

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH  
FILOZOFICKÁ FAKULTA

VERONIKA KOŠNAROVÁ

**SESTUP VE SPIRÁLE  
(TEXTY VĚRY LINHARTOVÉ)**

DISERTAČNÍ PRÁCE

**Školitel:** prof. PhDr. Aleš Haman, DrSc., FF JU České Budějovice

České Budějovice 2008

Prohlašuji, že svoji disertační práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedenými v seznamu citovaných pramenů a literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své disertační práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

1. 9. 2008

Mgr. Veronika Košnarová

## Anotace

Předkládaná práce sleduje postupné zrání a později posuny a proměny poetiky v textech Věry Linhartové. Monografické části předchází kapitola obecnějšího rázu, která se zabývá českým literárním životem padesátých a šedesátých let dvacátého století na pozadí úvah o existenci umění v totalitním systému. Daná kapitola se soustředí především na diskuse o experimentu a proměnách prózy, v nichž se různě proměňovala pojetí „experimentální“ literatury.

Následující kapitoly jsou již zaměřeny monograficky a vnitrotextově. Metoda interpretace textů jednoho konkrétního autora, resp. autorky – Věry Linhartové, tu má ukázat jeden určitý model literárního „experimentu“. Zastoupení všech tří základních žánrů (próza, poezie, drama) i sledování proměn autorčiny tvorby v čase (resp. časoprostoru) může umožnit, aby obraz tohoto modelu byl co možná nejkompaktnější. Cílem je upozornit na specifika poetiky Věry Linhartové, jejím prostřednictvím ovšem i na specifika poetik dalších autorů, s jejichž texty je tvorba Linhartové průběžně srovnávána. Pozornost je v interpretaci tedy soustředěna na souvislosti autorčiny tvorby s s mýty, cizími literárními texty, ale také výtvarným uměním. Při interpretaci jsou zohledněny rovněž autorčiny odborné a esejistické texty, které mohou velice pomoci na cestě porozumění literární tvorbě Linhartové.

Předkládaná práce se soustředí na vybrané problémy autorčiny poetiky, především otázky promlouvajícího hlasu, podoby autorčina narativu, pojetí řeči a umění a dále na některé vybrané motivy a témata (polyglotismus, motivy zrcadla a ozvěny, hlasu a mlčení). Výrazně práce přihlíží k vazbám na dílo Josefa Šímy, skupiny Vysoká hra a později též východní (zejména čínské a japonské) umění a filosofie.

Součástí práce je rovněž reflexe dosavadní linhartovské literatury k danému tématu a také kritické přehodnocení označení „experimentální próza“, jež bývá v souvislosti s prozaickými knihami Linhartové používáno.

## **Annotation**

The doctoral thesis focuses on gradual gestation and then changes in the poetics in the texts of Věra Linhartová. The monographic chapter is preceded by a chapter of general nature on Czech literary life in the 1950s and 1960s and on reflections on the existence of art under the totalitarian system. The chapter is mainly focused on the discussions on experiment and changes in prose which interpreted the „experimental” literature differently.

The following chapters are monographically and intra-textually oriented. The method of interpretation of a text of one concrete author – Věra Linhartová – represents a model of a literary “experiment”. It comprises all three genres (prose, poetry, drama) and follows the changes in the author’s work through time (or space-time) so as to provide a model as complete as possible. It aims to point out the specificities of the poetics of Věra Linhartová just as the specificities of the work of other authors whose texts are kept compared to her work. The interpretation is concentrated on how the author’s work is related to the myths, literary texts and art. The interpretation also takes into account the author’s specialized and essayistic texts through which the literary works of Věra Linhartová could be understood.

The doctoral thesis analyses some chosen aspects of the author’s poetics, mainly the speaking voice, the character of the author’s narrative, the interpretation of speech and art and some other motifs and themes (polyglotism, motifs of a mirror and echo, of a voice and silence). The thesis especially takes into consideration the connection to the works of Josef Šíma, to the group called *Le Grand Jeu* and later to the oriental (mainly Chinese and Japanese) art and philosophy.

The thesis also includes reflections on the hitherto books on the works of Věra Linhartová and related to the given theme and it critically rethinks the term „experimental prose“ used for the prosaic books of Věra Linhartová.

## **Poděkování**

Chtěla bych na tomto místě poděkovat těm, bez nichž by má práce těžko mohla vzniknout nebo vznikala s mnohem většími obtížemi.

V první řadě děkuji svému školiteli panu prof. PhDr. Aleši Hamanovi, DrSc. za dlouholetou podporu, kritické čtení, veškeré připomínky i vstřícné a laskavé přijetí, jehož se mi po všechna léta naší spolupráce dostávalo.

Miloslavu Topinkovi vděčím za ochotné poskytnutí těžko dostupných materiálů a upozornění na faktografické omyly či nepřesnosti.

Díky Daniele Hodrové nabrala má práce jasný směr, její vlastní psaní, citlivé čtení mých textů o Věře Linhartové i naše rozhovory mi při psaní byly velikou inspirací a povzbuzením.

Významné poděkování si za podporu, trpělivost a důvěru zaslouží moji rodiče.

Zvláštní dík pak patří Jiřímu.

# OBSAH

<b>Úvodní poznámky k tématu práce a její metodologii</b>	9
<b>1. Situace české literatury v letech padesátých a šedesátých</b>	26
1. 1 Literatura za časů nesvobody	29
1. 2 Literárněvědné paradigma a jeho proměny	35
1. 3 Proměna estetické normy	40
1. 3. 1 Diskuse o próze	40
1. 3. 2 Diskuse o experimentu. Premisy a východiska dobového experimentálního umění	45
<b>2. Prózy Věry Linhartové z let padesátých a šedesátých jako výraz odporu ke konformismu</b>	54
2.1 Experimentální próza?	54
2. 2 „Co jsem, jestliže právě nepíšu.“ Zrod a krystalizace poetiky	59
2. 2. 1 „Povídky o čemkoliv“	62
2. 2. 2 „Povídka nesouvislá“	67
2. 2. 3 „Povídka k obrazu“	74
2. 2. 4 „Promluva rozlišení“	78
2. 3. Období rozlišování	87
2. 3. 1 „Rekvie za W. A. Mozarta“	87
2. 3. 2 „Dobrodružství nevlastního dítěte“	89
2. 3. 3 „Co nejvíc šedé“	93
2. 3. 4 „Pan Lancelot neboli Východ z nouze“	102
2. 3. 5 „Métův život v obrysech“	106
2. 3. 6 „Přestořeč“	112
2. 3. 7 „Kleopatra“	114
2. 3. 8 <i>Rozprava o zdviži</i>	119
2. 3. 9 „Račí kánon na běsovské téma“	127
2. 3. 10 „Vícehlasé rozptýlení“	131
2. 3. 11 „Ponaučení, přízpůsobení, setrvačnost“	133

2. 3. 12 „Totéž později“	136
2. 4. Na hraně	140
2. 4. 1 „Meziprůzkum nejbliž uplynulého“	140
2. 4. 2 „Pikareskní průmět na pozadí“	145
2. 4. 3 Apendix: „Promluva součinnosti“	148
2. 4. 4 <i>Dům daleko</i>	149
2. 5 Závěr	150
<b>3. Možnosti řeči v (nejen) básnických textech Věry Linhartové</b>	155
3. 1 Chronologie	155
3. 2 Vztah textu a komentáře I	169
3. 3 Hledání subjektu	170
3. 4 Prostor básně, časoprostor fikčního světa	182
3. 5 Poezie řeči, řeč poezie	196
3. 6 Vztah textu a komentáře II	201
<b>4. Překračování hranic</b>	215
4. 1 Na cestě	215
4. 2 Doma?	216
4. 3 Řeč a/nebo mlčení	222
4. 4 Experimentální hry v literárním kontextu	227
4. 5 Ve stínu ozvěny	233
4. 6 <i>Cizí jazyk</i>	241
4. 7 <i>Jinde</i> : paměť vs. zapomnění	244
<b>5. <i>Jinde</i>. Francouzská tvorba Věry Linhartové</b>	247
5. 1 Podivný <i>twor</i>	247
5. 2 Lyrická nahlédnutí	255
5. 3 Čisté vyprávění	265
5. 4 Japonsko	269
5. 5 Skutečnost obrazu	277
<b>Závěr</b>	289

<b>Prameny a literatura</b>	295
<b>Ediční poznámka</b>	322



## Úvodní poznámky k tématu práce a její metodologii

### Zvolené téma

Na začátku předkládané práce byl záměr napsat rozsáhlejší studii o české experimentální próze druhé poloviny dvacátého století. Při postupném studování materiálu se však toto označení ukázalo jako velmi vágní a nepřesné, neboť jsou pod něj zahrnováni autoři velmi odlišných poetik, které lze těžko pojednat v nějaké sjednocující studii, aniž by interpret riskoval rozpad textu do izolovaných autorských portrétů či se neuchýlil k hledání umělých, nejasných nebo povrchních souvislostí. Časem se tedy ukázalo být vhodnější cestou, zvolit si jednoho konkrétního autora a jeho tvorbu vzít jako určitý model snah o obnovení tvaru uměleckého textu. Jelikož mne ze všech autorů, kteří bývají pod označení „experimentální tvorba“ zahrnováni, nejvíce přitahuje, znepokojuje a provokuje dílo Věry Linhartové, byla má volba v tomto ohledu jasná.

Tvorba Věry Linhartové umožnila otevřít mou práci dalším horizontům v několika ohledech. Nejprve je to odpor samotné autorky i povahy jejího díla k jakýmkoli možným klasifikacím; Linhartovou lze těžko ztotožnit s jedním uměleckým proudem, směrem, stylem, lze pouze její tvorbu usouvztažnit s různými uměleckými a filosofickými tendencemi, k nimž má blízko, s nimiž ji spojuje jakési „archetypální jádro“ přístupu k umění i ke skutečnosti. Dále se mi rozšířilo pole možností úvah díky tomu, že v autorčině tvorbě jsou zastoupeny různé žánry (próza, básně, básně v próze, rozhlasové hry, eseje), umožňující ukázat „experimentální“ přístup k literárnímu textu na co možná nejširším prostoru, který však zůstává – díky tomu, že jde stále o díla téže autorky – koherentní. V neposlední řadě otevírá Linhartová interpretovi další cesty přechodem do jiného jazykového výrazu (tj. od češtiny k francouzštině) stejně jako kontinuálním dialogem s literárními a výtvarnými díly jiných umělců.

Navzdory více méně monografickému charakteru předkládané práce předchází jednotlivým interpretačním kapitolám kapitola týkající se českého literárního života přelomu padesátých a šedesátých let dvacátého století, tj. období, kdy se v literatuře začíná výrazně mluvit o „experimentálních“ tendencích a kdy také Linhartová začíná psát a publikovat. Cílem této první kapitoly není podat vyčerpávající obraz dobového literárního života, spíše snaha porozumět duchovému klimatu, z níž tvorba, jíž se tu

hodlám zabývat, vyrůstá. Uvědomění si kontextu dobového uvažování o problematice experimentu, krizi jazyka a s tím související i krizi bytí umožňuje chápat tvorbu Linhartové jako jednu konkrétní řeč intelektuálního a tvůrčího subjektu, vnímajícího a reflektujícího existenci básníka a existenci intelektuála ve druhé polovině dvacátého století, jako jednu možnou odpověď na otázky, které byly před člověka a umělce post-moderní éry postaveny.

Následující kapitoly kombinují hledisko žánrové a chronologické a snaží se postupně nahlédnout na psaní Linhartové v různých časových obdobích a v prostoru různých literárních útvarů. Sledovány jsou tak nejen případné proměny a posuny poetiky, ale také to, co napříč žánry i napříč časoprostorem vzniku textů zůstává konstantní. Proto se také v těchto kapitolách zaměřuji především na vybrané problémy, a to otázku vypovídajícího hlasu, časoprostoru a některých motivů, které se v případě Linhartové až obsedantně vracejí. Součástí interpretačních kapitol je, pro mne nutné, usouvztažnění díla Linhartové s tvorbou jiných autorů, s jejich imaginací i reflexí. Vzhledem k tomu, že takový úkol ovšem představuje „boj“, který interpret nikdy nemůže vyhrát, je ovšem jasné, že tyto komparace či odkazy jsou výsledkem selektivního výběru, dosavadní čtenářské zkušenosti a *mého* vidění možných souvislostí.

Zvolila jsem si za téma práce tvorbu autorky, jejíž dílo je natolik „provokativní“, že samozřejmě vede ty, kteří si kladou otázky spojené s literární tvorbou, k permanentním návratům. To v sobě nese nebezpečí, že se práce stane – vědomým či nevědomým – parafrázováním již vyřčeného, napsaného, prodiskutovaného. Existuje mnoho článků a studií o – především prozaické – tvorbě Věry Linhartové; někteří autoři se jejím dílem zabývají i soustavněji (jsou to především Sylvie Richterová a Zuzana Stolz-Hladká, jiný soustavný zájem o autorčinu tvorbu představuje zase její přítel a editor jejího díla Miloslav Topinka).

Má práce si neklade za cíl dosavadní studie vyvracet, spíše na ně navázat, dále je rozvinout; v mnoha ohledech jsem došla samozřejmě ke stejným či podobným závěrům. Fakt, že o jistém autorovi psali již jiní, není (a nemá být) důvod, proč se nevracet k jeho dílu a nepokusit se ho nově interpretovat. Naopak, nechceme-li petrifikovat dosavadní významy textu prisuzované, je třeba se k textu opakovaně vracet, nejen v rámci osobní interpretace, ale i v rámci kolektivního odborného

diskursu o literatuře. Neustálým, neukončeným děním smyslu – řečeno Jankovičovými slovy – nás dokonce dílo samo k opakovanému čtení vyzývá.

Znovu číst literární texty znamená nejen aktualizovat či prohlubovat jejich smysl, ale rovněž nenechat je upadnout do zapomnění, neboť jak říká Hans-Georg Gadamer: „Literární texty jsou tu ve vlastním smyslu až tehdy, když se k nim někdo vrací, (...) teprve tehdy (...) naplňují pravý smysl textu takřkajíc ze sebe samých: *mluví*“ (GADAMER 2000: 25; zdůraznila V. K.). Nadto číst a interpretovat dílo, znamená číst a interpretovat jeho dosavadní interpretace, i s nimi vést dialog. Rovněž ony představují dobrodružná, rozmanitá čtení. Odhalují různé perspektivy textů Věry Linhartové, ale zároveň jsou svědectvím duchovní cesty a tázání jejich autorů.

### Ontologie literárního textu

Pro uvažování o literatuře jako souboru textů s estetickou funkcí jsou pro mne základním východiskem práce Jana Mukařovského. Pojmů estetické hodnoty, estetické funkce, popř. estetické normy užívám ve významu vymezeném (a v dalších pracích dále objasňovaném) Mukařovským zejména ve studii „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“, v níž je estetická hodnota, zaručující nadčasový estetický účinek díla, pojímána jako hodnota proměnlivá, jako živá energie, jako dynamický proces, „jehož pohyb je z jedné strany určován imanentním vývojem samé umělecké struktury (srov. aktuální tradici, na jejímž pozadí je každé dílo hodnoceno), z druhé pohybem a přesunem struktury společenského soužití“ (MUKAŘOVSKÝ 2000: 128), přičemž „nezávislá estetická hodnota uměleckého artefaktu je tím vyšší a trvalejší, čím méně snadno se dílo podává doslovné interpretaci ze stanoviska obecně přijatého systému hodnot té které doby a toho kterého prostředí“ (IBID.: 146).

Ve svém přemýšlení o literatuře vychází Mukařovský ze *znakového* charakteru literatury. Oblast estetična má podle něj zdroj v estetickém postoji, který člověk zaujímá ke světu. Pro estetický postoj je charakteristické soustředění pozornosti na znak sám, na jeho strukturu, jež je definována jako „takový soubor složek, jehož vnitřní rovnováha se bez ustání porušuje i znovu vytváří a jehož jednota se nám proto jeví jako soubor dialektických protikladů“ (IBID.: 27). Specifickou vlastností struktury jsou vzájemné vztahy mezi jejími složkami, které jsou svou podstatou dynamické, proto se také souvztažnost jednotlivých složek vzájemně proměňuje,

jejich hierarchie se stále přeskupuje; složky jsou dočasně v popředí „mají rozhodující význam pro celkový smysl umělecké struktury, jenž se jejich přeskupováním stále mění“ (IBID.).

Hlavní teze Jana Mukařovského byly rozvíjeny a domýšleny mladšími členy PLK a především jeho žáky a pokračovateli; já se opírám jednak o práce Lubomíra Doležela, v interpretaci a uvažování o smyslu díla pro mne jsou pak klíčové práce Milana Jankoviče *Nesamozřejmost smyslu* a *Dílo jako dění smyslu* a také jeho novější studie. Je nutné na tomto místě připomenout, že Věra Linhartová díky svému studiu estetiky a dějin umění byla jak s formalistickými, tak strukturalistickými pracemi obeznámena a že se také odráží v jejích vlastních, beletristicky pojatých úvahách o uměleckém díle.<sup>1</sup>

Literárnost uměleckého textu je tedy vyjádřena jeho estetickou funkcí a hodnotou. Současně ale je ontologická povaha literárního textu charakterizována další vlastností, a to fikčností. Fikčnost přitom nelze zaměňovat s literárností (RONENOVÁ 2006: 93), neboť zatímco literárnost se vztahuje k vnitřnímu uspořádání díla, fikčnost odkazuje „ke vztahu nastolenému mezi tím, co je obsaženo uvnitř literárního textu, a tím, co leží mimo jeho hranice“ (IBID.: 100). Jelikož je teorie fikčních světů jedním ze základních teoretických východisek této práce, je nutné se u ní na okamžik zastavit.

Uvažování o literárním světě textu jako o světě fikčním není objevem posledních desetiletí; pojmu imaginární svět užívá René Wellek ve své *Teorii literatury* (WELLEK – WARREN 1996); Felix Vodička užil pojmu fiktivní svět ve své monografii *Počátky krásné prózy novočeské* (1948), ale zanechal ho podle Doleželových slov „v předteoretickém stádiu“ (DOLEŽEL 2000: 184); Tzvetan Todorov mluví ve své *Poetice prózy* o imaginárním univerzu (TODOROV 2000: 286).

Teorie fikčních světů jako literárněteoretický koncept se rozvíjela především v anglosaské oblasti. Vychází ze sémantiky možných světů, která má své kořeny

---

<sup>1</sup> Srov.: RICHTEROVÁ 1991a: 13, 18-19, 24. STOLZ-HLADKÁ 1999: 167, 177; STOLZ-HLADKÁ 2000: 155-158. Znovu tento fakt připomněla S. Richterová ve své zatím poslední úvaze věnované Linhartové „Jak je to dál“, kde také uvádí, že tento její závěr byl potvrzen i samotnou autorkou (RICHTEROVÁ 2008: 233).

v Leibnitzově filosofii. Leibnitz používá literární díla jako příklady možných světů; požaduje ostré rozlišení mezi oblastí literární fikce a aktuálním světem, fikční světy chápe jako možné alternativy ke světu aktuálnímu. Případ fikčních světů literatury používal Leibnitz pouze pro vysvětlení logické kategorie možnosti; až J. J. Bodmer a J. Breitinger včlenili myšlenku možných světů do systému literárního myšlení. Samotný pojem *heterocosmica*, který se objevuje v názvu Doleželovy knižní publikace o fikčních světech, používal Alexander Gottlieb Baumgarten pro označení fikcí nemožných v aktuálním světě, jejich hlavní oblastí je oblast básnictví čili literatury.<sup>2</sup>

V chápání vztahu fikčních světů ke světům možným se ovšem teoretici liší. Zatímco např. Lubomír Doležel pracuje ve své knize *Heterocosmica* (DOLEŽEL 2003) stejně jako ve svých dalších studiích<sup>3</sup> věnovaných tomuto tématu s pojmem „fikční svět“ jako s určitým typem světa možného, fikční světy mu představují podmnožinu světů možných, Ruth Ronenová klade v práci *Možné světy v teorii literatury* důraz na odlišení světa fikčního od světa možného. Ronenová vychází z důkladné analýzy užívání obou pojmů v rámci filosofie a literární teorie a upozorňuje na evidentní rozdíly v těchto přístupech. Zatímco možné světy jsou filosofy vnímány jako abstraktní logické modely, které jsou sice neaktualizované, ale aktualizovatelné, pro literární teoretiky slouží fikční světy k pojmenování konkrétních konstruktů, které jsou možné v tom smyslu, že aktualizují, vytvářejí svět, který je analogický se světem, ve kterém žijeme, je přitom však světem *autonomním*.

Teorie fikčních světů se snaží vyřešit problematiku reference literárního textu. Reference se v tomto pojetí řídí specifickými modálními zákony. Marie-Laure Ryanová k tomu podotýká: „Literární text spolu s tím, jak tvoří to, co objektivně je alternativně možným světem, ustavuje pro čtenáře »nový, skutečný svět«, který na okolní systém vkládá své vlastní zákony, čímž definuje svůj vlastní horizont možností. Aby se do tohoto světa pohroužil, může být čtenář přinucen k přijetí nové ontologické perspektivy“ (RYANOVÁ 1997: 574). Z pohledu teorie fikčních světů je tedy svět literárního díla vnímaný jako znakový systém, estetický artefakt, umělecký konstrukt, který sice může vykazovat podobnosti se světem aktuálním (světem reálným, světem, jež obýváme), vůči němuž je však autonomní.

---

<sup>2</sup> K přehledu vývoje teorie možných světů srov: DOLEŽEL 2000: 50-59.

<sup>3</sup> Úvahy z posledních let shrnuje kniha *Fikce a historie v období postmoderny* (DOLEŽEL 2008).

Někteří literární teoretici spojují fikčnost především s narativní prózou,<sup>4</sup> jiní (Doležel) sice toto spojení explicitně netematizují, ovšem problematiku fikce pojednávají téměř výhradně v souvislosti s narativitou. Tento jev Ronenová vysvětluje tím, že právě v narativní fikci lze konstrukci fikčního světa nejzřetelněji sledovat (RONENOVÁ 2006: 22). Propojování problematiky fikce s problematikou narativity dokonce v posledních letech vyústilo v tendenci ztotožňovat jakékoli vyprávění s fikcí (R. Barthes, H. White). Proti těmto názorům se ovšem ostře postavil ve své zatím poslední knize Lubomír Doležel (DOLEŽEL 2008), který zdůrazňuje nutnost odlišení imaginárních konstruktů umělecké činnosti (fikce) od kognitivních modelů vědecké domény (historie).

V předkládané práci se ovšem pojem fikčních světů neomezuje pouze na žánr narativní prózy, resp. není nijak žánrově limitován. V souladu s názory Miroslava Červenky (ČERVENKA 2003) vztahují pojem fikční svět také na lyriku; stejně tak rozhlasové hry pojmám jako diskursy konstruuující fikční svět. Nehledě na žánr (pomíná-li specifickou oblast autobiografické literatury a literatury faktu) literární text podle mého názoru je vždy určitou projekcí, konstrukcí určité imaginární situace, spadající pod autoritu imaginárního mluvčího.<sup>5</sup>

Je zajímavé, že Linhartová ve svých textech často jako by předznamenávala některé určující teze teorie fikčních světů, třebaže než o propojenosti s daným konceptem lze spíše hovořit o ztotožnění se s těmi přístupy k uměleckému dílu, které jej chápou vždy jako určitý konstrukt, imaginární výtvar, nemající nic společného se „skutečností“ (tj. aktuálním světem). Teorii fikčních světů je však zároveň třeba právě v souvislosti s tvorbou Linhartové přiřknout jistá omezení. Zatímco teorie fikčních světů klade zásadní důraz na odlišení světa aktuálního (reálného, skutečného) od světa fikčního a v rámci fikce dále rozlišuje jevy reálně existující ve fikčním světě a jevy fiktivní (např. halucinace, sny, fantazijní představy), u Linhartové jsou všechny tyto skutečnosti postaveny v určitém okamžiku na stejnou úroveň. Hranice se stírají a rozplývají, otázka, co je vlastně „skutečnost“, „pravda“ je tu problematizována. Skutečnost není dána sama o sobě, je jí možno nahlédnout pouze skrze řeč, která však v sobě zároveň nese podstatný paradox, neboť řečí se

---

<sup>4</sup> Srov.: GENETTE 2007. Nenarativní žánry tu Genette shrnuje pod pojem „dikce“.

<sup>5</sup> Od něhož je třeba odlišit tzv. subjekt díla (Červenkův termín; dalšími možnými označeními jsou modelový autor, implikovaný autor, abstraktní autor, autorský subjekt), čtenářský konstrukt vztahující se k instanci zodpovědné za dílo vně promluvy, je to „mezisvětové já“, propojující fikční svět se světem aktuálním.

zároveň od bezprostřední skutečnosti oddalujeme. Proto je také otázka pojetí „skutečnosti“ a poměru mezi „pravdou“ a „fikcí“ jedním z témat, na něž soustředím v interpretaci svou pozornost.

Literárněteoretické směry a koncepce, jež jsou z metodologického hlediska pro tuto práci inspirativní, chápou literární proces obecně jakož i individuální tvůrčí akt ze všech hledisek (hlediska produkce, recepce i interpretace) jako záležitost intertextuální, tzn. že je třeba vnímat literární text na pozadí jiných textů. Proto i v předkládané práci, zaměřené svou podstatou monograficky, není možné opomenout kontext, do něhož se dílo Věry Linhartové včleňuje. Je ovšem nutné připustit, že nejenže nelze nikdy obsáhnout všechny možné souvislosti, ale že tu také hrozí nebezpečí „bezbřehosti“, zabřednutí do hledání nekonečných řad všech možných vazeb, vztahů a podobností. Chceme-li se tohoto nebezpečí alespoň částečně vyvarovat, je třeba přistoupit na fakt, že se jedná vždy o otázku výběru, ovlivněného celou řadou okolností, jež jsem již výše naznačila.

Pojem intertextuality, intertextuálnosti či intertextovosti patří k těm, jež zakládají pozadí celé této práce. S náznaky intertextového bádání se setkáváme už v pracích ruských formalistů, konkrétně v teoriích parodie Viktora Šklovského a Jurije Tyňanova; je třeba připomenout, že přinejmenším práce Šklovského byly pro Linhartovou známé, neboť v jejích prózách z přelomu padesátých a šedesátých let se objevují odkazy na jeho studie. Formalistická koncepce je však poměrně jednosměrná: zdůrazňuje moment obnovení, obrození nového textu vzhledem k textu staršímu; text sice může vycházet ze staršího textu, ale musí ho nějakým zásadním způsobem inovovat.<sup>6</sup>

Za hlavního předchůdce teorie (teorií) intertextovosti je považován Michail M. Bachtin. Ve svém díle *Román jako dialog* hovoří Bachtin o vnitřní dialogičnosti promluvy, kterou chápe jako základní znak jazykové komunikace obecně: „Dialogická orientace je pochopitelně jevem vlastním jakékoli promluvě v díle. Je to přirozené zaměření libovolného aktuálního proslovu. Na všech cestách k předmětu a ve všech směrech se promluva potkává s cizí promluvou a nemůže se vyhnout

---

<sup>6</sup> Skutečné teorie intertextovosti vidí daný vztah pozitivněji a interakci textů berou jako zásadní faktor konstituující smysl. Produkce literatury je pak „děláním z literatury“. Srov.: LACHMANNOVÁ 2001: 255.

intenzivnímu a *dramatickému* kontaktu s touto promluvou“ (BACHTIN 1980: 58; zdůraznila V. K.).

Se samotným pojmem intertextovosti (intertextualité)<sup>7</sup> přichází na konci šedesátých let Julie Kristeva. Navazuje ve své koncepci na dialogismus M. M. Bachtina, avšak přesouvá pozornost z konkrétního textu na text jako znakový systém, na ideologéma znaku, které vyjadřuje vztah literárního textu k jiným textům, především k textu historickému a sociálnímu. Za důležitý považuji fakt, že Kristeva na rozdíl od Bachtina, který dialogismus nacházel v románu novodobém (tj. v románu rodícím se v období renesance), vidí intertextualitu, jež je synonymem pro dvojakost a ambivalenci textu, jako obecnou vlastnost literatury. To dokazuje na středověkém románu Antoina de la Sale *Jehan de la Saintré* (1456).<sup>8</sup>

Teorii intertextovosti rozvíjeli i další francouzští literární teoretici: Gérard Genette provádí ve svém díle *Palimpsesty* (1982) pětivrstvou typologii jevu, který on nazývá transtextovostí; pro potřeby této práce je nejdůležitější zmínit vrstvu první – intertextovost (vztah dvou či více textů navzájem) a vrstvu poslední – architextovost (vztah textu k celému diskursu textů). Roland Barthes rozvíjí koncepci intertextuality zejména v dílech *S/Z* (1970) a *Od díla k textu* (1971). Text chápe jako neustálé plynutí, přechod, každý text je pro něj zároveň intertextem textu jiného.<sup>9</sup> Teorie intertextovosti tu dosahuje určitého extrému, jehož největším nebezpečím je určitá „bezbřehost“, „rozplynutí“ do neurčita. Přesto je myslím na místě tu tyto koncepce alespoň zmínit, neboť spoluvytvářejí dobové paradigma uvažování o literatuře, odrážejí určité tendence, k nimž má Linhartová v některých ohledech blízko, v jiných se jim naopak vzdaluje (např. v hájení pojmu „literatura“ a „poezie“ před pojmy „text“ a „psaní“).

Mému uvažování o mezitextových vazbách<sup>10</sup> je nejbližší koncepce Renate Lachmannové.<sup>11</sup> Lachmannová koncipuje obecnou, univerzální představu paměti textu, která je intertextualitou souvislostí vznikající mezi texty. „Intertextualita textů

---

<sup>7</sup> Užívám v celé práci synonymně výrazy intertextovost, intertextuálnost, intertextualita, první výraz nejlépe odpovídá českému tvoření abstraktních substantiv, druhé dva se blíží více francouzskému originálu.

<sup>8</sup> Srov.: KRISTEVA 1978: 52-81.

<sup>9</sup> Pro shrnutí tezí francouzských teorií intertextovosti jsem čerpala z knihy Petra A. Bílka *Hledání jazyka interpretace* (BÍLEK 2003: 63-65, 70).

<sup>10</sup> Mezitextovost a mezitextové vazby jsou termíny, které užívá v uvažování o dané problematice Mojmír Otruba (OTRUBA 1994)

<sup>11</sup> Pro kostnickou školu, k níž Lachmannová patří, byly stěžejními inspirativními podněty český strukturalismus a Gadamerova hermeneutika, tedy směry, které jsou i pro mne inspirativní.



ukazuje, jak se kultura stále znovu nově píše a přepisuje, kultura jako knižní a znaková kultura, která se prostřednictvím svých znaků stále nově definuje. Psaní je aktem paměti a zároveň novou interpretací (knižní kultury). Každý konkrétní text jako navržený prostor paměti konotuje makroprostor paměti, který reprezentuje kulturu nebo je jako kultura přijímán“ (LACHMANN 2002: 37).

Pro Lachmannovou je ústředním pojmem pojem paměti. Literatura je aktem paměti, paměti, která je stále k dispozici dalším a dalším autorům: „Uložená zkušenost, která je v textech zakódována, a způsoby kódování, které tuto zkušenost shrnou a překonávají, budují stále znovu přehlednutelný prostor, v němž každý nový text dovede zdánlivě mrtvé texty k renesanci. Základem je idea neukončitelné semiózy, která nedopustí, aby něco, co se stalo znakem v mezikulturní interakci, bylo vymazáno“ (LACHMANNOVÁ 2001: 270). Předmětem zkoumání je pro Lachmannovou výhradně text *literární*; sledování intertextuality v jejím pojetí vede k neustálé aktualizaci textů starších a zabraňuje ustrnutí jejich interpretace. Intertextualita znamená pro Lachmannovou nikdy neukončené dění smyslu díla, vyzývající k opakovanému čtení a hře významů, a to vše přitom bez ztráty zřetele k jedinečnosti literárního díla, kterou osobně vnímám za neoddiskutovatelnou vlastnost uměleckého textu.

Intertextualita není dnes považována za specifickou vlastnost pouze některých literárních děl, ale za obecnou vlastnost literárních textů, proto se tento pojem začleňuje do dalších koncepcí, které nejsou primárně zaměřené intertextuálně. K vědomí intertextuality textů dospívá ve svém uvažování o fikčních světech v literatuře i Lubomír Doležel, jenž ovšem užívá označení literární transdukce. Doležel odmítá absolutní intertextovost (koncepte Kristevy, Barthes), která „zbavuje literární texty nejen jejich originality, ale také jejich historičnosti, činíc je pouhými vlnami v anonymním intertextuálním toku“ (DOLEŽEL 2003: 198). Literární díla jsou podle Doležela spjata na úrovni textury i na úrovni fikčních světů, které „nabývají sémiotickou existenci nezávislou na konstruující textuře; tak se stávají aktivními, proměnlivými a kolujícími předměty kulturní paměti“ (IBID.: 199). Doležel tak nakonec dospívá k parafrázi ústřední myšlenky teorie Renate Lachmannové.

V neposlední řadě je třeba zmínit, že intertextualita neznamena pouze dialog mezi literárními texty, ale, jak poukázal na základě Iserovy přednášky „Teorie literatury.

Aktuální perspektiva“ Milan Jankovič, i dialog s odborným diskursem: „Literatura a teorie, jež má sloužit k jejímu uchopení, jsou dva rozdílné diskurzy, které se uplatňují ve vzájemné interakci“ (JANKOVIČ 2003: 563). Vztah mezi literaturou a teorií je tedy vždy záležitostí reciproční a má taktéž povahu dynamického, proměnlivého procesu: literární texty určitým způsobem reagují na odborný diskurs, ten se naopak proměňuje v závislosti na proměnách literárních textů.<sup>12</sup>

### Struktura literárního textu

Metodou mé práce je interpretace literárních textů. Za předstupu interpretace lze přitom považovat analýzu struktury literárního textu. Analýzou rozumím deskripci relevantních prvků literární struktury, jejich postavení a vzájemných vztahů. K takovému typu studia textu lze využívat metodologické nástroje především strukturalisticky založených koncepcí. Pro popis autorčina narativu vycházím zejména z prací francouzských strukturalistů, a to jak přímo z jejich vlastních textů (GENETTE 2002, 2003; TODOROV 2000, 2002), tak ze studií, které jejich koncepce shrnují a kriticky zhodnocují (BÍLEK 2003, CHATMANN 2008, RIMMON-KENANOVÁ 2001).

U strukturální naratologie se inspiroji především odlišením roviny obsahové (roviny příběhu) od roviny výrazové (roviny diskursu), představující dva aspekty narativního textu. Dále ve své práci užívám Genettových termínů prolepse (vyprávění o událostech, které teprve nastanou) a analepse (vyprávění o událostech časově předcházejících), homodiegetický a heterodiegetický vypravěč (vypravěč se účastní, resp. neúčastní příběhu), intradiegetický a extradiegetický vypravěč (vypravěč je postavou vyprávění, resp. je „nad“ ním, je mu nadřazený), hlas vyprávění (vypravěč, ten, kdo *mluví*) a fokalizace (označuje úhel pohledu, z něhož je vyprávění podáno; fokalizátor je ten, kdo *vidí*). Na některých místech práce využívám také Doleželovu typologii narativních situací a vypravěčských promluv (DOLEŽEL 1993), především pak termínů subjektivní a objektivní *er*-forma a polopřímá řeč (související s rozrušením striktně dané hranice mezi pásmem vypravěče a pásmem postav).

---

<sup>12</sup> V české literatuře je tento proces zvláště patrný u autorů, kteří jsou (byli) současně literární vědci i beletristé (Vladimír Macura, Daniela Hodrová, Sylvie Richterová aj.).

Vzhledem k tomu, že od samého počátku Linhartová narativ problematizuje, ukázalo se být značně problematickým hledání označení právě pro *hlas*, který tu vypovídá. V prózách setrvávající ještě alespoň částečně na pozicích příběhové vyprávění užívám termínů vypravěč či vyprávějící subjekt, u pozdějších próz dávám přednost označením vypovídající / promlouvající / hovořící subjekt (já, osoba, hlas). Všechna tato označení chápu jako synonymní. Zproblematizování ústřední kategorie (nejen narativního) literárního textu, tj. oné fikční autority zodpovídající za předkládanou promluvu je pro Linhartovou příznačné. Stejně tak je pro její poetiku charakteristické, že pozornost se tu přesouvá od otázky, kdo mluví, k různým možnostem a způsobem vidění dané situace.

Pokud jde o lyrické texty, zde jsem vycházela především z úvah Miroslava Červenky (ČERVENKA 1996, 2003) a Hugo Friedricha (FRIEDRICH 2005); některé podněty k definování lyrického subjektu jsem našla též u Petra A. Bílka (BÍLEK 2003, 2004). Podobně jako u narativu tu používám pro „hlas“ lyrického textu různá označení, kterou jsou vnímána jako synonymní; užití různých označení tu nemá, pokud není přímo v textu nějak upřesněno, jiné důvody než stylistické. Vedle „neutrálních“ označení vypovídající / promlouvající / hovořící subjekt (já, osoba, hlas), jež lze myslím bez problému užít ve vztahu jak k narativu, tak lyrice, užívám termínů lyrický subjekt, lyrický mluvčí, lyrické já. Pro pojmenování hlasu promlouvajícího ve francouzsky psaných poetických prózách se mi pak jevilo být nejvhodnějším zvolit prosté označení „mluvčí“.

V neposlední řadě mi pojmosloví k pojmenování řady jevů, týkající se především otázky kompozice, celkového ladění textu, pojetí subjektu a také některých jednotlivých motivů, poskytly teoretické práce Daniely Hodrové, zejména její resumující kniha *...na okraji chaosu...* a dále kniha *Citlivé město*, psaná z pozic tzv. mytopoetiky, jež odhaluje „archetypální“ základy literárního textu.

## Rozumění

V pojetí literární interpretace mne ovlivnily především práce Milana Jankoviče, a to jak jeho starší úvahy (souborně vydané až na počátku devadesátých let), rozvíjející podněty Mukařovského strukturalismu a především pak pojmu „sémantické gesto“ (JANKOVIČ 1991, 1992), tak jeho nedávné texty (JANKOVIČ 2003, 2006, 2007a,

2007b), interpretující např. díla Daniely Hodrové či Bohumila Hrabala. Jankovič tu obohacuje své úvahy o nové podněty, např. myšlení Michala Ajvaze, Jaspersův pojem „transcendentální šifry“, názory estetika T. W. Adorna. Mezi těmito inspiracemi lze přitom najít hlubokou vnitřní souvislost, byť představují odlišné metodologické přístupy. Jako příklad lze uvést pojetí stylu Michala Ajvaze, které nápadně připomíná Mukařovského „sémantické gesto“. Styl textu podle Ajvaze zakládá a sjednocuje jednotlivé roviny textu, je to *síla*, která „organizuje jakoby jediným gestem všechny roviny textu“, je to „určitý modus bytí, který nejenom spojuje text s gestickou jednotou existence, ale který jej současně zapouští do celku bytí a nechává vyvstat korespondence jazykového projevu s jinými oblastmi zkušenosti o světě“ (AJVAZ 2007: 23).

Jankovičovy myšlenky jsou blízké také úvahám francouzského filosofa Paula Ricoeura, jehož práce jsou pro mne také velmi inspirativní. Prostřednictvím Ricoeura lze hledat odpověď na otázku, v čem vlastně spočívá interpretace, co ji odlišuje od analýzy. Interpretace je jakousi „nadstavbou“ analýzy, snaží se odhalit význam, smysl textu, který však nemá nikdy podobu definitivního poznání, ale prezentuje se jako dynamický dialogický proces, jako energie (řeceno slovy Mukařovského), jako dění (pojmenováno slovy Jankovičovými). Dílo klade otázky, na něž se interpret snaží najít odpovědi, rovněž však dílo nabízí jisté odpovědi, k nimž interpretující subjekt otázky teprve hledá.

Je evidentní, že se v této fázi uvažování o literárním díle nelze vystačit s metodologickými nástroji strukturalismu, od strukturální analýzy se tu přesouvám k hermeneutice. Vyvstává otázka, do jaké míry jsou tyto přístupy k literatuře kompatibilní. Paul Ricoeur se zabýval v řadě svých studií vztahem strukturalismu a hermeneutiky a platností obou metod.<sup>13</sup> Došel k závěru, že oba přístupy mají své opodstatnění a že jsou ve skutečnosti komplementární, neboť „není možná strukturální analýza bez hermeneutického porozumění transferu smyslu, bez onoho nepřímého daru smyslu, jenž zakládá sémantické pole, na jehož základě mohou být

---

<sup>13</sup> Jedná se především o oddíl *Structuralisme et herméneutique* v knize *Les conflits des interprétations* (Paris, Seuil 1969); osobně jsem vycházela ze dvou Ricoeurových studií z tohoto oddílu: „Structure et herméneutique“ (RICOEUR 1969a, český překlad „Struktura a hermeneutika“, vycházející z nepatrně kratší verze otištěné v *Esprit*, č. 322 v listopadu 1963 vyšel ve výboru *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*, cituji podle českého překladu – viz RICOEUR 2002) a „La structure, le mot, l'événement“ („Struktura, slovo, událost“; RICOEUR 1969b), dále ze série rozhovorů s Paulem Ricoeurem *Myslet a věřit. Kritika a přesvědčení* (RICOEUR 2000) a studie *Úkol hermeneutiky* (RICOEUR 2004).

rozlišeny strukturální homologie. (...) Naopak ovšem nemůže dojít k hermeneutickému porozumění bez spojení s jistou ekonomikou, jistým řádem, jejichž prostřednictvím symbolika označuje“ (RICOEUR 2002: 304).

Ricoeur jako hermeneut tedy strukturalismus neodmítá, v mnoha ohledech mu dokonce přiznává zásluhy a nenahraditelné postavení, rozlišuje ovšem důsledně mezi strukturalistickou filosofií a strukturalistickým zkoumáním textů. Oceňuje strukturální studium textů, které zkoumá vnitřní artikulace textu nezávisle na úmyslech autora, tj. nezávisle na subjektivitě. V tomto smyslu chápe Ricoeur objektivaci jako pozitivní, neboť text se tak „významově osamostatňuje“ a „touto sémantickou autonomií se nabízí přístupům, které si všímají pouze jeho objektivitu, pouze toho, co bylo vyřčeno, napsáno, tedy objektivizováno.“ Objektivace „umožňuje vysvětlení a směřuje k lepšímu porozumění; návrat k autorovi nevyklučuje“ (RICOEUR 2000: 105).

Explicaci prováděnou strukturální analýzou vidí Ricoeur jako nutnou cestu k porozumění. Promluva „je dána výhradně ve strukturách a skrze struktury díla“ (RICOEUR 2004: 35), ale je to hermeneutika, která „zůstává stále *uměním rozpoznání promluvy v díle*“ (IBID.; zdůraznila V. K.). Promluva je přitom u Ricoeura pojata jako událost, to znamená, že „se odehrává v čase a přítomnosti“, že „odkazuje ke svému mluvčímu“, tj. subjektu promluvy, „ale má též druhého, druhou osobu, účastníka rozhovoru, kterému je promluva adresována“ (IBID.: 29-30).

Promluva dále „odkazuje na nějaký svět, který má v úmyslu popsat, vyjádřit nebo reprezentovat“ (IBID.: 29). Co je však tím, k čemu dílo odkazuje? Ricoeurovo pojetí reference je specifickým pojetím fikčnosti, antimimetického přístupu k textu. Svět textu totiž neodkazuje ke světu každodennímu, ale k „nové možnosti bytí-ve-světě“ (IBID.: 39). Fikce je podle Ricoeura „význačným nástrojem nového popisu skutečnosti“, jejím prostřednictvím se lze dostat „až k nejhlubší podstatě skutečnosti“ (IBID.).

Striktně Ricoeur odmítá strukturální filosofii (jejíž vrchol spatřuje ve strukturální antropologii Clauda Lévi-Strausse), protože „ze slova odstraňuje subjekt“ (RICOEUR 2000: 105). Pojem subjektu je jedním z ústředních pojmů Ricoeurovy filosofie, proto jsou pro něj také nepřijatelné depersonalizované strukturalistické koncepce, objevující se ve Francii od šedesátých let a vyhlašující postupem času „smrt autora“, „smrt subjektu“ (Barthes, Foucault). Pojem subjektu se stal klíčovým

slovem či lépe řečeno neuralgickým bodem humanitních věd druhé poloviny dvacátého století. Linhartová ve svém díle kategorii subjektu přitom také relativizuje, čímž se nepřímo do těchto diskusí o subjektu začleňuje, a i z toho důvodu věnuji jejímu pojetí subjektu v předkládané práci značnou pozornost.

Pro Ricoeura je pojem autora, vztahovanému k subjektu, který mluví, „korelátem individuality díla“, je svázán s významem díla jako celku, synonymem individuálního stylu díla (RICOEUR 2004: 34). Ricoeurovo pojetí „autorství“ tak v žádném případě neznamena „uzavření“ interpretací, odkazuje pouze na ono jedinečné, jenž interpret má a může v díle rozpoznat. Fixací promluvy do písemného záznamu se text vzdaluje od svého reálného autora, dílo se obrací na svého příjemce: „Pro literární dílo a obecně pro dílo umělecké je zcela zásadní, že transcenduje své vlastní psychosociologické podmínky, za kterých bylo vytvořeno, a že se takto otevírá neomezenému množství způsobů čtení, které jsou samy situovány v rozdílných sociokulturních kontextech. Stručně řečeno, text musí mít schopnost, a to jak z pohledu sociologického, tak psychologického, zbavit se svého dosavadního kontextu tak, aby bylo možno ho zapojit do kontextu nové situace. Právě to činí akt čtení“ (IBID.: 35-36).

V interpretaci dále vycházím také ze studií Gadamerových, z jeho pojetí rozumění jako dějinně podmíněného a utvářeného dialogu, z pojetí výpovědi jako odpovědi na otázku, jež je sama odpovědí (GADAMER 1995: 421). Interpretace je samozřejmě subjektivně podmíněná, ovlivňuje ji dosavadní čtenářská znalost subjektu (a to literatury beletristické i teoretické), jeho zakotvenost v dějinné situace, v sociálním kontextu; roli hraje rovněž filosofický a ideologický (náboženský, politický) postoj interpretujícího subjektu k životu. K tomu, aby se z interpretace nestala čistě subjektivní „dojmologie“ a aby mohla být považována za plnohodnotnou literárněvědnou činnost, slouží právě v jejím „předstupní“ metodologické nástroje strukturní analýzy. Druhým předpokladem pro vyvarování se přílišné subjektivizaci je zaměření se na dílo samo, ne na projektování sebe sama do díla.

Jak tvrdí Hans-Georg Gadamer, umělecké dílo se odpoutává od svého tvůrce a promlouvá ke každému z nás samo za sebe, samo *ze* sebe; setkání s uměleckým dílem má povahu jakéhosi důvěrného *rozhovoru*, v němž řeč uměleckého díla

přispívá k našemu vlastnímu sebepoznávání.<sup>14</sup> Ve studii „Estetika a hermeneutika“, jež je součástí českého výborů *Člověk a řeč*, Gadamer říká: „Umělecké dílo, jež něco říká, nás konfrontuje s námi samými. To znamená, že vypovídá něco, co tak, jak je řečeno, působí jako odhalení, tzn. jako odkrytí něčeho zakrytého“ (GADAMER 1999: 50). Zároveň přesahuje umělecké dílo jednoho každého z nás, přesahuje subjekt, neboť „nic se nevyčerpává v tom jediném významu, který se někomu právě nabízí“ (IBID.: 52).

Gadamer se ve svých úvahách o umění, o vztahu mezi uměním klasickým a moderním, snažil vysledovat – podobně jako např. Jan Mukařovský – antropologický základ lidské zkušenosti s uměním (GADAMER 2003: 26). Své pojetí vyjádřil metaforickou triádou hra – symbol – slavnost. Umění lze přirovnat ke *hře*, tj. činnosti, která nemá jiný účel, než sama v sobě (je tedy „samopohybem“), a je založena na volném, svobodném pohybu. Hra si také vždy žádá *spoluúčast*, je to vždy *komunikativní* činnost. Umění lze dále chápat jako *symbol*, to znamená, jako jednotlivé představující se jako fragment jsoucna. Symbolické v umění spočívá v tom, že umělecké dílo k něčemu odkazuje, a zároveň v něm to, k čemu odkazuje, vlastně je přítomno. Odkazuje k transcendentálnímu a zároveň je jeho výrazem. Transcendentální je v uměleckém díle už zakotveno, v tom je umělecké dílo podle Gadamera *nenahraditelné*. Poslední pojem *slavnost* poukazuje na to, že umění je tu vždy pro všechny, sjednocuje, ale jedině za předpokladu, že je člověk účasten.

Gadamer svou studii uzavírá slovy: „V uměleckém díle se to, co tu ještě není v uzavřené kompozici útvaru, nýbrž zatím jen v proudu kolem, proměňuje do trvalého útvaru, takže vrůstá do něj znamená: zároveň přerůstá sama sebe“ (IBID.: 60). Tento přístup velmi připomíná názory Michala Ajvaze, který ve své studii „Znak a bytí“ vidí literární dílo jako artikulaci povstávající z tzv. pre-artikulovaného pole. To pojímá jako jednotící pole, jednotící horizont, sebetranscendující pnutí (AJVAZ 2007: 19-20), jehož prostřednictvím se jednotlivé artikulace vztahují k celku bytí, jednotě existence (IBID.: 23). Tím, že nachází svůj výraz v jednotlivých artikulačních systémech, stává se pre-artikulované pole samo sebou; artikulaci předchází a zakládá ji a zároveň se s každou novou artikulací mění.

Ajvazovo myšlení tu lze také usouvztažnit s širším pojetím intertextuality, neboť ona jednota pojmenovaná Ajvazem jako pre-artikulované pole, ono jednotné ladění

---

<sup>14</sup> Výklad textu Gadamer explicitně nazývá rozhovorem (GADAMER 1970: 30).

melodie světa, „uzrává a proměňuje se svými explikacemi, znovuzrozuje se ve svých výrazech, přijímá zanikající formy zpět do sebe v podobě nového momentu, s nímž vstupuje do dalších explikací, a tak uchovává a obrozuje zaniklé v nových proměnách“ (IBID.: 24). Ajvazovo myšlení (ale také, jak ukazují jeho romány, jeho imaginace) je Linhartové často velmi podobné a blízké. Vedle vědomí onoho transcendentálního přesahu či „intertextového“ pojetí kultury, je to třeba v chápání poezie jako řečové události vyslovující zaslechnutý hlas bytí (IBID.: 27). Blízké je Linhartové i Ajvazovo chápání časovosti. Ajvaz vyzdvihuje zakotvení v původní přítomnosti, „v níž náraz jedinečného aktuálního signifikantu rozlamuje struktury písma, do nichž tuhne živé pre-artikulované pole smyslu, a nechává trhlinou zazářit ne identický význam, ale původní ontologické pole, jehož pnutí nejenom zakládá artikulace a syntézy artikulovaného, ale ve své nejjednodušší a vši další určenosti zbavené podobě rozestírá časové rozměry jako své momenty“ (IBID.: 45).

Objasnila jsem základní metodologické premisy, v analýze a interpretaci konkrétních jevů jsou případné metodologické problémy blíže specifikovány, ovšem s vědomím, že cílem a smyslem předkládané práce není kritické vyrovnání s rozmanitými teoretickými koncepty, ale především rozhovor s literárními texty, jemuž je tu metodologie nápomocna svými analytickými nástroji a terminologií. V konkrétních interpretacích se obracím dále k některým jednotlivým osobnostem, jejichž myšlení v daném bodě s přístupem Linhartové rezonuje. Vedle již zmíněných Daniely Hodrové a Michala Ajvaze jsou to úvahy Maurice Blanchota, Carla Gustava Junga, Jindřicha Chalupického či Miloslava Topinky. U některých z nich se také, podobně jako u Josefa Šímy a autorů skupiny Vysoká hra, protíná nadto blízkost teoretické reflexe s podobnou uměleckou praxí.

Poslední poznámka se týká formální stránky práce. Primárně užívám singulárové první osoby, plurálové formy je užito pouze tam, kde to bylo vzhledem ke kontextu vhodnější, nebo dokonce nutné.

Slova vytištěná kurzívou naznačují, že je na ně kladen důraz či že jsou tu vnímána jako určitý pojem, nejednou se tyto dva aspekty prolínají (zavedené pojmy někdy neodděluji od ostatního textu kurzívou, ale pouze uvozovkami). Kurzívou jsou dále



tištěny názvy knih (na rozdíl od názvů částí knih, jednotlivých textů, studií apod., jež jsou dány do uvozovek) a časopisů.

V psaní některých cizích slov (zejména „diskurs“, „filosofie“, „filosofický“) dávám konzervativně přednost starším variantám se „s“, ovšem v citacích respektuji novější varianty se „z“.

U citací jsem respektovala původní grafické rozvržení textu (u Linhartové jde především o grafické mezery) tam, kde je důležitým prvkem významotvorným. Za citační normu jsem zvolila způsob citování v časopise *Česká literatura*.

## 1. Situace české literatury v letech padesátých a šedesátých

„Z dřívějšíka zbývá jen slovo, kterému může každý dát libovolnou tvář – samo je beztvaré.“ (Otta Mizera)

„Umělecké dílo je v jistém smyslu svědomím společnosti.“ (Milada Součková)

Zaměření této práce je především vnitrotextové, a já touto úvodní kapitolou tedy neaspíruji na detailní analýzu literárního života a situace umění daného období; mé uvažování a závěry tu nejsou nijak inovativní, neboť dané problémy a materiály jsou již poměrně podrobně zmapovány. Přesto považuji za nutné zasadit zkoumaný jev, tj. tvorbu Věry Linhartové, do širšího kontextu literárního, filosofického a společenského. Pojem literární život, který se v této kapitole objevuje, přitom chápu ve smyslu, jak ho definoval Reinhard Wittmann.<sup>15</sup> V jeho pojetí se výzkum literárního života týká jak faktorů, které se na *literární komunikaci*<sup>16</sup> podílejí přímo (především autor a recipient; Wittmann uvádí i distributory literatury), tak faktorů vnějších: vlivů politické, sociální, ekonomické a obecně kulturní povahy. Politické vlivy vzhledem k provázanosti kultury a politiky v totalitních režimech nemohu vyloučit, relevantní pro mne však v rámci předkládané kapitoly zůstává literatura jako jev sociální a obecně kulturní.

Zkoumání literárního života u nás byla dlouho opomíjeno, resp. se zužovalo na úzce sociologický přístup, v totalitních desetiletích navíc silně ideologicky zabarvený. Ke skutečnému zkoumání literárního života v české literární vědě dochází až v posledních letech. Mým skutečným záměrem ovšem není zkoumání institucionálního zázemí literární tvorby, na něž se někdy studium literární kultury omezuje, ale spíše uchopení literárního díla ve filosofickém, existenciálním kontextu, z něhož vyrůstá, z něhož vychází. V kontextu, jenž ovlivňuje tázání a řeč tvůrce.

Jsem tu opět inspirována moderní hermeneutikou, Gadamerovým pojetím rozumění jako „splývání horizontů“ (GADAMER 1995: 423-424), horizontu přítomnosti tázajícího s horizontem minulosti díla, s nímž se snažím navázat dialog. Nejde mi přitom v žádném případě o nějakou rekonstrukci minulosti, neboť tento dialog se odehrává „v absolutní současnosti“. Podle Gadamera „umělecké dílo má vždy svou

---

<sup>15</sup> Srov.: SCHAFFER: 523.

<sup>16</sup> Důležitost, jakou přikládám komunikativnímu chápání literárního díla, je právě hlavním důvodem zařazení této kapitoly do předkládané práce.

vlastní přítomnost, (...) je zejména vyjádřením jisté pravdy, která se v žádném případě nekryje s tím, co si duchovní původce díla přítom myslel“ (GADAMER 1999: 45).

Na poli literárněhistorického bádání tu v tomto smyslu dále inspirativně působí metody novohistorické školy,<sup>17</sup> pro niž je charakteristický zájem o texty okrajové a ne-literární, plynulé přechody mezi texty různého typu a hodnoty, interdisciplinarita, důsledné vsazování literatury do kontextu politického, ekonomického, společenského, přírodovědného diskursu, zdůrazňování recipročního vztahu subjektu a kultury, umění a společnosti. Všechny tyto „proměnné“ se v pojetí nové historie utvářejí navzájem.

Blízko některým novohistorickým postupům stojí např. také francouzský literární kritik Pierre Lepape. Jeho kniha *Země literatury* (LEPAPE 2006) spíše než dějiny literatury představuje román-fragment, román-svědectví, inspirující se dějinami francouzské literatury. Důsledně zapojuje dílo do společensko-historicko-duchového kontextu, v němž vznikalo a v němž bylo přijímáno. Lepapovu pozornost přitahují nejrůznější aféry, v nichž se jako by protínaly určující proměnné literárního procesu: literární tvorba, politika, kultura, moc.

Lepapovým záměrem není (re)konstruovat ani potvrzovat literární kánon, mnohdy si pozornost zaslouží díla a osobnosti, o nichž se toho v dosavadních dějinách literatury mnoho nedočteme. Za formu sdělení si autor zvolil příběh – „malé okamžité zhmotnění skutečnosti a fikce, faktů a obrazů, tajemství osob a institucí, témat a symbolů“ (IBID.: 6). Z minulosti je vyvolána situace, jež je však podána jako *situace tady a teď*. Každá kapitola začíná nastíněním mocenských pozic, do rozehrané bitvy pak vstupuje spisovatel a jeho text, nikoli jako protipól politiky, ale jako její součást.

Vzhledem k tomu, že Lepape nesleduje izolované hledisko (literárně)estetické, zbavuje v první fázi literární tvorbu magického oparu a podává ji jako činnost ryze pragmatickou. Až v druhé fázi pak odhaluje, jak literární dílo po svém podává svědectví o svém autorovi a své době, jak s ní vstupuje do dialogu (ať už ten má podobu rozhovoru, přitakání, sporu, polemiky apod.). Na spisovatele nenahlíží ani tak jako na umělce, jako spíše na intelektuála své doby, zřejmě i proto, že pro francouzskou intelektuální scénu je typické, že (nejen v době rušného politického

---

<sup>17</sup> Vycházím z českého reprezentativního výboru textů novohistorismu, uspořádaného Jonathanem Boltonem (BOLTON 2007).

dění) spisovatelé často opouštějí psaní ve jménu veřejné činnosti a angažování. Lepape klade otázku proměnlivosti funkcí, postavení a role intelektuála ve společnosti v průběhu času. Co je podstatné, nečiní z intelektuálů jakýsi kolektivní subjekt, sleduje individuální příběhy střetu, resp. soužití jedince a moci. Literární tvorbu začleňuje do kontextu dějin mentality, za jejíž další podstatný projev považuje přístup k tělu, tělesnosti, smíchu a jazyku.

Tělo a smích jsou cosi nebezpečného, cosi, co jde proti dobrým mravům, především cosi, co nejde spoutat. Opakovaně se systém moci snaží subjekt spoutat, opakovaně si subjekt svou svobodu (zpětně) vybojovává a obhajuje, a to právě v prostoru své tělesnosti, ve schopnosti se smát a smích vyvolávat. Jako prostor dobývání svobody může sloužit i jazyk, a to právě v případě, že slova jsou procítěna a ohmatána až s tělesnou intenzitou. Řeč může být zbraň, obrana; slova a nakládání s nimi mohou být výrazem individualismu a jedinečnosti, proto moc i proti jazyku a slovům cítí potřebu bojovat, ustanovit slova správná, slova povolená. A právě sledování souboje tvořivého aspektu řeči proti mocenským snahám jazyk institucionalizovat, petrifikovat, ovšem i obecnému nárůstu užívání frází a klišé, je cílem předkládané kapitoly.

Texty rodící se v průběhu padesátých a šedesátých let jako „návrhy“ řešení krize jazyka či jako projevy reflexe této krize svým způsobem posouvají hranice literatury a výrazně aktualizují otázku, co je to umělecký text, co je jeho smyslem a funkcí. Podílejí se tedy i na proměně literárněvědného paradigmatu, neboť ve vlastních literárních textech (a o těch „experimentálních“,<sup>18</sup> nejen z let šedesátých, ale i z období avantgardy, to platí především) jsou na oplátku reflektovány dosavadní teorie literárněvědné, filosofické apod.. Výrazný podíl kritické reflexe na výstavbě literárního textu, tj. intelektualizace tvorby je dalším důvodem, proč je v této práci věnován prostor i dobovému literárnímu životu.

Z hlediska časového jsou pro mne výchozím bodem léta padesátá, jako období, s nímž se tvorba let šedesátých let nejpříměji konfrontuje, a to z hlediska autorského i recepčního. Uvědomuji si ovšem, že zkoumané texty, jakož i dobová literární struktura jako celek se významně vymezují také k prvorepublikové avantgardě, která byla předmětem četných odborných diskusí. Z důvodu nutného ohraničení bude

---

<sup>18</sup> Svůj přístup k označení „experiment“, „experimentální“ (tedy i dávání pojmů do uvozovek) objasňuji v následující kapitole.

k této návaznosti přihlíženo jen v případě konkrétních autorů a konkrétních textů, jako celek je práce jednoznačně zaměřena na druhou polovinu dvacátého století. Klíčovým obdobím jsou pro mne v této kapitole léta šedesátá – tehdy jsou publikovány texty, které proměňují zásadním způsobem dobový prozaický narativní kánon a normu. O pozdějších textech podobně zaměřených a vystavěných nelze tedy uvažovat bez zřetele k textům z let šedesátých.

### 1. 1 Literatura za časů nesvobody

Bylo již výše řečeno, že českou literaturu druhé poloviny dvacátého století nelze zkoumat bez zřetele k úzkému provázání kultury a politiky. Není mým cílem odpovědět na otázky týkající se velmi složité situace umění v totalitním režimu, v tomto směru vycházím z prací badatelů, kteří se této problematice z různých aspektů dlouhodobě věnují. „Experimentální“ tvorba je často charakterizována jako umění amimetické a někdy též apolitické. Vycházím ovšem z předpokladu, že literární dílo má vždy nějaký vztah ke skutečnosti, byť může být velmi složitě transponován, a že tedy vždy nutně – ať už vědomě či podvědomě – na skutečnost nějakým způsobem reaguje. Českou „experimentální“ prózu šedesátých let proto mimo jiné vnímám jako určitou reakci na ideologizaci literatury a jazyka, k níž došlo v předcházejícím desetiletí.

Politická ideologizace literatury, s níž se jako se závaznou estetickou normou setkáváme v českém prostředí od konce čtyřicátých let, nebyla důsledkem pouze nastolení totalitního režimu, ale jednalo se o proces, jehož kořeny je třeba klást přinejmenším do let meziválečných, neboť některé diskuse v prostředí české avantgardy, která byla převážně levicově orientovaná, předznamenávaly to, k čemu došlo v literatuře poválečné. Socialistický realismus tedy není „výmyslem“ padesátých let, setkáváme se s ním již v letech třicátých, a to jak v rovině teoretických *diskusí*, tak v rovině literární praxe.<sup>19</sup> Diskuse pokračují i v poválečných letech, až nástup totalitní moci z něho činí základní metodu tvůrčí a literárněkritické činnosti (BAUER 2003: 30).<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Pokouší se o něj Ivan Olbracht (*Anna proletářka*, 1928), Marie Pujmanová (trilogie *Lidé na křižovatce*, 1937, pokračující po válce díly *Hra s ohněm*, 1948, a *Život proti smrti*, 1952) či Karel Nový (trilogie *Železný kruh*, 1927, 1930, 1932). K diskusím o socialistickém realismu a marxismu srov.: KUSÁK 1998: 102-156.

<sup>20</sup> K poválečnému pojetí socialistického realismu dále srov.: BAUER 2003: 26.

Jindřich Chaloupecký v eseji „Literatura a svoboda“ upozorňuje na malou tradici autonomního umění a literatury v českém kulturním kontextu (CHALUPECKÝ 1997: 26). Podřízení kultury politickým zájmům a cílům má za následek, že kultura se zbavuje schopnosti kritické reflexe a sebereflexe a stává se z ní následně součástí manipulačního pole politiky (KUSÁK 1998: 37), ruší se hranice mezi životem a uměním (IBID.: 67). „Experimentální“ próza šedesátých let reagovala mimo jiné právě na ono směřování světa reálného se světy fikčními, potlačovala mimetičnost a tematizovala svou literárnost tematizováním řeči, intertextových souvislostí, aktu tvorby, zdůrazňovala mnohoznačnost a ambivalenci.

Marxistické pojetí literatury, jež se od druhé poloviny čtyřicátých let začalo v české literatuře postupně prosazovat jako závazná norma, zdůrazňuje zobrazování pojmově uchopitelných, poznatelných souvislostí. Literární texty jsou v tomto pojetí redukovány na funkci denotativní, dokumentární, referenční (ZIMA 1998: 76-78). Umění je chápáno instrumentálně, je nástrojem pro převýchovu, jeho prvořadým úkolem je propagace oficiální ideologie. Potlačuje se také osobnost autora, jeho tvůrčí originalita a individualita, neboť dílo – stejně jako průmyslový výrobek – má být výsledkem práce *kolektivu*. V souladu s Leninovým učením o existenci dvou kultur – kultury pokrokové a úpadkové – je také přehodnocováno kulturní dědictví a „upravována“ paměť jedinců i kolektivu.

Tím je ovšem odsuzována k postupnému zániku kolektivní identita, jež je však nutná i pro přežití (kulturní, intelektuální a emocionální přežití) člověka jako jednotlivce. V této identitě se totiž nejen uchovávají dlouhověkové poznatky lidského rodu, ale jedině díky ní můžeme být skutečně autentičtí, protože naplno sami sebou, sami v sobě, sami se sebou, a tím i skutečně otevřeni druhému, schopni kontaktu s druhým. Záměrně hloubené díry do paměti kolektivu pak tedy tragicky zpětně utvářejí i každý individuální subjekt, jež se nějakým způsobem k tomuto kolektivu vztahuje.<sup>21</sup>

Podle Sylvie Richterové je paměť bezpodmínečně nutná k utváření totožnosti ve všech rovinách, od individuální po kulturní či národní. K udržování paměti pak výrazně pomáhají jazyk a literatura (RICHTEROVÁ 2004c: 194-195). Odtud tedy

---

<sup>21</sup> Na provázanost kolektivní a osobní paměti upozorňuje v úvaze *Křehká identita: Úcta k druhému a kulturní identita* Paul Ricoeur (RICOEUR 2000: 11, 13 aj.).

takový důraz vykonavatelů totalitní moci nejen na umění, ale i na samotný jazyk jako nástroj běžného dorozumění. Jazyk má být unifikován, neboť je médiem ideologie, je – řečeno Althusserovými slovy – „ideologickou dispozitivou státu“ (RAMAN – STRUCK 1999: 218).

Literatura, nechce-li být redukována na čistou propagandu, se musí však tomuto procesu jednou ze svých hlavních funkcí, spočívající v aktualizaci jazyka, v aktualizaci významů, bránit. V českém kontextu se odpor proti znásilňování jazyka, k němuž přispěla svým dílem i budovatelská próza a poezie, pojí s odporem proti násilnému směřování světa aktuálního a světa fikčního, vytvářeného literárním dílem. „Experimentální“ próza představuje z tohoto hlediska druhý krajní pól, neboť hyperbolizuje složitost a chaotičnost světa a snaží se potlačit referenci ke konkrétnímu historicko-spoločenskému kontextu.

Postoj k řeči, k jazyku je pro „experimentální“ prózu podstatný – jazyk nepředstavuje pouze „materiál“, s nímž se experimentuje, ale mnohdy se stává hlavním tematickým prvkem, který vytlačuje tradiční příběh, děj. Šedesátá léta nepřinesla zmírnění krize jazyka, ale naopak její prohloubení. Věra Linhartová poukazuje v úvodním proslovu k *Fragmentům 1964* na to,<sup>22</sup> že situace v předcházejících letech byla relativně přehledná, byli tu ti, kteří mluvili „blízkým jazykem a známými slovy“, a ti, se kterými se nebylo možno domluvit, „protože hovořili *mrtvým jazykem*“ (LINHARTOVÁ 1965d; zdůraznila V. K.). Ovšem situaci šedesátých let Linhartová charakterizuje následovně: „Stále častěji se setkáváme s tím, že je k nám mluveno slovy, která nám připadají povědomá, kterých jsme užívali a užíváme, jenom zbavenými smyslu, vyšinutými z vazby, pronášenými snadno a bez obav, bez onoho vědomí závazností, bez toho nezbytného osobního ručení, bez něhož nebyla a není možná tvorba, bez něhož zejména nemůže být poezie“ (IBID.). „Experimentální“ tvorba, která mne v této práci zajímá, není tedy projevem jakéhosi ludismu či lartpourtartismu. Je především manifestací vnitřního znepokojení, zaujetí a pocitu zodpovědnosti.

Jazyk společnosti, způsob jeho užití je jedním z nejsuggestivnějších výpovědních materiálů o této společnosti a životě v ní. Je-li člověk schopný odstupu a rozlišení, pak lze ukázat, jak jazyk mluví k nám, jak vypráví příběh naší existence. Pro filosofické myšlení dvacátého století se stal charakteristický tzv. obrat k jazyku.

---

<sup>22</sup> Proslov byl prosloven v pražském Mánesu 14. 1. 1965, nebyl nikdy publikován. Za poskytnutí rukopisu vděčím laskavosti Miloslava Topinky.

Stanislav Hubík poukazuje na to, že tato tendence souvisí s celkovou proměnou společnosti, je projevem snah „o diskvalifikaci systému a konstrukce, jejichž dokonalé formy demonstruje totalitní myšlení a totalitní společnost“ (HUBÍK 1994: 167). Obrat k jazyku „odkrývá logicko-kulturní kódy omezování svobody“ (IBID.: 182).

Tematizovaná krize jazyka a krize komunikace je od druhé poloviny dvacátého století silně patrná v literatuře obecně – z evropského hlediska se jí dotýká např. francouzský „nový román“ nebo jeho divadelní bliženeček, absurdní drama (ve Francii ostatně označované také jako „nové divadlo“). V českém prostředí však měla tematizace této krize přeci jen jiná východiska, daná právě postojem totalitní moci k jazyku a umění. V důsledku manipulace s jazykem i se skutečností, již označuje, nabývají mnohá slova jiného významu, některá slova se ztrácejí úplně, vznikají jiná, dochází k posunům v oblasti expresivních významů.<sup>23</sup>

Ve francouzské terminologii vznikl speciální termín „langue de bois“ („dřevěný jazyk“) pro označení jazyka, jímž si moc zajišťuje všeobecnou kontrolu maskováním skutečnosti pomocí slov (HAGÈGE 1998: 207). Termín se zrodil v novinářském prostředí a byl původně užíván pro označení tzv. sovětského jazyka, resp. jazyka užívaného v oficiální komunikaci v zemích sovětského bloku představiteli vládní moci. Označení „langue de bois“ se svým obsahem dá ovšem vztáhnout na veškeré diskursivní praktiky fungující na stejných mechanismech. Analýzou sovětského „langue de bois“ se podrobně zabýval Patrick Seriot, jenž se pokusil v úvodu své práce *Analyse du discours politique soviétique* o teoretické a historické ukotvení termínu (SERIOT 1985: 21-56).

„Langue de bois“ je tu dosti zjednodušeně definován jako *lež*. Za určující rys je považováno to, že „langue de bois“ má vždy vztah k moci, je nástrojem moci, její manipulace se skutečností. Je rovněž projevem identifikace s touto mocí. Moc zbavuje slov jejich smyslu, slova se stávají pouhými slogany, pozbývají vztahu ke skutečnosti. Potlačována je tedy referenční funkce jazyka, stejně jako i základní jazyková funkce: funkce sdělovací, komunikativní. Cílem užití „langue de bois“ totiž

---

<sup>23</sup> Za jeden z důkazů zájmu politiky na jazyce mohou být uvedeny Stalinovy články o jazykovědě, které u nás posloužily nejprve jako důkaz pro odsouzení strukturalismu a v roce 1952 v interpretaci Václava Stejskala iniciovaly paradoxně první podněty k přehodnocení dogmatismu v literární vědě a literární kritice. Třebaže zde Stalin „hájí“ nezávislost jazyka na nadstavbě a zdůrazňuje neměnnost gramatiky a základního slovního fondu jazyka, který je společný všem třídám a nepodléhá změnám, vidím jako podstatné, že jazyk je Stalinem považován za nástroj sloužící společnosti. Je bezprostředně spjatý s výrobou, obráží změny ve výrobě, a v důsledku toho „doplňuje svůj slovník novými slovy a zdokonaluje svou gramatickou stavbu“ (STALIN 1955: 17).



není předat adresátovi komunikace nějakou informaci, ale naopak tuto informaci zastítn. V druhé řadě je „langue de bois“ určován jako jazyk ne-smyslu, jako jazyk, jehož cílem je mluvit, nikoliv však něco sdělit. Přetrháním vazeb se skutečností tak „langue de bois“ vytváří iluzi o skutečnosti, novou realitou, která však není reálnem, ale nad-reálnem.

„Langue de bois“ není Seriotem definován ani jako langue, ani jako parole, ale jako *diskurs*. Užití diskursu je podmíněno přijetím pravidel, jež vylučují individualizaci projevu. Diskurs je ukotven v konkrétní socio-dějinné situaci, jež uvolňuje moment produkce i interpretace. Diskurs má povahu ideologie, jeho ráz je vždy svým způsobem ideologický.<sup>24</sup> Jako konkrétní příklad takovéto logokracie (termín Alaina Besançon) může být uvedena např. nápadně zvýšená nominalizace ruštiny, která umožňovala vyhnout se v projevu střetu s aktuálním děním, jemuž by odpovídalo užití slovesa. Díky nominalizaci bylo možné prezentovat jako očividné a uskutečněné věci, které očividné, ani uskutečněné zdaleka nebyly. (HAGÈGE 1998: 207).

Jiným typem logokracie byl režim nacistického Německa. Viktor Klemperer ve svých analýzách jazyka Třetí říše dospěl také k nebezpečí zneužitelnosti moci jazyka. Podobně jako jazyk sovětského nebo československého totalitního teroru využíval jazyk Třetí říše sentimentalizace, působil nikoli na rozum, ale na lidské emoce. Možná i proto totalitní jazyk vychází z jazyka evangelií, který je obrazný, a přesto alespoň ve svých základech masám srozumitelný. Projevy totalitních vůdců pak mají kazatelskou, rituální, církevní kadenci, na niž publikum reaguje nikoli rozumově, ale citově.<sup>25</sup> Klemperer také ukázal, jak jazyk určený původně k oficiální, veřejné komunikaci infiltroval komunikaci privátní povahy.

Jak poukázal ve svých analýzách komunistické řeči Petr Fidelius, změny v jazyce spočívaly zdaleka nejen v proměně slovníku, ale především v zacházení slovy. Fidelius ve svých studiích zdůrazňuje institucionalizaci lži v totalitních režimech. Důležité je, že tu nejde o překrucování faktů, ale především o „falšování samotného komunikačního nástroje, na nějž je veřejný život odkázán: falšování jazyka, znehodnocování slov, jejich významu“ (FIDELIUS 2000: 13). Cílem totalitní moci je podle Fidelia ovládnutí lidské mysli, ochromení schopnosti myšlení, nástrojem

---

<sup>24</sup> Jde zde o specifické Seriotovo pojetí pojmu diskurs; např. u Michela Foucaulta není diskurs totožný s ideologií, Foucault jej chápe jako historicky podmíněný soubor pravidel vypovídání v dané oblasti vědění.

<sup>25</sup> Srov.: KLEMPERER 2003: 46, 58, 117 aj.

tohoto procesu se stává právě jazyk. Vytváří se „new speak“, „nová řeč“, v níž jsou „slova *nedílně* spjata s určitými předem vymezenými, přísně kodifikovanými naprogramovanými řetězců a sestavovat z nich potom rozmanité figury či obrazce“ (FIDELIUS 1998: 183; zdůraznil P. F. ). Vznikne tedy uzavřená řeč, v níž nezbude žádný prostor pro otázku.

Vládnoucí moc také narážela na značnou obtížnost při snaze zmanipulovat kulturní paměť intelektuálů. A tak se záhy, hned na počátku padesátých let, objevily hlasy, které aktualizovaly otázku dědictví prvorepublikové avantgardy. Autoři sice stále zůstávali na marxistických pozicích, přesto odmítali vyloučit z kulturní paměti jména jako G. Apollinaire, A. Rimbaud, F. Halas atd. (je to patrné např. ve stati M. Kundery „O sporech dědických“; KUNDERA 1955). Takřka po celá léta padesátá a šedesátá byly vedeny diskuse o české avantgardě obecně, jakožto i o jednotlivých tvůrcích – opakovaně se autoři např. vraceli k básnickému i lidskému odkazu F. Halase. Znovuobjevovány byla také poválečná literární uskupení, zejména tvorba Skupiny 42 a skupiny Ohnice. Oživována byla také prvorepubliková tradice literárněvědná – tj. formalismus a strukturalismus.<sup>26</sup>

Tzv. uvolňování, „tání“ nemělo rozhodně lineární průběh, neustále tu jednak proti sobě dramaticky působily „tábory“ dogmatiků a reformistů, státní moc se také stabilně – více méně úspěšně či neúspěšně – snažila o kontrolu kultury a umělců. Další kapitolou by bylo působení a stanoviska exilu – toho skutečného, vnějšího (spisovatelé žijící v zahraničí) i toho vnitřního, privátních i kolektivních uměleckých ghett, existujících paralelně vedle oficiální kultury (šedesátá léta sice přinesla uvolnění, autoři křesťanské orientace, autoři blízcí surrealismu či experimentální linie tvorby však museli s režimem „bojovat“ i nadále).

Velkým přínosem let šedesátých bylo poměrně široké spektrum kulturních periodik – jmenovat by si zasloužila přinejmenším *Světová literatura*, *Host do domu*, *Literární noviny*, mladým autorům dával příležitost i oficiální časopis Svazu spisovatelů

---

<sup>26</sup> Paralelně s tím je čím dál tím více kriticky a otevřeněji nahlížen vliv Ladislava Štolla a jeho knížky *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii*, která se na počátku padesátých let stala závaznou normou hodnocení nejen děl meziválečné avantgardy, ale dala základ i „nové“, vulgární literárněkritické metodě, v níž jednoznačně převažovala ideologie a politické zájmy nad odbornou fundovaností. Zásadní byl v tom směru článek Jiřího Brabce „Třináct let po Třiceti letech“ (*Literární noviny* 12, 1963, č. 24, s. 4), do diskuse se ovšem zapojili i další autoři (Oleg Sus, Ladislav Novomeský, Ladislav Mňačko, Jan Štern (BLÁHOVÁ – ŠÁMAL 2003: 490-491)). Některá témata se ve zmiňovaných diskusích konstantně vracela – co je realismus, co je pravda v literatuře, vztah skutečnosti a umění, otázka hodnot, téma hrdiny, proměna prozaického i básnického útvaru atd.

*Plamen*. Mladá generace se soustředila kolem časopisu *Tvář*,<sup>27</sup> později *Sešitů pro mladou literaturu*, resp. *Sešitů pro literaturu a diskusi*. Ve druhé polovině šedesátých let vznikla také významná revue pro literaturu a filosofii – *Orientace*. Neúspěšné byly ovšem snahy založit platformu pro experimentální linii tvorby (reprezentované především osobnostmi Jiřího Koláře a Josefa Hiršala) – revue *Analogon* vyšlo v roce 1969 jediné číslo. Všechny tyto časopisy rozšiřovaly publikační možnosti, přinášely překlady významných světových tvůrců, literárních vědců i filosofů, staly se platformou pro četné diskuse a polemiky.<sup>28</sup>

Většinová část spisovatelské obce zůstávala nadále v zajetí „obrozeneckého“ modelu spisovatele, který je „svědomím společnosti a mravní protiváhou moci“ (ŠÁMAL 2003: 500). Ze strany nekonformních a nejradikálnějších kritiků (reprezentovaných např. J. Lopatkou) zaznívaly také polemické hlasy proti „reformnímu“ křídlu spisovatelů – zjevný schematismus je podle nich překonáván schematismem „kamuflovaným“ (LOPATKA 1964: 57). Právě tvorba „experimentálně“ zaměřených umělců představuje v tomto ohledu protiváhu a skrytou polemiku jak s dogmatismem let padesátých, tak s novými mýty, normami a kánony, které ovládly léta šedesátá. Právě proto, že tito tvůrci vybočovali z dobového schematismu, zůstávají pro literární historiky permanentní výzvou, neboť jsou tak obtížně „zařaditelní“.

## 1. 2 Literárněvědné paradigma a jeho proměny

Jak již bylo výše řečeno, poválečnou literární vědu začínají postupně ovládat marxistická východiska, pro něž je základním předpokladem pro zkoumání a hodnocení literatury (a umění obecně) leninská teze o dvou kulturách. Toto ideologické a zpolitizované vědecké paradigma se přitom zdaleka neobjevilo v literární vědě až po únoru 1948 – pouze se tenkrát stalo závaznou ideologicko-estetickou normou pro psaní i hodnocení literatury.

Velmi přímočaře se ke stavu literatury a literární kritiky postavil v článku „O krizi v literatuře“<sup>29</sup> Jan Grossman. Klíčový pojem krize tu Grossman nevykládá apriorně negativně. Chápe jím mezní situaci moderní kultury, již vidí jako střet intenzivních,

---

<sup>27</sup> Peripetie a těžkosti s jeho vydáváním líčí detailně v doslovu k výboru z tohoto časopisu Michael Špirit (ŠPIRIT 1995: 671-730).

<sup>28</sup> K diskusím o založení nových časopisů v šedesátých letech srov.: BAUER 2002.

<sup>29</sup> Poprvé in *Nový život* VIII, 1956, č. 12, s. 1294-1302; přetištěno in PŘIBÁŇ 2002: 316-327.

složitých a nepřehledných konfliktů. Průvodními rysy jsou přitom osamostatňování, diferenciací, problematizování jednotlivých složek literárního díla. Tragickou stránkou této krize je ztroskotání uměleckého projektu v nepřekonatelných rozporech, které se odhalují při (marných) snahách o realizaci uměleckých programů a manifestů. Příkladem je Grossmanovi surrealismus a projekt meziválečné avantgardy obecně. Další podobu dává krizi sovětská kulturní politika. Česká poválečná kultura ji převzala jako vzor a snažila se ho mechanicky napodobovat.

Soudobý stav literatury a literární kritiky tak Grossman hodnotí jako stav „potlačené“ či „potlačované“ krize – literatura je totiž ovládána tendencemi, které se snaží krizi zamaskovat zjednodušujícími schémata, která jsou v rozporu se složitou skutečností. Tato schémata ovládají a manipulují vztah k literatuře minulosti, hodnocení literatury i literární praxi. Jsou postavena na nivelizaci a zevšeobecnování, nerespektují specifickou literatury a specifickou každého uměleckého díla. Dílo je pouze dokumentem, ilustrací tezí a konfliktů politické povahy. Kritika tu ztrácí svou „objevitelskou“ tvořivou funkci, totiž vztahovat soudobou národní literaturu k literárnímu dědictví minulosti a k literatuře světové. Grossman pojmenovává konkrétní projevy takového přístupu: popírání tradice avantgardy a významných básnických osobností meziválečného období (např. Halase), ignorace západní literatury, recepce některých tendencí z hlediska politické orientace jejich představitelů (případ Sartra a existencialismu), stagnace literární teorie i praxe. Výchozí bodem z této „slepé uličky“ je pro Grossmana uvědomění si jak krize, o níž hovoří, tak důsledků jejího potlačování.

Grossman ve svém článku sice pojmenoval hlavní problémy ždanovského modelu kulturní politiky, který byl do „vývoje“ českého umění násilně implantován a prostřednictvím oficiálních mocenských institucí naplňován, ovšem cesta ke kritické reflexi a proměně literárněvědného uvažování nebyla zdaleka jednoduchá a přímočará.

Starší i mladší literární vědci zůstávali povětšinou na marxistických pozicích, čím dál tím více se však objevovaly hlasy, které se sice stále taktně, avšak již rezervovaně staví k dosavadní poválečné „literární vědě“ a volají po její „zvědečtění“. Literární věda se neměla zužovat na oblast literární kritiky, ale opírat se o propracovaný a promyšlený literárněteoretický pojmový aparát. Oleg Sus byl jeden z vůdčích průkopníků opětovného zavedení estetickovědného „základu“ do literárněvědného

uvažování (SUS 1963). Na opomíjenou prvorepublikovou tradici upozornil také Felix Vodička (VODIČKA 1965: 191).

