejvýrazněji akcentovány v jeho prózách *Listy z vyhnanství* a *Všeobecné spiknutí*.

První próza *Listy z vyhnanství* vznikla krátce po té, co v roce 1939 přibyl Hostovský-exulant do USA. Poprvé vyšla česky v roce 1941 a v anglickém překladu v roce 1942. V knize vypravěč mluví o tom, co zůstalo

za ním a co opustil – rodina, domov. Na jedné straně vzbudila kniha pozornost svou lyrickou vřelostí, s níž autor líčí ono opuštěné. Návraty tu mají podobu téměř psychoanalytické regrese, návratu ke zdroji zrození: „ženo má, matko má – tebe jsem nezapřel, tebe jsem nezradil! Žvatlám po tobě prvotní slova, kterým jsi mě naučila, poznávám tvůj dech ve větru, barvu tvé pleti v oblouku duhy“ (Hostovský, 1946, 155).

Toto „zařikávání“ ztraceného pokračuje dál a celou knihu uzavírá, přičemž se tu završují motivy procházející celým textem – obava z osobního selhání, pocit viny, pocit možné zrady, zdánlivě subtilního zlomu překrytého dramatickými dějinnými událostmi představovanými nacistickou expanzí. To, co je nakonec nejzřetelnější, je vypravěčova úzkost z možné ztráty sebe sama, z vlastní nezakotvenosti. Motivы domova matky, symbolu „pěšinky“: „Ta pěšinka, teď to vidím, je můj domov!“ (Hostovský, 1946, 13).

Slovo „vidím“ se objevuje i jinde – „vidím rodné město“, například. Toto „vidím“ symbolicky odkazuje k něčemu, co jako by, jakkoliv vzdáleno, leželo před vypravěčem, ale veškeré tyto obrazy vzdáleného nakonec ukazují k samotnému vypravěči, k jeho obavám, k jeho úzkosti.

V textu lze evidovat dvojí pohyb – výše naznačenou regresí ke kořenům a tyto vize vzdáleného. Tento puls mezi sebereflektující regresí a vizemi distantních lokalit nese dynamiku celého vyprávění. Ačkoliv Hostovského vypravěč na počátku druhé kapitoly Záhadný posel říká: „Mám v úmyslu, drahý příteli, psátí Vám co nejméně o sobě.“ (Hostovský, 1946, 14), je to přesně naopak. Celý text vypovídá o vypravěčových traumatech, o něm samém.

Mezi *Listy z vyhnanství* a románem *Všeobecné spiknutí* leží dvacet let, které Hostovský prožil především v USA. V anglické verzi vyšlo *Všeobecné spiknutí* (*The Plot*) v roce 1961. Kniha má daleko k jisté bezprostřednosti *Listů z vyhnanství*, ale dominanta první exilové prózy zůstává zachována. Opět jde – tentokrát o složitě komponovaný – příběh ohrožené lidské identity, příběh člověka ztrácejícího jistotu jak o své aktuální situaci v realitě, tak o své minulosti, která by mu měla pomoci aktuální situaci kotvit, přičemž se ale děje pravý opak. Stíny minulosti rozpohybují aktuální realitu až k závratí.

V textu se objevuje řada zjevně autobiografických reflexí minulosti. Ačkoliv se román odehrává v New Yorku konce padesátých let, v mnoha

odkazech se vypravěč vrací k reáliím předválečného Československa, k lokalitám autorova dětství: rodný Hronov, Náchod – místo autorových studií, Praha – ministerstvo zahraničí, kde Hostovský pracoval.