Literární věda získávala od druhé poloviny padesátých let výrazný diskusní a polemický charakter. V těchto diskusích a polemikách byla stále znovu opakována témata, která zůstávala klíčová nejméně i pro první polovinu šedesátých let: meziválečná avantgarda, otázka kladného hrdiny, vztah literatury a folklóru, důležitost komparativního přístupu (a to nejen v rámci slovanských zemí či zemí sovětského bloku), „znovuoživován“ je jedinečný subjekt individuálního tvůrce. Miroslav Kačer ve svém článku „Současné problémy teorie literatury“ (1960) nastínil problém, který byl v šedesátých let jedním z podnětů k hledání odlišných uměleckých forem a odvážným prozaickým „experimentům“: upozorňuje na užívání starých uměleckých postupů a prostředků, které jsou v současných dílech jen prázdnými klišé (KAČER 1960: 36). Stále častěji byl také reflektován vztah literatury a skutečnosti (literatury a života), řešila se otázka autonomie literárního díla, jeho znakového charakteru. Velkým inspiračním impulsem v promyšlení těchto otázek byly také překlady<sup>30</sup> (dílní vybrané studie či celé knihy) především západní

---

<sup>30</sup> Důležitou roli zde sehrála polská literární věda, jež se stává také „prostřednicí“ mezi českou a světovou literární vědou. Česká veřejnost je tak např. informována o sporech o socialistickém realismu a angažované literatuře v dalších socialistických zemích. Ohlasu se u nás dostalo např. stati polského literárního historika a kritika Jana Kotta „Mytologie a pravda“ (č. in *Nový život*, 1956, č. 6), kde Kott zásadně zpochybnil poválečný vývoj umění (ŠÁMAL 2002: 601-602). V článku Marii Janion „Sporné problémy literární vědy“, uveřejněném v *České literatuře*, najdeme např. zmínku o diskusi o strukturalismu mezi C. Lévi-Straussem a P. Ricoeurem (JANION 1965: 6-7, 9), Janion ovšem zmiňuje také Pražský lingvistický kroužek, R. Jakobsona, E. Cassirera, Husserla aj. V *České literatuře* se dále objevily ukázky z prací R. Barthesa, T. Todorova, M. M. Bachtina. Petr Rákos zde referoval o americké „nové kritice“ (1966), Josef Jařab zase např. o současných výzkumech v oblasti anglosaské teorii románu (1967). Zajímavé osobnosti představoval časopis *Plamen* – M. Foucaulta, E. Fromma, P. Teilhard de Chardin, pro šedesátá neopominutelné R. Barthesa a J.-P. Sartra. Časopis *Tvář* přinesl ukázky z díla H.-G. Gadamera, M. Heideggera, J.-P. Sartra, G. Bachelarda. Jedním z nejvýznamnějších a nejvýraznějších časopisů šedesátých let byl také časopis *Orientace*. Ta přinesla v roce 1967 čtenářům ukázku z Barthesových *Kritických esejí*, v roce 1969 zde čtenáři našli článek Jurije Lotmana „O metajazyce typologických popisů kultury“. Z dalších osobností se zde objevili C. Lévi-Strauss, M. Foucault, M. Merleau-Ponty, M. Heidegger (na pokračování zde byla v letech 1968-69 publikována jeho práce „Zrození uměleckého díla“), K. Jaspers, T. W. Adorno, W. Benjamin, H. Marcuse, J. Habermas či opět R. Barthes. S činností francouzské skupiny Tel Quel, k níž patřil právě R. Barthes, se česká odborná veřejnost, zainteresovaní čtenáři i sami tvůrci mohli seznámit především díky již výše řečenému dílnímu zprostředkování prací R. Barthesa, ale v *Literární novinách* se objevil např. i překlad textu Julie Kristevy „Literatura ve znamení strukturalismu“ (*Literární noviny*, 1966, č. 31). Tzv. telquelisté představují odborný pandán „nového románu“, ne nadarmo jsou též označováni jako „nová kritika“. S „novým románem“ jsou spjati i proto, že v literatuře kladou důraz na umělecký experiment, a proto se také „novým románem“, francouzskou podobou „experimentální“ prózy velmi často zabývali (FOREST 1995: 70-72, 218-221). „Nový román“ byl v českém kontextu v šedesátých letech také velmi často reflektován – objevovaly se ukázky z beletristické i esejistické tvorby autorů, stejně jako komentáře z řad českých odborníků. Mnoho významných překladů, a to nejen tvůrců „nového románu“, přinášela *Světová literatura* – v roce 1968 se tu objevila např. recenze Ecovy knihy *Opera aperta (Otevřené dílo)* s ukázkami

literární vědy, kde se strukturalistické impulsy propojily s rozvojem moderní sémiotiky.

Hojně se u nás referovalo taktéž o francouzském existencialismu – opět se objevovaly komentáře k dílu francouzských existencialistů i překlady jejich vlastní tvorby.<sup>31</sup> Nejvýznamnější osobností byl přitom pro české intelektuály Jean-Paul Sartre, který zaujal spojením existencialismu s marxismem – v roce 1966 vychází v českém překladu *Marxismus a existencialismus*. V českém kulturním prostředí lze takovou symbiózu najít např. v Kosíkově práci *Dialektika konkrétního* (1963). Kosíkova kniha je z dnešního hlediska v mnoha ohledech poplatná marxistické materialistické filosofii. Autor tu ovšem zdůrazňuje konkrétní, každodenní projevy lidské existence, historie jedinců. Klade si otázky týkající se svobody a autentičnosti života, nastiňuje problém absurdity a odcizení postihující existenci moderního

---

z knihy; zásadní impuls Ecovy knihy přitom spočíval ve zdůraznění stále „otevřené“ interpretace smyslu literárního díla. Ve *Světové literatuře* byl dále otištěn např. Blanchotův text „Dílo a sdělení“, u Blanchota je přitom důležitá nejen nezpochybnitelná autonomie a suverenita básnické řeči, ale také propojení poezie s filosofickým myšlením a mytologií. Z knižních publikací, které inspirovaly myšlení českých literárních vědců, by bylo možno uvést z monografických prací např. Barthesovu knihu *Nulový stupeň rukopisu. Základy sémiologie* (1967), Auerbachovu *Mimésis* (1968), Girardovu knihu *Lež romantismu a pravda románu* (1968), *O poznání literárního díla* (1967) Romana Ingardena. Zmínit je třeba také antologii sestavenou Jiřím Levým *Západní literární věda a estetika* (1966) a výbor *Pařížské rozhovory o strukturalismu*, uspořádaný M. Grygarem a vydaný v roce 1969. Grygarův výbor českým čtenářům alespoň částečně zprostředkoval francouzskou diskusi o strukturalismu překlady příspěvků M. Foucaulta, R. Barthesa, J. Lacana, C. Lévi-Strausse, R. Jakobsona, J.-P. Faye, T. Todorova ad. Antologie Jiřího Levého si kladla velmi náročný cíl: měla být jednou z prvních vlaštovek na cestě doplňování mezer, které vznikly přetržením kontaktů se západní částí světa. Příspěvky jsou zde tudíž velmi různorodé a dá se říci nevyrovnané – překlady kratších textů, encyklopedických hesel i úryvků z delších prací, vlastní texty autorů i cizí komentáře. Z anglosaské oblasti jistě stojí za zmínku reference o close reading, nové kritice (kterou je třeba odlišit od francouzské „nové kritiky“) či jednom ze základních děl poválečné anglosaské literární vědy, *Anatomii kritiky* (1957) Northropa Frye, jejíž český překlad jsme se dočkali až v roce 2003. Kniha dále přináší studii Waltera Suttona o psychologicky a mytologicky orientované literární vědě, za zmínku jistě stojí texty R. Barthesa („Dvě kritiky“; Barthes se tu polemicky staví proti univerzitní literární vědě, která zůstává v zajetí pozitivismu, vysvětluje smysl literárního díla vždy vztahem k něčemu vnětovému, neaktualizuje otázku funkce, podstaty a smyslu literatury a literární tvorby) a R. Welleka („Krise srovnávací literatury“). Český čtenář se tu dále mohl setkat se jmény E. Staigera, H. Friedricha (zmiňovaná je jeho kniha *Struktura moderní lyriky*, přeložená do češtiny taktéž až v roce 2005), G. Pouleta, M. Blanchota, K. Hamburgerové, W. Kaysera, R. S. Crana, R. Girarda, M. Merleau-Pontyho, G. Bachelarda, J. Starobinského, E. R. Curtiuse (mluví se zde o jeho základním díle z roku 1948 *Evropská literatura a latinský středověk*, do češtiny přeloženém v roce 1998), E. Auerbacha a mnohých dalších. Linton C. Stevens ve studii „Hlavní proudy v poválečné francouzské kritice“ stručně referuje o provokativní knize Raymona Arona *L'opium des intellectuels (Opium intelektuálů*, 1955, č. 2001), v níž autor analyzuje vztah vzdělanců a kritiků k politice a kritizuje bludy komunismu (LEVÝ 1966: 203).

Výčet všech významných překladů (knižních i časopiseckých) by byl maximalistický, předkládaný výčet má ilustrativní funkci a je dán subjektivním výběrem a omezen mou dosavadní obeznameností s dobovými periodiky a knižními publikacemi.

<sup>31</sup> K diskusím o existencialismu v šedesátých letech, dobovým reflexím a recepčním srov.: PAPOUŠEK 2004: 367-389.

člověka (odcizení ne tedy v marxistickém, ale v existenciálním smyslu slova). Odmítá závislost umění na ekonomii i přímou vazbou mezi nimi, neboť umělecké dílo vytváří skutečnost *jedinečnou*, existující právě jen v uměleckém díle.<sup>32</sup> Vytváří autonomní svět, neomezuje se na „reálné“ zobrazení obrazu světa aktuálního.

Existencialismus byl přitažlivý díky svým analýzám jedince vrženého do určité dějinné situace, pocitů úzkosti, ohrožení, osobní nesvobody, bezmoci, manipulovanosti, vnitřního zmatku, neschopnosti se orientovat v nepřehledném, nesrozumitelném světě. Člověk jako individuum jako by ztrácel význam a hodnotu. Tyto pocity deziluze byly zkušeností totalitního režimu samozřejmě ještě posíleny, nabývaly konkrétnějších podob a projevů. Aktuálnost existencialismu pro tehdejší českou literární vědu lze vysledovat např. v dobových pracích Aleše Hamana, Zdeňka Kožmína či Milana Suchomela. Svědčí o ní např. i liblická konference o Kafkovi, jež se konala v roce 1963 a na níž byl Kafka mnoha autory interpretován jako (pre)existenciální autor. Zájem literárních tvůrců i vědců nejen o existencialismus, ale i o další filosofické směry a proudy (zájmu se těšil např. personalismus, filosofie dialogu, fenomenologie či filosofie jazyka) svědčí o kultivaci a intelektualizaci literárního výrazu a odborného diskursu, o snahách o „filosofický“ přístup k literárnímu dílu.

V šedesátých letech došlo v neposlední řadě k oživení tradice pražského strukturalismu, Znovuobjevován byl (meziválečný) Jan Mukařovský, Roman Jakobson a další členové Pražského lingvistického kroužku. Květoslav Chvatík uspořádal dva svazky rozsáhlých výborů z Mukařovského studií (některé byly knižně publikovány vůbec poprvé) – *Studie z estetiky* (1966) a *Cestami poetiky a estetiky* (1971). Vydání se dočkaly také Vodičkovy studie ze čtyřicátých let, a to pod názvem *Struktura vývoje* (1969). První náznaky aktualizovaného návratu literárněvědného, estetického i jazykového strukturalismu v uvažování mladší generace lze sledovat ve studiích Olega Suse či v souboru studií *Knížka o jazyce a stylu soudobé české literatury* (1961) (mezi autory studií nalezneme L. Doležela, F. Daneše, K. Hausenblase, A. Sticha ad.).

Český (neo)strukturalismus byl v šedesátých letech rozvíjen osobnostmi jako Milan Jankovič, Lubomír Doležel, Robert Kalivoda, Aleš Haman, Miroslav Červenka,

---

<sup>32</sup> Existenciálně zaměřené problémy a otázky stejně jako otázky spojené s ontologií uměleckého díla rozvíjel Karel Kosík v dalším množství studií, publikovaných v průběhu šedesátých let.

Mojmír Grygar, Zdeněk Pešat a mnozí další. Vedle řady monografických studií je prezentován kolektivními výstupy *Struktura a smysl literárního díla* (1966), *K interpretaci uměleckého literárního díla* (1970), na poezii zaměřenou knihou *Jak číst poezii* (1963, oprav. 1969) či souborem interpretací šesti prozaiků šedesátých let *Příběhy pod mikroskopem* (1966) atd. O přetrvávající inspirativnosti strukturalismu a jeho otevřenému a recipročnímu vztahu k vlastní umělecké tvorbě svědčí i jeho reflektování na stránkách literárních děl, jak na to poukáží v souvislosti s tvorbou V. Linhartové.

### 1. 3 Proměna estetické normy

#### 1. 3. 1 Diskuse o próze

Diskuse o proměnách poezie i prózy jsou příznačným rysem myšlení o literatuře v letech šedesátých. Jelikož v šedesátých letech byla Věra Linhartová vnímána především jako prozaička a právě v souvislosti s proměnami prózy bylo její jméno často zmiňováno, budu se v této části soustředit na diskuse o próze.

Navzdory prolamování doktrinní estetické normy ze strany prozaiků i kritiků zhruba od poloviny padesátých let přetrvávají někteří stále na pozicích více či méně poplatných socialistickému realismu, resp. tradičnímu realistickému románu 19. století (z jehož principů zobrazování prózy socialistického realismu vycházely). Je sice znát snaha reflektovat pohyb a proměny v literatuře a společnosti, avšak pozice mnohých autorů zůstávají často silně ideologizované a zjednodušené. Výjimkou také není, že jejich ideologizovaný pohled má stále podobu naivně romantickou, stále se tu udržuje komunistický mýtus světové proletářské revoluce a víra (či vůle po víře?) v možnost pozitivní přestavby společnosti. A tak právě ti, kteří nejvíce hlásali potřebu kontaktu se skutečností, se jí s odstupem let zdají být nejvíce vzdáleni, neboť lidské osudy, skutky, umělecká díla, vztah člověka a světa neviděli v jejich znepokojivé, složité podobě, ale přistupovali k nim stále s primitivními, černobílými hodnotícími schémata.

Skutečné napětí nebylo v šedesátých letech většinou soustředěno do nějakých oficiálních vystoupení a prohlášení, ale spíše do polemik s nimi. Jedním z takových vystoupení, které ve svém důsledku odstartovalo první závažnou dlouhodobější diskusi o próze, byla diskuse nad edičním plánem nakladatelství Československý spisovatel. Diskuse, jež proběhla v rámci zasedání předsednictva SČSS, se



uskutečnila 14. ledna 1964 a její záznam přinesly pod názvem „Současná česká próza a její problémy“ ve svém čtvrtém čísle *Literární noviny*. Diskutujícím tu byli B. Březovský, J. Hájek, J. Putík, I. Skála, I. Kříž, J. Pilař a J. Kristek. Do následné diskuse pak polemicky zapojili autoři mladší generace – např. A. Haman, A. Kliment a V. Přibský.

Z celé diskuse<sup>33</sup> vyplývá, že rozhovory o próze stejně jako proměny prózy se od počátku vyhraňovaly nejen jako spor ideologický, ale i generační. Zároveň je třeba zdůraznit, že jde i o konfrontaci metodologickou – proti primitivním kritériím jsou stavěna východiska inspirovaná filosofií (především existencialismem a fenomenologií) a obnovenou strukturalistickou tradicí, obohacenou navíc nyní o nové podněty západoevropského myšlení.

Je ovšem důležité také připomenout, že žánrová proměna, na niž většina aktérů diskusí o próze v průběhu šedesátých let upozorňuje, tj. pohyb od (budovatelského) románu směrem ke kratším žánrům, povídce a novele, „nespadl shůry“, byl dán i neúspěchem budovatelského románu a nezájmem o něj u čtenářského publika. Čtenáři byli neustálým omíláním a opakováním stejného fabulačního schématu i výrazových prostředků (čerpajících z uměleckých postupů literatury devatenáctého století) zřejmě přesyceni a unaveni.<sup>34</sup>

Z odstupu let se zdá, že hlavní funkcí próz, jež byly předmětem prvních diskusí o próze v první polovině šedesátých let (I. Klíma, V. Přibský, J. Trefulka, A. Kliment, H. Bělohradská) bylo rozpohybování diskusí a „vytříbení“ literárněkritického i čtenářského vkusu a smyslu pro hodnoty, neboť v konfrontaci s těmito knihami možná snáze vystoupily do popředí literární texty, které byly skutečnými literárními událostmi, a to nejen let šedesátých.

Vezměme jako příklad třetí svazek edice *Život kolem nás*, povídkový soubor Vladimíra Přibského *Celý den do konce týdne*. Kniha dnes může být zajímavá možná pro literární historiky, kteří v ní mohou najít typické rysy snah o proměnu prózy – zájem o osobní problémy postav, přesun od vševědoucího vypravěče

---

<sup>33</sup> Publikování samotné diskuse mohlo ale působit zkreslujícím dojmem, protože jednak šlo pouze o výňatek z diskuse, a jednak šlo o záznam mluveného projevu vícero mluvčích. Napovrch tu vystupuje problém kontextu, který sice není sdělován, ale výpověď ovlivňuje. Lze si ho přitom pouze domýšlet, nově ho konstruovat, jak na to poukazuje ve své knize o vztahu literatury a institucí na přelomu čtyřicátých a padesátých let (s odkazem na Gadamerovu hermeneutiku textu) Michal Bauer (BAUER 2003: 6, 32).

<sup>34</sup> Srov.: BRABEC 1999: 17.

k různorodějším formám vyprávění (ich-forma, subjektivní er-forma), lyrické zachycení okamžiku, zaměření pozornosti na všednodenní a každodenní život pracujícího člověka, oživení jazykové stránky díla (pracovní slang, dialogy oživené obecnou češtinou a dialektem), snaha o přiblížení ke skutečnosti a dokumentární charakter díla včleněním fotografií apod. Pro jiného čtenáře, a to jak konzumního, tak kultivovaného však Příbského kniha bude zřejmě těžko přitažlivá. Masového čtenáře bude obtěžovat ideologický balast, který dnes bývá vnímán v posunuté, groteskní či dokonce komické rovině. Kultivovaného čtenáře bude dráždit schematičnost a obsahová mělkost próz. Nejen u Příbského, ale i u dalších autorů – u Klímy, Trefulky nebo např. v próze Bělohradské *Vítr se stočí k jihovýchodu* (druhý svazek malé řady edice *Život kolem nás*) – lze najít nejen celou řadu banalit a tematických i jazykových klišé.

Naivně dnes také působí snahy některých autorů o oživení formální stránky díla využitím dobových „experimentálních“ tvůrčích přístupů. O Klimentově *Setkání před odjezdem* se ve své době např. mluvilo jako o české podobě francouzského „nového románu“.<sup>35</sup> Na Klimentově novele je patrné úporné úsilí o intelektualizaci prózy. „Novému románu“ se snaží přiblížit na formální rovině – zařazením detailně popisných pasáží, krátkých jmenných vět, dokonce téměř explicitním přihlášením se k metodě a názorům novoromanopisců: „Nikdo na světě nemohl tušit, co se děje v jejich nitru, ale byly tady věci a ten kulatý předmět přichystaný mezi nimi, zrak, vůně a hmat. Způsob, jakým ty věci pozorovali a jak se jich dotýkali, oni těch věcí a ty věci těchto dvou cestujících, byl výmluvnější nežli nezachytitelný proud jejich vnitřního vědomí“ (KLIMENT 1963: 27-28). To, co je v novém románu za těmito postupy, tj. pocit odcizení člověka a světa, mezilidského odcizení, nepoznatelnost a nerozpoznatelnost člověka, mezilidských vztahů a složitých vazeb člověka a skutečnosti, snaha osvobodit se od poznávacích i zobrazovacích schémat, však u Klimenta chybí. Z tohoto hlediska jsou zajímavějším českým pokusem o „nový román“ např. díla Aleny Vostré či Jiřího Frieda.

Ve *Vlažné vlně* (1966) se Vostré podařilo vystihnout nejen onen pocit odcizenosti, ale také zmechanizování a zbanalizování lidské existence, lidského pobytu ve světě a spolu-žití. O Jiřím Friedovi se v souvislosti s „novým románem“ mluvilo

---

<sup>35</sup> Zmiňuje ho Milan Jungmann v anketě o „novém románu“ v časopise *Orientace* (ANKETA O „NOVÉM ROMÁNU“ 1967: 23). Jako výraz snahy o český „nový román“ novelu uvádí i *Dějiny české literatury 1945-1989* (JANOUSŤEK 2008: 319).

především ve vztahu k jeho próze *Abel* (1966), nesoucí příznačný podtitul „Pohyby jednoho rána“. Formálně se tu skutečně Fried zřejmě nejvíce přiblížil postupům a důsledné popisnosti „nového románu“. Zajímavější však podle mého názoru je novela *Hobby* (1969), v níž zpracování tématu – zvláštního koníčku hlavního hrdiny, jímž je opisování knih, dovedené téměř do absolutní estetické dokonalosti – vstupuje do vztahu s dalšími experimentálními aktivitami padesátých a šedesátých let. I v konkrétní, vizuální poezii byl důraz přenášen od obsahu sdělení na jeho ryze formální stránku. Nejenže se tak stíraly hranice mezi uměleckými druhy a docházelo tak ke sblížení literatury a – v tomto případě – výtvarného umění, ale prostřednictvím těchto postupů byly pojmenovány příznačné rysy proměny reflexe lidské existence, jazyka a komunikace.

Zproblematizována byla sdělnost slova a kategorie významu, jeho vyprázdnění. Poukázáno též bylo na odtržení jazyka a světa, jazyk je univerzem autonomním, fungujícím nezávisle na objektivní realitě a člověku.<sup>36</sup> Na jedné straně to sice tvůrcům i recipientům přináší větší svobodu, na druhé straně ale také uvrhá do pocitů skepse o možnosti komunikace a jakéhokoli sdělení. Na to se rezignuje, z jazyka, slov, písma se pak stává objekt čistě estetický, ornamentální, dekorativní.

O „časovosti“ některých prozaických knih z první poloviny šedesátých let svědčí i to, že v diskusích a projevech o současné próze se od druhé poloviny let šedesátých objevují již jiná jména – přetrvává I. Klíma, nyní však některými autory reflektovaný v kritičtější podobě,<sup>37</sup> opakovaně se vracejí jména M. Kundery, V. Linhartové, V. Párala, J. Vohryzka či I. Vyskočila. Zvýšená pozornost je oproti první polovině let šedesátých věnována B. Hrabalovi. O této proměně se lze přesvědčit v druhé dlouhodobější diskuse o próze, jenž proběhla v *Literárních novinách* číslo 10-29 v roce 1966. Tentokrát dala podnět k diskusi sama redakce *Literárních novin*. Do redakce byli pozváni odborníci z řad mladší a střední generace (A. Jelínek, Z. Kožmín, M. Suchomel), kteří spolu s redaktory *Literárních novin* (V. Karfík,

---

<sup>36</sup> Srov.: „Český proud experimentální poezie však zdůrazňoval i etický impulz a grotesknost (...). Jeho výpravy pod povrch jazyka směřovaly k demontáži frází a klišé a v dobovém kontextu získávaly aktuální rozměr tím, že ukazovaly způsob, jak vyloučit z jazyka to, co ho může činit nástrojem ideologií. Jedním z naléhavě pociťovaných teoretických východisek proto bylo Wittgensteinovo pojetí jazyka jako univerza o sobě, které odráží svět, ale neudrzuje s ním vztahy“ (IBID.: 233-234).

<sup>37</sup> Srov. „rezervované“ hodnocení M. Petříčka v jeho diskusním příspěvku v *Literárních novinách* v roce 1966 („Próza v pohybu“, *LtN* č. 21) a především pak kritiku Přemysla Blažíčka („Svědectví – a čeho?“, in BLAŽÍČEK 2002: 281-285), jenž svou kritiku Klímova románu *Hodina ticha* uzavírá tím, že Klíma „nepřekročil hledisko průměrného funkcionáře té doby, kterou sám odsuzuje“ (IBID.: 285).

Z. Pochop) diskutovali z různých hledisek o současné próze. Rozhovor byl pod názvem „Proměny české prózy“ otištěn v desátém čísle *Literárních novin*.

Stále tu přetrvávaly otázky vztahu umělce a světa, otázka angažovanosti spisovatele, problém možností epického umění, konkrétně románu.<sup>38</sup> Ovšem větší pozornost se evidentně upínala na jiná témata. Literární dílo tu bylo v první řadě hodnoceno jako autonomní skutečnost, která není v přímém vztahu s nějakým objektivně daným historickým vývojem. Spíše než o kontext historický a o působení „dějinných sil“ se kritici zajímali o intelektuální klima, o filosofický kontext, v němž dílo vzniká i v němž je přijímáno. Stranou nezůstal ani velmi důležitý vztah soudobé prózy k filmu či k myšlení o literatuře a k filosofii. Kvitována byla intelektualizace prózy a diferenciacie čtenářského publika. Kritici se soustředili na prózy, které podněcují myšlení, aktivizují čtenářskou pozornost, provokují, kladou otázky, aniž by na ně předkládaly jednoznačné odpovědi. Do popředí se dostával problém komunikace a jazyka.

Je evidentní, že česká literární kritika se v šedesátých let jen velmi obtížně a pozvolna vymaňovala z literárního diskursu padesátých let. Zůstávala či se variovala některá témata a pojmy: rozlišování obsahu a formy, literatura a její vztah k životu, literatura jako odraz skutečnosti, prozaické dílo jako prostředek poznání dějinné situace, požadavek realistického zpodobňování skutečnosti, problém angažovanosti umělce, vztah díla k soudobé skutečnosti, jeho sociální „náboj“ (byť v širokém slova smyslu). Výjimkou v tomto ohledu byli především kritici z okruhu *Tváře*, např. Jan Lopatka. Ten již v šedesátých letech upozorňoval na vznik nového schematismu v próze šedesátých let (LOPATKA 1966). Toto ostré hodnocení se samozřejmě dotklo nejen tvůrců, ale i samotných literárních kritiků, kteří to vnímali jako útok do vlastních řad. Pro mnohé z nich byl Lopatkův postoj tehdy příliš radikální.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Kritici se tu však rozcházejí. Zdeněk Kožmín vyjadřuje politování nad absencí „velkého románu“ a považuje ho za žánr nezastupitelný: „Velká epická stavba by patrně umožnila nějaké další prohloubení nových aspektů skutečnosti (...)“, román zkrátka „řekne o světě něco »jinak« než povídka. Vladimír Karfík mu však oponuje, podle jeho mínění „mikrostavba může se světem souznít stejně“. Kdesi „mezi“ je Milan Suchomel – je podle něho zapotřebí románu, který by zaujal širší publikum než „exkluzivní mezipružkumy“ (narážka na Věru Linhartovou – pozn. V. K.). Ovšem i u takového románu požaduje Suchomel nějakou inovaci, ozvláštnění, „disociaci, rozpouštění pevných skupenství“ (PROMĚNY ČESKÉ PRÓZY: 5).

<sup>39</sup> Do polemiky s Lopatkovým diskusním příspěvkem (LOPATKA 1966) vstoupili např. Z. Heřman (*LtN* č. 13), O. Chaloupka (č. 17), M. Petříček (č. 21) či V. Dostál (č. 26).

Třebaže lze u kritiků šedesátých let konstatovat těžké odpoutávání od primitivních a mimouměleckých hodnotících kritérií, je možno říci, že zhruba od poloviny šedesátých let se jejich pozornost soustředila na díla, k nimž se dodnes literární historie vrací (V. Linhartová, M. Kundera, B. Hrabal, V. Páral, J. Jedlička ad.). Jednou z výjimek je próza Josefa Vohryzka *Chodec* (1964). Ta sice byla v dobových diskusích často zmiňována, ale v pozdějším období – a platí to do dnešních dnů – neprávem opomíjena, přestože se jedná o další ze zajímavých pokusů o českou verzi „nouveau roman“. Kniha by si jistě zasloužila např. komparaci s Milotovým *Sudem*,<sup>40</sup> samozřejmě také s texty Butorovými a Robbe-Grilletovými, taktéž s F. Kafkou a poválečnou literaturou absurdity (Camus, Beckett).<sup>41</sup>

### 1. 3. 2 Diskuse o experimentu. Premisy a východiska dobového experimentálního umění

Vedle diskusí o proměně umění, o změně paradigmatu ve vědě, vedle reflexí současné evropské filosofie, oživeného zájmu o pražský a nově i pařížský strukturalismus je z hlediska mé práce velmi důležitá diskuse o uměleckém experimentu.<sup>42</sup> Zvýšený zájem o umění jakkoli experimentující s konvenčním tvarem díla dokládá mimo jiné znovuobjevování surrealismu, který byl od čtyřicátých let odsouzen k osudu „ilegálního umění“. V šedesátých let mohly ojediněle vyjít knihy tvůrců, hlásících se tak či onak k surrealismu (např. Lorencův výbor *Za zády*). Na scéně se objevila i nová generace mladých tvůrců (V. Linhartová, M. Nápravník), kteří měli některými rysy své tvorby k surrealismu blízko, překračovali však jeho limity tam, kde je surrealismus programovým uměním.

Oficiální „renesanci“ surrealismu dokládají sborníkové publikace z let šedesátých (*Magnetická pole, Surrealistické východisko 1938-1968*), prezentující světové i české předchůdce surrealismu a jeho představitele meziválečného i poválečného období. Přesto nadále surrealismus zůstával, a to vědomě, spíše „uzavřeným“, exkluzivním uměním, neboť jeho tvůrci (či tvůrci s ním nějak spříznění) si byli vědomi, že žijí stále v totalitním režimu, kde veřejná prezentace je možná pouze se

---

<sup>40</sup> První verze románu *Sud* byla dokončena v roce 1971, druhá a definitivní v roce 1980. Román mohl vyjít až v roce 1993 (Československý spisovatel, Praha).

<sup>41</sup> Srov.: HODROVÁ 2006: 120, 241. K *Chodci* dále: OPELÍK 1969b a LOPATKA 1995: 254-255.

<sup>42</sup> Slova experiment a experimentální uvádím bez uvozovek, nejsou-li až následným označením (jako např. v případě tvorby Věry Linhartové), ale vyskytují-li se explicitně jako předmět úvah a diskusí v níže citovaných člancích a statích. Nad to adjektivum experimentální se zde vztahuje ke skutečnému programovému experimentálnímu hnutí poválečného období.

souhlasem státu. A proti státnímu establishmentu a jakékoli formě státně řízené organizace či kolektivizace stáli surrealisté v opozici. Jak poukázala na jednom z večerů *Fragmentů* Věra Linhartová (LINHARTOVÁ 1965d), tomuto okruhu umělců šlo o publikum *přirozeně omezené* výběrem a *vnitřním spřízněním*.

Je nutné připomenout, že ani surrealismus se nevyhnul „obcování“ s mocí; je tak zároveň vhodným příkladem ukázky negativního dopadu podřizování umění politickým zájmům. Krach krátkodobého sblížení francouzských i českých surrealistů s komunistickou stranou a prosovětskou politikou<sup>43</sup> dokládá nemožnost spojení umění, které je založeno na experimentu, s jakýmkoli vnějšími zájmy. Experiment vyžaduje svobodu, a proto se ukazuje pro veškeré estetické názory, pro něž je experiment výchozím tvůrčím principem, takové svázání s vnějšími zájmy, které by tuto svobodu omezovaly, nerealizovatelné.

Tvůrci experimentálního umění v šedesátých let tedy z hlediska uměleckých postupů navazují na meziválečnou avantgardu (dadaismus, futurismus, kubismus, surrealismus atd.), ovšem nepřebírají její angažovanost sociální. Těmto představitelům tzv. druhé avantgardy jde skutečně o revoluci pouze v oblasti umění. Experimentální hnutí, vnitřně samozřejmě různě variované, je reakcí na zpochybnění schopnosti lidské řeči pojmenovat a vyjádřit situaci, komunikovat, a být tedy i prostředkem uměleckého sdělení. Slovesné umění z této krize hledá různá východiska – sblížováním s výtvarným uměním (slovo, písmeno je vnímáno jako výtvarný objekt, prostorový útvar), s experimentální hudbou a zvukovým záznamem či exaktními vědami (inspiruje se novými poznatky v matematice, informatice, kombinatorice).

Ne všechny „experimentální“ tendence jsou samozřejmě součástí tzv. experimentálního hnutí, přesto se s odlišnými formami různě pojímaného „experimentu“ lze setkat v různých národních literaturách. Ve Francii „experiment“ představuje skupina OuLiPo (R. Queneau) a „nový román“ (A. Robbe-Grillet, M. Butor, C. Simon ad.), v Německu je významným představitelem H. Heissenbüttel (v roce 1965 vyšla v překladu Hiršala a Grögerové jeho kniha *Textů*) či filosof Max Bense (jeho *Teorie textů* vyšla v roce 1967 i česky), v Rakousku jej představuje především Vídeňská skupina, jejímiž představiteli byli H. C. Artmann, G. Rühm, O. Wiener, K. Bayer a F. Achleitner.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Srov.: MACUROVÁ 1995.

<sup>44</sup> K tomuto tématu dále srov.: JANOŮŠEK 2008: 233.

Považuji za užitečné na tomto místě ukázat historicitu pojmu „experiment“, neboť tak snáze vystoupí napovrch ontologické jádro pojmu, resp. proměny jeho interpretačního uchopení a naplnění v čase. Lze pak vyvodit, z jaké tradice (nejen) české poválečné „experimenty“ vyrůstají, i co je u nich specifické.

V české literatuře „zavádí“ pojem *experimentu* ve své stati „Experimenty“ F. X. Šalda. Rozlišuje tu experiment pravý a experiment předstíraný, hraný. První vyzývá, druhý zatracuje. Pravý experiment se mu pojí s hrůzou, odvážností, nejistotou a dobrodružností (ŠALDA 1941: 15). V duchu dobové secese,<sup>45</sup> ale rovněž i pozdější avantgardy se Šaldovi ve slově experiment spojuje umění a život, znamená především přístup k životu, k duchovnímu hledání. Skrze experiment se „já“ otevírá vůči světu, vstupuje do kontaktu s univerzem, skrze experiment se „já“ rozvíjí, vydává se na svou vlastní cestu. Na této cestě hledání je cílem hlubina, jistota, klid, síla původního pramene (IBID.: 19), prazáklad a podstata života.

Experiment předpokládá zavržení hotových schémat, vítá neroztříděnost, *chaos*, zmatek, neboť jedině ty mohou být východiskem k nalezení skutečného řádu. Subjekt, který se vydal na cestu experimentu, nepřebírá, neopakuje, neboť, jak říká Šalda, „experiment nezná *opakování* – leda jako nepřítele, jehož překonává“ (IBID.: 21; zdůraznil F. X. Š.). Každý experiment je nový, jiný, nepodmíněný ostatními, je to „nekonečnost vtělená v ideální bod, vesmír zrozený pro sebe a ze sebe“ (IBID.: 20). Každý skutečný experiment je tedy původní, znamená proměnu – proměnu všedního v nevšední a zázračné silou tvůrčího aktu (IBID.: 22).<sup>46</sup>

Šaldovy názory by bylo možno osvětlit v několika kontextech – např. zrodu moderny či dobové duchovědné estetiky.<sup>47</sup> Některými rysy či formulacemi se Šalda ovšem přibližuje i romantickým představám básnictví, zdánlivě paradoxně, neboť jak známo, k romantismu se stavěl polemicky.<sup>48</sup> Obecnými východisky je si však Šalda s romantismem – nikoli jako s historickým směrem jako spíše s transhistorickým

---

<sup>45</sup> Srov.: HAMAN 2000: 65. Avantgardu Šalda předjímá i požadavkem tvůrčího zapomínání jako předpokladu uměleckého překonávání minulosti (IBID.).

<sup>46</sup> Aleš Haman v článku „Člověk a mýtus“ (v němž srovnával Otčenáškovu *Občana Brycha* a Škvoreckého *Zbabělce*) pojmenoval jako moderní mýtus člověka právě mýtus tvořivé svobody (HAMAN 2002b: 369). A právě toto pojetí člověka znamenalo podle Hamana v poválečné literatuře průlom do pojetí prezentovaného v schematizujících prózách socialistického realismu (HAMAN 2002b: 370).

<sup>47</sup> Srov.: HRBATA 1987: 482.

<sup>48</sup> Srov.: IBID. Podle Hrbaty se romantická kritika patosem a inspirací, romantická heroismem i výrazem stala Šaldovi vlastní (IBID.: 494).

myšlenkovým paradigmatem<sup>49</sup> – blízký. V tomto druhém smyslu se ovšem romantismu přibližují i někteří představitelé české experimentální tvorby druhé poloviny dvacátého století (Linhartová, Topinka), proto je tu také tato souvislost zmiňována.

Z hlediska romantismu jako myšlenkového paradigmatu se zdá být pro „experimentální“ tendence v umění inspirativní definice romantismu Friedricha Schlegela, již připomíná ve studii „Pojetí romantismu v literární historii“ René Wellek (WELLEK 2005: 49): Schlegel definuje<sup>50</sup> romantickou literaturu jako progresivní univerzální poezii a na rozdíl od mimeticky zaměřených konceptů umění jako projev obrazotvornosti (KREMER 2006: 680). Tato univerzální progresivní poezie se přitom Schlegelovi prostupuje se životem. Skutečnost nenapodobuje, ale vytváří svou vlastní (IBID.: 682). Wellek dále např. mluví o romantické touze – je jí touha proniknout k počátkům lidstva a ke svým vlastním počátkům s cílem naleznout východisko univerzálního života.<sup>51</sup> Opomenutí hodný není ani blízký vztah jak romantického principu, tak Šaldova myšlenkového světa k náboženství.<sup>52</sup>

Pro Šaldu byla tvůrčí činnost v oblasti života i tvorby pohybem *osvobození*.<sup>53</sup> Opravdový tvůrce musí mít odvahu být jiný, musí mít odvahu vydat se svou vlastní cestou. Umění život nenapodobuje, ale předjímá a v jistém smyslu utváří. Dobývá *jinou* skutečnost, již prozkoumává jako prostor *nesamozřejmého smyslu*. Tato *jiná* skutečnost výrazem vnitřní zkušenosti, v níž se spojuje vnitřní zření, intuice a obraznost. Prostřednictvím umění tvůrčí subjekt realizuje své tvořivé vidění, tedy vždy *nové* vidění života a světa. Umělecké vidění proniká k podstatě věcí, je to tedy úsilí nanejvýš vážné, a proto i osobně zraňující. Tvořivý přístup přitom Šaldovi představuje jedinou autentickou lidskou možnost.

Shrnutí hlavních bodů Šaldova promyšlení umělecké tvorby, které by mohly být podnětné pro sledovanou problematiku, bude východiskem dalších úvah, vztahujících se již k poválečnému umění.

---

<sup>49</sup> Jak i sám Šalda romantismus rozlišoval. Srov.: IBID.: 488.

<sup>50</sup> Ve fragmentu číslo 116 spisu Athenaeum.

<sup>51</sup> Toto Wellek dokládá na příkladě díla Maurice de Guérin (WELLEK 2005: 76).

<sup>52</sup> Ke vztahu romantismu a náboženství srov.: KREMER 2006: 682; ke vztahu F. X. Šaldy k náboženství srov.: MOKREJŠ 1997: 53-69. K určité ateistické formě náboženství má také blízko skupina Vysoká hra, která byla právě Věře Linhartové velmi blízká.

<sup>53</sup> V charakteristice Šaldova pojetí umělecké tvorby vycházím z MOKREJŠ 1997: 128-163.



V padesátých letech si socialistické umění vyložilo „po svém“ Šaldova slova o experimentu. Josef Hrabák v článku „Několik myšlenek o experimentálním umění“ se sice prostřednictvím motta dovolává Šaldy, ovšem odmítá spojení uměleckého experimentu s hledáním nových forem. Odsuzuje avantgardu a veškeré -ismy první poloviny dvacátého století, které byly na proměny umělecké formy více či méně zaměřeny. I tam, kde je k avantgardě nejshovívavější, omezuje platnost jejího experimentování z důvodu nedostatečné ideologické vyzbrojenosti. Hrabák stručně přehlíží proměny pojetí experimentu i experimentální praxe a hodnotí je značně kriticky. Sám se staví do pozice toho, kdo chce vrátit Šaldovým slovům ztracenou vážnost. Současně se přitom i k Šaldovu pojetí vymezuje kriticky, rozdíl spatřuje především v odlišných historicko-společenských kontextech. Současnou historicko-společenskou situaci vidí na vyšším vývojovém stupni: „Dnešní spisovatel má již jasnou perspektivu společenského vývoje, kterou neměl spisovatel doby Šaldovy (...)“ (HRABÁK 2002: 350).

Hrabák se sice zdánlivě hlásí k Šaldovu odkazu, ale pojem experimentu přenáší z roviny niterné do roviny *společenské*. Na základě toho dospívá k tezi, že hodnocení „uměleckého experimentu“ se má odvíjet od toho, „jak poznává svět a jak se zapojuje do boje o společenský pokrok“ (HRABÁK 2002: 348). Nejde mu ani tak o nalezení nového jako spíše *lepšího* vztahu ke skutečnosti. Zcela přitom nechává stranou Šaldovy myšlenky o vytváření skutečnosti nové. Snaží se také o falešné sjednocení různých tendencí umění – odmítá dělení umění na „experimentální“ a „tradiční“ a prorokuje jednotné socialistické umění, proti němuž bude stát pouze „paumění“ (IBID.: 351-352).

Vedle Šaldovy stati si Hrabák pro svůj článek vypůjčil jako motto i citaci z článku Jiřího Hájka „Boj o tvar a smysl experimentu“, uveřejněného na počátku roku 1958 v *Literárních novinách*. Hájkův článek dokládá velmi pozvolnou proměnu postoje marxistické poválečné kritiky k meziválečné avantgardě. Připomíná se tu po válce záměrně opomíjená tradice socialistického realismu meziválečného období, kdy tato tvůrčí i kritická metoda neměla ještě platnost závazné ideologicko-estetické normy, ale spíše povahu hledání, a byla také vnitřně rozrůzněná.<sup>54</sup>

Rovněž Hájek spojuje experiment se společenským systémem, resp. jeho proměnou. Nové umělecké hodnoty mají vznikat „v dotyku novými »životními obsahy«“,

---

<sup>54</sup> K ideologicko-estetické normě socialistického realismu srov. např. KUSÁK 1998, BAUER 2003, KNAPÍK 2006, JANÁČEK 2007.

experiment pak roste „z objevování nejpodstatnějších rysů a podob soudobého lidství společenských a etických zápasů, v nichž se rodí svět socialismu“ (HÁJEK 1958). Pro Hájka tedy spočívá experiment především v rovině obsahové, ne jinak tomu bylo u mnohých dalších kritiků. V mnoha článcích a diskusních příspěvcích o próze z počátku šedesátých let lze najít tvrzení, která dokládají, že experiment tu znamenal především tematické ozvláštnění dobových uměleckých schémat a snahu normativní estetiku nějak narušit.<sup>55</sup>

Až zhruba od poloviny šedesátých let se diskuse o uměleckém experimentu ubírají odlišnou cestou, ačkoli i nyní není ideologické hledisko zcela opuštěno. Cílená diskuse o uměleckém experimentu proběhla v roce 1966 v prvním ročníku časopisu *Impuls*. V diskusi vystoupily zajímavé osobnosti a bylo možno zde nalézt různorodé názory a stanoviska.<sup>56</sup> Časově nejstarším příspěvkem je pravděpodobně přetištěný příspěvek Ludvíka Kundery z dobříšského sjezdu mladých spisovatelů v březnu 1948, jenž Kundera zakončil apelativním tvrzením: „Experiment je předpokladem a živnou silou umění. Jeho svoboda je nám pak nutností“ (KUNDERA 1966: 792). Antonín Sychra se ve stati „Experiment v umění jako vědecký a politický problém“ vrací k objevování nových metod, technik apod. jako ke klíčové, byť ne jediné podmínce experimentu (SYCHRA 1966: 804); nevědomě tak odhaluje nebezpečí, které hrozí, je-li experiment chápán pouze v technickém, vědeckém smyslu. Estetická hodnota takového díla je pak potlačována.

Do jisté míry rezervovaný postoj zaujímá k experimentu Kamil Bednář. Apeluje na nutnost spojení uměleckého experimentu s otázkami etickými a existenciálními. Experiment má pro něj smysl pouze ve chvíli, spojuje-li se s aktualizací otázek o podstatě umělecké tvorby a lidského života. Ústřední je pro Bednáře stále osobnost tvůrce, tedy nejen umělec, ale i člověk, jeho morální charakter, jeho osud i problémy: „Otázku experimentu nelze asi řešit bez vztahu k základním otázkám tvůrčího procesu, ba ani ne bez přihlédnutí k základním otázkám života a umělcova charakteru, který nesporně souvisí s charakterem díle. (...) Experiment – nejde-li opravdu jen o technickou otázku, třeba barev, interpunkce, kaligramů, koláží apod. – je neodlučitelný od etické stránky umělecké tvorby“ (BEDNÁŘ 1966: 546).

---

<sup>55</sup> Normativní estetikou chápu estetiku, v níž je estetická norma chápáno jako závazné pravidlo, verbálně vyjádřené a nějakou normativní příručkou kodifikované. Je explicitně formulovaná mimo literární praxi jako instrukce, postulát. Srov.: CHVATÍK 2001: 76. K „normativnímu modu poetiky“ též DOLEŽEL 2000: 47-50 aj.

<sup>56</sup> Ideologické stanovisko tu reprezentoval např. hudební skladatel Luigi Nono (NONO 1966).

Nejkrajnější podoby experimentálního umění v *Impulsu* představili Josef Hiršal a Bohumila Grögerová – Hiršal v článku „O poezii přirozené a umělé“, Grögerová v navazující stati „Fónická poezie“.

Hiršal s Grögerovou byli u zrodu významných kolektivních počinů experimentálního umění šedesátých let: uspořádali sborníky experimentální poezie: *Vrh kostek* (1993, k vydání připraveno původně na konci šedesátých let) a *Experimentální poezie* (1967); vydali společně sbírku *JOB-BOJ* (1968), uváděli k nám osobnosti mezinárodního experimentálního hnutí.<sup>57</sup> Velmi významné bylo vydání antologie teoretických a esejistických textů *Slovo, písmo, akce, hlas* (1967). Vedle Kolářovy úvahy „Snad nic, snad něco“ jsou zde zastoupeni zahraniční tvůrci a teoretici. Sborník dokládá různorodost experimentálně zaměřené tvorby, jejímž základním charakteristickým rysem je zaměření se na jazykovou stránku díla, na aktualizaci sémantické roviny textu s využitím experimentů s grafikou, písmem, zvukem. Pozornost je přenášena z tvůrce na samotný text, resp. na realitu, již zachycuje, proto se někdy hovoří o tzv. objektovém (objektálním) umění.

Patrná je vědomá návaznost na směry moderní poezie první poloviny dvacátého století – „všichni básníci směřují k ideálnímu bodu, kde slovo tvoří samo ze sebe a osvobozuje tak univerzální realitu,“ praví se v duchu surrealistických manifestů v „Prvním stanovisku mezinárodního hnutí“ (HIRŠAL – GRÖGEROVÁ 1967: 99). Texty ve sborníku představené dokazují, že aktualizace jazyka literárního díla není samoučelná, literární jazyk reaguje na proměny světa, stejně jako je předvídá. Experimentální texty tedy nejsou texty bez-smyslu, ale texty úpěnlivě smysl hledající, dotýkají se – slovy Helmuta Heissenbüttela – „hranice toho, co ještě není vyslovitelné“ (HEISSENBÜTTEL 1967: 53). Jsou odpovědí nejen na krizi jazyka, ale i krizi slovesného umění, jeho sémantickou vyprázdňenost.

Nesmí se zapomenout, že teoretické úvahy v oblasti experimentálního umění k nám nepronikají pouze zvenku, ale vznikají i zde. Vedle Hiršala, Grögerové a Koláře opomenout nelze ani knihu Jindřicha Chalupického *Umění dnes* (1966), která přinesla přehled nejvýznamnějších tendencí moderního (především výtvarného) umění po druhé světové válce. Chalupický se tu pokouší – v duchu svého teoretického uvažování – vysledovat smysl těchto uměleckých experimentů, objasnit situaci poválečného umění i jeho roli v poválečném světě.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> K tomu srov.: LANGEROVÁ 1998: 309 a j.

<sup>58</sup> K Chalupického názorům se podrobněji vrátím v dalších kapitolách.

V šedesátých letech často vznikaly také „experimenty“, jejichž cílem bylo proniknutí ke kořenům řeči, za hranice řeči, do meziřeči. Relativizování epičnosti, hry s fikcí a narativem, průzkumy různých mechanismů a režimů řeči jsou vždy spojeny s tázáním se po lidské existenci, s hledáním smyslu (třeba i v nesmyslu), s vyjádřením úzkosti moderního člověka. Z tohoto hlediska je nutné zmínit ještě jeden „poetický manifest“ z let šedesátých – básnický esej „Hadí kámen“ Miloslava Topinky.

Topinka svůj esej publikoval ve dvou částech v roce 1967 v *Sešitech pro mladou literaturu*. Do středu své úvahy postavil slovo a řeč. Slovo je představeno jako vždy ambivalentní – ovládá i je ovládáno, zraňuje i je zraňováno. Autor se tu inspiruje nejen koncepcí a emblematickou křesťanskou (vytváření řeči je připodobňováno k „přibíjení na kříž“; TOPINKA 1967: 4), ale též brahmánskou filosofií či kulturou japonskou (IBID.: 6). Ne náhodou patří Topinka ke znalcům a obdivovatelům francouzské skupiny Vysoká hra, pro niž jsou podobné filiace příznačné. Básnická tvorba je chápána jako akt nanejvýš vážný, osudový, poezie je zápas, je to dobývání „dávno zapomenuté řeči“ (IBID.: 4), jejích útržků, je to také samota, která k opravdovému básníkovi nutně patří.

Experimenty v české literatuře šedesátých let vyvolávaly značnou odezvu především v řadách kritiků (A. Brousek, K. Milota, Z. Kožmín, A. Haman, M. Suchomel ad.) – aktualizovaly zřejmě nejvýrazněji základní otázky spojené s existencí literatury (jejích hranic, možností, smyslu), ale i otázky spojené s naší existencí v řeči a existencí vůbec. Např. Antonín Sychra (SYCHRA 1966), ale rovněž třeba i Karel Milota (MILOTA 1968) upozornili také, že experimentování v umění se netýká pouze tvůrce, ale i *recipienta*, i on experimentuje. V tvorbě je mu přiřknuta zásadní role, dotváří text, při této své tvůrčí činnosti má stejnou svobodu, jakou měl básník.

Zatímco v oficiální kritice a umění padesátých letech nepřineslo užívání pojmu experiment žádné jeho skutečné oživení a snahou kritiků bylo ho spíše začlenit do systému normativní estetiky, rodila se v té samé době skutečně *nová* díla (Jiří Kolář, Josef Hiršal, Ladislav Novák ad.), jež mohla být veřejně prezentována až v letech šedesátých. Tehdy se také dostalo pojmu uměleckého experimentu nového teoretického i praktického naplnění. Pro Šaldu byl experiment ještě dosti univerzální pojem, vyjadřující obecný princip přístupu k životu a tvorbě. V šedesátých letech

existoval umělecký experiment v mnoha různých praktických variantách a měl mimo jiné podobu programového, historického hnutí.

Nejen vytváření, ale i interpretace literárního „experimentu“ se tu odvíjela od odlišného duchově-historického kontextu, uvažovat lze o souvislostech s proměnou filosofického paradigmatu a „obratem k jazyku“,<sup>59</sup> s rozvojem sémiotiky či s počátkem postmoderního splývání uměleckých a mimouměleckých, vědeckých diskursů. Z hlediska historicko-politického nelze opomenout akcentování krize jazyka důsledkem mocenské manipulace s ním – snaha o „očistění“ jazyka byla v českém kontextu opravdu aktuální. Šaldovy obecné axiomy se přesto dají vztáhnout i na tato díla.

Metoda interpretace textů jednoho konkrétního autora, resp. autorky – Věry Linhartové – má v této práci ukázat jeden určitý model literárního „experimentu“, literatury, jež nezná „polovičatost“, jež je *vždy* synonymem *hledání* – tvůrčího i lidského, existenciálního. Zastoupení všech tří základních žánrů (próza, poezie, drama) i sledování proměn autorčiny tvorby v čase (resp. časoprostoru) snad umožní, aby obraz tohoto modelu byl co možná nejkomplexnější. Cílem tu není činit jakékoli klasifikace, ale na příkladě vybrané autorky upozornit na specifika její poetiky a jejím prostřednictvím i na specifika poetik dalších autorů, s jejichž texty bude její tvorba průběžně srovnávána.

---

<sup>59</sup> K tomu HUBÍK 1994.

## 2. Prózy Věry Linhartové z let padesátých a šedesátých jako výraz odporu ke konformismu

„Já nejsem na to, abych vyprávěl příběhy.“ (Richard Weiner)

„Artefakt je udělaný z pocitu realizace přibližování se k pravdě.“ (Adriena Šimotová)

„Člověk je šílený jen v očích ostatních.“ (André Breton)

### 2.1 Experimentální próza?

Jak bylo řečeno v úvodní kapitole, následující části této práce budou věnovány interpretaci textů Věry Linhartové, jejíž tvorba je tu pojímána jako jeden konkrétní model literárního „experimentu“,<sup>60</sup> příkladný nejen svou kontinuitou, ale také výlučností a „ryzostí“. Tvorba Linhartové totiž představuje vzácný případ díla, které se již v počátcích rozešlo s tradičním prozaickým tvarem. V tomto pohybu Linhartová neustoupila nikdy ani o krok vedle či nazpět, ve svém tvůrčím hledání šla naopak stále dál, překračovala postupně hranice, které se před ni stavěly.<sup>61</sup>

V šedesátých letech působily její knihy jako „zjevení“ a pro tehdejší literární kritiku byly těžkým oříškem. Přestože bylo v české próze možné sledovat pokusy o obrodu tvaru, byly texty Linhartové v kontextu dobové české literatury jen těžko nějak zařaditelné nebo s něčím srovnatelné. Našli se ovšem kritici, již se snažili najít jazyk interpretace k těmto knihám. Jejich texty pro mne představují první krok k nalézání možných cest přístupu k tomuto dílu.<sup>62</sup> Objevily se tu první úvahy o možných souvislostech tvorby Linhartové s evropskými uměleckými a filosofickými proudy (existencialismus, filosofie jazyka, surrealismus, fenomenologie, „nový román“, absurdní literatura), hledali se její literární blízcenci (F. Kafka, autoři „nového románu“, S. Beckett, z českých autorů R. Weiner, B. Hrabal, J. Vohryzek,

---

<sup>60</sup> Uvozovky jsou tu výrazem mého odstupu a jisté míry skepticismu k tomuto vágnímu pojmu. Označování Věry Linhartové jako autorky experimentální literatury je nadto problematické s ohledem na to, že pojem experimentální literatura (především pak poezie) se v šedesátých letech vztahuje ke konkrétnímu programovému hnutí (byť vnitřně různorodému), k němuž se Linhartová nejen nijak nehlásila, ale dokonce se o těchto tendencích vyjadřovala kriticky (srov.: LINHARTOVÁ 1965b: 503). Z těchto důvodů je označení „experiment“, „experimentální“ v rámci této práce pouze pracovní, nemá být výrazem žádné jasné klasifikace autorčiny tvorby.

<sup>61</sup> Miloslav Topinka na adresu Věry Linhartové poznamenává: „Jen málokdo je schopen sdílet onu základní zkušenost, o kterou šlo Vysoké hře. Proto je mi tak blízká Věra Linhartová, která se od této »základní zkušenosti«, od onoho kategorického požadavku opravdovosti nikdy neodklonila. Nikdy nepřistoupila na žádný kompromis, který by ji, byť na okamžik, donutil »vysokou hru« opustit“ (TOPINKA 2007b: 253).

<sup>62</sup> Srov.: HAMAN 2002a; SUCHOMEL 1965, 1969; VOHRYZEK 1965; KOŽMÍN 1965, 1968a, 1969; KRÁL 1965; OPELÍK 1969; PRAŽAN 1969, PRAŽAN – SUS 1970a, 1970b.

I. Vyskočil, V. Páral, M. Nápravník), naznačeny byly i souvislosti s dobovým výtvarným uměním (kubismus, abstraktní malba, konceptuální umění).

S odstupem několika desetiletí lze předpokládat, že při konstituování kontextu autorčiny tvorby dojde k určitému pohybu – předkládána práce má mj. za cíl reflektovat právě tento posun. V následujících kapitolách se budu snažit situovat autorčino dílo do určitého kontextu, upozorňovat nejen na souvislosti s jejími předchůdci a současníky, ale také následovníky. I zde se opírám o dosavadní linhartovskou literaturu, a to především o texty autorů, kteří pro mne jsou v přemýšlení o knihách Věry Linhartové nejvíce *inspirativní*. Jedná se především o úvahy D. Hodrové (HODROVÁ 1968, 1991, 2001), S. Richterové (RICHTEROVÁ 1991a, 1991b 2004a, 2004b), M. Topinky (TOPINKA 1993a, 1999) a Z. Stolz-Hladké (STOLZ-HLADKÁ 1997, 1999, 2000, 2001). V těchto studiích<sup>63</sup> byla v souvislosti s kontextem, na jehož pozadí lze a je třeba dílo Linhartové interpretovat, připomenuta M. Součková, dále přibyla jména mladších autorů – především S. Richterové. Výrazněji byla reflektována spojitost s tvorbou R. Weinera, malíře J. Šímy a francouzských básníků sdružených do skupiny Vysoká hra (s níž Weiner i Šíma svého času spolupracovali; Šíma byl dokonce inspirátorem mladých francouzských básníků).

V předkládané kapitole se budu věnovat prózám Věry Linhartové, které dobou vzniku spadají vesměs do let padesátých, resp. přelomu let padesátých a šedesátých. Publikovány byly až v šedesátých letech postupně v pěti knihách: *Prostor k rozlišení* (1964, dále jen PkR), *Meziprůzkum nejbliž uplynulého* (1964, dále jen MNU), *Rozprava o zdviži* (1965, dále jen RoZ), *Přestořeč* (1966, dále jen PŘ) a *Dům daleko* (1968, dále jen DD).<sup>64</sup> Pozornost bude soustředěna zejména na první čtyři knihy, neboť v nich jsou obsaženy texty, které lze označit takřka za „programové“. Autorka tu postupně dospívá k *formulování poetiky*, jež je naplno realizována právě v triptychu *Dům daleko*. Proto také se budu interpretaci textů z této knihy věnovat více v následujících kapitolách v souvislosti s básněmi a rozhlasovými hrami, k nimž mají svou poetikou blíže.

---

<sup>63</sup> K nimž se připojují samozřejmě další autoři – např. GALMICHE 2004, LANGEROVÁ 1998, CHVATÍK 1992 aj. K tomu dále závěrečný seznam literatury.

<sup>64</sup> Uvedené pracovní zkratky budou využívány v závorkách za názvy jednotlivých textů z těchto souborů, aby čtenáři bylo jasné, z kterého souboru text pochází, a přitom nebylo nutné celý název vypisovat.

Za metodu této kapitoly jsem zvolila interpretaci daných textů v závislosti na době jejich vzniku. Tuto cestu naznačovaly v minulosti některé studie věnované Linhartové, které sice neprováděly detailní analýzu všech textů v chronologickém pořadí, ale upozorňovaly, že je to *relevantní* hledisko při interpretaci autorčina díla (RICHTEROVÁ 1991a: 21, RYČL 1994a: 224). Autorka sama místo a dobu vzniku textů považuje nepochybně za důležité, neboť je za každým textem uvádí. Stanovení posloupné řady dovolí sledovat postupné zrání autorčiny poetiky a pohyby základních prvků narativu (vypovídající subjekt, děj, časoprostor, postavy).

Samo označení narativ se přitom v případě textů Věry Linhartové jeví být problematické, neboť se texty sice zdánlivě tváří jako vyprávění, zároveň se však od počátku vyznačují odporem k nosnému prvku tradičního narativu, tj. příběhu, a i k dalším strukturním složkám vyprávění přistupují ne-tradičně. Pozornost budu věnovat ovšem i dalším prvkům, které shledávám pro interpretaci relevantními, např. názvům jednotlivých textů nebo mottům, kterými jsou uvedeny.<sup>65</sup>

Právě z důvodu ne-tradičního zpracování bývají prózy Linhartové označovány literárními historiky a kritiky jako *experimentální*. Toto označení samo o sobě je však velmi vágní a zejména v šedesátých letech pod něj byli zahrnováni autoři velmi rozdílných poetik. Vyjdu zde z definice Aleše Hamana, který „experimentální“ prózu charakterizuje jako prózu, „která nějakým způsobem rozrušuje ustálené spojení prozaického, tj. neveršovaného způsobu básnického projevu s epickou, tj. vyprávěcí kvalitou“ (HAMAN 1968c: 40). Tuto definici lze doplnit charakteristickou, která je při vymezení pojmu „experimentální“ próza klíčová pro Jiřího Pechara, tj. *antiiluzivnost* prozaického výrazu. Pechar tuto vlastnost vysvětluje následovně: „Zatímco při obvyklém vyprávění jde o to, aby v čtenáři vznikla iluze reality, takže se má pasivně poddat aranžující vůli autorově, prozaické »experimenty«, o nichž je tu řeč, nutí čtenáře, aby si uvědomil, do jaké míry je onen syntetizující akt, kterým se nezformované prožitky ztvárňují v příběh, jednou ze základních funkcí lidského vědomí vůbec. Aby si uvědomil, že příběhy nejsou něčím, co je objektivně dáno, že jsou vždy výsledkem naší konstruující a interpretující aktivity, a aby pocítil svoji vlastní zodpovědnost za onen ustavičný proces výkladu toho, co vnímáme a zakoušíme“ (PECHAR 1993).

---

<sup>65</sup> K jejich relevantnosti pro interpretaci díla srov.: HODROVÁ 2001: 240-267, 276-279.



Pecharova definice umožňuje další specifikaci mého pojetí „experimentální“ prózy a literárního „experimentu“ obecně. Antiiluzivnost je totiž konstituující vlastností tzv. sebereflexivní prózy, tj. prózy reflektující sebe sama, svou „literárnost“, konstruovanost.<sup>66</sup> Daniela Hodrová, zabývající se sebereflexí ve vývoji románového žánru obecně (HODROVÁ 1989) i jejími konkrétními projevy v české literatuře (HODROVÁ 1987) spojuje výraznou sebereflexi v narativních žánrech s obdobími tzv. krize těchto žánrů, tedy s obdobími, kdy dosáhl narativní žánr fáze zralosti, resp. přezrálosti a kdy se pozvolna měnil v žánr jiný (HODROVÁ 1989: 55).<sup>67</sup> Sebereflexe však není zapříčena pouze pohybem uvnitř literární struktury, důležitou roli zde hrají i faktory mimoliterární. Jak upozorňuje Daniela Hodrová, sebereflexe v literatuře souvisí *s proměnami poznání*, nejen jeho výsledků, ale i forem a metod (IBID.: 57).

Třebaže sebereflexe patří k narativním žánrům od počátku jejich zrodu (IBID.: 53), existují období, kdy byla v literatuře intenzivnější. Je přitom zajímavé, že je to většinou v obdobích, kdy byl na literaturu vyvíjen vnější normotvorný tlak. Není proto náhodou, že sebereflexe byla velmi výrazně přítomna např. v období klasicismu nebo ve dvacátém století – století tolik ovlivněného ideologiemi a nástupem totalitních režimů. V moderním vývoji románu nastalo podle Hodrové období zlomu ve dvacátých letech, kdy nejen literaturu, ale veškeré vědění „zachvátil běs »podezírání«“ (HODROVÁ 1987: 158). A toto „podezírání“ vydrželo literaturu, filosofii a veškeré vědě a dalším druhů umění navzdory výše zmíněným snahám ho vnějšími normami regulovat po celé století.

Novum sebereflexivního žánru ve dvacátém století představuje nahrazení románu-příběhu *románem-promluvou*. V něm je „labyrint příběhu nahrazen labyrintem románové promluvy, složitě zkomponované z prostupujících se témat, hlasů, hledisek, žánrů“ (HODROVÁ 1989: 82). Zvýrazněno je tu vyprávějící médium, naopak znejasněny jsou ostatní postavy. Leckdy zůstávají pro čtenáře velmi mlhavé a nepolapitelné, často jsou také prostředkem manifestace literárnosti díla – jsou přímo prohlášeny za výtvar vypravěčovy fantazie, rodí se oživením mýtu, slova, myšlenky, obrazu, přecházejí do textu z jiných textů, jsou to loutky nebo k nim jako

---

<sup>66</sup> Srov.: HODROVÁ 1987: 156, 1989: 53.

<sup>67</sup> K vyčerpanosti narativního žánru v české literatuře na konci padesátých let srov. předchozí kapitolu, s. 41.

k loutkám vypravěč přistupuje a podrobuje je své libovůli a hře (HODROVÁ 1987: 168-169).

Z tohoto hlediska není literární „experiment“ (chápaný právě ve smyslu této sebereflexe a antiiluzivnosti) Věry Linhartové v literatuře evropské, ani v literatuře české ničím novým. Na evropské scéně byli významnými iniciátory proměn prózy v první polovině dvacátého století např. M. Proust, A. Gide, F. Kafka, V. Woolfová, N. Sarrautová, v rámci české literatury to byli V. Vančura, bratři Čapkové, J. John nebo M. Součková. Zvláštní kapitolu tvoří v historii meziválečné literatury tzv. imaginativní próza,<sup>68</sup> pod níž lze zahrnout prózy vznikající v duchu poetismu (K. Konrád) a později surrealismu (V. Nezval). Od nich lze třeba odlišit autory, kteří jsou považováni za předchůdce (a později – především díky důležitosti *snu* v jejich poetikách – i inspirátory) surrealismu, třebaže s oficiální meziválečnou Surrealistickou skupinou neměli nic společného (R. Weiner, J. Deml).

Věru Linhartovou, třebaže těžko zařaditelnou, je tedy třeba vnímat v kontextu dosavadního vývoje antiiluzivní, sebereflexivní, „experimentální“ literatury (nebude-li upozorněno jinak, budou všechny tyto pojmy vnímány v případě knih Linhartové jako synonyma). Bylo by nesmyslné a neúčelné, mít ambici upozornit na všechny možné souvislosti autorčiny tvorby s tvorbou jiných autorů, proto si budu všimnat těch souvislostí, které se mi zdají v daném problému relevantní. Nezastírám přitom, že výběr je do značné míry subjektivní – daný mými dosavadními čtenářskými zkušenostmi a zvýšenou vnímavostí k určitým tématům.

V této kapitole budu chronologicky sledovat autorčiny první prózy a snažit se charakterizovat postupné konstituování její poetiky prózy. Je logické, že na mysli budu mít však vždy dílo Linhartové jako celek, půjde mi o stanovení místa konkrétního prvku v daném celku a o sledování jeho případných proměn. Z této perspektivy (tedy nejen ve vztahu k jednomu konkrétnímu textu, ale k celé autorčině tvorbě) bude také připomínán kontext tvorby jiných autorů. V průběhu interpretace se zaměřím na konkrétní vybrané problémy, které považuji za důležité konstituující

---

<sup>68</sup> Motivací pro označení imaginativní próza není ani tak totožné označení v *Dějinnách české literatury IV* (srov.: MUKAŘOVSKÝ 1995: 392-397), ale především analogické označení imaginativní malířství, užitě Františkem Šmejkalem a Věrou Linhartovou pro pojmenování tendence, jejímž základním principem je „realizace umělcových fantazijních představ, vyvěrajících z nehlubších vrstev psychiky, které přetvářejí jeho zážitky a vjemy do ireálných celků, jež se stávají symboly jeho touhy nebo úzkosti, melancholie nebo radosti, krátce výrazem často latentních stavů jeho niterného života“ (LINHARTOVÁ – ŠMEJKAL 1964; nepaginováno).

faktory autorčina básnického světa, a opět ve vztahu ke kontextu je podrobím analýze a interpretaci.

## 2. 2 „Co jsem, jestliže právě nepíšu.“ Zrod a krystalizace poetiky

Prvním krokem v interpretaci řídící se chronologickým vznikem textů je stanovení příslušné posloupné řady. Na začátku této části tedy uvedu nejprve výčet textů, seřazených chronologicky podle data svého vzniku. Knižní soubory chronologii dodržují jen částečně, neboť např. *Přestořeč* je vydána až v roce 1966, třebaže obsahuje ranější texty než soubor *Meziprůzkum nejbliž uplynulého* (1964). V samotných souborech je chronologie většinou respektována, porušena je v *Přestořeči*, kde dřívějším textům „Métův život v obrysech“ a „Přestořeč“ předchází pozdější „Kleopatra“.

Pět knih Věry Linhartové vydaných v šedesátých letech zahrnuje texty z let 1957-1965. V šedesátých letech však vznikla také próza *Chiméra neboli průřez cibulí* (1967), trojice básnických sbírek „Nastolení krále“ (duben – srpen 1962), „Dům pro mé lásky“ (říjen – prosinec 1965) a „Ianus tří tváří“ (červenec – září 1966) a dvojice rozhlasových her *Překladař* (březen 1969) a *Přesýpací hodina* (červenec 1970). Tyto texty byly u nás ovšem publikovány (s výjimkou bibliofilského vydání a ukázek v časopise a sborníku v případě básnických sbírek) až v letech devadesátých a věnovány jsou jim dvě následující kapitoly této práce. Přimyslíme-li k níže uvedenému seznamu textů i tyto texty, je to výčet obdivuhodný, svědčící o tom, že Věra Linhartová v tomto období psala téměř bez přestávek, třebaže se i u ní vyskytují tvůrčí pauzy (roky 1959, 1968). V úvahu je však třeba brát fakt, že především v případě nejranějších textů se jich určitá část stala „obětí“ autocenzury a byla autorkou zničena.<sup>69</sup>

Pro snadnější orientaci je ve výčtu vždy uveden nejprve rok a k němu přiřazeny texty v něm vzniklé. V závorce je uvedena přesná datace vzniku textu a soubor, do něhož byl text zařazen.<sup>70</sup> Jednotlivé roky jsou odděleny mezerou – i na základě pouhého prostoru, jenž tomu kterému roku připadá, si čtenář může udělat představu o intenzitě tvůrčí aktivity Linhartové v průběhu času. Je také zajímavé sledovat dobu, která byla psaní jednotlivých textů věnována – standardně je to období jednoho až dvou měsíců, objevují se ovšem i texty vzniklé během jediného dne („Kleopatra“) nebo dokonce

---

<sup>69</sup> Srov.: LINHARTOVÁ 1993d: 67.

<sup>70</sup> Rok vydání jednotlivých souborů viz výše v hlavním textu.

pouhé části dne („Métův život v obrysech“), na druhé straně texty, které vznikaly několik měsíců (soubor prvních „Povídek o čemkoliv“, triptych *Dům daleko*). Výčet dokládá, že od počátečního období, kdy texty vznikaly relativně rychle a v rychlé návaznosti, se později situace proměňuje, mezi jednotlivými texty jsou proluky, rodí se v delším časovém období. To může jednak svědčit o tom, že psaní pro Linhartovou přestalo být tak „snadnou“ a lehkou činností, ale též o tom, že pozdějším textům věnovala více pozornosti a úsilí.

Pro úplnost jsou ve výčtu uvedeny i výše jmenované texty, které v šedesátých letech vznikly, ale nebyly vydány, od ostatních textů jsou odlišeny kurzívou. V seznamu chybí text „Promluva součinnosti“, který byl publikován v roce 1965 v časopise *Plamen*, časopiseckému vydání však chybí datace vzniku textu a knižní vydání nebylo realizováno. Přesto však i tomuto textu bude na příslušném místě věnována pozornost.

Chronologický výčet textů Věry Linhartové z padesátých a šedesátých let:

1957

Povídky o čemkoliv (říjen 1957 – únor 1958, PkR)

1958

Povídka nesouvislá (březen – květen 1958, PkR)

Povídka k obrazu (červen 1958, PkR)

Promluva rozlišení (červenec – srpen 1958, PkR)

Rekviem za W. A. Mozarta (prosinec 1958, PkR)

1959

1960

Dobrodružství nevlastního dítěte (březen 1960, PŘ)

Co nejvíc šedé (březen – duben 1960, MNU)

Pan Lancelot neboli Východ z nouze (duben – květen 1960, PkR)

Métův život v obrysech (ráno 23. července 1960, PŘ)

Přestořeč (20. srpna 1960, PŘ)

Kleopatra (30. října 1960, PŘ)

Rozprava o zdviži (říjen – prosinec 1960)

Račí kánon na běsovské téma (15. prosince 1960, MNU)

1961

Vícehlasé rozptýlení (duben 1961, MNU)

Ponaučení, přizpůsobení, setrvačnost (červenec 1961, PkR)

Totéž později (září – listopad 1961, MNU)

1962

*Nastolení krále (duben – srpen 1962), soubor básní*

Meziprůzkum nejbliž uplynulého (srpen – prosinec 1962, MNU)

1963

Pikareskní průmět na pozadí (prosinec 1962 – duben 1963, MNU)

1964

Dům daleko (říjen 1963- březen 1964, DD)

Ubývání hlásky „M“ (květen – srpen 1964, DD)

1965

Přehledné uspořádání (březen – červen 1965, DD)

*Dům pro mé lásky (červenec/říjen – prosinec 1965), soubor básní*

1966

*Ianus tří tváří (červenec – září 1966), soubor básní*

1967

*Chiméra neboli průřez cibulí (první sen, začátek třetí hlavy – červenec 1966, druhý sen, hlava pátá – září 1966, zbytek prózy červen – červenec 1967), próza*

1968

1969

*Překladatel (březen 1969), rozhlasová hra*

1970

*Přesýpací hodina (červenec 1970), rozhlasová hra*

### 2. 2. 1 „Povídky o čemkoliv“

Úplně prvním dochovaným textem, který se dočkal knižního vydání, jsou „Povídky o čemkoliv“. Vznik textu je datován říjnem 1957 až únorem 1958, napsán byl v Brně,<sup>71</sup> publikován byl v souboru *Prostor k rozlišení*. Textu předchází motto představené *matematickou definicí*: „Celek je nekonečný, / vstupuje-li celý a jednoznačně / do kterékoliv své části“ (LINHARTOVÁ 1992a: 7). Záliba hledání analogií a přirovnání v oblasti přírodních věd, zejména matematice, geometrii a fyzice je pro Linhartovou příznačná a jak toto motto dokládá, přítomná je už v jejích nejranějších textech. Matematika představuje svět fascinující svou *přesností a uspořádaností*.

Zvolené motto navíc napovídá téma, které Linhartová později rozvíjela a formulovala explicitně, tj. téma celku, resp. poměru celku a jeho částí. Fascinace světem matematiky a geometrie je přitom, zdá se, příznačná i pro autorčiny literární blízkence – projevuje se např. v pozdních textech Richarda Weinerja (*Lazebník, Hra doopravdy*).<sup>72</sup> Souvisí s jejich tíhnutím k abstrakci,<sup>73</sup> může být vnímána také jako výraz touhy po *uspořádanosti*, která tvůrčímu subjektu zatím stále uniká, v podtextu ovšem rovněž jako (*sebe*)ironické popíchnutí. Tvůrce ví, že *vždy* je tu *něco*, co *uniká*, co se vzpírá popisu, uspořádání, zařazení a definici. V jednotlivých textech mohou být aktualizovány různé možnosti výkladu.

Matematické vnímání Linhartová rozpoznává také na obrazech Josefa Šímy. Označuje ho jaké „bytočně geometrické – nebo obecněji matematické – chápání prostoru“ (LINHARTOVÁ 1968b: 265). Autorčiny poznatky o tomto rysu malířových obrazů ukazují na hlubší motivaci užívání těchto postupů a motivů. Pozadím tohoto vnímání jsou Šímovy představy kosmologické – jeho umělecké hledání stále směřovalo k nalézání *jednoty*: „Svět Šímových obrazů je tedy důsledně monistický. Avšak svět, v němž žijeme, jeví zřetelnou tendenci rozpadat se

---

<sup>71</sup> Autorka se v Brně narodila a studovala tu dějiny umění (vedle toho studovala i externě na FF UK estetiku).

<sup>72</sup> V komentáři *Lazebníka* určuje Weiner vztah úvodního textu „Lazebník“, mající příznačný podtitul „Poetika“, k ostatním částem následovně: „Vztah jeho k celku je stejný jako vztah všech kusů ostatních“ (WEINER 1974: 198).

<sup>73</sup> Srov.: HAMAN 2002a: 373.

v nespojitelné protiklady. Je tedy *nazření světa v jednotě* a obrazná realizace tohoto nazření *výsledkem nejprve volního a poznávacího úsilí*. Toto úsilí si však neklade za cíl racionální poznatek, nýbrž směřuje k vytváření takového *stavu připravenosti a otevřenosti* malířova subjektu, v němž by byl *schopen přímého nazření jednoty světa*, jež je běžnému vidění zastřena dualitou a pluralitou procesů a jevů“ (IBID.: 254; zdůraznila V. K.).

Matematika a geometrie tu tedy spíše poskytují jazyk, umožňující směřování k nalézání jednoty. Původní jednota je *ideální bod*, který není pro tvůrce daný a priori, ale dosahuje ho jen soustředěným vnímáním světa. Motto k prvnímu dochovanému textu Linhartové tak může být prvním náznakem tohoto dlouhodobého uměleckého projektu, na jehož začátku stojí právě ujasňování vzájemného vztahu celku a jeho částí.

„Povídky o čemkoliv“ jsou právě takovým celkem o několika částech. Tvoří ho šest na sobě nezávislých textů: „Skladatelé“, „Protokolová výpověď“, „Pokoj“, „Cesta do hor“, „Hvězda zla“ a „Zápas s andělem“. Texty jsou různě dlouhé – několikastránkové (nejdelší je povídka „Pokoj“) i jednostránkové („Protokolová výpověď“). Název „Povídky o čemkoliv“ dokládá další příznačný rys autorčiny poetiky, tj. popisné označení textů. Pojmenovávají totiž většinou žánr a hlavní téma textu. Ve svých prvních textech se Linhartová sice ještě drží tradičního žánrového označení „povídka“, ovšem druhá část názvu dokládá, že nepůjde o povídku tradiční – jsou to povídky „o čemkoliv“. Obsah, jímž bývá u tradičních povídek příběh, tu je podán jako nedůležitý. Ostatně v „Autokomentáři“ ke sbírce „Dům pro mé lásky“ k tomu autorka (v roli *vykladače* svého díla) poznamenává: „Ale už i ty z nejstarších mých textů, které nejvíce vypadají jako povídky, jsou jenom povídkami o tom, že (jak, proč) nelze psát povídky“ (LINHARTOVÁ 1993d: 69).

Přesto mají tyto autorčiny texty ještě společné body s tradiční narativní literaturou. Vyprávěč je tu neosobní, funguje jako prostředník mezi čtenářem a postavou. Výjimkou je text „Protokolová výpověď“, který je napsaný v majestátním plurálu a je předznamenáním toho, co se později stalo autorčinou doménou – úvah o slovu, řeči, možnostech vyjádření: „Slova mohou tvořit *most*, po němž k představě vcházíme, mohou být také *zdi*, která nám brání ji spatřit“ (LINHARTOVÁ 1992a: 13; zdůraznila V. K.). Již zde je vysloven ambivalentní postoj ke slovu, které nám může pomoci představu zhmotnit, verbalizovat, ale i nás zrazovat a od našich

myšlenek a představ oddalovat. Tato hranice, bránící nám uchopit svět našich představ, je přitom vyjádřena *zdi*, jež je jedním z leitmotivů autorčiny tvorby.

V textu jsou ovšem také další obrazy, naznačující až podivuhodně představy, které Linhartová ve svých dalších textech systematicky rozvíjí – ať už je to představa *slov jako dokonalé stavby*, mající svou vlastní životnost nezávisle na člověku, nebo myšlenka náhlého osvětlení, záblesku, třesku, který na okamžik rozevře průrvu, *trhlinu mezi slovy*, v níž lze přímo spatřit naši představu.

Trhlina je jeden z častých motivů na obrazech Josefa Šímy. Linhartovou očividně přitahoval. Miloslav Topinka v doslovu k souboru básnických sbírek Linhartové připomíná, že ve své šimovské monografii věnovala Linhartová Šímově základní zkušenosti, setkání s kulovým bleskem v Hendaye, velkou pozornost a že ji klade také jako spojnicí mezi Šímou a básníky Vysoké hry, zejména R. Gilbert-Lecomta (TOPINKA 1993a: 139). Také před ním se rozevírá „škvíra“ „oslňující trhlina, kudy pozvolna pronikne světová duše do vyvoleného dřímajícího vědomí“ (GILBERT-LECOMTE 1996: 39-40). Představa „otevřeného nebe“, z něhož přichází „iniciační“ světlo má ovšem dlouhověkovou tradici. Čínský mnich Wumen (1183-1260) složil o pocitu porozumění následující čtyřverší: „Z čistého nebe udeřil hrom / a všechny bytosti světa otevřely oči. / K sobě se kloní v úžasu, / zatímco hora Suméru tančí“ (WUMENGUAN 2007: 31).

Na rozdíl od esejistické „Protokolové výpovědi“ si ostatní texty udržují alespoň rámeček povídky. Vystupují zde postavy, o nichž se toho čtenář moc nedozví (nezná jejich minulost, vzezření, vnitřní svět apod.). Postavy jsou ovšem alespoň označeny jmény (jsou to přitom často jména velmi zvláštní, nečeského původu) a zasazeny do *situace*, jejíž vystižení je pro povídky klíčové. Příznačné je, že postavy v prózách Linhartové, jsou-li vůbec stylizovány do lidských podob, jsou většinou solitéři, lidé, kteří se něčím od ostatních odlišují. Nežrídka jsou to studenti, mladí lidé na přechodu mezi dětstvím a dospělostí, objevují se také lékaři (zejména psychiatři), učitelé, úředníci, herci. Jsou tu i postavy, které ve společenském řádu nejsou nijak ukotveny – jako by světem procházely bez zaměstnání, bez rodiny, bez připoutanosti k nějakému místu nebo člověku. V „Povídkách o čemkoliv“ vystupují postupně hudební skladatel („Skladatelé“), studentka („Pokoj“), lékař („Cesta do hor“), poštovní úřednice („Hvězda zla“), herec-mim („Zápas s andělem“).

Již v těchto raných textech lze nalézt řadu motivů, které se v pozdějších textech budou opakovaně vracet. První povídka „Skladatelé“ uvádí autorčin oblíbený motiv



*hudby* (proti níž jsou slova tak nedokonalá), závěrečná povídka „Zápas s andělem“ motiv zrodu divadelního pantomimického představení. Prostřednictvím těchto motivů se kladou některé otázky spjaté s tvůrčí prací – např. otázku původnosti, resp. její nemožnosti. „(...) vidí, že celá jeho práce byla nadarmo a že sám není ničeho schopen, ničeho než napodobit cizí hudbu. Zoufalství však nepřicházelo, spojení s tou cizí hudbou ho spíše uklidňovalo, nacházel ostatně stále častěji drobnou odlišností mezi ní a svým dílem, které sice neměnily nic na její výstavbě, ale přece byly nepopíratelně jeho“ (LINHARTOVÁ 1992a: 13). Už tady se rýsuje intertextový přístup k umění – autor nemůže být původní, ale svou závislost na cizích výtvorech nebere jako něco negativního. Je pro něj východiskem k vlastní práci, jejímž cílem je původní dílo *prohlubovat a rozvíjet*. Skladatel Ordet, hlavní postava „Skladatelů“, je v této souvislosti označen ne jako původce, ale *vykladač*.<sup>74</sup>

Podobný motiv skladatele v tvůrčí krizi se objevuje také v próze Jana Kameníka (vl. jm. Ludmila Macešková) „Učitelka hudby“. I Kameníkův skladatel nalézá východisko v inspiraci hudbou někoho jiného – v hlase své učitelky hudby z dětství. Přepisuje její slova, která mu ukáží cestu z tvůrčí krize. Zatímco Linhartová se však v tomto období pohybuje v otázce inspirativnosti *cizím, jiným* spíše na horizontále, Kameník umísťuje skladatelovu inspiraci na rovinu vertikální. „Ve chvílích nejistoty snes se do hlubin, tam se tě ujme zpěvavý pták, který určuje. Nedělej si však naději, že ho uvidíš. Křovím rašících myšlenek zůstane před tebou ukrytý“ (KAMENÍK 1995a: 49). Učitelka hudby je skladatelovým vnitřním hlasem, jež je spojnicí mezi jeho nitrem a absolutnem.

Kameníka s Linhartovou spojují i další rysy jejich textů. Kromě stylizace jejich postav (rovněž u Kameníka jsou to solitéři, lidé, kteří jsou ze společnosti z různých důvodů exkomunikováni nebo se společnosti záměrně sami straní) je to také např. pojetí prostoru. Tomu v narativu Linhartové připadá velmi důležité místo. Od počátku rozvíjí svou specifickou poetiku *pokoje*. V textu „Skladatel“ se objevuje představa prostoru příhodného pro tvorbu. Je to prostor rozlehlý, otevřený, dá se tu libovolně přecházet z pokoje do pokoje. Prostor není zatížený nábytkem, pokoje jsou vesměs prázdné, není zde nic, co by mohlo rozrušovat soustředění tvůrce. Pokoj je dále ústředním motivem stejnojmenné povídky „Pokoj“, která je také nejdelším textem souboru. Pokoj je tu obydlím mladé studentky Sofie. Ta je tu vlastně

---

<sup>74</sup> K autorčině pojetí *vykladačství* srov. následující kapitolu, s. 213.

uvězněna, neboť trpí těžko zjistitelnou nemocí a svůj pokoj vůbec neopouští. Její postupné uzavírání se do sebe s sebou nese i proměnu pokoje. Pokoj se dává do pohybu, stává se oživlým prostorem, nepolapitelným *druhým*, jenž se místo slovy vyjadřuje *hrou světla a stínů*.

Podobně v Kameníkových prózách se obraz pokoje několikrát vrací: je to prostor, v němž je jedinec uvězněn, oddělen od okolního světa (např. v povídce „Smrt a dívka“), a proto má nejednou pro vypovídající subjekt negativní konotace: „(...) pokoje mne nelákají vůbec, ačkoliv svými stěnami a svým bezpečím ochraňují a ukolébávají do nemyšlení; neboť právě touto svou omezeností jsou nebezpečné“ (KAMENÍK 1995a: 61). Je zajímavé, že jak pro Linhartovou, tak Kameníka je uzavřenost pokoje negativní právě tím, že omezuje člověka v myšlení a tvoření. Zatímco Kameník toto nebezpečí pokoje pouze konstatuje (popř. ho překonává tím, že směřuje pozornost svých postav k duchovnímu světu), Linhartová ve svých textech imaginací přetváří pokoje do podob, poskytující pocit svobody a volného pohybu.