Klíčovým motivem je vpád přítele z dětství – postavy Jiřího Becka, jehož návštěva hlavního hrdiny Bareše a zároveň také vypravěče v první osobě je pro něj startérem nejistoty, úzkosti a pocitu ohrožení. V zásadě se tu uplatňuje stejný princip jako v *Listech z vyhnanství* – puls mezi jakousi psychoanalytickou regresí – nenávist hrdiny k příteli, který ho ponižoval a oním pokusem o „já vidím“, tedy o evokaci distantních událostí, jejichž smyslem je ubránit ohroženou identitu hrdiny, vidět transparentně minulé a zbavit se tak ohrožující temnoty spleťtých, málo srozumitelných událostí. Strašidlo Beck se vynořuje z minulosti, aby rozvrátil křehkou strukturu existenciální přítomnosti hrdiny, a ten se pokouší bránit hledáním symbolů obnovujících jeho identitu. Tady je tím klíčovým symbolem setkání s dítětem reprezentujícím transparentnost, prostotu a nevinnost prosvětlující temnou skutečnost. Podobně jako v *Listech z vyhnanství* je nakonec *Všeobecné spiknutí* rovněž propojeno linií existenciální nejistoty jedince v souvislosti s nadosobními dějinnými událostmi, hrou univerzálních nesrozumitelných sil.

Dvojí reprezentace „vidím“: vidím distantní a vidím hlubinně minulé, to co je vnořeno do osobních počátků jedince, má představovat dvojí možnou cestu, jak zachránit sebe sama před zničující nejistotou přítomnosti. Je v našem případě méně podstatné, že v prvním textu je nejistota vyvolána otřesem nastalého exilu a historickým traumatem, kdežto v druhém (cf.: Papoušek, 2001) může být „rozkývání osobní hrdinovy magnetosféry“ způsobeno i historickou zkušeností autora s českým exilem i s oněmi osobami s pochybnou minulostí, které se zjevují v USA v době studené války. Podstatným zjištěním je skutečnost, že vypravěčská strategie Hostovského při práci s motivy minulosti i s autobiografickými motivy směřuje k výpovědi o existenciální vratkosti jedince ve světě, který ztratil veškerou transparentci a stal se doménou neznámých a nesrozumitelných sil útočících na člověkovu jedinečnost i na jeho přesvědčení, že lidským jazykem lze srozumitelně komunikovat. Spíše pak než o resuscitaci hrdinovy minulosti či autobiografické aluze k životu spisovatele Hostovského, jde o autorovu strategii vyprávění, o jeho potřebu ukázat, tak jako v jeho dalších dílech, míru odcizení současného člověka ve světě, kterému zcela

prestává rozumět. Ostatně o tomto nedorozumění se současností Hostovský mluví i mimo své příběhy, například v korespondenci s americkým filosofem Lewisem Mumfordem.

2. Strategie obrany

Čtete-li sbírku veršů *Pastorální suita*, kterou česká spisovatelka Milada Součková napsala v americkém exilu, kam odešla z Československa v roce 1948, nacházíme v podstatě v každé básni odkazy k místům, předmětům nebo událostem spojeným s minulostí básnického subjektu. Promlouvající básnířka revokuje místa vynořující se z její paměti. Specifickým prostředkem je tu minulý čas:

Stávala v rondelu
pod lipami v sadu (Součková, 1999, 151).
Jen o stín tmavší,
Tón, než býval z jara (Součková, 1999, 158).

Minulý čas evokující pocit odplynulého, ztraceného je kontrastován v této sbírce ještě častějším časem přítomným:

paprsky mezi kmeny
tíše se obrací
lehce mě políbí (Součková, 1999, 182).

Častá je i deixe s ukazovacím zájmenem: „tam olivy, tu kaštiny“ (Součková, 1999, 161) nebo ve formě enumerace:

Na tržišti,
mezi stánky
tenory, basy
jarní zeleniny
z balkonu opery
mandolíny! (Součková, 1999, 199).

Tato deixe implikuje přítomnost nějakého subjektu, který aktuálně cosi pozoruje, tedy ve výpovědi se objevuje přítomné.