Dalším fenoménem prostoru v prózách Linhartové jsou budovy, které jsou od okolního světa izolované, nesoucí v sobě slovy nepostižitelné tajemství. Často připomínají podobné budovy z próz Kafkových. V „Povídkách o čemkoliv“, konkrétně v „Cestě do hor“, je takovou stavbou ústav, zřízený „v budovách bývalého kláštera, ležícího nad městem a značně od něho vzdáleného“ (LINHARTOVÁ 1992a: 24). Ústav vyvolává dojem, jako by stál na samém konci světa, nejenže „od okolí jej oddělovala hladká, vysoká zeď, přes kterou nemohl nikdo proniknout dovnitř ani ven, neboť se na ní nebylo čeho zachytit; otevírala se jedinou branou k silnici, která zde končila“ (IBID.; zdůraznila V. K.), ale i proto, že zde vlastně „nebylo koho léčit; byli sem posíláni jen takoví pacienti, kteří byli už v jiném ošetření shledáni nevyléčitelnými“ (IBID.: 25-26).

V textu jsou rozesety náznaky, které tento prostor činí nejednoznačným. V závěru je řečeno, že ne všechny případy se dostanou až sem, přesto „všichni tito lidé už patřili k ústavu, a nedokázali-li přemoci svou nemoc, nebo nebyli-li zadrženi svými příbuznými, přicházeli sem dříve nebo později jako na místo známé, kde pro ně bylo všechno samozřejmostí a kde se ničemu nedivili“ (IBID.: 30-31). Nelze tu vlastně jednoznačně rozhodnout, zda ústav patří k tomuto nebo již k *jinému* světu, jenž je zdravým lidem nepřístupný.

Dalším z motivů, které Linhartovou přitahovaly od jejích raných textů, je motiv smrti. Smrt obchází jako stín v povídkách „Pokoj“ i „Cesta do hor“, je ústředním motivem krátké povídky „Hvězda zla“. Její jediná postava, poštovní úřednice Alžběta Erbesová uvěří, že jí je osudem předurčeno neštěstí. „Nad datem jejího narození tvořila dráha Saturna smyčka, vybíhající do hrotu a zpětně se vracející, a tato smyčka musela zvrátit každou její sebelepší snahu v její neprospěch a ke zlému“ (IBID.: 31). Žena se tedy vzdá své svobody vůle a trpně čeká svůj osud, naplňujíc ho vlastně svým očekáváním všeho zlého a negativní vírou.

Neosobní vypravěč tu nezůstává nestranný a činí ze svého vyprávění jakési exemplum, když přichází v závěru textu s poučením: „Nebylo to ostatně její přirozené určení: naším přirozeným určením je cokoli, a držíme se zuby nehty tam, držíme se s nejvyšší námahou, kde je pro nás nejpohodlnější. A když konečně přišla smrt, rozevřela se před ní, protože tak si ji představovala, jako propast plná hrůzy“ (IBID.: 32). Linhartová zde prostřednictvím hlasu neosobního vypravěče formuluje jednu ze svých základních hodnot, ne-li hodnotu nejpodstatnější – svobodu vůle, svobodu činu. Pro ducha, který je vnitřně svobodný a tedy i sám za sebe zodpovědný, neexistuje žádné „a priori“, neboť vždy se lze alespoň *pokusit* překážky překonat, zvrátit. K motivu smrti v prvních textech Linhartové je třeba dodat, že je tu spíše obrazem artistním, odkazující k filiaci s expresionistickými prózami počátku století, Kafkovi a ranému Weinerovi, a že hloubku a specifickou podobu mu Linhartová dodá až ve svých textech pozdějších.<sup>75</sup>

## 2. 2. 2 „Povídka nesouvislá“

Tento text bezprostředně následuje „Povídky o čemkoliv“, napsán byl v březnu až květnu 1958 také v Brně.<sup>76</sup> Knižně byl publikován v *Prostoru k rozlišení*. Název tu opět odkazuje k rozchodu s normou povídkového žánru, s přehlednou uspořádaností složek a jasnou dějovou linií. Textu předchází následující motto z F. M. Dostojevského (k němuž se autorka hlásí jako k jednomu ze svých nejoblíbenějších

---

<sup>75</sup> O filiaci těchto prvních próz s expresionismem mluví Aleš Haman (HAMAN 2002a: 376), tentýž připomíná vliv – ať už záměrný či nezáměrný – F. Kafky, R. Weinera a L. Klímy (IBID.: 373). Propojenosti básnického světa Linhartové se světem Weinerovým a Kafkovým se věnoval v šedesátých letech např. Z. Kožmín (KOŽMÍN 1968a). Vzhledem k tomu, že pro literaturu šedesátých let byl F. Kafka jedním z největších „objevů“, nelze se těmto častým odkazům ke Kafkovi (které jsou samozřejmě opodstatněné) divit.

<sup>76</sup> Analýze „Povídka nesouvislá“ se poměrně podrobně věnovala již Alena Příbáňová. Srov.: PŘIBÁŇOVÁ 1997: 42-45.

autorů; zvoleným mottem explicitně navazuje intertextovou vazbu s jeho dílem): „V tisícerých mukách – já jsem! / Sedím ve vězení, ale jsem, slunce vidím, / a i když nevidím, tedy vím, že jest. / A věděti, že je slunce, to je již celý život“ (LINHARTOVÁ 1992a: 41). Mottem, v němž je promlouvající subjekt uvržen do situace krajní vnější nesvobody, autorka předznamenává *samotu* a *odtrženost od světa*, které jsou jedněmi z leitmotivů jejích knih.

Text je vnitřně dále strukturován rozdělením na osm následujících částí: „Počáteční rozpaky“, „Letmo se dotknout všeho“, „Káva se šlehačkou“, „Půvaby malého města“, „Zimní smrt“, „Názory profesora matematiky“, „Milostné dopisy aneb ztroskotání jednoho záměru“, „Závěr“. Zatímco názvy prvních částí se vztahují spíše k rovině vypravěče a vyprávění, střední části se vztahují k rovině vyprávěného (někdy ovšem k okrajovému motivu, který vyprávění nikam neposouvá, např. káva se šlehačkou). Označení poslední části se opět vztahuje k rovině vyprávění.

Rovněž samotný začátek textu tematizuje rovinu diskursivní: „To nejpodivnější, co nás na počátku každého vyprávění nejvíce zarazí, je *dokonalá prázdnota*, rozprostírající se před námi. Ještě okamžik dříve, než jsme začali psát, nebylo nic“ (IBID.: 41; zdůraznila V. K.). Již v začátku textu je patrné, že tu posiluje svou pozici vyprávěcí médium, třebaže se ještě brání ich-formě a přidržuje se zatím majestátního plurálu. Vyprávění není něčím, co je dáno před textem, vzniká *aktem řeči*, *aktem psaní*. Jeho prostřednictvím jsou události vyvolány z prázdnoty a je jim dán tvar.

Vypravěč své gesto dále specifikuje: „Události se staly a leží kolem nás v souvislé, beztvaré mase, bez počátku a bez konce, která nám nenabízí, čeho bychom se mohli zachytit, abychom odtud vyšli. Můžeme začít kdekoli, všechno je pro nás stejně důležité. Můžeme událostem dát jakýkoli smysl, potlačíme-li jedny a jiné vyzvedneme, přimějeme-li jednu okolnost být příčinou další“ (IBID.). Vyprávění je do značné míry aktem libovůle promlouvajícího subjektu (jejž zde lze ještě označit jako vypravěče), to on dává událostem smysl a řád, vyprávění není odrazem nějakého vnějšího řádu, je konstrukcí. Volnost a libovůle naznačené vypravěčem pak přibližují vyprávění *hře*.

Tematizace ústředního role promlouvajícího subjektu pro akt vyprávění není ojedinělá, již dříve se vyskytuje v prózách Richarda Weinera a Milady Součkové, zhruba ve stejné době jako Linhartová jím zahajuje svou prózu *Kde život náš je v půli se svou poutí* (psáno 1954-1957, v cenzurované podobě vydáno 1966, necenzurovaně

až 1994) Josef Jedlička:<sup>77</sup> „Začít a skončit je možno kdekoliv, neboť jsme neuzavřeli smlouvu s vítězstvím, ale s bojem. Začínávali dětstvím – co už však od těch dob zasypali hrobů! (...) Ale já píšu knihu“ (JEDLIČKA 1994: 11). Třebaže kontext tvorby Linhartové a Jedličky je jiný – zatímco Jedlička se snaží tematizací aktu psaní a vyprávění autentifikovat své tvůrčí gesto, u Linhartové je i tato „autentičnost“ odhalena jako iluze – lze v jádru jejich tvůrčího aktu, v jeho *raison d'être* najít cosi společného.

Tato spojnice by se dala pojmenovat jako *rozchod s konformismem* – literárním, myšlenkovým, životním. Oba odmítají zvnějšku implantovaný řád, respektování hranic, falešnou totalizaci světa. Jejich texty nechávají mnohé nedořečené, v lecčems zůstávají fragmentární, je pro ně příznačná žánrová heterogenita, groteskní míšení a převrácení vysokého a nízkého. Odhalují se jako hra, přesto kladou základní otázky spjaté s lidskou existencí, jejíž tíživost a tragiku leckdy vyslovují. Demaskují svou literárnost a destrukcí (jednotné) epické linie a intelektualizací výrazu (začlenění metatextových a metanarativních úvah, zdůraznění literatury jako tvůrčího procesu) se přibližují z hlediska evropského kontextu tendencím, představovaným např. „novým románem“ a skupinou *Tel Quel*.

Na začátku vyprávění „Povídky nesouvislé“ se tedy vypravěč prezentuje jako ten, z jehož libovůle text vzniká. Proto rovněž postavy jsou na počátku zcela v jeho režii a vypravěč je příznačně přirovnává k *loutkám*: „A není vyloučeno, že jsme jen vyvedli na scénu několik bezduchých loutek, v nepřilíš pečlivé dekoraci, a tlusté drátky, na nichž je vodíme, jsou patrný divákům i v nejposlednějších řadách“ (LINHARTOVÁ 1992a: 41).

Připodobnění postav k loutkám nebo přímo jejich ztvárnění jako loutek je přitom jedním ze znaků sebereflexivní prózy. Marionetizace postav se objevovala v raných dílech bratří Čapků, kde souvisela s poetikou hry (HODROVÁ 1987: 169). V románech Součkové a pozdním díle Richarda Weinera jsou postavy-loutky projevem právě sebereflexe díla. „Loutka tu vystupuje jako znepokojivý *dvojník* postavy, případně vypravěče samotného, který se »čtvrtí« *do svých postav* a posléze je jimi pohlcen“ (IBID.; zdůraznila V. K.), „jako Já, které se změnilo

---

<sup>77</sup> V tomto smyslu dává do souvislosti Jedličkovu prózu s tvorbou Věry Linhartové Milan Suchomel: „Připomeňme, že u Linhartové bývají nejtálejší osou vyprávění úvahy o vypravěči, o možnosti a nemožnosti vyprávět, o tom, jak samo vyprávění uhníst a jak je založit. Také Jedličkovo sdělení je předloženo nejprve jako literatura a v termínech literatury jsou interpretovány lidské situace“ (SUCHOMEL 1992a: 78).

v nepochopitelné Ty, v Druhého, Jiného“ (HODROVÁ 2001: 585). Daniela Hodrová nereflektovala postavy-loutky pouze ve svých odborných textech, staly se součástí i jejích románů, např. *Kukel*, přičemž póly loutka a člověk tu nejsou jednoznačně dány – loutky ožívají, lidé se stávají loutkami (např. Sofiina první láska Pavel Bolinka).

Postavy „Povídky nesouvislé“ vypravěč na začátku svou představivostí a řečí vyvolává z prázdna: „První, co nám přichází, vynořující se z neproniknutelného šera, jsou jejich tváře. Jako ve snu: jsou to stíny, které můžeme sotva na okamžik zadržet; ustavičně se mění a přecházejí z jedné do druhé, nemají počet ani jasnější omezení. Za jednou tvář, kterou jsme se již domnívali postihnout, vystupuje náhle druhá, a některé jiné, doposud spolu nesouvisějící, splývají pomalu v jednu. Teprve mnohem později, až když se nám je podaří znehybnět a přimět k ustrnutí, přicházejí i jména a připojují se k tvářím, které setou chvíli stávají jednoznačnými“ (LINHARTOVÁ 1992a: 42). Vzájemný vztah vypravěče k postavám není daný jednoznačně, postavy sice oživuje svou imaginací, ale zmocňuje se jich až ve chvíli, kdy z nich učiní věc.

Svému vztahu k postavám věnuje vypravěč poměrně značnou pozornost. Vyjadřuje v první řadě svou lásku k postavám, tematizovanou v pozdějších prózách (např. v textu „Co nejvíc šedé“ nebo v próze *Chiméra neboli průřez cibulí*). Je to láska tvůrce ke svému dílu, které, jednou vyslovené, začíná žít vlastním životem. Vztah k postavám je také vztahem fascinace tváří, objevující se rovněž na obrazech Josefa Šímy (LINHARTOVÁ 1968b: 274). Je to tvář *druhého*, a přitom i vypravěče samotného.<sup>78</sup> V etice Emmanuela Lévinase je právě tvář tím, co před nás staví druhého jako *druhého*, skutečnost nás transcendující, jež je nutno respektovat. Zároveň je však tvář „prostřednictvím rozhovoru ke mně“ (LÉVINAS 1997: 171), který se realizuje právě řečí, (roz)mluvou (IBID.). Řeč „přichází ode mně od druhého a rezonuje ve vědomí tak, že ho *problematizuje*“ (IBID.: 180; zdůraznila V. K.).

Vypravěč překračuje hranice absolutního *druhého*, když mluví o splývání sebe a postav: „Všechny ty tváře, které zde vyslovujeme a opouštíme, jsou nám tak blízké, že mluvíce o nich, nejsme si nikdy jisti, nemluvíme-li sami o sobě. Ale to, o čem chceme mluvit, není už vlastně »já«“ (LINHARTOVÁ 1992a: 42). *Jiné* tváře mohou

---

<sup>78</sup> V souvislosti s tělem Druhého Daniela Hodrová říká, že „tímto Druhým je míněna nějaká postava vnímaná takto svým okolím a čtenářem anebo Druhý jako jiná poloha vlastního těla“ (HODROVÁ 2001: 645).

být *jinými* převleky a maskami „já“. Já je zároveň Ty, a naopak. Identita „já“ se tu rozpadá a rozplývá v řadě dalších postav,<sup>79</sup> do nichž se vypravěč projektuje. O tom, že postavy jsou projekcí,<sup>80</sup> „prodloužením“ vypravěče svědčí to, že nezřídka jsou jim připisována slova a myšlenky, které obdobně lze nalézt v řeči vypravěče. Jako příklad může posloužit promluva chlapce Alberta: „(...) bojím se slovitosti slov. Nesmějte se. Slova mohou dostat sklovitý povlak, pevný a křehký, a potom jen tak kloužou mezi prsty, nedají se zachytit (...)“ (IBID.: 57). Albert, téměř ještě dítě, tu nastiňuje téma, kterým se často zabývá promlouvající subjekt autorčiných próz – možnosti a omezení verbální komunikace.

Souvislý příběh v tomto vyprávění chybí. Vypravěč nás spíše zavádí do světa postav a nastiňuje opět jistou *situaci*. Prostorově je určena anonymním *městem*, časově není nijak konkretizována, ale z náznaků (je evidentní, že povídka se odehrává po válce, na jednom místě hovoří vypravěč o míře politických svobod) lze odvodit, že tematizovaný čas příběhu je totožný s časem psaní povídky.

Vedle Alberta, krásného chlapce, jejž vypravěč přirovnává k mladíkovi, jehož krása zabila Aschenbacha, hlavní postavu Mannovy *Smrti v Benátkách*, tu vystupuje Albertův o třináct let starší bratr Jakub, jejich otec, profesor matematiky Theodor Kropp a záhadná dívka Marina, podrobující v touze zachovat si vnitřní rovnováhu a „být stále *stejná*“ (IBID.: 44; zdůraznila V. K.) svůj život přísné sebekontroly a sebekázně. Kromě profesora nejsou postavy opět společensky zařazeny, protože vypravěč si pro ně ani s největším úsilím nedovede představit přiměřené povolání (IBID.: 46). Jejich společenský život je nedůležitý, neboť teprve v čase každý pro sebe se jim zdálo, „že konečně na chvíli drží svůj život v rukou“ (IBID.).

Dialogy mezi postavami nikam děj neposouvají, ani nevypovídají nic o jejich vztazích. V tomto smyslu se zdá, že postavy k sobě jsou svedeny skutečně jakousi *náhodou* a že jejich blízkost nemá žádný skutečný smysl. Postavy v přímé řeči pronášejí abstraktní úvahy, Jakub např. často uvádí učené citáty. Zřejmě nejen u něj platí, že jeho úkolem je „být mluvčím určitých názorů“ (IBID.: 51).

Kompozici povídky lze označit za kompozici *fragmentární*, za kompozici *tříště*.<sup>81</sup> Osm částí-fragmentů se dále rozpadá do dalších fragmentů, neboť i mezi odstavci, dokonce mezi větami není někdy patrná návaznost. Plynule se přechází mezi rovinou

---

<sup>79</sup> Oddělení alter ega vypravěče a jeho zvěčnění v postavě-loutce vede jednak ke stírání hranic mezi subjektem a objektem, jednak k oslabení a postupné ztrátě identity subjektu. Srov.: IBID.: 585.

<sup>80</sup> K tomu srov.: HODROVÁ 1968: 30-31.

<sup>81</sup> Ke kompozici tříště srov.: HODROVÁ 2001: 463-471; k fragmentu jako žánru IBID.: 472-487.

příběhu a rovinou metavyprávění, kde se vypravěč proměňuje na mluvčího textového komentáře a text se žánrově odklání od povídky směrem k esejistické próze. Ani rovina příběhu však neplyne souvisle, linearitu vypravěč rozrušuje časovými reminiscencemi a přecházením od světa jediné postavy ke světu, jenž jim je společný.

Stejně jako v autorčiných juvenilních textech z „Povídek o čemkoliv“ tu lze objevit oblíbené motivy, ať už jsou zastoupeny pouze okrajově (motiv hudby), nebo tvoří jedno z témat (matematické myšlení). Text je intelektualizován nejen abstraktními úvahami, ale i intertextovými aluzemi (vedle Thomase Manna např. *Bible*, konkrétně je v souvislosti s Albertovým umíráním připomenuta scéna Ježíšova umírání na kříži, již dříve však Jakub z Bible cituje) a citáty, jež jsou graficky odděleny uvozovkami, ale jejich autorství není uvedeno. *Literárnost* je dále zdůrazňována metanarativními digresemi.

*Metanarativní digrese* se vrací v průběhu celého vyprávění. Některé mohou vyznít ironicky a vypravěč jimi vtahuje recipienta do vyprávění: „Prosíme za prominutí pro tu lyrickou mezihru; nestačíme dost zdůraznit, že je to poslední oddech, který dovolujeme svým postavám a sobě“ (IBID.: 58). Jinde vypravěč koriguje svou počáteční libovůli: „(...) zdá se, že už nás spoutaly (postavy vyprávění – pozn. V. K.) natolik, ohlížíme-li se po nich, nezbyvá nám než pokračovat a dokončit jejich příběh v řádu, který, námi uvolněn, už na nás nezávisí. Skutečně; z toho, čím jsme je obdařili, lze jejich další osudy předvídat poměrně snadno. Proč to tedy neuděláme, proč konečně nenecháme plynout tak nesnadno získanou samozřejmost, a nenechávající se jí unášet, prostě ji nezaznamenáváme? Čemu se bráníme, čemu se vlastně bráníme?“ (IBID.: 59)

Vypravěč se staví do opozice k příběhu, u jehož zrodu sám stál, neboť v okamžiku rozehrání plyne příběh svou cestou zákonem železné logiky a vypravěč, nechce-li tuto logiku příběhu vzít za svou, je nucen přejít do defenzívy, vstoupit se svým vlastním vyprávěním do konfliktu. To vypravěč explicitně vyjadřuje v závěru povídky: „(...) příběh, který jsme vyprávěli, jsme vůbec neměli v úmyslu vyprávět. Vyzvedli jsme jen ze tmy své postavy a jejich příběh se pak rozvíjel mimo nás a takřka proti naší vůli“ (IBID.: 72).

Přesto jsou veškerá vyjádření vypravěče ambivalentní. Přiznává svůj omyl („Ale někde v našem výpočtu byla chyba. Smísili jsme věci, které se nemísí“; IBID.: 71), vzápětí však i tato vyjádření odhaluje jako součást své hry („Ostatně již lehkost, s níž



o tomto ztroskotání mluvíme, nás prozrazuje a usvědčuje náš postup jako předem uvážený“; IBID.). Ovšem o několik řádek dál opět zpochybňuje svůj podíl na tomto vyprávění a relativizuje vztah mezi textem (příběhem, postavami) a jeho tvůrcem: „Zdá se nám nyní, když ji (povídku – pozn. V. K.) konečně přehlédneme, že jsme přece jen byli poraženi, a ne my ji, ale ona nás dovedla až sem, že jsme přece jenom, ať jakkoli jsme se tomu bránili, byli jen poslušnými zapisovateli jejího znění“ (IBID.).

Nejistota, kdo koho vlastně ovládá a kdo koho vlastně stvořil se objevuje i v *Thétě* (psáno v prosinci 1987 až lednu 1990, publikováno 1992)<sup>82</sup> Daniely Hodrové. I tu od jisté chvíle začne být nejasné, zda text píše původní vypravěčka-pisatelka Daniela Hodrová, nebo jí stvořená postava Eliška Beránková: „Kdo vypráví tento román? Já, nebo od určitého okamžiku Eliška Beránková, která se ze shluku liter, z románové postavy proměnila v živého...? A nejsem už vlastně Eliškou Beránkovou?“ (HODROVÁ 1999: 515).

Zpochybnění se u Linhartové týká i samotného smyslu existence povídky. Povídka sice „nemusela být vůbec napsána“ (LINHARTOVÁ 1992a: 72), ovšem „jakmile je napsána, a jakmile je napsána takto, stává se přesto rozhodující pro náš život“ (IBID.). V samotném závěru textu vypravěč odhaluje svou tvůrčí metodu *zpochybnování*: „Pozorný čtenář si však již jistě všiml tohoto z našich nejoblíbenějších postupů: druhým slovem uvést v pochybnost, co bylo řečeno prvním; a to jen z obavy, která se pomalu stává nejhlubší úzkostí a téměř posedlostí našeho života, abychom nevstupovali jen do slov samých“ (IBID.: 73).

Zpochybněním vypravěč svou promluvu končí a odchází se stejnou dávkou tajemství a nepolapitelnosti, s níž do textu přišel. Zajímavý je tu nejen konec citátu, kde je opět vyjádřena *nedůvěra ke slovu*, ale i začátek, kde je tematizován recipient textu.<sup>83</sup> Ironické označení „pozorný čtenář“ má v české literatuře tradici sahající až k Janu Nerudovi, v próze první poloviny dvacátého století se s ironickou tematizací adresáta sdělení lze setkat v prózách Vančurových nebo Weinerově *Lazebníkovi*. Já na něj tomto místě poukazuji proto, že i tematizovaný adresát je důležitou součástí narativu Věry Linhartové a v dalších textech bude sledována postupná akcentace tohoto prvku.

---

<sup>82</sup> Později vydáno jako součást trilogie *Trýznivé město* (HODROVÁ 1999).

<sup>83</sup> Tematizaci adresáta v prózách Věry Linhartové se věnovala Alena Přibáňová (PŘIBÁŇOVÁ 1997).

### 2. 2. 3 „Povídka k obrazu“

Rovněž další text byl napsán bezprostředně po textu předcházejícím, „Povídka k obrazu“ je datována červnem 1958. Vznikla ještě v Brně; knižně byla vydána jako součást souboru *Prostor k rozlišení*. Stejně jako předchozí text je vnitřně strukturovaná rozdělením na sedm částí, jsou označeny pouze číslicí a jinak ponechány bez titulu. Textu opět předchází motto, tentokrát ovšem bez uvedení autora (čtenář tedy neví, zda jde o motto cizí, autorské nebo anonymní). Od ostatního textu je odlišeno nejen svým umístěním na stránce – jako všechna ostatní motta vpravo nahoře – ale také verzálkami. Novou je také *cizojazyčnost* motta. Text je uveden nejprve ve francouzštině a následně přeložen do češtiny: „Celui qui s'est perdu dans sa passion / a moins perdu que celui / qui a perdu sa passion – Ten, kdo je ztracen ve své strážni, / ztratil méně než ten, / kdo ztratil svou strážni“ (LINHARTOVÁ 1992a: 74).

Titul textu v sobě opět nese žánrové označení, i tento text se přitom s konvenční podobou povídky rozchází. Druhá část názvu je tematizována v úvodu povídky, v průběhu textu se motiv explicitně vrací v druhé části vyprávění a také formou zdánlivě okrajové zmínky o dvou obrazech, splývajících v jeden, mezi nimiž lze na okamžik spatřit malou průrvu.<sup>84</sup> Úvod povídky není tradičním úvodem do vyprávění, ale spíše esejistickou formou podaným teoretickým uvedením do problematiky obrazu:

„Jste-li už takoví, že nezbytně potřebujete obrazy, neboť, jak bylo řečeno, »obrazy v nás vznikají tehdy, nedokážeme-li ihned pochopit obecný smysl věci; pak si vytváříme obrazy, v nichž by se smysl mohl co nejzřetelněji projevit«; nemůžete-li se tedy již obejít bez toho, abyste je stavěli mezi sebe a zdroj, ať jsou alespoň co nejtenčí, co nejprůsvitnější, jen jako obdélník jemného plátna, chránící před oslněním, na nějž by se zdroj sám mohl promítat třeba jen stínem“ (IBID.).

Vypovídající subjekt (v této části je příhodnější spíše toto označení, byť v průběhu textu se bude ještě stylizovat i do role vypravěče příběhu) užitím *du*-formy v plurálu vtahuje čtenáře hned na začátku do textu a činí své téma tématem společným. Užívá ve své promluvě citátu, který je však ponechán bez autora (uvádění citátů bez autora je pro Linhartovou příznačné, ovšem zatímco v začátcích byly citáty alespoň dávány

---

<sup>84</sup> Srov.: LINHARTOVÁ 1992a: 93.

do uvozovek, v pozdějších textech mizí i toto grafické odlišení); stejným způsobem (citátem v uvozovkách bez uvedení autora) je text také uzavřen.

Text je uveden řečí, která se přibližuje svou povahou spíše řeči odborné, eseji z oblasti estetiky, než žánru fikce (jímž by povídka měla být). Přiblížení odbornému textu napovídá už čistě formální znak užitého gramatického podmětu, jímž je plurál (v odborných textech označovaný jako plurál skromnosti, plurál autorský, možno ho označit také jako plurál inkluzivní).<sup>85</sup> Promlouvající subjekt tu věnuje pozornost základnímu prostředku uměleckého ztvárnění skutečnosti, tj. *obrazu*. Obraz je však to, co nás od skutečnosti samé oddaluje, proto mluvčí vyjadřuje požadavek, aby byly „co nejtenčí, co nejprůsvitnější“. Sám pak vyslovuje přání, být brán doslova (IBID.). Plurálu se promlouvající subjekt přidržuje v průběhu celého textu, promluvy ve wir-formě se však vždy týkají mimopříběhových odboček. V samotném příběhu ustupuje vypravěč do pozadí a text se tak formálně proměňuje na vyprávění vševědoucího vypravěče v er-formě. Děj je tu opět poměrně jednoduchý, zvláštní úloha v něm znovu připadá mladé dívce, tentokrát pojmenované Anežka. Je důležitá ne pro svůj podíl na příběhu, ale pro *postoj*, který zde reprezentuje.

Je to postava s mluvícím jménem, neboť pracuje jako ošetřovatelka u městského lékaře a je tak možno ji vnímat jako aluzi na postavu sv. Anežky. Anežka žije jako řada jiných postav Linhartové. Se svou rodinou přerušila styky, žije osaměle, je uzavřená do sebe. Její nejmilejší zábavou je hra s „panáčky“, která má svůj původ v jejím dětství, kdy si hrávala s loutkami miniaturního divadélka. Její hra dostává v dospělosti zvláštní podobu: „Zpočátku panáčky pohybovala a vodila je na drátčích podle potřeby rozvíjejícího se děje. Později jí stačilo, když je na začátku rozestavila, a pak už seděla, zabrána v sebe, zatímco se před ní odehrávaly příběhy, které by každý pohyb jen rušil. Potom už nepotřebovala panáčky, nesestavovala také příběhy. Někdy se předmětem hry stávali lidé kolem ní, někdy jen věci, a nejčastěji ani ti, ani ony, ale spíše nějaká přání nebo představa, týkající se jí samé“ (IBID.: 89).

Anežka stejně jako i jiné postavy v prózách Linhartové je literární postavou z formálního hlediska. Postavy u Linhartové jsou vždy určitým *modelem*, představitelem postoje, myšlenky. Jsou, jak již bylo řečeno v souvislosti s „Povídkou nesouvislou“, projekcí vypovídajícího hlasu, který nesjednocuje pouze daný text, ale je pojítkem mezi všemi texty Linhartové, byť vystupuje ve formálních obměnách.

---

<sup>85</sup> Srov.: PŘIBÁŇOVÁ 1997: 42.

Otázku hlubší motivaci této zvláštní kontinuity nechám však zatím stranou a vrátím se k ní na příslušném místě.

Anežka může být vnímána jako nejvýraznější alter ego vyprávějího hlasu, a nejen proto, že motiv loutek sám vypravěč o několik stránek předtím tematizuje. Její hra je vlastně obměnou vypravěčského aktu linhartovské promluvy, kde postupně nejde o příběh ani postavy, ale o abstraktní svět myšlenek, představ a úvah. I k tomu se ostatně vypravěč explicitně vyjadřuje: „Hledáme stále, a nespouštíme ji z mysli ani na okamžik, příležitost, abychom mohli skončit, nebo aspoň na čas přerušit svou smutnou povinnost vypravěče, a použít k tomu záminky, která se jen naskytne, mohli se s úlevou ponořit do úvah, neboť tam je nám nejvolněji: jejich zákony jsou nejvíce přístupny stvoření. Události nás nesou, úvahy o nich stavíme“ (IBID.: 86). Vypravěč tu jednoznačně vyjadřuje svůj odpor k příběhu, neboť při jeho vyprávění není svobodný, musí zde respektovat logický řád sledu událostí, zatímco úvahy mu poskytují svobodný prostor pro tvoření.

Vypravěčova nechuť k vyprávění příběhu není novinkou u Linhartové, přiznává se k ní např. i promlouvající subjekt v úvodní části *Weinerova Lazebníka*. Jeho slova „Já nejsem na to, abych vyprávěl příběhy“ (WEINER 1974: 139) jsem si dokonce vybrala jako motto této kapitoly, neboť vystihují určitý přístup k poetice vyprávění, spojující autory stejného „literárního rodokmene“. Rovněž u Weinerja se promluva neustále *třítí* nejrůznějšími odbočkami, přechody mezi různými diskursivními mody vyprávění apod. Řekla jsem sice, že děj „Povídky k obrazu“ je jednoduchý, ale vnímání textu pro recipienta rozhodně snadné není, neboť i zde Linhartová přechází v rámci příběhu plynule od jedné postavy k druhé, pohybuje se mezi jejich minulostí a přítomností. Sílí tu navíc rozrušování příběhu mimopříběhovými odbočkami.

Mimopříběhové digrese činí z autorčina textu intelektualizovanou prózu. Vztahují se opět k aktu vyprávění. Promlouvající hlas uvažuje o své promluvě ve vztahu ke čtenáři (před nímž se ve vztahu k postavám staví do pozice toho, kdo o nich ví nepochybně více, než kdy bude vědět on).<sup>86</sup> Svou promluvu stále koriguje, zamýšlí se nad nejpříhodnějším způsobem vyjádření toho, co má na mysli: „Nejprve jsme napsali větu: – Jako se nám zdá neprostupný les, se svou spleť uschlých pahýlů, pokud stojíme před ním..., – potom se nám však zdálo, že něco tak důležitého, jako je pojednání o neproniknutelnosti věcí, nelze odbýt obrazem tak povrchním

---

<sup>86</sup> Srov.: LINHARTOVÁ 1992a: 86.

a nepřiměřeným, jaký jsme měli původně na mysli, a pokusíme se jej nahradit vhodnějším“ (LINHARTOVÁ 1992a: 80).

Obrazem, pro nějž hledá promlouvající hlas to nejvhodnější vyjádření, je *únik z příliš těsně vymezeného prostoru* (IBID.). Opět se tedy vrací touha po volném, svobodném prostoru a pohybu. Je to nejen obraz směřování promlouvající osoby (toužící uniknout z uzavřenosti příběhu do svobodného světa úvah), ale i hlavního impulsu lidského pobytu ve světě. Synekdochou příliš těsně vymezeného prostoru jsou *neprostopné zdi*, které „nemůžeme ani vidět, ani nahmatat rukou“ (IBID.: 81). O to těžší samozřejmě je se dostat z takto uzavřeného prostoru ven. Je jasné, že takový únik bude úkolem především pro lidského ducha, bude zkouškou jeho síly, aktivity a soustředění.

Jako příklad úniku či pokusu o únik uvádí promlouvající osoba Stravinského balet *Petruška* (1911), Sartrovu divadelní hru *Huis clos* (1944)<sup>87</sup> a zázrak, konkrétně zázrak z filmu francouzského režiséra Roberta Bressona *Un condamné à mort s'est échappé* (1956, č. *K smrti odsouzený uprchl*). V tomto filmu se totiž demonstruje *možnost úniku* i z toho nejuzavřenějšího prostoru: „Člověk je sám, spoutaný, bezbranný, odsouzen k smrti; proti němu je všechno. Na začátku vystupují ze tmy jen jeho ruce: prázdné a slabé na konci svobodně odchází. (...) Člověk prošel zdi pokoje, ne loutka pomyslem, ale poručík Fontaine zdi montluckého vězení, a nikdo už nezůstane uvězněn ve svém pokoji, než z vlastní viny a vydán soudu“ (IBID.: 83). Zázrak v Bressonově filmu je pro promlouvající osobu *znamením*, tedy voláním *odjinud*, jemuž jsou schopni naslouchat jen zasvěcení, jen vědoucí: „Je-li časový úsek dost krátký, aby z něho obecná vědomost stačila zachytit jen oba krajní body, a jsou-li oba tyto body protikladné a spojení mezi nimi složité a vyžadující úsilí, pak vzniká vědomí zázraku, mimovolného, nezávislého, cizorodého mezi námi; pro obecné vědomí místo dvěma póly, v němž prosvitne zářící, nezvučný prostor; ale pro *několik vědoucích* – souvisle sledovatelná cesta od výchozího k výslednému“ (IBID.: 83; zdůraznila V. K.).

„Povídka nesouvislá“ je intelektualizována stále četnějšími kulturními aluzemi, které však nejsou v textu jen pro efekt, ale jsou příkladem toho, co se promlouvající osoba snaží pojmenovat. Vedle výše zmíněných jsou citovány Mozartovo *Rekviem* (tvořící hudební doprovod Bressonova filmu), dále postavy dvou *šilenců* Hamlet a Švejk,

---

<sup>87</sup> Česky byla hra uvedena až v roce 1962, Linhartová ji tedy evidentně znala ještě před jejím českým uvedením. Název se do češtiny překládá jako *S vyloučením veřejnosti* nebo *Za zavřenými dveřmi*.

postava Cecílie z novely Françoise Saganové *Bonjour, tristesse* (1954, č. *Dobrý den, smutku*, 2002), Ježíš opuštěný svým Otcem. Připomenuty jsou tedy reálné i fiktivní postavy, které se díky svému šílenství nebo osamělosti přiblížily prostoru, kde je „prázdnost, jasno a ticho“ a který promlouvajícím hlasu zatím „stále ustupuje v nepojmenovaném“ (IBID.: 94).

Linhartová v „Povídce k obrazu“ poprvé naznačuje cestu, kterou by chtěla následovat a kterou také následovat začala. Ve světě poezie je iniciátorem této cesty Arthur Rimbaud, v jehož *Dopisech vidoucího* viděli členové skupiny Vysoká hra nebo český básník Miloslav Topinka vyjádření základního imperativu básnické tvorby. Jednou z nejdůležitějších je přitom následující pasáž:

„Básník se stává *vidoucím* dlouhým, nesmírným a vědomým *rozrušováním všech smyslů*. Všechny formy lásky, utrpení, šílenství; hledá sám sebe, zkouší na sobě všechny jedy a ponechává si z nich jen trest. Jsou to nevýslovná muka, při nichž potřebuje veškerou svou víru, veškerou nadlidskou sílu, kdy stává se mezi všemi velkým churavcem, velkým zločincem, velkým proklatcem – a zároveň svrchovaným Mudrcem! – Neboť přichází k *neznámu*! Protože svou duši, již tak bohatou, kultivoval více než kdo jiný! Přichází k *neznámu*, i kdyby zešlel, a i kdyby ze svých vidin přišel o rozum, uviděl je! Ať zdechne, ať je mu nanic zahubí z těch neslychaných a nepojmenovatelných věcí: přijdou jiní hrozní pracovníci; a začnou na obzorech, kde on se zhroutil!“ (RIMBAUD 2000: 20; zdůraznil A. R.).

Rimbaud v závěru vyzývá k *následování* svého uměleckého projektu, který je skutečně *vysokou hrou*, *neznající polovičatost* a *úskoky*. Zdí, kterou na této cestě bude muset prorážet Věra Linhartová, se zdá být především *zed' slov*, jak dokládá závěr „Povídky k obrazu“: „Ne nadarmo jsme se obávali slov: jsou bezmocná, pokud nám unikají; jakmile se jich zmocníme, jsou nejmocnější ze všech, jsou všemocná a umírá se na ně“ (LINHARTOVÁ 1992a: 102).

Před zdí se však *vidoucí* básník nemůže zastavit.

#### 2. 2. 4 „Promluva rozlišení“

Text vznikl vzápětí po „Povídce k obrazu“, datován je červencem až srpnem 1958, napsán byl v Brně. Motto je tentokrát originální, neboť jím je „Rada herci“: „Mluvte, / jako byste mluvil / sám k sobě“ (LINHARTOVÁ 1992a: 103). Linhartová čerpá své obrazy velice často z *divadelní* oblasti, v „Promluvě rozlišení“ se vyskytne ještě

narážka na brechtovské divadlo (IBID.: 131); klíčové místo zaujímají divadelní obrazy v pozdější *Chiméře neboli Průřezu cibulí*. V motto je vyjádřena představa, která se v autorčiných textech průběžně vrací: dialog je tu pojímán v první řadě jako rozhovor sama se sebou, s různými podobami subjektu. Také „první prací člověka, který chce být básníkem, je poznání sebe sama, ale úplné; hledá svou duši, prohlíží se ji, pokouší ji, učí“ (RIMBAUD 2000: 20).

„Promluva rozlišení“ je rozdělena na sedm částí, podobně jako v dřívějších textech. Některými motivy spolu jednotlivé části sice souvisejí, přesto představují svébytné celky, které by mohly být publikovány i jako samostatné eseje. Text tak drží vedle společných motivů pohromadě především promlouvající osoba, která je v případě tohoto textu totožná v průběhu celého textu. Soudržnost zaručují i některé další prostředky, např. prolepse: „Není ještě čas mluvit o démantech a o šedém psíku (...)“ (LINHARTOVÁ 1992a: 117). Až v samotném závěru se motiv psíka vrací v podobě docela banálního příběhu: „A teď tedy, jaký je to vlastně příběh s tím šedým psem. (...) A ještě závěr k té příhodě se psem (který se na mne dívá a neodvažuje se ani pohnout, zatímco to píšu): dostaneme patrně brzy výpověď; oba, on i já, protože nejsme ve vlastním bytě“ (IBID.: 133).

Zrušení hierarchizace je dalším z podstatných rysů poetiky Linhartové – důkazem je nejen tento překvapivý přechod od vážné úvahy ke grotesknímu příběhu, uzavření promluvy, již hovořící osoba přikládala takovou důležitost, banalitou, ale také např. zájem o texty, které v celkové tvorbě autorů zůstávají na *okraji* zájmu. To promlouvající osoba v „Promluvě rozlišení“ přičítá jejich nezařaditelnosti, protikladnosti a problematické souvztažnosti k celku.<sup>88</sup> Odmítá přijetí vnějších hodnotových měřítek a žebříčků, nepřejímá vnější uspořádání, neboť právě *nové uspořádání* věcí je pro promlouvající subjekt cílem: „Všichni u mne dopadnou stejně; všichni, kteří se dostanou do proudu této promluvy, budou srovnáni, přizpůsobeni a zařazeni“ (IBID.: 109).

Podobný zájem o *okraje* je příznačný pro J. Derridu, jehož myšlení se vyznačuje „snahou překračovat hranice zavedených diskursů, neúnavně a bez konce rozvíjet radikální reflexi, vyhýbat se jednoznačným určení, redukcím a pohybovat se v neurčitých okrajových zónách etablovaných koncepcí a diskursů“ (ZAPF 2006: 143). V románu *Théta* reflektuje Daniela Hodrová své psaní a také u ní se objevuje

---

<sup>88</sup> Srov.: LINHARTOVÁ 1992a: 104-105.

zmínka o nehierarchizovaném textu: „Text románu se šíří jako pěnová struktura. Rozdíly v jednotlivých člancích jsou nepodstatné, neexistuje žádná hierarchie, žádný střed (...). Napohled v něm panuje neuspořádanost, text nabývá roztodivných tvarů, deformuje se, vybíhá do nejrůznějších směrů“ (HODROVÁ 1999: 465-466).

Již titul „Promluva rozlišení“ naznačuje posun v poetice – z povídky se stává *promluva*. Linhartová se tu s tradičním narativem definitivně rozchází, označení „povídka“ se již nikdy nevrátí, její texty nadále budou v titulu nebo podtitulu nazývány právě „promluvou“ nebo „řečí“, popř. jiným žánrovým označením. Autorka tím nejen vyjadřuje svůj příklon k bezsýžetové próze, ale zdůrazňuje i *komunikativnost a procesualnost* svých textů. Je to cosi, co se rodí právě v okamžiku psaní-přemýšlení a vlastně i v okamžiku četby, neboť to jsou texty, které *chtějí s recipientem komunikovat*, které si říkají o pozornost, chtějí *být rozhovorem*, rozpravou, vyžadují aktivní přístup, předpokládají spolupráci.

Zároveň označení *promluva* znamená příklon k autentifikaci aktu psaní. V textu se několikrát objevují poznámky, které tematizují psaní „teď a tady“. Podoba textu není dána předem, nejde tu o naplnění pevného tvaru, tvar se proměňuje v průběhu psaní. Text se neustále přelévá z jedné strany na druhou, tímto způsobem se zdůrazňuje propojenost psaní s pohybem myšlení. Z tohoto důvodu také není nikdy hotový, uzavřený, vždy je vlastně fragmentem, proto také nemusí mít ani žádné významné zakončení, je postaven na permanentním zpochybňování: „Ale kdykoli mám pravdu, není na čase ptát: kudy z ní vyjdu?“ (LINHARTOVÁ 1992a: 133).

Daniela Hodrová, v jejichž románech se lze také setkat se zpřítomňováním a tematizováním tvůrčího gesta, tento postup zároveň odhaluje také jako *iluzi*: „Výsledný text bude tak vlastně kompromisem mezi textem narůstajícím jako tkáň a textem dodatečně skládaným. Určitou míru neuspořádanosti však v Thétě hodlám zachovat, zákon přirozeného růstu nechť tady převáží, chaotičnost bujícího textu, který vybíhá svými příběhy nejrůznějším směrem, *by měla působit dojmem, že je text těsně spjat s míjejícím okamžikem, s časem psaní*, že je přistižen (já jsem přistižena hic et nunc. (...)) Právě o to prosvítání, o matný odraz skutečnosti, která textem neustále uniká mezi písmeny, mi běží. A jemu také obětuji dílu dodatečný vnucený řád, dokonce i logiku jednotlivých příběhů, jejich chronologii, celistvost a završenost“ (HODROVÁ 1999: 528; zdůraznila V. K.).

Rovněž promlouvající subjekt „Promluvy rozlišení“ dává najevo, že navzdory zdánlivé chaotičnosti se drží stálého pevného bodu, kolem něhož jednotlivé motivy



vrstveně obkružují: „Neztrácím pocit středu, kolem něhož se otáčejí a kývají má komická, nedosahující nebo přestřelující slova“ (LINHARTOVÁ 1992a: 124). Tento výraz stálé kontroly nad textem je přitom řečen jakoby mimochodem, na okraj – je dán do závorek.

V podobném typu psaní se problematizuje vztah literárního textu k aktuálnímu světu. Vyvolávání dojmu autentičnosti je sice odhaleno jako iluze, ale zároveň je vysloveno přání zachytit onen *matný odraz skutečnosti*. Od aktuálního světa se text vzdaluje tematizováním své textovosti a literárnosti, zároveň je jím neustále přitahován, přibližuje se ke skutečnosti v touze ji zachytit. Bylo by možné uvažovat o určitém „archetypu“ psaní, které Daniela Hodrová později označí jako „psaní jinové“. Pro toto psaní je příznačná citlivost pro vnímání analogií, splétání textu pomocí asociací, fragmentárnost, žánrová a tematická heterogenost, větší citlivost k textovosti textu, souvislost s nevědomím, s archetypy. Text je přirovnáván k tkáni, která nekontrolovatelně bují (HODROVÁ 2006: 80). Na druhé straně se však nalézá autorský záměr, starost o tvar textu, který *má nějak působit*, racionální přístup k literární řeči. Střetávání ratic s tím, co rozumovému chápání uniká, přitom vidím jako jednu z nejintenzivněji působících energií v *dění smyslu* v textech Věry Linhartové.

Druhá část titulu „Promluvy k rozlišení“ se objevuje i v názvu celého souboru, do něhož byl text zařazen, tj. *Prostoru k rozlišení*. Dokládá to, že je to text klíčový a vlastně „programový“, neboť je vlastně celý výkladem poetiky a názorů na uměleckou tvorbu. Podobných „programových“ textů lze nalézt v další tvorbě Linhartové přitom ještě několik, do určité míry se dá říci, že každý další její prozaický text je programový, je *prohloubením* toho, co bylo řečeno v předešlých. Bylo by možné tedy v případě Linhartové mluvit o psaní stále jedné knihy, o jejím prohlubování, variování. Takovým psáním je např. právě i tvorba Daniely Hodrové. Žánrová proměna s sebou přináší i formální proměnu promlouvajícího hlasu. „Promluva rozlišení“ je psána ve *femininní ich-formě*, pouze v jedné chvíli se vrací wir-forma (LINHARTOVÁ 1992a: 108-109). Tuto změnu promlouvající subjekt tematizuje: „Pozoruji, že se mi zcela nepozorovaně vrátil majestátní plurál, nejbezpečnější příznak nebezpečí. Použiji však toho náhlého odloučení, při němž, vstupujíc do nového, mám ještě dobře na paměti názor minulý, k tomu, abych se zavčas zaskočila jeho vyslovením a neponechala si zadní dvířka tím, že bych jej obratně zamlčela“ (IBID.: 109). Wir-formu tu spojuje promlouvající osoba

s *minulým*, představující pro ni hrozbu, nebezpečí. Proti němu se brání *pravdivostí, obnažováním* pochybování, váhání, tápání.

Femininní ich-forma nutně vede k otázce, *kdo tu mluví?* Kdo je tím hlasem, který promlouvá? V nalézání odpovědi tu může pomoci autorčina studie „Vnitřní monolog a vnitřní model“, kde se k této otázce Linhartová vyjadřuje, když charakterizuje podstatu tzv. *vnitřního monologu* (jejž důsledně odlišuje od stylizované ich-formy):

„Postavení člověka v díle jako *konkrétního tvořícího subjektu* je vyjádřeno v jazykovém materiálu tím, že tento subjekt je gramatickým a logickým podnětem *utvářené řeči*, že tedy tato *ústřední situace člověka v literárním útvaru je situace »já, který mluvím«* – *hovořící já*. Toto »hovořící já« je *totožné s konkrétní individualitou autora*, který samotným aktem řeči uvolňuje tvárné a významové schopnosti slov, a jejich působením obsahové složky vlastního vědomí. Takto postupně vedená řeč nevytváří ovšem v sobě uzavřené postavy »jiných lidí« ani ukončené příběhy a děje. Je vedena spíše postupem *meditativní úvahy*“ (LINHARTOVÁ 1965b: 504; zdůraznila V. K.).

Právě toto ztotožnění hovořícího já s konkrétní individualitou autora *zajišťuje kontinuitu* textů, již jsem výše naznačila. Nejde tu přitom o výklad díla životopisnými údaji autora, autor není totožný s empirickou osobností, autor je neodmyslitelně spjat s dílem, je v díle přítomen, je osobností světa tvorby a umění.<sup>89</sup>

Pro dílo je relevantní jen a pouze onen *akt řeči*, jehož prostřednictvím se tvůrce snaží zachytit „samovolný myšlenkový proud, který není řízen určitým předchozím záměrem, ani se neupíná ke zkoumání určitého předmětu. Jeho *pohyb se děje ustavičnou přístupností k novým a nečekaným podnětům*, ať už tyto podněty přicházejí zvenku (spatřené věci, setkání s lidmi, prožité děje aj.) nebo zevnitř (vzpomínky, úvahy, přání, asociace). Jde vlastně o jakýsi *permanentní komentář vlastní existence ve světě*, v němž je záměrné ustavičně narušováno bezděčným, nezamýšleným (...)“ (IBID.; zdůraznila V. K.).

Posun od žánru fikce (povídky) k žánru, kde se otázka fikcionalita textu problematizuje (esej, promluva, rozprava apod.), přiblížení promlouvajícího já textu k osobě tvůrce napomáhá. V „Promluvě rozlišení“ je linhartovské hovořící já ve stavu zrodu, ve stádiu „dětství“, proto zde lze zřejmě nalézt nejvíce autobiografických rysů a osobních vyznání, ta se však vztahují vždy jen k literatuře

---

<sup>89</sup> Zde vycházím z Mukařovského pojetí umělecké osobnosti, s níž byla evidentně obeznámena i Linhartová. Srov.: MUKAŘOVSKÝ 2000: 338 aj.

a umění. Hovořící já zůstává *subjektem textovým*, konstituovaným textem, aktem literární řeči. Promlouvající osoba se tu ostatně přihlašuje k rodu „výstředních básníků“, jejichž život „je v jejich díle, a jen v jejich díle, je jejich dílem a už ničím jiným“ (LINHARTOVÁ 1992a: 105). Nevylučuje tedy stylizování do nejrůznějších podob a masek, které naopak promlouvající osobu od reálné autorky oddalují. Tento jev v „Promluvě k rozlišení“ promlouvající já explicitně tematizuje:

„Vím, že si před tvář s umíněností stavím masky, které mi nezbytně nepatří; ale mohu vůbec říci tvář o věci prázdné, jako by byla shořelá, takže pohled na ni tak nahou by musel být ostatním nepříjemný a pro mne bolestivý? Potřebuje svou masku a dorůstá ji, až po nějakém čase by ji už bylo lze sejmout, aniž bych spolu s ní nestrhla i kůži. Jsme na postupu, abychom se každou další umělostí stávali přirozenějšími: až k té poslední, která jediná nám patří úplně“ (IBID.: 107-108).

I v tomto textu, působícím velmi autobiograficky, se hovořící osoba přiznává k maskám, které na sebe bere. V následujících textech toto maskování bude čím dál patrnější a intenzivnější. Přesto tu promlouvající subjekt prohlašuje, že právě toto je cesta k *přirozenosti*. Ne dosavadní tvář, ale ta tvář, k níž se dospěje básnickým ohledáváním světa, je tvář přirozená. Proces uvědomování si své bytostné podstaty je procesem tvorby. Jejím prostřednictvím se subjekt stává sám sebou. Tato představa je navozena hned v úvodu textu, v němž se promlouvající osoba vyznává: „Co jsem, jestliže právě nepíšu: Nic, méně než nic, beztvarý obláček, přístupný každému větru“ (IBID.: 103).

Tato základní situace, tj. sebe-určení promlouvají osoby prostřednictvím řeči, kterou vede, textu, který píše, je východiskem pro promluvu, v níž je cílem přiblížení prostoru takto určeného subjektu. Tento prostor je definován v první řadě jako svět knih, svět slov: „Přesně vzato je můj svět světem slov, která jsem kdy poznala, světem viděných, slyšených, vnímaných slov, o skutečnosti vypovídajících. Je to svět velmi celistvý, neohlížející se příliš na historické posloupnosti: sdružuje k sobě slova, v čase oddělená staletími, v přítomnosti bezprostředně současná. A co jsou moji přátelé: knihy, které mi přinášejí ke čtení, souhrn jmen, která jsou jim i mně nejbližší (...)“ (IBID.: 106). Od počátku tu je tedy budována představována *intertextové sítě*, v níž se promlouvající subjekt libovolně pohybuje a do níž zcela samozřejmě vplétá i svou promluvu. „Ti, o nichž bude řeč, jsou moji nejbližší. Síť, z jejich děl spletená, byla nejhrubší podobou a východiskem k tomu, odkud je nyní pozoruji a měřím“ (IBID.: 112).

Součástí textu je také nastínění *literárního rodokmene*, k němuž se promlouvající subjekt hlásí. Vychází přitom z Flaubertova rozlišení na básníky velké a výstřední. Přihlašuje se k básníkům výstředním, což nepřekvapí, uvedu-li příznačný rys jejich tvorby, jímž je směřování k celku, k *jednotě*: „Tak všechno, co je vně, je nerozlišené uvnitř, a proto není nutno zeširoka obhlížet, hmatat a ochutnávat svět, protože v každém předělu je celý. Tak vznikají díla ne dvojpólová, ale jednolitá a s námahou v sobě zdvojená (...)“ (IBID.: 105).

K autorům nejoblíbenějším řadí promlouvající osoba Dostojevského a Stendhala, citována jsou ovšem i další díla, a to nejen literární. Vrací se znovu Bressonův film *K smrti odouzený uprchl*, citováni jsou Leonardo da Vinci, Paul Valéry, Laurence Stern, Vasilij Rozanov (resp. se objevuje narážka na Šklovského výklady jejich díla), Rainer Maria Rilke, Thom Gunn,<sup>90</sup> hra *Skřivánek* (1953, č. 1958) věnována postavě Jany z Arku od Jeana Anouilhe, filmový režisér Claude Autant-Lara, malíř Bernard Buffet, skladatel Antonio Vivaldi.

Již prostý výčet jmen dokazuje, že inspirace se u Linhartové neomezuje na literaturu, ale podstatný je i vliv jiných druhů umění – hudby, divadla, malířství, filmu. Jiné druhy umění inspirují Linhartovou nejen svými obsahy, ale i svými postupy a metodami. Poslední dva zmíněné mohou být např. vnímány jako jeden z inspirujících momentů linhartovského vidění, pro něž je příznačný *polyperspektivismus*, neustálé změny perspektivy, přinášející nový pohled na věci: „Pootočme jen mírně hledisko, a ihned se změní barvy a pruhy spektra“ (IBID.: 104). Značnou pozornost věnuje promlouvající osoba teoretické reflexi *výkladu* díla, který je v jejím pohledu součástí díla. Nejednou také přichází k člověku dílo nejprve v podobě svého výkladu a až následně dochází k seznámení s vlastním textem. Vykladač není totožný s literárním kritikem, vykladač je tvůrcem, který svým výkladem dílo prodlužuje, vytváří jeho další vrstvu. Je evidentní, že Linhartová se ve svých textech staví do pozice právě vykladače textů jiných autorů: „Ale nejenom na tomto zde, také na mnoha jiných místech a vlastně celou svou promluvu, stavím z hotového, na jedno místo sneseného materiálu: zavádím jej dál, než bylo původně v jeho úmyslu“ (IBID.: 124).

Teoretickou reflexi výkladu kombinuje promlouvající osoba s konkrétními ukázkami výkladu. Předmětem je tu novela Françoise Saganové *Dobrá den, smutku* (která se

---

<sup>90</sup> Thom Gunn (1929-2004), básník a esejista anglického původu, v roce 1954 odešel do USA, kde vyučoval na univerzitě ve Stanfordu a později v Berkeley.

objevila i v předchozí „Povídce k obrazu“<sup>91</sup> a Kafkův *Zámek*. U obou knih přitom prokazuje promlouvající subjekt velké zaujetí, citlivost, smysl pro zdánlivé detaily. Jeho cílem je totiž následující: „Chci jen ke svazku klíčů, kterými zpřístupňují jeho (Kafkovo – pozn. V. K.) dílo, připojit další, lépe, poukázat na jeden opomenutý“ (IBID.: 118).

Vedle intertextových aluzí (a s nimi souvisejícího pojetí literatury jako věčného *palimpsestu*), tvořících stabilní a postupně čím dál důležitější součást autorčiných textů, se vyskytují v „Promluvě rozlišení“ další leitmotivy autorčiny tvorby, k nimž se na příslušném místě dalších kapitol ještě vrátím: motiv hudby, ozvěny, zrcadel a zrcadlení, hlasu (spojeného s voláním smrti), času a paměti, prajazyka, vztahu mezi věcí a jejím označením („na mně je přidržen to slovo k věci“ /IBID.: 122/). Významné místo zaujímá v „Promluvě rozlišení“ popis *ideálního prostoru*. Je předmětem páté části textu nazvané „Pokus o osamělost“. Otevírá ji následující představou:

„Mám o svém životě takovou představu: *prázdný pokoj*, nic než šest stěn, podlaha černá, zdi šedé, strop bílý; *není to pokoj v domě*, nepřichází se k němu schodištěm a chodbou, nesousedí s žádným sousedním pokojem. *Někde v něm jsem já a pak jím ještě procházejí slova, snad jako světelná písmena na ploše zdi, nebo spíše jako paprsky*, vstupující jednou a odcházející protilehlou stranou. *Otvírá se každým nepopsaným listem papíru*; každá čistá stránka s modrými linkami a jednou (u horního okraje) červenou, je vstupní branou do mého pokoje. Mohu ho napodobit dvojím způsobem: *buď mít jediný pokoj a nikdy z něho nevycházet*, a ten by byl mému *pomyslnému pokoji* podoben neproměnností a tím, že by do něho nebylo dovoleno vcházet nikomu ostatních; nebo *nemít nic, nevlastnit žádný pokoj, být všude hostem a podnájemníkem, být doma v kterémkoli pokoji, kam náhodou a na čas přijdu; a tento stále se měnící, zvykem nevázaný, neustalující se pokoj*, který by nikdy neměl dost času dolehnout drobnostmi, by snad byl ještě spíše podoben mé představě, ponechávající jí více místa“ (IBID.: 123-124; zdůraznila V. K.).

---

<sup>91</sup> V Kosatíkové knize „*Úsměví více*“, která je věnována skupině Šestatřicátníků, s níž byla svého času Linhartová spojována, se objevuje informace, že si v padesátých letech Linhartová *sama pro sebe* přeložila jak novelu *Dobry den, smutku*, tak další knihu Saganové *Jeden úsměv* (1956, č. 1957). Srov.: Kosatík 2006: 223. Kosatíkova kniha ovšem často nevyhází z přímých svědectví jednotlivých členů, ale z toho, co o nich řekli jiní, sdílnější (právě Věra Linhartová podle informací Miloslava Topinky odmítla spolupracovat), a proto je třeba informace a dohady Kosatíkem uváděné brát s rezervou. Mně se tuto informaci potvrdit (tázala jsem se na to při osobním setkání M. Topinky) nepodařilo.

Linhartová tu rozvíjí svou zvláštní poetiku prostoru, o níž byla řeč již v souvislosti s předchozími texty. „Její“ pokoj je v první řadě abstraktní, vznášející se volně v prostoru, pokoj myšlený. Není ničím zatížený – barvami, věcmi, lidmi. Konstituuje se řečí, psaním, pokusem zachytit slova vystupující z prázdna (tato představa je blízká Ajvazově myšlení a jeho představě vyzařování znaků z prázdna). Pokoj existuje ve dvou stupních. V prvním stupni představuje „prázdný, hluchý prostor, který potřebujeme ke své osamělosti“ (IBID.: 125), přitom „osamělost je dar, nad kterým váháme, dohadujíc se jeho smyslu“ (IBID.: 124). Představu takového prostoru nastiňuje později Linhartová i v „Autokomentáři Domu pro mé lásky“: „Kolem mne bylo ticho, prostor ohluchl“ (LINHARTOVÁ 1993d: 69). Prázdný, tichý, osamělý prostor je jakýmsi mezistádiem, znakem přechodu *jinam*. Je také, zdá se, nutnou podmínkou takového přechodu. Ideálem je však pro linhartovský subjekt až druhý stupeň, který lze charakterizovat následovně: nebýt připoután k žádnému prostoru, mít možnost naprosto volného, svobodného pohybu, být ve stavu permanentní metamorfózy, a tedy i nezachytitelnosti.

V mezistádiu začíná subjekt nejprve *tušit* nějakou proměnu: „Kdykoli moje přítomná forma nestačí pojmout něco z toho, co vím a co mohu vyslovit, znamená to, že je příliš těsná a že bude brzy skončena; kdykoli mohu vyslovit něco mimo svou přítomnou formu, začínám tušit příští“ (LINHARTOVÁ 1992a: 109-110). Toto neustálé směřování vpřed promlouvající osoba opodstatňuje svým přesvědčením: „Věřím, že nikdy není potřeba se vracet a začínat znovu“ (IBID.: 124).

„Promluva rozlišení“ se vyjadřuje k základním aspektům poetiky Věry Linhartové, a právě z toho důvodu se potvrzuje její označení jako programového textu. Závěr znovu upomíná, k jakému projektu se autorka hlásí: „(...) chci, abychom si byli v každém sebenepatrnějším okamžiku vědomi, že je mi zcela na vůli tento svět dát nebo vzít; abychom si až do poslední chvíle nebyli jisti ničím, ani svým vlastním životem, jako si jím nejsem jista já ve chvíli, kdy to píšu“ (IBID.: 133).

V této promluvě, která vzniká z libovůle písíciho subjektu a na níž se recipient podílí do té míry, že není označen „ty“ nebo „vy“, ale inkluzivním „my“, může jít o život. Projekt *vysoké hry* je společným projektem tvůrce a toho, kdo se mu rozhodne naslouchat.

## 2. 3. Období rozlišování

### 2. 3. 1 „Rekviem za W. A. Mozarta“

Po „Promluvě rozlišení“ následuje ve psaní Linhartové několikaměsíční pauza, „Rekviem za W. A. Mozarta“ je datován až prosincem 1958. Je to také na nějakou dobu poslední text, který autorka napíše, neboť z roku 1959 se žádný jiný oficiálně publikovaný text nedochoval. Stejně jako předchozí texty vyšel „Rekviem za W. A. Mozarta“ knižně v *Prostoru k rozlišení*. Na rozdíl od nich však není uveden žádným mottem a chybí také vnitřní členění textu. Jediným dělítkem jsou tu grafické mezery v textu. Formou tak text předjímá pozdější „odstavcové psaní“.

Po ryze úvahové „Promluvě rozlišení“ se v textu „Rekviem“ Linhartová ještě vrací k příběhu. Zápletka je opět jednoduchá. Student hudební vědy dostane za úkol sepsat pro časopis populárněnaučný článek o životních okolnostech W. A. Mozarta, kolem nichž se vytvořilo množství legend. Text popisuje úskalí studentova bádání, který není schopen přijít na cokoli nového v Mozartově životě. Linhartová halí příběh do zdánlivé magické atmosféry (student shledává postupně podivné analogie mezi předmětem své práce a svou pracovní metodou; tajemně na něj působí také šéfredaktor časopisu, pro který píše článek), avšak posouvá příběh do groteskní roviny. Student sice po dopsání článku zahyne, což by mohlo vypadat jako analogie s koncem umělce, o němž psal, ale jeho smrt je dílem čisté náhody – srazilo ho auto. V příběhu opět nejde o vlastní děj, ten spíše dovoluje promlouvajícímu subjektu dotknout se některých témat. Pominu-li tematizaci Mozartovy hudby (nesoucí s sebou motiv osamělosti uměleckého génia), která pro Linhartovou byla inspirativní, otevírá příběh např. otázku postupu vědecké práce (resp. jejího úskalí – předmět se někdy badateli jako by vzpouzí, je těžké objevit něco nového), okrajově se dotýká i otázky autorství (studentův článek nemá být zveřejněn pod jeho jménem, ale pod jménem celé redakce). Naznačen je nejistý vztah mezi badatelem a jeho předmětem – kdo koho se vlastně zmocňuje a ovládá.

Posunem do groteskní roviny je příběh devalvován. Negativní vztah k příběhu přitom promlouvající osoba vyjadřuje na několika místech explicitně: „Naše úleva nad tím, že jsme konečně unikli příběhu, má snad právě v tom své oprávnění: železná logika se svými nevyhnutelnými důsledky je totiž vlastní pouze příběhu; a příběh bereme na milost, pokud se obáváme zkažení tvaru; jakmile máme tvar za jistý, opouštíme příběh“ (LINHARTOVÁ 1992a: 165). Promlouvajícímu subjektu tedy nejde o příběh samotný, jde mu o to, klást jeho prostřednictvím otázky, dát impuls k úvaze.

Znevažování však nepostihuje pouze příběh, dotýká se celé promluvy. Všechno je zpochybňováno obrácením řečeného v pravý opak (paradox je autorčiným oblíbeným postupem), popíráním, ironizováním (např. rozsáhlého úvahového úvodu textu, který není typický pro tradiční syžetové vyprávění). V závěru je opět zpochybněna sama smysluplnost promluvy: „(...) vidím, že je čas naši promluvu právě skončit; zneužívám jen vaši trpělivosti, neboť skutečně mluvím stále dokola o ničem“ (IBID.: 168). Nejen konec, ale samotná promluva jsou tak podány jako arbitrérní. Arbitrérní je také to, komu je výpověď formálně připsána: „(...) už nezáleží na tom, mluví-li právě ten, nebo onen (...)“ (IBID.: 153).

Ironie v tomto textu sílí úměrně s posílením role tematizovaného adresáta, jenž je do této promluvy začleněn výrazněji než v dosavadních textech. Promlouvající osoba užívá inkluzivního plurálu, obrací se na svého adresáta (druhou osobou plurálu). Závěr má podobu fiktivního rozhovoru mezi promlouvajícím subjektem a čtenářem, jehož předpokládána nespokojenost a rozladěnost z průběhu celého vyprávění je impulsem pro výše citované zakončení.

Vedle tematizace odporu k příběhu považuji v textu „Rekvie za W. A. Mozarta“ za nejdůležitější prvek sebereflexi promlouvajícího subjektu. Ten je v tomto textu ještě stylizován do femininní ich-formy. Nejvýrazněji o sobě dá vědět v příběhu o Eleně. Promlouvající osoba tu naznačuje svůj rodící se blízký vztah k Eleně. Tento vztah byl ovšem od počátku nemožný nejen tím, že Elenina přítomnost v jejím životě byla krátkodobá, ale i proto, že Elena je bytost z jiného světa: „(...) patří Elena k těm, kteří nikdy nebudou číst ani slovo z toho, co napíšu, a co víc, kteří nikdy nebudou ani jedině z těch slov postrádat“ (IBID.: 156).

Vyprávění o Eleně odhaluje promlouvající osoba jako porušení svého předsevzetí: „Kdyby teď ode mne někdo žádal vysvětlení, proč jsem o tom všem mluvila, sotva bych mu mohla dát uspokojivou odpověď; dobře vím, že jsem kvůli ní přestoupila své předsevzetí *nenapsat nikdy ani jedině slovo s citem*, nebude-li to cit pro míru“ (IBID.: 157; zdůraznila V. K.). O autobiografičnosti příhody s Elenou se lze jen dohadovat. Avšak vyznání „nenapsat ani jedině slovo s citem“ pokládám v kontextu celé tvorby Linhartové za vyjádření velmi otevřené a osobní. V autorčině psaní je jasně patrná snaha o racionální kontrolu a řád. Dále tu je uzavřenost promlouvajícího subjektu, chránícího se před světem *maskami*, které na sebe bere. Ale i o motivaci tohoto rozhodnutí vyloučit z psaní emoce lze jen spekulovat.



Autorské já se tu ovšem připomíná i intertextovými aluzemi. Zmíněna je Stendhalova *Věznice parmská* (autorčina oblíbená kniha), větší pozornost si ovšem zaslouží následující vyjádření: „Nezapomněli jste ještě na pohádky? (Pokud jde o mne, já se teprve bráním, abych do nich stále ještě neupadala)“ (IBID.: 159). Zmínka o pohádkách může působit jako překvapivá; dosavadní intelektuální přístup k psaní je přeci pohádkám hodně vzdálený. Přesto tato zdánlivě okrajová poznámka může být významným klíčem k autorčiným textům, jak si povšiml již Jaromír F. Typlt (TYPLT 1993: 355). Za všemi slovy a úvahami tu problesklo *volání ztraceného dítěte*. Následující texty ukáží, zda bylo ojedinělé nebo zda se vrací, a je třeba jej v interpretaci zohlednit jako prvek relevantní.

### 2. 3. 2 „Dobrodružství nevlastního dítěte“

Po více než roční přestávce vznikl tento text, datovaný březnem 1960, napsaný v Lednici. Zařazen byl do souboru *Přestořeč*. V textu je patrný určitý posun v poetice. Jednak jsou tu naplněny premisy dané programovým textem „Promluva rozlišení“ (např. maskování vypravěče), jednak tu sílí podíl *ironie a groteskních prvků* na celém vyprávění.

Pozornost přitahuje už sám název, který napovídá možné rozvinutí tématu naznačeného v závěru interpretace předešlého textu. Dítě však v tomto textu vystupuje v jiném významu, než jaký byl naznačen v souvislosti s „Rekviem za W. A. Mozarta“. Odkazuje tu k situaci vypravěče-hlavní postavy, k jeho (ne)ukotvenosti v mezilidských vztazích. Je sirotek, avšak hodnověrnost této informace je zpochybněna prohlášením, že matka zemřela tři roky před jeho narozením (LINHARTOVÁ 1966: 13). Vypravěč se sice záhy opravuje, přesto je jeho původ dosti nejasný a podezřelý. Po smrti rodičů se ho ujali „jacísi příbuzní“, kteří pro něj však byli lidé cizí a vzdálení. Tohoto – již dospělého – „nevlastního dítěte“, odkázaného samo na sebe, žijícího v osamění, se jednoho dne ujme paní Vajtsová, u níž vypravěč v určitém průběhu vyprávění bydlí. Podobně nic bližšího nedokáže říci vypravěč o své minulosti, je neschopen odpovědět na otázky týkající se toho, co dělal nebo zamýšlí dělat,<sup>92</sup> zdá se, jako by žil vždy v jen daném přítomném okamžiku.

---

<sup>92</sup> Srov.: LINHARTOVÁ 1966: 20.

„Dobrodružství nevlastního dítěte“ představuje *formálně* souvislý text, který není nijak vnitřně rozčleněn. Vyprávění tu plyne jako proud a pro čtenáře je poměrně obtížné udržet pozornost. Hrozí, že se v textu ztratí a přestane se orientovat v množství motivů, dějových i mimodějových odboček, narážek a náznaků, neboť vypravěč ze samé „radosti z vyprávění“ skáče z jedné věci na druhou,<sup>93</sup> vypráví o tom, co mu zrovna přichází na mysl.<sup>94</sup> Sylvie Richterová v této souvislosti mluví o záměrné ironické nápodobě techniky *skazového vyprávění* (RICHTEROVÁ 1991a: 18), což souvisí s níže uvedenou tematizovanou návazností na narativ Gogolův. Stylizace po vzoru mluveného vyprávění s sebou nese *zvýraznění postavy adresáta* (vzhledem ke skazové formě vyprávění označovaného jako „posluchač“), který je v tomto textu terčem ještě důraznějších ironických narážek.

Vyprávění se počíná opět tematizací vyprávěcího aktu, jenž je zde prezentován jako úkol velmi obtížný, nadto ještě znesnadněný tím, že sám vypravěč je „přímým účastníkem téhož dění“ (LINHARTOVÁ 1966: 7). Tyto skutečnosti donutily údajně vypravěče „vystoupit naprosto zřejmě a zhostit se uloženého vyprávění pod svým pravým a nepřijatým jménem“ (IBID.). Začátek vyprávění tu navozuje určitou tajemnou atmosféru, neboť vypravěč mluví o *úkol*, o *uloženém vyprávění*, z čehož plynou jasné dohady vnímatele, kým mu byl tento úkol zadán. Nutno předeslat, že tato otázka není v textu nijak zodpovězena. *Magičnost* vyprávění podporují i další prvky – personifikovaná postava přítele jazyka, tematizace snu (IBID.: 25), ožvlé věci (hůl paní Vajtsové), zpředmětnění a následné oživení slov a gramatických jevů a prvků (přítel jazyk např. přinese vypravěči „úlolek věty jako kořist“ /IBID.: 17/).<sup>95</sup> Následující pasáž věnuje maskulinní vypravěč podrobnému výkladu (v němž je však patrný ironický podtext) svého křestního jména, které zní Jiljí.<sup>96</sup> O několik stránek dál připojuje i své příjmení Kobus. Zmínila jsem se již, že Linhartová má zálibu ve zvláštních jménech, v tomto případě jde u obou, tj. u křestního jména i příjmení, o jména motivovaná, mluvící a esteticky působící (podobně lze přitom charakterizovat i jména dalších postav tohoto textu). Jiljí je zvukovou a grafickou hříčkou, sdružující v sobě písmena graficky si podobná, stojící v těsné blízkosti

---

<sup>93</sup> Srov.: LINHARTOVÁ 1966: 13.

<sup>94</sup> Srov.: IBID.: 11.

<sup>95</sup> K magičnosti vyprávění srov.: TYPLT 1993: 359.

<sup>96</sup> Jméno Jiljí se vyskytuje také v Čepově fiktivním deníku *Zápisky Jiljího Klena*, jedné z nejpůsobivějších českých existenciálních próz meziválečného období. Není bez zajímavosti, že sv. Jiljí je mj. patronem duševně nemocných – šílenství hraje v předkládaném textu Linhartové velmi důležitou roli.

i v abecedě. Příjmení Kobus odkazuje k latinskému slovu „kubus“, tj. „krychle“ (opět se u Linhartové tedy objevuje geometrický motiv). Ve svém příjmení vypravěč shledává analogii své povahy, „jež usiluje o uspořádanost věcí, o jejich přehlednost a názornost“ (IBID.: 14).

Postavy ve vyprávění jsou sice pojmenovány, ale nic bližšího o nich vypravěč nesdělí. Formálně se pokouší o ozřejnění motivací některých událostí, přesto ani zdaleka nejde o tradiční vyprávění. Děj je tu velice obtížné rekonstruovat, rozpadá se do řady epizod vypravěče s paní bytnou, s jeho přítelem jazykem (jazyk je zde personifikován a vystupuje tu jako stínový dvojník vypravěče), s přítelem z dětství, který se zabývá chorobami mozku, s panem Jakobi, s nímž nocuje v noclehárně a s nímž ho spojuje dohánění zpožděného vlaku, s Jakobiho přítelem panem Jekem apod.

Vypravěč sám sebe sice charakterizuje pořádkumilovností, ovšem jeho život se jeví být velmi chaotický. Není nikde ukotvený, v žádných mezilidských vztazích, nesvazuje se ani žádnou společenskou povinností (studium, povolání). Zdá se, že si volně *putuje* světem (který je tu do jisté míry konkretizován, objevují se místní názvy reálných míst, je evidentní, že před odjezdem z města pobývá vypravěč v Praze). Sám své postavení přibližuje *zavěšení v prostoru* (IBID.: 21).

Do vyprávění jednotlivých příhod, jejichž chronologii vypravěč ne vždy dodržuje a leckdy v náznaku předpovídá, co bude ve vyprávění následovat (užívá tedy již zmíněného postupu prolepse), se plynule vkládají úvahy reflektující samo vyprávění, úvahy o jazyce a textech jiných autorů, s nimiž vypravěč vstupuje do dialogu, a to především s *Gogolovou* povídkou „Nos“ a dále s T. Campanellou a *Utopií* Thomase Mora.<sup>97</sup> Zatímco Campanella a More se pokoušeli ve svých spisech dát světu určitý řád, Gogol ukazuje svět v jeho chaosu. Tyto dva póly se zdají být pro tento text určující, „Dobrodružství nevlastního dítěte“ je vlastně určitou variací na vzájemný poměr mezi *rozumem* a *ne-rozumem*. Tento poměr je zde zpochybněn a zproblematizován a je též předmětem ironie subjektu díla.<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup> Linhartová jméno píše chybně jako „Moore“, což by mohlo vést k záměně s irským romantickým básníkem T. Moorem.

<sup>98</sup> Pojem „subjekt díla“ užívá Miroslav Červenka pro označení subjektu, jenž stojí na hranici mezi vnitřetextovým a vnětextovým prostorem a není totožný ani s empirickým autorem, ani s mluvčím textem (lyrickým subjektem nebo vypravěčem). Patří do světa *hry s dílem*, je potenciálním původcem díla. Srov.: ČERVENKA 2003: 40-49. Subjektu díla odpovídají též termíny modelový autor (ECO 1997: 16, 24-25, 27 aj.), Iserův implikovaný autor (RIMMON-KENANOVÁ 2001: 93; k tomuto tématu IBID.: 94-95), Schmidův abstraktní autor (SCHMID 2006). Jan Mukařovský užíval termín „autorský subjekt“ (odlišený od psychofyzické osobnosti autora), jež ve své práci také používám.

Ironie vstupuje také do promluvy Jiljího: „Vím, že taková je naše představa o nejlepším životě a je to nejtajnější přání každého z nás: učinit všechno naše jednání samočinným, tak aby nevyžadovalo seabemíň úsudku (...). (...) Tato naše touha jde někdy až tak daleko, že jsme ochotni promýšlet svou každodenní činnost a celý způsob života nezištně nejenom sobě, (...) ale obětavě a nezištně se snažíme ulehčit život také ostatním: začal s tím nějaký Moore v Utopii, za ním následoval Campanella... a utěšenou řadou dospěla naše touha po pohodlí zatím až ke koncentračním táborem“ (IBID.: 14-15). Až krutá ironie je tu prostředkem „obžaloby“ myšlenkového konformismu. Naše pohodlnost samostatně myslet a jednat, vzdání se odpovědnosti za sebe sama, přijetí konformních, unifikuujících pravidel myšlení a chování může mít katastrofální důsledky.

Gogolův pretext je zde podstatný i z toho důvodu, že je to právě Gogol, kdo uvádí v moderní literatuře na scénu fenomén *dvojníků*, již své nositele dovádějí k *šílenství*. V této souvislosti jsou také uvedeni jako následníci Gogolovi Franz Kafka a Fjodor Michajlovič Dostojevskij (IBID.: 21). Text Linhartové je ironickým dialogem s Gogolovými šílenci (byť i oni už jsou postavami groteskními). Vypravěč Linhartové odchází do psychiatrické léčebny podle svých slov dobrovolně, prezentuje to jako relaxační pobyt u svého přítele-lékaře mozkových chorob. Šílenství je v textu dále tematizováno v promluvách pana Jeka a Jakobiho, který dává rozdvojení osobnosti do souvislosti s básnictvím: „»Básník je jenom to, co zbývá v člověka, který se na světě setkal se svým dvojníkem«“ (IBID.: 35).

Zcela jedinečné postavení má mezi všemi postavami právě vypravěčův dvojník-jazyk, který je představen jako bytost neustále v pohybu, proměnlivá, nepolapitelná, okouzující, čtverácká, nevyzpytatelná. Právě on se tu přibližuje nejvíce dítěti, objevujícím se v názvu textu. Zatímco Jiljí se drží ve vztahu zpátky, jazyk dává najevo své emoce, vyčítá mu nedostatek lásky, vypočítavost apod.<sup>99</sup> Vypravěč na sebe bere roli usměřovatele, nositele řádu a rozumu (což je vzhledem k výše řečenému samozřejmě paradoxní). Přes veškerou svou snahu se však v závěru dostává do domácího vězení; tento fakt definitivně zpochybňuje hodnověrnost celého jeho vyprávění, v němž si recipient nemůže být jist tím, které události se reálně odehrály a které byly pouhým výplodem vypravěčovy rozdvojené mysli. Čtenáře, resp. posluchače vypravěč opouští prohlášením, které opět vyznívá ironicky:

---

<sup>99</sup> Srov.: LINHARTOVÁ 1966: 18.

„Jenom abychom se nerozešli tak docela bez vyhlídek do budoucna, můj těžce zkoušený posluchači, snad ti způsobím potěšení zprávou, kterou mi před malou chvílí přišel oznámit jazyk (naučil se už zatím přezouvat v předsíni do domácí obuvi a vyžadovat večeri úderem půl sedmé) : prý jsme se velmi líbili úředníkovi, který byl pověřen vyšetřením našeho případu, a ten hodný člověk jedná se svou ženou o tom, že by nás přijali za vlastního. Tak na tom přestávám“ (IBID.: 41).

### 2. 3. 3 „Co nejvíc šedé“

Také titul této prózy (napsané bezprostředně po předchozí, v březnu až dubnu 1960 v Břeclavi, Praze a Lednici),<sup>100</sup> jež otevírá knižní soubor *Meziprůzkum nejbliž uplynulého*, přitahuje pozornost a díky své mnohoznačnosti čtenáři nabízí různé možnosti výkladu.<sup>101</sup> Šedá odkazuje k prázdnému prostoru, v němž se promlouvající subjekt ocitl překročením zdi a s nímž je vlastně na počátku totožný, šedá může také odkazovat k Běryšovi, jedné z ústředních postav, jehož „jedinou opravdovou starostí bylo, jak by na svém obleku, nebo ve svém okolí umístil ještě další, dosud nevídaný odstín šedé“ (LINHARTOVÁ 1993a: 14), může být ovšem interpretována jako výraz přenesený, který je možno rozšifrovávat na pozadí mnoha metaforických významů tímto textem rozehraných.

Na cestě postupné krystalizace poetiky Linhartové je tento text dalším významným bodem, v němž se autorka pustila do prozkoumávání nových prostorů. Je krokem do *temnoty* a popisem hledání nového *světla*. Stejně jako předchozí „Dobrodružství nevlastního dítěte“ představuje „Co nejvíc šedé“ text dosti komplikovaný. Kolem ústřední promlouvající osoby se točí množství postav, osvětlujících ji z různých perspektiv, stavících ji do různých situací a kontextů. Stejně jako v předchozích textech je tu příznačné neustálé „rozbíjení“ textu pomocí odboček, jejichž užívání je tu dokonce tematizováno: „Nemůže být jistě nikomu na škodu, vypadnu-li nyní na okamžik z převzaté role: a můžeme předpokládat, jako by se celé vyprávění týkalo spíš ještě našeho skutečného života, který jsme skutečně žili, avšak prošlého jakýmsi lomem, a tím lomem teď pozorovaného – než jenom vyprávění příběhů v pomyslných krajích“ (IBID.: 12). Text nerespektuje tradiční hierarchii, neboť

---

<sup>100</sup> To, že próza se rodila na třech různých místech, může být zajímavé z pohledu faktu, že pohyb v prostoru, resp. mezi několika různými prostory je jedním z leitmotivů tohoto textu.

<sup>101</sup> Srov.: HODROVÁ 2001: 251.

v odbočkách a závorkách se často prezentují podstatné informace pro pochopení smyslu.

V citované odbočce jako by se za stylizovaným promlouvajícím subjektem průsvítal ještě jiný subjekt, mluvící o svém přístupu k textové realitě, odhalující celou svou promluvu jako iluzi. Kdesi mimo promluvu je skutečná skutečnost, ta ovšem vchází do textu „jakýmsi lomem“. Tato vyjádření jako by předznamenávala teorii fikčních světů, v níž se také zdůrazňuje, že jakákoli událost z reálného světa se vstupem do literárního textu *mění* v událost fikční: „(...) materiál pocházející z aktuálního světa musí na hranici světů projít podstatnou proměnou. Protože fikční světy jsou svrchované, musí být entity aktuálního světa proměněny v entity možné, se všemi ontologickými, logickými a sémantickými důsledky, které tato transformace s sebou nese“ (DOLEŽEL 2003: 34).

Text se zvrstňuje užíváním závorek, do nichž jsou paradoxně umístěny klíčové pasáže textu.<sup>102</sup> Jednou je dokonce závorka prolepsi ve vyprávění – upozorňuje na poznámku, která přijde o dva odstavce dál (asi o jeden a půl stránky).<sup>103</sup> Novým prvkem je tu také vnitřní členění textu pomocí grafických mezer. Takové členění textu (s nímž se lze setkat také v prózách S. Richterové nebo D. Hodrové) podle Daniely Hodrové znamená rozchod s tradičním paradigmatem textového členění (HODROVÁ 2001: 354). Jeho záměrem je „vzbudit dojem přerývanosti (...) – s novým odstavcem nastupuje většinou další téma, jiný žánr apod.“ (HODROVÁ 2006: 102-103).<sup>104</sup>

Za zvláštní případ prózy členěné na odstavce považuji knihu Martina Friše (1946) *Svědectví o deštivém odpoledni ztráveném v čekání* (1968).<sup>105</sup> Frišova próza rezignuje na hierarchii, pevný řád a sled částí. Je rozčleněna do 161 krátkých textových útvarů, v jejichž čele vždy stojí podílné číslo – např. 1/5 (první textový

---

<sup>102</sup> Podle Daniely Hodrové závorka „vyjevuje vrstvenost textu a smyslu a často signalizuje příklon ke stylu eseje, traktátu (...), oscilaci textu mezi beletristickým a vědeckým textem (...). (...) V závorkách si libuje text, který hledá svůj tvar, žánr, příběh, smysl“ (HODROVÁ 2006: 69).

<sup>103</sup> Srov.: LINHARTOVÁ 1993a: 54, resp. 56.

<sup>104</sup> Daniela Hodrová v rámci svého pojetí textu, v němž rozlišuje dva (arche)typy psaní – jinové (jemuž odpovídá text-tkáň, text tkaný) a jangové (jemuž odpovídá text-proud), přičítá odstavcové členění jinovému typu psaní. Jako příklad (vedle Richterové nebo svých románů) uvádí dále N. Sarrautovou (její prózy *Mezi životem a smrtí, Dětsví*) nebo M. Durasovou (její knihu *Psát*). Srov.: HODROVÁ 2006: 102-103.