Básnický subjekt střídáním minulého a jakoby aktuálně přítomného – bezprostředním ukazováním na objekty, simulací přítomnosti objektů,

zvuků – dává najevo časovou distanci mezi minulostí jistého univerza a jeho aktuální přítomností ve vlastní imaginaci. Jakoby říká: co bylo a zmizelo, ve mně zůstává pro to, aby to bylo vysloveno a připomenuto. Jeden z důvodů, proč tak básník postupuje, může být nostalgie a sentiment, což se ani u Součkové nedá zcela vyloučit, ale domnívám se, že její strategie spočívá jinde. Technika sugerující čtenáři, že časově distantní se stává díky básnické imaginaci přítomným, neukazuje nijak proces zpřítomnění, ale jen jistý soubor řečových aktů sloužících tvořenému textu – básni. A tato báseň je součástí poetiky Milady Součkové. Je tedy nutné ptát se – jakou roli sehraává tato báseň, respektive básnická sbírka v rámci autorčiny literární kreace. Odpovědi je tedy nutno hledat napříč její poetikou a nikoliv jen akcidentálně soudit například způsobem: *Pastorální suita* je smutná a nostalgická protože její tvůrkyni zkrátka bylo smutno a pronásledoval ji stesk. Báseň neukazuje ani autorčin smutek, ani nějakou dávnou skutečnost, není tu nic externalizovatelného. Báseň ukazuje sebe sama a také odkazuje k jiným textům autorky a jedine v jejich rámci odkrývá možnosti své interpretace.

Poetika Milady Součkové není nesena jednoduchou nostalgií, touhou vzpomínat a vybavovat si vzdálená místa i události. Odkazy k minulému a jejich potřeba vyzdvihovat toto minulé do právě přítomné řeči představuje strategii reprezentovat vztah mezi existenciální personální identitou a identitou kulturních paradigmat, s nimiž je personální existence spjata. Obrana vlastní identity se tak děje v rámci obrany příslušných kulturních a historických souvislostí reprezentovaných v rétorice básníka objekty, událostmi či místy.

Pro Součkovou je příznačná víra v sílu a možnosti jazyka, v možnosti řeči. Její předválečná tvorba se rodila v kontextu dobového modernismu, v kontaktu se strukturalisty Romanem Jakobsonem a s jazykem experimentujícím Vladislavem Vančurou. Tento obrat k jazyku je příznačný pro celé její dílo. Umožňuje jí reflektovat a analyzovat možnosti invariantů různých způsobů užití jazyka, různých stylů a také jejich příslušnosti k jisté dějinné periodě (*Škola povídek*). Jazyk, řeč, slovníky, možnosti stylových odlišení a zároveň vztah promlouvajícího k jazyku, stejně jako ke skutečnosti, přičemž je tu stále zřejmá víra v sílu jazykové deixe, jíž lze označovat skutečnosti v čase i prostoru, stejně jako přítomnost promlouvajícího subjektu.

V básni *Kaladý* z roku 1938 představuje řeč, entitu kodifikující individuální i kolektivní identitu. Apokalyptická báseň z roku 1939 *Mluvíci pásmo* je básníkovra víra reprezentována jeho schopností evidence přítomné reality, spolu s minulostí a představou možné budoucnosti, historie, filosofie, umění i možností prostorového rozpětí básníkovra *perimetru*, básníka schopného slov, daného slovy zasahujících invariant prostor, jazyků a událostí. Báseň končí veršem: „Jsem muž s perem v ruce.“ (Součková, 1998, 216). Tento muž, tato osoba je metaforou jakékoli mluvící identity přítomné v historickém čase, svědka sebe sama i svědka událostí, navíc je subjektem vybaveným řečí, jazykem, který je v pojetí Součkové jediným mediátorem mezi chaosem osobní existence a chaosem skutečnosti. Jazyk pro ni není prostým referentem o tom, co je, ale dynamickým prostředkem negociace mezi „já“ a skutečností. Zároveň je jazyk tím, co uchovává stopy identity. Tyto stopy zachovávají jak to, co je privátní, tak to, co je veřejné, přičemž ale vztah tu musí být vždy znovu vyjednáán. Jazyk sám představuje hodnotu právě pro svou schopnost identifikovat existenciální aktualitu „já“ v realitě a zároveň ji sdílet, osvědčovat ve společenství sdílejícím stejný jazykový kód. S tímto kódem jsou pak ale sdíleny i možné průniky v evidenci předmětů, událostí, situací, scénérií.