<sup>105</sup> Jde o jedinou knihu tohoto autora (podobně jako Linhartová své první prózy ji napsal jako velmi mladý student), která vedle několik stručných recenzí na konci šedesátých let nebyla v této době nijak významněji reflektována. Před knižním vydáním vyšly dvě časopisecké ukázky Frišova textu – ve *Tváři* (*Tvář* I, 1964, č. 4, s. 11-16) a *Sešitech pro mladou literaturu* (*Sešity pro mladou literaturu* I, 1966, č. 4, s. 16-21).

útvary); první číslo označuje pořadí útvaru, druhé stránku. Některé útvary se sice rádo by seskupují, přesto tu těžko lze najít alespoň jeden patrný ucelený soubor, spíše jen útržky z různých „kniž“, textů, úvah, vyprávění. Některé fragmenty jsou tvořeny jedním slovem nebo spojením slov. Mnohé z nich díky výrazné lyrizaci a rytmizaci představují samostatné básně v próze, jsou v tomto ohledu srovnatelné např. s pozdějšími texty Linhartové ze souboru *Dům daleko* (1968) nebo s tvorbou Milana Nápravníka.

Jedním ze základních konstitutivních prvků Frišovy prózy je uvolnění gramatických vazeb a pravidel ve prospěch maximálního osvobození výrazu a možnosti složité hry souvislostí a významů. Dynamika textu často pramení z toho, že odstraněním interpunkce se jedno slovo zapojuje do různých vazeb a mnohokrát je tak zároveň použito ve svém doslovném i přeneseném významu. Text je psán pouze malými písmeny, bez interpunkce. Próza rezignuje na příběh, důraz je kladen na proces myšlení, na abstrakci.

Podobně jako mnozí vypravěči Linhartové otevírá Frišův vypravěč svou promluvu metatextovou úvahou o možnostech psaní prózy a žánrové klasifikace. Zpochybňuje tu literární konvence, jako je právě např. pevně daná kompozice. Vytvářený fikční svět také vypravěč představuje jako nezávislý na světě aktuálním – je zde tedy vše dovoleno, vše možno. Opakovaně se vypravěč obrací k fiktivnímu adresátovi. Zřejmě se též počítá s jeho dotvářením textu – neboť pokud tu někdo má text komponovat a strukturovat, pak je to čtenář.

*Svědectví* je text výrazně intelektualizovaný; analyzovat ho nelze bez vědomí souvislostí s literaturou zaměřenou na zobrazení existenciálních fenoménů, se surrealistickou estetikou (např. motiv neznámé dívky, již vypravěč opakovaně potkává v tramvaji, odkazuje k Bretonově *Nadje*, setkávání s tajemnou femme-fatale) a samozřejmě s dalšími díly „experimentální“ prózy druhé poloviny dvacátého století. Jediný prvek, který prózu drží – či by spíše mohl držet – pohromadě, je vyprávějíci subjekt, ale i ten je těžko polapitelný, uchopitelný. Čtenář se o něm téměř nic nedozví. Navíc není v průběhu textu identický, stylizuje se i do jiných hlasů (do jeho promluvy proniká text knihy, již čte, a vyprávění jeho bratra). Nerozlišuje se tu také mezi fikční realitou (vypravěčův přítomný i minulý život, jeho myšlenky) a fiktivní fikcí (domyšlení čteného fiktivního textu, sny, halucinace).

Friše pojí s Linhartovou řada obdobných motivů – např. motiv domu (u Friše má podobu tajemného „weissovského“ mrakodrapu, jenž je metaforou světa a lidského

života), motiv tajemného víceznačného hlasu (objevující se v pozdějších prózách Linhartové), sémanticky ozvláštněné biblické motivy (motivy přírodních úkazů, mluvící keř, proměna krve ve vodu atd.). Další spojnicí je motiv zdi, jež nejsou pevné, ale proměnlivé, pohyblivé. Podobně jako u Linhartové se tu objevuje „oživlý“ prostor. Vypravěč je uvězněn v prázdném prostoru mezi zdmi, za nimiž tuší svět, který ho láká: „jen občas přepadají přes okraj zdi větve stromů a někdy je zeď porostlá popínavými rostlinami mezi dlážděním cesty vyráží nízká travička a to je vše co osvěžuje prostor“ (FRIŠ 1968: 41/33).

*Zed'* je klíčovým motivem také prózy „Co nejvíc šedé“. Je pojmenováním *hranice* mezi dvěma světy. Lze se dohadovat, že svět, který se na začátku textu rozhodne vypravěč opustit, je náš běžný svět, svět smyslově vnímatelný. Próza se otevírá situací *přechodu jinam*. Vypravěč sedí na vysoké zdi a uvažuje: „»Jak je to dál? – Ano, teď rozumím; ale jak je to dál?« – A tato otázka, zdánlivě tak dětinská, provází každé naše zcela dospělé hnutí, až konečně na ni umíráme. Protože právě jen ona je dostatečně silná, aby nás byla schopna přenést přes poslední mez; kdyby nebylo jí, mohlo by se nám docela dobře stát, že bychom *zůstali klidně na půli cesty*. Ale není hned třeba myslet na poslední věci člověka: touto otázkou se můžeme kdykoli stejně dostat do postavení, které je vždycky zdrojem mnoha nesrovnatelných nejistot“ (LINHARTOVÁ 1993a: 9; zdůraznila V. K.).

V citátu je tematizována určitá *bilanční situace*, jež nutí promlouvající subjekt k rozhodnutí a jež je také východiskem vyprávění. Spojení „na půli cesty“ je možné číst na pozadí Dantova výroku z *Božské komedii* „Kde život náš je v půli se svou poutí“, jež si vybral jako titul a zároveň ouverturu své prózy také Josef Jedlička. Rovněž ve Frišově knize se podobné spojení objevuje, ovšem na rozdíl od Linhartové zůstává Frišův promlouvající subjekt uvězněn v oné situaci *na půli cesty*, vyjít z ní se mu nedaří: „já jsem stále ztracen kdesi uprostřed své cesty nepřiblížil jsem se ani o píd' svému cíli mé osvobození je stále vzdáleno z dosahu mých prahnoucích rtů“ (FRIŠ 1968: 70/58).

Splynutím začátku a konce otevírá jeden ze svých textů v souboru *Meandry* Bohumila Grögerová: „A tam snad začíná nebo zároveň končí (v případě, že bylo rozhodnuto použít těchto nouzových termínů) neprůchodný svět, kde není já, ty, on, ona, ono, my, vy, oni, ony, ona (takový svět se vzpírá představě a zůstane navždy otázkou, zdali je volným výtvorem lidského ducha či přírodním jevem)“ (GRÖGEROVÁ 1996: 43). Soubor *Meandry* vznikl v letech 1963-1968 a svým



hlavním tématem, jímž je řeč, jazyk, dorozumění, je rovněž velmi blízký textům Linhartové; dva z textů („Byl součástí mateřské skály“, „Dostal za úkol dorozumívat se“) se také ocitly na nahrávkách *Fragmenty 1963 a 1964*.

Grögerová označuje své prózy jako „ironické modelové texty“. Jsou to prózy bezsyžetové, postavené na abstraktní úvaze či variaci daného schématu, vycházející z představy permanentní metamorfózy. Postavy tu nejsou nijak konkretizované, jsou minimalizovány na gramatické osoby. Také Grögerová upozorňuje prostřednictvím svých textů na rétoričnost „já“ i dalších osob. Nastiňuje představu světa, kde se navrácí k tělesnému prožívání slova, kde mizí nejen rozdíly mezi gramatickými osobami, ale také mezi člověkem a přírodou, člověkem a věcí. Zdá se, že touha po návratu k počátkům, k nerozlišenosti, k prapodstatě byla pro umělce dvacátého století příznačná.

Vypravěč „Co nejvíc šedé“ se rozhodl *vzdát svých jistot*, všech dosavadních opor, následovat svůj *stín* a přeskočit na druhou stranu zdi. Dostává se do prostoru, kde je „ticho, bezvětrno a šero“ (LINHARTOVÁ 1993a: 10). Nabízí se otázka, zda tento *jiný* prostor je prostor smrti. Vypravěč ve výše zmíněném citátu mluví o umírání a překračování poslední meze; následuje svůj stín. Proti tomuto výkladu je však vypravěčovo odmítnutí hned „myslet na poslední věci člověka“.<sup>106</sup> Spíše bych tedy zůstala u vysvětlení, že jde o *imaginární* prostor *jiné* reality, který není nijak jasně konkretizován.<sup>107</sup>

Přesto je třeba připustit, že se v textu vyskytují motivy vztahující se ke *smrti*. Opakovaně se objevuje motiv posledního soudu; klíč k povaze tohoto světa lze hledat také ve vyjádření, které je sice umístěno do závorek, přesto je pro hledání smyslu velice důležité: „(...) svět, který se pokouším znázornit, se podobá smrti asi tak, jako zemřelý se podobá mrtvému. Třesk. A od této chvíle se zaříkám, že se už budu tvářit naprosto vážně“ (IBID.: 42). Jakékoliv vyjádření je tu ambivalentní, protože je vzápětí obráceno v opak nebo zneváženo ironií. Jak lze tedy chápat toto vyjádření? Jako pouhý projev hry promlouvající osoby se čtenářem? Jako odhalení této hry? Možná by se dalo přistoupit na to, že svět zde vykreslený je jistou variantou krajiny smrti. Tato krajina je ovšem vzdálena záhrobnímu prostoru, jde spíše o smrt v blanchotovském smyslu slova, o zážitek *jiného* řádu, o naznačení neznámého

---

<sup>106</sup> Také Daniela Hodrová se staví proti možnosti interpretovat tento nový svět jako svět posmrtný. Srov.: HODROVÁ 1991: 34-35.

<sup>107</sup> Tematizace imaginárního, snového světa je dalším prvkem autorčiny fantastiky.

prostoru, do něhož je vstup povolen pouze vyvoleným (básník přitom je takovým vyvoleným),<sup>108</sup> světa, který nám *uniká*.<sup>109</sup>

Podobně mlhavý jako prostor je promlouvající subjekt sám. Je stylizovaný do maskuliní *ich*-formy, ale nic o sobě v podstatě neprozradí. Čtenář o něm nedostane sebemenší informaci – neznáme jeho jméno, ani minulost, stejně jako jiní vypravěči Linhartové není připoután k žádnému konkrétnímu místu, ani lidem. Vztah k vlastní minulosti se tu odvíjí od myšlenky, že „jakékoli hnutí se koná bez ohlednutí nazpět“ (IBID.: 16). Celý svůj dosavadní život odbude následující zmínkou: „Musím jen ve stručně a ve zkratce charakterizovat celý svůj předchozí život: jeho první období jsem strávil v tichém usebrání na poušti, zbývající léta dobou vandrovní“ (IBID.: 13). Jeho život se zdá být podoben životu Krista a dalších křesťanských mučedníků. Tento možný intertextový výklad ovšem promlouvající subjekt zároveň karnevalizuje, neboť poušť umísťuje do středočeské tabule a svůj život vandrovní v tomtéž prostoru dokládá vandrovní knížkou, kterou vydává „zvlášť k tomu určené oddělení ministerstva vnitra v Praze na Letné“ (IBID.: 14). Podobně jako i v jiných textech tu Linhartová ironizuje úřednický svět. To může být vnímána jako reference jak k aktuálnímu světu, tak k cizím textům s touto tematikou (Gogol, Dostojevskij, Kafka).

Promlouvající subjekt je po překročení zdi prázdnou nádobou, která se má teprve naplnit. Jeho pozornost je orientována na přítomnost a budoucnost, na zabydlení tohoto nového prostoru, který je zatím prázdný a „nerozlišený“, na jeho odlišení od krajin jiných postav.<sup>110</sup> Nejprve promlouvají subjekt není odlišený ani od své krajiny v tomto novém světě: „To, kde jsem byl, bylo prostředí mléčně mlžné a já jsem byl uprostřed, tam, kde taky bylo nejtemnější místo mlhy; protože rovnoměrně ze všech stran ke mně přicházelo světlo, které prozrazovalo silný vzdálený zdroj, nestačilo však proniknout až ke středu, kde jsem právě stál. A nemusím ani zvlášť zdůrazňovat, že tento střed byl ovšem pohyblivý, že to *nejtemnější místo jsem byl já sám*, takže kamkoli bych se hnul, odevšad bych svou přítomností zapuzoval světlo a vršil tmu“ (IBID.: 10; zdůraznila V. K.). Vstupem do nového světa ztratil promlouvající subjekt svou dosavadní podobu, nový svět s sebou přináší hledání nové identity, nové podoby.

---

<sup>108</sup> Srov.: BLANCHOT 1999: 198-199 aj. Blanchotovu pojetí se blíže věnuji v následující kapitole o poezii Věry Linhartové.

<sup>109</sup> K tomu srov.: HODROVÁ 1991: 36.

<sup>110</sup> Srov.: IBID.: 35.

Ve chvíli vyprávění je promlouvající subjekt v situaci již po této proměně, jeho vyprávění je tedy *reminiscencí*, ohlédnutím nazpět. Na několika místech zpochybňuje promlouvající subjekt svou autoritu tím, že mluví o „selhávající paměti“, o své „nešťastné zapomnětlivosti“ (IBID.: 27). Každopádně to, že svou promluvu koncipuje jako vzpomínku, mu dovoluje přistoupit ke své tehdejší situaci z nadhledu, pochopit její smysl: „Tento okamžik proměny je obecný a prochází jím více méně každý, kdo se jednou dostal přes zeď. Teď však už zas všechno záleží na tom, aby se každý dokázal znovu chopit sám sebe, jinými slovy, aby poznal podstatu této proměny a dokázal se potom, kdy se konečně na úlevný okamžik podal rozptylujícímu proudu, znovu ovládnout“ (IBID.: 11). Nejde tu tedy jen o proměnu samou, ale také o její pochopení a o opětovné získání sebekontroly. Tento motiv racionálního ovládnutí sebe sama, resp. iluze takového ovládnutí je přitom u Linhartové poměrně častý.

Nová situace a konfrontace s krajinami dalších postav světa za zdí, které oproti světu promlouvajícího subjektu mají již svůj tvar, jsou důvodem lpění vypravěče na jeho prvním výtvoru, jímž je dívka jménem Matylka. Linhartová tu opět projevuje svůj smysl pro humor a ironii, zálibu v protikladech a paradoxech, neboť jméno sugerující něžnou bytost nese stvoření, jehož chování a mluva jsou značně neohrabané a místy až obhroublé. Jméno je zároveň signálem intertextové vazby s prózou Jakuba Demla, potvrzené i oslovením Matylky „sestřičko“ (IBID.: 51). S Matylkou do textu vstupuje také referenční svět, překvapivě blízký možnému autorčinu reálnému světu – je to prostředí Prahy (a návštěva jazzového koncertu v jakémsi studentském klubu). Prázdností svého prostoru je proti jiným obyvatelům tohoto světa promlouvající subjekt méněcenný. Jejich prostory jsou již pestré a zabydlené. Je přitom zajímavé, jak blízké a zároveň vzdálené se zdají být. Přestože promlouvající subjekt má svůj vlastní výtvor, nemá takovou moc, jakou mají další postavy. Matylka mu uniká do jejich krajin a nakonec si vytváří svůj vlastní prostor (prostor, jemuž dominuje strom – jeřabina), i když si to vypovídající subjekt zpočátku nechce přiznat. Matylka tak může být chápána jako metafora díla, které po dokončení vstupuje do svého vlastního života, nezávislého na tvůrci. Tvůrce stojí u zrodu díla, ale nad jeho další existenci nemá moc. Jeho dílo se tak může ubírat směrem, který nebyl autorským záměrem.

Postavy v textu „Co nejvíc šedé“ jsou mj. prostředkem odhalení *bytostné osamělosti* promlouvajícího subjektu. Každá z postav si tu žije ve své vlastní krajině, v níž jiná

postava může být pouze hostem. I zde je jedinou nemožnou věcí úplné vzájemné porozumění (IBID.: 17), i zde jako kdekoli jinde je „právě tak nemožné navázat opravdový lidský vztah“ (IBID.: 21). Jedinou možnou podobou vztahu je tu *setkávání*.

Prvním, koho vypravěč ve světě za zdí<sup>111</sup> potkává, je Běryš, jehož krajinu tvoří fiktivní Benátky osmnáctého století. Při uvedení postavy Běryše se opět připomíná „dvojdmost“ vypovídajícího subjektu, který se na jedné straně vůči ostatním postavám jeví jako méněcenný (nemá svou vlastní zabydlenou krajinu), na druhé straně má vůči postavám svrchované postavení, neboť jsou jeho výmyslem. Celé vyprávění se pak odhaluje jako antiiluzivní.<sup>112</sup> K odhalení antiiluzivnosti Linhartová, resp. její promlouvající subjekt užívá oblíbený princip paradoxu: „Ostatním je, myslím, můj průvodce bytost po výtce samostatná, neřku-li rovnou, že je mým výmyslem“ (IBID.: 14). Prostřednictvím Běryše se znovu vrací motiv *divadla* – Běryš je principálem herecké společnosti. Jeho nejkrásnějším výtvozem (neboť i postavy tu tvoří své výtvozy) je herečka Julie Garini. Promlouvající subjekt se do ní zamiluje, ovšem pokus o realizaci tohoto vztahu končí neúspěchem. Jeho láska připomíná lásku Nervalova vypravěče k herečce Aurelii, postavě z próz *Sylvie* a *Aurelie*. I ona je snem, který vypravěčovi stále uniká.

Další postavou se svou vlastní krajinou je hvězdář Flammarion, pohybující se v hvězdných, snových krajinách. Jeho svět je také svět sám pro sebe, uvnitř sebe *celý* a *úplný*. Promlouvající subjekt je jím fascinován: „(...) hvězdy se tam dosud pohybovaly po týchž ozdobných drahách, které jim byl před časem vytkl, příchod Venuše byl stále znamením pro schůzky pastýřů; a jiné hvězdy opět vrcholily v nadhlavníku jen proto, aby daly základ pro výpočet úhlů egyptských pyramid“ (IBID.: 17).

Zcela zvláštní je krajina princezny So. Je variantou snové krajiny, tentokrát prezentované formou jakéhosi živého obrazu umělé krajiny: „Jedním slovem, změna se dala v tom smyslu, že dříve skutečná krajina teď byla umělá. Byla to pouhá zmenšenina s uměle vypěstovanými zakrslými rostlinami, se zrcátkem, na němž nehnutě spočíval drobnouký model loďky, a s malým pavilónem na vyvýšeném břehu – všecka uzavřená v nevelké hliněné nádobě. Tu jsem byl nezvyklým hnutím

---

<sup>111</sup> „Za zdí“ je mj. název kapitoly o Věře Linhartové v knize Marie Langerové *Fragmenty pohybu*. Název této kapitoly inspiroval právě text „Co nejvíc šedé“. Srov.: LANGEROVÁ 1998: 75-76.

<sup>112</sup> Srov.: HODROVÁ 1991: 35.

postaven na nohy ze svého pohodlného ležení a přiznávám se, že jsem měl týž pocit, jako bych byl uchopen dvěma prsty. A současně jsem viděl, jak se na cestičce k pavilónu objevila ženská postava – objevila se tímtež způsobem, jako by byla uchopena cizí rukou a postavena na to místo“ (IBID.: 26).

Funkcí této krajiny není poskytovat někomu prostor k žití, ale prostor ke *hře*. Svou podobou i fungováním (zmenšené rozměry, domek z papíru, zrcátko místo jezírka, ovládání postav něčí rukou) připomíná loutkové divadélko nebo domeček pro panenky. Promlouvající subjekt i postava princezny So jsou tu *kýmsi* ovládnuti, stavěni na příslušná místa, fungují tu jako panenky, loutky, rekvizity, dotvářejí dekorativní krajinu. Krajina princezny So připomíná krajiny znázorněné v poezii Ivana Wernische. Literárnost, fiktivnost, dekorativnost, kulisovitost, veliká míra stylizovanosti jsou jejich konstitutivním rysem. Zároveň je krajina princezny So důkazem, že Linhartovou východní způsoby zobrazování (pro niž jsou výše jmenované vlastnosti příznačné) lákaly dávno předtím, než odešla do Francie a než se o východní kulturu začala cíleně zajímat.

Pro východní myšlení má mj. sen a snění větší platnost než stav bdění. Tento jev vysvětluje v knize *Mezi nebem a zemí* Antonín Líman: „Východní postoje ke snům a snění byly ovlivněny především indickými upanišádami (1000-800 let př. n. l.), které se zabývají povahou vrcholné reality a kladou důležitost snění nad bdělou skutečností. Upanišáda *Prásna* učí, že existují čtyři stupně či stavy vědomí – bdělý stav, snění, bezesný spánek a stav přechodu –, které směřují k nejvyšší skutečnosti“ (LÍMAN 2001: 127).

O poměru mezi skutečností a ne-skutečností uvažuje přitom také promlouvající subjekt v textu „Co nejvíc šedé“. Také on zpochybňuje jasnou hranici. Je „v zemi přeludů“, kde lze volně přecházet mezi různými časoprostory, a přitom se mu vše jeví tak skutečné. Není si jist, zda, to, co žije, je, nebo není skutečnost: „Jsou tedy okolnosti jak pro, tak proti mému podezření“ (LINHARTOVÁ 1993a: 37). Nabízí se tu nejen otázka, co je vlastně skutečnost, ale také, zda existuje skutečnost pouze jedna, nebo existují skutečnosti různé.

Skutečnost je zpochybněna také v souvislosti s poslední postavou, již zde promlouvající subjekt potkává: Prosper z přímořského velkoměsta. Takřka v samém závěru vyprávění promlouvající osoba Prospera zabije, ovšem v posledních větách jej znovu nechává ožít, vraždu odhaluje jako pouhé rétorické gesto své promluvy, svůj konstrukt: „Takže by mi bylo vlastně mnohem lépe, kdybych Prospera skutečně

zabil. Kdyby totiž Prosper skutečně žil. Kdyby to všechno byla *opravdovská pravda* a ne jenom vyprávění, *svět podivuhodného výmyslu*“ (IBID.: 57; zdůraznila V. K.). Protože je to „pouhé“ vyprávění, jakýkoli konec (jako i vše ostatní) je tu arbitrérní, a tak v poslední větě smysl vyprávění promlouvající subjekt znovu zpochybňuje a ironizuje: „(...) nakonec je to vždycky tak, že – Máša miluje Konstantina, Konstantin Ninu, Nina Trigorina a Trigorin, protože nemiluje nikoho, žije s Arkadinovou; a tak je to se vším“ (IBID.). Neboli, jak končí svou promluvu promlouvající subjekt v Jedličkově knize *Kde život náš je v půli se svou poutí*, „začít a skončit je možno kdekoliv, ale jediné, oč tu ještě jde, je výklad této cesty“ (JEDLIČKA 1994: 115).

#### 2. 3. 4 „Pan Lancelot neboli Východ z nouze“

Text vznikl bezprostředně po próze „Co nejvíc šedé“, v dubnu až květnu 1960 v Náměšti a v Brně. Představuje předposlední prózu knižního souboru *Prostor k rozlišení*. Titul povídky je tentokrát opatřen podtitulem, který se vlastně ukáže být titulem hlavním, neboť první část názvu se objevuje formou odbočky skoro až v závěru prózy. Promlouvající subjekt tu nastiňuje téma, dané konfrontací dvou rytířů, Lancelota, spjatého se zrodem rytířství, a Quijota, spjatého s jeho koncem. Vyprávění na toto téma se odsouvá mimo rámec předkládaného textu, na „někdy za příznivějších okolností, kdy bych měl hlavu jasnější a nezmatenou jinými, příliš naléhavými a dosud živými dojmy“ (LINHARTOVÁ 1992a: 195). Naopak „východ z nouze“ je pro text určující motiv, neboť je *výchozí situací* prózy. Maskulinní vypravěč v ich-formě začíná své vyprávění chvílí, kdy objevil, co hledal. Po skončení filmového představení se nedá některým z východů jako ostatní diváci, ale zvolí si *vlastní cestu*:

„(...) zůstal jsem za nimi pozadu a nechal je jít, kam chtěli, *aniž jsem je následoval*. Přímo před sebou jsem totiž, opustiv řadu, ve které jsem seděl, spatřil zcela nenápadný východ, který ani svým vzezřením, – budiž po pravdě řečeno – nebudil příliš důvěru. Dveře tam byly docela nízké a nijak nezdobené mramorem. Zato v nadpraží byl nápis, který se mi v tu chvíli stal učiněným vysvobozením: – stálo tam: – *Východ z nouze* –. A protože jsem byl vždycky nakloněn *dávat přednost pravému obsahu slov před zdánlivým* (a pravým obsahem zase rozumím to, co slova vypovídají o věci /.../) – a před vnější zdobností a vzhledem dal jsem se bez

rozmyšlení tím východem, jehož si nikdo z přítomných nevšiml“ (IBID.: 170; zdůraznila V. K.). Rozhodnutí promlouvajícího subjektu se dále osvětluje následujícím vyjádřením:

„Ale právě *nemožnost* je *jedinou dostatečnou pohnutkou k jednání* (myslím, že už jsem o tom mluvil *nejednou*): pokud totiž *zůstává něco jenom v mezích možnosti*, rozumí se hned samo sebou, že toho taky *lze dosáhnout*, a *tím okamžikem mě ta věc přestává zajímat*. – Jakmile se však *stane nemožnou*, znamená to, že se o její *dosažení musím teprve přičinit*“ (IBID.: 200; zdůraznila V. K.). Tato pasáž by mohla posloužit jako motto k celé tvorbě Linhartové; to, že překračuje rámeček tohoto konkrétního textu naznačuje ostatně zmínka „už jsem o tom mluvil *nejednou*“. Základní motivací jednání, resp. psaní je tu výzva k překonávání překážek, hranic.

Rozhodnutím nenásledovat ostatní dává najevo promlouvající subjekt svůj individualismus a nonkonformismus – nechová se jako ostatní, hledá si vlastní směr pohybu, jímž je tentokrát „východ z nouze“. Označení „východ z nouze“ v sobě nese oznámení, odkud se jím člověk dostane, nikoli pak už (na rozdíl od ostatních východů v kině) kam. To zvyšovalo „nutnou dávku nebezpečnosti a nedbalosti o sebe“ (IBID.: 171).

Být sám sebou tedy v sobě nese ochotu *riskovat*. Promlouvající subjekt tu ozvláštňuje tradiční spojení „nouzový východ“ nahrazením adjektiva substantivním genitivem. Tím ovšem signalizuje, že dané spojení bude mít význam jiný, než tradiční, v jeho perspektivě význam doslovný, jak dále osvětluje. Toto zdůraznění „pravého obsahu slov před zdánlivým“ připomíná úvod „Povídky k obrazu“, kde promlouvající osoba vyslovuje přání „být brán doslova“. Svůj příklon k tomu brát slova doslova tu promlouvající subjekt zdůvodňuje tím, že je to „nakonec to jediné, co zbývá“ (IBID.: 173).

Svůj nonkonformismus promlouvající subjekt dále manifestuje přiznáním, že v určitých obdobích svého života (v obdobích, kdy – jak je sám označuje – s sebou nosí „dětskou mrtvolku“) podniká věci, „nad nimiž se jak lidé mně blízcí, tak i jen náhodní a nezúčastnění diváci (a nakonec později i já sám) pozastavujeme a významně pokyvujeme hlavami“ (IBID.). Nonkonformismus se vepisuje ale i do samé povahy vyprávění, neboť to není vyprávěním pouze o tomto východu z nouze. Hned v úvodu se promlouvající subjekt přiznává k nezájmu o dějové složky vyprávění, zmáhá ho „předstíraná souvislost děje“ (IBID.: 184), od nějž stále odbočuje k nejrůznějším úvahám nebo k jinému příběhu (setkání s dávným přítelem),

neumí vytvořit poutavé vyprávění jako např. E. A. Poe (s nímž se cítí spřízněný). V konfrontaci s ním odhaluje svou vlastní metodu vyprávění:

„Ale je zbytečné o tom tolik mluvit, protože právě neumím držet tento tón ryzího zpředměťování, jak to dovedl E. A. Poe, a v důsledku toho taky nikdy nenapíšu povídku (...)“ (IBID.: 172). Na rozdíl od Poea tíhne promlouvající subjekt spíše k abstrakci. Jeho úvahy jsou i úvahy o vlastní *metodě psaní*, jehož antiiluzivnost a literárnost tak odhaluje. Bezprostředně po Poeovi také následuje zmínka o Mukařovského rozboru Máchova verše, která dokládá zájem mluvčího o zvukovou stránku promluvy.

Sebereflexe vyprávění se tu také projevuje sebekontrolou a sebeopravováním, nezdědka negativním postojem k sobě samému. Takřka v půli vyprávění přichází promlouvající subjekt s kritickou poznámkou o uspořádání své promluvy: „Když se tak dívám zpátky, zdá se mi divné, kolik jsem toho potřeboval napovídat, než jsem se dostal až sem, kde jsem měl vlastně začít“ (IBID.: 185). Přiznává se k tomu, že se do vyprávění zapletl, a teď je pro něj ještě obtížnější a nepříjemnější ho dovést do konce: „Ale co mi zbývá, když už jsem všechno na sebe nabral, než dovést to také se zdarem ke konci – hlavní zájem i vedlejší zápletku – a nakonec kdo ví, co z toho dvojího je hlavní?“ (IBID.)

V závěru vyprávění pak podobně jako i v jiných textech Linhartové promlouvající subjekt prohlašuje, že nechápe smysl vyprávěných událostí a zpochybňuje také věrohodnost jejich zaznamenání, tj. důvěryhodnost sebe jako vypravěče. Na počátku nalezený východ z nouze se tedy ukáže být východem iluzorním, vyprávění se na konci vrací do situace, jež stála na jeho počátku, točí se v bludném kruhu.

Východem z nouze se promlouvající subjekt dostane postupně do dvou různých světů, které spolu nijak nesouvisejí. Základním prostorem je tu tajemný dům, v němž sídlí jakýsi úřad. Promlouvající subjekt se s ním cítí být spřízněn, neboť sám je údajně také kancelářský úředník (IBID.: 173). Toto vyjádření je však třeba brát s rezervou, neboť jinak ani tento linhartovský subjekt nenese příliš znaky tradičních vypravěčů; později dokonce připodobňuje sám sebe k věci.<sup>113</sup> V jiném světle ukazuje také jeho „spřízněnost“ s úřady následující vyjádření: „Vždycky jsem si přál proniknout skutečným během těch úřadů a státních orgánů, které se navenek

---

<sup>113</sup> Srov.: „Nevěděl jsem nikdy, v čem spočívala moje nestálost. (...) Později jsem přišel na to, že nestálost není ani tak vlastní mé povaze jako povaze věcí“ (LINHARTOVÁ 1992a: 193).



projevovaly strohým ustanovením hodin pro styk se stranami, zatímco jejich vnitřní život se rozvíjel po zcela odlišných cestách“ (IBID.: 196).

„Pan Lancelot neboli Východ z nouze“ je jedním z nejvýraznějších autorčiných „chorobopisů“ úřadu a úředníka. Linhartová se tu znovu vrací k jednomu z hlavních témat svých oblíbených autorů – Gogola, Dostojevského, Kafky. Úředník není osoba soukromá, jeho jednání se odvíjí od loajality k instituci, jíž slouží, „jeho sebemenší hnutí je předem zkoumáno a upravováno s pocitem naprosté odpovědnosti k tomu, čeho je zde představitelem“ (IBID.: 175). Jednou z jeho hlavních vlastností je všehoschopnost, tj. schopnost „dosáhnout všeho a jakýmikoli prostředky“ (IBID.: 176-177).

Promlouvající subjekt odhaluje prázdnotu a nesmyslnost úřednického světa, kde se vše děje jen pro formu. Ačkoli nemá tušení, kam se dostal, zaujímá – podobně jako Kafkovi hrdinové – místo toho, za koho jej úředníci vydávají: „Kam jsem se to dostal? Nevěděl jsem o tom nic, neměl jsem nejmenší potuchu, kdo je ten člověk a kdo je jeho společník v místnosti, jaké jednání mezi sebou mají a za jakým účelem jsem byl k němu přizván, vpravdě zarážejícím způsobem: protože ten člověk (...), vycházejí na chodbu, natrefil tam zrovna na mne a učinil mě tím, koho potřeboval, to se mi zdálo samozřejmé a neměl jsem proti tomu nejmenších námitek“ (IBID.: 177; zdůraznila V. K.).

Přijetí nové identity s sebou nese povinnost zůstat v budově a být k dispozici, pokud ho bude zapotřebí. Stává se tedy dobrovolně vězněm, ovšem vzhledem k tomu, že „se příkazy ani sliby necítil příliš vázán“ (IBID.: 184), tak opustí místnost, která mu byla předělena. Vydá se na průzkum domu, sestupuje z půdy směrem k obytným částem budovy. Zde se dostává do nového prostoru. Iniciačním zážitkem v tomto prostoru je setkání s chlapcem Martinem, později též s jeho matkou. Martin je další z rodu zvláštních dětí, které se u Linhartové vyskytují. Je to spíše dítě-dospělý, hrající roli dítěte.<sup>114</sup> Ve skutečnosti tu dítě představuje postavu vědoucího, zasvěceného, který může promlouvajícímu subjektu odpovědět na jeho otázky. Vypravěč má k Martinovi úctu, je naznačen rodící se přátelský vztah, který je však znemožněn tím, že promlouvající subjekt poruší chlapcovu důvěru a sprátelí se s jeho matkou.

---

<sup>114</sup> Srov.: IBID.: 189.

Zatímco první prostor (úřad) je vězením, druhý prostor (reprezentovaný Martinem) naznačuje skrytou touhu promlouvajícího subjektu (jež napovídá i vzpomínka na setkání s dávným přítelem): touhu po příteli, po rovnocenném partnerovi v dialogu. Vlastní vinou však naději na splnění své touhy promlouvající subjekt zmaří, a tak mu nezbyvá nic jiného, než se vrátit zpátky do „dobrovolného“ vězení. Cesta z bludného kruhu, který si vytváří především subjekt sám, zde není nalezena.

### 2. 3. 5 „Métův život v obrysech“

Tento text je podivuhodný z různých hledisek, první „zvláštností“ je to, že ačkoli je poměrně rozsáhlý, byl napsán během jednoho rána 23. července 1960, místo psaní tu tentokrát není uvedeno. Knižně byl publikován v souboru *Přestořeč*. Kompozice textu je velmi složitá. Text je rozdělen na tři různé části: „Děj“, „Rozklad“ a „Průzkum pohybu“. Dále je vnitřně členěn do odstavců oddělených grafickými mezerami, toto členění se objevilo již v próze „Co nejvíc šedé“. Přibývá tu dlouhých závorek (zabírají často jeden dlouhý odstavec), v nichž jsou soustředěny *poznámky k textu*. V neposlední řadě se – pomínu-li neustálé odbočky, které jsou v autorčině narativu konstantním prvkem – text zvrstňuje i rozdvojením promlouvajícího subjektu. Třebaže se v textu vypráví nějaký děj, prvořadě postavení tu má právě promlouvající subjekt, jenž si, jak jsem již upozornila, v textech Linhartové uchovává kontinuitu, třebaže se formálně stylizuje do různých modifikací.

Identita vyprávějího já, opět stylizovaného do mužského rodu, se tu rozpadá do dvou poloh. První je extradiegetický subjekt (subjekt prvního stupně, nadřazený vyprávěnému příběhu), který se rozhodne vylíčit Métův život v obrysech, ale protože údajně nezná první pád jména osoby, o níž má záměr vyprávět, rozhodne se tedy podat své vyprávění tak, jako by on sám byl tou osobou. Tuto podobu promlouvajícího subjektu lze pak označit za subjekt intradiegetický (vyprávějí subjekt druhého stupně).<sup>115</sup> V průběhu vyprávění se tyto dva vyprávějí subjekty, oba stylizované do role *zapisovatele* určitého životního příběhu (první cizího, druhý vlastního) střídají, extradiegetický vypravěč promlouvá v poznámkách k textu. Oba střetnou se v závěrečném dialogu.

---

<sup>115</sup> Extradiegetický a intradiegetický jsou termíny G. Genetta. Srov.: RIMMON-KENANOVÁ 2001: 101-103.

Zvolením tohoto postupu se mj. dokazuje, že říká-li se ve vyprávění „já“, nemusí to ještě nic znamenat, že „já“ je pouhou *rétorickou figurou* a že za ním lze vždy tušit stejně nějaký jiný subjekt, který s tímto „já“ není plně totožný: „(...) vyprávět celou věc z hlediska první osoby, tak se jedna chyba vyrovná druhou, jako bych to byl já, zatím co ve skutečnosti vlastně vypravuji o někom, kdo se mnou vůbec nesouvisí, a nejen to, ale koho dokonce ani moc neznám, a o němž dokonce ani nevím, je-li živ nebo mrtev (to se ukáže právě až tímto vyprávěním)“ (LINHARTOVÁ 1966: 87).

Užívání prvků jako jsou odstavce, grafické mezery a závorky tu má svůj podstatný účel. Poprvé tu prostřednictvím své literární promluvy Linhartová načrtává svou koncepci textu jako *obydlí, stavby*. V takové řeči nemá promlouvající subjekt starost pouze o obsah své promluvy, ale také o její *architekturu*: „To snad je taky příčinou, proč mám tak velice rád různá rozdělovací a jiná grafická znaménka; protože to právě je stavební materiál, jaký si jenom lze přát: sám o sobě bezvýznamný, to jest, myslím – bez sdělovacího významu, jaký chtě nechtě slovo má : jím se stavba stává stavbou“ (IBID.: 106). Promlouvající subjekt tu taktéž naznačuje to, co se naplno vyjádří až v „Ubývání hlásky »m«“, tj. přání mít pro svou promluvu k dispozici slova zbavena veškerého významu,<sup>116</sup> neboť jen ta jsou ideálním stavebním materiálem.

Tuto představu podporuje dále „zaměstnání“ promlouvajícího subjektu (jeho intradiegetické podoby) – je údajně vyučený *zedníkem-kameníkem*, v řemeslu, které bylo v jeho rodině „už odpradávná, a dědí se z pokolení za pokolením“ (IBID.: 116). Jiří Opelík v souvislosti s interpretací motivu zdí v Holanově poezii připomíná středověkou představu *Boha-zedníka* (OPELÍK 2004: 80), absolutního tvůrce svého díla. Tato představa se neobjevuje samozřejmě až u Holana, z české poezie lze připomenout např. sbírku Otokara Březiny *Stavitelé chrámů* (1899).

Představa Boha-zedníka má zřejmě kořeny již ve starověkých civilizacích; výchozí se stala pro hnutí svobodných zednářů, jehož členové se také symbolicky označují za kameníky – stavitele ideálního chrámu. Svobodní zednáři jsou iniciační organizací, zasvěcující své „učně“ (později „tovaryše“ a nakonec „mistry“) do tajemství transcendentna, „skutečného světla“. „Aby však zasvěcenec dosáhl transcendentna, musí dokázat rozlomit svoji *myšlenkovou ulitu*, to jest vymanit se z neplodného racionalismu; jedině rozlomením této ulity je možno dojít skutečné iniciace“ (BOUCHER 1998: 15; zdůraznil J. B.).

---

<sup>116</sup> Srov.: „Jasná a srozumitelná jsou pouze slova bez každého významu – milost je dar takového slova“ (LINHARTOVÁ 1968: 56).

Zmínka o tom, že promlouvající subjekt vykonává *rodové* řemeslo odkazuje k autorčině vztahu k tradici, do níž se její dílo aktivně a vědomě začleňuje. Jako bylo již výše zmíněno (především v interpretaci „Promluvy rozlišení“), stavebním materiálem textů jsou knihy jiných autorů.<sup>117</sup> Toto pojetí se připomíná i v „Métově životu v obrysech“ – promlouvající subjekt je zedník-kameník, „který opravuje staré stavby a nově je přestavuje“ (LINHARTOVÁ 1966: 117).<sup>118</sup>

Svrchovanost nad vyprávěním dává promlouvající subjekt najevo na několika místech. Postavy vyprávění vydává za své konstrukty; dává najevo, že skutečnost je tu „skutečnost“, že vzniká až aktem psaní. Svou svrchovanou pozici „Boha-zedníka“, který tu staví svou stavbu-text, však zároveň promlouvající subjekt, jako i v jiných textech Linhartové, zpochybňuje. Toto zpochybnění se jednak odvíjí od vztahu k tematizovanému recipientovi. Svou promluvu pojímá promlouvající subjekt jako *rozhovor* se čtenářem, který je *součástí hry*. Tento rozhovor je však děsivý v tom smyslu, že recipient mlčí, zůstává pro promlouvající subjekt tajemstvím. Není tedy pouze text a jeho původce tajemstvím pro čtenáře, ale i čtenář pro vypovídající osobu.

Dalším prostředkem zpochybnění pozice promlouvajícího subjektu je v tomto textu velmi výrazná tematizace aktu psaní. „Métův život v obrysech“ je jeden z nejvýraznějších textů Linhartové, pokud jde o odhalení antiiluzivnosti literárního textu. To začíná již v úvodu, kdy se extradiegetický vypravěč stylizuje do situace, že něco píše poprvé v životě; četné úvahy o psaní však dosvědčují, že je to činnost dlouhodobě promyšlená a že tedy tento počáteční postoj je iluzorní. Podobně nedůvěryhodně působí informace, že toto vše píše promlouvající subjekt „jako list vytržený z kroniky, a ne jako pokus o něco, na co bych nedosáhl“ (IBID.: 118). Extradiegetický vypravěč se také rozhodne vyprávět příběh někoho, u jehož jména nezná ani první pád, o němž vůbec nic neví.

Zpochybnění se dále týká samotného aktu psaní. Promlouvající subjekt tu vyjadřuje svou *nedůvěru k písmu*. Už v úvodu praví, že byl „přemožen nutností sáhnout k tomu *ošemetnému* prostředku, jakým je vyprávění zaznamenané písmem“ (IBID.: 86; zdůraznila V. K.). V průběhu textu je pak vysvětleno, proč je písmo pro

---

<sup>117</sup> Explicitně jsou v tomto textu zmíněni Ch. Baudelaire, V. Holan a T. Mann.

<sup>118</sup> Připomenu jednu z vizí vypravěče v Nervalově *Aurelii*, v níž pozoruje různé řemeslníky (hrnčíře, zlatníky) vytvářející „umělecko dílo, v němž (...) byla postižena tajemství božského stvoření“ (NERVAL 1957: 123).

promlouvající subjekt prostředkem tak ošemetným (celá následující citovaná pasáž je přitom umístěna v závorkách): „Divný a zajímavý se mi zdá také způsob, jakým se kladou řádky po sobě na papír – a snad je to právě jenom způsobem, jakým je kladu. (...) po mém písmu nic nezůstává: sotva pološím na papír jeden řádek, už druhý nemůžu položit za něj, aby navázal; jakmile kladu druhý, kladu ho do téhož místa, z něhož první už mezitím vymizel. Jako bych psal tekutinou jen o málo hustší a výraznější než voda. Napsané písmo se roztéká, takže jen o chvíli později už je nelze rozeznat. Ať je tato okolnost vzata v úvahu (...) k osvětlení toho, proč jednou napsané je pro mne hned tak nenávratně ztraceno, že k němu nemůžu v dalším přihlížet“ (IBID.: 130).

Písmo tu vystupuje ne jako pouhý prostředek záznamu, nad nímž má píšící subjekt svrchovanou moc, ale jako cosi magického, co je naopak nepolapitelné a co píšícímu subjektu nahání svým způsobem strach, nad čím nemá žádnou moc. Chová se jako živý organismus, podobně jako samo vyprávění, jehož smysl a směřování se také proměňují v průběhu psaní, jehož pravá podoba se objevuje až jím (IBID.: 124). Tento přístup k písmu je zároveň metaforou koncepce tvorby, v níž se tvůrce nikdy neohlíží zpět za svým dílem, nad nímž v momentě napsání ztrácí moc, proto ho také přestává zajímat, orientuje se stále dopředu.

Písmem také není možné věrohodně zaznamenat rozhovor, „jakýkoli písemný záznam rozhovoru, třeba to je záznam doslovný, není nikdy víc, než pracně sestavená kostra dávno zemřelého člověka, chovaná v muzeu pod sklem“ (IBID.: 100). Písmo nás vždy vzdaluje od bezprostřední skutečnosti, neboť tuto skutečnost *umrtvuje*, *znehybňuje*. Příznačně tu promlouvající subjekt zpochybňuje základní prostředek svého vyjádření

*Rozhovor* je přitom jednou z ústředních starostí píšícího subjektu; v textu je opakovaně tematizován. Linhartová se v tomto textu dotýká jednoho z klíčových témat moderní hermeneutiky. Rozhovor je tu pojímán jako *spor*, *konfrontace*, prostor dávající impuls k pohybu myšlení.<sup>119</sup> Rozhovor má v poetice Linhartové zvláštní místo, neboť velice často má podobu *samomluvy*. To naznačuje již vypravěčova zmínka o tom, že má zálibu „protivit se sám sobě“ (IBID.: 118), rád tedy vstupuje sám se sebou do sporu. Konkrétní ukázkou takového sporu je závěr vyprávění, kdy si

---

<sup>119</sup> Podněcující rozhovor je přitom podstatou už sokratovského dialogu či zenových koánů.

první a druhý vypravěč vymění pozice, druhý vypravěč začíná vyprávět o prvním, vzájemně se v sobě zrcadlí.

Nakonec druhý vypravěč osloví vypravěče prvního, ten, původně svrchovaný vládce textu, však zjistí, že je *němý*, nemá hlas. Druhému vypravěči sice v duchu odpovídá, ale ten ho *neslyší*. Tento způsob vyprávění, v němž se dva různí vypravěči v sobě zrcadlí a je obtížné je od sebe oddělit, neboť ve skutečnosti představují pouze různé stylizace *hlasu, který stojí nad nimi* a který pronese jedinou – závěrečnou – větu vyprávění, lze vidět jako projev tzv. autorského vyprávění.<sup>120</sup> Podobný postup se objevuje také v románech Jiřího Kratochvila (např. *Avionu*) či v *Thétě* Daniely Hodrové.

V „Métově životě v obrysech“ se promlouvající subjekt dotýká témat, která jsou v autorčině tvorbě konstantní. Představují jakási *traumata*, k nimž se linhartovský subjekt má potřebu stále znova vracet. Předtím, než některá z nich uvedu, je třeba zmínit, že po „Promluvě rozlišení“ a „Rekviem za W. A. Mozarta“ je „Métův život v obrysech“ další text, kde velmi výrazně průsvitá za promlouvajícím já „já autorské“.<sup>121</sup> Signálem tu může být zdánlivě nenápadná zmínka jmen, odpovídající reálným místům (České Budějovice) a osobám z autorčina života (Mikuláš Medek, Jiřina Schulzová<sup>122</sup>). Projevem ironické autorské hry je pak to, že se tu objeví dokonce jméno samotné autorky, která ze sebe tak činí fikční postavu svého vyprávění. V tomto světle se pak jeví příznačně vyjádření, že promlouvající subjekt by si přál ze sebe učinit fiktivní postavu, žít s milovanými postami z knih (IBID.: 92), zaujmout sám od sebe odstup (aby o sobě mohl vyprávět, učinit se předmětem pozorování a průzkumu) (IBID.: 90) či že se někdy sám sobě ztratí (IBID.: 123).

Z témat, která se v tvorbě Linhartové permanentně vracejí a která jsem výše označila jako „traumata“, se v „Métově životě v obrysech“ objevují především tato: dítě a dětství, šilenství, odlišnost od ostatních. Dětství tu není prezentováno jako sentimentální vzpomínka, ale spíše ve filosofické perspektivě jako výraz *podstaty*: „(...) dětství chce jenom tolik, aby bylo vcelku uchováno a vcelku zavrženo, zapomenuto a zašlapáno. Narodil jsem se ze svého dětství, jako se Fénix rodí ohněm. Ale mladost a dospívání je jedinou záštitou slabých a nevytrvalých, protože znamená rozmělněné vydání v drobných toho, co jsme úplně znali v dětství, a s čím se – stejně

---

<sup>120</sup> K autorskému vyprávění srov: HOLÝ 2005.

<sup>121</sup> K aktualizaci autorského subjektu v „Métově životě v obrysech“ srov.: RICHTEROVÁ 1991a: 17.

<sup>122</sup> Jiřina Schulzová (1931), dcera spisovatele Karla Schulze, manželka dramatika Josefa Topola patřila stejně jako Linhartová k pražské části skupiny Šestatřicátníků.

úplným – musíme shledat na konci mladých let“ (IBID.: 95). Návrat k dětství znamená návrat k podstatě, k moudrosti, návrat k vědomostem (o světě, o existenci), které jsme postupným odstupem od dětství zapomněli. Proto také tu dítě vystupuje vlastně jako dospělý, jako vědoucí. Návrat k této ztracené moudrosti je přitom spojen s procesem, který by bylo možno označit Jungovým termínem *individuace*, tj. cesta k bytostnému já.

Sám sebe zachycuje promlouvající subjekt jako bytost pro ostatní podezřelou – např. tím, že sice žije sám, ale přesto jsou v jeho bytosti slyšet návštěvy, které však nikdo nevidí přicházet – tyto návštěvy jsou totiž jeho fiktivní přátele. Uvědomuje si, že v očích společnosti je „tak trochu blázen, (...) třebaže sám před sebou nic víc, než docela normální“ (IBID.: 115) Jeho šílenství je tedy pojato v duchu Bretonova vyjádření, jež jsem si vybrala jako další motto této kapitoly: „Člověk je šílený jen v očích ostatních“ (BRETON 2006: 149). Šílenství je tu ukázáno jako kategorie relativní, pojata jako konstrukt druhých. *Šílenec* je však odsouzený k osudu vyvrhele a samotáře.

„Métův život v obrysech“ je text motivicky a sémanticky velmi nabitý a komplikovaný. Linhartová tu variuje řadu svých konstantních motivů. Vedle výše zmíněných je to např. motiv nedokonalé, selhávající paměti, nedůvěry ke smyslově vnímatelné skutečnosti, etymologie slova (jde se až k sámskrtským kořenům) či motiv (kočovného) divadla. Divadlo, ve kterém byl vypravěč principálem, však důsledně ruší iluzivnost divadelní hry. Nehrají také předem nastudované texty; jejich představení je založeno na improvizaci, odvíjí se pouze od předem dané dramatické situací, je tedy vždy jedinečné. Toto pojetí velmi silně připomíná *ne-divadlo* Ivana Vyskočila, který měl některými rysy svých textů ostatně k Linhartové blízké.<sup>123</sup>

Výrazný je v „Métově životě v obrysech“ motiv *cestování*. Promlouvající subjekt – podobně jako i v jiných textech Linhartové – tematizuje různé dopravní prostředky (vlak, auto, autobus, letadlo); cestuje s divadlem, cestuje jako kameník; mluví o svém bytostném tíhnutí *jinam* (LINHARTOVÁ 1966: 100). Charakterizuje se jako *dobrodružná povaha*, mající „nadobyčejnou spotřebu čerstvého vzduchu k dýchání; a taky obrovskou spotřebu volného místa a chvíle“ (IBID.: 107). Omezený prostor pokoje ho rozesmutňuje. Lákají ho světla letiště, znamenající „vzdálenost, cestu, pohyb“ (IBID.: 114). „Métův život v obrysech“ není pouze jedním z nejvýraznějších

---

<sup>123</sup> K tomu viz níže.

autorčiných „experimentů“ s tvarem prozaického textu a narativu, ale také jedním z jejich nejvýraznějších textů na téma svobody a volnosti jako nutné podmínky existence.

### 2. 3. 6 „Přestořeč“

„Přestořeč“ následuje bezprostředně po „Métově životě v obrysech“ jak chronologicky, tak v knižním vydání ve stejnojmenném souboru. Napsána byla 20. srpna 1960, tedy opět za jeden jediný den. Ani tentokrát není místo psaní uvedeno. Text nese podtitul, který pojmenovává žánr i hlavní téma textu: *řeč o chybách, kterých se nejčastěji v řeči dopouštíme* (LINHARTOVÁ 1966: 146).

Podtitul signalizuje, že téma textu bude především metatextové, metakomunikativní; jistý příběh se zde sice vyskytuje, ale už jeho absurdnost (vyšetřování trestného činu, jehož oběť není známa, o němž vypovídající subjekt nic neví) ho zpochybňuje a odsouvá do pozadí. Podobně se to má s postavami. Promlouvající subjekt (stylizovaný opět do maskulinní *ich*-formy) ostatně explicitně vyjadřuje, že postavy tu slouží pouze jako ilustrativní modely, jinak jsou libovolné a nemají ve vyprávění „téměř žádnou roli“ (IBID.: 149).

Výrazným stavebním principem textu je tu *paradox*, dotýkající se několika prvků textů. V první řadě se týká právě postav, které sice nemají žádnou roli v příběhu, nikoliv však ve vyprávění. Nejsou sice stylizovány na základě principu *mimésis*, přesto jsou jedním z nejvýraznějších prvků textu; sám promlouvající subjekt přiznává, že v průběhu vyprávění se s nimi začíná cítit svázán. Pozornost tu poutá především *němý* svědek, který se vypravěčem-vyšetřovatelem dorozumívá výrazovým tancem; dále profesor lingvistiky a literatury, jehož prostřednictvím subjekt dříve vyjadřuje názor, že slova (a zvláště pak literatura) jsou čímsi *exkluzivním*, resp. že by slovu bylo prospěšné, kdyby bylo možné „omezit počet naslouchajících a volit pečlivě, komu má být řečené slovo určeno“ (IBID.: 161). Naráží se tu na postupnou devalvaci slova a knihy s rozvojem mediální komunikace. Důležitou součástí vyprávění, které je tu nazýváno *záznamem* mluveného projevu, je recipient-posluchač. Text-záznam-útvár (jako „útvár“ je text také nazýván) není bezpečným prostorem, i recipient svým nasloucháním se podvoluje *riziku*, je mu tedy v začátku dána možnost svou účast na tomto vyprávění odepřít; rozhodnutím zůstat však přebírá posluchač za vyprávění část odpovědnosti. Paradoxní je, že recipientovi



je sice dán prostor k odchodu, tento prostor však stejně promlouvající subjekt zaplňuje řečí – ve skutečnosti se tedy stal recipient za vyprávění spoluzodpovědný v okamžiku, kdy do textu vstoupil. Později se promlouvající subjekt přiznává, že sám by takové břemeno odpovědnosti za vyprávění (být jeho jediným původcem) neunesl a že je vděčen za posluchače, který mu toto břemeno pomáhá nést.

Vypravěči tedy nejde vlastně vůbec o domnělý případ, ale právě o *setkání s posluchačem*. Jeho řeč se tu dokonce stává osobnější a on přechází od vykání (či obecnému oslovování potenciálních recipientů) k tykání jednomu konkrétnímu adresátovi: „(...) snad to, oč mi vlastně jde, je právě to setkání s vámi, ta vaše účast na mém beznadějném pátrání – ta tvá osobní účast na důsledcích, které snad nakonec z něho vyloučí“ (IBID.: 162). Z tohoto důvodu také vyjadřuje svou starost z *nepřesnosti rozhovoru*, resp. z nemožnosti ho přesně reprodukovat. To je nemožné, neboť rozhovor ze své podstaty je vždy pevně zakotven v konkrétní komunikativní situaci.

Dané vyprávění je tu předloženo jako vážná věc. Promlouvající subjekt tu uvažuje o tragických důsledcích omylů v řeči, upozorňuje na rozchod slova a činu (s tím se lze setkat také v textech Ivana Vyskočila), hovoří o „naprosté zhoubnosti mluvení“ (IBID.: 149), brání se ustálenému pojmenování věci, neboť to věc zabíjí. Vztah ke slově je ambivalentní, už z toho důvodu, že vypovídající subjekt si uvědomuje, že slova mají svou autonomii a nelze je plně ovládnout. Nevěří v nezbytnost slov, přesto posluchače slovy zahrnuje, to je další paradox tohoto vyprávění.

Vršením paradoxů promlouvající subjekt podřívá svou autoritu. Svě vyprávění založil na pochybování a znejistování a z tohoto procesu nevyjmul ani sám sebe. Nastražuje vlastně sám sobě past, když hned na začátku rozhodí spletitou síť; z této pasti má přitom radost až sadomasochistickou. Zaměřuje se na rozklad tvrzení, upozorňuje na nepřesnost slov, má pochybnost ke všemu, co říká, relativizuje pojem pravdy: „Čím víc se pravda podobá pravdě, tím méně jí lze věřit – pokud nemá navíc smysl pouta, jímž nás mezi sebou váže; až teprve tím se překonává její nedůvěryhodnost“ (IBID.: 156). Nedůvěra ke slovu ho vede k návratu ke slovu magickému, tj. k tělesnému prožívání slova a tělotvorné moci slova. Toto nepřístupné, nedosažitelné slovo „nemá nic společného s tímto překotným a zběžným hromaděním slovíček a slůvek lehce prodejných“ (IBID.: 171), má blíže k tichu a němé komunikaci.

Svou důvěryhodnost podryvá promlouvající subjekt na různých místech – svou neznalostí případu, porušením linearity vyprávění, neschopností nést tíhu zodpovědnosti, děravou pamětí, odporováním si; v neposlední řadě svým deliriem tremens, které má podobu zamyšleného starce. Paradox se završuje v samotném závěru, kdy svou řeč, prezentovanou původně jako věc vážnou a nebezpečnou, zakončuje výzvou, ať recipient jde pocit trapnosti z celého vyprávění někam zapít. Linhartová v tomto textu překvapivě ukazuje jinou, a to *ironickou* polohu *vysoké hry*. „Přestořeč“ dokládá, že v autorčině poetice má své významné místo také smysl pro humor a ironii.

### 2. 3. 7 „Kleopatra“

Také próza „Kleopatra“ byla napsána za jeden pouhý den, a to 30. října 1960 v Pardubicích.<sup>124</sup> Próza má ironický podtitul, který sám sebe tematizuje a ironizuje: „Neboli řeč, jejíž nejpříhodnější podtitul jsem věděl jenom jednou a víc si ho nemůžu vzpomenout; ježto lepší bych nevymyslí, zůstane tato řeč bez podtitulu“ (LINHARTOVÁ 1966: 42). Knižně byl text zařazen do souboru *Přestořeč*, kde „řeč“ je převažující žánrové označení textu.

Próza je pojmenována po jedné z postav vyprávění, vypravěčově lásce Kleopatře. Promlouvající subjekt si tu vypůjčuje reálnou historickou osobu, která se však již dříve stala postavou mnohých legend a vyprávění. On s její historickou i legendistickou existencí zachází velmi volně; k historii nemá totiž žádnou velkou důvěru (není divu, historické vyprávění je přeci založeno na příběhu, k němuž nechová promlouvající subjekt žádnou úctu). Kleopatra je postava, která se zdá být nesmrtelná, která vypravěče provází v různých časoprostorech, která stále žije. Je jasné, že je to postava imaginární, ožívající právě každým dalším tematizováním v řeči. Proto může být také v řeči vypravěče-promlouvajícího subjektu, stylizovaného do maskulinní *ich*-formy, stále živá. Předmět totiž vzniká jedině skrze řeč, skrze subjekt promluvy (IBID.: 46). K tomuto tématu se Linhartová později vrátí především v textu „Pikareskní průmět na pozadí“.

Promlouvající subjekt se vůbec v tomto vyprávění pohybuje na tenké a pohyblivé hranici mezi fikčním a aktuálním světem. Na jedné straně je tematizována konstrukce, literárnost vyprávění, na druhé straně se objevují narážky na dobové

---

<sup>124</sup> V Pardubicích Linhartová pracovala v letech 1960-1962 v Krajském středisku památkové péče (TOPINKA 1999: 496).

skutečnosti aktuálního světa (zmínka o N. Chruščovovi, o J. Trnkovi, o výstavě Expo 58 v Bruselu). „Kleopatra“ je další text Linhartové, kde za stylizovaným vnitrotextovým subjektem a jeho vyprávěním velmi silně průsvítá *autorský subjekt*. Rysy autorského subjektu lze rozpoznat v četných intertextových aluzích, vztahujících se k autorčiným oblíbeným autorům nebo k autorům užívajícím obdobné vyprávěcí a zobrazovací postupy (Baudelaire, Rimbaud, Šíma,<sup>125</sup> Vančura, Stendhal). Autorský subjekt se ovšem zrcadlí také v postavě chlapce Sepandána, dále v úvahách o slovu a psaní, o příběhu, o vidění světa, o čase, tj. v motivech, které jsou v autorčiných textech konstantní a jejich pojetí tedy překračuje rámeček jednoho konkrétního textu. Zaštiťuje je právě autorský subjekt.

V „Kleopatre“ se vrací problematika děje a příběhu, nastíněná již v dřívějších textech. Promlouvající subjekt svůj netradiční, nonkonformní přístup k pojmu „děj“ manifestuje již v úvodu vyprávění, kdy nastiňuje otázku etymologického původu slova „dění“. Hledání prapůvodu slova je častý linhartovský postup sloužící k popření petrifikovaných, kanonizovaných významů slova a otevření cesty k významu původnímu, či dokonce ke stádiu, kdy slovo je ještě významově prázdné. Svůj odstup od slova „dění“ vyjadřuje promlouvající subjekt prohlášením, že je to slovo, které k němu nemluví (IBID.: 42). Své odmítnutí pak zmírňuje tím, že nabízí vlastní „definici“ slova: „Protože bych rád přese všechno určit nějaké poznávací znamení toho úkazu, který jsem – váhavě – nazval děním (třebaže v taková znamení nevěřím) pak bych snad za ně prohlásil takový počátek, kdy jednotlivosti, až potud rozptýlené, vstupují poznenáhlu do nečekaných souvislostí a propojují se navzájem až k neproniknutelnému celku“ (IBID.: 42-43).

Promlouvající subjekt tu tedy „děj“ jednoznačně odtrhuje od příběhu, to signalizuje již nijak nekomentovaným přechodem od slova děj ke slovu dění. Dění pak spojuje se stovebním postupem, racionálním procesem usouvztažnění různorodých skutečností v *celek*, tj. procesem, který byl tematizován, jak jsem výše ukázala, už v prvních autorčiných textech. Příběh je z tohoto uvažování vyloučen; v průběhu vyprávění se k němu sice promlouvající subjekt vrací, ale jen proto, aby vyjádřil svůj odpor k němu, neboť příběh nemá tu moc vyvolat věc z nebytí: „Je škoda slov na prostřední příběhy – protože jsou to vždycky jenom příběhy; a příběh je takový sled

---

<sup>125</sup> Baudelaira, Rimbauda a Šímu (a vůbec autory ovlivněné učením iluminismu) připomíná zmínka o tom, že „ke spojení dvou krajností dochází jenom zábleskem, iluminací, skokem“ (LINHARTOVÁ 1966: 73).

událostí, který si nečiní nárok na to, že by se jím mohlo něco udát, jinými slovy – příběh je děj, ve kterém se nic neděje, nebo ještě jinak – příběhu chybí čarodějná moc vyvolat v život nejsoucí“ (IBID.: 45).

Promlouvající subjekt si vzhledem k tomuto postoji nemusí dělat starosti s důvěryhodností příběhu, který je i tak pouze nastíněný. Východiskem k němu jsou údajné zápisky učitele Rudolfa Ouzkého. Promlouvající subjekt je uvádí jako autentické, věnuje pozornost rukopisu i psacímu materiálu. Zpočátku rukopis přesně reprodukuje (uvádí jej v uvozovkách), později zpochybňuje důvěryhodnost učitele a bere jeho paměti do svých rukou – převypráví je po svém, komentuje je. Dále pak „zveřejňuje“ zápisky lékaře ústavu, v němž učitel působil, zápis žáka Sepandána, cituje ze zápisů Casanovy (s nímž se také setkává).

„Kleopatra“ je po „Métově životě v obrysech“ dalším textem, kde se *zvrstňuje* identita promlouvajícího subjektu. Vedle role produktora vyprávění se vtěluje také do dalších postav, jejichž osobnost se ovšem zdá být „narušená“. Analogicky k rozpadlé identitě subjektu se rozpadá a lomí jeho svět, prostor není stabilní, ale proměnlivý a nevypočitatelný (mění se počet a pořadí poschodí v domě, mění se vzhled pokoje). Ani promluva tu není jednodušší, na jedné straně promlouvající subjekt užívá archaismů a výrazů knižních, na druhé straně výrazů hovorových a expresivních. Připomíná tu jazykovou heterogenitu textů J. Haška nebo L. Klímy, byť u Linhartové to není prvek tolik výrazný. Připomenu v této souvislosti, že i v „Kleopatře“ se vrací motiv šílenství, běsů, které člověka pronásledují

Nedůvěra k učitelovým zápisům se odvíjí od nedůvěry k povolání učitele obecně. Učitelské povolání je vypovídající osobě protivné tím, že znesvobodňuje žáky; jedině, k čemu má přitom smysl žáky vést, je *volnost a svoboda*. Rudolf Ouzký je tak na jedné straně promlouvajícímu subjektu protivný, je jím hodnocen kriticky, na druhé straně však v částích volně reprodukováných promlouvajícím subjektem tato postava nese rysy blízké obecným rysům linhartovského subjektu. Rudolf Ouzký se např. nápadně blíží linhartovskému pojetí světa jako světa knih, jako světa, kde lze libovolně komunikovat s živými nebo mrtvými, reálnými nebo fiktivními osobami: „»Svůj vlastní svět si tvoříme ze zoufalství po nedosažitelnosti světů předešlých; jistě je důvodem k stvoření vlastního světa nenapravitelný stesk po světě lidí Stendhalových, který je zase stvořil z bezmocného stesku po světě italské renesance nebo současných pařížských salónek«“ (IBID.: 71). Spojitost mezi promlouvajícím subjektem-zapisovatelem a postavami, jejichž zápisy reprodukuje, se potvrzuje

v závěru textu, kdy promlouvající subjekt hovoří o tom, že se pravidelně setkává s řídícím Ouzkým i lékařem ústavu a diskutuje s nimi, co podniknou s mrtvolou Sepandána, kterého promlouvající subjekt pro jeho vlastní ochranu svěřil Kleopatře a jejímu zlatému hádkovi, tedy smrti.

Sepandán je dalším *pozoruhodným dítětem* Linhartové. Jeho jméno je přezdívkou, jejíž zvuková varianta odpovídá francouzské spojce „cependant“ („přestože“). Jeho výlučnost je dána už tím, že pobývá v ústavu pro postižené děti, třebaže on žádné postižení nemá. Už tím je odsouzen k osamělosti a ústraní. Mezi těmito dětmi si vydobyl svůj prostor a nijak se nesnažil skrývat svou výjimečnost. Tajemně působí proto, že svou výjimečnost si nechává sám pro sebe, druhým ji nechává uzavřenou. Promlouvající subjekt tu reprodukuje jeho báseň, napsanou formou šifry, a to zrcadlově, zprava doleva. Obsah je pro dítě neobvyklý; koresponduje přitom s formou básně, neboť se tu mluví o *zrcadlovém vidění*, které je ostatně jedním z výrazných motivů celého textu. Lékař u Sepandána přitom diagnostikuje vážnou psychickou chorobu, schizofrenii, týkající se ne jeho vlastní osobnosti, ale vnímání světa: „»jeho svět je dvojí a on je v něm samojediný«“ (IBID.: 70).

Sepandán se na jedné straně chová jako ono moudré dítě, vyskytující se opakovaně v textech Linhartové. Žije ve svém vlastním světě, jeho chování i myšlení jsou překvapivě dospělé, zdá se být zasvěcen do jakéhosi *tajemství*. Na druhé straně je to *nevinná* bytost, beránek mezi vlky, jemuž hrozí, že ho vlci sežerou. Smrt Sepandána je tak projevem lásky k němu – smrtí ho trojjediný (zapisovatel – řídící učitel – lékař) promlouvající subjekt vysvobozuje z neustálého ohrožení. Je ovšem tato smrt míněna přeneseně, nebo konkrétně? Znamená smrt sprovodit ze světa, nebo nedat možnost být? Je Sepandánova smrt filosofickou metaforou, nebo může být znepokojující šifrou, odkazující k autorčinu životu? Text v tomto případě nenabízí odpovědi, a tak cokoli řečené by byla pouhá spekulace.

Za klíčovou nejen v rámci daného textu, ale i v kontextu celé autorčiny tvorby považuji následující pasáž:

„Kdybych měl označit způsob, jakým bych rád o svém předmětu pojednal, řekl bych, že je to způsob *snímání slov*. – A rozlišuju v tom mnohoznačném jméně především tyto tři významy, kromě ostatních. – Za první snímání, ve významu *novozákonním*, totiž *snímání s kříže* (...). Myslím, že tento okamžik, a tím právě i toto slovo, má význam *nesmírné úlevy po dokonalém utrpení*, kdy tělo, dosud rozpjaté a k nesnesitelnosti napínané vlastním tíhnutím k zemi, je konečně sejmuto

a uvolněno, a je mu konečně prokazována péče jako živému. (...) Druhý význam slova snímání mi připomíná *fotografický proces*, při němž skutečná podoba předmětů (...) ztrácí svou hloubkovou rozprostraněnost a stává se *dvourozměrným obrazem* v průsvitné ploše. – Za třetí považuju snímání za *vytváření modelu*, nebo spíše duté formy pro odlitek, (...) která po sejmutí ukazuje tentýž předmět *v obrácených poměrech* (...)“ (IBID.: 43; zdůraznila V. K.).

Všechny tři významy snímání Linhartová ve svých textech tematizuje. Proti snímání ve druhém významu slova se snaží bránit – po vzoru Gilbert-Lecomta a Josefa Šímy se naopak ve svých textech snaží nastolit trojrozměrný prostor slova. Vytvoření zrcadlového modelu skutečnosti je permanentně vracejícím se tématem autorčiných próz, ani „Kleopatra“ není výjimkou, i tu je zrcadlové vidění tematizováno. Za nejdůležitější je očividně považován význam první, promlouvající subjekt ho totiž také dále rozvíjí.

Inspirace novozákonní metaforikou předznamenává autorčiny texty z poloviny šedesátých let – triptych *Dům daleko*, ale také její básnické texty. „Kleopatra“ je dokladem toho, že tento koncept slova, zprostředkovaný prostřednictvím křesťanské rétoriky, se však rodil už na počátku šedesátých let. Slovo je tu ztotožněno s tělem, s živou bytostí, „slovo je napínáno na ramena kříže, je tím, co ve světě nejvíce bezměrně trpí a čemu je třeba ulehčení“ (IBID.: 44). Cílem promlouvajícího subjektu je proto „znovuzkříšení“ slova. Je to sice projekt duchovní, ale nikoliv náboženský, duchovní očista se odehrává na poli poezie, umění, filosofie. Linhartová tu sice vychází z novozákonní metaforiky, ale její pojetí slova mnohem více odkazuje k pojetí slova u autorů *Vysoké hry*, kteří se také vraceli ke slovu-tělu, slovu-hmotě, slovu-magické formuli, jejich projekt byl však důsledně ateistický.<sup>126</sup>

Text „Kleopatry“ v mnohem předznamenává autorčiny „vrcholné“ (vrcholné ve smyslu určité krajní meze, do níž v dané fázi autorka mohla dospět) prózy ze šedesátých let. Otázku, zda existuje určitá mez, k níž až lze v řeči a vyprávění dospět, svým způsobem zodpovídá hovořící já v „Kleopatře“ následujícím vyjádřením: „(...) nejsměšnější věc na světě je předpokládat předem nemožnost čehokoli (...)“ (IBID.: 46).

---

<sup>126</sup> Srov.: LINHARTOVÁ 1967: 294.

### 2. 3. 8 Rozprava o zdviži

*Rozprava o zdviži* je autorčina nejrozsáhlejší próza a představuje samostatnou knihu. Její psaní se zřejmě částečně krylo s předcházející „Kleopatrou“, možná i s následujícím „Račím kánonem na běsovské téma“, neboť je datována říjnem až prosincem 1960. Místo psaní není uvedeno.

Text je zarámován motivem, objevujícím se již v některých předešlých prózách Linhartové, především v „Kleopatře“. V ní uvádí promlouvající subjekt jako nejnebezpečnější místo na světě výtahy a schody, schodiště však „ponechává aspoň možnost pohybu, třeba nesmyslného, zatímco výtah znamená naprosté uvěznění v kabině ne nepodobné rakvi. Výtahy totiž selhávají. Především nejenže nedojedou do žádného patra : ale přejíždějí vůbec předpokládanou výšku šachty a pokračují nejspíše tímž směrem, neznámo kam (...)“ (LINHARTOVÁ 1966: 72).<sup>127</sup>

Daniela Hodrová interpretuje schodiště a výtah jako prostředek iniciačního sestupu a výstupu, cesty za hlubším (sebe)poznáním, tedy cesty individuální. Výtah přitom „umožňuje nebo pouze slibuje (...) vstup do *jiného* světa – *pohyblivý* vstup“ (HODROVÁ 2006: 290; zdůraznila V. K.). Páternosteru – jenž se objevuje právě v *Rozpravě* Linhartové – patří podle Hodrové mimořádné místo. Zatímco však v její *Thétě* je opředen magickou atmosférou, „je přirovnán k netvorovi a pojat jako obraz času s jeho koloběhem mizení a zjevování, smrti a znovuzrození“ (IBID.), u Linhartové žádnou takovou magičnost nemá. Je pouze východiskem k vyprávění, jehož povaha se odvíjí právě od toho, že promlouvající subjekt se nalézá v páternosteru a odtud (tedy ne ze stabilního, ale pohyblivého místa) veškeré situace pozoruje. Je tedy jasné, že tato vyprávěcí situace s sebou přinese jednak proměny perspektivy, jednak spoustu prázdných míst, neboť tím, že se výtah neustále pohybuje, vyprávěcímu subjektu leccos „uteče“.

Také první část názvu („rozprava“) napovídá mnohé o povaze vyprávění, o jeho žánru. Promlouvající subjekt tu totiž stylizuje svou promluvu jako rozhovor s recipientem. V tomto rozhovoru přitom nešetří ironií a upozorňuje též, že k adresátovi nebude shovívavý. Ironii namířuje i proti sobě, neboť hned v úvodu se přiznává, že přesnost a výstižnost nepatří k jeho nejsilnějším stránkám a že také nenabízí příliš mnoho zábavy – sám sebe označuje jako „uspávače“ (LINHARTOVÁ 1965a: 8). Ironický je v neposlední řadě i sám název textu.<sup>128</sup> Rozprava odkazuje ke

---

<sup>127</sup> V citacích respektuji autorčino oddělování dvojteček z obou stran mezerami.

<sup>128</sup> K tomu srov.: HODROVÁ 2001: 250.

slavné Descartově *Rozpravě*, ovšem na rozdíl od Descarta nenabízí Linhartová text sledující jasnou teoretickou logickou linii, ale hravé, ironické vyprávění, blízké spíše ironickým groteskám než teoretickému traktátu.

Recipient, chce-li se účastnit rozhovoru, musí vstoupit do prostoru promlouvajícího subjektu, tj. do pomyslného páternosteru. Promlouvající subjekt dává jasně najevo, že jeho vyprávění není bezpečnou četbou, bezpečnou knihou, kterou lze kdykoliv odložit, již lze číst, a přitom zůstat od ní vzdálen, v klidu a bezpečí svého pokoje. Vstupem do textu knihy zákonitě recipient vstupuje do *jiného* světa, i jeho prostor se proměňuje. Kniha je tu představena ne jako cosi petrifikovaného, ale jako prostor otevřený, kde je možné hledat škvíry, trhliny, objevovat prostory mezi slovy, které se jen zdají být u sebe tak blízko, že mezi ně nelze proniknout:

„(...) pro začátek nám stačí si uvědomit, že slova jsou často velmi a nesmírně vzdálená, že někdy mohou být taky úplně mimo dosah. A že tedy vlastně jdeme od jednoho k druhému namáhavou a zase zábavnou poutí. (...) Je to se slovy jako s hvězdami: taky jsme kdysi věřili, že všechny leží na společné báni, a že by tedy stačilo dosáhnout jedině, abychom se k ostatním už mohli jenom potočit. A zatím – jaká rozloha od hvězdy k hvězdě, jaká dálka, jaká prázdnota od slova k slovu“ (IBID.: 11). Promlouvající subjekt přichází za čtenářem, přemýšlí nad jeho myšlenkami, nad tím, co dělá ve chvíli četby. Vtahuje ho do svého světa.

Pojetí *řeči vypravěče jako rozhovoru s recipientem* je opakovaně tematizováno; promlouvající subjekt sebe a čtenáře považuje za privilegované osoby, které jediné mají nad vyprávěním nadhled. Přesto především na počátku vyprávění promlouvající subjekt poukazuje na obtíže *dorozumění* s adresátem. *Rozprava* je mj. pojata jako postupné překonávání těchto obtíží, jež jsou zhruba v polovině textu ze strany vypovídající osoby zažehnány. Předpokládá, že recipient si již uvykl na jeho promluvu a že pokud vydržel až sem, přistoupil na daná pravidla hry, na dané pojetí vyprávění, které popírá požadavek pravděpodobnosti: „(...) nejpravdivější vyprávění je vždycky to, které je poněkud přitažené za vlasy“ (IBID.: 51).

Promlouvající subjekt na sebe poutá velkou pozornost. Zpočátku se staví do pozice vševědoucího, všemocného vypravěče, majícího v moci děj, všechny postavy i čtenáře. Podobně jako v dřívějších textech (např. v „Povídce nesouvislé“) tu připodobňuje promlouvající subjekt postavy k panáčkům z loutkového divadla, které ožívají jako by jen ve snu (i proto se také promlouvající subjekt označuje ne jako vypravěč, ale uspávač). Sám o sobě mluví ve třetí osobě a označuje se jako



„jmenovaná osoba“. Jeho zvláštnost se projevuje také tím, že přechází v jednu chvíli do cizího jazyka (francouzštiny), aniž by ovšem danou pasáž přeložil nebo parafrázoval v češtině.

Naznačená nestabilita celého vyprávění se promítá i do nestability role promlouvajícího subjektu, který od počátečního *samovládce* nad vyprávěním se postupně dostává do pozice pouhého *pozorovatele* dění. Zpochybňuje svou výchozí pozici vševědoucího vypravěče, relativizuje (prostřednictvím řeči hlavní postavy) identitu subjektu: „»Napadlo mě totiž, kde se ve mně bere ta samolibá jistota, že když se ráno probudím, musím být nezbytně právě táž osoba, na kterou si pamatuju ze včerejška. Kde k tomu najdu nějakou záruku?«“ (IBID.: 48)

Jinak nese promlouvající subjekt rysy podobné s předcházejícími linhartovskými subjekty, např. má též zálibu v matematice a geometrii (připojuje dokonce nákresek domu a zahrady hlavní postavy vyprávění), ve své promluvě neustále odbočuje, sám sebe popírá, odporuje si, zpochybňuje řečené. Libuje si v abstraktních úvahách, promítajících si i řeči do hlavní postavy pana Jesvela.

Další spojnicí s dřívějšími texty jsou negativní názory na školu a učitele, které se objevily už v „Kleopatře“. Vzdělání je to „jediné, co nám brání v pokojném životě“ (IBID.: 40). Odpor ke vzdělání zřejmě souvisí s tím, že vzdělání klade důraz na osvojení hotových poznatků, zatímco pro promlouvající subjekt je mnohem důležitější *proces poznávání*: „Daleko, daleko lépe je patrně poznávat věci, než se jim pokoušet rozumět. Porozumění je jen docela počáteční, ba skoro by bylo možno říci, docela přízemní způsob přijímání věci. Ale poznání – to je souhlasné uvítání a přijetí věci přes to, že jí třeba ani nerozumím“ (IBID.: 50-51). Svě úvahy promlouvající subjekt dále zaměřuje např. na otázku *podstaty umění*, jež je *vyjádřením nepojmenovatelného, zamlčeného*. Několikrát se tu také objevuje motiv *cesty* – od každodenní cesty tramvají k obecné představě cesty jako přesunutí *jinam*, „»na nějaké úplně nečekané a nevídané místo«“ (IBID.: 22).

Ironie, o níž byla již výše řeč, se promítá i do stylizované podoby promlouvajícího subjektu. Dává najevo radikální rozchod s tradičním vyprávěním, kde tematizace vypravěče znamenala stylizaci do lidské podoby. Promlouvající subjekt – podobně jako již dříve promlouvající subjekt v textu „Co nejvíc šedé“ – se naopak stylizuje do podoby radikálně nelidské, do kužele v otáčivém pohybu. Záměrně si pohrává s tím, co bývá v tradičním vyprávění *nemožné*, rozchází se s konformními představami o vypravěči a vyprávění. Pohybují-li se tu postavy jako ve snu a jsou-li zcela

v libovůli promlouvající subjektu, ruší se tím také iluzívnost vyprávění, které se od počátku vyhraňuje jako konstrukt původce promluvy.

Vyprávění je rozděleno na dva oddíly „Úvod“ a „Děj“, k nimž je připojen „Průvodní list dramatickým představitelům Rozpravy“. Rovněž tato strukturace textu má svou ironickou dimenzi, neboť „Úvod“ je tu nejdelší částí textu.<sup>129</sup> Text je dále členěn na graficky oddělené části různé délky; do proudu úvah či příběhové linie navíc vstupují závorky, komentující řečené. Vyprávění se tu rozpadá do dvou rovin: metanarativní, jež je komentářem k vyprávění a prostorem setkávání a „rozhovoru“ promlouvající osoby s recipientem, a „příběhové“, v jejímž centru stojí pan Jesvel (Linhartová tu potvrzuje svou zálibu ve zvláštních mluvících jménech). Promlouvající osoba však projevuje svou svrchovanost nad vyprávěním tím, že nerespektuje hranici mezi těmito dvěma „světy“; stylizuje se do role původce fiktivního vyprávění, zároveň ze sebe činí jednu z jeho postav, přicházející navštívit pana Jesvela.

Pan Jesvel je hlavní postava vyprávění. Podle promlouvající osoby je hlavní postava ta, o níž se v ději sice nejvíc mluví, ale nejmíň ví (opět se tedy rozchází s tradičním konceptem literární postavy). Sám pan Jesvel není podle komentáře „Průvodního listu“ „ani okamžik při sobě. Je to postava, která o sobě většinou neví a podle toho jedná“ (IBID.: 80). K panu Jesvelovi je sice promlouvající subjekt kritický a ironický, přesto ho lze vnímat na pozadí jiných textů Linhartové jako další alter ego linhartovského subjektu. Má totiž vlastnosti, které se u linhartovských subjektů (promlouvajících osob i postav vyprávění) často vyskytují.

V první řadě je pan Jesvel projekcí autorčiny záliby v metajazyce. Je totiž zaměstnán jako pomocná síla v jazykovém ústavu. Pracuje na velkém *mnohojazyčném univerzálním* slovníku. Má velkou *náklonnost ke slově*, dlouho hledal práci, kde by tuto náklonnost mohl uplatnit. Nevnímá slova jako znaky určené k dorozumívání, slovo *prozkoumává* ze všech stran, vřazuje do různých souvislostí, zhmotňuje, zlidšťuje. Je to podivín, jehož práce i život se vyznačují snahou o přesnost a řád; vždy se snaží předvídat jakoukoli situaci, předejít jí. V neposlední řadě má pan Jesvel zálibu v *bezúčelném cestování*, připomínající úvodní větu z mnohem pozdějšího textu Linhartové „Smích bez zaujetí / Zápisky z cest“: „Každý ví, že dobře cestovat znamená cestovat nalehko“ (LINHARTOVÁ 2002a: 21). Chápaní Jesvela jako alter ega linhartovského subjektu napovídá také např. zmínka o tom, že si ponechal

---

<sup>129</sup> Srov.: KOŽMÍN 1965: 145, HODROVÁ 2001: 292.

„otevřený východ z nouze“ (LINHARTOVÁ 1965a: 41), což je docela průhledná narážka na dřívější text „Pan Lancelot neboli Východ z nouze“.

Zdánlivě přísný racionální řád života však dokáže pan Jesvel překvapivě porušit a odejít, aniž by to dal vědět své rodině (strýci a tetě) a zaměstnavateli, do chlapeckého ústavu pro válečné sirotky, kde se stane vychovatelem. Zpátky do jeho života ho donutí vrátit se až rodinná tragédie, smrt Hilleborg, dívky, kterou si vzali strýc s tetou do pěstounské péče. Linhartová tu oproti svým dřívějším prózám vytvořila i silný příběh s rozměry antické tragédie (byť s ironickými prvky). Hilleborg totiž umřela na zápal plic, který pan Jesvel přechodil, nevědomě tak může za její smrt. Třebaže těžiště textu je i zde v rovině metanarativní, je propracování příběhové linie zajímavým prvkem, odlišujícím *Rozpravu* od jiných textů.

Hilleborg totiž není na rozdíl od ostatních postav dotčena ironií autorského vypravěče, a tak lze její osud brát se vši vážností. Je – podle slov vypovídajícího subjektu – „nejsmutnější a nejhravější postavou ve hře“ (IBID.: 80). Je to válečný sirotek, vyrůstala v Dánsku. Třebaže se po válce vrátila do Čech, cosi v ní stále zůstává „tam“. Představuje dramatickou protiváhu životního přístupu pana Jesvela; spojuje je však právě jejich osud sirotka, jsou oba dalšími „nevlastními dětmi“ linhartovského světa.

Panu Jesvelovi se pojí slovo „sirotek“ prostřednictvím francouzské podoby slova, jež zní „orphelin“, s orfickým mýtem: „»Doufám, že to slovo (orphelin – sirotek) v sobě aspoň chová vzpomínku na Orfea, toho pěvce opuštěných«“ (IBID.: 21). Orfický mýtus, který má, jak později ukáží, v tvorbě Linhartové velmi důležité místo, se ještě vrací ve snu pana Jesvela, z něhož si zapamatoval následující verše: „*Ten, kdo zpívá smrt svou žije, / smrti se nakonec nedožije, pro pořádek své melodie*“ (IBID.: 30; kurzíva V. L.).