Paměť u Součkové je tedy především pamětí jazyka, který v sobě nese všechny možnosti uchování a sdílení kultury, historie i prostých odkazů ke společně sdílenému prostoru a jeho scénériím či sdílenému času.

Rovněž v prozaickém díle Milady Součkové je tato strategie obrany spojená s pamětí „osobní“, a také s pamětí jazyka, zřejmá. Její dětští hrdinové v *Odkazu* a *Zakladatelích* evokují prožívané události z jazykové i epistemologické perspektivy svého věku, což v kontrastu s odkazy k historickému kontextu velkých událostí, s řečí dospělých vytváří mimořádně dynamickou síť významů, které se vůbec nezdržují nějakým strnulým modelováním diferencí mezi světem dětí a dospělých, ale rozehrávají bohaté pole možností reprezentujících vratkost lidské existence v prostředí jevícím se zdánlivě jako neotřesitelně stabilní. Řeč dětí není žádným žvatláním, ale nástrojem jak ukázat právě onu nestabilitu lidského činění a konání, představ, nadějí v čase.

Stejný princip nalezneme v poslední prozaické práci Součkové *Neznámý člověk*, kde se ještě transparentněji konfiguruje paměť jedince odkazující k banálním jednotlivostem osobního prožitku s velkými kolektivními

událostmi světové, respektive národní historie. Opět tu jde o vyjednávání mezi intencí osobní a intencí kolektivní, které se objevují často v kontrastu a nepochopení, ale zároveň v jisté osudové závislosti.

Paměť u Součkové tedy není žádným prostým nástrojem zpřítomnění minulosti, ale její motivy reprezentují možnosti jazyka uchovávat a vyjednávat. Jazyk je tedy fundamentálním nástrojem zachování osobní identity, kterou je však nezbytné stále vyjednávat v přímém vztahu se společenským sdílejícím stejným jazyk s podobnými vlastnostmi zachovat jisté stopy zkušenosti kolektivní. Její básně i její próza jsou výpovědí o síle jazyka uchovávat identitu.

3. Strategie falzifikace

Kontroverzní česká spisovatelka Olga Barényiová, původně Anna Voznicová, měnila během svého života identitu několikrát. Nakonec jako Olga von Barényi byla považována, a to i úředně, za říšskou Němku. Po odchodu z Československa, odchodu, který zřejmě neprobíhal v rámci odsunu v roce 1945, žila ve Vídni a v Mnichově a začala psát výhradně německy. V roce 1958 vydala román *Der Prager Totentanz*, v němž líčí události Pražského povstání v květnu 1945. V románu jsou dramata těch dní líčena jako sled krvavých aktů msty krvežiznivých Čechů na nevinných německých obětech. Román začíná „Dopisem čtenářům“ – kapitolou, která se jeví jako směs autobiografie, patetického morálního apelu na čtenáře a osobní reflexe dobových událostí. Autorka sugeruje čtenáři dojem, že to, co líčí, také prožila, že to jsou reálné vzpomínky na skutečné události.

Jedná se ale o pouhou simulaci. Jediné, co tu odpovídá realitě, je zlom v autorčině životě, který nastal skutečně v roce 1945 s koncem nacistické okupace. Jinak lze rozeznat za prvé kompilát motivů z jejích románů – například motiv psaní školní úlohy už známe z jejího posledního český psaného díla *Román*, které vyšlo právě v roce 1945. Píše se o studiu na filosofické fakultě, kde autorka nikdy nestudovala.

Sugestivně je pak popisován dramatický zlom v jejím osudu: „Bez školního sešitu a bez románu v ruce mě vyhodili z mého luxusního bytu na ulici, mezi barikády a mrtvoly, a všude, všude to smrdělo krví“ (Barényiová, 2012, 13).