*Sen* má v tomto vyprávění velmi důležitou roli – postavy žijí a pohybují se jakoby ve snu, jsou snem promlouvajícího subjektu, „sen je nejvýraznější dění“ (IBID.: 45). Úvahy o snu jsou dovedeny téměř až do hravé absurdity. Objevuje se tu představa „snového mise en abyme“, tedy snu ve snu; sny jsou zhmotněny, připodobněny psovi. To připomíná antropomorfizované sny z próz Ivana Vyskočila. *Rozprava* má rysy *fantaskního vyprávění* – ožívají tu slova, sny, nemoci (Jesvelův zápal plic), substance.

Hilleborg, ztělesnění hravé fantazie, si uchovává veškerou nevinnost a vidění dětství. Jesvelův svět urputně kázně narušuje svou bezelstností, přímostí a především

hravostí. Jesvela přivádí k šílenství, neboť vše *převrací v hru*, dokonce „znesvěcuje“ jeho vědecké „poznatky“ (z jeho kartiček se slovy si staví domečky). Jejím prostřednictvím se připomíná fantazijní myšlení dětství, nekladoucí si žádných mezí. Je to vidění vycházející z vnitřního přesvědčení o viděném, nikoliv ze smyslově vnímatelné skutečnosti. Hilleborg v tomto ohledu připomíná Exupéryho postavu malého prince; promlouvající subjekt přirovnává Hilleborg k Andersenově Malé mořské víle, tímto označením také předznamenává její tragický konec. Znovu se také připomíná opomíjená souvislost vyprávění a myšlení Linhartové se světem pohádek, na niž jsem upozornila již v rozboru „Rekviem za W. A. Mozarta“. Sám promlouvající subjekt dokládá opomíjenou souvislost pohádek a filosofie tím, že připomíná, že Dánsko je země Andersena a Kierkegaarda.

Opakovaně se potvrzuje, že dítě představuje jednu z ústředních postav v narativu Linhartové; v *Rozpravě* nadto kromě Hilleborg vystupují ještě chlapci z ústavu, kteří po její smrti pronášejí německou modlitbu za mrtvé. Dítě přitom hraje v linhartovském narativu roli spíše archetypální, je to ona prvotní moudrost, zdroj, podstata. Hilleborg si např. velice ráda hraje s *vodou*,<sup>130</sup> která je archetypálním symbolem zdroje všech možných forem existence, primární hmoty, nediferencovanosti, zrodu, původnosti, univerzálního lůna (COOPEROVÁ 1999: 210). Některá prohlášení Hilleborg také dělají dojem, jako by byla u stavby Babylónské věže (to je pro ni ono „tam“) nebo jako by chodila po mořském dnu. Pana Jesvela přivádí k šílenství především tím, že je pro něj záhadou, že je zcela zmatený v tom, co mu říká, neví, zda je to skutečnost či její výmysl. Hilleborg hranici mezi nimi nezná.

Originálním doprovodem vyprávění je „Průvodní list dramatickým představitelům *Rozpravy*“. *Roprava* by skutečně jako jeden z mála textů mohla být dramaticky realizována, nejen díky posílení příběhové linie vyprávění, ale také proto, že v porovnání s jinými texty jsou zde velmi silně zastoupeny dialogy postav, za nimiž se promlouvající subjekt postupně vytrácí. „Průvodní list“ je ovšem nejen návrhem možné dramatizace, ale především autorským komentářem textu. Linhartová si tu vyzkoušela roli vykladače vlastního díla, kterou později rozvinula v komentáři k básnickému souboru „Dům pro mé lásky“. Důležité přitom je, že komentář je tu

---

<sup>130</sup> Vytvoření umělého jezírka v umyvadle přitom připomíná jezírko v krajině princezny So z prózy „Co nejvíc šedé“.

součástí díla, je na stejné úrovni jako vlastní beletristický text, vnáší do textu další perspektivu.

„Průvodní list“ se ovšem přibližuje také poetice tzv. text-appealů Ivana Vyskočila. Představa realizace *Rozpravy* se blíží Vyskočilově ne-divadlu, neboť promlouvající subjekt ji představuje jako „improvizovanou komedii“: „Snadno si dovedu představit, že by jednotlivé listy byly rozvěšeny v zákulisí scény, kam by přicházeli před – i během představení nahlédnout nejen herci, ale i režisér, výtvarník, osvětlovač a stavěči (...) – aby se pokaždé znovu ujali námětu, který by je přiměl k vlastní, *teprve na místě vznikající a vymyšlené činnosti*“ (LINHARTOVÁ 1965a: 77; zdůraznila V. K.). Vyskočil je v mnoha ohledech úplně jiný typ autora než Linhartová, odlišuje ho především sociální angažovanost jeho textů, majících oproti Linhartové velmi silnou vazbu na aktuální svět.

Přesto jsou si poetiky Linhartové a Vyskočila v něčem blízké,<sup>131</sup> a proto je na místě na některé společné rysy upozornit. Vyskočil své prózy situuje do omezeného okruhu prostorových situací (pedagogická zařízení, úřady, dopravní prostředky, divadla, soukromé byty, krajina snů), z nichž se mnohé vyskytují i v prózách Linhartové; lze tu rozpoznat přihlášení ke stejné literární tradici (Gogol, Dostojevskij, Kafka). Častými postavami jsou u obou děti, učitelé, vychovatelé, úředníci, umělci. Důležitou roli u Vyskočila i Linhartové hrají subjekty recipienta a vypovídajícího subjektu, který má v jejich textech centrální postavení.

Vypovídající subjekt Vyskočilových próz vystupuje v různých podobách, sjednocující funkci přitom plní stylizace do *autorského subjektu*. Vyskočil také velmi rád opatřuje své texty *autorskými komentáři* (jsou většinou od ostatního textu graficky odlišeny – typem a velikostí písma, mezerami apod.), v nichž se opakovaně pokouší definovat svůj tvůrčí přístup a metodu. Tyto komentáře jsou přitom podobně jako u Richarda Weinera, Milady Součkové nebo Věry Linhartové *integrální součástí literárního textu*. Veškeré příběhy jsou tu předkládány jako výplody autorské fantazie a z tohoto hlediska jsou tedy nutně postavy pouhé objekty autorské hry. V úvodu k *Malým hrám* také autorský subjekt přibližuje svou poetiku – podobně jako Linhartová – *pimprlovému divadlu*, „kde je cítit drát z hlavičky a nitě na ručičkách a nožičkách“ (VYSKOČIL 1967: 6). Dále podobně jako u Linhartové

---

<sup>131</sup> Bývají většinou označováni za přední představitelé tzv. experimentální prózy šedesátých let. Společnou kapitolu jim ve své knize věnovala Helena Kosková (KOSKOVÁ 1996), na souvislost jejich poetik upozornil Radko Pytlík (PYTLÍK 1969: 173-176) nebo Milan Suchomel (SUCHOMEL 1992a: 100-104).

ztrácí ve Vyskočilových prózách samozřejmost pojem „já“. Hledá se k němu složitě cesta, obdobně jako ve skutečném životě, kde dítě o sobě nejprve mluví ve třetí osobě a až postupně si začíná uvědomovat sebe, své tělo, vědomí, vlastní identitu, neboť „člověk není odevždy já“ (IBID.: 206).

Podobně jako u Linhartové má ve Vyskočilových prózách zvláštní podobu dialog. Třebaže v řadě Vyskočilových prozaických textů je potlačena průvodní řeč vypravěče a formálně převládají dialogy, o skutečnou komunikaci se nejedná. Jak poukázali např. Vladimír Karfík (KARFÍK 1966: 72-81) či Jan Patočka (PATOČKA 2004b: 185-186), dialog ve Vyskočilově pojetí znamená buď střetávání monologů (např. v povídce „Blb“ ze souboru *Kosti*), nebo souboj, jehož prohra se může zaplatit i životem. Vyskočil tu využívá postupů, jejichž cílem je *demaskovat jazyk*, a to jak ve smyslu jeho zapomenutých (opomíjených) možností, tak i snadného zneužití a zmechanizování. Rozkládáním a izolováním jednotlivých vrstev výpovědi – úsloví je rozloženo na slova, slova na slabiky, ty na hlásky, je narušeno zjednodušené nakládání s jazykem. Jazyk není mechanicky osvojitelný systém značek, je to systém otevřený, proměnlivý, složitý. Aktualizací jazykového materiálu jde Vyskočil proti snahám jazykový systém unifikovat. Zpředmětnění jazyka nutí zamyslet se nad skutečností samou. Slovo je nejprve hmotný fakt a pak teprve znak. Má svou váhu, podobně jako má svou váhu skutečný čin.

Podobně jako u Linhartové připadá ve Vyskočilových textech zvláštní místo *recipientskému subjektu*. Text se např. představuje v některých momentech jako text instruktážní. Nejenže obsahuje instrukce, jak má být čten a vnímán, jak s ním má být nakládáno, ale obsahuje řadu scénických poznámek, onomatopoických citoslovcí a prvků mluvené řeči, které podporují vnímání textu jako *situace*. Recipient je v takovém textu na jednu stranu svobodnější – je na něho explicitně apelováno, že výsledný tvar textu se odvíjí od jeho představivosti a aktivního uchopení textu (předčítáním, předváděním). Na druhou stranu nemá možnost úniku – je vypravěčským subjektem stále tázán, ironizován apod., je spoluhráčem této hry, a proto i on je za ní zodpovědný. Podobně v pasti je ovšem i původce sdělení – v „Meziřečech“ (*Malé hry*) jsou sice diváci adresáty mnoha ironických a zesměšňujících invektiv, herci však zároveň vědí, že jsou na divácích závislí a na diváky odkázaní, bez nich nemá jejich činnost smyslu.

V neposlední řadě hraje u Linhartové i Vyskočila – i když u každého v jiné podobě – důležitou roli *hra a fantazie*. Již Jan Patočka upozornil, že spíše než jako únik před skutečností do bláhového světa dětství je třeba ji vidět jako *boj o návrat k prvotní moudrosti, ke zdroji a podstatě* (PATOČKA 2004b: 184).

Vyskočil hledal cesty z paradoxu člověka obdařeného i zotročeného jazykem v konceptu ne-divadla, ne-literatury, anti-hry. Podobné vědomí možná vedlo Věru Linhartovou k „experimentům“ s narativem, k reflexi jazyka a komunikace, později, jak bude ještě ukázáno, na samou hranici řeči a literatury. Kladlo před ni otázku, zda není lepší nechat promlouvat ticho a zda v mlčení nemáme šanci sdělit si více než slovy. Třebaže se její výraz postupně minimalizoval a „zhušťoval“, nepřestala však psát.

### 2. 3. 9 „Račí kánon na běsovské téma“

Na psaní velice plodný rok 1960 zakončuje 15. prosince v Pardubicích napsaný „Račí kánon na běsovské téma“. Podobně jako jiné texty souboru *Meziprůzkumu nejbliž uplynulého*, kam byl „Račí kánon“ zařazen, nese text podtitul upřesňující žánr textu: „řeč ryze teoretická zahrnující některé nezjištěné předpoklady jakož i jejich nedokazatelné důsledky“ (LINHARTOVÁ 1993a: 58).

Již z podtitulu vyplývá, že jde o text převážně úvahový; v kontextu toho, co bylo již o textech Linhartové řečeno, jej lze označit jako autorčin další *programový text*, komentář k vlastní poetice i noetice. Je tedy evidentní, že se tu opět ztenčuje hranice mezi fikčním maskulinním promlouvajícím subjektem a subjektem autorky. Je to zároveň určitá hra se čtenářem, který se v proudu abstraktních úvah může najednou překvapivě zachytit odkazů (někdy dokonce ironických) k aktuálnímu světu (srov.: IBID.: 66, 73, 76). Svou pozici vzhledem k soudobému myšlení a psaní přitom hovořící subjekt dobře rozpoznává jako nonkonformní: „Nejsem patrně *v souhlasu s dobou a místem* – ale to není podstatné, jestliže mi to skýtá *naprostou volnost* ve styku s ostatními bytostmi příbuzného založení odkudkoli a kdykoli“ (IBID.: 63; zdůraznila V. K.).

„Račí kánon“ je také připomenutím literárních blíženců – jmenováni jsou Dostojevskij, Stendhal, Casanova (ti všichni se objevili již v dřívějších textech), Weiner, kterého podle svých slov promlouvající subjekt četl, až když mu někdo řekl, že ho doslova opisuje (IBID.: 67); zmíněna je středověká milostná lyrika, důležitý

inspirační zdroj pozdějších autorčiných textů ze šedesátých let. „Běsy“, objevující se v názvu textu, objasňuje promlouvající subjekt na pozadí dvou kontextů: teoretického (představované úkazem nazvaným Leibnizem Maxwellův běs) a literárního (Dostojevského román *Běsi*). Text je tak mj. pojat jako palimpsest teoretického traktátu i Dostojevského románu, jako vzkříšení Dostojevského postav, propojení vlastního a cizího literárního světa, jež se realizuje setkáním promlouvajícího subjektu s postavami Dostojevského.

„Programovost“ se promítá také do charakterizace prostorové situace subjektu. Jeho typickým konkrétním prostorem je *pokož*. Není k němu však připoután, právě naopak, všechny pokoje, které kdy obýval, opouští „s lehkým srdcem“ (IBID.: 68). Situací, které je mu bytostně vlastní, je totiž situace poustevníka-poutníka, putujícího poustevníka.<sup>132</sup> Linhartová tento motiv tematizuje i v jiných svých prózách (v dřívějším textu „Co nejvíc šedé“, v pozdějších „Intervalles“, „Lieux errables“, souboru *Masožravé portréty*, ve „Smíchu bez zaujetí. Zápisků z cest“) a také v poezii. Bytí poutníka je bytím *stále na cestě*, povětšinou *osamělým*, třebaže uprostřed lidí: „Mé potřebě samoty nejlíp odpovídá tržiště“ (IBID.). Svou osamělost odvozuje od své vyhraněnosti vůči davu, mase, stádnosti. Daní takového vymezení existence je *ztíženost dorozumění* se s ostatními. On se jim nedokáže přizpůsobit, oni se nedokáží přizpůsobit jeho nepřizpůsobivosti. Z obyčejného poutníka se stává poutník zavržený, *ahasver*.<sup>133</sup>

Takováto stylizace uměleckého subjektu (vyjádřená metaforou poutníka) se jeví být příznačná pro exkluzivní literární tvůrce, představující tzv. filosofické básnictví, pro něž je charakteristické, že reflektuje sebe samo jako gesto existenciální. Zálību tohoto typu psaní v motivu poutníka může souviset s tím, že chůzi je možné chápat jako metaforu existence (HODROVÁ 2006: 233). Připomenu v této souvislosti Máchu, jehož texty byly pro Linhartovou významným pretextem, *Kulhavého poutníka* Josefa Čapka, básnický deník Vladimíra Holana *Lemuria*, kde je také výchozí situací cesta poutníka, prózy Libuše Moníkové, jejíž postavy označuje Dana Pfeiferová jako novodobé nomády, lidi, kteří jsou stále nuceni hledat místo naplňující jejich základní potřeby existence (PFEIFEROVÁ 2002: 84). Z dalších současníků Linhartové tematizují motiv novodobého poutníka ze zahraničních tvůrců

---

<sup>132</sup> K tomuto motivu v tvorbě Linhartová srov.: STOLZ-HLADKÁ 1999: 166-167. Stolz-Hladká přitom podobně jako Pfeiferová u Moníkové označuje poutníka Linhartové jako *nomáda*.

<sup>133</sup> Srov.: HODROVÁ 2006: 226.



např. Alain Robbe-Grillet (HODROVÁ 2006: 241), Samuel Beckett (IBID.: 234), Josef Vohryzek ve svém *Chodci* (IBID.: 241) či již zmíněný Martin Friš ve svém *Svědectví* nebo Emanuel Mandler v *Atrakci*.

Jak jsem výše řekla, „Račí kánon“ představuje také autorčinu noetickou koncepci. Jejím východiskem je stav *permanentní otevřenosti a přístupnosti novým věcem*. Podstatou naší veškeré čínorodé aktivity, tedy i poznávání, je *běs*, „samo jádro naší nesnesitelné čínorodosti, našeho úporného pachtění“ (LINHARTOVÁ 1993a: 59). Existence bez běsa není možná, možnost volby se tu týká pouze jedné z podob této ko-existence: „(...) buďto že vykážeme běsa do světa a na povrch, a pak se ubíjíme nepřetržitou činností a stálým pohybem bez možnosti oddychu. (...) Nebo se vydáme sami a uzavřem se úplnou nečinností, tím ovšem otevíráme běsu volný průchod, takže on vtrhne dovnitř a bezvýhradně v nás řádí. Zřejmě nepřekvapí, že volba promlouvajícího subjektu padá na možnost první, tzn. vnější aktivita, jež není ve skutečnosti aktivitou jeho, ale běsa, a vnitřní stabilita, poklidné sledování vnějšího běsnění „s nepohnutou myslí“ (IBID.: 60).

Tato možnost promlouvajícímu subjektu zároveň zaručuje zůstat v ústraní, nepoznán, nežít ve světě, spíš být pouze jeho *pozorovatelem*. Sám se přitom nachází v situaci, kdy se rozhodl pro jistou rekapitulaci svého dosavadního života (připomíná to situaci „Métova života v obrysech“), to jej vede k naprosté „upřímnosti“. Proto také odhaluje svou pravou podobu, která není totožná s jeho lidskou podobou. Nositelem lidské podoby je jeho běs, on sám má podobu „koule, hladce vykroužené ze slonoviny a opatřené jen úzkým okénkem k pozorování vnějšího světa“ (IBID.: 64). Tato představa bytostné podoby já koresponduje s archetypální psychologií C. G. Junga, kde symbolem „bytostného já“ je právě koule, dokonalé těleso (JUNG 1998: 21). S hledáním bytostného já souvisí také pojetí slov jako *krystalistických drúz*, jejichž zkoumání vede k objevování nečekaných souvislostí mezi slovy a je spojeno s hledáním „obnažených slovních kořenů“ (LINHARTOVÁ 1993a: 70).<sup>134</sup>

Noetická koncepce s sebou nese i charakteristiku myšlení. Promlouvající subjekt mu přiřkne zdánlivě ambivalentní povahu: jeho myšlení se posouvá v prostoru a v čase, ale neproměňuje se, nedochází v něm k změně názorů. Je tedy navenek dynamické, a přitom svou podstatou stabilní. Znovu se také připomíná představa vědomí, které se

---

<sup>134</sup> Motiv krystalu je u Linhartové poměrně častý, autorka tu mohla být ovlivněna tvorbou Josefa Šímy – na motiv krystalu u něj sama upozorňuje. Krystal přitom interpretuje jako model anorganického světa, řádu a uspořádání, aktivní, myšlenkový, mužský princip (LINHARTOVÁ 1968b: 266).

„znejasňuje co do jednotlivostí a *prosvětluje co do celku*“ (IBID.: 63; zdůraznila V. K.). Jistým předznamenáním pozdějších próz Linhartové je přitom motiv ničím nezdůvodněného *smíchu*, který má schopnost osvobodit ducha. Tento motiv se objevuje v poezii Gilbert-Lecomta, kterého Linhartová v šedesátých letech překládala a jímž byla pravděpodobně velmi silně ovlivněna.

Svou literární činnost promlouvající subjekt označuje jako *samomluvu*, někdy *pokus o řeč* (IBID.: 62). Jeho poetika je poetika fragmentu, jeho texty, slovní záznamy, jak je sám nazývá a z nichž některé zničil a některé nechal být, jsou „nesourodým zlomkem náhodně postižitelných úvah, myšlenek a příběhů“ (IBID.: 62). Svým výtvorům přitom neprokazuje žádnou velkou úctu; naopak podobně jako Kafka je ničí, nebo je nechává lidem, kteří o ně projeví zájem. Sám téměř žádný ze svých výtvorů *nevlastní*. To připomíná již několikrát vyslovené přesvědčení, že po svém napsání dílo žije dál svým životem, nezávisle na svém tvůrci. I v „Račím kánonu“ se tato myšlenka vrací:

„Myslím totiž, že všechny tyto záznamy, ty pokusy o skončený slovní útvar, jsou právě jenom bezbarvé otisky prázdného vnitřku lebeční dutiny, odpovídající snad tvarem své předloze, neschopné však už sdílet její *podivuhodnost, světelnost a jiskření*, které jsou tím, co mě při jejím pozorování nejvíc zajímá. Kdykoli způsobím slovní záznam, jako bych vyloupl z hlavy neživou slupku, která mě již tím okamžikem přestala zajímat a kterou odhazuji cestou“ (IBID.: 63; zdůraznila V. K.).

Promlouvající subjekt nezajímá výsledek psaní, ale pouze jeho *proces*, pouze stádium poznávací a tvůrčí činnosti. Hotový tvar je pro něj už mrtvý, proto se také k hotovému věcem již nevrací. Psaní přitom plní jakousi proleptickou funkci, neboť to, co promlouvající subjekt napíše, je *předpovědí* pro to, co se stane v jeho životě (IBID.: 67). Nikoli tedy psaní jako nápodoba života, ale život jako nápodoba psaní. Tato myšlenka se později vrací v komentáři ke sbírce „Dům pro mé lásky“.

„Račí kánon“ je dále zamyšlením nad ontologií umělecké tvorby.: „Zbytečně moc se mluví o umění – a přece umění je jenom to, co se rodí mrtvé, nebo aspoň na samé hranici smrti, a co má stejnou schopnost oživovat jako zabíjet. Dořeknu, co jsem takto napověděl: umělý výtvor má svou cenu pouze v tom, je-li prostředkem promyšlené sebevraždy a dobývané nesmrtelnosti“ (IBID.: 63). Linhartová, resp. promlouvající subjekt textu se tu velice přibližuje představám Maurice Blanchota, který chápe uměleckou zkušenost jako zkušenost krajní, zkušenost srovnatelnou pouze se zkušeností smrti.

Závěr textu vystihuje životní i umělecký program linhartovského subjektu. Ten bytostně tíhne k pořádku, a přesto žije zdánlivě zmateným životem, postaveném na permanentním popírání, odporu, protivení. Jeho postoj vychází z odporu ke konformismu, podřízení se „vytvořenému životnímu stroji“, pohodlnosti v myšlení. Zmatek je pouze jiným pojmenováváním pro neustálou aktivitu myšlení, cílem je „objevovat skutečné uspořádání věcí kolem nás“ (IBID.: 78).

### 2. 3. 10 „Vícehlasé rozptýlení“

Po „Račím kánonu na běsovské téma“ následuje několikaměsíční pauza, další text, který se dočkal knižního otištění (v *Meziprůzkumu nejbliž uplynulého*) je datován až dubnem 1962, napsán byl v Praze. Podtitul tu parafrázuje žánrové označení vyjádřené hlavním titulem: „řeč pro smíšený sbor s převahou chlapeckých hlasů“ (LINHARTOVÁ 1993a: 80). Stejně jako další texty z *Meziprůzkumu* je text vnitřně členěn grafickými mezerami, umístěnými mezi jednotlivé, obecně dost dlouhé odstavce. Zároveň je ovšem rozčleněn do pěti vyšších celků: „Uvedení“, „Obměna jedna“, „Obrat po případě“, „Obměna dvě“, „Sarabanda“.

V úvodní větě maskulinní promlouvající subjekt nastiňuje svou ambivalentní situaci: „V poslední době se mi stává stále častěji, že nedojdu nikdy tam, kam mám namířeno. Pokaždé se mi připlete do cesty něco, co mě odvádí od mého původního úmyslu a zavede mě docela jiným směrem“ (IBID.). Subjekt se snaží své jednání ovládat svým záměrem, ovšem tato racionální kontrola selhává a on je veden *děním*, situací *okamžiku*. V textu i v životě pro něj jsou nakonec vždy rozhodující *odbočky* od sledovaného plánu. Proto si také nemůže být jist, kam jeho řeč vyústí – „naše určení je nevypočitatelné a proměnlivé“ (IBID.: 81).

Svou podobu připodobňuje stejně jako v „Račím kánonu“ promlouvající subjekt *kouli*. Pro charakterizaci své bytosti užívá Pascalovu „definici“ světa (uváděnou nejprve česky, pak francouzsky): „»Je to koule, jejíž střed je všude, a hranice nikde«“ (IBID.). Sestup k „nejníže dosažitelnému místu naší bytosti“ znovu připomíná Jungovo pojetí osobnosti, sestup do nevědomých sfér naší osobnosti jako cestu k bytostnému já. Jung tyto představy vidí jako archetypální chápání lidské bytosti, tj. představy, které se v různých obměnách napříč časem a kulturami stále vracejí. Promlouvající subjekt „Vícehlasého rozptýlení“ tuto představu rozpoznává v Dantově *Infernu*, v části pojednávající o sestupu do pekel. Stejný pretext je

rámcovou metaforou sestupu do vlastního nevědomí vypravěčky *Théty* Daniely Hodrové.

„Vícehlasé rozptýlení“ obestírá bizarní, zneklidňující atmosféra. Na počátku vyprávění se promlouvající osoba setkává s doktorem psychiatrie Altmannem, s nímž absolvuje návštěvy jeho pacientů. Je to však *cesta fantaskní*, neboť při *noční* procházce Prahou navštěvují osobnosti z různých časoprostorů: tanečníka Nižinského, hudebníky Charlieho Parkera a Billy Holidayovou, básníky Dylana Thomase, Paula Verlaina s Arthura Rimbaudem, matematika a astronoma Williama Hamiltona.<sup>135</sup> Při těchto setkáních dochází k různým zvláštním úkazům, projevujících se tím, že promlouvající subjekt cítí to, co cítí osoby, s nimiž se setkává, resp. se do nich promítají jeho pocity, myšlenky, stavy. Otázka identity subjektu kulminuje v pasáži, kde tanečník Nižinský rozpoznává v promlouvajícím subjektu postavu z obrazu Antoine Watteau *L'Insouciant*.<sup>136</sup> Na konci vyprávění uloží doktor Altmann vypravěče do pokoje na psychiatrickém oddělení, dokonce ho nechá přikurtovat k posteli. Promlouvající subjekt však zůstává volný; jeho mysl je *oddělená od jeho těla*, přebírá Nižinského identifikaci sebe sama s *Lhostejným* na Watteauově obrazu.

Klíč k zproblematizované identitě subjektu lze hledat v pasáži, kde doktor Altmann mluví o *podivném šílenství*: „»Podivné šílenství je vlastně normální lidský život *bez pravidel, bez hranic*, takže můj pozorovaný člověk vlastně pojímá všechny možnosti, pravidelné šílenství z toho nevyklučuje, aniž však podléhá jejich řádu. (...) Podívejte se: je to asi tak, že on si skutečně *dělá jenom to, co chce* – zachce-li se mu, je normální, zachce-li se mu, je dokonale šílený, ale *hranice mezi tím není*, takže veškerý můj um je před ním zbytečný. On *se pohybuje* ustavičně *na ostří*, aniž mu hrozí nebezpečí pádu «“ (IBID.: 102-103; zdůraznila V. K.). Podobně jako v jiných textech Linhartové se tu relativizuje kategorie šílenství, které se ukazuje být těžko postižitelné. Často je záležitostí pouze soudu ostatních, jejich *myšlenkového*

---

<sup>135</sup> Noc je spojena se sestupem do nevědomí, k *jinému* bytí, jak o tom mluví Daniela Hodrová v kapitole „»Temná noc« města“ v knize *Citlivé město*. Autorka tu dokonce zmiňuje text „Vícehlasé rozptýlení“, v němž je Praha pojata jako „složené město“, poskládané z různých místních a časových kontextů. „Město se stává svého druhu psychoterapeutickým teritoriem a obrazem nevědomí, které prožívá – až na hranici symbiózy – stavy druhých. Podobný způsob vnímání města a sebe je důsledkem rozpadu osobnosti, který bývá údělem lidí s velkou představivostí a projevuje se zdvojováním, personifikováním Stínu“ (HODROVÁ 2006: 336).

<sup>136</sup> Jean Antoine Watteau (1684-1721), francouzský malíř, považovaný za jednoho z prvních představitelů rokoka. Obraz, který zde Linhartová zmiňuje, se ve skutečnosti jmenuje *L'indifférent* (1717), zachycuje figuru mladého tanečníka a je vystaven v Louvru, jak je řečeno v textu.

*konstrukt* založeného na *zdání*. Jedinec sám o sobě šílený není, pouze jeho jednání je krajně nonkonformní, individualistické. Jediným imperativem je mu absolutní svoboda vůle.

Nejistota, zda setkání s výše uvedenými osobami bylo výplodem nemocné mysli, snem promlouvajícího subjektu či něčím *jiným*, stále zůstává. Nelze opomenout, že celé vyprávění je možné také chápat jako projev *intertextové hry*, jak zmiňuje Daniela Hodrová (HODROVÁ 2006: 336). Nad texty Linhartové nikdy nelze dojít k jedné „správné“ interpretaci a *hrový* prvek je nutno mít vždy na mysli, neboť v autorčině poetice má velmi důležitou roli.

### 2. 3. 11 „Ponaučení, přizpůsobení, setrvačnost“

Text byl napsán v červenci 1961, v Pardubicích a Sněžné; uzavírá knižní soubor *Prostor k rozlišení*. Název složený ze tří podstatných jmen slovesných napovídá abstraktní charakter textu, jenž je ze začátku skutečně spíše esejem, ovšem postupně získává ráz anekdotický. Až v závěru textu se promlouvající subjekt vrací k myšlence úvahy o porozumění a vyjadřuje lítost, že se k ní nakonec nedostal, neboť na její rozvinutí nemá již dostatek trpělivosti. V průběhu vyprávění sice promlouvající subjekt k úvahám často utíká, ovšem jsou to úvahy na jiné téma, než si předsevzal. Záměr textu tak zůstává nenaplněn; je otázkou, zda je vůbec možné, aby tvůrce svůj záměr naplnil, neboť průběh textu naznačuje, že řeč nakonec produktora ovládne, dostává ho do své moci.

Úvod má podobu obecné úvahy, nevystupuje zde žádný konkretizovaný promlouvající subjekt, text si uchovává formu autorského plurálu, typického pro texty tohoto druhu. Východiskem je tu úvaha o kategorii *druhý* – druhý člověk, druhý život. Tímto druhým může být osoba živá, mrtvá, reálná či fiktivní. *Druhý* je tu pojat jako *soud*, tedy obraz osobnosti v našem vědomí, obraz „ustavičně se vyhraňující“ (LINHARTOVÁ 1992a: 208). Jako vztah ke *druhému* může být ovšem pojat i vztah k sobě sama, neboť ani sebe sama nelze poznat, „není tak docela jisté, zda víme docela přesně, co jsme, a potom, jakmile jednáme podle toho, co o sobě víme, nastává okamžik, kdy se naše představa rozchází s naší vlastní bytostí“ (IBID.: 221). Tento přístup k sobě sama odpovídá podobě linhartovského subjektu, rozpadajícího se především v následujícím období do různých podob, neidentických ani gramatickým rodem.

Obecný úvod je prologem k anekdotickému vyprávění, jehož ironický, parodický tón se odvíjí od vědomí, že navzdory vši snaze osobnost úplně poznat musíme připustit relativitu takového poznání, neboť vždy jde o náš myšlenkový konstrukt, mentální obraz vytvořený v naší mysli. Ironie vyprávěného příběhu se projevuje již v pojmenování postavy, o níž se vypráví. Jméno Antonín Dozet je „parafrází“ předchozího vyjádření, že zásadním měřítkem při soudu osobnosti je „nějaké od-a-do-zet, což je měřítko úplnosti, vyčerpanosti a jasnosti“ (IBID.: 209).

Prostřednictvím Antonína Dozeta vstupuje do textu motiv literární hry s fikcí, literární mystifikace, jejímž autorem měl být Antonín Dozet. Promlouvající subjekt tu rozvádí představu monografie smyšlené literární osobnosti, propracované však do takových důsledků, že na ni většina kritické obce nalétla. Představa geniálně promyšlené literárněhistorické mystifikace dokládá, že Linhartová není jen autorkou vážných úvah, ale že v jejím díle má velký prostor také ironie, humor a hra, představující snad jistý odlehčující protipól její „vysoké hry“.

Zvláštní „průmětnou“ promlouvajícího subjektu je *loutka*, která se jednoho dne objeví v jeho pokoji. Vypravěč ji pojmenuje Xenie Alexejevna; ruské jméno nepřekvapí vzhledem k literární tradici, k níž se Linhartová hlásí. Sám promlouvající subjekt vysvětluje, že ji tak pojmenoval „pro ten lahodný souzvuk dvou iks“ (IBID.: 219). Xenie Alexejevna má zprvu mrtvý výraz, je představena jako bytost téměř průzračná, vypravěč si ji může modelovat podle svého. To je však jen počáteční mínění, ve skutečnosti ho „nehybná loutka (...) zcela ovládla“ (IBID.: 221). Přesto se baví tím, že loutku obléká; loutku se tím mění v živou bytost, narušující jeho klid, neboť se chová jako nezbedné dítě (podobně jako přítel jazyk v „Dobrodružství nevlastního dítěte“). Cítí za ní odpovědnost, přesto Xenie Alexejevna jednoho dne odejde a on ji nemůže zastavit.

Epizoda s Xeníí Alexejevnou nemá nic společného s vyprávěcí linií týkající se Antonína Dozeta. Vypravěč ovšem přiznává, že jeho „řeč je jenom tříšť, ukořistěná zapomínání“ (IBID.: 237); podobně jako jiné texty má i „Ponaučení, přizpůsobení, setrvačnost“ kompozici fragmentární. Vztah ke Xenii Alexejevne lze interpretovat jako metaforu vztahu tvůrce a jeho textu. I v tomto vztahu přivádí tvůrce svou řečí text z nebytí, dává mu tvar, text v jeho rukou ožívá a nakonec tvůrce opouští, aniž by ten měl na jeho další působení vliv. To je ostatně na jiném místě explicitně vyjádřeno: „A ať se čehokoli dotknu řečí (...), může se stejně dobře cokoli stát

významným odstavcem této mé nepřetržité řeči, třebaže jsem to nezamýšlel“ (IBID.: 217).

O dokončené dílo tvůrce stejně ztrácí zájem, neboť „věc hotová je pokaždé věc promarněná“ (IBID.: 222). Vztah básníka ke svému dílu je také vztahem k *druhému*, je to vztah velmi intimní. Je-li to vztah *osudový*, je jeho podstatou permanentní boj a střetávání, „dokonalá neshoda (...), neschopnost se jeden druhému přizpůsobit“ (IBID.: 234). Přizpůsobí-li si básník svůj text, přizpůsobí-li si člověk osobu blízkou ke své spokojenosti, tak tento vztah umírá, „cokoli se přizpůsobí, cokoli se vyrovná k dokonalé shodě se svým protichůdným okolím, to se už samo vyčerpalo, stalo se věcí přebytečnou a mrtvou“ (IBID.: 235).

Vyprávění je dále relativizováno *nespolehlivostí* promlouvajícího subjektu, který si stejně jako jiné linhartovské subjekty odporuje, stále odbočuje, má mezery v paměti. Není schopen se zorientovat v proměnlivém prostoru (motiv proměnlivého pokoje se přitom vyskytoval již v dřívějších textech), nesoucí s sebou i proměny jeho pohledu: „Stalo se mi – jako se mi často stává, probudím-li se ve tmě, že nejsem schopen rozeznat, který ze všech možných pokojů, kde bych mohl být, mě právě obklopuje, a pokoj projde všemi možnými proměnami, než mi nějaké viditelné znamení nebo údaj paměti napoví, na čem bych se ustálil“ (IBID.: 215). Sám přitom svou nedůvěryhodnost tematizuje: „(...) můj postřeh a pohotovost k úsudku byly stále ještě předchozím zděšením poněkud otřeseny, a tuto okolnost je třeba mít na vědomí při posuzování hodnověrnosti mých závěrů (...)“ (IBID.: 215-216).

Stejně jako subjekty předchozích textů také on tematizuje slovo, psaní, literaturu. Rovněž „Ponaučení, přizpůsobení, setrvačnost“ je do jisté míry textem programovým, neboť promlouvající subjekt tu činí rozlišení mezi literaturou iluzivní („písemnictví, které dělá, jako by nevědělo, že je písemnictvím“; IBID.: 216) a antiiluzivní („útvary, které nedokážou pominout skutečnost umělého stvoření, svého původu“; IBID.). Je evidentní, ke kterému typu předkládaný text patří, promlouvající subjekt si však nečiní nárok na „správnost“ takového psaní, naopak, zatímco iluzivní literaturou je „doopravdy literatura“, antiiluzivní psaní „truchlí nad svou vlastní bezmocností“ (IBID.).

Bylo by tedy možné toto psaní – analogicky k Vyskočilově ne-divadlu – označit jako programovou *ne-literaturu*,<sup>137</sup> nebo po vzoru francouzského anti-románu, jako *anti-*

---

<sup>137</sup> Pojem „ne-literatura“ použil v souvislosti s Vyskočilovými prózami František Benhart (BENHART 1966).

*literaturu*. Tato ne-literatura je ovšem stále literaturou v tom smyslu, že sleduje *estetický záměr*, východisko subjektu spočívá v „*bezúčelném jednání*“ (IBID.: 226; zdůraznila V. K.), nesleduje žádný praktický, pragmatický cíl.<sup>138</sup>

Tvůrce reflektující literárnost své promluvy je veden také k reflexi svého hlavního nástroje – řeči. Dochází přitom k nejistotě, „vedu-li řeč já, anebo ona vede mne“ (IBID.); toto téma je později rozvinuto v „*Meziprůzkumu nejbliž uplynulého*“. Nedůvěra postihuje také vztah ke slovu, jeho „znovunastolující moci“, tím je promlouvající subjekt zbaven „poslední opory“ (IBID.). Je evidentní, že v případě Linhartové nejde o nějaký lartpourlartismus; vztah ke slovu tu má dimenzi existenciální, někdy dokonce existenční.

Subjekt se snaží aktem řeči obnovovat původní moc slova, bránit se proti jeho vyprázdněnosti. Nejde mu o vytvoření formálně dokonalého tvaru, ale o zproblematizování řeči, o promluvu nutící k zamyšlení, o *stále znovu obnovovaný vztah* ke slovu i ke skutečnosti, již slovo označuje: „Jen jedna věc mi na celé věci vadí: že totiž slova mohou časem tak sama od sebe zkrásnět, že pak už přestávají být sama sebou a ztrácejí se nám pod rukama. Kdykoli je takto zjistím, raději vlastnoručně přerazím každé slovo vejpůl, raději jedno po druhém zkazím a naschvál je nechám klopýtat v nerovném zástupu; – protože krásné sebezapomenutí jim naprosto nemohu trpět“ (IBID.: 221).

„Ponaučení, přízpusobení, setrvačnost“ navazuje na poetiku vybudovanou v předchozích textech, zároveň se v něm ozývá již ozvěna textů, které teprve vzniknou a které některými motivy předznamenává. Přechodovým můstkem k dalšímu tvůrčímu „období“ je pak následující text „Totěž později“.

### 2. 3. 12 „Totěž později“

„Totěž později“ bylo napsáno v září až listopadu 1961 v Pardubicích a na Hluboké a je to poslední text před několikaměsíční pauzou ve psaní, kdy Linhartová zřejmě hledala nové přístupy ke slovu a k textu. V roce 1962 se úryvky z „Totěž později“ objevily na magnetofonové nahrávce *Antologie*; text zde četla sama Linhartová, celý text byl také otištěn v rukopisném sborníku *Objekt 5* (1962).

---

<sup>138</sup> K tomu srov.: RICHTEROVÁ 1991a: 24-25.



Jako všechny další texty *Meziprůzkumu nejbliž uplynulého* je text formálně členěn do odstavců oddělených grafickými mezerami. Je to *text meditativní*, v němž se prolínají abstraktní úvahy na téma psaní, literatura, umění, čas, prostor, svět, sen, poznání, svoboda. Významným prvkem je tu také opět sebereflexe promluvy. Text se definitivně rozchází s narativem a přiklání se ke světu abstrakce, což může vyjadřovat metafora z úvodu textu, kdy maskulinní promlouvající subjekt popisuje, kde se nachází: pohybuje se ve *vzdušných výškách*, vědom si přitom rizika pádu. Prostor v „Totéž později“ je *prostor ducha* promlouvajícího subjektu.

Poznání či spíše poznávání se tu týká jak světa, jenž nás obklopuje, tak nás samých. Svět je sám o sobě uzavřený, „vymezen určitým počtem událostí a setkání, (...) vejde se celý do několika málo obrazů“ (LINHARTOVÁ 1993a: 111), je-li ovšem náš přístup *nonkonformní*, *povzneseme-li se nad jeho řád*, lze ho spatřit *v jiném světle*, a to je právě cíl promlouvajícího subjektu. Pokud jde o poznávání sebe sama, promlouvající subjekt tu pokračuje v problému nastíněném již v dřívějších textech: subjekt není jednotný, má různé podoby, nemůže sám sebe úplně poznat. Motiv sebepoznávání s sebou přináší motivy související, je to především okamžik *samomluvy* (příznačně pro Linhartovou se v tomto rozhovoru střetávají subjekt mužského a ženského rodu), pohledu do *zrcadla*, „čas samoty a soustředění“ (IBID.: 113). Poznávání sebe sama spočívá především v hledání své *původní podoby*, která se nám vyjevuje při setkání s *dvojníky* a *protichůdci*.

„Potkat dvojníka znamená uvidět svou smrt“ (IBID.: 112).<sup>139</sup> Znovu se tu vrací motiv smrti jako okamžik dotyku neznáma, prapodstaty. Znamená to, že navrátit se k vlastní podstatě můžeme až v okamžiku smrti, nebo tu má smrt opět metaforický význam? Znamená setkání se svou původní podobou vždy zároveň nutnou proměnu, opuštění starého já, zrod já nového? Tomuto výkladu by napovídaly některé další motivy. Promlouvající subjekt např. hovoří o *soustavném rozrušování* dříve daného půdorysu, o pohledu přes sklo *okna* do neznáma a strachu vyjít ven za okno (IBID.: 116), o slovu pronikajícím do *neznámých končin* (IBID.: 117), o proniknutí „do *okolní prázdnoty*“ (IBID.: 125; zdůraznila V. K.).

Otázky kolem identity subjektu patří v „Totéž později“ ke stěžejním; předznamenávají jeho přerod, jež lze sledovat v následujících textech. Pluralitní identita, rozdvojení promlouvající subjektu do já mužského a ženského rodu,

---

<sup>139</sup> K tomu srov. následující kapitolu, s. 172.

sjednávání si *zástupců* pro účast na věcech důležitých („přímá neúčast je činný a účinný způsob zasahování do děje, a naší povinností /.../ je právě zasahovat do děje, nikoli mu jen přihlížet a nechat jej mimovolně plynout“; IBID.: 120), maskování subjektu také znovu přinášejí motiv šílenství, ne-rozumu, který patří v textech z padesátých a šedesátých let k leitmotivům autorčiny poetiky. Ovšem i šílenství má u Linhartové různé podoby. V následujícím úryvku není pojato jako svoboda ducha a odlišnost od ostatních, ale skutečná duševní nemoc:

„Není smutnějšího pohledu, než pohled na člověka, který se rozchází se svým zdravým rozumem. A přece si nemůžeme být jisti, není-li to jen zbytečná pýcha a neuvážená tvrdošíjnost, co nás udržuje při rozumu, co působí, že na něm silou a mocí trváme a že si na něm dokonce tak neobyčejně zakládáme, zatímco naše nejvlastnější mohutnost – schopnost, kterou se snad lišíme od všeho neživého – není v rozumu a jeho hrubé jednoduchosti, ale v nepoměrně jemnější složitosti zmatené mysli“ (IBID.: 115-116). Promlouvající subjekt si tu uvědomuje tenkou hranici mezi rozumem a ne-rozumem, a přestože v něm ne-rozum vyvolává smutek, možná i strach, je nucen připustit, že u rozumu nás drží jen síla vůle a že ne-rozum neklouže po povrchu věcí, ale umožňuje proniknout do složité sítě skutečnosti.

Skutečnost se zvrstvuje např. prostřednictvím *snů*, které mohou obohatit náš pohled na svět, vezmeme-li je jako relevantní vidění událostí, přiznáme-li jim jejich profétickou moc, propojenost s původní moudrostí.<sup>140</sup> Do textu „Totéž později“ je začleněno vyprávění o snu, který nápadně připomíná pozdější text „Dům daleko“ (od textu „Totéž později“ dělí přitom „Dům daleko“ dva roky). To je důkazem, že veškerá témata a motivy mají u Linhartové své dlouhé a pomalé zrání, subjekt se k nim neustále vrací, přehodnocuje je, rozvíjí.

Ve snu o hořícím domě poslali hovořící subjekt spolu s ostatními do *ohně*. Na cestě se před ním zjevil *pták*, kvůli kterému se nedostal dál, neboť jej nešlo obejít a především z něj měl strach. Sen nápadně připomíná křesťanský obraz Krista jako ptáka Fénixe, povstávajícího z popela. Archetypálně je pták jako bytost žijící ve vzduchu symbol ducha (JUNG 1998: 49). Jedna z možných interpretací snu by tedy mohlo být setkání promlouvajícího subjektu s jinou, novou, znovuvzkříšenou podobou svého ducha, s níž ovšem zatím nedokáže splynout. V „Totéž později“ je přítomno vědomí znovuvzkříšení, ale sám promlouvající subjekt ho ještě z důvodu

---

<sup>140</sup> Snění je své povahy mytopoetické, je zakotveno v hlubinné zkušenosti lidstva. Srov.: HODROVÁ 2006: 277.

svého strachu není schopen. Je to možná strach z *nenávratnosti*, které je si promlouvající subjekt dobře vědom (IBID.: 127).

S pozdějšími texty („Dům daleko“, „Dům pro mé lásky“, „Ubývání hlásky »M«“) pojí „Totéž později“ také závěr textu, věnovaný popisu představy promluvy jako obydlí, domu, který úmyslně staví jako *labyrint*. Jako prostorový útvar je nahlíženo i souvětí, kde jednotlivé věty jsou „prostorová tělesa, vzájemně se prostupující, a někdy (...) dokonce tělesa nespojitá“ (IBID.: 129). Zásadní roli v tomto prostorovém celku hraje *čárka*, jejímž prostřednictvím se jednotlivá tělesa stýkají, popř. pronikají. Promlouvající subjekt má velkou starost o interpunkci, která pro něj neznamenaá respektování nějakých gramatických pouček, ale prostředek strukturace promluvy, která odráží naše myšlení a poznání.

Bydlení v řeči, skrze řeč věnuje pozornost Daniela Hodrová ve své knize *Citlivé město* (HODROVÁ 2006: 64-65). Jako příklad takového bydlení uvádí postavy Beckettovy; připomenout by si jistě zasloužily také básnické skladby Miloslava Topinky, i když u něj nejde ani tak o obydlí, dům, ale o hnízdo, doupe, o stavbu vyvolávající spíše svírající pocit a úzkost. Často bývá v souvislosti s obrazem „bydlení v řeči“ připomínán Heideggerův esej „...básnický bydlí člověk...“, který je postaven na představě obydlování světa skrze řeč. Bydlení je přitom totožné s existencí. Básnění, nejvznešenější forma řeči, vrací člověka k původnímu smyslu: „Básnění je to, co v původním smyslu nechává člověka bydlet“ (HEIDEGGER 2006: 107).

Na konci textu se promlouvající subjekt kruhově vrací k motivu ze začátku – místu setkání s *druhým*, s recipientem. Přiznává, že místo, aby se k tomuto místu přibližoval, se od něj vzdaluje. Pochybuje o tom základním („kdy a kde jsem se to měl vlastně sejít?“; IBID.: 129), připisuje to své „vypovídající paměti“ (IBID.). Vrší otázky jednu na druhou, aniž by na ně byl schopen odpovědět. Případné odpovědi musí hledat čtenář sám. Setkání tvůrce se čtenářem není možné, recipient se s tvůrcem vždy minou, ve chvíli, kdy je text-příbytek hotov, vytrácí se promlouvající subjekt-tvůrce zadním vchodem (IBID.: 130), text jednou provždy opouští. „Totéž později“ otevírá tvůrčí období, které by bylo možno charakterizovat větou z jeho závěru: „(...) nejlíp ještě tak hmatat po zdi, nezůstala-li někde trhlinka“ (IBID.: 128).

## 2. 4. Na hraně

### 2. 4. 1 „Meziprůzkum nejbliž uplynulého“

Počínaje „Meziprůzkumem nejbliž uplynulého“ vstupuje linhartovský subjekt na samou *hranu* literární promluvy, do prostoru prázdnoty, která byla v textu „Totěž později“ popsána jako „to, co přesahuje meze našich možností“ (LINHARTOVÁ 1993a: 125). Posouvá hranice *možné* literární řeči. Právě proto, že je to svým způsobem text mezní, otevírající novou etapu v tvorbě Linhartové, a také proto, že i tu lze mluvit o textu programovém, patří „Meziprůzkum“ k nejreflektovanějším textům Linhartové. Jeho jedinečnému postavení mezi ostatními texty napovídá už to, že je po něm pojmenován celý soubor *Meziprůzkum nejbliž uplynulého*.

Text vznikl téměř rok po posledním prozaickém textu, mezitím ovšem Linhartová vytvořila také první básnický soubor s názvem „Nastolení krále“ (duben – srpen 1962). „Meziprůzkum“ vznikl na Hluboké v srpnu až prosinci 1962, oproti starším textům se rodil poměrně dlouhou dobu. Pokračuje v tendenci nastolené předchozím textem „Totěž později“. Už v případě této prózy byl konstatován definitivní odklon od příběhu a narativní struktury. V následujícím „Pikareskním průmětu na pozadí“ promlouvající subjekt prohlašuje, že zápletku nedopustí; zápletku znamená nedostatek úvahy (IBID.: 159). Texty Linhartové jsou nyní vystavěny na proudu básnické obraznosti, či racionální analýze, myšlenkové abstrakci, často samozřejmě na kombinaci obou těchto principů. „Meziprůzkum“ lze nadto chápat jako text *konfesní*; promlouvající subjekt je tu sice stále maskulinní, nese ovšem řadu rysů odkazujících k osobnosti autorky.

Jasným pojátkem s aktuálním světem jsou jména reálných míst (v této souvislosti jsou také velmi často tematizovány cesty vlakem, nádraží) a reálných osobností, některá uvedená křestním jménem, některá pouze iniciálami (z těch, co jsem schopna identifikovat, mohu uvést: Mikuláš = Mikuláš Medek, Jiřina = Jiřina Schulzová, H. = Hluboká nad Vltavou, S. = Sněžná, „nezašifrovaně“ je zmíněn Jan Grossman, Praha, Berlín, Cheb, Soběslav). Specifickým odkazem k aktuálnímu světu jsou intertextové aluze, odkazy k reálným uměleckým osobnostem a jejich dílům (Weinerova báseň „Mrtví ptáci“, Handelova *Vodní hudba*, Dostojevskij, Máchá). Všechny tyto odkazy jsou natolik průhledné, že to může vzbudit podezření, zda nejsou součástí autorské hry, zda nejsou „léčkou“ na čtenáře. Domnívám se, že i tato interpretace je možná; autorčiny texty vždy dovolují různé interpretace, v závislosti na tom, z jakého aspektu se na ně pohlíží. Nelze zároveň jednotlivé roviny textu od sebe oddělovat,

neboť působí jako celek, v dynamickém napětí. A tak hrový prvek a ironie nevylučují to, že text má zároveň rozměr vážný, existenciální.

Promlouvající subjekt také upozorňuje, že tyto odkazy k aktuálnímu světu je nutno brát s odstupem, neboť vstupem do textu se všechna jména a místa stávají fikčními (na autorčino předznamenávání jedné ze základních premis teorie fikčních světů jsem upozornila již výše). Tím, že je subjekt zapojuje do textu, je především vyvolává z nebytí,<sup>141</sup> zpřítomňuje minulé. Minulé nadto není nikdy úplně minulé, je vždy součástí přítomného, „všechno to »minulé« hraje stále sebou. Je toho čím dál ví a nestává se to lehčím“ (IBID.: 142). Nezhmotníme-li minulost v *obraz*, vláčíme ji stále s sebou jako „mokvajících, nesnesitelné břemeno“ (IBID.: 150). S tímto přístupem k minulosti se lze setkat i v románech Daniely Hodrové. Linhartovský subjekt se však chce minulosti zbavit, *osvobodit se* od ní, „minulé se musí ustálit a strnout v jakémisi obrazu“, pozornost je třeba obrátit k *přítomnosti*.

Je zajímavé, že podle Daniely Hodrové je tento přístup k minulému jako součásti přítomného příznačný pro tzv. jinové psaní (HODROVÁ 2006: 376). Texty Linhartové bývají tradičně viděny jako texty, v nichž je subjekt výrazně maskován, jako texty, jež se snaží jasně distancovat od reálné autorky. Já se domnívám, že je to záležitost relativní. Osobní zážitky a traumata tu pouze mají jinou podobu, jsou naznačené, skryté, maskované. Přesto považuji texty Linhartové za velmi zvláštní a osobitou *zpověď* básnickou i osobní.<sup>142</sup>

„Meziprůzkum“ je mimo jiné – pro Linhartovou trochu překvapivě – návratem do minulosti, do dětství: „Sotva se vracím k domu, už jsem zase někdo jiný. Dětinštím“ (IBID.: 133). K bolestivým zkušenostem promlouvající subjektu patří především sebevražda matky, o níž se zmiňuje hned v úvodu textu, a s tím související motiv šílenství. Zdá se, že některá traumata do textů Linhartové opakovaně pronikají, třebaže se autorka snaží skrývat za stylizovanými subjekty.

Na pozadí tragické zkušenosti lze číst i *dětské přání* promlouvajícího subjektu: „mít místo, kde mě nikdo nezná. Být v skrytu“ (IBID.: 132). Toto přiznání jasně vylučuje chápání autorčiných textů jako čistě abstraktních, od skutečnosti odtržených racionálních konstruktů. Svět abstrakce a racionální analýzy je pouze jedním z možných míst úniku pro *dítě*, které se cítí být ohroženo. To potvrzuje mou

---

<sup>141</sup> Ve vyjádření tohoto principu „vyvolávání z nebytí“ jsem se inspirovala studií Milana Jankoviče o próze Daniely Hodrové (JANKOVIČ 2007a).

<sup>142</sup> K „autobiografičnosti“ „Meziprůzkumu nejbliž uplynulého“ srov.: RICHTEROVÁ 1991a: 27-28.

domněnku vyslovenou v souvislosti s „Rekviem za W. A. Mozarta“: podtextem témat, která se v díle Linhartové permanentně vracejí, může být mj. určující „základní zkušenost“, formující tvůrčí osobnost i její vidění světa.<sup>143</sup>

Otevřenost, obnažení, odhalení je vůbec jedním z charakteristických rysů „Meziprůzkumu“. Promlouvající subjekt otevřeně promlouvá o své samotě, o svém uměleckém i filosofickém ohledávání světa, o hledání své vlastní podoby, o neklidném vztahu ke sloům a věcem, o svém momentálním „tápání“ při psaní (zajímavým prvkem jsou tu závorky, v nichž jsou zmíněna témata, která byla z textu vyškrtnuta; text se tím nejen dále zvrstňuje, ale přibývá v něm odmlk, zámlk, tajemství, onoho *nevysloveného*), krizi vyjádření. Překvapivá otevřenost je zřejmě také důvodem nejistoty, zda si vůbec přeje zpřístupnit tento *průzkum* čtenáři – nejen kvůli rozšifrování odkazů k aktuálnímu světu, ale i proto, že tyto odkazy by mohly recipientovi zastínit hlavní smysl textu (tkvící právě v onom *průzkumu*, hledání nového, jiného): „Nevím, jestli bych si přál, aby v *dohledné době* kdokoli tento průzkum četl. – Případá mi, že je to věc tak příliš osobní, a živou skutečností dosud tolik zatížená – že by rozpoznání *okolností* nutně převážilo nad směřováním, o které mi jde především“ (IBID.: 146; zdůraznila V. L.).

K osobní existenciální situaci subjektu odkazuje motiv jeho vztahu k druhým lidem. Je to vztah zdvořilý, ale odtažitý, chladný, neboť subjekt je uzavřen do své samoty, izolace. Nejbližší lidi vidí jako nejvíce neznámé (IBID.: 132), vzdálené (IBID.: 138). Opakovaně se vrací motiv nemožnosti dorozumění, vzájemného pochopení.<sup>144</sup> Do značné míry je jeho pozice ve světě situací *cizince*, má pocit vykořeněnosti ze světa. Tato existenciální situace je přitom ambivalentní. Má svou stránku tragickou – sem se řadí pocity smutku, osamělosti, nemožnosti dorozumění, strachu. Je však zároveň pro subjekt nutností, je předpokladem jeho volného, svobodného pohybu po světě.

Vrací se tu motiv odporu k uzavřeným pokojům, linhartovský subjekt má rád „*volné, otevřené místnosti* bez dveří, s vysokým stropem, které navazují jedna na druhou, do *nekonečna* – to jest: z jednoho místa není vidět, kde končí. Všechny musí být *přístupné*“ (IBID.: 144; zdůraznila V. K.). V jiné podobě se zde vrací rovněž obraz poutníka, nomáda, člověka stále na cestách. Není a nechce být vázán k jednomu určitému místu, nejraději spí v hotelu (IBID.: 147), je stále „na odchodu k nějakému vlaku“ (IBID.: 146).

---

<sup>143</sup> Srov.: TYPLT 1993: 356.

<sup>144</sup> Srov.: IBID.

Opakovaně se v „Meziprůzkumu“ objevuje motiv touhy žít *jinde*, odejít *jinam*, vracející se v myšlenkách i snech; v tomto stádiu subjekt myšlenku odejít do Paříže sice nakonec opouští, ale ne-současný čtenář dobře ví, že to, co v dané chvíli vypadalo, jako rozhodnutí definitivní, bylo rozhodnutí pouze dočasné. „Meziprůzkum“ nepředvídá (přestože tu nakonec zavržený) pouze odchod do Francie; zmínka o tom, že nejlepší cestou, je po ničem netoužit, nic nechtít, předznamenává také autorčin zájem o východní filosofii (filosofie), pro niž (něž) je tento postoj jednou ze základních premis.

Jedním z klíčových témat je tu hledání své podoby, identity po procesu *proměny*. Tento motiv text otevírá: „Nepřiměřím, kam bych mohl klást určitou chvíli, kdy jsem se změnil“ (IBID.: 131). Proměna je spojena s motivem smrti. To potvrzuje výše vyslovenou domněnku, že smrt v tvorbě Linhartové souvisí právě s okamžikem přeměny, opuštění staré podoby a hledání podoby nové. Promlouvající subjekt tu zachycujeme v prázdném a skrytém prostoru, do něhož už v textu „Totéž později“ toužil vstoupit. Je to prostor zárodeční, prostor vzniku i zániku. S hledáním nové podoby souvisí zřejmě i výše zmíněný návrat do dětství, ke své určující dětské zkušenosti. Je nutnou součástí cesty k bytostnému já, jak ukazuje na příkladě svých pacientů C. G. Jung (JUNG 1998) nebo ve svých románech Daniela Hodrová.

Proměna je východiskem předkládaného *meziprůzkumu*; už v dřívějších textech subjekt podroboval sebe či svá alter ega („Métův život v obrysech“, „Račí kánon na běsovské téma“) pozorování a analýze, v tomto procesu pokračuje dál a znejistňuje tak hranici mezi sebou jako subjektem a objektem promluvy. Předpokladem tohoto sebezpozorování je výše zmíněná uzavřenost do sebe, izolace od vnějšího světa, vnitřní soustředění: „Namáhám-li se stále, abych se rovnoměrně a nevzrušeně sledoval, zjišťuji chvílemi, že jsem se právě vrátil ze zászvětí, aniž jsem stačil postihnout, jak a kdy jsem se tam dostal“ (IBID.: 145). Tato sebezpozorování mohou připomínat praktiky členů *Vysoké hry, raison d'être* je tu stejný: dostihnout sebe sama kdesi na hraně, na hranici, v prostoru jiných forem vědomí.

Subjekt přestal být totožný sám se sebou, ale novou podobu ještě nenašel. Motiv smrti stejně jako motiv hledání nové podoby a totožnosti se v průběhu textu opakovaně vracejí; níže uvedené citáty dokládají intenzitu a obtížnost hledání, ale i to, do jaké míry to je pro promlouvající subjekt téma stěžejní a citlivé:

„Přese všechno se ještě ucházím o svoji podobu“ (IBID.: 134).

„Ztratil jsem – nebo zapomněl – všechny své dosavadní způsoby a jiné na jejich místě nenašel. – Musel jsem se tak prodírat neopeřen svými zvyky, musel jsem se setkávat stále se stejnými lidmi, aniž jsem jim směl říci: »To nejsem já«“ (IBID.: 138).

„Je třeba být průsvitný jako sklo, aby podoba, kterou odrážíme v sobě, byla vždy jenom přibližná“ (IBID.: 135).

Poslední citát ukazuje na to, že ideálem je nemít žádnou určitou, jasnou podobu, resp. mít podobu nepolapitelnou, umožňující skrývání, pohyb *mezi* světy. Taková pozice znamená nebytí uvnitř, ani vně, být od ostatního světa odcizen, oddělen, ale zároveň se k němu stále nějak vztahovat. Do vztahu mezi promlouvajícím subjektem a světem však vstupuje *clona*, větší odstup, postihující i vztah ke slovu, které je v této době ještě více než v období předešlém zpochyňeno. Subjekt si uvědomuje ambivalentnost slova, jeho obrovskou moc i nemohoucnost. Mezitextovým odkazem je zmínka o psaní básní, které bylo pro autorku jedním z východisek z krize slova a pojmenování. Některé formulace nápadně připomínají pozdější vyjádření z komentáře souboru „Dům pro mé lásky“: „Slova mě opustila, protože jsem se obrátil proti nim, a musel jsem – s výjimkou snad několika básní – zničit všechno, co jsem v té době napsal“ (IBID.: 136).

V dlouhodobě budovaném a naplno prožívaném vztahu k řeči tu subjekt vstupuje do stádia, které by bylo příhodné označit Topinkovým pojmem *zářečí*. Je to prostor do jisté míry exkluzivní, není přístupný každému, proto se tu ještě posiluje samota subjektu – subjekt vyjadřuje své bytování v zářečí slov metaforou osamělého domu. Počínaje „Meziprůzkumem“ proniká linhartovský subjekt do „podzemí slov, kde je jejich předčasí, (...) kde slova vskutku nic neznamenaají“ (IBID.: 139).

Právě tento podzemní prostor *slov-kořenů* je ideálním prostorem řeči, protože „tady v podzemí je řeč skutečně živá: co obvykle mluvíme, jsou jenom úponky a listy, které vypluly na hladinu. Souvislosti mezi nimi jsou jenom myšlenkové obrazce, do kterých je pořádáme při pohledu seshora. Jejich skutečné spojení je tady pod vodou, jejich stonky se tu k neuvěření proplétají, a půda, ze které rostou, je jednotejná“ (IBID.: 139). Na subjekt tu začíná čím dál více doléhat *iluzivnost* naší běžné řeči a komunikace; autentická může být řeč pouze ve svém zářečí. Do jaké míry toto uvědomění ovlivní další tvorbu Linhartové, ukáží následující texty, především triptychy *Dům daleko* a *Ianus tří tváří*. „Meziprůzkum“ se zatím uzavírá příznáním:



„Živé slovo – mé dávné a největší přání – mě zbavuje schopnosti o téže věci psát. Ale nedovedu si přát, abych byl raději mlčel“ (IBID.: 151).

#### 2. 4. 2 „Pikareskní průmět na pozadí“

Stejně jako „Meziprůzkum“ patří i „Pikareskní průmět na pozadí“ k textům, které linhartovští vykladači nejčastěji citují při objasňování podstaty autorčiny poetiky. „Pikareskní průmět na pozadí“ byl napsán v prosinci 1962 až dubnu 1963 na Hluboké; uzavírá knižní soubor *Meziprůzkum nejbliž uplynulého* a především otevírá cestu k nové či spíše proměněné poetice představené v triptychu *Dům daleko*. Úryvek z „Pikareskního průmětu na pozadí“ se objevil na nahrávce *Fragmenty 1963*, jedná se o pasáž začínající větou „Kdy se mi jako dnes opět podaří (...)“ (LINHARTOVÁ 1993a: 164), konec nahrávky je totožný s koncem textu. Podobně jako v případě nahrávky „Domu daleko“ je možné shledat mezi verzí na nahrávce a knižní verzí textu drobné nuance; lze pouze spekulovat, zda odchylky vznikly při zvukové realizaci, nebo zda odpovídají případným úpravám rukopisu pro knižní vydání.

Úvodní věta textu by mohla být mottem k celému dílu Linhartové: „Svoboda je nepotlačitelná, neboť nespočívá v možnosti volby, ale je nutností, kterou nelze obejít“ (IBID.: 152). *Svoboda* je pro linhartovský subjekt základní podmínkou tvorby i existence, které jsou u ní nadto těžko oddělitelné, neboť psaní, řeč je u ní gestem existenciálním, je gestem, jímž se subjekt vymezuje vůči světu, chápe se světa i sebe sama, stává se sebou. Subjekt řečí utváří svět, zároveň je řečí utvářen. Před řečí jako by jeho existence nebyla, řečí se ovšem může stát kýmkoli či čímkoli, i v tomto spočívá svoboda. Je to však svoboda stále relativní, uvědomíme-li si, že naše existence je na řeči závislá:

„Stanu se tím, co jsem, jestliže to řeknu. Stanu se tím, co řeknu. Budu-li mluvit o věcech, stanu se věcí, ale nejsou věci a mají se stát tím, co jsem, stanu se něčím, co nejsem. Budu-li mluvit o sobě, stanu se tím, co si myslím, že jsem – ale pokud na sebe myslím, myslím si, že jsem poněkud i nejsem (...). (...) Nevedu tedy řeč o sobě, nebo o něčem, vedu řeč, kterou se stávám. Stanu se sebou, stanu-li se řečí. Jsem řečí“ (IBID.: 157).

Ztožnění se s řečí ovšem promlouvající subjekt, vědom si právě oné nesvobody, do které se tím dostává, relativizuje: „Jsem řečí, stávám se řečí. – Ale neztotožňuji se

s ní, nepřevtělují se do ní, jsem stále také něco jiného než řeč. Teprve řečí se stávám sama sebou, řeč však přece nadále zůstává něčím ode mne odlišným, něčím, co setrvává mimo mne, podstatně omezuje a nalézá svoji podobu. – Nejsem mimo řeč, avšak pohybuji se jen mezi řečí a mlčením, buďto že mne řeč opouští, anebo že ji ztrácím“ (IBID.: 158). Ponecháním si prostoru mimo řeč si subjekt zachovává odstup od znaků, které skutečnost znesvobodňují. Pro linhartovský subjekt je ideálem věc beze jména, „nepřipoutaná a volná“ (IBID.: 154). Vztah věci a slova není u Linhartové něčím pevně daným, nýbrž je viděn jako *událost*, jako proces, v ideálním případě *neustále obnovovaný*.<sup>145</sup> Řeč neznamena jednoznačné pojmenování skutečnosti, praktické užití gramatických pravidel pro komunikaci, je to především energie, je to „proudění slov“, „úsilí k prohloubení“, je to také rozhovor, setkání, „prostor dotyku“, „to, co je mezi námi“ (IBID.: 165).

„Hraniční“ postavení „Pikareskního průmětu na pozadí“ mezi ostatními texty dokazuje také podoba promlouvajícího subjektu. „Promluva rozlišení“ byl poslední text psaný v femininní *ich*-formě, v následujících textech se linhartovský subjekt vždy stylizoval do mužského rodu. V „Pikareskním průmětu na pozadí“ se femininum vrací, ovšem subjekt tu už nedokáže být jednotný, a tak střídavě, někdy dokonce v rámci jedné věty, přechází mezi mužským a ženským rodem, podrobuje se vědomě rozkladu. Toto oscilování zřejmě již není vázáno na aktuální svět, na reálnou skutečnost (promlouvající subjekt se tu definitivně osvobozuje od stylizace do lidské podoby), je prvkem vnášejícím do textu různé polohy, zvrstvením identity se zvrstvuje i možnost vidění. Maskulinum a femininum jsou tu dva protikladné principy, které do sebe narážejí, střetávají se, konfrontují, vzájemně se zrcadlí, podrobují se zkoumání. Tato dvojjednost subjektu může být také chápána jako jeden z projevů cesty k bytostnému, původnímu „já“.<sup>146</sup>

Nejde tu o sebeidentifikaci, od subjektu, o němž říká „já“, se hovořící subjekt zároveň distancuje: „Mluvím-li o sobě, mluvím o někom jiném“ (IBID.: 158). Smyslem zřejmě není jen poukázání na to, že „já“ je v literárním textu vždy jistou stylizací, nejde pouze o to, že subjekt se záměrně sám od sebe vzdaluje, aby mohl být objektem průzkumu. Psaní a řečí se subjekt skutečně stává *jiným*, je ve stavu permanentní metamorfózy, sám pro sebe je nepolapitelný, nedostižitelný. Pokud by

---

<sup>145</sup> K tomu srov. čtvrtou kapitolu této práce, s. 240-241.

<sup>146</sup> Bisexuální bytost je podle C. G. Junga symbolem jednoty osobnosti, nevědomé celosti, bytostného Já. Srov.: JUNG 1999: 257.

se měl subjekt identifikovat, tak naznačuje, co by bylo jeho možností: „Mluvnice mě bezpečně zrazuje – jsem teď právě zcela v neurčitém způsobu. Bez nohou bez rukou. Infinitiv nekonečno. Neskutečno. Střední rod“ (IBID.: 166). Stylizace do středního rodu se objevuje v poezii a v prvním exilovém textu *TWOR*. Střední rod je zvolen proto, že se vztahuje k původnosti, nerozlišenosti, k níž linhartovský subjekt tíhne.<sup>147</sup> V „Pikareskním průmětu na pozadí“ je neutrum vyjádření zrození nového já, které prošlo proměnou a nyní se nalézá v prostoru temné prázdnoty.

Subjekt tu začíná „úplně od začátku“ (IBID.: 163), rozchází se svou starou podobou, s níž se nikdy neztotožnil: „Měla jsem někdy jméno a jmínění-mínění, které mi bylo jméním. – Mým jménem mě jali, zajali mě do mého jména odňali mi mé jmínění. Jenomže moje jméno zůstalo daleko za mnou, neboť se mi příliš nepodobalo; bylo obtíženo tolika cizími mně nepodobnostmi, že jsem je nemohl unést a ztratil. Jsem v bezejmenném stavu“ (IBID.: 162). Promlouvající subjekt se neztotožňuje s žádnou určitou podobou, ale světelným bodem, světlem. Světlo představuje prapůvodní, univerzální princip, je spojeno s počátkem i koncem, dosáhnout světla znamená dojít do středu (COOPEROVÁ 1999: 186). Světlo je archetypálním symbolem, objevujícím se v různých filosoficko-náboženských systémech. U Linhartové může být také ovšem spojnicí s jejím uměleckým bližencem – Josefem Šímou, pro něhož bylo světlo klíčovou metaforou, určujícím zážitkem.

„Pikareskní průmět na pozadí“ má i další rysy, které ho spojují s básnickými texty a básněmi v próze psanými zhruba v tomto období. Jednak tu lze sledovat rozvolňování řeči, projevující se potlačením interpunkce či krátkými jmennými větami. Promluva je rytmizována; výraz je čím dál zatemněnější, zašifrovanější, zakuklenější do sebe. Nad ratiem tu začíná získávat navrch nespoutaná obraznost subjektu; dramatičnost textů z tohoto období se odvíjí mj. právě ze střetávání obraznosti s ratiem, jež se jí snaží podrobit kontrole. Dále se v „Pikareskním průmětu na pozadí“ a předtím již v „Meziprůzkumu“ objevují obsedantní motivy triptychů *Dům daleko* a *Ianus tří tváří*, např. hlas, křik, zpěv, vítr, světlo, krystal, mlčení, mezery, trhliny v řeči.

Nápadné jsou také křesťanské aluze (objevující se ovšem např. už v „Kleopatře“). V „Meziprůzkumu“ se objevuje vyjádření, že je „tato cesta od počátku spojená

---

<sup>147</sup> „Texty Linhartové se vydávají na básnické toulky – případně na toulky mezi jazyky – a jejich záměrem je zcela vyčerpat bloudění způsobené tímto rozštěpením a (...) navázat na původní jednotu, jejímž zobrazením by se stala poezie, která by znovu objevila svěžest slova tím, že by se zřekla sexuality, již je poznamenán jazyk“ (GALMICHE 2004: 225).

s Křížem“ (IBID.: 149), v „Pikareskním průmětu na pozadí“ je to např. motiv boku (IBID.: 159). Závěr textu je pak specifickým básnickým přepisem orfeovského mýtu (hovořící já nalézají jednu ze svých nových možných podob ve ztotožnění s Orfeem), který představuje jeden z nejdůležitějších pretextů básnického triptychu *Ianus tří tváří*. Dočasný příklon k poezii také na konci „Pikareskního průmětu na pozadí“ promlouvající subjekt tematizuje: „Řeč popustí-li se uzda, spěje samovolně k verši. Veršem řeč odpoutaná z útlaku vázanosti a prózy“ (IBID.: 167).

#### 2. 4. 3 Appendix: „Promluva součinnosti“

V roce 1965 vyšla v časopise *Plamen* „Promluva součinnosti“. Za textem není uvedena oproti jiným textům Linhartové datace, pouze informace, že jde o úryvek z větší prózy. „Promluva součinnosti“ však do žádného knižního souboru nebyla nakonec zařazena. O dataci textu se lze jen dohadovat. Text je stylizován do femininní ich-formy a má podobu metaliterární a metajazykové úvahy Tyto rysy a také označení textu by napovídaly, že „Promluva součinnosti“ vznikla v podobné době jako „Promluva rozlišení“. Tematizace „nového počátku“ zase sblíží „Promluvu součinnost“ s „Meziprůzkumem“ a „Pikareskním průmětem na pozadí“. Je to v každém případě text vztahující se k okamžiku proměny poetiky, přístupu k psaní a řeči.

Tuto proměnu jasně vyjadřuje věta: „Minul čas povídek, povolnosti a přímých cest; skutečné cesty se ohýbají“ (LINHARTOVÁ 1965c: 108). Hovořící osoba tu věnuje velký prostor motivům spjatých s časem: smrti, paměti, minulosti – přítomnosti – budoucnosti. Distancuje se od toho, co doposud napsala: „(...) nevěřím nijak tomu, co jsem kdy řekla a napsala, a dokonce si to odmítám pamatovat; věřím-li něčemu, tedy vždycky jen tomu, co mám ještě říci“ (IBID.: 106). Její pozornost je jednoznačně orientována směrem do budoucnosti, do prostoru, který čeká na zaplnění.

Ve své úvaze se dále věnuje možnostem příběhu. I „Promluva součinnosti“ se k příběhu staví kriticky: „Domnívám se totiž, že aniž jsme s lidmi *nuceni vcházet v příběhy*, je mezi námi přece něco společného, co tedy *musí být možné vyslovit jinak než právě příběhem*. Tím, co mi nejvíce brání věřit ve výstižnost příběhů, a tedy mi nedovoluje jich užívat, je, že příběhy se dějí samospádem. (...) Proto nemohu vytvářet příběhy, protože nemohu ani na okamžik přestat cítit *tuhý a vytrvalý odpor*,

který mi klade vyprávění, jak je ustavičně *odhýbám z přímé cesty*, na níž by jinak, ponecháno samo sobě, setrvalo. Proto také nemohu nadále nechat svá vyprávění v příliš těsném názvu »povídky«: bylo by to nespravedlivé“ (IBID.: 107; zdůraznila V. K.). Příběh je cosi, čemu se nemůžeme vyhnout a co také není úplně v naší moci, a právě proto se o něj linhartovský subjekt nepokouší. Je jeho bytostnou potřebou, být ve svém pohybu volný a svobodný, je jeho bytostnou vlastností, jít hlavou proti zdi, hledat *jiné cesty*.

Východiskem pro další psaní se stává *proměna myšlení*, které je základním impulsem psaní i existence. „Naší jedinou povinností je (...) nikdy nepřestat myslet (...)“ (IBID.: 108). Myšlení přitom pro linhartovský subjekt znamená především myšlení o vlastním myšlení, neustálou kritickou sebereflexi. Je to obrana před možností úpadku do strnulosti a iluze. Linhartovské já dává vždy přednost neznámému před známým, před bezpečnou jistotou.

#### 2. 4. 4 *Dům daleko*

Jak bylo řečeno na začátku této kapitoly, budou texty ze souboru *Dům daleko* pojednány až v následující kapitole v souvislosti s autorčinými básněmi. Zde se tedy omezím pouze na stručnou charakteristiku. Soubor je tvořen třemi texty: „Dům daleko“ (psaný v říjnu 1963 – březnu 1964), „Ubývání hlásky »M«“ (psané v květnu – srpnu 1964) a „Přehledné uspořádání“ (psáno v březnu – červnu 1965). Knižně soubor vyšel v roce 1968, již předtím však byly texty částečně zveřejněny – „Dům daleko“ na nahrávce *Fragmenty 1964*, „Ubývání hlásky »M«“ ve sborníku *Podoby* (1967). Žánrově by bylo možno první text označit za básnickou prózu, druhý za báseň v próze a třetí za meditativní úvahu. Potvrzuje se tedy tendence nastolená v posledních prózách – text se tu rodí ze střetávání básnické obraznosti a racionální úvahy, přičemž často získává navrch proud básnických obrazů.

Vypovídající subjekt nedokáže už dát textu jasný řád, vede zápas s řečí i svou obrazivostí. Potvrzuje se také definitivní opuštění příběhu a s ním i postav a stylizace do role vypravěče. Promlouvající subjekt tu nemá žádnou konkretizovanou podobu, nestylizuje se do podoby lidské. Ztotožňuje se s domem, s prostorem, přechází mezi ich-formou a er-formou, maskulinem a femininem. Tato oscilace není jen projevem rozpadu jednoty subjektu, ale má též důsledky estetické, ontologické a noetické.

Zmnožuje se tím perspektiva, pohled na události, vše je neustále v pohybu, neustálené, dynamické, proměnlivé, dramatické.

K textům je obtížné proniknout, neboť je pro ně příznačná mnohoznačnost, některé metafory se zdají být neprůhledné, na mnohých místech se text čtenáři vzpouzí, leccos zůstává nedořečeno, skryto. Porozumění je tu závislé na recipientově obeznámenosti s kulturní tradicí, především Biblí, ale také středověkou literaturou a dalšími texty. Bez rozpoznání řady intertextových aluzí je porozumění jen těžko možné. S pretexty je navíc velmi svébytně nakládáno, promlouvající subjekt je zapojuje do různých kontextů, nových souvislostí, posouvá jejich význam.

Vnímání textu je dále náročné i proto, že tu přibývá cizojazyčných pasáží. Tematicky *Dům daleko* navazuje na předchozí texty: umění a literatura, řeč, slovo, (ne)možnost vyjádření, hledání kořenů řeči, hledání identity subjektu, pohyb v prostoru, čas. *Dům daleko* si žádá čtenáře kultivovaného, vzdělaného, ovšem také vnímavého k odvážné básnické obraznosti a básnickému rytmu řeči, ochotného vynaložit při recepci textu úsilí, být myšlenkově aktivní. V této exkluzivní cestě přitom Linhartová pokračovala ve svých prvních francouzských textech.

## 2. 5 Závěr

Rozbor próz Věry Linhartové v chronologickém pořadí ukázal, že v její poetice sice docházelo k proměnám a pohybu, ale tyto posuny jsou kontinuální, postupné, postupně vyplývající. Autorčina poetika je postavena na pevném základu, její podstata je konstantní, pouze prochází postupným zráním.

Pohyb lze sledovat především na přístupu k narativu, jenž od počátku zpochybňuje důvěryhodnost příběhového vyprávění, a třebaže v prvních prozaických textech se příběh objevuje, jsou tu od počátku jeho základní kategorie (vypravěč, postavy, vedení dějové linie) pojaty v ne-tradiční, antiiluzivní podobě. Zcela logicky je příběh v autorčiných prózách postupně oslabován, až nakonec vymizí úplně. Je nahrazen racionální úvahou či proudem básnických obrazů, které už předtím příběhovou linku vyprávění rozrušovaly. Metanarativní a metajazykové digrese postupně získávají v prózách Linhartové zásadní roli, její texty jsou „programovými“ vyhlášeními specifické autorské poetiky, noetiky i ontologie.

Ústřední postavení zaujímá v těchto textech hlas vyprávění, promlouvající (vypovídající, hovořící) subjekt (osoba, „já“), který lze možná ještě v prvních

textech, v nichž se objevují dějové prvky, označit jako vypravěče, ale později toto označení není možné. Pro promlouvající subjekt je příznačné, že se rozchází s tradičními, konformními představami, které spojují hlas vyprávění s fiktivní lidskou bytostí. Linhartovský subjekt se naopak velmi často stylizuje do nelidských podob (kužel, koule, dům, světlo, světelný bod atd.). Neplní také roli „sjednocovatele“ textu, neboť není jednotný, rozpadá se do několika diskursivních podob, odpovídajících různým úhlům pohledu. Pro autorčinu poetiku je charakteristické, že pozornost se tu přesouvá od otázky, *kdo* mluví (neboť je to subjekt do značné míry nezachytitelný, stále proměnlivý), k různým možnostem a způsobem vidění dané situace.

Velkou pozornost věnuje linhartovský subjekt své proměně. Postupně opouští svou starou podobu, poslední texty se nesou ve znamení hledání podoby jiné, nové. Pro tento proměněný promlouvající subjekt je přitom příznačné, že už se nedrží iluzorní jednoty a naopak vědomě přistupuje na výše naznačený rozpad své identity, zvrstvení, zmnožení do řady různých podob. To může být interpretováno jako projev cesty ke své původní celosti, ke svému bytostnému já.<sup>148</sup> Pluralitní identita má ovšem důsledky i estetické a noetické. Dovoluje zmnožení perspektiv, pohlížení na události z různých úhlů pohledů. Přináší tedy do textu dynamiku a napětí, permanentní pnutí. Pro linhartovský subjekt je dále příznačné, že se přiznaně maskuje, snaží se distancovat od reálné osobnosti autorky, např. převažující mužskou stylizací hovořícího já. Navzdory tomuto antiluzivnímu přístupu, zdůrazňujícímu literárnost, fiktivnost vnitrotextového subjektu tu lze tušit „reálný“ základ některých motivů a vyjádření. Její texty jsou v tomto ohledu ambivalentní, na jedné straně reflektují svou konstruovanost, na druhé straně samy sebe odhalují. Hledání, o němž se v nich mluví, není pózou, je opravdové.

Nejde tu přitom o rozkrývání autobiografických prvků, spojování autorčina života s její tvorbou. Život a tvorba představují v jejím případě zcela zvláštní symbiózu, psaní je tu gestem existenciálním, a tak drama lidské je tu vždy i dramatem básnickým. Podobná charakteristika se objevuje i v souvislosti se skupinou Vysoká hra, jejichž pokusy o proniknutí za hranice lidského poznání a vědomí měly sloužit „k rozbití zdi mezi životem a literaturou“ (ŠERÝ 1993: 8). Jde tu především o onu *základní zkušenost*, okamžik osvícení, náhlého nahlédnutí, přinášející proměnu

---

<sup>148</sup> Srov.: Jung 1999: 244 aj.

vědomí, myšlení, vidění, cítění. „Jde o zkušenost prožívanou celým tělem, celou existencí“ (TOPINKA 1993b: 14). Permanentní spirálovitý sestup k pramenům bytí, k jádru vesmíru.

V prózách Linhartové jsem identifikovala některá témata, která se obsedantně vracejí a která jsem z tohoto důvodu označila jako „traumata“ autorčiny tvorby. Jedná se především o téma dětství, šílenství, řeči a možnosti dorozumění a setkání s *druhým*. Zdá se přitom, že u všech těchto témat se protíná jakási prazákladní osobní zkušenost se zkušeností básnickou. Možné souvislosti s konkrétními fakty osobního života Linhartové přitom neberu jako hledisko pro interpretaci určující, neboť se domnívám, že podobný postup vnáší do interpretace jisté zjednodušení a především se jím interpret dostává na tenký led spekulací. Snažila jsem se sledovat podobu těchto témat v autorčiných textech, které jsou pro mne při interpretaci relevantním vyjádřením.

Také jsem výše na daných místech upozornila na to, že daná témata nelze v žádném případě vztahovat pouze k osobnosti autorky, neboť patří k archetypům lidské psychiky a umělecké tvorby. Na archetypální význam motivu dítěte jako symbolu cesty k původní jednotě, bytostnému já, poukázal C. G. Jung (JUNG 1999: 227-263). Také šílenství se objevuje v literatuře velmi často, např. u autorčiných literárních blíženců. Šílení podobně jako děti bývají viděni jako ti, kteří mají dar vidět to, co jiní nevidí. Nadto Michel Foucault (FOUCAULT 1993) ukázal šílenství jako těžko uchopitelnou kategorii, definovatelnou pouze na základě negace. Šílenství jako nerozum je vše, co se odchyluje od dané normy, co ovšem nelze v žádném případě zevšeobecnit, neboť je vždy jedinečnou zkušeností.

Od počátku umělecké činnosti se dále v autorčiných textech objevují některé další motivy, na jejichž příkladě lze poznat výše naznačenou povahu autorčiny poetiky. Ta je sice stále v pohybu, objevuje nové prostory a možnosti, ale její základ je konstantní. Nejde tu vlastně o proměnu, ale o postupné *prohlubování* poetiky. Z leitmotivů, které se u Linhartové permanentně vracejí, lze uvést motiv zdi, celku, světla, matematiky a geometrie, hudby, dopravních prostředků. Jejich význam jsem se snažila na příslušných místech objasnit.

Zvláštní okruh motivů pak tvoří intertextové aluze. Promlouvající subjekt se přitom neodvolává pouze na literaturu (Bible, středověká lyrika, Dante, K. H. Mácha, A. Rimbaud, Stendhal, F. M. Dostojevskij, F. Kafka, R. Weiner, F. Saganová atd.), ale též na hudbu, balet, film a výtvarné umění. Vedle těchto tematizovaných



intertextových vztahů lze ovšem tvorbu Linhartové zapojit do řady dalších mezitextových vazeb k dílům časově předcházejícím, současným i následujícím. V průběhu interpretace jsem upozornila na souvislosti s tvorbou N. V. Gogola, L. Klímy, R. Weinera, autorů skupiny *Vysoká hra* (především pak jejího inspirátora Josefa Šímy), M. Součkové, V. Holana, M. Friše, J. Kameníka, J. Jedličky, I. Vyskočila, B. Grögerové, M. Topinky, D. Hodrové, S. Richterové ad. Opomenout nelze, že tvorba Linhartové by nebyla myslitelná bez zakladatelů moderní (antiiluzivní) prózy – A. Gida, J. Joyce, V. Woolfové, N. Sarrautové.

Z evropských tendencí, které byly současné či takřka současné, lze uvést především tendence v literatuře francouzské: „nový román“ (jeho odklon od tradiční prózy, znejistění základních kategorií narativu, zmnožení vyprávěcích perspektiv, diskontinuita), absurdní divadlo (tematizace krize komunikace a řeči, jež ovšem určuje naši existenci), skupina *Tel Quel* (antiiluzivní, sebereflexivní pojetí literární tvorby). Připomenout lze také souvislosti se současným výtvarným uměním, kubismem, abstraktní malbou, konceptuálním uměním, surrealismem. Z jednotlivých osobností, u nichž já shledávám možné paralely s poetikou Linhartové, bych kromě Josefa Šímy uvedla např. Mikuláše Medka nebo Toyen (u nichž obou lze mj. sledovat zvláštní přístup právě k motivu dětství).

Zapomenout nelze ani na dobové experimentální hnutí, s nímž sice možná Linhartovou některé aspekty její tvorby spojují, nelze však ji s experimentálním hnutím ztotožňovat, neboť by to bylo označení příliš restriktivní. Její „experimenty“ jdou zcela jinou cestou, nadto je Věra Linhartová solitérka, autorka nezařaditelná, vzpouzející se klasifikaci. Jediné, co pro ni má hodnotu absolutní, je svoboda a její nonkonformismus, jenž jí brání nejen ve ztotožnění se s jakýmkoli vnějším společenským řádem, ale i v bezvýhradném přijetí jakékoli estetické doktríny.

Detailní analýza a interpretace všech prozaických textů Věry Linhartové, vzniklých v druhé polovině padesátých až v první polovině šedesátých let, ukázala, že její psaní není čistě formálním experimentem, její texty jsou prosty dekorativnosti a ornamentalismu. Estetika u Linhartové je zároveň ontologicko-noetickou koncepcí, reflexe psaní je spojena s reflexí lidské existence a světa, v němž bytuje. Texty Linhartové lze tak vnímat také jako dialog s filosofií dvacátého století – fundamentální ontologií M. Heideggera, filosofií jazyka L. Wittgensteina, hermeneutikou H.-G. Gadamera či P. Ricoeura, se všemi proudy, pro něž je ústředním prvkem, určujícím lidskou existenci a veškerou skutečnost, řeč.

Všechny tyto naznačené souvislosti dokazují, že dílo Linhartové je pro čtenáře stálou výzvou, neboť jej nelze zdaleka vyčerpát prvním či druhým čtením. Náročnost, kterou na čtenáře klade, je vyvážena a pro mne osobně i převážena možnostmi a svobodou, které při jeho interpretaci mám. Obohacuje rovněž můj recepční kontext, který mohu uplatnit nejen při četbě a interpretaci dalších knih (nejen těch Věry Linhartové), ale i v uvažování nad svou vlastní existencí.

### 3. Možnosti řeči v (nejen) básnických textech Věry Linhartové

„(...) a pak hoře se skutálí do jedné básně, ta báseň se vsákne a na zemi zasněží (...)“  
(Zuzana Navarová)

„Ticho oněch nekonečných prostorů mne děší“ (František Halas)

„Po celý den jsi zahazoval slova

aby ti zbylo večer na báseň“ (Jan Skácel)

#### 3. 1 Chronologie

Podobně jako i u jiných textů Věry Linhartové vyvstává u její poezie problém posunu mezi dobou vzniku textů a dobou jejich zpřístupnění čtenáři. Tři básnické sbírky vznikly v letech 1962-1966, v šedesátých letech byly však čtenářskému publiku nabídnuty jen na omezeném prostoru. Knižního autorizovaného vydání se dočkaly až v roce 1993 v nakladatelství Český spisovatel, shrnuty přitom byly pod název poslední z nich, *Ianus tří tváří*. Básnické sbírky vznikly zhruba ve stejné době jako soubor tří próz („Dům daleko“, říjen 1963 – březen 1964; „Ubývání hlásky »M«“, květen – srpen 1964; „Přehledné uspořádání“, březen – červen 1965), vydaných v roce 1968 pod názvem první z nich *Dům daleko*.<sup>149</sup>

Svou poetikou mají tyto texty blíže k autorčině poezii než k prvním prózám soustředěným do jejich prvních čtyř knih a mohou tedy osvětlit poetiku jejich

---

<sup>149</sup> Text „Dům daleko“ se poprvé objevil na magnetofonovém záznamu *Fragmenty 1964*. Text čte na nahrávce herečka Libuše Švormová. Není zde celý, v knižním vydání odpovídá nahrávka stranám 9-17, poslední větou je „Následujícímu je předchozí týmž“ (LINHARTOVÁ 1968a: 17). Ve zvukové variantě se dají shledat některé drobné odlišnosti od varianty knižní, ovšem ojedinele jsou to odlišnosti výraznější – např. vypuštění věty „Zapomínám“, objevující se v knižní variantě na straně 13, vypuštění celé pasáže, v knižní variantě začínající větou „Na léto jezdíme já a můj bratr k moři“ a končící větou „Již pojmu, aniž ji obejmu“ (IBID.: 14-15). Je otázka, zda šlo skutečně o výpusťky v textu, nebo zda pro knižní vydání autorka text ještě upravovala (to se týká i dalších drobných odlišností mezi zvukovou a tištěnou variantou textu). Text „Ubývání hlásky »M«“ byl poprvé publikován ve sborníku *Podoby* (red. Bohumil Doležal; Praha, Československý spisovatel 1967, s. 112-118); autorizovaná verze pak v souboru *Dům daleko* (Praha, Mladá fronta 1968). Podobně jako v případě sbírky „Ianus tří tváří“ tu jednotlivé textové útvary nejsou řazeny na zvláštní stránku, tvoří odstavce oddělené grafickou mezerou. Pořadí útvárů je totožné, liší se však grafické uspořádání – v knižním vydání je výraznější (jednotlivé útvary jsou rozčleněny na „odstavce“, grafické mezery jsou větší; ve sborníkovém vydání je vícero útvárů spojeno v útvar jediný – konkrétně útvary „V napjaté nepohnutosti někde...“ a „V případě že by...“; srov.: LINHARTOVÁ 1968a: 57-58; resp. DOLEŽAL 1967: 116-117). Ani ve sborníkovém, ani v knižním vydání není uvedena dedikace Mikuláši Medkovi. „Kanonizuje“ ji až zařazení skladby do oddílu „Texty pro Mikuláše Medka“ v posmrtně vydaném Medkově knižním souboru *Textů* (MEDEK 1995), kde nejsou útvary skladby řazeny vždy na zvláštní stránku, jsou však odděleny grafickou značkou (hvězdičkou); toto není dodrženo pouze v případě jednořádkového útvaru „Začátek vyprávění...“ a následného „Stavba pavilónu pokračovala...“. (srov.: LINHARTOVÁ 1968a: 48-49; resp. MEDEK 1995: 342).

hermetických básní, proto také budou některé jejich aspekty pojednány podobně jako v případě *Chiméry neboli průřez cibulí* (rkp. 1967)<sup>150</sup> v předkládané kapitole, třebaže v centru pozornosti budou stát básnické texty ze souboru *Ianus tří tváří*. V triptychu *Dům daleko* lze najít řadu motivů, jež se objevují i v autorčině poezii, řada z nich byla rozpracována v samostatnou báseň,<sup>151</sup> některé z nich se naopak „zhušťují“ ve zdánlivě okrajový motiv obsažený třeba v jednom jediném verši. V konfrontaci těchto textů doufám lépe vyvstanou na povrch autorčiny ontologické-noetické představy, jež jsou po přípravném období přelomu padesátých a šedesátých let prohloubeny a svěbytným jazykem vyslovovány.

Doslovem s názvem „Hluboká rýha nepřítomnosti“ básnický soubor *Ianus tří tváří* opatřil Miloslav Topinka. Jako člověk blízký Věře Linhartové na rovině osobní (doslov obsahuje mj. nepublikované úryvky z autorovy korespondence s Linhartovou) i umělecké napsal text, který je vlastně „pandánem“ k autorčiny básnickým textům. Je to text velmi inspirativní a zároveň svým hlubokým vhladem do díla trochu „zavazující“. Kritiky knihy nevyšly z jeho stínu a spíše opakovaly a variovaly, co Topinka ve svém textu vyjádřil pregnantněji. Přitom jsou to vedle Topinkova doslovu, krátké studie Jiřího Trávnička (TRÁVNÍČEK 1994) a částečně též studie Marie Langerové (LANGEROVÁ 1993) jediné texty, které doposud k poezii Věry Linhartové byly publikovány.<sup>152</sup>

Vedle informací faktografické povahy (z nichž mnohé mohly být ve své době pro českého čtenáře novinkou) se Topinka též pokusil vřadit autorčino básnické dílo do kontextu celé její tvorby i do kontextu moderní evropské literatury. Recenzenti tento Topinkův umělecký rodokmen (vytyčený jmény Novalise, G. de Nerval, A. Rimbauda, R. Gilbert-Lecomta, J. Šímy a dalších členů skupiny Vysoká hra) potom příležitostně doplňovali – především Rudolf Matys, který nabídl (nijak „neočekávaně“) jména Richarda Weinera a Josefa Palivce, ale též ne příliš známého „esoterika“ Hermora Liliu a poněkud překvapivě i M. Z. Poláka.

---

<sup>150</sup> Podle údajů Miloslava Topinky byl text přepsán pro samizdatové edice na počátku sedmdesátých let (Topinka uvádí rok 1972). Srov.: TOPINKA 1993a: 130-131.

<sup>151</sup> Např. věta „Modro průzračno“ (LINHARTOVÁ 1968a: 21) se vrací v básni ze sbírky „Ianus tří tváří“ a dokonce i v následném autokomentáři (LINHARTOVÁ 1993e: 120, LINHARTOVÁ 1993f), věta „Tedy je daleko v domě“ (LINHARTOVÁ 1968a: 21) je variována ve sbírce „Dům pro mě lásky“, v básni číslo 38 (LINHARTOVÁ 1993c: 59).

<sup>152</sup> V německojazyčné studii se mj. i autorčinou poezií zabývala Zuzana Stolz-Hladká (STOLZ-HLADKÁ 1998).

Marek Pokorný připomněl současníky, „jejichž tvorbu lze vnímat jako analogon textů V. Linhartové“ – výtvarníky Václava Boštíka, Karla Malicha a samozřejmě i samotného Miloslava Topinku. Marie Langerová ve své studii (nejen) o poezii Věry Linhartové, nazvané příznačně „Za zdí“, staví tvorbu Linhartové do kontextu surrealismu. V duchu Friedrichovy *Struktury moderní lyriky* (FRIEDRICH 2005) lze obecně zařadit Linhartovou do širokého proudu moderního básnictví, jehož základní rysy (např. intelektualizace básnického výrazu, objevování *jiné* reality, průzkum možností jazyka a řeči, zatemněnost výrazu, osamocení moderního básníka, exkluzivita básnického gesta, zrovnoprávnění poezie a její reflexe) vytýčila poezie Baudelairova, Rimbaudova a Mallarméova.

Topinka charakterizuje umělecký projekt Linhartové jako pronikání „do prostoru, který určuje skutečnost“ (TOPINKA 1993a: 134), do prostoru za slovy, mimo slova a k trhlinám – mezi slovy, mezi několika jazyky, mezi slovem a významem (IBID.: 135). Cílem přitom je „nalézt ten výchozí bod prapůvodního tvoření“ (IBID.). Připomíná básnířčinu koncepci slova jako ryzího silového pole (jíž v roce 1970 věnovali studii Bronislav Pražan s Olegem Susem) a upozorňuje na proměny její literární řeči (např. v prvních francouzských prózách). (Nejen) v souvislosti s její poezií zaujme Topinkou citovaný autorčin požadavek číst slova, „»vkládat do slov vlastních hlas (...), aby se slova postupně vylupovala od zvuku až k doslovnému významu a zase zpátky...«“ (IBID.).

Podobná vyjádření tvořila také základní souřadnice recenzentských textů, publikovaných po knižním vydání poezie Věry Linhartové v roce 1993. Jiří Rulf charakterizuje básnířčinu poezii jako „fascinaci slovem jako ohniskem energie, prozařující text“ (RULF 1993), obdobně Rudolf Matys jako určující prvek zdůrazňuje osobní, intenzivní vztah k jazyku, který „jako by byl fyzickou bytostí“, zároveň ovšem „zkušeností existenciální povahy“, „základní skutečností, pohyblivým hloubkovým zrcadlem sebevidění a sebepoznání“ (MATYS 1993).

Zajímavě se pokusil k autorčině poezii přistoupit Marek Pokorný, jenž se na ni podíval prizmatem tématu vneseného do knihy jménem římského boha Ianuse, boha rozmezí, příchodů a přechodů, počátků a konců. Poezii Věry Linhartové interpretuje jako „pokus zpřítomnit ony tři dimenze času, zpřítomnit trvání a jeho přetržitost“, jako pronikání k „základnímu tajemství bytí“, k „plynouce hranici bytí a nicoty“, k „bráně stvoření“ (POKORNÝ 1993).

Pokorný jako jeden z mála otevřel inspirativní přístup k dílu Věry Linhartové, neboť autorčino pojetí času zaujímá v jejím díle důležité místo.<sup>153</sup> Inspirativní je ovšem i dosud nezmíněný text Jana Štolby, který si naplno položil otázku, kolem níž ostatní recenzenti našlapovali pouze po špičkách (nadhodil ji Jiří Rulf): Je toto vůbec ještě literatura, poezie? Slovy Jana Štolby: „Co je vlastně pravou doménou literatury?“ Štolba se nebál upozornit na nebezpečí typu poezie, jež Linhartová představuje. Neupírá její poezii potenciální sílu, zároveň zde však odkrývá „nebezpečné zárodky strojenosti, sebeúčelu, libovůle“, tíhu a tíseň, vyvolané „hermetickými mřížkami“ a „verbální alchymii“ básní (ŠTOLBA 1994). I toto je jeden z možných přístupů k básním Linhartové a jelikož rovněž mne podobná pochybování a otázky nad jejími texty občas přicházely na mysl, je cílem této kapitoly jejich opodstatněnost prověřit, nebo vyvrátit.

Nejen Štolba, ale i další recenzenti a rovněž M. Topinka nakonec ve svých textech k poezii Věry Linhartové věnovali větší či menší prostor také jejímu autokomentáři ke sbírce „Dům pro mé lásky“, resp. vztahu básnického textu a autokomentáře. I tu je nejrezervovanější hodnocení Štolbovo. Podle něj dosazuje Linhartová svým komentářem do mnohoznačných vizí a vztahů jednoznačný výklad, jenž z básně samé nevyplývá a vyjeví se teprve explicitním poukazem na něj. Štolba však v komentáři zároveň nachází moment pozitivní. Nazírá jej jako „svébytný myšlenkový protipohyb“ básní, text, který sice vykládá, analyzuje, ovšem také odhaluje *nesamozřejmost* autorčina básnického světa. Miloslav Topinka (TOPINKA 1993a: 132) a Rudolf Matys opakují ve vztahu text – autokomentář textu to, co v autokomentáři „Domu pro mé lásky“ vyjádřila sama autorka: nejde o jakýsi návod k čtení, ale o konfrontaci různých, do značné míry protichůdných přístupů k témuž tématu.

Prvnímu básnickému souboru „Nastolení krále“ předcházela podle autorčiných slov sbírka, jež vznikala pravděpodobně někdy kolem poloviny padesátých let a byla autorkou zničena stejně jako první prozaické pokusy (LINHARTOVÁ 1993f: 67). „Nastolení krále“ bylo napsáno v dubnu – srpnu 1962. Podle informací Miloslava Topinky byla sbírka vydána ve třiceti číslovaných výtiscích v Edici speciálky Františka Muziky v Praze roku 1965 (TOPINKA 1993a: 132).

---

<sup>153</sup> Zúženo na téma paměti se mu zatím asi nejobširněji věnovala Zuzana Stolz-Hladká (STOLZ-HLADKÁ 2001).

Sbírka obsahuje devatenáct básní, v rozsahu tři až šestnáct veršů, resp. řádků, neboť málokdy tu báseň má tradiční rozložení, kde jeden verš odpovídá jedné řádce. Často na jednom řádku jsou umístěny dva až tři krátké verše, lze se setkat však i s postupem opačným, tedy s přesahy a s rozdrolením jednoho verše do více řádků. Obecně lze konstatovat, že Linhartová se vyhýbá delším větným konstrukcím, vzniká tu napětí mezi sloven jako izolovanou jednotkou a kontextem, do něhož je slovo zapojováno a na jehož pozadí je uchopeno. Větný pořádek je ozvláštněný, aktualizovaný, básnířka nerespektuje vazby slov ani další gramatické zásady.

Neologismy byly výrazně přítomny již v triptychu *Dům daleko*, v poezii je Linhartová dále rozvíjí. Objevují se na rovině morfologické i lexikální, leckdy také v kombinované podobě. Často se též vyskytují tvary knižní a zastaralé (např. infinitivy na -ti; slova dnes již takřka nepoužívána a tedy i stěží srozumitelná). Tato intelektualizovaná forma básní jako by kontrastovala se zakončením veršů. Ačkoli poezie Linhartové nese většinu formálních rysů moderní poezie (potlačení interpunkce, volný verš, ovšem se sklonem k vázanosti), volí autorka v první a částečně také ve druhé i třetí sbírce často zakončení gramatickými, tirádovými rýmy, popřípadě asonancemi.

V asonancích se ovšem uplatňuje základní stavební postup celé sbírky – jež si autorka ozkoušela již v triptychu *Dům daleko* – zvuková metafora, zvukové asociace, hra s homonymy a slovy stejného slovního základu. Slovo je rozkládáno na slabiky a hlásky a předloženy jsou různé možnosti jejich kombinací. S tímto postupem se lze setkat v prózách z triptychu *Dům daleko*, v poezii i v autorčiných rozhlasových hrách. Cituji z „Domu daleko“: „Ra dost ně. Raději nedosti něžně. Raněný do kosti. Snad v každé větě se skrývá několikero podobností“ (LINHARTOVÁ 1968a: 19).

Středem básně Linhartové je tedy většinou jedno či několik málo slov, resp. hlásek, jež jsou různě variovány. Přesto však nelze autorčinu básnickou tvorbu označit za permutační poezii, třebaže souvislost s postupy dobové experimentální poezie nelze vyloučit a zcela popřít. Podle Jiřího Trávníčka Linhartové poezie *připomíná* permutační postupy experimentální poezie, ovšem v jejích verších jde „vždy o něco více než o pouhé racionální konstruktérství, odhalení metody, postupu, techniky dělání, kombinačního algoritmu. Stále jsme tu vtahováni do vírů nových a nových nicot a sémantického zminimalňování“ (TRÁVNÍČEK 1994: 53).

Je důležité připomenout, že Linhartová sama se k tzv. experimentální poezii vyjádřila se značným odstupem, považovala ji za „bezpečný signál“ procesu sblížení literatury a výtvarného umění „v jeho nejpovrchnější rovině“ (LINHARTOVÁ 1965b: 503). Lettrismus nebo konkrétní poezie chápe jazyk sice jako jediný materiál slovesného síla, chápe ho však „jako materiál ryze hmotný, statisticky vyčíslitelný, a jedná s ním způsobem, který je vlastní našemu jednání vzhledem k automatickým strojovým mechanismům“ (IBID.: 504).

Básně ze sbírky „Nastolení krále“ nejsou nijak označovány, leitmotiv nebo hlavní moment básně, který se obvykle odvozuje z jejího názvu, tu vystupuje ze samotné básně, popř. z akrostichu tvořeného počátečními písmeny řádků (máchovska variace „Majestát“ na s. 20). Zatemněn zůstává význam názvu sbírky. V textu nikde nenalezneme signál, jenž by k názvu odkazoval nebo ho nějak vysvětloval. Cestu porozumění možná však nabízí pokus o rozumění názvu první sbírky v kontextu celého básnického triptychu.

Na tuto cestu mne přivedla mimo jiné otázka, proč tak vzdělaná autorka přistoupila k užívání rýmů často trochu jednoduchých, banálních. Přikláníla bych se k vysvětlení, že i to je součástí autorčina ohmatávání básnického prostoru. Ve sbírkách lze sledovat posun ve výrazu, poslední „Ianus tří tváří“ působí v tomto ohledu nejčistěji, nejs sofistikovaneji. Psaní poezie se tedy proměňuje, především v začátku je pro Linhartovou mimo jiné její konfrontací s poezií, vypořádávání se s ní. A k tomuto vypořádání patří také ironie a ironizace (vlastního) básnického výrazu. Ironie je ostatně jedním z typických rysů autorčiny poetiky a setkáváme se s ní např. u romantiků, jimž je Linhartová v některých aspektech blízká.<sup>154</sup>

Jak si povšimli jiní autoři,<sup>155</sup> mnohé motivy a symboly odkazují v *Domu daleko* k biblickému diskursu, především pak k Evangelium sv. Jana a ke Zjevení. Některé výpovědi mají povahu litanie (velice často je např. užívána zvolací částice „ó“). Křesťanské indexy tu slouží k vytvoření „náboženství“ textu, nikoli ideologii, ale přiblížení hluboce promyšleného a prožívaného (v tomto bodě se u Linhartové stýká

---

<sup>154</sup> Za postřeh ohledně ironizace básnického výrazu jako aspektu podstatného pro interpretaci textů romantiků děkuji Martinu Hrdinovi. Jinak spřízněnost s romantismem (ve smyslu transhistorického modu myšlení a zobrazování) dosvědčují jak četné citáty a aluze (Mácha, Nerval, Novalis, Heine, Poe) v autorčiných textech (máchovska parafráze se objevuje např. i v „Domě daleko“: „Můj dům můj hrob“; LINHARTOVÁ 1968a: 14), tak některé linhartovské studie (srov. např.: STOLZ-HLADKÁ 1999: 159, 162; TRÁVNÍČEK 1994: 54).

<sup>155</sup> Poprvé PRAŽAN – SUS 1970a: 68-69, dále STOLZ-HLADKÁ 2002: 159, LANGEROVÁ 1998: 84.



interní subjekt textový s osobností autorčinou) duchovního projektu (nejen) psaní literatury.<sup>156</sup>

Příše se tu nové evangelium, v němž není hlásáno Slovo Boží, ale Slovo Umění: „(...) nepřijmete-li mě v mém umění, nepřijmu vašeho chleba“ (LINHARTOVÁ 1968a: 11). A dále: „Ó ano, nepochybně, umění je spasení“ (IBID.: 12).<sup>157</sup> Probíhá tu rituál zasvěcení, rituální slavnost: „Dnes tedy je můj den, den plesu, slavnost přijímání. Tudy prosím, ale chod'te po koberci. Je prostřeno. Malé občerstvení z labutího peří“ (IBID.: 23). Tato slavnost uvádí do duchovního prostoru, do něhož se neproniká skrze náboženské vytržení, ale umělecký čin, poezii. Motiv labutího peří může být vnímán jako aluze na emblematický motiv poezie Stéphana Mallarméa, jednoho ze zakladatelů moderní intelektuální poezie.

Podobnou skupinu motivů lze přitom vysledovat i v souboru tří básnických sbírek. Právě jejich přítomnost v textu může posloužit jako interpretační mřížka k názvům jednotlivých sbírek, především prvnímu z nich, který je nejvíce zašifrovaný (další dva jsou osvětleny básnickými texty ve sbírkách). *Nastolení* jako kladení, kladení před sebe, kladení něčeho někam do prostoru, jako počátek, začátek něčeho, co není zcela ozkoušené, a proto se může zpočátku opírat o vnější berličky (rýmy, příliš akcentovaná formální hra). *Nastolení krále* –ustanovení řádu, principu dominantního, nadřazeného, v křesťanské rétorice však též symbolu lásky a *milosti*.

Úporné zápolení s jazykem přechází v „Domu pro mé lásky“ spíše k laskání slovy a se slovy. Ne náhodou v této sbírce přibývají milostné a erotické motivy. Jejich sémantické naplnění není jednoznačné, přesto je možno vysledovat, že určitý směr tu vede ke specifické erotice nebo spíše *erotizaci řeči, textu a literatury*, vyjádření *intimního vztahu*. Možné erotické asociace naznačují některé metafory v „Ubývání hlásky »M«“, kde se snuje „jemnomléčné předivo řeči“, promlouvající subjekt se prohrabuje „náměsíčně tmou“ v níž se rozsypají lastury hlemýždi ježovky

---

<sup>156</sup> Srov. výroky Z. Stolz-Hladké o biblických aluzích v prvním textu z triptychu *Dům daleko*: „Zdá se, že v textu Věry Linhartové (...) je spojena křesťanská symbolika s estetikou umění“, přitom však podle Stolz-Hladké se „jedná primárně o výroky estetické, které jen užívají křesťanské symboliky a slovníku“ (STOLZ-HLADKÁ 2000: 162). A podobně jinde: „Autorka přenáší pojmy z duchovního kontextu do postupů uměleckých“ (STOLZ-HLADKÁ 2001: 563).

<sup>157</sup> Výrok (na pozadí Dostojevského *Idiota*) detailněji osvětluje studie Zuzany Stolz-Hladké. Srov.: STOLZ-HLADKÁ 2000: 162-163.

Stříká sem pěna se hřbetů vln usazuje se v písku“ (LINHARTOVÁ 1968a: 46-47).<sup>158</sup>

V „Domu pro mé lásky“ je toto směřování jakoby určováno vstupní básní sbírky, jejíž čelní akrostichy tvoří slova „KnIHa světa“ (význačné erotické a milostné motivy jsou pak obsaženy zejména v číslech 19, 21, 33).<sup>159</sup> „Jednou vám postavím moje lásky dům,“ (LINHARTOVÁ 1993c: 45) vyznává se lyrický subjekt v básni číslo 21 a mluvčí autorského komentáře nabízí interpretaci povahy tohoto domu a těchto lásek: je to pomyslný příbytek, ideální palác, jehož stavba „není věcí citu, nýbrž úvahy, konstrukce a píše“ a kde se tvůrčím úsilím shromažďují „všechny myšlenky, jež nás kdy nějak poznamenaly, a kde by konečně našly své místo různé nalezené a k ničemu se nehodící věci“ (LINHARTOVÁ 1993d: 80).

Projekt *domu svých lásek* rozvíjí Linhartová dále v *Chiméře neboli Průřezu cibulí* (rkp. 1967). Promlouvající subjekt tu vstupuje knihou do jiného světa, který se však od toho jeho příliš neliší, neboť tu není pevná hranice mezi světem fikčně reálným a světem fikčně fiktivním. Texty z obou těchto světů se prostupují a mísí, proplovávají mezi sebou, vypravěč dochází ke zjištění, že zaměňuje svět divadla za divadlo světa (LINHARTOVÁ 1993g: 10). Básnictví stejně jako herectví „jsou rytmickým sledem meditace a akce“ (IBID.: 11), jejichž výsledkem je vystoupení z vlastní prázdnoty směrem k novým podobám a maskám.

Záměrem uměleckého projektu je tedy mimo jiné neustálá proměna tvůrčího subjektu, usebírání se do sebe s cílem vyjít ven jak nejvíce je to možné. Linhartová buduje své texty se záměrem, jež ji staví po bok Novalise,<sup>160</sup> Nerval, Gilbert-Lecomta a dalších *vidoucích* básníků (jejichž rodokmen nabízí Miloslav Topinka ve svém doslovu k souboru *Ianus tři tváří* či ve svém eseji ze šedesátých let „Hadí kámen“). Připodobňuje uměleckou činnost rozevírání škvíry v neprostupné zdi, prométheovské krádeži ohně (LINHARTOVÁ 1993g: 23).

Význam *domu vzdálených lásek* není konvenční, Linhartová nemá na mysli milostný cit k jiné lidské bytosti (ten je vždy *nedokonalý*), ale intimní vztah k textu vlastnímu i cizímu, ke slovu, k obrazům, ke všemu, co je materiálem tvorby. Příkladem

---

<sup>158</sup> Tato pasáž s tematikou mořské fauny přitom svým celkovým vyzněním evokuje báseň číslo 33 s akrostichem „Poloha soulože“ ze sbírky „Dům pro mé lásky“ (LINHARTOVÁ 1993c: 55).

<sup>159</sup> Sylvie Richterová připomíná ve studii „Totožnost člověka ve světě znaků“, že pro Stéphana Mallarméa byla knihou metaforou světa (RICHTEROVÁ 1991b: 68).

<sup>160</sup> „Ostatně všechno je hoření a jednotlivá jsoucna jsou jen exkrementy plamenů, jak pravil Novalis, a ten o tom přece už musel něco vědět“ (LINHARTOVÁ 1993g: 40).

v *Chiméře* je umění dramatické: „To, co je na jevišti obdobou milostného vztahu, obdobou, která však běžný milostný vztah přesahuje tak dalekosáhle, že se zcela obejde nejen beze slov, ale i bez citů, není vztah mezi divadelním Romeem a Julií, ale vztah mezi hercem hrajícím Romea a dramatickou postavou Romea, mezi přízrakem-hlasem a oním tělem, jež se mu beze zbytku propůjčuje a mizí v něm. (...) Hercovým protihráčem a milencem je jeho vlastní dramatická postava, ať je jakákoli, nikoli jiné dramatické postavy, jimž tuto roli předepisuje hra. Je-li milostný akt velmi nedokonalým pokusem o prostoupení se s jinou bytostí (...), pokusem, jemuž neodvolatelně brání naše tělesná rozprostraněnost a neprostupnost, pak je dramatická postava skutečně ideální milenkou, která jako by ani nebyla z tohoto světa (...). Herecká zkušenost takto nesouměřitelně přesahuje běžnou milostnou zkušenost a dotýká se ve svých vrcholcích dokonalého obcování, jež se obejde bez pomocných schůdků zraku, slov, citu a něžností“ (IBID.: 12-13). Akt lásky je aktem tvorby a naopak, jak dosvědčuje slovní hříčka z „Domu daleko“: „Takt lásky takt tvorby“ (LINHARTOVÁ 1968a: 16).

V perspektivě Linhartové se umělecká činnost přibližuje mystické zkušenosti. Sakralizace uměleckého aktu se objevuje již v romantických koncepcích básnictví a zhruba ve stejné době jako u Věry Linhartové se s ní lze setkat v díle Jana Kameníka. V návaznosti na estetiku romantismu je totiž tvorba viděna jako výlučný, heroický čin, opravdová poezie je ztotožněna s opravdovým náboženstvím (KAMENÍK 1995b: 26). Pro Linhartovou zkušenost Vysoké hry, jejíž je „pokračovatelkou“, „je nejobecněji druhem blízkým náboženské zkušenosti“, třebaže náboženskou zkušeností ateistickou (LINHARTOVÁ 1967: 294).

„Dům pro mé lásky“ byl podle údaje v autokomentáři psán od července, resp. října do prosince 1965,<sup>161</sup> autokomentář pak v prosinci 1965 až lednu 1966. Částečně byly tyto básně publikovány ve druhém čísle třetího ročníku časopisu *Tvář* v roce 1968. Ve sbírce „Dům pro mé lásky“ nejsou podobně jako ve sbírce „Nastolení krále“ básně pojmenovány, jsou však chronologicky očíslovány (a podle chronologie v knižním vydání také uspořádány). Očíslování chybí v časopiseckém vydání básní,

---

<sup>161</sup> Miloslav Topinka v doslovu uvádí, že sbírka vznikala v červenci až prosinci 1965 (TOPINKA 1993a: 132), tuto dataci přitom Topinka konfrontoval s autorkou. Ta ovšem v „Autokomentáři“ (LINHARTOVÁ 1993d: 74) uvedla místo července říjen, což lze vysvětlit možná tím, že sbírku začala psát v červenci, ale soustavněji na ni pracovala až od října.

otištěné básně odpovídají v knižním vydání číslům 1, 6, 8, 18, 9, 23, 28, 19, 27, 38, 22, 32, 29, 37. Je tedy evidentní, že časopisecké vydání nerespektovalo chronologické řazení básní.

V *Tváři* byly otištěny básně z období datovaného srpen 1965 – leden 1966, knižní a časopisecká datace se tu rozcházejí. Čtrnáct básní bylo v časopise otištěno na dvoustránce, jejich řazení za sebou pouze s grafickými mezerami snižuje možnost je vnímat jako samostatné útvary, méně nápadné jsou některé jednotlivé rysy, které jsou však podstatné pro konstituci smyslu (např. akrostichy či práce s písmem). Koncentrace básní na tak omezeném prostoru ovšem výrazněji dává vystoupit některým leitmotivům (strom, hlas, zpěv, ticho, dům). V porovnání s knižním vydáním se rozcházejí grafické uspořádání některých básní (týká se to čísla 9, 23, 19, 38, 32, 29, 37), ve verzi z *Tváře* je mnohem častější přesah a rozsekání veršů do více řádků.

Ani v knižním vydání nejsou obsažena všechna čísla, to proto, že byla autorkou vypuštěna (LINHARTOVÁ 1993d: 73-74). Básně jsou označeny čísly 1-38, knižní vydání obsahuje 29 básní, vypuštěna byla čísla 3, 11, 12, 14, 15, 20, 26, 30, 34, tedy čtvrtina básní. Vedle čísel by bylo možno básně označovat též akrostichy (tvořené počátečními, resp. koncovými písmeny nebo slabikami řádek), které jsou velmi časté, lze je nalézt u více než poloviny básní. K akrostichům přibývají v „Domu pro mé lásky“ též telestichy a kombinace akrostichu a telestichu – aktoteleuton. S podobnými prvky se lze setkat např. v poezii Richarda Weinera; Linhartová tu navazuje na výrazně intelektualizovanou linii poezii dvacátého století, soustředěnou na „architekturu básně“ – tu pak po svém rozvádí a rozvíjí.

Pro celý soubor tří básnických sbírek platí, že básně nejsou rozčleněny na strofy; konstantní zůstává práce s veršem, řádkou, pořádkem slov, porušování gramatických norem, experimenty se syntaxí. Rozsah básní je v „Domu pro mé lásky“ tři až třináct řádků, nejčastější přitom pět až osm řádků. V akrostichích a telestichích nemá přitom délka samohlásek distinktivní platnost, zaměnitelné jsou též někdy souhlásky a samohlásky zvukově si blízké (např. v čísle 7 akrostich z počátečních písmen řádků „morfium“ dává složením koncových písmen řádků slovo „morvium“, podobně v následující básni „(M)Orfeus“ resp. „(m)orveus“,<sup>162</sup> v čísle 10 čelní akrostich „Medek“ a koncový telestich „mědek“, v čísle 36 telestich složený z koncových

---

<sup>162</sup> „Pan Morfeus“ je název jednoho z textů Gilbert-Lecomta, který Linhartová přeložila. Srov.: TOPINKA – ŠERÝ 1993: 106-117.

písmen řádek dává slovo „paradox“, akrostich složený z počátečních písmen dá „paradok“). Mezi akrostichy (a telestichy) se objevují slova: Mlčen (2), Smrt (6), Morfium (7), (M)Orfeus (8), Medek (9, 10), Včera (16), Struska (17), Jiřina (19), Hereze (24, 25), Aleš (31), Ikona (32), Poloha soulože (33), Kouzlo (35), Zvuk (37), Monstrum (38).

Ve třetí sbírce lze opět nalézt asonance a gramatické rýmy, stávají se však méně výraznými. Sbíрка „Ianus tří tváří“ vznikla v červenci – září 1966, komentář k básni nazvané Linhartovou incipitem „Modrozračno“ byl podle datace napsán v prosinci 1966. Přetrvávají formální znaky předcházejících sbírek, forma je však vytříbenější a vybroušenější. Délka básní se pohybuje v rozmezí čtyři až dvanáct řádků, nejčastější mají básně rozsah pěti až šesti řádků. Poprvé se sbírka objevila ve sborníku časopisu *Tvář Podoby II*. Sborník uspořádal Václav Havel, vyšel v roce 1969 a vedle Věry Linhartové jsou tu zastoupeni např. Milan Nápravník, Ladislav Hejránek, Bohumil Doležal, Zbyněk Hejda, Jan Lopatka ad.

Básně Věry Linhartové lze ve sborníku *Podoby II* nalézt na stranách 100-106, na sedmi stranách je obsažena téměř celá sbírka „Ianus tří tváří“ (otištěn není komentář k básni „Modrozračno“). Básně tu nejsou rozvrženy každá na zvláštní stranu, jsou odděleny pouze grafickou mezerou a vzhledem k tomu, že nemají žádný název ani nic podobného, vytváří vzniklý celek spíše dojem polytematické skladby-pásma, složené z 34 slok (počet shodný s počtem básní ve sbírce, žádná část tedy nebyla ani v knižním, ani v časopiseckém vydání vypuštěna), což může interpretaci textu/textů značně posunout.

Zajímavé je, že v *Podobách* je pořadí básní takřka převrácené. Text se tu počíná básní, která je v souborném knižním vydání zařazená až na poslední místo. Patří k těm nejvíce zašifrovaným, její umístění na počátek otevírá x možných interpretací a přístupů k textu, které se postupně zužují. Jako poslední sloka je tu zařazena báseň, která v knižním vydání je umístěna jako druhá: „Ne říci a nejmenovat / snově snovat / Osnova základ / klade K čemu / K jedinému / jménu“ (LINHARTOVÁ 1993e: 93). Vzhledem ke křesťanským motivům, které jsou v textech této sbírky velmi časté, závěrečná část celku otištěném v *Podobách* posiluje jeho „sakrální“ interpretaci. Při rozčlenění, s nímž se setkáváme v souboru *Ianus tří tváří*, se tato interpretace přitom protíná s řadou dalších možných interpretací a čtení sbírky je tak otevřenější.

Inovace se v této sbírce promítá i do samotného názvu sbírky, resp. celého básnického souboru. Římský bůh Ianus, bůh dvou tváří, byl v římské mytologii bohem všech počátků (a konců), symbolizoval nadvládu nad minulostí i budoucností. Původně to byl údajně i bůh slunce a světla. Spojován byl s hranicemi a s přechody – byl to ochránce bran a dveří, zasvěcen mu byl počátek každého ročního období, měsíce a dne, a samozřejmě počátek nového roku. Třetí tvář, kterou u Linhartové Ianus získává, se nejen akcentovala časová dimenze (prolnutí a spojení minulosti – přítomnosti – budoucnosti), na niž poukázal ve své recenzi Marek Pokorný (POKORNÝ 1993), ale též tím byl „pojmenován“ jeden z charakteristických poetických postupů Linhartové, tj. propojování *různorodých* aluzí a motivů – římská mytologie se tu protíná s mytologií křesťanskou.

Jméno Ianus je možné vnímat jako latinskou podobou jména Jan, není také jistě náhodou, že v úvodní básni sbírky, kde se objevuje spojení „Ianus tří tváří“ dávají počáteční písmena prvních tří řádků dohromady právě toto jméno. Jak již bylo výše řečeno, právě z evangelia sv. Jana ve svém díle Linhartová velice výrazně čerpala. Třetí tvář, střed představuje rybí oko, by tedy mohla odkazovat k trojjedinému bohu křesťanskému. Konotace s křesťanstvím dále sugerují motivy čistoty, průzračnosti – „zjev křišťálový“; „Zní čistě / akord : jantar : křísla jiskra : trysk blesk“ (LINHARTOVÁ 1993e: 92). Třetí tvář přináší sjednocení, naplnění, *třetí rozměr vidění*. Na ten Linhartová upozornila také ve své studii o obrazech Josefa Šímy (LINHARTOVÁ 1968b: 260) nebo v doslovu k Weinerově *Hře doopravdy* (LINHARTOVÁ 1967: 303, 305). V pozadí důsledného uplatňování trojrozměrného vidění v tvorbě pak stojí opět projekt Vysoké hry (IBID.: 295).

Právě např. motiv světla lze vnímat jako jeden z bodů, v němž se protíná římská mytologie s mytologií křesťanskou. Jiskra, blesk, světlo (a k němu protikladný motiv tmy) sice odkazují k biblickému diskursu, bylo však již výše naznačeno, že v případě Linhartové jde spíše o *využití* těchto motivů a emblémů v uměleckém a duchovním projektu, jehož povaha je jiná než náboženská. Jak připomíná Miloslav Topinka, světlo je jedním z klíčových prvků poetik několika autorčiných uměleckých blíženců; sama Linhartová na to např. u Josefa Šímy nebo u Rogera Gilbert-Lecomta upozorňuje.<sup>163</sup> Topinka to komentuje: „Řeč jako energie. Slovo jako silové pole, jako chvění zvukových vln, jako pole světelného chvění, zhuštění energie, zhuštění,

---

<sup>163</sup> Srov.: TOPINKA 1993a: 139. K motivu světla u Šímy srov.: LINHARTOVÁ 1968b: 260, 262.

zhmotnělé světlo («zhuštěné světlo stvořilo svět,« jak si uvědomil Josef Šíma). Záchvěv, rozčeření hladiny, zašumění řeči/světla“ (TOPINKA 1993a: 138).

Král je tedy nastolen, subjekt se s ním sžívá, po peripetii dramaticky konfrontační proniká král do intimního prostoru básnického subjektu, stává se jeho součástí. (Nebo je to naopak, proniká básník do prostoru krále?) V závěru druhé části poetického souboru je naznačeno to, co je realizováno naplno v části závěrečné – dochází k dočasnému splnutí, k přiblížení spíše než ke ztotožnění subjektu a krále. Bílá místa a mezery v poslední básni však naznačují, že přiblížení může být vždy jen dočasné.

Mytologické postavy bohů a motivy užívané v náboženském diskursu (náboženských diskurzech) tu neslouží k manifestaci nějakého ideologického názoru. Spíše jde o čerpání ze stávajících paradigmat, ve kterých je ze své intelektuální podstaty tvůrčí subjekt Linhartové zaklíněn (je přeci z rodu poeta doctus). Tato paradigmata mohou ovšem také pomoci k porozumění, ke zprostředkování toho, co je nepojmenovatelné, co slovům uniká, jedinečné básnické zkušenosti. Je také zajímavé (a bude na to ještě nížeji poukázáno), že v mýtech a v mytologických postavách, které básnický subjekt Věry Linhartové přitahují a fascinují, se – lhostejno zda záměrně či nezáměrně – vždy sdružuje více jejích obsedantních motivů, těch, které se v různých podobách, proměnách a variacích nejen v jejích básních, ale v celém jejím díle permanentně vracejí.

Ianus otevírá bránu do jiného světa, osvětluje jej. Subjekt do tohoto světa vstupuje, je do něho zasvěcován, následuje cestu krále.<sup>164</sup> Krále lze chápat jako určitou šifru, autorskou šifru, pomoci níž se tu tvůrčí subjekt vztahuje k existenci a transcendenci, k tomu co jej přesahuje (JASPERS 2000: 60).<sup>165</sup> Šifry přitom, jak vysvětluje Karl Jaspers, „nejsou poznáním něčeho. Nejsou to znaky, které by bylo možno vyložit tím, že řekneme, k čemu se vztahují, nýbrž v nich samotných je přítomno to, co

---

<sup>164</sup> Podle Jiřího Trávnička se u Linhartové ocitáme „v absolutnu poezie, v bytí, které současně je a není. V bytí-nic“ (TRÁVNÍČEK 1994: 54). Autorčinu poezii Trávniček připodobňuje k askezi středověkého františkána: „Teprve až když se zřeknu světských statků, jsem připraven vstoupit do blízkosti Boha. Čili slova a nic nechat vzájemně v sobě vyzrcadlit. Vpouzdřit se jedním do druhého tak, že zaniknou původní výchozí body a nebude se už kam vrátit, neboť kam se ostatně vracet, když se rozhostilo všeprostopupující »Jedno«?“ (IBID.: 53)

<sup>165</sup> Možnost využití Jaspersova konceptu šifer pro interpretaci literárního textu dokazuje v poslední době Milan Jankovič (JANKOVIČ 2006, 2007a, 2007b). Jeho úvahy mne v tomto ohledu také bezprostředně inspirovaly.

*nemůže být přítomno žádným jiným způsobem*“ (IBID.; zdůraznila V. K.). Králem pak může být Kristus (či jiný Bůh), ale také básnická řeč, onou cestou může být cesta poezie, cesta básnického ohledávání světa.

Postava „krále“ se explicitně objevuje v „Domě daleko“: „Krov domu na mých ramenou. Ústa zuby vážnou lešením v trhlině. Letmo podotýkám. A ovšem pamatuji: vpravo postava modrá, nalevo červená. Co je nad nimi, je král. Uznání svrchovanosti jednoho v druhém, ne v třetím“ (LINHARTOVÁ 1968a: 15-16). „Svrchovaný král“ se vrací v exilovém textu *TWOR* (1974/1992). Následující citát dosvědčuje, že „král“ je spojen s problematikou jazyka a literatury:

„Hadí jazyk puklý rozdvojený Pokud si vzpomínám Byl jednou jeden svrchovaný král Dokonalý verbalista Hotov vám vyprávět cokoliv okouzlovat zavádět do pupečnojazykového labyrintu Výmluvný sólořečník Nádherný fantasta Zarazili ho naráz A pak mu zbylo mlčení koktání zoufalá nedorozumění mlčení Přese všechno jakýsi tvrdošíjný hlas v něm odmítal být umlčen Tehdy začal gestikulovat používat rukou a nohou vykřikovat zdrcená a zdrcující slova Ukousl jazyk polknul ho polovinu zvrátil druhou Co mu zbylo už nebyl jazyk jen puklina která začala mluvit či lépe řečeno nechávala nazřít do nejzazších hloubek jazyka Byl hadím králem“ (LINHARTOVÁ 1992b: 39).

Linhartová tu užívá spojení, jehož užil již František Halas ve sbírce *Sépie*, v básni „Poezie“: „Omezena je stolistá růže básníků / máš rád jen ty s hadím jazykem / jehož půle je nářkem andělů / a druhá útokem“ (HALAS 2001: 45). Také v citovaném úryvku z *TWORA* se ukazuje ambivalentnost jazyka – jeho možnosti i omezení a nebezpečí (hovořícího subjektu textu „Ubývání hlásky »M«“ se zmocňuje věta „bylo slunné červnové odpoledne“, která ho nejprve okouzluje a následně dohání na hranici šílenství, „ale nemohl jí ublížit zatímco ona ho vytrvale trýznila on byl proti ní bezmocný“; LINHARTOVÁ 1968a: 53). Proto se současně hledají alternativní možnosti komunikace – např. komunikace mimická, gestická.<sup>166</sup> To ale již předbíhám.

---

<sup>166</sup> M. Petříček jr. rozlišuje v rámci různorečí různé řeči – řeč těla (gesta), řeč akcentů a intonací, řeč obrazu, řeč hlasu a písma. Srov.: PETŘÍČEK jr. 1996: 12.



### 3. 2 Vztah textu a komentáře I

Opatří-li autor svůj text komentářem, uvrhuje tím každého dalšího interpreta do svízelné situace, neboť autorský komentář lze těžko obejít, tím spíše když je, jako v případě poezie Věry Linhartové, rovnocennou součástí básnické knihy. Vystává pak otázka, do jaké míry chápat tento komentář jako „závazný“.

To, že je autorčin komentář nutno brát jako relevantní, by mohl dosvědčovat fakt, že autoři, kteří o autorčině tvorbě, nejen básnické, psali, z něho často vycházeli natolik, že jejich vyjádření byla leckdy jakýmsi jeho „prodloužením“. Objevují se též názory, že teprve spojení básně a komentáře vytváří výsledný celek, neboť jsou zde jakoby přítomny dva typy diskursu, které se vzájemně osvětlují a doplňují (i tato myšlenka je však přítomna již v autokomentáři Linhartové). Marie Langerová vidí femininní mluvčí autokomentáře v roli „vypravěče příběhů, který jako by měl završit psaní přece jen dovysvětlováním toho, co ze mne a za jakých okolností mluvím“, což je podle ní metoda obvyklá v surrealistickém kontextu (LANGEROVÁ 1993: 80). Další otázka, kterou je tedy nutno si položit, je následující: Je-li autorský komentář integrální součástí literárního díla, je třeba jej také podrobit interpretaci?

Do obecnější roviny posunul problematiku vztahu textu a komentáře Milan Suchomel ve studii „Text a vykladač“. Adresátem podle Suchomelova názoru v autokomentáři není ani tak čtenář, jako sám písíci subjekt. Právě postupováním a vzájemným zrcadlením se u Linhartové odkrývají možnosti bytí, právě tento postup dovoluje, aby se věci uskutečňovaly, stávaly samy. „Autokomentář se vrací do textu a zpětně se na něm podílí, jsa k tomu textem přímo povoláván“ (SUCHOMEL 1999b: 531). Suchomel ukazuje, že s potřebou spojení psaní a komentáře se nesetkáváme pouze Věry Linhartové, z mnoha možných dalších příkladů vybírá Bohumila Hrabala, který je sice možná do značné míry uměleckým protichůdcem Linhartové, avšak i spontánní vypravěč Hrabalův zkouší různé možnosti vyprávění, různé přístupy ke skutečnosti, „v rozdvojenosti textu a komentáře si uvědomovat svou základní životní a tvůrčí polohu a vyhlídku“ (IBID.: 532).

Opíraje se o Gadamerův pojem „splývání horizontů“ (v Gadamerově smyslu jde v první řadě o splývání horizontu minulého a přítomného), dochází Suchomel k závěru, že text a jeho čtení, text a interpretace nenásledují pouze za sebou, ale tvoří stálou *spoluřeč* (IBID.: 533). Na konci přitom není jistota porozumění, spíše podnět k dalšímu tázání, a to i v případě autorského komentáře. Interpret a autor tedy

přístupují k textu a ožívují jeho různé možnosti realizace. Není zde hierarchie interpretací. A interpretace se také „nemůže snažit být »správnější« než báseň sama“ (HELMSTETTER 1999: 49), její možná sofistikovanost nezaručuje její „správnost“. Přesto však může být interpret autorským komentářem znejistěn, zvláště v případě, jedná-li se o tak hermetické texty, jako jsou básně Věry Linhartové. Člověk pak může být blíže rozhodnutí vzdát svůj „boj“ s nimi, kapitulovat před autokomentářem, který se vždy zdá být zasvěcenější.<sup>167</sup> Je-li však *pokusení* textem dostatečně silné, lze překonat i strach z vlastní nedostatečnosti. Rozhodla jsem se vstoupit s básněmi Věry Linhartové do rozhovoru, a třebaže znám její autokomentáře, pokusit se hledat vlastní *spoluřeč*. V závěru se potom k autokomentáři vrátím, a to nejen z důvodu konfrontace autorského a interpretačního čtení, ale i proto, aby také autokomentář byl čten jako text literární, nejen jako text-zasvěcení. Aby mu bylo také skutečně nasloucháno.

### 3. 3 Hledání subjektu

Cílem následující částí je sledovat podoby a specifika lyrického subjektu básní a dalších tematizovaných subjektů.<sup>168</sup> Otázkou také bude, do jaké míry je u Linhartové do literárněkomunikačního řetězce začleněn subjekt adresáta. Soustředění pozornosti na lyrický subjekt básně jako první krok při interpretaci lyrického textu může být přitom podepřen opětovným zdůrazňováním centrálního postavení lyrického subjektu ve fikčním světě básně (naposledy např. ČERVENKA 2003).

Již při prvním čtení je jasné, že poezie Linhartové není konvenční v tom smyslu, že není zaměřena na vytvoření iluze pocitů a nálad lyrického subjektu, není projevem lyrické konfese. Ve vztahu k lyrickému subjektu (stejně jako ve vztahu k dalším strukturním složkám básnického tvaru) lze hovořit o amimetické poezii. Marie Langerová charakterizuje pozici lyrického já v básních Linhartové následovně: „(...) báseň jako by vystoupila z veškerých vztahů k »lyrickému subjektu«, věci jako by tu

---

<sup>167</sup> Jiří Trávníček k tomu říká: „Vsunutý autorčin komentář jako by čtenáře usvědčoval z *nedbalosti*: podívej se, co všechno jsi v mých textech neviděl; *oprav si své původní čtení*“ (TRÁVNÍČEK 1994: 54; zdůraznila V. K.).

<sup>168</sup> Mnohé mé závěry jsou tu blízké závěrům studie Zuzany Stolz-Hladké (STOLZ-HLADKÁ 1997), která se pokoušela vysledovat specifika subjektu próz Věry Linhartové především na základě textu „Pikareskní průmět na pozadí“, textů z triptychu *Dům daleko* a ze souborů *Mes oubliettes*, *Portraits carnivores* a *Kaskády*.

mluvily samy za sebe, děje se samy sebou dály. Tento odstup Já v reflexivní lyrice je prvkem objektivace“ (LANGEROVÁ 1998: 81).

Pozice subjektu se tu zdá být oslabená, oslabení subjektu lze přitom vnímat na pozadí moderní a zvláště pak postmoderní pluralizace a diverzifikace typů racionality – „slabý subjekt“ dokáže být *otevřen pro jiné* (WELSCH 1994: 156-157; zdůraznila V. K.). Básně Linhartové jsou často od-osobněné, ne-osobní ve smyslu toho, že se těžko za ně dosazuje singulární hlas, jenž by je vyslovoval, nalézají se jako by mimo zaujatost singulárního vědomí, nevypovídají transparentně o lyrickém „já“.

Básně v ich-formě jsou velmi řídké, a ani v nich se příliš nekonkretizuje situace a situovanost „já“. Jde v nich spíše o rétorickou figuru, čistou gramatickou formu, než o nějaké sebeurčení.<sup>169</sup> Vyloučena též zůstává identifikace s reálnou osobností autorčinou – pokud je užito ich-formy, pak v maskulinní podobě nebo rod zůstává neutrální. Objektem mluvčího v první osobě singuláru ovšem bývá třetí osoba ženského rodu, aniž by ovšem bylo jisté, že jde o subjekt-objekt lidské povahy. Některé básně působí jako bezpodmětné, u některých lze mluvčího první osoby tušit – jeho promluva je ovšem orientovaná na kohosi / cosi třetí osoby. Třetí osoba je přitom podle Émila Benvenista „neosobou“, je způsobem označení čisté předmětnosti (ČERVENKA 1996: 149). „Já“ je v poezii Věry Linhartové vystaveno procesu, o němž mluví v souvislosti se psaním poezie Maurice Blanchot: mění se na neutrální, beztvaré „on“, je to „já“, které se stalo nikým, je to ten druhý, který se stal jiným (BLANCHOT 1999: 22). „Já“ se tu ocitá v prostoru *esenciální osamělosti*, v němž lze zakoušet – slovy Blanchota – *závrat mezer* (IBID.: 27).

O tom, že by tyto „ne-osobní“ básně mohly být projekcí lyrického já do třetí osoby, by se však dalo jen spekulovat, podepřít by se tato hypotéza dala autorčíným často užívaným motivem zrcadla, zde ve významu pozorování sebe sama se snahou obraz objektivizovat. Průkaznějším argumentem by zřejmě byl předposlední textový útvar skladby „Ubývání hlásky »M«“, v níž promlouvající subjekt nastiňuje poměr mezi „já“ a „on (ona)“ ve svém uvažování: „Mluvím-li já je to nejasnost a úzkost sama Mluvím-li on mohu ho sledovat jednoduše a lhostejně On je však stejně nepochybně jako já Je otázkou je-li možná jaká proměna mezi on a já je-li mezi

---

<sup>169</sup> Pojmy lyrického subjektu / lyrického já lze chápat jako figury čtení, které „v textu zakládají jednotu a stanoví jeho *střed*“ (HORN 1999: 293, 295; zdůraznila E. H.).

on a já buď stupňovité spojení nebo spočívá-li on právě tak jako já v jediném mimo sebe které by bylo místem vzájemného uchopení“ (LINHARTOVÁ 1968a: 64). Ať je „já“ v tvorbě Věry Linhartové kategorií jakkoli problematickou a leckdy se jeho identita (a s tím i identita textu) rozpadá, je z uvedeného úryvku patrné, že „já“ utéci nelze, lze pouze předvádět *hru* na ztrátu „já“, volit takové rétorické figury a postupy, jež simulují jistou distanci.

V *Chiméře* definuje promlouvající subjekt sám sebe jako prázdný. Svůj život naplňuje vtělováním do podob a masek, masky svých osobností si přitom „můžeme vyměňovat donekonečna“ (LINHARTOVÁ 1993g: 39). Hraní je tu způsobem existence, seberealizace. Sami o sobě jsme podle vypravěče *Chiméry* „dutí, vycpaní lidé, původně prázdní, postupně něčím vyplňovaní. Umělí jako loutky, ale jako loutky, které mají možnost stát se živými bytostmi, které mohou tak dlouho hrát o životě (nebo o život), až ožijí. Neskutečné přízraky, které vytrvalým naléháním zahánějí stíny toho, co se dosud zdálo skutečností, až v ní samy zaujmou svrchované místo a stanou v ní“ (IBID.: 11; zdůraznila V. K.).

Motiv masky se vyskytuje již v textu „Přehledné uspořádání“, „mít masku jako z oka vypadlou vlastní tváří“ (LINHARTOVÁ 1968a: 83). Tedy zachovat si vlastní tvář a přitom nebýt já, mít svého *dvojníka*. Dvojnictví asociuje Ianus, bůh dvou tváří, i již zmíněná postava Narcise; připomeňme též filiaci s prozaickými a básnickými texty G. de Nerval, F. M. Dostojevského, R. Weinera či R. Gilbert-Lecomta, u nichž se obraz dvojníka vyskytuje.<sup>170</sup> Mít svého dvojníka znamená zmnožit, zvrstvit svou existenci, rovněž ovšem přiblížit se prostoru smrti. V Nervalově *Aurelii* se lze dočíst, že každý člověk má svého dvojníka a „spatří-li ho, jeho smrt je blízká“ (NERVAL 1957: 94). Gilbert-Lecomte začíná báseň „Věčnost v mžiku oka“, jež Linhartová přeložila, veršem: „Zemře kdo dvojníku do tváře popatří“ (GILBERT-LECOMTE 2006: 65).

Motiv masky souvisí také s tematizováním ústředních problémů ontologie fikčního světa díla – subjekt v díle projektovaný není totožný s reálnou osobností autorovou, je to vždy subjekt stylizovaný, konstruovaný, jeho existence se omezuje na svět textu. V neposlední řadě vstupuje motiv masky do kontextu motivů vztahujících se

---

<sup>170</sup> Miloslav Topinka připomíná, že René Daumal se pokoušel vytvořit své astrální tělo, svého astrálního dvojníka. Také dodává, že ve starém Egyptě „měl dvojník stejný tvar jako tělo, stejné schopnosti vidět, cítit, vnímat“ (TOPINKA 1993b: 19).

k poli „divadla“ a „divadelnosti“ (které ovšem také souvisí se zdůrazňováním literárnosti, konstruovanosti textu).

Podobně jako v prózách lze i v poezii Věry Linhartové narazit na již naznačený problém identity subjektu. Pocit odcizení, vzdálenosti, opuštěnosti se promítá i do vztahu k sobě samému, možná jako důsledek nemožnosti být totožný sám se sebou, být stále týž. Vypovídající subjekt v textu „Ubývání hlásky »M«“ vyjadřuje úžas: „Je ještě div jsem-li týž“ (LINHARTOVÁ 1968a: 63). Subjekt byl tím, kterým už není, je dokonce tím, který už není, je – řečeno rimbaudovsky – vždy někdo jiný. V „Ubývání hlásky »M«“ se tento postoj projevuje oscilací mezi er-formou a ich-formou, mužským a ženským rodem. Subjekt ze sebe činí objekt, snaží se co nejvíce vzdálit *ego-centrismu*: „(...) vzdálil se nyní sám sobě a uzavřel se před sebou natolik že mohl znovumluvit o sobě jako by to byl někdo jiný Přestal sám sebe zajímat“ (IBID.: 50). Stejně jako je nemožné dostihnout čas, je nemožné dostihnout sebe sama, někdy – jako např. v citované ukázce – se dokonce zdá, že subjekt chce záměrně sám sobě uniknout. Neusazuje se, nelpí na jednom místě ani podobě. „Nedokáže se upoutat k jedinému místu nebo k jediné tváři (LINHARTOVÁ 1993g: 24),“ praví vypravěč *Chiméry* o básníku Nervalovi, jenž je tu však vypravěčovým alter egem. Linhartovský subjekt je stále na cestě, v pohybu, v proměně:

„Osudem stěhovavých ptáků prchlý okamžik

kamzičí skok jenž sotva zde už mizí

a k cizímu zas míří pobřeží Nikdy týž

málokdy podobný Sníh sešlých zim

Žíravina jež leptá olovný povrch skla

i tenkou vrstvu lpění Byl to pták

který už není o“ (LINHARTOVÁ 1993d: 119)

Není divu, že důsledkem takové cesty může být i opuštěnost. Záměr podívat se na sebe *cizíma očima* přináší cizost, která děsí, vzbuzuje úzkost, přináší bolest. Lyrický subjekt tuto odvrácenou tvář své cesty projektuje do obrazu pouště: „Poušť svoji opuštěnost okouší / cizíma očima Houštím proniká / se jenom drásáním a zarýváním trní (...)“ (IBID.: 123). V *Chiméře*, na konci hlavy číslo čtyři, básníkovi uniká druhá bytost, jež se na čas stala jeho součástí. Zbude mu po ní „jenom kousek popsaného papíru, který mu před očima drží cizí, vyprázdňená ruka: jeho vlastní“ (LINHARTOVÁ 1993g: 29).

Problematikou „já“ v poezii Věry Linhartové se zabýval ve studii „Nic, které je a není (sebezrcadlení v poezii Věry Linhartové)“ Jiří Trávníček. Rovněž on mluví o „zániku já“ v autorčině poezii. „Já“ splývá s „ty“, „já“ i „ty“ postupně mizí, neboť „ve chvíli, kdy se stáváme majetkem slov, ztrácíme svou autonomii“ (TRÁVNÍČEK 1994: 52). „Já“ je tedy „pozřeno slovy“ (IBID.). Zánik „já“ je podle Trávníčka vědomý akt na cestě, na níž se Linhartové tvůrčí subjekt vydal: „Odhodit své »já«, nechat ho vyprázdnit na nejmenší možnou míru a tím ho nabídnout slovům – *přesahu sebe sama*“ (IBID.: 53; zdůraznila V. K.).

V bodě *nerozlišení*, kam poezie Linhartové dospívá, se ocitáme – řečeno Trávníčkovými slovy – „pod příkrovem bytí, kde neexistuje žádný subjekt, jen neutrální a obecné (střední) je“ (IBID.). Jako by tím autorka již v poezii z poloviny šedesátých let předznamenávala poetiku svých pozdějších textů, zejména *Twora*, kde podmětem je TWOR neurčitého rodu (LINHARTOVÁ 1992b: 80). Trávníček též nastiňuje poměr mezi linhartovským „já“ v poezii a v próze. Konstatuje, že sice autorka užívá opačné postupy, ale dospívá ke stejnému výsledku, tj. rozkladu subjektu, zániku „já“.<sup>171</sup>

Jedinou výjimkou konkretizace postav jsou postavy mytického nebo literárního původu. Ty však ztrácejí jedinečný charakter, mají zde spíše funkci jakýchsi mytopoetických, kulturních šifer. Emblematickou postavou byl pro Linhartovou zřejmě i současník Mikuláš Medek, jemuž je věnován text „Ubývání hlásky »M«“ a jehož jméno tvoří akrostich v básni číslo 10 ve sbírce „Dům pro mé lásky“. Fiktivní postavy jsou v básnickém světě Věry Linhartové většinou součástí slavných tragických mileneckých dvojic. S výjimkou Orfea tu vystupují bez svého mileneckého partnera a sdružují se kolem nich motivy samoty, opuštěnosti, strachu a smrti, často také přechodu a proměny, světla a tmy.

Z literárních postav lze v akrostiších nalézt Romea (LINHARTOVÁ 1993d: 122) či Markétku (IBID.: 121). Z mytických postav je možné vedle římského boha Ianuse

---

<sup>171</sup> Srov.: „Lze ve verších Věry Linhartové číst cosi odvráceného k jejím prózám ze 60. let. V nich totiž subjekt byl vynucen podstupovat své stálé rozkládání; jeho identita v proudu vyprávění doznávala trhliny: sotva se něco začalo, už se vědělo, jak je nemožné daný záměr dodržet; proto všechny ty odbočky a předjímání příběhu, proměny vyprávěče v metavyprávěče, odkazy před příběh i mimo příběh, stálé zdvojování. Tady, v poezii, jako by se autorka snažila o opak: dát svůj svět dohromady i s jeho »já«, rekonstruovat celek. Jenomže osudy „já“ co do výsledku jsou paradoxně stejné: v próze mizí mezi vyprávěným a vyprávěním, ve vírech postav, vyprávěče a autora, zde mizí svým rozpuštěním v prostoru slov, v čirosti a neutralitě středního rodu, v »to« poezie“ (TRÁVNÍČEK 1994: 53).

jednoznačně identifikovat Orfea,<sup>172</sup> který se jmenovitě objevuje ve sbírce „Dům pro mé lásky“ v básni číslo 8. Orfeovský mýtus je však sugerován již v čísle předešlém; s postavou převozníka Chárona, jenž hraje v orfeovském mýtu významnou roli, se lze setkat též v básni „Olovo lité do očního důlku“ ze sbírky „Ianus tří tváří“. Linhartová vyvolává mytické (a další fiktivní) postavy z nebytí a zapojuje je do nového kontextu.

„Mor na město v němž nevynechá dům  
Orfeus kráčí nazpět v návratno  
račími kroky mu chtějíc uzmout dar  
Férickou krajinou před ním zachází zpěv  
Eurydika je sama Krok vzdalující se  
úzkou tmou ve vzrůstajícím tichu  
slyší pak přicházet a stále tišší hlas“ (LINHARTOVÁ 1993c: 37)

V orfeovském příběhu je vyzdvížena tragédie mytických milenců a jejich okolí – jejich krajinu stíhá smrt, milenci se vzdalují, Eurydika je sama. Poslední, co z Orfea zbývá, je jeho zpěv, hlas, který se ovšem vzdaluje, ztrácí se v tichu. Ticho tu dokresluje atmosféru smrti a strachu. Může však znamenat i pohyb protichůdný, to když se v něm hlas ne ztrácí, ale z něho vynořuje. Potom ticho představuje cosi počátečního, zárodečného. I tak ovšem zůstává ambivalentní – zázračné i hrůzné zároveň: „Ticho nutí zvuk ke zrodu a mrazí k smrti“ (LINHARTOVÁ 1993c: 52).

K dalším momentům básnické fascinace orfeovským mýtem (nezapomeňme na jeho přítomnost např. v Holanově *Noci s Hamletem* nebo na obrazech Josefa Šímy,<sup>173</sup> také druhá část Nervalovy *Aurelie* je uvozena dvojitým zvoláním „Eurydiko!“) mne přivedla Blanchotova interpretace orfeovského mýtu v poezii R. M. Rilka. Blanchotovo myšlení přitom neodhaluje jen (možnou) spřízněnost básnického světa Rilkeho a Linhartové, ale především blízkost samotného Blanchota s autorčinými myšlenkami.<sup>174</sup> Orfický mýtus Blanchot interpretuje jako metaforu ontologie bytí, ontologie umění. Eurydika je v Blanchotově pojetí to nejzazší, čeho lze v umění

---

<sup>172</sup> Orfeovský mýtus přitom Pražan se Susem identifikovali již v textu „Pikareskní průmět na pozadí“, psaný v prosinci 1962 – dubnu 1963 (PRAŽAN – SUS 1970b: 36). Narážku na něj lze ovšem nalézt v textu ještě ranějším, a to v *Rozpravě o zdviži* (napsáno v říjnu – prosinci 1960).

<sup>173</sup> Jedná se především o cyklus obrazů *Orfeus* (1957-1958/1959); Orfeus se na Šimových obrazech však objevil již dříve – např. na obraze *Zoufalství Orfeovo* (1943).

<sup>174</sup> Josef Fulka také vyslovuje domněnku, že Věra Linhartová mohla být Blanchotovými myšlenkami inspirovaná, neboť jejich myšlení si je podle Fulkova názoru velmi blízké (FULKA 2005: 156).

dosáhnout, zdá se být bodem, k němuž směřuje umění, touha, smrt i noc (BLANCHOT 1999: 231).

Orfeovo dílo spočívá ve vynesení tohoto bodu na světlo dne, jeho úkolem je dát mu tvar a podobu. Jediným tabu je, pohlédnout tomuto „bodu“ do *tváře*. Může k němu sestoupit, ale musí být od něj odvrácen, jedině tak se k němu může přiblížit. Podstatou díla – stejně jako podstatou noci – je *skrytost*. Orfeus podlehl své touze, obětoval své dílo, nedokázal odolat pokušení uchopit tento bod tam, kde se esenciálně zjevuje, tj. v nitru tmy, noci. Básnické konání se tak jeví být osudovým rozkolem mezi *sebekázní a trpělivostí* na straně jedné a *voláním touhy* na straně druhé. Ze sváru těchto dvou sil se rodí báseň.

Na mytickém pozadí se podle Blanchota báseň otevírá jako prostor *neustálé proměny*, prostor *absence*, kde se vše navrácí k duchovnímu významu, do *hlubokého bytí* (IBID.: 188-189; zdůraznila V. K.). V Rilkeově Orfeovi se zosobňuje *zpěv jako bytí, zpěv jako původ* (původ obecně i původ zpěvu). V Orfeovi Blanchot odhaluje ztotožnění zpěvu a smrti, zpěvu a umírání; poezie umožňuje proniknout k prapodstatě bytí, projít zážitkem smrti:<sup>175</sup> „Přišu, abych zemřel, abych dal smrti její esenciální možnost, skrze níž je esenciálně smrtí, zdrojem neviditelnosti, zároveň však mohu psát, jen když ve mně píše smrt, když ze mě činí *prázdný bod*, v němž se afirmuje *neosobní*“ (BLANCHOT 1999: 199; zdůraznila V. K.).

Zpěv, poezie jsou tedy *setkání s hlasem, anonymním hlasem smrti* (IBID.: 198-199, 210; zdůraznila V. K.). Linhartová klade orfický mýtus na Šimových obrazech do vztahu s tématem zrcadla a zrcadlení, a to právě ve smyslu průhledu a místa přechodu do jiného světa, „zrcadlo« je tady také branou smrti, dějištěm poslední přeměny člověka“. Orfeus je přitom jediný smrtelník, „jemuž bylo dopřáno projít tělesně touto branou tam i zpět: a je to *básník*, který jediný je schopen »*procházet branou*« *mezi viditelným a neviditelným* a který, protože nazírá obojí podobu světa a života, skutečně také »*zastavuje smrt*«, neboť *ji ruší jako hranici*“ (LINHARTOVÁ 1968b: 262; zdůraznila V. K.)

Hlas, zvuk, tvář jsou v básních Linhartové hlavní atributy tělesna. Přitahují pozornost lyrického subjektu, spíše však proto, že mu nabízejí silnou významovou energii, než

---

<sup>175</sup> Rilkeho básnické ztvárnění smrti přitom Blanchot klade do souvislosti s novodobou filosofií, pro niž je téma smrti jedno z ústředních; připomíná dílo Nietzscheho, Hegela a Heideggera (BLANCHOT 1999: 121).



že by opět byly prostředkem nějaké (sebe)identifikace. Tvář<sup>176</sup> není singulární, ale vždy zmnožená, odhalují se vrstvy tváří. Je ve stavu permanentní proměny, přechodu – převrácená lícem naruby, stále *jiná* (LINHARTOVÁ 1993e: 110), pohybující se v prostoru vzestupu a pádu do temnot:

„Tvář převrácená líc naruby  
Vlastní záhuby neponechává touha  
a víc než slastná pouhá z temna zář  
Přejemné chmýří nespočetných křídel  
Zřídla zčeřená Sled nezřízených chmur  
Víření mūr Let naposled a pád“ (IBID.: 107)

Připomenu v této souvislosti Gilbert-Lecomtovu báseň „Hlava naruby“,<sup>177</sup> na niž Linhartová upozorňuje jako na jeden z inspirujících textů pro Šíмова plátna. Autorka tu zdůrazňuje pojetí prostoru, „v němž je zrušen jakýkoli rozdíl mezi vnitřkem a vnějškem“ (LINHARTOVÁ 1999d: 133). Ve vizualizovaném prostoru básně objevuje „prototyp krajiny bez hranic, plně obsažené ve sférickém prostoru, krajiny hlavy, jež komunikuje s vesmírem mediálním otvorem. Podložím nočního prostoru hlavy, prostoru procházejícího trvalou proměnou, otáčeného a obráceného nalíc i naruby, je jen prázdné, obsažené v podzemních prohlubeninách“ (IBID.).

Tělo představuje jak v autorčiných prózách, tak v její poezii kategorii „problematickou“. Již v „Domě daleko“ si lze přečíst: „Někde, aniž jsem si toho povšiml, prošel mnou bod ryzího skončení. Až k němu soustředěně dosahuji. Nyní rozpouštím, rozptyluji, stírám“ (LINHARTOVÁ 1968a: 20). Miloslav Topinka v úvodu k antologii z textů skupiny Vysoká hra zmiňuje Gilbertův-Lecomtův pokus o román, jehož hrdina, „znehucen existencí a společností“ se snaží zapomenout na vše, čemu ho naučili a vychovávali (dějiny, vlastní jména, data, dny v týdnu, čísla). Dokonce se pokouší odnaučit číst. Nakonec neopouští vůbec svůj pokoj, není schopen pohybovat se ani jíst, jeho tělo se postupně rozpouští, až z něj zbude „jen chomáček sražené, lepkavé želatiny“ (TOPINKA 1993b: 26). Podobně báseň „Destičky zjevujícího se“ končí verši: „Ale jsem tak malý;- / myslím, že se pořád zmenšuju,- / tak malý, že opravdu... (GILBERT-LECOMTE 2006: 73).<sup>178</sup>

---

<sup>176</sup> K motivu tváře srov. předchozí kapitolu, s. 70.

<sup>177</sup> Překlad básně (přeložil ji M. Topinka) uveden in LINHARTOVÁ 1999d: 133.

<sup>178</sup> Zrovna tuto báseň přitom přeložila Věra Linhartová.

Také u Linhartové spíše než o těle lze hovořit o postupném rozpouštění těla, o ubývání těla (jako např. v orfeovském mýtu), z pozice lyrického subjektu je to však ubývání *záměrné*.<sup>179</sup> Jako by vždy bylo nutno platit nutnou daň za možnost poznání, jak naznačuje promlouvající subjekt v úvodu „Domu daleko“: „Nebýt pomíjivosti, ztráty, opuštěnosti a zániku, bylo by lze rozeznat nepoměrně méně než takto“ (LINHARTOVÁ 1968a: 9). A v samotném závěru téhož textu: „Ó ano, souhlasím, umění je soužení (...)“ (IBID.: 36). Smrt otevírá *nový prostor*.<sup>180</sup> Těla se subjekt zbavuje, aby mohl vystoupit vně, být součástí *dění*, duchovního a tvořivého procesu, jehož je hybatelem a svědkem zároveň: „Kůže / zprůsvitněla / Z čela / vyvstane vítr / a vane“ (LINHARTOVÁ 1993e: 120).<sup>181</sup> Může pak dokonce dojít ke ztotožnění subjektu a textu, subjektu a psaní.

„Jen drženému věřit  
a jen do prázdna vrženému  
svěřit chatrný pozůstatek  
své schránky :  
a stejné stejným  
měřit  
tak aby nevybylo  
mé stránky“ (IBID.: 117)

Vedle tohoto pohybu směrem ke svobodě lze však opět vysledovat pohyb opačný: směřování k zániku, ke smrti, k nebytí. Jedním z nejčastějších motivů jsou motivy spjaté s tlením rozkladem, zpuchřením. Typickým fyzickým projevem je dech, dýchání (spojený též významově se zvukem a hlasem),<sup>182</sup> avšak i jeho ubývá nebo se

---

<sup>179</sup> K tomu srov. vyjádření Vladimíra Papouška o permanentních proměnách linhartovského subjektu: „Ohrožená identita vypravěčského já však tu neměla důsledky ani tak existenciální jako estetické. Metamorfózy subjektu implikovaly opět marginalizaci těla, takže uvolněný a proměňující se subjekt volně následoval svou osvobozenou imaginaci. Je tu úzkost z bytí, ale jakoby se alegorizuje v zneklidňujících obrazech, které imaginaci Linhartové bezpečně odlišují od dětských metamorfóz poetistů“ (PAPOUŠEK 2004: 403-404).

<sup>180</sup> Srov.: „Nepokouším se říct, že byla mrtva. Otevřel se úplně nový prostor. Ona se očividně zmenšovala, až byla jenom jako dlaň (...)“ (LINHARTOVÁ 1993g: 32).

<sup>181</sup> Toto umělecké a zároveň existenciální gesto, jehož prostřednictvím se básník vzdává vlastní identity a těla, překonává hranice vlastního „já“ a vlastního těla, aby mohl navázat kontakt s *hlasem* univerzálního bytí, vidí Zuzana Stolz-Hladká jako (další) spojnicí mezi tvorbou Věry Linhartové a tvorbou autorů skupiny Vysoká hra, s jejich principem „oproštění“, spočívající v „ničení všech krunyřů, jimž člověk jako jedinec obrůstá“, v „rozbití všeho slibně pevného a stálého“ (DAUMAL 1993b: 53-54). Srov.: Stolz-Hladká 1999: 177.

<sup>182</sup> Tento motiv se opakovaně vyskytuje i v triptychu *Dům daleko*. Zuzana Stolz-Hladká identifikuje tento motiv i v přítomném (autorsky ozvláštněném) biblickém intertextu („Vítr svět kam chce věje

ho nedostává: „Zvuk / nedochází sluchu / a vzduch / se úží“ (LINHARTOVÁ 1993d: 120). Tedy spojení se smrtí? Ano, ovšem také s erotikou, přinejmenším s řečí čerpající metafory z oblasti tělesnosti a erotiky.

Ani tady však interpretace nemůže být jednoznačná. Jako příklad lze uvést verš „Dech samodruhý slovem dosud vlahým“ (IBID.: 109). Jsou zde zastoupena slova spojená s tělesnem, potažmo s erotikou (dech, samodruhý, vlahý). Ovšem „slovo“ je vztahuje k jinému kontextu, lépe řečeno, jeho prostřednictvím se různé kontexty propojují. „Slovo“ může být oním novozákonním Slovem, jež stojí na počátku a zrodu všeho, neboť, jak jsem zde již zmínila, Evangelium sv. Jana, kde se tyto verše vyskytují,<sup>183</sup> je pro autorčiny texty ze šedesátých let důležitým pretextem.<sup>184</sup> Čím více se ponořuji do básnických textů Věry Linhartové, tím více narážím na obtížnost izolovat jednotlivé motivy, spíše rozpoznávám složité vrstvené motivické sítě, v nichž se proplétají motivy z různých oblastí: sakrální – tělo a erotika – slovo, jazyk, řeč – smrt. Smrt tu postihuje i jazyk, rovněž jazyk je pohřbíván, upadá do nebytí, do ticha – „Nikde ani hles“ (IBID.: 121).<sup>185</sup>

---

a nad takovým obrazem hlas jeho nevíš, ale slyšíš, odkud bude možno spasen, ani víru kam krásou jde ztratit“; LINHARTOVÁ 1968a: 14). Linhartovský dům místy splývá se subjektem promluvy, je jeho tělem a „lidské tělo je domem větru (řeč je v mluvním aparátu tvořena přeměnou dechu neboli vanu či větru v hrtanu a ústní dutině)“ (STOLZ-HLADKÁ 2000: 160).

<sup>183</sup> Srov.: „Na počátku bylo Slovo, / to Slovo bylo u Boha, / to Slovo bylo Bůh. To bylo na počátku u Boha. / Všechno povstalo skrze ně / a bez něho nepovstalo nic, / co jest“ (Jan, 1, 1-3).

<sup>184</sup> Za tento postřeh (možnost interpretovat daný verš na pozadí Evangelia sv. Jana) vděčím Martinu Hrdinovi.

<sup>185</sup> Ke smrti jazyka srov. následující kapitolu věnovanou autorčiným rozhlasovým hrám, s. 244. Připomeňme, že např. spojení erotiky s motivy sakrálními a motivy zániku a smrti nejsou v literatuře ničím zvláštním a jsou příznačné pro typy zobrazování, jež by bylo lze označit jako barokní či barokizující. Tyto typy zobrazování přitom byly pro poezii šedesátých let velmi inspirativní (barokní inspirace lze najít např. u Karla Šiktance, Jiřího Gruši, Ivana Wernische, Zbyňka Hejdy a mnohých dalších). V *Chiméře* baroko asociuje zaměnlivý motiv divadla světa-světa divadla: (...) to, co jsem dosud považoval za svět divadla, byl jen obecný pojem divadla světa (...)“ (LINHARTOVÁ 1993g: 10). Divadlo a divadelnost se samozřejmě nespojuje v literatuře pouze s barokem, je také součástí tzv. karnevalizace skutečnosti, zdůrazňuje rovněž její konstruovanost). Některé obrazy by při zběžném pohledu mohly mít blízko nejen k baroku, ale také k expresionismu (zdůrazňování *gest*, vyjádření úzkosti subjektu ze střetu se světem i sebou samým), jehož obrazové reprezentace se baroku často přibližují, jak některými motivy (úzkost, smrt, konfrontace s absolutní skutečností, jež individuální subjekt přesahuje), tak povahou výrazu – Jaroslav Med tu zdůrazňuje sugestivnost, apelativnost a výraznou gestičnost (MED 2003: 70). Významový střed básnických obrazů Věry Linhartové tkví však někde jinde než u expresionistů. Chybí jim patos, apelativnost, jdou dál, jsou jen přechodovým můstkem, intermezzem, opět jde tedy spíše o využití dřívějších typů zobrazování, ovšem se sémantickou aktualizací. Nelze ale samozřejmě opomenout Linhartové vztah k Richardu Weinerovi, jenž bývá k expresionismu také přiřazován, přestože reprezentuje takový typ expresionistické obraznosti, která se odchýlila od dobového schematizovaného expresionistického modelu zobrazování (PAPOUŠEK 2006: 9-10). Motivy tmy, nicoty a noci se Linhartová zároveň sblíží s některými českými básníky debutujícími na přelomu dvacátých a třicátých let dvacátého století – opět by se objevila jména, jež jsou na různých místech v různých souvislostech v předkládané práci opakovaně zmiňována – František Halas (v jehož sbírce *Kohout plaší smrt* nalezneme např. báseň s názvem *Tlení*), Vladimír Holan. Těmto básníkům se Linhartová – a nejen ona, ale i další básničtí debutanti

Motivy spojené se zánikem, úzkostí, smrtí (tlení, rozklad, zpuchření atd.) mohou v sobě nést i pozitivní náboj. Mohou znamenat přechod k něčemu novému, jinému. Mohou být také rétorickou figurou, jež nás oklikami opět přivádí k tématu poezie, básnictví, umělecké tvorby. Do motivické „řady“ odkazující ke smrti lze „dosadit“ totiž i jiný směr. Motivy bílé barvy, průzračnosti, skla, zrcadel, slepoty mohou interpreta dovést k postavě Narcise, nejen Narcise mytologického, zamilovaného do svého vlastního obrazu, ale rovněž k básnickému obrazu Paula Valéryho, jehož koncepce čisté poezie by Linhartové mohla být v mnohém blízká.<sup>186</sup>

Valérymu se Narcis proměňuje v *poète de vitre, skleněného poetu*, odklánějícího svůj pohled od vnějšího světa ke své básnické tvorbě, ta je zdrojem prožitků a emocí. Slepota je ambivalentní, stejně jako tvorba v sobě nese nebezpečí. Uzavření se do sebe, do své slepoty může vést k vidoucnosti vyššího řádu, může ovšem skončit v tichu a tmě hroživé, v prázdnotě.<sup>187</sup>

„Kout zledovělý kudy klouzlo sklo  
osovou souměrností k jednomu ze dvou zel  
Úlek se vzpouzí Poutům na důkaz  
zvon dlouze souzní Někde ve skrytu  
láme se okov Kovově dozní slepé zrcadlo  
oněmělému hlasu Přízrak ztrácí zrak“ (LINHARTOVÁ 1993c: 56)

„Potom je všechno bílé Chvíle  
se vleče vkleče Ledovou korou  
s horou zmrzlý tok splyne a jiné  
úkazy provázejí matná znamení na skle  
Lesklá rýha se zjitří Nazítří ráno  
rána nesroste Prosté Mlhavá tíha“ (LINHARTOVÁ 1993e: 95)

---

šedesátých let – přibližuje také zájmem o *slovo*, experimenty s výrazovými možnostmi básně. Jazyk je reflektován, prozkoumáván, obhledává se nosnost básnického slova, sestupuje se ke kořenům řeči i ke kořenům lidské moudrosti, proto se také tak často objevují u básníků šedesátých let aktualizované verze starých mýtů. S novou fantazijní interpretací řecké mytologie se lze přitom shledat také na obrazech Josefa Šímy. I on se chtěl podle Františka Šmejka jejich prostřednictvím vyjádřit k některým základním otázkám lidské existence (ŠMEJKAL 1964).

<sup>186</sup> Zkoumání vztahu poetiky Věry Linhartové k poetikám jak českých (J. Palivec, V. Holan), tak evropských tvůrců (vedle Paula Valéryho např. R. M. Rilke, T. S. Eliot) „čisté poezie“ by vydalo na samostatnou práci, já se ve své práci ze zřejmých důvodů omezují v této souvislosti pouze na okrajové poznámky.