Jakkoli asi Barényiová skutečně musela opustit svůj byt, nezdá se, že by se to dělo takto dramaticky. Lze si povšimnout, že už v této jediné větě používá autorka odkazy ke své literární tvorbě. Je tu zřejmá narážka právě na *Román* i na motiv, kterým je kniha otevřena – motiv školní úlohy. Pro autorčinu tvorbu obecně je typický volný pohyb mezi literární fikcí a autorskou identitou, přičemž literární dílo často tvoří masku a skrývá pro identitu autora. Právě ve zmiňovaném *Románu* je to více než zřetelné.

V Dopisu čtenářům pak ovšem své vize minulých událostí autorka stupňuje ad absurdum – motivy ukřižovaných dětí, psů s usekanými tlapkami, protože to byli psi němečtí. Sama sebe líčí jako oběť nejstrašnějších útrap: „Když jsem chlemtala smradlavou vltavskou vodu, v níž plavali nafouklé mrtvoly, když jsem žrala chleba, o který jsem na ulici oloupila mrtvoly“ (Barényiová, 2012, 13).

Svou patetickou tirádu pak končí větami, které mají sugerovat její přináležitost minulým událostem i současnému svědectví: „Neboť já nejsem nikdo, jsem pouze další mrtvá, která náhodou musí žít dál.... Neboť já jsem *Autorka*“ (Barényiová, 2012, 14). Také grafickým zvýrazněním své autorské identity dává Barényiová najevo, jak autentické a podstatné je její svědectví, přičemž veškeré skutečnosti, na něž je odkazováno, jsou románovou stylizací, sugestivní hyperbolizovanou expresí kombinující až panoptikální obrazy zrudlosti a přišernosti. To, co je vydáváno za osobní vzpomínku či reflexi, je snadno prokazatelnou falzifikací, fikcí s jasnou autorskou intencí poukázat na zvířecnost Čechů během Pražského povstání vůči nevinným německým obětem.

Barényiová se v Rakousku a Německu pohybovala v prostředí lidí silně poznamenaných resentimenty po Hitlerově nacistické třetí říši. Román kromě mnichovského nakladatelství vyšel ještě španělsky v době Frankova režimu. Je zřejmé, pro jaké čtenáře byl román určen. Individuální intence autorky není vedena touhou vzpomínat na minulé události, ale vytvořit agitku, která se zalíbí společenství těch, kdo sdílejí podobné názory, to znamená, že individuální intence tu vychází vstříc intenci kolektivní – intenci sdílené limitovaným, ale reálně fungujícím společenstvím, v nichž události druhé světové války nevyvolávají pocit viny, ale nezasloužené křivdy.

Je zřejmé, že toto nebyl v době, kdy kniha vyšla zjevně většinový diskurs, protože německá dobová kritika o románu mlčí, stejně jako o autorce

mlčí německé literární dějiny. Je zjevné, že tu nejde o paměť, ale o řečovou strategii, při níž Barényiová falšuje paměť, aby vyhověla určitému typu skupinového dobového diskursu.

4. Paměť smazaná a nově přeformátovaná

Ach Maxi, Maxi! Jaká chyba utíkat hrát na soupeřovo hřiště! Tam najdeš jen nepřátelské publikum, jen zaprodané soudce! Brod nevyužil svého postavení Ne Čecha, aby přemístil Janáčka do velkého kosmopolitního kontextu evropské hudby, jediného kontextu, v němž mohl být hájen a pochopen, uzavřel ho do nacionálního horizontu, oddělil od moderní hudby a zpečetil tak jeho izolaci (Kundera, 2006, 44).

Kunderova výčitka adresovaná Maxi Brodovi a jeho snaze představit Leoše Janáčka v duchu české národní tradice velmi dobře indikuje autorův vztah k omezeným domácím rámcům, limitovaným horizontům definovanými nacionalistou. Nelze si nepovšimnout, jak v celém díle českého exilového spisovatele, a dnes spisovatele francouzského, lze nalézt jen velmi málo vzpomínek na domov, na události před jeho exilem – a pokud se vůbec vyskytují, pak jen jako stavební prvek nějakého širšího strategického plánu, fragment vpojený do motivické struktury, která má jiné cíle, než vytvořit nějaký obraz minulosti. Je typické, že tam, kde se reflexe českého objeví, pak je to opět něco, co se vřazuje do kontextu světové kultury, jako je to v případě hudby Leoše Janáčka.

Milan Kundera, sám z „provinčního města“ Brna poznamenává v citovaném textu: „Znaje nenávisť pražské muzikologie vůči skladateli z provincie“ (Kundera, 2006, 44) a zdá se, že si uvědomoval právě onu provinciální omezenost centra – Prahy, centra zaslepeného vlastní důležitostí a produkující nabubřelé systémy estetických norem ve víře ve vlastní výjimečnost. Proto i v jeho spisovatelské strategii je zřejmé, že se pokouší zbavit všech aspektů provinciality, všech sentimentů vázaných na lokalitu či jazyk, aby se mohl vpínat do kontextu kultury světové. Výtka určená Maxi Brodovi znamená zároveň vědomí nebezpečí jakýchkoli lokálních vazeb. Smazání provinční paměti znamená nové formátování paměti, paměti evropského, potažmo světového umění. Ta provincie, která hraje roli arbitra, protože je větší a zdánlivě méně provinciální než město Brno, má být u Kundery zcela negována a možné je to udělat pouze tak, že „pražské

hodnocení“ bude přeskočeno a zachráněno hodnocením širšího měřítka, měřítka evropského nebo rovnou světového. Vedle Janáčka klade Kundera Kafku: „Kafka a Janáček: oba dva podceňovaní: oba dva tvůrci osobní estetiky nelehké k pochopení: oba dva obětí malosti svých prostředí. Praha znamenala pro Kafku veliký handicap“ (Kundera, 2006, 42). Praha dusí Kafkovu „světovost“, je to zdroj omezenosti „policajtsky“ ustavující řád hodnot pouze v rámci limitovaného kulturního, jazykového i geografického areálu.

Proč mluví Kundera o příběhu Leoše Janáčka a Franze Kafky? Protože mluví sám o sobě, protože vypráví svůj vlastní příběh, svůj příběh světově uznávané osobnosti na pozadí jiných světově uznávaných osobností identického provinciálního původu. V těchto souvislostech je lépe pochopitelná Kunderova neochota dát se po listopadu 1989 volně všanc nadšeně volajícímu českému publiku a skutečnost, že pokud se navrací, děje se tak prostřednictvím brněnského nakladatelství Atlantis a nikoli „mocné“ Prahy.

Kunderova úzkost z provinciality diktované vyšším stupněm provinciality ho vede k potřebě negovat „paměť“ místa a času, které tvořilo část jeho života a odkazovat se k velkolepé otevřenosti evropské kultury.

Řada kritiků a literárních vědců spojuje Kunderovo domácí trauma s jeho prvotinami tvořenými v duchu socialistického nadšení a komunistické kázně. Nemyslím si, že tento aspekt je jakkoli nosný a nepokládám ho za důležitý. Kundera neměl, domnívám se, nikdy potřebu skrývat svou minulost za aktuální „světovost“. Jeho motivace se zdají být vždy a se vším všudy estetické. Kundera sleduje svou potřebu najít – podobně jako Janáček nebo Kafka – svou vlastní původní estetiku a poetiku, obhájit ji a najít pro ni ocenění, což je možné právě v kontextu evropském nebo světovém spíše než v domácích limitech. Proto vřazuje své myšlení ve své esejistice i v románech do rámců tvořících tento velký kontext. V kontextu uvažování takového Harolda Blooma a jeho *Úzkosti z vlivu*, či *Západního kánonu*, by se dalo říci, že Kunderova strategie směřuje k tomu, aby se vyrovnával s dominantami západního evropského literárního kánonu. Formátuje tedy svou paměť směrem k tomuto horizontu a vynechává jakoukoli mezizastávku u horizontu národního. Dalším stupněm tohoto přechodu k vyššímu horizontu byla i jeho snaha vplynout do nového francouzského jazyka, jehož ovládnutí otvírá právě onen vyšší obzor. Jiný český autor žijící ve Francii Jan Čep nikdy neopustil český jazyk a v diskusích s dalšími

exulanty ho radikálně hájil¹, autoři sledující cestu vlastní estetiky – Linhartová a právě Kundera – nemají s přechodem do nového jazyka žádný ideový problém.