<sup>187</sup> Postava Narcise může též odkazovat k problematice (roz)tříštění subjektu a ztrátě identity, resp. jejího hledání, jak to dokazuje na próze Sylvie Richterové (jež na poetiku Věry Linhartové v mnoha aspektech navazuje a dále ji rozvíjí) *Druhé loučení* Zuzana Stolz-Hladká (STOLZ-HLADKÁ 1996).

Příběh Narcise a nymfy Échó by mohl být dalším z tragických milostných příběhů, na jejichž pozadí lze poezii Věry Linhartové (mimo jiné) číst. Opět jsou v něm konfrontovány autorčiny obsedantní motivy. Narcis i Échó se oba *proměňují, ztrácejí tělo*.<sup>188</sup> Tělo Échó zmizelo, podle některých verzí mýtu se údajně proměnilo ve *skálu, kámen*, dál žil jen její *hlas, její ozvěna* – to vše jsou další z častých motivů poezie Linhartové. Narcisovo tělo se proměnilo v *květinu* – jak bude ukázáno později, přírodní motivy hrají v autorčině poezii jednu z ústředních rolí. Květina, v níž se Narcis proměnil, je přitom ambivalentní – připomíná Narcisovu pošetilost a pýchu, ale i jeho krásu a beznadějnou touhu. Stejně jako jiné mytologické a literární postavy tedy Narcis a Échó vnášejí do textu významovou energii spojenou s tématem marné lásky a touhy a také ambivalentnosti krásy (ohromuje i zabíjí).

Z témat, jichž jsem se chtěla dotknout v souvislosti se subjektem v poezii Linhartové, zbývá otázka subjektu adresáta. Du-forma, která je primárním explicitním ukazatelem přítomnosti fiktivního adresáta v textu, se u Linhartové objevuje velmi zřídka. V závěru textu „Přehledné uspořádání“ lze nalézt možné vysvětlení: „Vytvářím pouta tím těsnější, že se nedotýkám. Jdu mimo. Nedokážu teď použít oslovení druhé osoby jednotného čísla, onoho »ty«, které by zrušilo hranice mezi mnou a kýmkoli, a rušíc je, zbavovalo by druhou osobu její právoplatné samostatnosti. A přece: osamocení se rozplývá, přestávám-li útočit na jeho meze“ (LINHARTOVÁ 1968a: 91). Subjekt je osamocen,<sup>189</sup> jeho samota však nevylučuje spojení se světem. Nalézá se však tam, kde dosažení „ty“ není jednoznačné. Jak později Linhartová napíše v eseji „La femme et l'écriture“, „l'expérience poétique est une expérience de solitude“ (LINHARTOVÁ 1976: 93) – „Básnická zkušenost je zkušeností samoty“ (překlad V. K.).

Du-forma v básních by se tak dala vysvětlit spíše jako obracení se k blíže neurčenému adresátovi, jako snaha o zobecnění, nebo jako dialogizace monologu, tedy jako obracení se lyrického mluvčího k sobě samému. Opět jde tedy v určitém smyslu o vytváření svého *dvojníka*. Jak poukazuje Miroslav Červenka ve své studii o sebeoslovení v lyrice, jeden z aspektů, které v sobě sebeoslovení nese, je *distance*

---

<sup>188</sup> S proměnou tváře a postupným mizením těla se lze přitom setkat i na obrazech Josefa Šímy; Linhartová tomuto jevu ve své studii přikládá dosti velkou váhu. Srov.: LINHARTOVÁ 1968b: 260, 272-274

<sup>189</sup> Za základní zdroj textové energie próz ze souboru *Dům daleko* považoval Zdeněk Kožmín ve své recenzi z roku 1969 „dramatický vypjatý rozhovor se sebou samým“ (KOŽMÍN 1969).

mluvčího od popisovaných niterných stavů a pocitů (ČERVENKA 1996: 154). Červenka dále objasňuje funkci samomluvy pro avantgardní meziválečné směry. Rozdvojení subjektu na složku prožívající a složku reflektující je příznačné pro surrealismus, chápající „já“ jako předmět poznání (IBID.: 171); snahou podívat se na subjekt „já“ z různých stran je samomluva v lyrice paralelou kubismu (IBID.: 177). Všechny tyto rysy byly přitom u subjektu autorčiny lyriky výše konstatovány. Červenka ve své studii také poukazuje na to, že užitím du-formy je modelový čtenář vtažen do účasti na prožitcích a zkušenostech v textu sdělovaných, neboť gramatická forma druhé osoby v sobě nese tuto (potenciální – pozn. V. K.) energii obracení se k někomu odlišnému od „já“ (IBID.: 178). Odpovědět však na otázku, do jaké míry se v poezii Linhartové počítá se subjektem recipienta, čtenáře, není opravdu snadné a jednoznačné. Na začátku jsou poměrně jednoduchá fakta – autorčino tvrzení, že některé své básnické pokusy zničila (a tedy je – z jakýchkoliv důvodů – podrobovala kritické reflexi), a později rozhodnutí vybrané verše publikovat. Uveřejnit své dílo, znamená počítat se čtenářem. Na druhé straně je hermetičnost básní, jejich (zdánlivá?) nepřístupnost, odolávání ne jasné, jednoznačné interpretaci, ale často interpretaci vůbec.<sup>190</sup>

Autorčina poezie je – stejně jako všechny její texty – literatura, která nutí čtenáře být aktivní, která potřebuje čtenáře kultivovaného, schopného vnášet do textu svou energii, svou invenci.<sup>191</sup> Přesto na čtenáře neútočí, neříká si o pozornost, není v tomto smyslu poezii hlasitou, poezii, která křičí. Chce-li tedy čtenář do prostoru těchto básní vstoupit, musí si své místo (možná ani ne tak nad textem, ale spíše nad sebou samým) vybojovat.

### 3. 4 Prostor básně, časoprostor fikčního světa

Již na první pohled je patrné, že poezie Věry Linhartové akcentuje vizuální stránku básně, tedy její prostorové uspořádání. Tento rys přitom začal pronikat i do jejích prozaických textů, jak to dosvědčují skladby „Ubývání hlásky »M«“ nebo „Přehledné uspořádání“ z triptychu *Dům daleko*. Prostor je tu klíčovou kategorií, základní otázkou je přitom nový pohled na něj: „Ve velkých vzdálenostech které nás přesahují se upořádání prostoru bortí“ (LINHARTOVÁ 1968a: 39). Hned

---

<sup>190</sup> Srov. vyjádření Zdeňka Kožmína: „Máme před sebou (...) texty, které se vzpírají interpretaci“ (IBID.).

<sup>191</sup> Srov.: „Čtenář je přizván jen tehdy, je-li ochoten podstoupit námahu hry, jež nevede jednosměrně k jasnému cíli a ke konečnému řešení“ (IBID.).

v úvodu „Ubývání hlásky »M«“ Linhartové vypovídající subjekt ruší představu jednotného prostoru a nastoluje představu „následného sledu jednotlivých prostorů“ (IBID.).

Ruší se tak jednoznačná hranice mezi „já“ a světem, tím spíše, že i u „já“ je zdůrazňováno jeho prostorové uspořádání, jeho rozpětí v prostoru (objevuje se spojení „já-prostor“; IBID.: 40). „Ubývání hlásky »M«“ rozměšňuje striktní hranice mezi poezií a prózou, předvádí postupy, které se později uplatní i v autorčiných francouzských textech (*Twor*, soubor *Mes oubliettes*). Je tu potlačena interpunkce, která je nahrazena grafickými mezerami. Hlavním činitelem strukturace výpovědi je tu rytmus, což i tyto texty přibližuje básním v próze.<sup>192</sup> Hudbě se triptych *Dům daleko* přibližuje využitím leitmotivů jako určujícího kompozičního prvku výstavby textu.

Nejnápadnějším grafickým rysem textu „Ubývání hlásky »M«“ jsou záměrné výrazné mezery, bílá místa, trhliny. Jeden z vracejících se motivů „Domu daleko“ se tu stává jedním ze základních organizujících principů výstavby textu. Xavier Galmiche vnímá trhliny v textu Linhartové jako *metaforu plochy zdi domu*, která hrozí zřícením (GALMICHE 2004: 221).<sup>193</sup> Galmiche klade linhartovskou trhlinu do blízkosti současných nebo starších výtvarných experimentů Mikuláše Medka, Josefa Šímy a Henriho Michauxe a poukazuje na *dvojnárodnost trhliny*: „(...) může být prvotní škvírou, z níž se rodí vznikající svět, nebo naopak výhružnou rozsedlinou, která vtáhne poznaný svět do prázdnoty“ (IBID.: 221-222). Účinek trhlín v textu přitom, jak Galmiche dále zdůrazňuje, není pouze vizuální, ale také sluchový. Trhliny asociují odmlčení, ticho, (po)vzdech.

Grafické trhliny jsou přitom přenášeny i do prostoru básně, a to především ve sbírkách „Dům pro mé lásky“ a „Janus tří tváří“. Báseň se tedy nečlení pouze na verše (které přitom nejsou „tradičně“ uspořádány, rozpadají se do více řádků nebo jsou naopak nakumulovány na řádku jediném), ale na ještě kratší útvary, graficky odděleny mezerami v textu. Prostor básně je navíc parcelován jak *horizontálně*, tak – prostřednictvím akrostichů, telestichů a mezostichů – *vertikálně* (kolmo i příčně).

---

<sup>192</sup> Podobně jako u próz Milana Nápravnickova ze souboru *Moták*, resp. *Kniha Moták*, které právě na základě výrazné rytmičtosti textu vidí Aleš Haman jako „básnický útvar na přechodu mezi prózou a poezií“ (HAMAN 2002c: 382).

<sup>193</sup> Zeď tedy není u Linhartové pouze součástí motivické výstavby textu, nachází svou analogii také v jeho formální podobě. Marie Langerová tak např. interpretuje akrostichy v autorčiných básních jako „zdi“ pomyslné stavby, která je zde budována. Srov.: LANGEROVÁ 2002: 418.

Básnická řeč je tu velmi výrazně rytmizovaná, permanentně měnící se prostor básně znamená ovšem i její permanentně se měnící rytmus.<sup>194</sup>

V souvislosti s poezií Věry Linhartové lze tedy hovořit o *architektonické básni*. Především z počátku lze tuto poezii označit spíše jako *prostor ozkoušení architektury básně*. Hledá se *dokonalý tvar* na všech úrovních básnického textu. Není proto náhodou, že básně mají velmi často kruhovou kompozici (kruh je přeci symbolem původní dokonalosti). Kruhová a zrcadlová kompozice přitom sugerují pohyb do hloubky, do nekonečna (HODROVÁ 2001: 456). Básnický text se často vrací do stejného místa, ze kterého vyšel, žádný skutečný posun nenastane, třebaže se o něj lyrický subjekt snaží (nebo vyvolává iluzi podobné snahy). Je to „boj o pohyb“, vnitřně jsou básně velmi dynamické, proměnlivé, kruhová architektura však navozuje závěrečný statický dojem. Rovněž v *Chiméře* promlouvající subjekt permanentně kolem „něčeho“ krouží.

Kruhovou kompozici má také Weinerova *Hra doopravdy* (konkrétně *Hra na čtvrcení*) a sama Linhartová na ni v doslovu k této Weinerově knize upozorňuje (LINHARTOVÁ 1967: 275, 279). Linhartová také podotýká, že kruhová kompozice je zdůrazněna prostřednictvím hudebních motivů kruhu, a to Mozartova *Ronda* a popěvku „Plavala tříska po vodě“ (IBID.: 297-298), motiv kruhu tu tedy nemá asociace pouze výtvarné a geometrické, ale také zvukové a hudební. Linhartová tamtéž také upozorňuje, že kruh je symbolem jednoty, „je to symbol věčného dění, harmonie, dokonalosti a řádu – mandala“ (IBID.: 295). Jednotu jako jednu z ústředních kategorií Linhartová podobně shledává u Vysoké hry a Josefa Šímy (LINHARTOVÁ 1968b: 254).<sup>195</sup>

Kořeny této obraznosti však sahají pravděpodobně mnohem dále, než jen k Vysoké hře, přestože ta mohla být iniciačním impulsem pro zájem o určitá témata (směr pohybu si tu interpret může jen domýšlet). Zmínka o mandale dosvědčuje autorčino obeznámení se středověkou mystikou a alchymií, která se výrazně inspirovala archetypálními motivy starověké (evropské i východní) moudrosti. Koule (resp. jiná kulovitá tělesa a tvary), dokonalé těleso, se objevuje jako symbol v mnoha filosoficko-náboženských systémech, mj. v orfismu (autorčín zájem o orfický mýtus, z něhož se orfismus zrodil, tu byl již připomenut), kde počátek světa je symbolizován

---

<sup>194</sup> Za pomoc při specifikaci prostoru básně u Věry Linhartové vděčím Michalu Bauerovi.

<sup>195</sup> V Daumalově „Základní zkušenosti“ má prostor v jeho vizi tvar nesmírného kruhu, „jehož obvod je vržen do nekonečna“ (DAUMAL 1993c: 132).



tzv. *orfickým vejcem* (JUNG 1998: 12).<sup>196</sup> Vejce a krystal přitom Linhartová identifikuje jako dva elementární tvary obrazů Josefa Šímy. Vejce představuje organický svět, „zárodečnou a chaotickou živou hmotu, pasivní, nevědomý a ženský svět“ (LINHARTOVÁ 1968b: 266).

Básně Linhartové mají často kruhovou kompozici, kruh a oválné tvary jsou ovšem také v básních i tematizovány nebo asociovány – např. prostřednictvím frekventovaného motivu vody a vodní plochy (objevující se často již v triptychu *Dům daleko*). Na tyto motivy se potom navrstvují motivy s nimi související, např. motiv zrcadla (spojený s motivem vodní hladiny, jak na to autorka upozorňuje také u Josefa Šímy; LINHARTOVÁ 1968b: 260) nebo motiv středu. Střed se hledá, kolem středu se krouží, pohyb vůči němu je odstředivý i dostředivý. Pohyb vůbec, jak bylo naznačeno výše, je tu kategorií problematickou. Nelze říci, že zcela chybí, ale není ani evidentní, často jde spíše o *náznak pohybu*. Není to něco samozřejmého, je to gesto proměňující dosavadní existenci, je to tedy i otázka *rozhodnutí, odvahy* – vydat se někam jinam, k něčemu novému.

Tento nový prostor bývá často ohraničen zdi, kterou je třeba překonat. Je zajímavé, jak frekventovaný je motiv zdi nejen v literatuře, ale např. i v dobovém výtvarném umění. Ukazuje se přitom, že je tento motiv sémanticky velmi silně nabitý a že v sobě spojuje řadu významových odstínů, a tedy i různorodých konotací.<sup>197</sup> Zed' se např. (jako i jiné oblíbené motivy Věry Linhartové) objevuje na obraze Mikuláše Medka (*Zed'*, 1951; reprodukováno in MEDEK 1995: 128), Medek zed' též reflektuje ve svých denících v souvislosti se svou budoucí ženou Emilou: „Některé zdi jsou živé, proudí v nich krev, pod tenkou vrstvou omítky pulsuje rudá teplá krev v kamenech, které dýchají, které jsou pokryty žilkováním, které jsou obdařeny darem hmatu. (...) Takové zdi mají otvory, aby člověk skrze ně mohl procházet se vztyčenou rukou, otvory přesně ve tvaru Tvé postavy se vztyčenou rukou“ (IBID.: 125).

---

<sup>196</sup> Filosofický koncept orfismu je myšlenkám Linhartové velmi blízký. V orfismu se Orfeus stal zakladatelem nového *iniciačního* ritu, jehož cílem bylo „znovuzrození“ k *vyššímu stupni bytí*. Cesta k vyššímu životu tu byla podmíněna silným *asketismem*, který měl sloužit *vysvobození duše z vězení těla*. Podle některých pramenů byl *Orfeus* přijímán také starokřesťanským uměním jako *předobraz vítězího Krista*. K orfismu srov.: HORYNA 1998: 300-301.

<sup>197</sup> Zed' jako součást městského prostoru je též jedním z klíčových bodů tematizovaného prostoru v tvorbě Skupiny 42, jejíž autoři byli více či méně blízcí soudobému evropskému existencialismu – Jiří Opelík ve své holanovské monografii v této souvislosti připomíná Sartrův povídkový soubor *Zed'* (1939) (OPELÍK 2004: 80). Pro poetiku prostoru u autorů, jež ve svém díle zobrazují existenciální fenomény, je příznačný také níže pojednaný motiv domu. Srov.: PAPOUŠEK 2004: 24-25.

Samostatnou kapitolou by bylo zkoumání motivu zdi v poezii Vladimíra Holana.<sup>198</sup> V poslední době se ho pokusila interpretačně (v konfrontaci s dílem Richarda Weinerja) uchopit např. Zuzana Stolz-Hladká (STOLZ-HLADKÁ 2006). Holanovo užívání motivu zdi a zdí interpretuje na pozadí básnickovy koncepce slova, zeď je znakem básnickova slova. Zeď může být adresátem dialogu (IBID.: 244); zeď je vertikální stavbou, jež vede zrak subjektu od konkrétního do prostoru neviditelného, duchovního (IBID.: 245). Přejížděním místem mezi prostorem konkrétním a spirituálním může být přítom zeď hřbitovní, jež patří k nejčastějším Holanovým motivům. Podobně jako u Věry Linhartové může být u Holana zeď „hradbou nebo hranicí, kterou nelze překonat, ač se o to promlouvající subjekt pokouší vší silou (...). Nejčastěji ale vábí pohled subjektu za zeď, pohled nad či přes zeď, nebo dokonce *trhlinou skrz zeď*“ (IBID.: 246; zdůraznila V. K.). Zeď může být též metaforickým pojmenováním těla, stěny, oddělující bytosti od sebe samých i od sebe navzájem: „Tep vyťukává na zeď těla / smluvená znamení“ (HOLAN 2003: 24).

V poezii Věry Linhartové je *zeď* – podobně jako v její povídce „Co nejvíc šedé“ ze souboru *Meziprůzkum nejbliž uplynulého* – bodem hraničním, *hranicí přechodu jinam, výzvou*. Motiv jejího „zdolávání“ se v textech ze šedesátých let v různých obměnách stále vrací: „Nepochybuji o tom, že také mně se jednoho dne udá *projít zdí*“ (LINHARTOVÁ 1968a: 17; zdůraznila V. K.). Zeď se zdá být *magickou branou*, mohou z ní vystupovat bytosti z jiného, možná zázračného světa, jako např. stařena v závěru textu „Přehledné uspořádání“ (IBID.: 83). Situování tohoto *jiného* prostoru je přitom nejasné, „hranice prochází středem, který je libovolný (...), je však nepochybně tady, mezi všemi těmito určitými místy, třebaže sám nemá místo“ (IBID.: 90). Je to podobné jako s *druhým městem* Michala Ajvaze, i v ajvazovském světě může vést hranice v podstatě kdekoli, vstoupit do druhého města lze na místech různých a často nečekaných, je to vždy spíše otázka *jiného vidění a vnímání* prostoru a věcí.

Hledají se trhliny průniku, průchodu: „Trhlinou, že by ani vlasek neproklouzl, tudy pronikám“ (IBID.: 19). Sugestivní komentář k této autorčině básnické snaze vytváří Miloslav Topinka, jenž *trhlinu* Linhartové interpretuje na pozadí básnického rodokmene, vytyčeného jmény Novalis, Nerval, Rimbaud, Gilbert-Lecomte. Objevování *trhlin* (podobně jako např. pro Danielu Hodrovou či Michala Ajvaze) –

---

<sup>198</sup> Holanovy básně s motivem zdi jsou obsaženy v cyklu *Zdi*, pořázeném jako antologie básní s motivem zdi pro osmý svazek Holanových *Spisů* s názvem *Nokturnál* (HOLAN 2003).

v řeči, ve skutečnosti – je totiž jedním z klíčových bodů autorčina uměleckého hledání (a nejen jejího): „Pokus rozbít tu stěnu, proniknout jinam, za řeč, dosáhnout hranice, bariéry něčeho jiného. To, co Věru Linhartovou zajímá, je trhlina, která se rozevívá mezi dvěma a více jazyky. (...) Trhlina v prostoru, trhlina v řeči. Možná někdy škvíra. Trhlina, kterou na obloze rozevívá blesk, okamžik náhlého osvětlení, iluminace“ (TOPINKA 1993a: 134-135). K Topinkově komentáři linhartovské trhliny lze pak doplnit vyjádření Daniely Hodrové z její knihy *Citlivé město*, dosvědčující, že hledání trhlín je jakýmsi spojovacím bodem tvůrců, kteří se prostřednictvím svého díla snaží proniknout kamsi za: „Různými otvory a štěrbinami je možné za určitých okolností vejít do jiného světa a času (...)“ (HODROVÁ 2006: 283).

Zed' může být nebezpečná, nejistá – podobně jako v „Domě daleko“ se může dosavadní obydlí bortit – „upřeným zřením / se vznítí / omítka zdí / a s ní / i přístřeší / se zřítí“ (LINHARTOVÁ 1993e: 106).<sup>199</sup> Stavba se bortí ve jménu vzkříšení něčeho nového. Borcení zdí – vlivem ohně v citované básni či v „Domě daleko“ nebo vlivem vlhka v „Ubývání hlásky »M«“<sup>200</sup> – může sice přinášet nový začátek, může symbolizovat smrt jednoho jako podmínku zrodu něčeho jiného, nevylučuje však strach a úzkost, které zánik provázejí, už proto, že pro „vyšší“ poznání musí subjekt opustit bezpečný prostor své intimity.

Tento druhý, negativní, existenciálně vnímaný aspekt ohrožení intimního obydlí podobně sugestivně jako ve výše citovaném úryvku z básně Linhartové evokuje pasáž básně Zdeňka Lorence „Stín rafijí“: „Strom se komíhá / Došky chalup hoří / Náš dům To je náš dům V našem domě čenichá strach / Dáváme mu skrojek který jsme vzali sobě / Kdosi snad přesně vyměřil nárok bytí / A my přitom nebyli“ (LORENC 1967: 37). Rozdíl mezi situací subjektu básně Linhartové a Lorence tkví v tom, že zatímco Lorencův subjekt je objektem dění, je bezmocný, je ohrožen, vehnán do situace, nad níž nemá kontrolu, u Linhartové se subjekt do situace ohrožení vrhá dobrovolně, motivací je tu ona *vysoká hra*, jež nepřipouští polovičatost.

Stejně jako mohou být vratké zdi, může být nejistý i *dům*, obydlí. Hrouť se starý dům, aby mohl na jeho troskách vzrůst dům nový. Tento obraz se přitom neobjevuje

---

<sup>199</sup> Srov. větu z „Domu daleko“: „Rostoucím žárem se nítí omítka zdí“ (LINHARTOVÁ 1968a: 35).

<sup>200</sup> Srov.: „Stěny se vrávoravě potácejí zdá se že se krouťí vlhkem“ (IBID.: 41).

v české literatuře poprvé, nalezneme ho již v jedné Máchově básni,<sup>201</sup> jež se počíná následujícími verši: „Aniž křičte, že vám *stavbu bořím*, / jenž by sama v krátkém padla čase; / neb kdy základ krysy rozlézají, celý *dům se větrem již kolíbá*, jehož krov se k zemi skoupě shýbá, / jakou schránu střechy dají? - / A kdy *nové stavení* má státi, / zdaliž rádno stavbu zase jinou / na základu u vysokou hnáti, / předešlé který byl pádu vinou?“ (MÁCHA 2002: 211; zdůraznila V. K.).

Projekt domu je u Linhartové projektem umění, literatury, jež je vnímána jako nekonečný palimpsest,<sup>202</sup> v němž se staré permanentně oživuje a přetváří v nové: „Bdím nepřetržitě, neboť ustavičné bdění je umění. Nejsou chvíle významnější než jiné a jediné usnutí hrouť celou stavbu v základech. Dům z trosk je už vzpomínkou minulého domu. Můj dům spálený, nikoli znovuvybudovaný, ale rázem z rumiště povstává. Neboť umění je znovuzkřížení věcí vpravdě zemřelých a jejich zmrtvýchvstání. Je klíčem na prahu prachu. Je tím, v co se hledá, tím, v co se přerůstá, tím, v co se ukrývá a tají. Nocí tmou“ (LINHARTOVÁ 1968a: 26). Tato slova komentuje Zuzana Stolz-Hladká: „Zde má z mrtvých povstat jazyk. Křesťanské znovuzrození z božího ducha se stává jazykovou obnovou a textovou metamorfózou“ (STOLZ-HLADKÁ 2000: 160). Promlouvající subjekt „Ubývání hlásky »M«“ mluví o čtení písma „zpopelněných papyrů“ (LINHARTOVÁ 1968a: 45). Prostřednictvím tvorby tu chce hovořící subjekt oživit již dávno ztracené, zmizelé, skryté, neviditelné, rozpoznat „poselství vymizelých *kruhů* na vodě“ (IBID.: 45; zdůraznila V. K.), původní, (pra)základní dokonalosti.

V *Chiméře* je linhartovská představa domu<sup>203</sup> spojena s potlačováním těla a tělesnosti, nejde o fyzický dům a fyzické tělo, ale o dům imaginární, *dům vědomí*, myšlenek, představ, obrazů, *dům slov*, ke kterému se subjekt uchyluje. Mezi slovy a tělem přitom vyvstává postupně propast, tělo se stává zbytečným (je totiž nedokonalé, pomíjivé, nespolehlivé, zrazující): „A také ví, že povolí-li jednou ono tenké pouto mezi jeho tělem a slovy, a tím bude porušena vratká rovnováha obou příbytků jeho bytosti, takže ta se pak stane znovu a už neodvolatelně neúplnou, bude to právě dům slov, který přežije pak už zbytečnou stavbu jeho těla. Zejména stane-li

---

<sup>201</sup> Na Máchovu báseň mne upozornil Aleš Haman. K explikaci Máchova textu srov.: ČERVENKA 2002: 367-368, HAMAN 2007: 131-132.

<sup>202</sup> Autorčinu představu knihy jako paměti, pratektu, knihy světa spojuje s představou „textu-palimpsestu“ Z. Stolz- Hladká (STOLZ-HLADKÁ 2001: 559).

<sup>203</sup> Podle Pražana a Suse je motiv domu „projektem metafyzické touhy lidské duše, obrazem hledaného, nalezeného a znovu se ztrácejícího cíle transcendujícího lidského úsilí“ (PRAŽAN – SUS 1970a: 70).

se to v dlouhé lednové noci, kdy čas už neubývá, ale jenom se s přibývajícimi hodinami prodlužuje donedohledna – a nikde žádný příbytek, nikde úkryt, nikde dům, nikde ani obyčejný dům pro dům mého těla“ (LINHARTOVÁ 1993g: 24). V „Domu daleko“ dům splývá se subjektem promluvy, tělo subjektu se rozplývá a rozpíná po celém domě, městě, krajině. Projít zdí domu znamená pak projít vlastním tělem, opustit ho s vidinou spásonosné hodnoty umění.<sup>204</sup>

Fyzický dům je nebezpečný nejen tím, že tu není, když ho člověk potřebuje, ale ve své podobě není ani stabilní a přehledný – neustále se proměňuje, připomíná nepřehledné bludiště: „Dům se opět změnil, nebyl to už jen městský labyrint, bylo to skutečné bludiště chodeb, a to chodeb zcela nepravidelně klenutých, nejen nahoře, ale i tam, kde by měla být podlaha, různě se stáječících, rozdvoujících, nedohledných“ (LINHARTOVÁ 1993g: 34). Nelze přitom rozlišit, zda to, čeho je promlouvající subjekt svědkem, je realita, nebo pouhá chiméra, sen, fantazie, hra. V zobrazení prostoru lze podobnou nejistotu a tápání subjektu, z jehož perspektivy je prostor nazírán, nalézt např. v textech Richarda Weinera nebo Jana Kameníka.

Také u Kameníka se objevuje motiv odmítnutí přijetí zdí, které subjekt omezují. V sugestivní povídce „Strach“ přechází vypravěč v tajemném domě neustále z jednoho pokoje do dalšího; zdá se to být nekonečné, až nakonec dojde k cíli, tím však není *něco*, nýbrž *nic*, za posledními dveřmi se rozprostírá nicota, a to, co je za ní, zůstává vypravěči zatím skryto. Z prostoru vnějšího se v Kameníkových textech přechází většinou plynule, bez nějakého výrazného oddělení do prostoru vnitřního. Analogicky k vnitřnímu prostoru i čas v Kameníkových prózách má svůj vlastní, vnitřní řád, proto je také těžké zde uvažovat o nějakém skutečném rozlišení budoucnosti, přítomnosti a minulosti. Příznačně pro lyrický modus, jenž je tu silně přítomný, se zde přítomné, minulé i budoucí prostupuje a splývá (STAIGER 1969: 153 aj.).

Stíráním hranic mezi snem a realitou se uspořádání časoprostoru (resp. jeho chápání) přeskupuje, přehodnocuje. Nelze rozeznat, kdy se promlouvající subjekt (např. v textu „Dům daleko“) popisuje prostor vnitřní a kdy vnější,<sup>205</sup> kdy mluví o domě konkrétním a kdy je dům metaforou (tvorby, literatury, textu, lidského vědomí,

---

<sup>204</sup> Srov.: „Zeď domu, byť byla sebeneprostupnější, je lehce průlinčitá. Krev stoupá sešlou zdí“ (LINHARTOVÁ 1968a: 12).

<sup>205</sup> Nerozlišování a prostupování „vnitřního“ a „vnějšího“ je podle Emila Staigera příznačné pro lyrický modus (STAIGER 1969: 48). Je též příznačným rysem tzv. mytopoetického prostoru (HODROVÁ 2006: 274).

lidské existence).<sup>206</sup> Vnitřní a vnější se tu prostupuje, vytváří skutečnost *jiného* řádu. Není totiž pravdivé a opravdové to, co si můžeme fyzicky ověřit, osahat, sen či básnický obraz mohou být stejně pravdivé nebo mnohem pravdivější, než každodenní skutečnost, jež nás obklopuje.<sup>207</sup> „*Snový svět* je stejně souvislý a všeobecný systém vidění, jako vnější svět,“ píše Gilbert-Lecomte v „Strašném objevu... jediném“ (GILBERT-LECOMTE 1993b: 69; zdůraznil R. G.-L.). Slavná první věta Nervalovy *Aurelie* zní: „Sen je druhý život“ (NERVAL 1957: 85).

Nejde přitom o to, tyto dva póly světa oddělovat, ale hledat cesty k jejich propojení. Teprve v jejich propojení lze nahlédnout svět v jeho *úplnosti* (což připomíná poetiku a noetiku obrazů Josefa Šímy ve smyslu, jak o nich mluví právě Linhartová). Pasáž z *Chiméry*, která nyní bude následovat, jsem se rozhodla ocitovat celou, neboť se domnívám, že je jedním z klíčů k autorčině ontologii a noetice světa a umělecké tvorby (resp. jakékoli intelektuální činnosti) a velice dobře dokládá nyní řečené:

„Předpokládám, že jsou nejprve dva světy, jež se podivuhodně doplňují a jež nás obklopují oba stejně bezprostředně, jenomže zpravidla nejsme schopni být přístupnými oběma současně. Lépe než o dvou světech by bylo na místě hovořit o dvojitým světě: denním a nočním. Ten první je dostupný našim smyslům, našemu jednání, úvaze, logickému a abstraktnímu myšlení. Avšak docela stejně, jako není tento svět tvořen našimi smysly, úvahou atd., které jsou pouhými prostředníky a nástroji, jimiž se jej dotýkáme a jimiž jej pro sebe otvíráme, právě tak je sen, vidina nebo představa jenom nástrojem, orgánem, který otevírá vstup do světa nočního, jenž je právě tak skutečný a tak obecný jako svět denní. Sen nevytváří svět snu, který by byl jen osobní a nesdělitelný, nýbrž pouze osvětluje tu jeho část, která je v souladu s okamžitým osobním ustrojením, s individuální připraveností přijmout obraz nočního světa. – Běžně jsme však schopni vstupovat jen do jednoho z těchto dvou světů, tedy odděleně a následně, v ustavičném střídání, v němž vždy jeden z nich pro nás nabývá skutečnosti a přítomné naléhavosti, zatímco druhý spočívá v latentním stavu bez vlastností. – Jsou však patrně také vzácné, nesmírně těžko dostupné okamžiky (a pro podstatnou změnu, která se tím s námi udá, stačí takový okamžik jediný), kdy jsme pojednou schopni nazřít oba tyto světy současně, nebo lépe: obojí

---

<sup>206</sup> Na vždy přítomný metaforický význam (i konkrétního) domu upozorňuje Daniela Hodrová (HODROVÁ 2006: 266).

<sup>207</sup> S tímto pojetím se lze setkat např. v *Citlivém městě* Daniely Hodrové (IBID.: 372) nebo v Ajvazově *Zlatém věku* (AJVAZ 2001: 275, 293-294). Na oba autory tu zde měl mj. vliv Michel Foucault a jeho studie *Sen a obraznost*.

tento svět jako jediný. Tímto spojením, tímto prostoupením vzniká *nemožný* svět, nemožný proto, že obě jeho hybné složky se svými vlastnostmi navzájem dokonale ruší, a tedy nemožný, ale existující, nesmírně nesnadno nazíratelný, a přece, zdá se, právě ten jediný svět, který je v sobě úplný. Zvláště pozoruhodné je, že v jedinečném zážitku, kterým je nazření tohoto nemožného světa, jež nám běžně a střídavě zakrývají pohledy do světa denního nebo nočního – mizí beze zbytku strach ze smrti a úzkost z mrtvých. Mizí dokonce i jistota, jsem-li já sám nyní živ nebo mrtev“ (LINHARTOVÁ 1993g: 35).

Velice často pracuje Linhartová ve své poezii s typografií textu.<sup>208</sup> Podobně jako v próze používá Linhartová často ve svých básních závorky a prohlubuje tak mnohvrstevnost básní, nechá do sebe zapadat a prolínat různé vrstvy.<sup>209</sup> Básně jsou psány bez interpunkce, především v závěrečné básnické sbírce jsou však velice často užívány dvojtečky, z obou stran oddělené mezerami. Hlavní funkcí dvojtečky je uvození citátu, vysvětlení, doplnění, příkladu, výčtu apod., u Linhartové ale jsou dvojtečky spíše grafickým prostředkem sloužícím ke zdůraznění určitých pasáží textů a k oddělení jednotlivých slov a spojení, jež fungují samostatně, zároveň se však vzájemně osvětlují.

Dalším oblíbeným autorčiným prostředkem ke zdůrazňování i těch nejmenších jednotek básně je práce s písmem. Někdy se stane, že jednotlivá hláska je vysunuta na konec nebo začátek řádku, někdy jsou – např. verzálkami – zdůrazněna některá písmena uprostřed slova. Typickým prostředkem, o němž ale byla řeč již výše, je akrostich a jemu podobné figury. Taktéž se pracuje s tvarem řádky, dochází k různým posunům, což slouží jednak ke zdůraznění, jednak to podporuje vnímání vizuálního aspektu básně.

Pokud jde o časoprostor fikčního světa, pak lze v případě poezie Věry Linhartové říci málo určitého, neboť jen zřídka bývá konkretizován. Snad z hlediska přírodního času je možné básně blíže situovat – převažuje podzim, zima, noc či přechodová pásma

---

<sup>208</sup> Tyto postupy jsou důvodem, proč někdy bývá jméno Linhartové dáváno do blízkosti autorů dobové experimentální poezie, vizuálními básněmi např. Jiřího Koláře, Eduarda Ovčáčka, Ladislava Nováka, Ladislava Nebeského a dalších. Pro tento typ literatury je přitom příznačné kombinování postupů slovesného a výtvarného umění, literární text je tu zároveň dílem výtvarným (Linhartová se ostatně ve studii „Vnitřní monolog a vnitřní model“ vzájemným vztahem mezi literaturou a výtvarným uměním zabývala). Linhartová však sama měla o tzv. experimentálním umění značné pochybnosti; *raison d'être* její tvorby, jejího hledání je, domnívám se, úplně jiné povahy než u výše zmíněných umělců. Nejde jí o nalezení nových metod, ale o proniknutí k jádru, k podstatě, k oné základní zkušenosti.

<sup>209</sup> K tomu srov.: HODROVÁ 2006: 68-69. Na prostupování různých vrstev upozorňuje sama Linhartová ve své studii o Josefu Šímovi, konkrétně v souvislosti s obrazem urbinského anonyma 16. stol. *Stigmatizace sv. Františka* (LINHARTOVÁ 1968b: 254).

(ráno, večer). Básně se odehrávají v převážné míře v prostoru abstraktním, v prostoru myšlenek a slov, proto také o to více zaujme, že relativně často vstupují do básní přírodní motivy a scenérie, přecházející někdy do obrazů snových, magickorealistických krajin.

Najít zde lze motivy rostlinné (strom obecně i konkrétně /bříza, smrk/, vřes, jehličí, keř, růže, rozmarýn, makovice, lotos, lopuch...), zvířecí (ryba, včela, pavouk, oř, pes, chrt, netopýr, můra, labuť, pták, mořská fauna, která by mohla souviset s hledáním *původního*, prastarého...) <sup>210</sup> a motivy z oblasti atmosférických a dalších přírodních jevů (světlo – tma, blesk, déšť, sníh, mráz, příliv – odliv; v triptychu *Dům daleko* mnohoznačný motiv větru). Konstatování přítomnosti přírodních motivů ovšem neznamena žádný posun v interpretaci. Je přitom velmi těžké tyto motivy do fikčního lyrického světa nějak „vřadit“ a nepřistoupit pouze k povrchním tvrzením. Interpret se tu opět dostává do bodu, kdy jeho úvahy jsou více než čímkoli jiným *tušením smyslu*.

Některé motivy jsou zatemněné v kontextu jedné konkrétní básně, jejich smysl však může vystoupit na pozadí dalších autorčiných textů. Jako příklad vezmu zdánlivě alogický závěrečný verš básně číslo čtyři ve sbírce „Dům pro mé lásky“: „Pře pestře rozvinula / pestíky rostlin / Pes srost / Rozmarýn maní dostal / skvrnivku / růži narostl nos“ (LINHARTOVÁ 1993c: 33). Celá báseň působí hermeticky, avšak poslední verš, mající ráz pointy, může napomoci k osvětlení jejího možného smyslu. Nejprve se zaměřím na motiv růže. Je možné jej číst na pozadí stejného motivu v triptychu *Dům daleko*. „Po smrti budu deštěm růží“ (LINHARTOVÁ 1968a: 16), prohlašuje promlouvající subjekt „Domu daleko“ a dává tak motiv růže do souvislosti s motivem opuštění vlastního těla a také do souvislosti s krásou, jež je jedním z klíčových motivů textu. Tyto konotace nejsou autorčiným „specifikem“, naopak naznačují skrytou příbuznost s určitou linií moderní poezie, o níž tu již byla a bude na nejednom místě řeč. Tentokrát lze – prostřednictvím úvah Maurice Blanchota – poukázat na spřízněnost např. s poetikou Rainera Maria Rilka, pro něhož se růže „stává zároveň symbolem básnické činnosti i smrti“ (BLANCHOT 1999: 212).

Poetické využití motivu růže vychází z dlouhodobé symbolické hodnoty tohoto motivu. Slovník symbolů (COOPEROVÁ 1999: 160) uvádí řadu symbolických

---

<sup>210</sup> Hledání *původního* je přitom příznačné také pro Josefa Šímu (ŠMEJKAL 1964) a pro skupinu Vysoká hra.



významů růže, všechny ukazují, že růže patří ke klíčovým emblémům západní duchovní metaforiky a symboliky (nejen křesťanského, ale již antického světa). Růže je komplexní a zároveň *ambivalentní* motiv, symbolizuje čas i věčnost, život i smrt, plodnost i panenskost. Růže znamená *dokonalost, naplnění, tajemství života, srdce, střed, neznámo*, také ovšem *krásu, dráždivost, vášeň*. Jako symbolika ženských božstev symbolizuje *lásku, stvoření, plodnost*. Pomíjivost růže představuje *smrt, smrtelnost a zármutek*, její trny jsou obrazem *bolesti, krve a mučednictví*. Jako pohřební květina symbolizuje věčný život, věčné jaro, *vzkříšení*. Růže také ztělesňuje *mlčení* a mlčenlivost.<sup>211</sup> Bílá růže je pak „*květinou světla*“.

Již svou podstatou, tj. ambivalencí, zapadá motiv růže do motiviky Věry Linhartové. Navíc v sobě spojuje klíčové motivy textů, jichž se dotýká tato kapitola. Odkazuje nejen k biblickému novozákonnímu diskursu, ale též k diskursu erotickému a diskursu tvorby díla. Nakonec „mystická růže“, „*rosa mystica*“ (objevující se v *Chiméře*; LINHARTOVÁ 1993g: 15), „růže bez trnů“, představující Pannu Marii, která byla v okamžiku svého početí uchráněna poskvrny dědičného hříchu. Autorčin umělecký projekt také předpokládá do značné míry jistou askezi a „panenskost“ (míněnou ovšem v přeneseném slova smyslu), jinak ztrácí svou čistotu a ryzost. Není bez zajímavosti, že A. M. Ripellino ve své *Magické Praze* Linhartovou připodobňuje – se vši mnohoznačností tohoto označení – k „mluvící panně“ (RIPELLINO 1992: 18). Promlouvající subjekt v „Přehledném uspořádání“ se v závěru podle svých slov začíná podobat jednorožci (LINHARTOVÁ 1968a: 88), který je symbolem čistoty a panenskosti. „Roh spásy“ tu má však podobu „rohu myšlenky“, nesituuje tedy subjekt do oblasti náboženství, ale intelektu.

Rovněž druhá část verše „růži narostl nos“ nemusí být tak alogická, jak by se mohlo zdát, nemusí být vnímána jako nějaká intelektuální libůstka či manýra. Také motiv nosu se totiž vyskytuje v „Domě daleko“, a to opět v kontextu, který tu byl opakovaně připomínán a do něhož se včleňuje i motiv růže. Motiv nosu je leitmotiv pasáže, v níž se vyprávějící subjekt obrací na blíže neurčeného adresáta, jenž ovšem některými motivy odkazuje ke (křesťanskému) Spasiteli:<sup>212</sup> „V mých představách se zvolna slévá obrys tvého nosu. Tuhne z mlh. Stoupá z mátoživého víření. Tvůj nos nebudoucí. Zniknuvší. Ó ano, také já, ptáka že zvadne, květinu, ne ptáka, květinu že

---

<sup>211</sup> K tomu také srov.: VAŇKOVÁ 1996: 108.

<sup>212</sup> V celém triptychu *Dům daleko* se objevují místa, kde se subjekt až nápadně některými (symbolickými) atributy podobá Ježíši Kristu (chůze po vodě, ztotožnění s rybou či jednorožcem, hůl a lastura jako poznávací znamení).

znikne a nebude, ptáka, ne květinu že se opět pohrouží a nebude, ptakočlověka že zahyne a ani nos po něm nezůstane. Moci tak říci: zůstaň; zástupy pozůstalých očekávají za tebou. Jenže tvá podoba nepřebývá než v zůstavaném otisku“ (LINHARTOVÁ 1968a: 22). Začlenění verše „růži narostl nos“ do kontextu autorčina díla a mytologických a symbolických obrazů, z nichž vychází, tedy odhaluje, že verš odkazuje k řadě sémantických polí. Jako jedno z možných čtení vidím metaforu zrození či vzkříšení duchovního díla, absolutní, ryzí, čisté jednoty, v níž se vše stýká.

Také u dalších většiny přírodních motivů je možné shledat podobnou provázanost s motivy, o nichž byla řeč již výše (sakrální, smrt, tělo, erotika, mytické příběhy). Přírodní motivy tedy neodkazují ani tolik k aktuálnímu světu, jako ke světu dosavadních mytologických a uměleckých reprezentací, ke svým přeneseným a symbolickým významům. Dále si lze povšimnout, že přírodní motivy neslouží k harmonizaci básnického světa, naopak podporují a dotvářejí jeho dramatickou, napjatou, často úzkostnou atmosféru (např. motivy nočních zvířat či mořské fauny, které mohou evokovat mytologické příšery). V neposlední řadě se mi v tomto bodě opět připomněla podobnost se světem uměleckých textů a obrazů východní provenience.<sup>213</sup> Nelze v této době zřejmě ještě mluvit o nějakém přímém vlivu, spíše mám na mysli jakousi „archetypální“ spřízněnost se světem východního umění, s jeho přístupem k zobrazování světa a subjektu.<sup>214</sup>

Neboť i v čínském a japonském básnictví a malířství je subjekt „minimalizován“, zatlačen do pozadí. Je součástí přírody, přírodního univerza, je v něm jen nepatrnou částičkou, tento svět ho přesahuje a subjekt si je toho vědom, proto opouští sebe sama a zapojuje svou energii do energie přírody, světa, veškerenstva. Taktéž např. v japonské literatuře je méně výrazná hranice mezi poezií a prózou, důležitější než míméisis jsou zde lyrické postupy (LÍMAN 2000: 25). Ve východním myšlení hraje také velmi důležitou roli ticho a mlčení. Východní Bůh je ztotožněn s mlčením, neboť mlčení – stejně jako Bůh, absolutno – je beztvaré, nerozlišené (VAŇKOVÁ 1996: 133, 135-136). Pro tao a zen je mlčení spjato s prohlédnutím a proměnou skutečnosti (IBID.: 6). V neposlední řadě situuje sama Linhartovou Vysokou hru, na

---

<sup>213</sup> Alespoň formou poznámky je na místě připomenout přitažlivost východní poezie pro literární „předchůdkyni“ Věry Linhartové Miladu Součkovou, jež je autorkou sbírky parafrází staročínských básní *Žlutý soumrak* (1942). V meziválečné době to nebyl ojedinělý projev zájmu o čínskou poezii, opomenout nelze přinejmenším Mathesiovy překlady čínské poezie.

<sup>214</sup> Jiří Trávníček připodobňuje tvůrčí subjekt Linhartové k zenovému mistru (TRÁVNÍČEK 1994: 54).

jejíž projekt mj. navazovala, do blízkosti orientální filosofie indické, japonské a čínské (LINHARTOVÁ 1967: 294), i to by tedy mohlo být dokladem rané spřízněnosti s východním myšlením.

Tematizovaný prostor je často prostorem nicoty, prázdnoty, opět dvojznačné, neboť nicota a prázdnota jsou spojeny s úzkostí a strachem, zároveň však představují zárodečný stav (nového) počátku.<sup>215</sup> Ve sbírce „Janus tří tváří“ však převažují „nálady“ negativistické, až nihilistické. Evokovány jsou zápornými zájmeny a příslovci: nic, nikdy, nikde, odnikud atd.<sup>216</sup> Jako by se došlo až na konec, na okraj a nezbývalo nic jiného než v osamocení a prázdnotě čekat, zda přijde něco jiného, nového.

„Nedořečeno skryto

a zpíváno

prostřed noci

Pomoc

odnikud není

a ráno

nepřijde

jen jitření a tlení“ (LINHARTOVÁ 1993e: 118)

Před subjektem se tu otevřel neznámý prostor, ohromující i uvrhující do nejistoty, krutý, a přesto lákavý. Jeho sebevědomé ohledání se stane náplní až textů následujících, napsaných již *jinde*, *za jiných okolností*, *v jiném prostoru* (jazykovém, geografickém, uměleckém).<sup>217</sup>

---

<sup>215</sup> Podle Jiřího Trávnicka tu jde o záměr „spojit a zrcadlově konfrontovat bytí s ne-bytím“ (IBID.: 54). Obrazy nicoty pak Trávniček usouvztahuje s podobnými obrazy Máchovými (jak již bylo řečeno více, spojnic s romantismem – jako určitým transhistorickým myšlenkovým a zobrazovacím paradigmatickým – lze u Linhartové najít více): „V obou případech je vyřčena neexistence – u Máchy časově, u Linhartové i prostorově. Současně je proti nám vztyčena hráz marnosti i milostivé pobídky k překročení hranice mezi tím, co je a co už (nebo vůbec) není“ (IBID.). Oproti Máchovi je však podle Trávnicka „Linhartové exteriér“ „více stažený“: „V jejím prostoru se jakoby nepohybujeme trojrozměrně a se stálou oporou o smysly identifikovaná jsoucna, ale v jakémsi propadu a mizení“ (IBID.). Protože nicota je v prostoru básně *stvořena* prostřednictvím slova, lze o ní říci, že přitom „je i není“ (IBID.: 53).

<sup>216</sup> Zajímavé přitom je sledovat, jak zrovna zápor je u Linhartové ozvlášťován, a tedy i relativizován: „Nevím, zda *neje* tento dům, který vidím, který hledám. *Nic opakuje*“ (LINHARTOVÁ 1968a: 11; zdůraznila V. K.). K ozvláštnění záporu v „Domě daleko“ srov.: STOLZ-HLADKÁ 2000: 164.

<sup>217</sup> Tento jiný prostor (alespoň v geografickém smyslu slova) byl přitom předznamenáván již v autorčiných prózách ze šedesátých let – do prostředí Francie (Paříže) je situována skladba „Přehledné uspořádání“ (*Dům daleko*) a *Chiméra neboli Průřez cibulí*; francouzský zeměpisný kontext (konkrétně cesta z pařížského letiště Orly na pražskou Ruzyň) je též jedním z klíčových motivů autokomentáře básně „Modrozračno“.

### 3. 5 Poezie řeči, řeč poezie

Bylo již několikrát výše naznačeno, že poetická kvalita básnických textů Věry Linhartové se odvíjí od ohledávání poetických aspektů slova a řeči. Jedním ze základních organizujících principů je proto také zvuk, zvukové asociace a metafory. Jednotlivé básně jsou často vystavěny na „půdorysu“ několika málo hlásek, jejichž výrazná přítomnost ve slově se zdá být základní motivací užití slova v básni. V hláskové instrumentaci Linhartová tíhne – zřejmě nijak překvapivě – spíše k souhláskám a zvukům kakofonické povahy – časté jsou sykavky a hlásky r, ř, t. To jsou hlásky, které se často vyskytují ve slovech patřících k sémantickému poli „smrti“.<sup>218</sup> Na druhé straně je časté užití hlásky jako je „l“ – hlásky ladné, „klouzavé“, která může evokovat sémantické pole „erotiky“<sup>219</sup> (podobně by sem bylo lze přiřadit samohlásku a/á, evokující milostný vzdech). Často je báseň postavena na hře s homonymními tvary, kořeny slov nebo izolovanými hláskami.

Především v prvních autorčiných básních se objevují krkolomná slova a slovní tvary, jazykové hříčky, jazykolamy, slovní materiál je opředen magickým oparem. Upřednostnění zvukové stránky vyjádření nad jeho významovou srozumitelností sblížuje některé básnické texty s poetikou *magických zaříkávacích* a formulí.<sup>220</sup> Jako by zaříkávání bylo oním klíčem k poezii, ke vstupu do prostoru poezie. A z druhé strany – slovy Jindřicha Chalupického – v poezii se hotová konstrukce pojmové řeči rozpadá, významy se zneprášují, rozmývají, řeč nabývá síly přivolávat a zaklínat skutečnost samu (CHALUPECKÝ 1966: 176).

Motivace mezi spojenými jednotlivých slov do vyšších celků se jinak těžko objasňuje, logické vazby chybějí. Básnířka ráda porušuje konvence a zažitá schémata, proto u ní např. majestátní, čistotu symbolizující labuť vydává skřek, evokující spíše cosi děsivého. Podobně jsou, a to nejen v poezii, ale již v textech ze souboru *Dům daleko*, zastřeny vazby mezi vyššími celky, neboť spojení jsou většinou asyndetická; existují-li vůbec nějaké vztahy mezi těmito jednotkami, musí je čtenář sám dotvářet. V souboru *Dům daleko* je možné identifikovat rysy holanovské syntaxe – např. užívání předložkových vazeb bez vázaného jména („Své skutky nevztahuji k“; LINHARTOVÁ 1968a: 26), tato nedokončená spojení opět

---

<sup>218</sup> Tyto hlásky se přitom vyskytují i v neslovanských jazycích. Románské jazyky tu „akcentují“ hlásky „m“, „r“ a „t“ a „t“, germánské „t“ a „d“. Srov. fran. „la mort“, it. „la morte“, špaň. „la muerte“, něm. „der Tod“, angl. „death“.

<sup>219</sup> Srov. slova láska, laskat, milovat, mazlit, polibek, líbat apod.

<sup>220</sup> Jan Patočka připomíná, že magicko-mytický názor, „jemuž jazyk, slovo bylo zaklínadlem“, je nejstarší názor na jazyk (PATOČKA 2004a: 101).

zatemňují význam, rozšiřují prostor nedořečeného, nevyřčeného, zamlčeného, nemožného vyslovit (všechny nuance „ticha“ je tu možné dosadit). V básních lze najít i spojení, která by se dala připsat kterémukoli básníkovi „kuketujícímu“ se surrealismem (na první pohled např. výše rozebíraný verš „růži narostl nos“), možnou surrealistickou kanonizaci však rozrušuje všudypřítomný ironický nadhled básnického subjektu.

Poezie Věry Linhartové nepostrádá dynamiku, zároveň ji lze vnímat jako jisté *vytržení* okamžiku ze skutečnosti, z plynutí času (přestože jeho nezadržitelné plynutí je v Linhartové textech opakovaně zdůrazňováno), jako akt pokusu o zvěčnění (i zvěčnění) myšlenky – jedině tak lze totiž myšlenku, slovo, obraz prozkoumat, nasvítit z různých úhlů pohledu. Prostřednictvím básnického aktu se tu minulé zpřítomňuje: „Někdejší stále se stává“ (LINHARTOVÁ 1993e: 102). Dá se říci, že básně stojí jakoby mimo čas, třebaže ten je jinak pro Linhartovou kategorií velmi důležitou a v některých textech dokonce klíčovou.<sup>221</sup> Opět je to však kategorie nahlížena v *jiné* perspektivě: „Čas, který nemá jednosměrné určení, čas libovolně návratný, zachytitelný, tuhnoucí“ (LINHARTOVÁ 1968a: 71).

Také v *Chiměre neboli Průřezu cibulí* je fyzický čas zrelativizován a nahlédnut – prostřednictvím metafory stromu – v odlišné perspektivě. Opět se tu také aktualizuje motiv *kruhu* a postupného odkrývání *vrstev* (odkazující k metafoře *cibule*): „Pozemské roky se na sebe vrství v kruzích tenkých jako vlas. Po právu se ony vrstvy, jimiž každoročně obrůstá kmen stromu, nazývají léty; každá z těch vrstev se tvoří po celý dlouhý rok. Ale jakmile je mnohastaletý strom poražen, vidíme na pařezu kresbu několika staletí jako na dlani, od obvodu, od letošní kůry k prastarému výhonku dosáhneme lehce rukou. Tak je vzdálenost pozdního podzimu od časného jara téhož roku skutečnou délkou určitého počtu dní, zatímco vzdálenost mezi desítkami let je vzdáleností několika vlasových šířek“ (LINHARTOVÁ 1993g: 7).

Přítomnost charakterizuje promlouvající subjekt jako „uchopení tekoucího času“ (IBID.: 16). Přítomnost přítom není nikdy singulární, v každém okamžiku je mnoho různorodých přítomností, tj. vztahů, *korespondencí* (jak tu nemyslet na Baudelaira) vznikajících dotýkáním subjektu s jinými lidmi nebo předměty. Těmito korespondencemi navozuje subjekt kontakt se světem – „porůstám jimi do světa,

---

<sup>221</sup> K podobným zjištěním došel Jiří Trávníček. Srov.: „Básně Věry Linhartové mají podobu *strnulého bezčasí*: čas se zastavil a prostor má snahu sám sebe odsát. (...) Čas – lineární, vnější, uplyvavý – je tu radikálně překládán na čas básně – na čas, který ve významových přetlacích básně rozkládá a posléze znicotňuje sebe sama“ (TRÁVNÍČEK 1994: 54; zdůraznila V. K.).

ony tvoří pavučinu, v níž tu a tam uvízne moucha – *zazdání skutečnosti* –, kterou hledám“ (IBID.: 17; zdůraznila V. K.). Svět a čas se mohou smrštit do lecomtovského *nulového bodu* (který může připomínat výše zmíněný Blanchotův *prázdný bod*, v němž se dostává k řeči neosobní, či Bretonův *svrchovaný bod*, *point suprême*),<sup>222</sup> který *trvá* (IBID.: 33).<sup>223</sup>

Pro Linhartovou je příznačná *intelektualizace básnického výrazu*. Některé z postupů, typických pro Linhartovou, pojmenoval Jiří Trávníček: „Slovo, které se dostává do textu, musí být stále připravováno o svou samostatnost, zbavováno vztahů k referenčnímu vnějšku, co nejvíce spoutáváno toliko »úkoly« básně. Někde je tento imanentní rej, obsažený zejména v básnických etymologiích, kalambúrech, zvukosledech, přímo obsedantní a je to především on, jenž se prosazuje do významového centra“ (TRÁVNÍČEK 1994: 53). Vedle zmíněných postupů se intelektualizace projevuje např. v častém užívání slov řídkých (dnes již těžko srozumitelných), slov cizího původu a slov cizích, odborných termínů (encián), historismů (obolos, elysium), latinismů (eadem semper, dementia praecox) apod. S podobným jazykovým ozvláštňováním se lze setkat např. v poezii Vladimíra Holana.<sup>224</sup> Posiluje to uzavřenost poezie, její přístupnost jen úzkému kruhu možných čtenářů. Zároveň se užitím této exkluzivní slovní zásoby zdůrazňuje *magičnost* básnického výrazu, o níž jsem mluvila již výše a jež činí z básnického gesta *gesto iniciační*, umožňující vstup do *jiného* světa (i to spojuje autorku se skupinou Vysoká hra).

Nad poezií Věry Linhartové se klade i otázka autorčina pojetí poezie, jejího přístupu k ní, lépe řečeno otázka toho, zda odpověď lze najít přímo v jejích básnických textech, nebo zda je nutné se pro její hledání obrátit do jejích autokomentářů a dalších esejistických textů o literatuře a umění. Domnívám se, že podstatu

---

<sup>222</sup> K formulaci svrchovaného bodu dospíval Breton postupně. V *Manifestu surrealismu* z roku 1924 lze najít formulaci dosti obecnou: „Věřím v budoucí splynutí obou těch stavů, zdánlivě tak protikladných, jimiž jsou sen a realita, v jakousi realitu absolutní, v *surrealitu*, lze-li tak říci“ (BRETON 2005: 25). V *Druhém manifestu surrealismu* (1930) tuto představu dále rozvádí: „Vše nasvědčuje tomu, že existuje jistý bod ducha, v němž život a smrt, reálné a imaginární, minulost a budoucnost, sdělitelné a nesdělitelné, nahoře a dole již nejsou vnímány jako protiklady. Bylo by marné hledat pro surrealistickou činnost jinou pohnutku než naději, že se podaří onen bod najít“ (IBID.: 78). U Linhartové se myšlenka „zárodečného bodu tvoření“, bodu, v němž se vše počíná, vyskytuje již v próze „Totéž později“ (1961, knižně in *Mezipřůzkum nejbližší uplynulého*, 1964). Srov.: PRAŽAN 1969: 20.

<sup>223</sup> Bretonův svrchovaný bod Linhartová připomíná ve studii o obrazech Josefa Šímy. Nachází jeho analogii v Šimově hledání „beztížného bodu“ a v Lecomtově „nulovém bodu ticha uprostřed vnitřních chvění“ (LINHARTOVÁ 1968b: 254).

<sup>224</sup> K tomu srov.: MAREŠ 2006.

autorčina pojetí poezie lze vyčíst přímo z jejích textů, jedno z uměleckých vyznání si lze přečíst např. v „Domě daleko“: „Ó ano, umění je spojení, ale především: umění je spojení s. Je tedy uzavřené a *výlučné*, přístupné jenom tomu, kdo je uvnitř, je s tajemstvím, jako každé setkání dvou bytostí, a jinak nedosažitelné“ (LINHAROVÁ 1968a: 19-20).

V objasňování autorčiny filosofie umění může také pomoci, bude-li její poetika konfrontována s názory jiné umělecké osobnosti, která je – jak je patrné přímo z jejích textů napsaných v tomto období – Linhartové blízká, a to Mikuláše Medka. Medek v souvislosti s ujasňováním uměleckých názorů na surrealismus v českém uměleckém kontextu padesátých a šedesátých let nabízí ve svých úvahách několik zajímavých postřehů, které zapadají do poetiky budované Věrou Linhartovou.

Blížkost Medkových názorů s poetikou textů Věry Linhartové může zároveň sloužit jako argument i protiargument přiřazení Věry Linhartové k okruhu českých poválečných surrealistů. Jako argument „pro“ to lze chápat ve smyslu kánonu, který se zde konstituoval a v jehož rámci bývají Medek a jeho žena, fotografka Emila Medková, považováni za jedny z výrazných osobností českého poválečného surrealismu. Jako argument proti nálepce surrealistického tvůrce stojí otevřené tvrzení manželů Medkových, že se za surrealisty nepovažují (MEDEK 1995: 93) a že surrealismus považují pouze za určitou (v některých směrech – např. co se týče metody psychického automatismu) etapu ve vývoji umění.

Manželům Medkovým stejně jako Věře Linhartové nelze upřít, že pro ně byl surrealismus některými svými aspekty inspirativní (Linhartová je mu blízká inspirací se magií, snem; bohatostí a neotřelostí obrazů; snahou o *naprosto svobodné* tvůrčí gesto; hledáním *absolutní reality*) a spřízněnost nelze vyloučit (a není to ani cílem této práce), zároveň to ovšem dokazuje, že *označení* „surrealista“ by v jejich případě bylo restriktivní, nepřesné a zavádějící (už proto, že sami se tak neoznačovali). Linhartová vnímala omezení surrealismu (především surrealistickou tabuizaci racionality, logického, diskursivního, analytického myšlení), očividně se blíže cítila skupině Vysoká Hra než Bretonově Surrealistické skupině, jak lze doložit jejím doslovem k Weinerově *Hře doopravdy*. Prostor výzkumů Vysoké Hry podle ní přesahuje „rozlohu oblasti, nalezené a zkoumané surrealismem“ (LINHARTOVÁ 1967: 294).

„Poesie je sebevražda. Poesie je autodestrukce“ (MEDEK 1995: 88, resp. 91), prohlašuje Medek opakovaně. Sebevražda ve smyslu destrukce subjektu, destrukce

já, singularity ve jménu otevření se objektivnímu, absolutnímu vědomí byla v poezii Věry Linhartové v předkládané kapitole několikrát konstatována. Vezmeme-li v úvahu i projekt „vysoké hry“, který byl Linhartové velmi blízký a jehož vliv je v jejích textech velmi silně cítit, pak toto prohlášení velmi dobře s poetikou jejích (nejen) básnických textů souzní. A dále Medek: „Poesie je otázka existence, zodpovídána v záchvatu pocitu existence“ (IBID.: 93). Na ne jednom místě této práce bylo (a bude) konstatováno, že psaní je pro Linhartovou gestem existenciálním, gestem, jímž se subjekt vyhrazuje ke světu, jímž se světa chápe, jehož prostřednictvím se do dění světa aktivně zapojuje, není to bezpečná hra, „tady jde o krk“ (LINHARTOVÁ 1993g: 5).

V neposlední řadě pak Medek vysvětluje, že (nejen pro něho) poezie a umění nejsou odtrženy od aktuálního světa, konkrétní reality. Medek jasně deklaruje: „(...) poesie nemá jiný cíl, nežli vytvářet, definovat a dále rozvíjet formy úděsnosti a lhostejnosti, zběsilosti a lásky, netečnosti a smrti ve světě konkrétní reality“ (MEDEK 1995: 91). Nelze tu sice při interpretaci uplatňovat mimetický přístup, to ovšem neznamená, že jde o díla artistní, do sebe uzavřená. Na mimoliterární skutečnost reagují, ovšem po svém, svou vlastní řečí.

Bylo již výše naznačeno, že v textech Linhartové vznikajících zhruba od poloviny šedesátých let je tematizován velmi intimní vztah k jazyku a literatuře a že by se dalo s nadsázkou mluvit o obcování s poezií, bude-li označení bráno jako metafora. Na nejednom místě lze nalézt přirovnání k milostnému aktu, který se neobejde bez bolesti, napětí a dramatu. Jde o *setkávání tvůrce s řečí*, s poezií, která je jeho výtvořem a zároveň je jakoby čímsi na tvůrčím subjektu nezávislým, je chápána jako *řeč bytí*. Katarzí je pak dosažení cíle, oné *zahrady* (v básni s akrostichem „MeDEK“ ze souboru „Dům pro mé lásky“ jsou evokovány „vinné zahrádky“ s omamnou vůní, opět tu dochází k propojení náboženského motivu s motivem erotickým),<sup>225</sup> zahrady *růží*,<sup>226</sup> v níž vše končí a v níž konečně básník a řeč, básník a poezie splývají. Tak se alespoň končí promluva v *Chiméře neboli Průřezu cibulí*, vyúsťující v závěrečnou apoteózu zahrady.

---

<sup>225</sup> Vůně je důležitý „atribut“ jak erotiky, tak biblické představy ráje a také křesťanského mešního rituálu.

<sup>226</sup> „Růžová zahrada je symbol ráje a je místem mystického sňatku, sjednocení protikladů“ (COOPEROVÁ 1999: 160). Metafora rajske zahrady se přitom vrací i v pozdějších autorčiných textech, např. „Bludná místa“ („Lieux errables“, napsána listopad 1974 – listopad 1975; publikována v revue Argile, zima 1975 – jaro 1976), zařazená později do souboru *Mes oubliettes* (1996). Srov. též: STOLZ-HLADKÁ 1999: 160.



„(...)
jediná růže je teď zahrada
kde všechny lásky končí
dovršují se muka
neukojené lásky
a větší muka
ukojené lásky
cíl nekonečné
cesty bez cíle
závěr všeho co je bez závěru
řeč beze slova
a slovo bez řeči
dík matce za zahradu

kde všechna láska končí“ (LINHARTOVÁ 1993g: 42)

Nabízí se otázka: Je nakonec vzdálenost mezi řečí bytí a slovem, poezií slova nepřekonatelná? Jako by tu rezonovaly verše z úvodní básně Halasovy sbírky *Sépie*: „Slova přicházejí jak slzy / slova tekou jako med / od slov ke rtům ty vzdálenosti / nepřejdeš“ (HALAS 2001: 11). Texty Věry Linhartové z (druhé) poloviny let šedesátých nevyklučují, že absolutno poezie se v tichu nejen rodí, ale i v tichu spočívá. Ve svých „Fragmentech o jazyce“ Jan Patočka v návaznosti na antickou filosofii mluví o nevyslovitelném, nesdělitelném jako o součásti hlubšího a tajnějšího obsahu jazyka. Je takřka „nemožné vyslovit poslední tajemství logu, který je moc, stojící nad všemi konkrétními jazyky a jazykovými projevy, aktivní Jazyk, tvořivá životní moc, jež osvětluje svět, nad hotovými, stvořenými jazykovými obrazy obsahů světa“ (PATOČKA 2004a: 103). Rané autorčiny „exilové“ texty ukáží, zda, dospěje-li tvůrce do tohoto bodu poznání, je vůbec možné a smysluplné snažit se ticho překonat, znovu vyvolat řeč z nebytí a hledat možnost(i) sdělení.

### 3. 6 Vztah textu a komentáře II

Interpret prošel básnickými texty, resp. se je pokusil usouvztažnit s tématy, která mu při jejich čtení vyvstala v mysli, a stojí opět před autorským komentářem, před textem, jehož autorita a zasvěcenost je těžko zpochybnitelná. Bylo již výše řečeno, že autokomentář nelze obejít a že jeho dočasné „odsunutí“ bylo samozřejmě do značné

míry umělé. Krok, který jsem ve svém interpretaci učinila – tj. rozhodnutí nedokládat své názory na autorčinu poezii v průběhu interpretace autorčinými vlastními vyjádřeními –, jsem činila s nadějí, že prostor pro mé vlastní uvažování bude tak otevřenější a svobodnější. V závěru této kapitoly je ovšem nutné přistoupit k tomu, co je nutností – konfrontovat své postřehy s názory autorčinými (ne ovšem se záměrem ony dvě interpretace nějak poměřovat, jednu druhou zaštit'ovat, v tomto smyslu půjde spíše o konfrontaci implicitní) a především i na autokomentář nahlédnout jako na integrální součást básnického souboru. Tyto dva záměry přitom nebudou od sebe násilně odděleny, ale budou se v následující úvaze logicky prolínat. Autokomentář bez nějakého uvedení začíná přímo interpretací jedné z básní souboru „Dům pro mé lásky“, básní číslo 33, jejíž akrostich tvoří slova „Poloha soulože“. Promlouvající subjekt autokomentáře (dále též vykladačka, interpretka, interpretující subjekt, reflektující subjekt, uvažující subjekt – předkládaný text je mj. výrazem hledání označení pro promlouvající „hlas“ textu autokomentáře) dokládá, o jakou povahu soulože jde či by mohlo jít (vzdálená láska, imaginární milostný styk s nepřítomným / skutečný milostný akt v přítomnosti – homosexuální nebo heterosexuální / onanie / soulož v duchovním slova smyslu). Sama vykladačka přiznává, že ani pro ni není interpretace zcela jasná a jednoznačná, *proměňuje se* mimo jiné s kontextem různorodých intertextových aluzí. Vykladačka se *rozpomíná* na situaci vzniku básně, své sdělení postupně koriguje, což je příznačný rys pro celou promluvu autokomentáře. Nejde ani tak o „kanonizovaný“ výklad jako o *možnost výkladu*.<sup>227</sup> Obsah sdělení tu neleží mimo text, rodí se přímo s textem, čtenář může sledovat pohyb myšlení, tápání a nejistotu i radost z intelektuální práce promlouvajícího subjektu, jeho *tvůrčí rozechvění*.

Od interpretace konkrétní básně se reflektující subjekt dostává k úvaze o tom, *co je to báseň*, co je její podstatou. Může to být přepis zážitků, druh poznání nebo také lásky. Poslední možnost přitom vykladačku nejvíce zajímá: „(...) báseň jako láska mě absorbuje takovým způsobem, že se jí nemohu vyhnout, že vím přibližně předem, jak asi bude probíhat (je dáno pilířové sousloví), že mě však přesto poutá a zavádí, že jsou v ní okamžiky vzestupu a poklesu energie, prudkého spontánního uvolnění a pracného hledání nového začátku vzhledem ke známé konstrukci“

---

<sup>227</sup> Srov.: „Takovým bodem tohoto textu (bodem, od něhož se odvíjí něco nového, nečekaného, nový průzkum – pozn. V. K.) je setkání básně (...) s komentářem, či spíše s možností komentáře“ (LINHARTOVÁ 1993d: 71).

(LINHARTOVÁ 1993d: 63). Popírá přitom, že by v básni šlo o projektování nějakých osobních emocí či afektů, báseň „je vytvořena od počátku do konce s chladnou úvahou“ (IBID.). Vykladačka deklaruje, že její básně jsou „psány zcela objektivní metodou, na jejich vzniku se nepodílí inspirace a citová hnutí v nich nemají místo“ (IBID.: 79).

Značný prostor ve své úvaze věnuje *tušení (mlčení) básně*. Nazývá jím *rozlohu*, která před ní vystupuje, je neurčitá, ale soustředěná k určitému slovu či zvuku. Při tvoření básně se tato rozloha *naplňuje*, a to „vztahovou soustavou pevných bodů“ (IBID.: 65). Dobrá báseň je přitom jediné ta, která zachovává tušení básně. Jestliže tušení básně představuje pro vykladačku „ohraničenou soustavu *vzdáleností*“ (zdůraznila V. K.), pak lze říci, že na několika místech již zde připomenutá hermetičnost básní je autorským záměrem, resp. že právě ona představuje pro autorský subjekt základní poetickou kvalitu básně, je nositelem její poetické funkce.

Od úvahy o podstatě básně se promlouvající subjekt dostává k intimním úvahám o své motivaci ke psaní básní. Možno říci, že v autokomentáři – textu na první pohled spíše teoretické povahy – podává promlouvající subjekt textu nejintimnější vyznání (mající přitom „předlohu“ v některých pasážích textu „Ubývání hlásky »M«“), vzdálené někdy až chladně racionální konstrukci jejích básní a prozaických textů. Sama vykladačka je si tohoto (zdánlivého) paradoxu přitom vědoma a vysvětluje ho právě svým vztahem k básni a k poezii. K básni se obrátila ve chvíli, kdy měla pocit, že se dostala na hranici poznatelného, vyjádřitelného, kdy jí (prozaický) text přestal klást odpor, což pro ni bylo znakem, že oblast, v níž se pohybuje / pohybovala, se vyčerpala:

„V nastálé tísní jsem se tedy nejprve obrátila k básni, k tomu, co jsem vždy považovala za ne-vlastní, protože příliš objektivní a mne přesahující. Právě pro tuto cizost se mi protentokrát stala báseň východiskem. Současně jsem však od počátku měla na mysli nutnost komentáře, jímž bych snad mohla najít spojení s těmito cizorodými fragmenty, spojení mezi mnou a jimi a mezi nimi navzájem. Představovala jsem si ovšem komentář mnohem věcnější, suše teoretický; ne jako tento, který – jak se zdá už jen z několika předcházejících odstavců – začíná opět nabývat spíše konfesionální povahy. Jsou-li mé básně značně neosobní (třebaže je nevím proč považuji za velmi soukromé), komentář, patrně, si tuto neosobnost vynahradí“ (IBID.: 72).

V neposlední řadě tu uvažující subjekt podává doklad neoddělitelnosti básně a komentáře. Spojení básně s komentářem „znamená teprve nalezení výchozího bodu, průsečík dvou myšlenkových řad“, komentář umožňuje se „vracet, zahrnovat postupně jednotlivé otázky, zjištění a pochybnosti“, které se vynořovaly při práci na jednotlivých básních (IBID.: 65). Vykladačka opakovaně připomíná, že její úvaha se nemá stát jakýmsi kanonizovaným výkladem, že je jen jedním z možných výkladů. Nejednou přiznává také svá omezení, nejistotu, pochybnost; povolává druhé na svou cestu: „Ale já nechci ani zdaleka podat vyčerpávající výklad; naopak doufám, že mi někdo řekne, co ještě nevím, nebo nač jsem už zapoměla, nebo co mi stále uniká“ (IBID.: 90).

I na jiném místě Linhartová poukázala na možnou rovnocennost teoretického výkladu a umělecké tvorby, a to za předpokladu, že teorie *uspořádává neuspořádané* a *pojmenovává nepojmenované* (LINHARTOVÁ 1965b: 504). Ani autorčino propojování uměleckého díla a jeho komentáře nelze vidět bez souvislostí s moderním uměním – zmínit by se daly komentáře E. A. Poea (jenž je Linhartovou explicitně jmenován; LINHARTOVÁ 1993d: 83), T. S. Eliota, M. Součkové (v *Sešitech Josefíny Rykové*). Uvažovat by se ovšem dalo také o souvislostech s dobovým konceptuálním uměním,<sup>228</sup> pro něž je myšlenkový plán díla jeho neoddělitelnou součástí.

Přesto, že básně působí neosobně a odtaziťe a sama vykladačka prohlašuje, že jsou výsledkem racionálního konstruktů, skrývají v sobě intimní rozměr. Jeho skrytost se částečně odvíjí od toho, jakou tu má intimita povahu. Osvětluje se to na popisu projektu *knihy-světa*, vzdušného labyrintu tvořeného slovy, vykladačkou popisovaného následovně: „Jsou to skutečnosti z mého světa, s nimiž jsem spojena nespočetnými a trvalými svazky, jež se mě dotýkají co nejpodstatněji. Jsou to slova vybíraná bezděčně-záměrně. Slova, s nimiž jsem spoutána, významuplná pojmenování přitažlivostí přiznaných i popíraných, *jména milostná* (IBID.: 79, zdůraznila V. K.).

Interpretaci slova „milostná“ přitom osvětluje pasáž ze skladby „Ubývání hlásky »M«“: „Jasná a srozumitelná jsou pouze slova bez každého významu milost je dar takového slova // V tom smyslu také rozumím svým slovům jako slovům milostným“ (LINHARTOVÁ 1968a: 56). Tato milostná jména stojí u zrodu *domu vzdálených*

---

<sup>228</sup> Na možnou souvislost tohoto aspektu autorčiny tvorby s konceptuálním uměním mne upozornil Aleš Haman.

*lásek*, jenž se explicitně objevil jak v názvu druhého ze tří básnických souborů, tak jako leitmotiv básně číslo 21. Bližší charakteristika této představy byla již výše citována. Může být také vysvětlením jednoho z příznačných rysů nejen autorčiny poezie, ale její poetiky obecně: využívání sémantické energie intertextového pole literatury a kultury.

Přístup promlouvajícího subjektu k využívání cizích textů ve svých vlastních textech trochu připomíná přístup středověkých autorů – hranice mezi texty se stírají a splývají.<sup>229</sup> Vykladačka tento stav charakterizuje takto: „S pojetím básně jako soustavy výroků nalézáných k definování situace vznikající přímo nebo nepřímo z voleného slova, souvisí také možnost libovolného používání citátů, které mohou nebo nemusí být vyznačeny, a mnohdy nemusí být takřka rozpoznatelné od vlastní slovní tkáně. Protože záznam citátu je téhož řádu jako záznam kteréhokoli jiného výroku. Ostatně ani v jiných svých starších textech dnes už nepoznám přesně (pokud nejsou uvedeny v uvozovkách), které všechny věty jsou parafrázemi nebo citáty: někdy třeba považuji vlastní větu za citát a jindy si citát přivlastním, nebo alespoň už nevím, odkud byl vzat“ (LINHARTOVÁ 1993d: 81).

Zmíněný středověk byl zřejmě pro Linhartovou inspirativní, neboť se o něm mluví rovněž v úvodu *Chiméry neboli Průřezu cibulí*: „Byly doby – nyní (snad jen dočasně) nazývané temnými, ač byly šerosvitné -, kdy básník s hercem splývali vjedno v osobě potulného pěvce. Tak naše životy, dnes rovnoběžné, mají svůj průsečík ve středověku: odtud ten daleký rozměr, odtud i samo slovo *středověk*, které se mi dere na jazyk pokaždé, kdykoli se pokouším změřit vzdálenost mezi našimi životy“ (LINHARTOVÁ 1993g: 5).

Osvětlení přístupu ke knize-světlu dovádí vykladačku k dalšímu bodu – vztahu ke kulturní tradici. Subjekt básní předkládá čtenáři sice texty velmi originální a ojedinělé, promlouvající subjekt autokomentáře ovšem nepostuluje nějaké boření tradice, ba naopak se k ní hrdě hlásí. Mluví o „pevné důvěře v kontinuitu a tradici, tradici ve smyslu předávání a uchovávání téhož proměnou, což je přesným popřením historického evolucionismu a s ním související zběsilosti nihilistických gest a úpěnlivého hledání originality“ (LINHARTOVÁ 1993d.: 82). Autorčin přístup k tradici se zdá být stabilním bodem jejího přístupu k umění, neboť podobná úvaha

---

<sup>229</sup> Na antioriginální pojetí psaní u Linhartové upozornila již Sylvie Richterová (RICHTEROVÁ 1991a: 19). Je podle ní „hybnou silou pokusu ověřit a vyčerpat všechny zděděné literární nástroje“ (IBID.).

se vyskytuje již v textu „Promluva rozlišení“ (1958) ze souboru *Prostor k rozlišení* (1964). *Psaní* může být *aktem rozpomínání* na nedochovaný pratext světa, který každý tvůrce svým tvůrčím gestem oživuje, přepisuje a dopisuje:<sup>230</sup>

„Chtěla bych, aby moje slova byla taková: jako by už kdysi velmi dávno bylo napsáno to, co chci psát; ale rukopis se nedochoval; jenom vzpomínka na to, že byl a že je ho třeba, mě přiměla k tomu, abych shledávala jeho pravděpodobnou podobu: protože nezmizel docela. Jeho vlastní slova jsou sice ztracena nenávratně, ale zůstaly o něm zmínky, a zlomky z něho, přecházejíce z jazyka do jazyka, – takže povědomí pramene se postupně vytrácelo, – jsou roztroušeny souvisle sledovatelnou stopou, kam až stačím dohlédnout. A právě místa, v nichž je souvislost porušena a kde je vyloučeno přímé předávání mezi jsoucími rukopisy, jsou místy objevení ztraceného pramene, který je chován v povědomí“ (LINHARTOVÁ 1992a: 127-128).

Podobné pojetí psané kultury se objevuje v Ajvazově *Zlatém věku*. Kniha ostrovanů je tu představena jako nekonečně vrstvený text, mající povahu labyrintu, *prostorového útvaru*. Možný vliv mohla mít na autorčin koncept paměti hlubinná psychologie C. G. Junga. Zcela jistě byla také Linhartová obeznámena s Mukařovského pojetí tradice, na nějž navazuje Renate Lachmannová svým konceptem kulturní paměti.

Od svých uměleckých lásek, jež zakládají půdorys jejího vlastního literárního obydlí, se vykladačka dostává ke konstatování: „Zjišťuji, že mé vědomí je stavěno jako průsvitná cibule“ (LINHARTOVÁ 1993d: 84). Je tedy očividné, že bizarní metaforu cibule měla autorka na mysli mnohem dříve, než pronikla do názvu jednoho z jejího z textů (je to náhoda, že šlo o poslední česky psaný prozaický text?). *Chimérou* jen jako by metafora našla své možné završení (text tu vzniká jako dialog s tvůrčí osobností romantického básníka Gérarda de Nerval a s jeho básnickými i prozaickými texty). Promlouvající subjekt ji přitom použil již v textu „Totéž později“ (1961) ze souboru *Meziprůzkum nejblíž uplynulého* (1964):

„Obalujeme se stále novými místy, jako cibulovými plátky, každý den přidává něco k naší tíži a jádro, kdysi bez námahy patrné, lze dnes už zjistit jenom hlubokým řezem. Proto se také vzájemně rozřezáváme, ne po kouscích, ale dobře namířenými ranami až do středu, a takto příhodně upraveni, podáváme se k nahlédnutí“ (LINHARTOVÁ 1993a: 111). Metafora cibule je tu spojená s bolestivým

---

<sup>230</sup> K charakteristice konceptu „tvořivé paměti“, paměti kulturní dále srov.: STOLZ-HLADKÁ 2001: 560-561.

sebezpoznaváním, neznajícím omluvy: je to cesta až na kost, ke dřeni, spojená přitom až s perverzním, „sadosochistickým“ potěšením („radost z obnovované podívané na čerstvý řez; (...) odchlípená kůže, maso a kosti“; IBID.: 112) – bolest je kompenzována intelektuální žízní a hladem po poznávání, rozkoší z tohoto procesu.

Je zajímavé položit si otázku, proč si autorka vybrala zrovna metaforu cibule, jistě by našla jiná, „důstojnější“ přirovnání. Odpovědi autorské motivaci se lze těžko dobrat, je možné ale např. číst tuto metaforu na pozadí Medkova cyklu obrazů *Svět cibule*.<sup>231</sup>

Třebaže smysl obrazu je u Linhartové odlišný, je zajímavé jej konfrontovat s Medkovým pojetím, neboť zde lze objevit aspekty rezonující s celkovou autorčinou poetikou. Medek své obrazy namaloval v letech 1945-1947. Charlotta Kotíková Medkův cyklus interpretuje jako dokumentaci světa „*bujení a růstu*, který však simultánně navozuje pocit smutku z nevyhnutelného nadcházejícího *úpadku*“ (KOTÍKOVÁ 2002: 9; zdůraznila V. K.). Kotíková také upozorňuje na to, že Medkův zájem o organické procesy (vzbuzující v něm obdiv i úzkost) byl mj. motivován jeho studiem *biologie* (tedy vědy exaktní), které předcházelo jeho umělecké dráze. Kotíková neopomíná *ironický aspekt* Medkových cyklů s tematikou organických procesů: „Medkovy cykly poukazují s velkou dávkou ironie, jak lze zobrazit strach, úzkost a nebezpečí použitím objektů tak hluboce banálních, jako je tykev či cibule a okruh jejich existence“ (IBID.).

Na posledních stránkách autokomentáře vykladačka specifikuje „cibulové plátky“ básnické sbírky „*Dům pro mé lásky*“. Zdá se, že je skutečně rekonstruuje z textu zpětně, jako kterýkoli jiný čtenář. A tato rekonstrukce se neobejde bez jistého údivu. To částečně protiče výše citovaným tvrzením o přísně objektivní tvůrčí metodě básní, o kalkulativním přístupu. Z autokomentáře je očividné, že na básních se podílí i autorské podvědomí. Z konkrétních příkladů si vykladačka všímá především některých konkrétních citátů a parafrází (Mácha, Poe, Gilbert-Lecomte, Valéry, Büchner), dále orfeovského a sisyfovského mýtu (ten v mé interpretaci chybí; vykladačka ho rozpoznává v básni číslo 10).

Zcela specifický je pak mýtus přírodní, jehož výrazná přítomnost interpretující subjekt překvapuje: „Vedle těchto historických mýtů však s překvapením zjišťuji v této řadě básní také přítomnost jakéhosi přírodního mýtu. S překvapením – protože

---

<sup>231</sup> Cyklus obrazů *Svět cibule* (I-IV) je reprodukován v katalogu vydaném u příležitosti Medkovy retrospektivní výstavy v Galerii Rudolfinum v roce 2002. Srov.: MIKULÁŠ MEDEK 2002: 14-16. Medkovi při této příležitosti bylo také věnované celé jedno číslo časopisu *Atelier* (*Atelier XV*, 2002, č. 13).

počátek jeho vstupu do básně si *nedovedu vysvětlit*, nelze jej odvodit ani od nutnosti hláskové výstavby, ani jinak z hlediska technického kalkulu“ (LINHARTOVÁ 1993d: 86; zdůraznila V. K.). Přírodní mýtus je pro vykladačku překvapením, ale vítá ho s onou výše naznačenou radostí – je dalším impulsem k sebepoznání: „(...) ale takto se alespoň přece něco dozvím. Slídím za sebou vytrvale a s pozorností“ (IBID.). Následuje výčet jednotlivých nalezených přírodních motivů: země, oheň-světlo, voda, pojmenování rostlinná (hromadná i speciální označení) a zvířecí, nazývaná „můj bestiář“. Komentuje je následovně: „Téměř bez výjimky je má zvířena zvířenou nocí a katastrof, nebo též zvířenou magických receptářů. Tato směs živočichů a rostlin by stačila k uvaření (za měsíčního svitu) nejednoho kouzelného nápoje“ (IBID.: 87).