Je také jasné, že Kundera, na rozdíl od Barényiové, Linhartové nebo Hostovského, volí pro své řečové akty jiné publikum. Kundera chce oslovovat co nejširší fórum, Barényiová jen omezené publikum stejně „postižených“ a potrestaných dějinami, Linhartová nikdy neopouští český obzor, zatímco Hostovský, který má vedle Kundery nejbližší k celosvětové reflexi, chce při veškeré světovosti stále být českým spisovatelem.

5. Závěr

Výše uvedená pozorování týkající se výrazně rozdílných autorů, kteří vlivem rozdílných historických okolností a také z různých příčin opouštějí Československo a stávají se exulanty, přičemž v jejich díle se různým způsobem pracuje s motivy zpětných reflexí, motivů minulosti vztahujících se k opuštěnému prostoru, respektive jazyku, nás přesvědčují o tom, že neexistuje něco jako rekonstrukce osobní paměti, reprezentace osobní minulosti, které by vytvářely nějaký obraz minulosti promlouvající či vyprávějící osobnosti. Nedochází k znovupřítomňování minulého, ale fragmentární motivy reprezentující vzpomínku se stávají součástí rozdílných řečových strategií, souborů řečových aktů, které, řečeno s Austinem, něco chtějí. Zároveň jsou tyto řečové akty vkloubeny do nějakého diskursu užívaného konkrétním historicky daným společenstvím.

Hostovského strategie sleduje nezakotvenost člověka ve skutečnosti, univerzalizuje úzkost jedince z nemožnosti ustavit pevný bod vlastní existence, nemožnost realizovat nějaký pevný životní plán v temnotě, kde

¹ *Un écrivain doit-il s'expérimenter nécessairement dans sa langue maternelle* (Čep, 1958) – na tento článek odkazuje Jiří Pistorius (1960, 271–277) ve stati *Francouzský román českého autora*.

Milan Kundera (1994) v článku *Osvobozující exil* odkazuje na přednášku Věry Linhartové ve Francouzském institutu a cituje její větu: „spisovatel není vězněm jediného jazyka.“ Kunderův text vyšel v listu „Le Monde“ 7. května 1994 a v *Atelier du roman*, č. 2. Veškeré informace čerpám z korespondence s J. Pistoriem, který mne také upozornil na tuto diskusi o možnostech exulanta psát v jiném jazyce.

minulost ohrožuje snad ještě více než přítomnost. Řečová strategie Milady Součkové směřuje k obraně souboru tradičních hodnot, které přítomnost rozkládá, přičemž principiální hodnotou je tu kultura řeči, obrana jazyka jako fundamentální esence estetiky, kultury a tradice. Barényiová falšuje minulost, falšuje vzpomínky vždy v strategii tak, aby tyto entity vyhověly její aktuální existenciální hře v historicky daném společenství. A konečně Kunderova strategie zřetelně směřuje k negaci jakéhokoliv lokálního omezení spojeného s jazykem či lokalitou. Pro Kunderu existuje jediný možný kontext, kontext světové kultury, světové tradice a světového kánonu.

Hostovský mluví v exilu stále česky, byť jsou jeho díla překládána do angličtiny, protože jeho přirozeným jazykem je čeština a protože se domnívá, že to, co říká, zní stejně anglicky jako česky, neboť označuje ve své řeči univerzální problémy lidského společenství. Součková, podobně jako Hostovský, se domnívá, že neexistuje radikální předěl mezi tím, co odkazuje k české tradici a minulosti, a tím, co je univerzální. Barényiová, falešný hráč na tomto poli, označí za univerzální to, co takto bude jejím publikem přijato a nebude váhat jakkoli ohýbat skutečnost pro sám efekt. Kundera dobře chápe, že neplatí ani víra v domácí, ani falešná hra, ale jen víra v sílu vlastní řeči a v její schopnost důstojně působit v širokém kontextu kulturního lidského společenství.

Nacházíme tedy různé strategie řeči, nenacházíme ovšem nic, co by opravňovalo názor, že exilová tvorba je plná re-prezentací osobní minulosti, že vzpomínka či vzpomínání nebo paměť jsou jedním z konstitutivních prvků exilové tvorby. Domnívám se, že i když opustíme kontext exilu, nebudou výsledky jiné. Paměť je mýtus, paměť neexistuje v literatuře jinak, než jako strategický prostředek exprese, řeči směřující za nějakým zřetelně daným cílem. Nejde o žádné reflexe minulé skutečnosti, ale o konstrukty v rámci cílené strategické hry toho kterého autora. Paměť u exulantů, ale dalo by se říci, že nejde jen o exil, ale že se tu možná setkáváme s obecnějším principem, tedy paměť jako literární motiv, není nikdy žádnou cestou k odhalení existenciální zkušenosti vyprávějího subjektu, ale vždy strategickou hrou s jistou intencí, s potřebou, aby sdělované vykonalo nějakou práci – přesvědčilo, nadchlo, nebo rozzlobilo, vyděsilo či ponechalo publikum v úžasu. Nelze popřít, že existuje cosi jako svědectví, to se ovšem týká spíše orální výpovědi. V kontextu literárním se setkáváme

právě s jasně zaměřenou hrovou strategií, s intencí vypravěče dosáhnout cíle prostřednictvím promyšlené volby slov, motivů a témat.

Literatura

- Barényiová, O. (2012). *Pražský tanec smrti*. Přel. M. Škultéty. Praha: Plus.
- Bloom, H. (2000). *Kánon západní literatury. Knihy, které prošly zkouškou věků*. Přel. L. Nagy, M. Pokorný. Praha: Prostor.
- Čep, J. (1958). *Un écrivain doit-il s' experimenter necessairement dans sa langue maternelle*. Paris: Gallimard.
- Davidson, D. (2001). *Inquiries into Truth and Interpretation*. Oxford: Clarendon Press.
- Davidson, D. (2005). *Seeing Through Language in Truth, Language and History*. Oxford: Clarendon Press.
- Davidson, D. (2013). *Essays on Actions and Events*. Oxford: Clarendon Press.
- Goodman, N. (2007). *Jazyky umění*. Přel. T. Kulka. Praha: Academia.
- Hostovský, E. (1946). *Listy z vyhnanství*. Praha: Melantrich.
- Kundera, M. (1994). *Osvobozující exil*. „Le Monde“ 7. května.
- Kundera, M. (2006). *Nechovejte se tu jako doma, přáteli*. Brno: Atlantis.
- Papoušek, V. (2001). *Trojí samota ve velké zemi*. Praha: H+H.
- Pistorius, J. (1960) *Francouzský román českého autora*. „Svědectví“ 3, č. 2, s. 271–277.
- Rorty, R. (1989). *Contingency, Irony and Solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rorty, R. (1991). *Essays on Heidegger and Others. Philosophical Papers II*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Searle, J. R. (1995). *The Construction of Social Reality*. New York: Free Press.
- Searle, J. R. (1998). *Constitutive rules and symbolism*. In: *Mind, Language, And Society: Philosophy In The Real World*. New York: Basic Books.
- Searle, J. R. (2010). *Making the Social World: The Structure of Human Civilization*. Oxford: Oxford University Press.
- Součková, M. (1998). *Mluvicí pásmo*. In: *Kaladý, Svědectví, Mluvicí pásmo*. Praha: Prostor.
- Součková, M. (1999). *Pastorální suita*. In: *Případ poezie*. Praha: Prostor.