Vykladačka tu konstatuje to, co jsem konstatovala i já, třebaže v souvislosti s jiným aspektem poezie, totiž že básně často vytvářejí atmosféru magie a kouzel. Pokud jde o přírodní magii, klade si otázku: „Ale co s tím vším? Co z toho mohu uzavřít? Já sama chovám k »přírodě« zdvořilý odstup a báseň ovšem není žádným vyjádřením mého vztahu k věcem“ (IBID.). Nakonec nabízí zajímavé vysvětlení, vysvětlení, které bylo naznačeno i v mé interpretaci, tedy možnost jistého předznamenání dalšího pohybu.

Vztah básně ke skutečnosti je *předjímavý*, je to druh *krajní, smrtelné – a možná by bylo lépe říkat smrtící – předpovědi*, jistý druh *zařikávání*, které „může znamenat jak *přivolávání, tedy touhu, tak také zažehnávání, tedy strach*“ (IBID.: 87; zdůraznila V. K.). Mohla by být tak výrazná přítomnost přírodního mýtu jistou předpovědí pozdějšího soustředěného zájmu o východní umění, pro které je přírodní mýtus velmi důležitý? Lze se jen dohadovat, nechat básni tuto možnost, neboť ani povoláná vykladačka nedokáže vyslovit nic jistého a určitého: „Přese všechno se nemohu zbavit matoucího dojmu, že snad je báseň bezděčnou a prorockou výpovědí o něčem, co je mimo ni i mne, a že je současně tak či onak výpovědí o mně. Jenomže o tom nevím nic bližšího. Pochybovač je v úzkých“ (IBID.). Možná však není náhoda, že v závěru „Přehledného uspořádání“ se promlouvající subjekt ve svém průzkumu prostorů dostává mj. k průsvitným krystalickým hranolům, odshora dolů popsaným *čínskými znaky*“ (LINHARTOVÁ 1968a: 85; zdůraznila V. K.).<sup>232</sup>

---

<sup>232</sup> Milan Exner vidí za knihou *Dům daleko* „básnířčino Já, které se rozešlo s českou poezií, ne však ještě s poezií jako takovou“ (EXNER 1997; zdůraznila V. K.).



Vysvětlení motivace psaní básní zajímavě osvětluje i vztah poezie a prózy (označované pojmem *text*). Rozdíl je tu dán především mírou schopnosti kontroly nad textem, tedy vlastností, která je odvoditelná i ze samotných literárních textů Linhartové (ne náhodou na nejednom místě předkládané práce je autorčina poetika charakterizována napětím mezi ratiem a imaginací, rozumem a tím, co se ovládnutí rozumem vzpírá): „Psaní básní jsem pro sebe vždycky považovala za soukromou, neveřejnou věc, protože báseň mě vždycky přesahuje nějakým nepochopitelným a nekontrolovatelným způsobem, který mi byl cizí a který mě vyváděl z míry. Zatímco ve světě textu jsem byla vždycky daleko více doma, mohla jsem s ním nakládat vědoměji, záměrněji – zejména zpočátku, kdy mi prozaické vyjádření kladlo tuhý odpor – což bylo a zůstává bližší mému, myslím, spíše racionálnímu a kalkulativnímu postupu“ (LINHARTOVÁ 1993d: 66).

Obrácení k poezii vysvětluje vykladačka vyčerpáním oblasti, v níž po nějakou dobu setrvala. V autokomentáři je tvůrčí činnost prezentována jako činnost naplno žitá a prožívaná, spojená s těžkým vnitřním bojem. Texty obsažené v souboru *Dům daleko* vykladačku údajně dovedly „k téměř naprosté nemožnosti vyjádření, k nepoužitelnosti textu“, „každá věta v nich je doslova vydolována, každá přichází z veliké dálky a odjinud“ (IBID.: 68), dosáhla samé hranice „schopnosti prostoru pojímat do sebe slova“ (IBID.: 69). Souviselo to též s jejím proměnlivým vztahem k jazyku – od intimního sou-žití („Zatímco v roce 62 a dříve byl nepřetržitý slovní proud mým ustavičným společníkem, nejen při psaní, ale od rána do večera i ve spánku (...);“ IBID.) k maximálnímu vzdálení se jazyku: „Kolem mne bylo ticho, prostor ohluchl“ (IBID.).

Ve chvíli tísně přišel tedy obrat k básni, ani ten se však neukázal být snadným, a to právě kvůli ambivalentnímu vztahu k básni. Vykladačka je básní fascinována i odpuzována, zda se jí, že báseň ji příliš svazuje, což protirečí jejímu zásadovému nonkonformismu a snaze si vždy ubránit svou tvůrčí svobodu (a to myšleno nejen ve vztahu k nějakým kodifikovaným normám, ale vůči všemu vnějššímu, co klade tvorbě hranice): „(...) báseň je v samé své podstatě útvar vázaný, útvar nějakým způsobem daný. Odtud také vyvozuji svůj odpor: příliš dlouho jsem zřejmě měla za to, že jsem samovládce textu. (...) Vázaností básně ovšem nemám na mysli takové záludy poetiky, jako jsou trocheje a jamby, počet slabik, rýmy a sonety. Tím méně pak otroctví svobodě asociativního volného verše. Vázanost básně je však nějaké souznění s pohybem mimo mne, souznění v objektivním řádu; a to mne – již bylo

jakékoli vnější dotknutí vždycky nejprve proti mysli – poněkud děsí“ (IBID.: 74). Setká-li se pak tak výrazná osobní uzavřenost s objektivitou, vzniká *hermetická báseň*.

Od motivace psaní básní se vykladačka dostává k pokusu zachytit svou tvůrčí metodu při psaní poezie. Opět se tu představuje jedinečný přístup a jedinečné pojmosloví. Na počátku je již zmíněné „tušení básně“, tj. již předem daný prostor, soustředěný k jednomu slovu, hlásce, zvuku. Psaní básně je pak „postupem zamisťování slova, báseň je popis jednoho slova, určení jeho polohových souřadnic“ (IBID.: 75). Promlouvající subjekt tu mluví o tom, co i při mé interpretaci vystupovalo opakovaně napovrch: vytváření básně kolem nějakého středového bodu, prostorové uspořádání. Interpretka tu poměrně detailně popisuje a dokládá konkrétní možnosti této tvůrčí metody.

Autokomentář vybrané básně se tak postupně proměňuje v reflexi metody psaní a přístupu k psaní, které je pro vykladačku činností natolik důležitou a určující, že lze mluvit o reflexi určitého životního (filosofického) postoje ke světu. Její psaní vyústilo v paradoxní bod psaní o nemožnosti psaní, přivedlo ji k hledání cest ze slepých a hluchých míst v prostoru kolem ní. Takto definována, nutí výchozí situace autorku překonávat tíživé a temné krajiny. Její řeč opakovaně naráží na zeď, jež ji dělí od světa za hranicemi řeči, hranicemi běžného vnímání a poznání, neznámého světa, který ji fascinuje a neodolatelně přitahuje. Je to přitom permanentní boj, permanentní pohyb, nikdy neustávající, nikdy nezakončený, nikdy si jistý svým cílem, je to neustálé *aktivní čekání proměny*, vydobývání *něčeho* z prázdna: „(...) jakmile odezní to, co se původně vyčerpalo – pokusím se uchopit to, co zůstalo za onou hranicí, zkusmo hmatám vlastnosti toho, co mě omezovalo a co mi připadalo prázdné“ (IBID.: 71).

V závěru autokomentáře se dospívá k tématu, k němuž vyústila i má interpretace básní – „k bezhlesu, mlčení, tichu“ (IBID.: 88). Možná také příznačně a předjímavě se vykladačka v závěru své úvahy věnuje tichu, neboť ticho (v psaném textu označované především mezerami) se již v této době stává důležitou komponentou jejích literárních textů (ve Francii to pokračuje např. v textech *Twora* nebo souboru *Mes oubliettes*). Ticho je v danou chvíli hledaným, zárodečným středem, z něhož vše vychází i do něhož vše upadá (možná i proto vykladačka hovoří o tom, že v jejích básních je mj. frekventovaný jev zániku, rozpadu a tlení; IBID.: 89).

Ticho přestává děsit, stává se vítaným a nezbytným: „Ticho se mi stává – alespoň čas od času, za předpokladu přesného a přísného soustředění a záměrného sebeumlčení – zárodečným a bytovým prostorem, tedy prostorem, kde obývám a z něhož se rodí (podobně jako ze zrcadla či z upřeně pozorované bílé plochy vystupují tváře, nebo z dlouhé osamělosti či v poušti halucinace) přízraky a zvuky nevídané naléhavosti a nepochybné přítomnosti, o jejichž skutečnosti, ať už je jakéhokoli druhu, by bylo bezúčelné pochybovat, protože nejsem jejich počátkem. – Ovšemže jsou tato údobí disponibility k tichu jen krátká a vzácná; a ovšemže jsou nesmírné a tísnivé rozlohy hluchého mlčení. Ale krom z ticha ke mně nic nemluví“ (IBID.).

Ticho není obsedantní téma pouze pro Linhartovou, opakovaně se ho ve svých verších dotýkali (doslovně i přeneseně) i jiní básníci, je to jeden z velmi tradičních básnických motivů. Pozornost mu ve svých úvahách věnovali také mnozí filosofové.<sup>233</sup> Maurice Blanchot vidí básnickou tvorbu analogickou pronikání do *vnitřního prostoru*, kde se přechází od vnějšího jazyka k jazyku vnitřnímu, do vnitřku jazyka. Tam se pojmenovává v tichu a tichem (BLANCHOT 1999: 187-188). Různým podobám ticha v poezii se věnovala Sylvie Richterová ve svých dvou knihách *Slova a ticho* a *Ticho a smích*.

Z českých básníků, kteří Linhartové mohou být blízcí vážností a způsobem, jakými se chápou *slova*, může být jmenován např. František Halas. V poslední (posmrtně vydané) Halasově sbírce *A co?* lze najít následující slova: „Propustil jsem hlas / přebytečný hlas / zvučivý hlas / na slovech hřadující // Nic neunese / z toho z onoho / co od lásky je a co od hoře // Musí být ticho / ticho takové / aby ostych s ostychem / vydaly mrtvého“ (HALAS 2006: 21). Podle Jiřího Brabce je ve středu Halasovy básnické pozornosti právě onen *prázdný prostor*, rozprostírající se mezi básnickou imaginací a možnostmi jí slovem vyjádřit.<sup>234</sup>

Tyto tendence postihuje stať Jindřicha Chalupického „Jiné umění“ (1964) ze souboru *Umění dnes* (CHALUPECKÝ 1966: 69-87). Chalupický tu v první řadě

---

<sup>233</sup> Výše byl připomenut Jan Patočka; Irena Vaňková (VAŇKOVÁ 1996) připomíná M. Heideggera, S. Kierkegaard, též ovšem křesťanskou filosofii a východní myšlení (tao, hinduismus, buddhismus).

<sup>234</sup> Jinou podobu ticha představuje svými básněmi zase Jiří Kolář. Ten k tichu dospěl do té míry, že dokonce jedna z jeho básnických sbírek nese název *Básně ticha*. Básník došel do bodu, kdy pro svou tvorbu musel hledat jiný materiál, slovo mu bylo nedostatečné. V Kolářových textech z tohoto období (zejména padesátá a šedesátá léta) „vládnou tma a ticho“, bezeslovné vyjádření ticha, k němuž se básník prodírá „houští slova“ (BAUER 2005: 38). Zjištění, že slovo k vyjádření nestačí, pak vede k prolínání postupů slovesného umění s postupy jiných uměleckých druhů (zejména s uměním výtvarným) – vznikají pak specifické, nezařaditelné umělecké útvary, stojící vždy na hraně, na pomezí. „(...) každé rozdělování Kolářovy tvorby na výtvarné a slovesné umění je nepřesné, přinejmenším nejisté (...)“ (IBID.: 41).

upozorňuje na *spojení poezie a výtvarného umění* jako příznačný rys moderního umění. Nové poválečné umění je umění abstraktní, nefigurativní (nefigurativnost přitom nachází v poezii Linhartové silnou rezonanci; ve studii „Vnitřní monolog a vnitřní model“ na sepětí dobové literatury s nefigurativní malbou sama upozorňuje; LINHARTOVÁ 1965b: 504, 508).<sup>235</sup> Je *cestou za řeč*, sestupem do asémantického. Řeč dává skutečnosti smysl a organizaci, vzdáním se řeči umělec obnovuje skutečnost chaotickou, bezsmyslounou, znovu se počínající. Umění vzniká právě z této *situace*, v bodě, kdy se člověk vymaní ze světa zorganizovaného v tvary a významy a kdy se mu prezentuje svět ještě bez rozumu, beze smyslu, svět, který pouze *je*. Umělecký akt pak spočívá v návrhu na novou a jinou organizaci skutečnosti, na novou orientaci ve světě.

Autokomentář, zprvu se jevící spíše jako strohý teoretický výklad, tedy postupně vyústí v esejistický text o ontologii a noetice umělecké tvorby a zároveň ontologii bytí vůbec. Žánrově je velice blízký textům ze souboru *Dům daleko*, v nichž jsou též – ať už s pomocí básnických obrazů či racionální analýzy – vyjadřovány především názory na umění a uměleckou tvorbu. Jako příklad blízkosti textů (blízkosti směru jejich uvažování a vyjádření tohoto uvažování) ze souboru *Dům daleko* a autokomentáře sbírky „Dům pro mé lásky“ uvedu dva citáty, první pochází z textu „Ubývání hlásky »M«“, druhý z autokomentáře:

„Dávno už neumím psát nikdy jsem neuměla psát Jediný rozvitý účel mých knih je právě tato nemožnost psát a zázrak překonání této nemožnosti který může nastat jedině tehdy připustím-li tuto nemožnost jako první východisko“ (LINHARTOVÁ 1968a: 56).

---

<sup>235</sup> Alespoň formou odkazu připomenu, že Linhartová byla spolu s Františkem Šmejkalem hlavní organizátorkou několika významných výstav v Alšově jihočeské galerii v Hluboké nad Vltavou: výstav *Umění 1960-1963* a *Umění 1963-1968* (jejich koncepce se přitom zaměřovala především na malbu abstraktní a imaginativní) a především výstavy *Imaginativní malířství 1939-1950*. Tato výstava byla jedním z významných kroků k oficiálnímu „vzkříšení“ českého surrealismu (především díla Štyrského a Toyen), třebaže koncept imaginativního malířství byl širší a dovolil tak zahrnout autory, jejichž dílo neodpovídalo estetické doktríně surrealismu (např. Josefa Šímu, Františka Muziku, Františka Janouška, Aloise Wachsmána). Pojmem imaginativního umění Šmejkal s Linhartovou rozuměli umění, jehož hlavní inspirací jsou fantazijní představy umělce. Imaginativní malířství se přitom pohybuje mezi dvěma póly: realizací fantazie (tu je hlavním inspiračním zdrojem umělcovo podvědomí a nevědomí) a fantastickou realitou (tzv. magickým realismem). Svou koncepci rozpracovali Šmejkal s Linhartovou v samostatných studiích (Šmejkal ve studii „Imaginativní malířství 1939-1950“, Linhartová ve studii „Vnitřní monolog a vnitřní model“), otištěných jednak v katalogu výstavy (Hluboká nad Vltavou, Alšova jihočeská galerie 1964), jednak v časopise *Umění* (*Umění* XIII, 1965, č. 5). Hlavní teze byly též uveřejněny v časopise *Tvář* (*Tvář* I, 1964, č. 8, s. 19-22).

„(...) právě tehdy jsem přijala za svou jednu moudrou radu, jedinou, která (i když vlastně nebyla dána přímo mně) mi kdy byla k užitku: »Nemůžete-li psát, pište o tom, že (jak, proč) nemůžete psát.« Tato devíza je nevyčerpatelná a má schopnost nabývat stále nových podob. Ale už i ty z nejstarších mých textů, které nejvíce vypadají jako povídky, jsou jenom povídky o tom, že (jak, proč) nelze psát povídky. – A kdykoli se znovu dostanu z nějaké slepé uličky slovního zahlcení, zjišťuji dodatečně, že jsem nedokázala nic jiného, než nalézt novou obměnu oné původní devízy“ (LINHARTOVÁ 1993d: 69-70).

Nazývala jsem – přiznávám, že spíše instinktivně – povětšinou promlouvající subjekt textu autokomentáře „vykladačkou“. Při opětovném listování prózami Linhartové ze šedesátých let jsem si v „Promluvě rozlišení“ připomněla kapitolku „Vykladači“. Ta by mohla být dokladem toho, že se možná podařilo nalézt adekvátní označení pro mluvící subjekt autorčiných esejistických a komentujících textů. Také se mi ale díky „Vykladačům“ připomněla *nezbytnost* komentáře. Komentář (lhostejno, zda autorský či čtenářský, neboť jak bylo ukázáno, Linhartová se tak i tak stylizuje do pozice *čtenářky* svých veršů) text dotváří, lépe řečeno, komentář napomáhá průniku do textu a stává se přitom jeho součástí, nelze napříště číst básnický text bez komentáře. Vytváří s primárním textem složitou textovou síť, text zvrstvuje, obohacuje.

Promlouvající subjekt „Promluvy rozlišení“ to vyjadřuje následovně: „Vykladač je nositelem díla, bere je na sebe a zprostředkuje je dál; předává ne dílo samo, ale světlo v něm obsažené. A může sám být takové síly, že všichni po něm se budou obracet ne už přímo k dílu, ale k nově stvořenému *l'oeuvre à deux*, které jim bude jednoduchým, nesloučeným základem a východiskem pro vlastní cestu“ (LINHARTOVÁ 1992a: 111). „Jsou díla (...), která postupují a jsou předávána výkladem. Taková díla (...) ke svému životu potřebují dobrodinný výklad; teprve výklad, každý svým časem, zpřesňuje a zpevňuje obrysy díla; bez něho se zvrací do sebe sama, zaniká v sobě a upouští od svých mezí. (...) Chci jen ke svazku klíčů (...) připojit další, lépe, poukázat na jeden opomenutý“ (IBID.: 118).

V úvodu této kapitoly jsem si položila otázku, zda lze básnické texty Linhartové považovat ještě za poezii, zda nejsou příliš hermetické, příliš čtenáři uzavřené. Lze však jednoznačně na tuto otázku odpovědět? Jak poukázal ve své slavné studii Roman Jakobson (JAKOBSON 1995), těžko hledat nějaké obecné měřítko, neboť poezie není cosi, co je daného předem. Poezie je stále znovu „vynalézána“,

dobývána, nově pojímána, obsah pojmu je labilní a časově podmíněný (IBID.: 31). O poezii však lze mluvit vždy, když ve slovesném díle má směřodatný význam jeho poetická funkce, spočívající v tom, že „slovo je pocíťováno jako slovo, a nikoli jako pouhý reprezentant pojmenovaného předmětu nebo výbuch emoce. V tom, že slova a jejich skladba, jejich význam, jejich vnější a vnitřní forma nejsou lhostejnou poukázkou na skutečnost, nýbrž nabývají vlastní váhy a hodnoty“ (IBID.).

V závěrečné části předkládané kapitoly jsem mj. i na základě čtení básnířčina autokomentáře došla k závěru, že právě hermetičnost činí tyto texty básnickými, neboť poezie je tu pojata jako tajemství, jako ohledávání dosud nespátrých prostorů. Je to tedy vždy zároveň něco víc než poezie, je to filosofické tázání, intelektuální dobrodružství, duchovní cesta a pak onen bezprostřední zážitek *jiné* skutečnosti, „hra o krk“. Právě průzkumy nových rozloh ducha nazývá Gilbert-Lecomte poezií (TOPINKA 1993b: 18).

Básně Věry Linhartové se zdají být někdy opravdu hermetické do té míry, že recipient může vidět jako marné se s nimi interpretačně potýkat. Hermetičnost básní může být ale chápána pozitivně, vyvážíme-li ji tím, že interpretace se tu odvíjí od aktivity čtenáře, od toho, které horizonty a momenty básní aktivizuje. Akt interpretace je potom i pro něho intelektuálním dobrodružstvím, stejně jako kdysi byl pro vykladačku komentáře.<sup>236</sup>

---

<sup>236</sup> Srov. k tomu vyjádření Suse a Pražana o pozici čtenáře Linhartových textů: „Vystupuje-li slovo ve své »magické moci«, která spočívá v tom – což budiž opakováno – že si je třeba naráz uvědomit jeho význam i jeho pojmenovávací funkci, ocitá se čtenář na témže místě jako autor: v *prostoru plném napětí mezi slovem a významem* (nebo, z užšího hlediska, představou), jež slovo zjevuje a jež zároveň popírá, zdůrazňujíc svou odlišnost od něho, v prostoru plném napětí, v němž vzniká řeč. V tomto prostoru se dotýká čtenář autora ne proto, že jím je oslovován, ale proto, že vykonává *tentýž akt*, že se ocitá spolu s ním na počátku tvoření, v otevřené možnosti. V tomto místě nezáleží již na významu slova, záleží na tvůrčím napětí-slasti, které v nás slovo vyvolalo“ (PRAŽAN – SUS 1970b: 45; zdůraznili O. S. – B. P.).

#### 4. Překračování hranic

„Tak blízko řeči, že řeže“ (Miloslav Topinka)

„Protože mám jenom svůj hlas...“ (Samuel Beckett)

##### 4.1 Na cestě

„Můj pohyblivý střed se přesouvá se mnou z místa na místo a neuchycuje se. A co víc, kdyby snad někde na chvíli stanul, kdyby se pokusil zarůst do země a připoutat mě, sám mu vytrhám první nespělé kořínky, sotva je stačil vyhnat, až by se unavil těmi opětovně marnými pokusy. Nepostesknu si slůvkem. Cítím se jako doma ve městech, kde jsem cizí. A neznám takové místo, kde bych mohl říci: jsem zdejší. Jsem doma tam, kde jsem, protože se nevracím, a vracím-li se, tedy spíše do časů než do míst“ (LINHARTOVÁ 1993g: 19). Tak se vyznává promlouvající subjekt z *Chiméry neboli Průřezu cibulí*, knihy, jejíž rukopis pochází z roku 1967 a jež, pomínu-li samizdatové edice z počátku let sedmdesátých (TOPINKA 1993a: 130-131), se českého vydání dočkala až v roce 1993. Jde o autorčin poslední česky psaný prozaický text před odchodem do Francie. Analýza tvorby Věry Linhartové ve vztahu k tomuto faktickému, ale také pomyslnému překročení, resp. překračování hranic je předmětem následující kapitoly, doplňující tak dvě předešlé kapitoly věnované autorčině tvorbě padesátých a šedesátých let.

Pro poetiku Linhartové je příznačný pohyb vpřed, touha po novém, neznámém. V dopisu Jiřímu Kuběnovi popisuje své směřování následovně: „(...) jít pořád dál, nezastavovat se a ze jména se *nikdy nevracet* (...)“ (LINHARTOVÁ 1994b; zdůraznila V. K.). Neohlíží se zpět, její texty nejsou ukotveny v jediném prostoru – jazykovém, časovém, místním, často nejsou ukotveny vůbec. To jí usnadňuje její polyglotismus,<sup>237</sup> který je patrný už v počátcích její umělecké činnosti. Svět je pro Linhartovou světem bez hranic, resp. se vypovídající subjekt snaží neustále hranice probourávat, proniknout za další a další zdi, které se před něj nutně staví.

Není proto náhodou, že Miroslav Petříček jr. si ve své úvaze o komparatistice zvolil jako průvodní citáty úryvky právě z knih Věry Linhartové. Komparatistika v Petříčkově pojetí totiž nachází v autorčiných úvahách silnou rezonanci. Je to „především pohyb, a to pohyb ve vztazích: pohybuje se v meziprostorech a na

---

<sup>237</sup> K tomu RICHTEROVÁ 2004a: 132-133, 137-139.

hranicích mezi obory, mezi tradicemi a kulturami; svým smyslem je to racionalita relací a diferencí, hranic a jejich dotýkání, stýkání a prolínání“ (PETŘÍČEK 1996: 9).<sup>238</sup>

V jednom z textů souboru *Prostor k rozlišení*, v „Promluvě rozlišení“ se lze dočíst: „Pootočme jen mírně hledisko a ihned se změní barvy a pruhy spektra“ (LINHARTOVÁ 1992a: 104). A podobně pro Petříčka úkolem komparatistiky je „otevírat v tom, co je nám vlastní, co je pro nás samozřejmé, takovou perspektivu, z níž toto vlastní a samozřejmé teprve můžeme jako takové identifikovat“, neboť „abychom mohli být skutečně doma, musíme být jinde“ (PETŘÍČEK 1996: 10).

#### 4. 2 Doma?

Někteří autoři uvádějí,<sup>239</sup> že v *Domě daleko* (a následně i v *Chiméře* – pozn. V. K.), souboru tří textů napsaných v letech 1963-1965 a vydaných knižně v roce 1968, Linhartová jako by předvíдалa zkušenost exilu, již v dané době ještě nemohla tušit. Není to však tak docela pravda, neboť, jak bylo řečeno již v kapitole o autorčiných prózách ze šedesátých let, ono *pnutí jinam* bylo vysloveno již v textu „Métův život v obrysech“ (1960) ze souboru *Přestořeč* (1966) a ještě výrazněji v „Meziprůzkumu nejbližší uplynulého“ (1962) ze stejnojmenného souboru (1964).

Sama Linhartová k tomu podává vysvětlení v textu „Za ontologii exilu“: „(...) mé sympatie patří *nomádům*, nemám povahu usedlíka. A tak mohu po právu říci, že pro mne můj vlastní »exil« znamená naplnění toho, co bylo odevždy mým nejvroucnějším přáním: žít *jinde*. Svě rozhodnutí jsem pojala dávno před svým odchodem a daná shoda okolností – již nemohu nazvat ani šťastnou, ani nešťastnou, ale přísně neutrální – mě jen rázem uvedla na cestu, kterou bych nastoupila stejně, byť třeba za jiných okolností“ (LINHARTOVÁ 1994c: 75; zdůraznila V. L.). Autorka tu tematizuje motiv *poutníka*, který je přitom příznačný i pro její prozaické knihy.<sup>240</sup>

Být „nomádem“ představuje pro Linhartovou „zásadní volbu, která posléze určuje celý způsob života“ (IBID.: 71). Nomád odchází z daného místa „bez lítosti a touhy navracet se nazpět“, místo, jež právě opustil, má pro něj „mnohem menší význam

---

<sup>238</sup> Tento pohyb se přitom odehrává na poli, které Petříček – inspirován biologií – označí později Sheldrakovým termínem „morfogenetické pole“. Srov.: PETŘÍČEK 2006: 28-29.

<sup>239</sup> Srov.: RICHTEROVÁ 2004b: 144.

<sup>240</sup> K tomu srov. druhou kapitolu o autorčiných prózách padesátých šedesátých let (s. 128-129) a dále následující kapitolu o textech napsaných po odchodu do Francie (s. 268, 275-276).



než místo, kam musí dojít“ (IBID.: 73). Proto také, užijeme-li v souvislosti s Věrou Linhartovou a jejím odchodem do Paříže v roce 1968 pojmu „exil“, je třeba mít na paměti, že u ní se jedná o „exil dobrovolný“, vnímaný jako „výchozí bod *jinam*, k místu v samé podstatě neznámému, otevřenému veškerým možnostem“ (IBID.: 72). Svou zcela první zkušenost po odchodu ze země Linhartová charakterizuje jako „pocit nesmírné *lehkosti*, dokonalé *nepříslušnosti* k jakémukoli společenství“ (IBID.: 73; zdůraznila V. K.). Byl to pocit absolutní osobní svobody, a tedy i vědomí větší zodpovědnosti, větší „riskantnosti“. Pro někoho to může být věcí nebezpečnou, pro Linhartovou byl však tento nadbytek svobody blahodárný (IBID.).

Na rozdíl od zažitých či konvenčních představ není podle Věry Linhartové spisovatel svázán s jedním jazykem, jazykem mateřským: „Spisovatelem není vězněm jediného jazyka. Protože víc než spisovatelem je především svobodným člověkem, a povinnost, která ho zavazuje, aby si proti každému útlaku zachoval svoji nezávislost, převažuje nad každým jiným ohledem“ (IBID.: 74). Toto své přesvědčení Linhartová ilustruje od počátku i prakticky ve své literární tvorbě. Ta je v jakémkoli ohledu těžko zařaditelná. Z vnitrotextového hlediska jsou její texty vždy smíšeným útvarem, který se pohybuje na pomezí různých žánrů a diskursů. Podobně jako komparatistika v Petříčkově pojetí se v prózách Věry Linhartové představuje myšlení, v němž v imaginárním prostoru dochází k setkávání různých oborů a řečí.<sup>241</sup> Autorka v tomto ohledu předjímá postmodernu, již Wolfgang Welsch chápe jako stav *radikální plurality* (WELSCH 1994: 12), různost forem vědění, poznání, jednání, zobrazování atd. Michal M. Bachtin, předchůdce a inspirátor teorie intertextovosti, chápal heterogenitu jako charakteristický rys románu, pro psaní postmoderních beletristů, ale rovněž postmoderních filosofů a humanitních vědců je míšení žánrů příznačné obecně. Neexistuje již „čistý“ text, je to vždy text mnohvrstevný, různorodý. Filosofie a vědecké uvažování je beletrizováno, do beletrie naopak pronikají úvahy teoretické.<sup>242</sup>

V *Rozpravě o zdviži*, jednom z prvních textů Věry Linhartové, napsaném v roce 1960, zaujímají významné postavení metatextové, metanarativní úvahy, komentáře k vyprávěnému, metodě vyprávění. Lze na něm doložit, že některé prvky provázely autorku již od počátků její tvůrčí činnosti a nejsou tedy spojeny pouze s vnější

---

<sup>241</sup> Srov.: PETŘÍČEK 1996: 16.

<sup>242</sup> Příkladů by to bylo možno uvést mnoho, ze zahraničních autorů pomýšlím např. na R. Barthesa, J. Derrida, J. Kristevu, z českých na M. Ajvaze nebo D. Hodrovou.

událostí (odchodem do „exilu“). Je zároveň předznamenáním žánru dramatu, který si Linhartová ozkoušela až krátce po odchodu ze země a který bude hlavním předmětem předkládané kapitoly. Žánru dramatické hry *Rozpravu o zdviži* přibližuje nejen množství dialogů, ale též autorčin epilog nazvaný „Průvodní list dramatickým představitelům Rozpravy“, jenž je autorským komentářem k případné dramatizaci textu.

Do mlhavě se rozvíjejícího příběhu *Rozpravy* libovolně vstupuje vypovídající subjekt a rozrušuje ho analytickými a esejistickými pasážemi. Na závěr prózy se dokonce objevuje poznámka pod čarou. Vypravěč prokazuje své poučení nejen v uměnovědách, ale také v lingvistice a vědách exaktních, v matematice, v geometrii, objevují se geometrické náčrtky (i když hlavní postava, pan Jesvel, přistupuje k matematickým výpočtům velmi osobitě). Vyprávěč sám sebe ostatně na začátku popisuje následujícím způsobem:

„Musím se tedy kvůli vám pokusit představit si nějak sebe sama. Nejprve mě napadá cosi jako tvar kužele, ale pospíchám honem dodat, že ne právě ten pevný, omezený kruhovou podstavou a vrcholem v určité vzdálenosti na kolmici k této podstavě, a než kužel by asi bylo lépe říkat vír, tedy kužel v otáčivém pohledu“ (LINHARTOVÁ 1965a: 11). Linhartová rozrušuje konvenční pojetí vypravěčského subjektu, které ztotožňuje vypravěče s lidskou bytostí. S tímto antikonvenčním přístupem se lze později setkat např. v tvorbě Daniely Hodrové, v jejíž próze *Podobojí* je vyprávěcí hlas propůjčen neživým objektům, prostorům, událostem a pojmům (krejčovský panák, štucl, lidská kůže, komora, hřbitov, revoluce, národ, socha Melancholického anděla).

Záliba v matematice je pro Věru Linhartovou také příznačná již od jejích raných próz (hraje jednu z ústředních „rolí“ v „Povídce nesouvislé“ /1958/ ze souboru *Prostor k rozlišení*) a není s největší pravděpodobností náhodná – Linhartová podle svědectví, jež podávají její umělecké texty i osobní vyznání, odevždy toužila po nalezení jakéhosi ideálního (pra)jazyka.<sup>243</sup> Ten je tematizován v již zmíněné „Promluvě rozlišení“: „Jsou to slova nebarvená a nezvučná, slova myšlenkového prajazyka, která jen nerada a z nebytí na sebe berou podobu lidské řeči, váhajíce do posledního okamžiku, kterou z nich si vyvolí, a opírajíce se potom, když už do ní vnikla, o to v ní, co ji činí ostatním nejpodobnější, nejméně zvláštní, a pomíjejíce

---

<sup>243</sup> Srov.: RICHTEROVÁ 2004a: 138-139.

všechno, co ji odlišuje“ (LINHARTOVÁ 1992a: 121). Než se uchýlila k japonštině, která nerozlišuje gramatické osoby, a tudíž se jevila jako prostor mnohem svobodnější,<sup>244</sup> mohla pro ni matematika být vhodnou cestou, neboť je to jazyk logický, obecný, přesný, nezávislý na konkrétním jazykovém prostředí.

Od počátku pronikají do řeči promlouvajícího subjektu jiné jazyky než čeština (francouzština, angličtina, italština, němčina). Xavier Galmiche (GALMICHE 2004: 219) uvádí jako jedno z traumat české poválečné literatury faktické vymizení odvěkého bilingvismu a ztrátu různorodosti české kultury. V šedesátých letech lze pak dle jeho slov dokumentovat úlevný návrat k multilingvismu, s nímž se setkáváme velmi výrazně právě u Věry Linhartové. Nejdále v tomto ohledu dospěla v šedesátých letech autorka v textech ze souboru *Dům daleko*, kde tato zvláštní symbióza různých jazyků, tato hybridní řeč je nazvána jinařečí:<sup>245</sup> „(...) padám do do dávnácasu do jinařeči Polidšťování slova je zbytkem ryze infantilní představivost Parole ammalate e affolate Credo que ta main sul mio fronte fa ma douleur più leggera“ (LINHARTOVÁ 1968a: 62).

Galmiche dává multilingvismus do souvislosti s pojetím *identity* v šedesátých letech. Proti zjednodušujícím dogmatům tu náhle byla stavěna idea *identity pluralitní, rozštěpené a „nesamozřejmé“*<sup>246</sup> (GALMICHE 2004: 219). Toto pojetí identity přitom nebylo pouze reakcí na předcházející historické dění, ale bylo i projevem rodící se postmoderny, zasahující díky znovuotevření „hranic“ i českou kulturu. Autorčiny „experimenty“ napříč hranicemi jazyků nebyly ojedinělé, neboť multilingvismus je jedním z příznačných rysů literatury dvacátého století. Petr Mareš ve své knize o vícejazyčnosti (MAREŠ 2003) cituje práci Moniky Schmitz-Emansové (*Die Sprache der modernen Dichtung*, 1997), která nazírá vícejazyčnost v kontextu filosofické a poetické reflexe jazyka. Vícejazyčnost je tu viděna jako reakce na krizi jazyka, danou „falešností“ slov, neexistencí „správných“ pojmenování, vázaností lidského poznání na jazyk, který „konstruuje skutečnost“.

V této perspektivě je motivací vícejazyčnosti potřeba *vyjádřit nezakořeněnost člověka a pochybnost jeho identity, fascinace jiným, cizím, tajemným, záměr konfrontovat sebe sama i recipienta s mezemi poznání a chápání, a tak podrývat pocit samozřejmosti světa* (MAREŠ 2003: 17). Na příkladech české i světové

---

<sup>244</sup> Srov.: IBID.: 138, RICHTEROVÁ 2004b: 146-147.

<sup>245</sup> K tomu srov.: STOLZ-HLADKÁ 1999: 173.

<sup>246</sup> Tento termín se přitom objevil v Kunderově proslovu na IV. Sjezdu Svazu československých spisovatelů. Srov.: KUNDERA 1968: 23.

literatury (T. Mann, J. Joyce, E. Jandl, J. Gruša, J. Deml, J. Křesadlo aj.) pak Mareš ukazuje, s čím může být vícejazyčnost v literatuře spojena – s estetizací jazyka, s pocitem cizoty a vyvrženosti, s pochybováním o smysluplnosti psaní (v jediném – řekněme mateřském – jazyce), s artistností, hrou a groteskností, s rozlišením různých sémantických vrstev textu (určitý jazyk je spojen s určitou významovou oblastí).

*Rozprava o zdviži* je psaná převážně česky, již v tomto textu se ovšem objevují cizojazyčné pasáže, a to v první řadě ve francouzštině, do textu je ovšem zařazena i německá báseň a německá modlitba za mrtvé. Pro pana Jesvela, hlavní postavu vyprávění, jsou cizí jazyky jedním z prostředků, jak proniknout ke kořenům slova. Připomenu, že jeho práce spočívá ve shromažďování materiálu na velkém *mnohojazyčném univerzálním* slovníku. K cizímu jazyku se ovšem uchyluje i vyprávěcí hlas, jenž přitom cizojazyčné úseky ponechává bez překladu. Za jednu z klíčových pasáží předkládaného textu považuji tato slova:

„»Et permettez maintenant à la personne nommée, de se réfugier dans une autre langue – dans celle qui lui est moins courante que sa langue *paternelle*. Comme on dit qu'une langue étrangère aie pouvoir d'analyser notre pensée justement à cause de n'être assez courante (...).«“ (LINHARTOVÁ 1965a: 19; zdůraznila V. K.). V překladu by výše řečené znělo zhruba následovně: „A dovolte nyní jmenované osobě uchýlit se do jiného jazyka – do jazyka, který pro ni není tak běžný jako jazyk *otcovský*, protože tak je nám umožněno, právě díky tomu, že tento jazyk pro nás není tak běžný, analyzovat naše myšlení.“

V cizím jazyce nejsme tolik emocionálně, subjektivně angažováni, proto nám dle vypravěče umožňuje odstup, distanci, a tedy jasnější nahlédnutí na události. Podobné myšlenky se objevují v *Traktátu o chatrných divech* (*Traité des courtes merveilles*, 1989) Václava Jamka. I zde mluvčí mezi sebou a cizím jazykem (francouzštinou) viděl na počátku určitou vzdálenost („la distance“): „(...) le français ne m'atteignait pas assez profondément; ce que je disais, ne me concernant pas tout fait, ne tirait pas à conséquence“ (JAMEK 1989: 271) – „Francouzština se mě dostatečně hluboce nedotýkala; to, co jsem říkal, se mě nijak netýkalo, nebylo to důležité“ (překlad V. K.).

Pro linhartovského vypravěče však ani první jazyk však pro linhartovského vypravěče není jazykem mateřským, ale otcovským. Pojem *otcovský jazyk* se objevuje také v Barthesově knize *Říše znaků* (*L'Empire des signes*), kde jím autor označuje jazyk pocházející od našich otců a činící nás samé otci a vlastníky určité

kultury, již historie přeměňuje na naši „přirozenost“ (BARTHES 1991: 13). Linhartová je poučená Jakobsonem a ví, že jazyk je „pouze jedním z možných systémů znakových, jako kdysi hvězdářství odhalilo, že země je pouze jednou z množství planet, a tím způsobilo dokonalý převrat ve světovém nazírání“ (JAKOBSON 1995: 31).<sup>247</sup> Jazyk, natož jeden konkrétní jazyk, je pouze jedním z mnoha možných prostředků dorozumívání. Autorka navíc ve svých literárních „experimentech“ (sama sobě i recipientovi) odhaluje, že je prostředkem velmi nedokonalým a nedostatečným, třebaže fascinujícím.

Ve své touze proniknout k podstatě událostí jako by se Linhartová snažila maximálně v sobě potlačit češtinu jako jazyk mateřský. Anebo ji ani potlačovat nemusela? Mnohá prohlášení a tvrzení dokazují, že čeština pro ni byla a je jen jedním z jazyků, který pro ni byl náhodou jazykem primárním, nikoli však určujícím. V rozhovoru pro Radio France v roce 1978 prohlašuje: „Mezi mnou a francouzštinou je jakoby stěna. Ale ani čeština není tímto přirozeným jazykem, je tu stále tatáž stěna“ (citováno podle TOPINKA 1993a: 133-134). Jako pro polyglota pro ni „žádný z možných jazyků není opravdu vlastní, ani úplně cizí“ (LINHARTOVÁ 1977a: 221; překlad V. K.).

Koncepci otcovského jazyka rozvíjí v próze *Slabikář otcovského jazyka* spisovatelka a vykladačka díla Věry Linhartové Sylvie Richterová, která ovšem pracuje s dyádou mateřský – otcovský jazyk. Mateřský jazyk je nám dán od narození na základě toho, do jakého jazykového prostředí se narodíme. Je to jazyk běžného dorozumívání, jazyk, v němž sníme, v němž prožíváme. Otcovský jazyk je pak spojen s ratiem, s analýzou, myšlením, umožňuje průniky, průhledy do událostí. Navíc s sebou kategorie „otcovský“ přináší vymezení se vůči individuální i nadindividuální paměti, k tradicím, k hodnotám, k veškerému dědictví minulosti. Toto téma je pojednáno jednak v autorčiných prózách, jednak se nad ním Richterová zamýšlela i teoreticky

---

<sup>247</sup> Respektuji pravopis, zachovaný i předkládanou edicí, a v citaci ponechávám slovo „země“ s malým počátečním písmenem. Linhartová citovanou Jakobsonovu větu uvádí ve stati „Místo Romana Jakobsona v československém literárním a uměleckém životě“. Výrok však cituje podle francouzského vydání (které vzniklo překladem z vydání anglického), a tedy i v trochu jiné podobě. V původní verzi stati „Co je poezie?“ hovoří Jakobson o jazyce jako pouze o jednom z možných znakových systémů v souvislosti se vznikem kinematografie, výrok citovaný Linhartovou však dává tento jev do souvislosti s polyglotismem: „Naše schopnost mluvit vícero jazyky nám odhaluje, že jazyk (ve francouzské citaci byl zdůrazněn neurčitý člen – *une langue*, myšlen je tedy jeden, nějaký, kterýkoliv / jakýkoliv jazyk – pozn. V. K.) je pouze jeden (...).“ Srov.: LINHARTOVÁ 1977a: 220 (překlad V. K.).

ve studii „Téma otce jako významová a literární kategorie“ (RICHTEROVÁ 2004c).

Zpochybnění nezvratné „ukotvenosti“ v mateřském jazyce se neobjevuje pouze u Linhartové, ale také u Bohumily Grögerové v textu „Dostal za úkol dorozumívat se“:<sup>248</sup> „Hranice jazyka znamenaly mu hranice světa. Nebyl omezen svým způsobem interpretace ani mateřským jazykem. Žádný neměl a proto byl nestranný jako světec. Myslíl současně v libovolném počtu jazyků a svět se mu jevil jako složité sluchové dojmy jedinečné a prchavé povahy. Luštění zvukových šifer bylo sice velice konkrétní, ale po ukončení pracovního procesu v něm nezanechalo stop“ (GRÖGEROVÁ 1996: 54). Anonymní postava mužského rodu z textu Grögerové není připoutána k nějakému mateřskému jazyku, protože ke sloům nemá žádný emocionální postoj. Slova se nevážou ani k emocím, ani k určitým skutečnostem. Jsou to pouze zvuky, jež je nutno rozpoznat, dešifrovat.

#### 4. 3 Řeč a/nebo mlčení

Z jiné strany může být toto pojetí jazyka osvětleno úvahami, jež se u Linhartové výrazněji objevují po odchodu do Francie. Linhartová se zde přibližuje metafyzickým výkladům a v eseji z roku 1988 „Pomnožný jazyk“ vyjadřuje své přesvědčení, že zdrojem a materiálem básnické tvorby je *hlas*, „který k nám promlouvá nezřetelnými slovy, tónem naprosté nezbytnosti“. Je to hlas bez řeči, oslnivě zářící, „který vyzývá autora, aby ho přetlumočil do srozumitelného jazyka“ (LINHARTOVÁ 1998: 16). Tvorba se v tomto pojetí jeví jako výlučný, heroický čin, básník je osvícený.<sup>249</sup> Ne náhodou se v díle Linhartové tak často objevuje mnohoznačná metafora světla, o níž jsem mluvila již v předcházející kapitole o autorčině poezii. Může mít sice různé významové odstíny, ale vždy souvisí s *hledačstvím*, které je pro autorčinu poetiku (i poetiku jí blízkých umělců) určující. Má-li básník takto výjimečné postavení, je ovšem tudíž i „odsouzený“ k tragické osamělosti (o níž byla v předcházející kapitole také již řeč). Pojetí tvůrčího subjektu se tak u Linhartové čím dál tím více přibližuje romantickým představám o básnictví a básníkovi, možná svým způsobem i k halasovskému básníkovi, který je „nešťastně

---

<sup>248</sup> Text pochází z roku 1964, je součástí cyklu *Meandry* (texty z let 1963-1968), „modelových ironických textů“, které byly připraveny k vydání v r. 1969, avšak vyjít nakonec nemohly. Poprvé tak byly publikovány v němčině pod názvem *Zivilisationsschemata* v roce 1970. Česky *Meandry* vyšly až v roce 1996. Samotný text „Dostal za úkol dorozumívat se“ se však objevil v šedesátých letech na nahrávce *Fragmenty 1964*.

<sup>249</sup> K tomu srov.: STOLZ-HLADKÁ 1999: 163.

šťasten“.<sup>250</sup> Tvorba při tomto přístupu v sobě vždy nese určitý paradox. Je osudem, opojením, a zároveň nutnou bolestí, neboť jedině to, co nás bolí a zraňuje, může být opravdové.

*Hlas* Linhartovou provázel téměř od počátku její tvorby, autorka jej netematizuje pouze ve svých esejistických textech, ale také v poezii i próze (v „Promluvě rozlišení“ je přitom vypravěččin hlas předchůdcem její vlastní smrti, což připomíná Blanchotovy úvahy o hlase, citované v předcházející kapitole o autorčině poezii); důležitost hlasu pro rozhlasové hry, jež budou mj. předmětem této kapitoly, netřeba zdůrazňovat. Motiv hlasu ovšem není specifikem Linhartové, je to jeden z emblematických motivů moderní intelektualizované poezie obecně. Může nabývat řady významů a většinou se vyskytuje ve spojení s motivy příbuznými nebo protikladnými (křik, šepot, ticho, mlčení, lidský dech). Je zajímavé, že obdobně se motiv hlasu vyskytuje i ve filosofii dvacátého století. V přednášce „Co je metafyzika?“ mluví Heidegger o *němém hlase bytí*. Vynořuje se v tichu a zprostředkovává člověku smysl bytí (VAŇKOVÁ 1996: 23).

André Rolland de Renéville, jeden z členů skupiny Vysoká hra, připomíná ve své úvaze nesoucí název „Slovo“ verše S. Mallarméa: „A onen hlas / jež dosud žlutavý myšlenky záhyb víže / stoupá.“ Renéville připojuje k básnickovým veršům následující komentář: „Hlas, který básník slyší přicházet z hlubiny svého nevědomí, se ještě neutváří do slov, účastní se na absolutnu myšlenky a chystá se sestoupit do světa tvarů, kde se má odehrát proměna ideje ve slovo“ (RENÉVILLE 1993: 98). Tvůrci sdružení ve skupině Vysoká hra vidí v básníkovi *tlumočníka hlasu absolutna*. Linhartová byla tímto konceptem evidentně ve svém uvažování inspirována. Zároveň však, přihlédnou-li k užití motivu i u jiných básníků, kteří nemají s Vysokou hrou nic společného, se ukazuje, že významové jádro motivu hlasu je u většiny básníků totožné a že tedy motiv je pro poezii „archetypální“.

Motivem hlasu v české poezii se zabývala Irena Vaňková (VAŇKOVÁ 1996, 2006). Její závěry o tomto motivu v básních Jana Skácela a Vladimíra Holana se v mnohém blíží závěrům předkládané práce. V poezii Jana Skácela upozorňuje Vaňková na

---

<sup>250</sup> Jde o citát ze závěrečné básně „A co básník“ z Halasovy posmrtně vydané sbírky *A co?*: „Chci být i kýmisi čten / a pochválen / na světlou památku / až svedu / sám sebe psát / vytržen z Poezie // nešťastně šťasten“ (HALAS 2006: 41). Halasova tvorba se jeví být v kontextu předkládané práce jedním z významných pretextů a inspiračních impulsů autorčiny vlastní poetiky. Aluzi („Někdy také jsem byl vyvolán jménem“; Linhartová 1992b: 37) na Halasův verš z básně „Za Jirím Ortenem“ („Až v katedrále budou plouti ryby / tento básník / vyvolán bude jménem“; HALAS 1961: 88) identifikuje Linhartová v autorské poznámce česko-francouzského vydání *Twora* (LINHARTOVÁ 1992b: 80).

*konfrontaci hlasu lidského s hlasem já přesahujícím, hlasem bytí* (VAŇKOVÁ 1996: 264). Tento nekonkretizovaný hlas proznívá tichem vesmíru, je to hlas všudypřítomný, který existuje jak mimo nás jako řád a smysl vesmíru, tak i v nás, v našem nitru (IBID.: 258).

Hlas, řeč u Vladimíra Holana jsou jedním z hlavních projevů lidství (VAŇKOVÁ 2006: 261), hlas je zrcadlem lidské duše (IBID.: 265). Hlas se dokonce objevuje v názvech některých básní a, jak upozorňuje Vaňková (IBID.: 264), v několika typech kontextů a v mnoha významech. Inspirovaná E. Lévinasem, interpretuje Vaňková motiv hlasu v Holanově poezii na pozadí *filosofie dialogu*. Hlas je prostředkem komunikace, je možností přesáhnout sebe sama a otevřít se druhému (IBID.: 266), ovšem zároveň znovu potvrzuje vzdálenost mezi mnou a druhým, neboť hlas druhého je vždy jiný, jedinečný, neopakovatelný (IBID.: 267). Vaňková také zdůrazňuje významotvorný paradox, aktualizovaný i u Věry Linhartové: hlas je tělesný, je spjatý s lidským tělem, je smyslově vnímatelný, měřitelný, zachytitelný, zároveň ovšem neviditelný a neuchopitelný, je to něco, co se zdá být konkrétní, a přesto nám uniká (IBID.: 264-265).

Ve své studii o Richardu Weinerovi Linhartová připomíná, že významní básníci přelomu devatenáctého a dvacátého století (Wilde, Mallarmé, Valéry) „rehabilitovali zvukovou a rytmickou hodnotu básnického slova“, mluvní projev, hlas (LINHARTOVÁ 1964: 56). Také Richard Weiner ve svém prvním tvůrčím období experimentoval především se zvukovou stránkou slova (IBID.: 57). Linhartová sama na tyto dosavadní básnické „experimenty“ navázala a bohatě je rozvinula. Navázal na ně také autorčin literární blíženec (a editor jejího díla) Miloslav Topinka, jenž ve své skladbě *Krysí hnízdo* mluvní projev a hlas na nejednom místě tematizuje: „V zářečí, / v zázemí řeči, jsou slova, gesta, neartikulovaný zpěv, / výkřiky, dech, puls, torsa zvuků, ticho i hlas. / Hlas / ještě schoulený. Strukturace proniká i sem, dovnitř / »zárodečného prostoru« (...) // Jsem v hrtanu, / uvnitř hmoty slova, ale zároveň mimo tuto hmotu. / Z toho vzniká nová citlivost, ke slovu, gestu, tvaru i / zvuku“ (TOPINKA 1991: 38; podtrhl M. T.).

Rovněž Linhartová často tematizuje tělesnou stránku hlasu, jeho zrod v lidském těle, zároveň se ovšem u ní hlas vyskytuje ve výše citovaném pojetí – jako hlas transcendentna. Tedy podobně jako u Skácela na jedné straně tělesný lidský hlas, umožňující komunikaci s druhým člověkem, a na druhé straně němý hlas univerza,



umožňující tvůrci dotýkat se tajemství bytí. Ať už je to však hlas tělesný či netělesný, vždy se ho Linhartová snaží (proná)sledovat k jeho počátkům.

Jak již bylo předznamenáno, hlavním předmětem této kapitoly budou dvě *rozhlasové hry* Věry Linhartové, které napsala těsně po svém odchodu do Francie a které jsou skutečně jejími posledními česky psanými texty. Jedná se o hru *Překladatel* z roku 1969 (březen 1969)<sup>251</sup> a hru *Přesýpací hodina* z roku 1970 (červenec 1970). V případě druhé hry je nápadný již název, kde se oproti jazykové normě ustálené spojení vyskytuje v singuláru. U obou her vystihuje název hlavní téma hry – u první hry je to téma jazyka, u druhé téma času. Ve svých prozaických textech rozrušuje Linhartová tradiční narativ a ani v rozhlasových hrách není její přístup konvenční a konformní. Nesetkáme se zde s žádným dějem (v *Přesýpací hodině* je pouze v jedné replice naznačeno, že hovor se odehrává po smrti nositele „mužského hlasu“), hra nemá skutečný začátek ani konec, řeč postav hru nikam neposouvá.

Časoprostor je pouze naznačen. V *Přesýpací hodině* zvuky napovídají, že se celý rozhovor odehrává v hlavě „mužského hlasu“, ovšem ve vzpomínkách se „mužskému hlasu“ vrací *ulice* a *dům*, resp. *cizí domy*, *cizí města*. Podobně v *Překladateli* v jedné pasáži popisuje „Já“ svůj *pokoj*, který však neodpovídá pokoji reálnému, jeho zařízení se totiž stále proměňuje, pokoj představuje *prostor nejistý*, stále se měnící. Z okna svého pokoje hledí „Já“ na *dům* naproti, *stromy*, *ulici* a *další domy*, *hledí do prostoru*, na obzoru někdy vidí *moře*, *lodě*, *písečné pláže*. Proti *prostoru za oknem* se jeho pokoj jeví stísněný, zchátralý, neútulný, studený, hostilní.

V rozhlasových hrách Linhartové také nevystupují žádné konkretizované postavy, ale pouze hlasy, jejichž nositelé zůstávají utajeni. V *Překladateli* vystupují „Ozvěna“ (představená ženským hlasem), „Já“ (představené mužským hlasem) a ženské hlasy, v *Přesýpací hodině* „mužský hlas“, „stařecký hlas“ a „ženský hlas“. Stejně jako v próze dává i v rozhlasových hrách Linhartová přednost stylizaci do subjektu mužského rodu. Podobně také ani zde není jasná hranice mezi subjektem a objektem, neboť subjekt je si zároveň objektem (sebe)pozorování. Rovněž je problematičká

---

<sup>251</sup> Hra existuje v samizdatovém přepisu pořízeném zřejmě někdy na počátku sedmdesátých let (v textu, který lze najít v knihovně Libri prohibiti, žádné bližší „vydavatelské“ údaje nejsou uvedeny), autorizovaná verze byla otištěna byla v časopise *Souvislosti* (*Souvislosti*, 1999, č. 1, s. 125-135), spolu se hrou *Přesýpací hodina* (s. 137-144) a statí „Úvod k obrazům Josefa Šímy“ (s. 145-168; původně in *Výtvarné umění* 16, 1968, č. 6, s. 254-276). V následujících dvou číslech *Souvislosti* byly další dva linhartovské bloky: v čísle dva byly otištěny texty ze souboru *Kaskády*, v čísle tři šimovská studie „Lebka a jeskyně“.

kategorie těla – v *Přesýpací hodině* je „mužský hlas“ již po smrti, v *Překladačeli se* „Já“ si přeje „jít skrze své tělo jenom jako vzduch, který rozechvívá hlasivky a stává se zvukem“ (LINHARTOVÁ 1999a: 128).

Rozhlasové hry jsou tedy v základních rysech podobné autorčiným prózám i poezii a varíují motivy a témata, kterými se Linhartová již dříve zabývala v jiných žánrech. Připomenu, že od počátku je jedním z návratných motivů autorčiných próz motiv *hudby*, tedy nonverbálního umění. Hudba je „uměním, které má nejvyšší moc se přiblížit. (...) Nesnižuje se k nám, zůstává v oblastech vzdálených a její dokonalost je dokonalostí k míře jednoho každého, kdo o ni usiluje. (...) Hudba má potřebu ustavičné přítomnosti a opětovného dosahování. Její přítomnost je stálým přestupováním hranic“ (LINHARTOVÁ 1992a: 103-104).

Texty obou her jsou pro vnímatele velmi náročné – stěžuje se lze „pojmut“ na první přečtení, resp. vyslechnutí. Opakovanost jako nutná podmínka k alespoň částečnému porozumění je přitom v rozporu s podstatou dramatické rozhlasové hry, jejíž každá realizace je de facto neopakovatelná<sup>252</sup> a předpokládá navození kontaktu s recipientem právě při jejím poslechu. Je také otázkou, zda lze pouhým poslechem autorčiny rozhlasové hry vnímat a zda – třebaže zvuková stránka je tu velmi důležitá – se k nim lépe vnímатели neproniká prostřednictvím tištěného textu.<sup>253</sup>

Ozkoušení nového žánru pro autorku jistě nebylo náhodné, mluvená forma přeci umožňuje zachytit řeč při jejím zrodu. Ještě jednou tu připomenu Topinkou citovaný autorčin požadavek číst slova, „»vkládat do slov vlastních hlas (...), aby se slova postupně vylupovala od zvuku až k doslovnému významu a zase zpátky...«“ (TOPINKA 1993a: 135). Již ve svých dřívějších textech vyjadřovala Linhartová své zaujetí pro vztah mezi mluveným a psaným slovem. Větší volnost, kterou při mluvené promluvě vypovídající subjekt má, ji lákala, jak lze doložit citací z textu „Přehledné uspořádání“: „Výhodou mluveného slova je, že v něm lze připustit

---

<sup>252</sup> *Slovník českých spisovatelů od roku 1945* (TOPINKA 1999: 496) uvádí tři realizace hry *Překladačel* (dvě německé – v roce 1969, resp. 1971, jednu českou – v Audiostudiu v roce 1993) a dvě realizace hry *Přesýpací hodina* (německy v roce 1971, česky opět v Audiostudiu v roce 1993). *Přesýpací hodina* byla dále poměrně nedávno (27. 11. 2004) uvedena ČRo 3, v pořadu Radioateliér v dramaturgické řadě PremÉdice. Recenzenti v *Týdeníku Rozhlas* (rekrutovaní z řad studentů Katedry divadelní vědy FF UK; jejich recenze vznikly v rámci semináře rozhlasové kritiky) přitom uvádějí, že šlo o premiéru hry. Jeden z nich (Bohumil Vostal) dokonce mylně uvedl, že původní text Linhartové je próza. Srov.: LEŠKA 2005, VOSTAL 2005. Podle ústního sdělení M. Topinky hry ještě realizovalo studio Radioakustika.

<sup>253</sup> I to je ovšem paradoxní, navíc jsou-li vzaty v úvahu názory, které odmítají uměleckou samostatnost textové složky rozhlasové hry a které rozhlasovou hrou chápou jedinečně zvukovou realizaci scénáře. Srov.: ŠTĚRBOVÁ 2001: 625. Štěrbová přitom hájí názor, že text rozhlasové hry lze analyzovat jako samostatné literární dílo (IBID.: 626).

mnohé nepřesnosti nebo i jen zdánlivě smysluplné povrchnosti, aniž se při tom ztrácí nebo mate záměr výpovědi. Zavrtávám se v tenké slupce povrchu. Při mé neutuchající píli je pravděpodobné, že v této nepatrné stěně brzy nebude místa, které by zůstalo nedotčeno, takže se nejbližším závanem rozpadne. Zase jedna překážka zmizí“ (LINHARTOVÁ 1968a: 81-82).

Mluvené slovo je tedy pouze jedním z mezistupňů průzkumu řeči. Promlouvající subjekt, jehož podstatné rysy jsou ve všech autorčiných textech konstantní, přiznává, že v jeho povaze je nebrat řeč jako pouhý prostředek sdělení, ale jako prostor průzkumu, jež postupně rozkládá, dekonstruuje, aby objevil jeho skrytou podstatu.<sup>254</sup> Již v citovaném textu z roku 1965 je však předznamenáno nebezpečí užití mluvené řeči: při přístupu autorského subjektu Linhartové je podrobena velmi rychlému rozkladu.

#### 4. 4 Experimentální hry v literárním kontextu

Příznačnost volby nového žánru může dále dosvědčit fakt, že si jej zvolila např. i *Nathalie Sarrautová*.<sup>255</sup> Ta ve svém díle rovněž rozrušovala prozaické tradiční postupy a schémata a snažila se pronikat pod povrch lidského vědomí, zachytit jeho pochody ještě předtím, než podlehnou rozumové kontrole. Žánr rozhlasové hry jí podle jejích slov vyhovoval tím, že v něm nebyla nucena „ukazovat, jak se na scéně nebo po plátně pohybují postavy z masa a kostí. Tady se veškerá pozornost soustřeďuje pouze na dialog mezi neviditelnými postavami“ (SARRAUTOVÁ 1967: 137).

Rozhlasová, ale i divadelní hra se v literatuře padesátých a šedesátých let stala dalším prostorem, kde autoři experimentovali s tradičním tvarem a možnostmi a hranicemi řeči. Je zajímavé, že přinejmenším ti autoři, které jsem si vybrala za příklad těchto divadelních a rozhlasových „experimentů“, se v tom podstatném, ve smyslu sdělení, většinou stýkají, třebaže volí odlišné výrazové prostředky.

---

<sup>254</sup> Mezní „průzkumy“ lidského hlasu byly příznačné i pro Antonina Artauda. Miloslav Topinka popisuje Artaudův projev na magnetofonové nahrávce jeho relace „Pour en finir avec le jugement de Dieu“ („Skoncovat s božím soudem“) následovně: „Artaudův kovový, chvílemi vibrující hlas, ostře se zařezávající do uší, dosahující místy neuvěřitelných výšek, se plynule proměňuje v řečový zpěv, přerušovaný jen slovy-výkřiky nečekané intenzity, vzrušeným dechem nebo zvukem xylofonu a gongu“ (TOPINKA 2004: 123). Na relaci se s Artaudem podílela mladá herečka Maria Casares, kterou dokonce jednou při zkoušce Artaud začal škrtit, „jen aby dosáhl ještě o něco vyšší a autentičtější polohy jejího hlasu“ (IBID.: 124).

<sup>255</sup> Souvislostí s tvorbou Sarrautové a Linhartové naznačuje Xavier Galmiche (GALMICHE 2004: 222-223). Dále také PYTLÍK 1969: 169-170.

Svérázný „experiment“ představují divadelní a rozhlasové hry (napsané 1966-1978) rakouského spisovatele *Ernsta Jandla*, některé napsané s jeho životní partnerkou, básnířkou *Friederike Mayröckerovou*.<sup>256</sup> Jandl ve svých experimentálních hrách potlačuje všechny hlavní složky dramatického textu. Postavy nesou pouze obecné označení, jsou jen minimálně konkretizované, reprezentují spíše abstraktní funkce a teze. Děj i časoprostor jsou naznačeny pouze rámcově. Experiment se u Jandla soustředí především na možnosti techniky zvukového záznamu, na akustické dění a využití hudby (Linhartová využila experimentální technické postupy ve hře *Přesýpací hodina* pro zachycení zvuků organických funkcí). Velkou pozornost věnuje ve scénických poznámkách práci se světlem.

Jandl ve svých dramatických textech využívá postupy, jež si ozkoušel v konkrétní poezii – variace, permutace, koláže, montáže, zvukové asociace, hry s homonymy, neologismy apod. Podobně jako Linhartová rozkládá slovo na slabiky a dále hlásky. Slabika je izolována, vytržena z kontextu slova, aby se mohla stát stavební jednotkou slov nových. Ve svých experimentech se Jandl soustředí především na materiální stránku řeči – nejen na rovinu zvukovou, ale i grafickou – významné místo zaujímají v jeho dramatických textech náčrtky postavení postav, experimentuje, přestože jsou hry určené k divadelní nebo rozhlasové realizaci, s písmem a pravopisem.

Jandlovy texty nejsou ovšem nezávaznou hříčkou. Intelektuální ráz dodává textům jednak ozvláštňování nejrůznějších intertextů, jednak dlouhé scénické poznámky a předmluvy či doslovy, bez nichž by byl text nejen neúplný, ale často také nesrozumitelný; teoretická reflexe vlastní tvorby je pro Jandla – podobně jako pro Věru Linhartovou – příznačná (AUGUSTOVÁ 2005: 187). Poznámky k textům dokládají, že cílem tu není hra pro hru – Jandlovy texty jsou často neútěšným podobenstvím lidské existence, pohybující se v zajetí stále stejných schémat a stereotypů, tedy v začarovaném kruhu, z něhož lze jen těžko vystoupit.

Zvláštní pozornost věnuje Jandl ve svých hrách umírání a smrti. Motivy zla a násilí, stejně jako motiv zplnění německé řeči jsou zároveň politickými aluzemi, činícími z her i vyjádření společenská. K tomu se vyjadřuje v doslovu k českému vydání Jandlových *Experimentálních her* Zuzana Augustová: „Experimentální forma je

---

<sup>256</sup> Připomeňme, že experimentální proud byl v rakouské poválečné literatuře velmi výrazný. Představuje jej především Vídeňská skupina, jejímiž představiteli byli H. C. Artmann, G. Rühm, O. Wiener, K. Bayer a F. Achleitner.

u Jandla programovou záležitostí právě s ohledem na válečnou zkušenost: nechtěl mít ani formálně cokoli společného s nositeli takzvaného klasického umění, které se pro něj spolupodílelo na nacistické propagandě a na zločinném selhání evropské kultury. Proto i do budoucna tradiční, klasickou formu psaní odmítal“ (AUGUSTOVÁ 2005: 186). Přes veškerou vážnost je pro Jandlovy hry ovšem příznačný také smysl pro (černý) humor a ironii, umožňující alespoň částečné uvolnění.

Lidskou promluvu tematizují také experimentální hry *Samuela Becketta*.<sup>257</sup> Beckettovi se téma absurdity čím dál více spojovalo s problémem jazyka, lidské řeči a identity. Ve hře *Poslední páska* (1959) je jedinou postavou stárnoucí Krapp, jehož tělo a vzezření je značně zchátralé, i hlas má stárnutím „postižený“. Je rezignovaný; rezignaci na život, na setkávání a komunikaci s druhými u něj odhaluje v první řadě právě samomluva (PRUNER 2003: 137). Hra ho zachycuje v den jeho narozenin. Každoročně v tento den rekapituluje zážitky a nejsilnější pocity z posledního roku, svou promluvu si přitom nahrává pásku. Krapp si ovšem použít i staré nahrávky z doby před třiceti lety – jeho hlas tu zní zcela jinak, od jeho dnešního hlasu je k nepoznání. *Hlas je tu prostředkem potvrzujícím i vyvracejícím vlastní identitu.*

Muž na nahrávce mluví o milostném dobrodružství s dívkou, jeho řeč se snaží prožívanou krásu zachytit prostřednictvím obrazných pojmenování. „Dnešní“ Krapp už těmto slovům nerozumí, dokonce si musí jedno z nich hledat ve slovníku (BECKETT 2002a: 19-20). S odstupem let se sám sobě vysmívá – „ten ubohý malý kretének,“ říká o sobě (IBID.: 27). Jeho jazyk je nyní zjednodušený, ve větách často vypouští slova, vyjadřuje se heslovitě. Pozitivní hodnoty jsou pro něho již prázdný pojem – neboť již není šance na štěstí a on už o ně ani nestojí. Skončil v naprosté deziluzi. Postupná ztráta a chátrání těla jsou spojeny se ztrátou paměti a schopnosti a možnosti duševních a duchovních prožitků.

Časoprostor Beckettových her bývá naznačen minimálně, mnohé věci zůstávají v abstraktní rovině. Odtud větší nejistota, ale též rozšířené pole možných interpretací. V některých hrách lze i těžko určit, zda dialog postav se neodehrává pouze v nitru jedné z nich. Nejistota panuje i ohledně toho, zda ten, kdo mluví, je živý, nebo již

---

<sup>257</sup> Souvislost poetiky Věry Linhartové s tvorbou Samuela Becketta dokazuje Xavier Galmiche, který v textu *Twor* identifikoval narážku na Beckettovu hru *Šťastné dny* a citaci z *Konce hry* (GALMICHE 2004: 223). Na spřízněnost (ale i rozdílnost) poetik Becketta a Linhartové poukázal v recenzi *Domu daleko* taktéž Zdeněk Kožmín (KOŽMÍN 1969).

mrtvý. To je případ rozhlasové hry *Popel* (1959) nebo hry *Ne já/Já ne* (1972). V posledně jmenované hře je vůbec postava potlačena na minimum. Vše je ve tmě, na jevišti jsou vidět pouze ústa s mikrofonem a ve stínu k hledišti zády otočená postava, ke které se monolog úst zdá směřovat. Hlas, jímž promlouvají ústa, o sobě odmítá mluvit v první osobě. Čtyřikrát je hra přerušena pauzou a krátkými důraznými gesty, která dělá tajemný posluchač (nelze rozpoznat ani jeho pohlaví), je to také jeho jediný pohyb. Gesto udělá vždy ve chvíli, kdy ústa zvolají: „co?... kdo?... ne!... ona!“ (BECKETT 2001: 82, 86, 91, 93). Zvolání se opakuje ještě jednou, poslední slovo – „ona“ – je tu psáno majuskulemi, ale už není doprovázeno gestem (IBID.: 94).

Mluva je přerývaná, chaotická, fragmentarizovaná. Lze se jen dohadovat, že i tu je subjekt do značné míry tělesně handicapovaný, a tedy i ze světa exkomunikovaný. Z útržků si lze odvodit, že žena byla většinu svého života téměř hluchá a němá. Nenarodila se z nějaké velké lásky, její zrození bylo dílem náhody, byla vržena do světa, ve kterém přežívala. Jednoho dne však k ní přišla řeč, slova se jí hrnula do úst a ona musela mluvit. Smysl slov však nechápe a nechce je ani přijmout. Je naznačeno, že byla vyvolenou, že bude zachráněna, nevíme však od čeho ani před čím. Byl jí dán „dar“ řeči. Nemá volbu, musí ho přijmout. Ale bez pochopení smyslu je tato řeč pro ni spíše prokletím.

V českém kontextu si ve vztahu k rozhlasovým experimentům Věry Linhartové zaslouží pozornost dramatické experimenty Jiřího Koláře a Ivana Vyskočila,<sup>258</sup> třebaže oba představují odlišnou poetiku. *Jiří Kolář* své dvě hry, *Chléb náš vezdejší* (1959; hra má podtitul „Jáma – Komédie prázdná omylů“) a *Mor v Athénách* (1961; předehra „Světlo světa“, podtitul „Kolář“), psal se znalostí francouzského absurdního dramatu, které také překládal (E. Albeeho, S. Becketta).<sup>259</sup> Jeho dramatické texty vznikaly ve stejné době jako experimentální *Básně ticha*, v nichž Kolář pracoval s písmem jako materiálem spíše výtvarným, až nakonec dospěl k básním ryze obrazovým. Rovněž ve svých hrách experimentoval s výrazovými prostředky dramatického textu. Pozornost zaujmou zejména úvodní scénické předmluvy, popisující pantomimu na jevišti. Tyto deskripce *her beze slov* jsou přítom

---

<sup>258</sup> Nezabývám se tu hrami Václava Havla, neboť podstata Havlovy poetiky tkví jinde než v experimentu s tvarem dramatického textu, v inovaci výrazových prostředků divadla.

<sup>259</sup> Srov.: BAUER 2005: 38.

zapsány ve formě básně – Kolář tu předznamenal své pozdější poetické „návod k upotřebení“ (KARFÍK 1994: 71, KARFÍK 2000: 141).

Kolářovy texty uplatňují principy, které si autor ozkoušel již dříve v básnických textech. Jde především o metodu koláže z jiných – literárních i neliterárních – textů (již samotný podtitul první z her je průhlednou narážkou na hru Shakespearovu).<sup>260</sup> Citována jsou i díla výtvarná (např. postavy se rozestoupí tak, že to připomíná Rodinovo sousoší *Občané z Calais*). Refrénovitě nebo variantně se vracejí některé repliky či celé pasáže textů. Podobně jako Věra Linhartová má i Jiří Kolář ve svých dramatech několik obsedantních motivů, které variuje – tma x světlo, ticho, poničené zdi,<sup>261</sup> neuspořádaný, neútesný prostor, v němž postavy žijí. Čas ztratil svou relevantnost, může být tudíž libovolný, nesmyslný.

Člověk tu nežije, ale živoří. Repliky postav se míjejí, osoby k sobě těžko hledají cestu, když jsou odcizeny i samy od sebe: „Napsal jsem si v koupelně na zrcadlo TO JSEM JÁ. A od těch dob si nelámu do kalhot, že mi kvartýruje v bytě cizí chlap, šedivec“ (KOLÁŘ 2000: 43). Devalvovány jsou tu hodnoty lidské, především pak křesťanské kultury: „Budem se potom smát a dobírat si Paměť a Slovo?“ (IBID.: 56) Je parodován – podobně jako v Jandlově hře *Humanisti* – umělecký génius a jeho tzv. humanismus (srov.: IBID.: 126). Připomeňme, že v padesátých letech se Kolář mj. pokoušel o reflexe umělecké tvorby, resp. jejího etického rozměru (KARFÍK 1994: 69).

V *Moru v Athénách* se v jedné scénické poznámce objevuje aluze na Shakespearova *Hamleta*. Motiv lebky tu však demytizuje a devaluje jak lidskou smrt, tak kanonický literární text: „Do scény se vkutálí ohořelá lebka. Fobo do lebky kopne, jako by zjišťoval, co to je, potom ji zvedne a nechápavě ji prohlíží. Chce něco říci a zarazí ho hurónský brumlot a hvizd. Fobo uprostřed toho hluku přitlačí lebku na hrud' jako ragbyový hráč a kličkuje s ní po scéně“ (IBID.: 120). Umění je devalvováno, postavy se tedy pokoušejí alespoň o *neumění* (IBID.: 131). Svět je v rozkladu. V závěru hry *Mor v Athénách* zůstává jen *hlas*, který marně ze dveří volá: „*Další, prosím!*“ (IBID.: 138-139)

---

<sup>260</sup> K tomu KARFÍK 1994: 91.

<sup>261</sup> U Koláře mají zdi ovšem jiný význam než v tvorbě Linhartové. Vladimír Karfík je vidí jako metaforu paměti: „Řečí zdi jsou stopy po lidech, kteří v nich žili. Vrstevnatost struktur na zdech je zhmotněním času: porušená místa dávají průhledem do spodních vrstev zahlédnout svědectví lidí a času“ (KARFÍK 1994: 87).

*Ivan Vyskočil* podobně jako Jiří Kolář odhaluje absurditu existence především prostřednictvím řeči a ozvláštnění výrazových prostředků divadla. Vyskočilovou prózou jsem se zabývala již v kapitole o próze Věry Linhartové, na tomto místě tedy připomenu jako příklad Vyskočilovy experimentální divadelní poetiky hru *Poslední den* (hra byla uvedena v Redutě v roce 1964).<sup>262</sup> Hře předchází autorův úvod, vysvětlující zrod hry. Podobně jako u jiných text-appealů se východiskem stal „malý noční rozhovor se sebou samým“ (VYSKOČIL 1996: 22). Jak je u Vyskočilových text-appealových představení zvykem, je tu dána pouze rámcová výchozí situace: představa, že by byla vydána vyhláška, podle které by den představení byl posledním dnem, kdy si lidé mohou rozumět, kdy mají k dispozici řeč.

Také pro Vyskočilovy dramatické texty jsou určující scénické poznámky, neboť v nich je vyjádřena podstata a smysl autorovy poetiky. Podobně jako Kolář uplatňuje Vyskočil ve své tvorbě princip variace, každá další varianta má přitom stejnou platnost, každá je jiná, neopakovatelná. Vyskočilovy promluvy vycházejí na jedné straně z našeho *přirozeného umění vyprávět*, na druhé straně demaskují lidskou řeč, ukazují její častou prázdnotu, banálnost a absurditu. Recipientovi připadá v těchto demystifikačních hrách zásadní role – je spoluvůrcem představení, předpokládá se jeho aktivní přístup.

Dialogy v *Posledním dni* připomínají prázdné, absurdní dialogy postav her *Ionescových*.<sup>263</sup> Jednotlivé repliky se míjejí, každá osoba je zajata ve svém osobním omezeném obzoru, navzájem se neposlouchají, hovor se točí v bludném kruhu. Slova se vyslovují, aniž by byla vázána na skutečnost, mluví se tu, ale nekoná, slova jsou jen prázdné znaky. Postavy sice konstruují souvislosti, ale ty jsou absurdní, vrší se tu *paradoxy*. Vyřknout se může cokoli, neboť „zítra už to nebude platit“ (IBID.: 27), za vyřčené tedy mluvčí ztrácí zodpovědnost. Ani mluva, ani konání tak nemusí mít smysl.

---

<sup>262</sup> Ke hře srov.: KARFÍK 1966: 76-78.

<sup>263</sup> Ionescovu poetiku oživil v devadesátých let Jiří Kratochvíl. Jeho rozhlasová hra *Učitelé jazyků* může být vnímána jako variace na slavnou Ionescovu hru *Lekce*. Kratochvíl tu přichází s představou „nebeského jazyka“, jehož znalost přináší člověku milost, je podmínkou přijetí do nebe. Podobně jako kdysi Gruša v *Mimmerovi* dokonce předvádí ukázky tohoto fiktivního jazyka – slovní zásoby i gramatiky. „Svatý projekt“ svérázné jazykové školy naruší nový adept, který se ukáže být zdánlivým adeptem. Učitelé svede ženu a vyštve ho do divočiny. Převezme vedení v jazykové škole, jejíž zaměření změní na výuku počítačových jazyků. V duchu literatury absurdity Kratochvílova hra groteskními prostředky odhaluje nebezpečí moci, která prostřednictvím jazyka (tady nadto jazyka jen pro vyvolené, zasvěcené) ovládá druhé a rozhoduje o jejich osudu.



Zdánlivě jednoduchá kompozice je ve skutečnosti složitě strukturovaným, mnohvrstevným celkem, neboť Vyskočilova představení jsou *hry na hru, hry ve hře, představení v představení*, mají tedy kompozici „mise en abyme“. Stejně jako další zde zmínění autoři i Vyskočil užívá často intertextů, především z oblasti kanonizované literatury a lidové slovesnosti – parafrázována jsou rčení, přísloví, pohádky, písničky atd. Také podobně jako Kolář využívá i Vyskočil ve svém představení principu folklorních her.<sup>264</sup> Postavy v *Posledním dni* si dávají v hovoru „babu“, neboť zjišťují, že žádný z nich vlastně nemá co říci. V rozhovoru se objevují čím dál častěji trapné pauzy, *trapnost* je určující vlastností celé této *groteskní hry*.<sup>265</sup>

#### 4. 5 Ve stínu ozvěny

Otázky řeči, lidské identity a myšlení jsou také hlavními problémy her Věry Linhartové. Linhartová se však na rozdíl od výše zmíněných autorů vyhýbá jakýmkoli narážkám na aktuální svět. Její tvorba je v tomto ohledu konstantní – nadčasová a důsledně apolitická. V *Překladaři* se objevují vedle sborových, nerozlišených ženských hlasů dvě postavy: „Já“ (představené mužským hlasem) a Ozvěna (představená ženským hlasem). Podobně jako v prozaických textech, kde není řeč toliko nástrojem vypravěče jako spíše tím, co se vypravěče zmocňuje a co ho ovládá, i zde má primární a privilegované postavení Ozvěna. Je to onen hlas, který je „vědoucí“. To ona mluví první. „Já“ se marně snaží vymanit z její nadvlády, někdy rezignuje, někdy se bouří: „Jsem rozumný člověk, myslím, a mluvím“ (LINHARTOVÁ 1999a: 126).

Ozvěna upomíná na onen tajemný hlas, na skutečnost nás přesahující, jak lze doložit citátem z „Domu daleko“: „V dalekém průhledu je úběžný bod ozvěny. Nevím, odvážím-li se jej kdy vyhledat, ale rozhodně po něm budu pátrat, třebaže vzdálenost, která nás dělí, je stále poměrně značná“ (LINHARTOVÁ 1968a: 10).<sup>266</sup> V „Promluvě k rozlišení“ je motiv ozvěny použit v kontextu „intertextového“ psaní: „Jsou cizí knihy, které mi přicházejí až tehdy, když jsem sama schopna je napsat, přesněji, když jsem schopna napsat právě to z nich, co se mě nejhlouběji dotkne, až je budu číst. (...) Sotva je však vyslovím, přicházejí, když je jich nejvíce třeba, jako

---

<sup>264</sup> Ke Kolářově využití folklorních her srov.: KARFÍK 1994: 79-83.

<sup>265</sup> Připomenu, že *trapnost* jako určitý „filosofický koncept“ má v české literatuře svou tradici, do literatury ji „uvedl“ Karel Čapek, v šedesátých letech ji ve svých prózách výrazně tematizoval např. Milan Kundera.

<sup>266</sup> Je také zajímavé, že ve zvukové realizaci úryvku z „Domu daleko“ na nahrávce *Fragmenty 1964* je závěrečná část úryvku přednášena s ozvěnou.

by jediná věta, třeba jen nevědomky vyslovená, přivolávala k sobě celé roje vět dalších, tak hladce plynoucích, tak moudrých a pronikavých, které lehce a beze spěchu rozvíjejí můj zadržnutý výkřik, po němž vzápětí umlkám, údivem nad tou mnohonásobnou ozvěnou“ (LINHARTOVÁ 1992a: 122).

Motiv *ozvěny* by se dal usouvztažnit s motivem *zrcadla*, který je v autorčiných beletristických i esejistických textech také velmi častý. Je nutno připomenout, že zrcadlo a zrcadlení je obecně jedním z oblíbených literárních motivů (ECO 2002: 25). Zrcadlo jako brána do jiného, *zázračného světa* se objevuje v Carrollově *Alence v říši divů a za zrcadlem*, jejíž poetika je, jak poukázal J. F. Typlt (TYPLT 1993: 355), autorčině imaginaci překvapivě blízká. Linhartová připisuje zrcadlům magickou moc. Je zajímavé, že tu jim připisovala i starověká čínská civilizace, kde také z tohoto důvodu byla zrcadla vkládána do hrobu mrtvých jako předměty mající ochraňovat zemřelé na jejich cestě do podsvětí (PEJČOCHOVÁ 2006: 56). Linhartová se tak podvědomě v dalším bodě stýká už od počátku své tvorby s kulturou, která se pro ni později stane vědomou inspirací. Připomeňme také experimenty autorů Vysoké hry: „Zkoušeli dívat se hodiny do mlhy, soustředěně pozorovat neurčitelné, rozptýlené rozhraní mezi okem a zrcadlem. Dotýkat se tenkých zářících vláken, jež jsou napjata mezi viditelným a neviditelným“ (TOPINKA 1993b: 20).

Pozornost motivu zrcadla věnuje Miloslav Topinka ve svém slovníkovém hesle Věry Linhartové. Autorčin zájem o zrcadlení interpretuje jako princip dvojlomného vidění, reflexe a zároveň sebereflexe. Zrcadlo je pro Linhartovou průhledem do jiné skutečnosti, průchodem do jiného prostoru (TOPINKA 1999: 496). Topinkova interpretace motivu zrcadla a principu zrcadlení v poetice Linhartové se shoduje s vlastní autorčinou interpretací tohoto motivu a zobrazovacího principu na obrazech Josefa Šímy (LINHARTOVÁ 1968b: 260), kde přitom zrcadlem může být také lidské oko nebo vodní hladina. Zrcadlo nejen zdvojuje viděné, ale též „skrývá to, co je skutečně za ním“, je *zdi* mezi prostorem naším a prostorem *jiným*, „kde se může dít něco, co je nám nedostupné“.

*Zed'*, další z obsedantních motivů Linhartové, může být pouze jiným pojmenováním pro skutečnost, jež se jinde pojmenovává slovem *zrcadlo*. Také z ní vystupují slova, tváře, obrazy, zvuky – „Civět do bílé zdi tak dlouho, dokud se z puklin nezačne skládat obraz. (...) Písmo se propaluje skrze prázdnou zed'“ (LINHARTOVÁ 1999a: 128). Zrcadlo je „principem skrytosti a neznámého a klamnosti povrchu věcí“, „je

však také principem sebereflexe a reflexe světa, tedy principem sebepoznání a kontempace“ (LINHARTOVÁ 1968b: 260). Na Šímových portrétech vystupuje lidem hledícím do zrcadla na povrch „nová tvář, »tvář za tváří«“.

V této linii uvažování se přitom nesou také některé linhartovské interpretace – vedle Topinky je to např. interpretace Aleše Hamana. Mluvčí se u Linhartové podle něj postupně stává „hlasem jiného“, hlasem vlastní tváře za zrcadlem (HAMAN 2002a: 376). Zrcadlo umožňuje pohlédnout na sebe sama jako na toho druhého, jiného, dovoluje nám učinit ze sebe objekt pozorování a poznávání (ECO 2002: 25). V „Promluvě rozlišení“ má zrcadlo funkci jakéhosi „hlídače“. „Všude jsou zrcadla“ (LINHARTOVÁ 1992a: 121), která nedovolí útěk od sebe samých; vyprávějící osoba je chtě nechtě stále konfrontována se svým obrazem v zrcadle: „Každý krok je mi obtížný: kráčím stále proti zrcadlu a každý pohyb, každý úšklebek se mi vrací. Zrcadlo je přímo přede mnou a neuhýbá mi z cesty, ať se obrátím kamkoli“ (IBID.: 120).

V předcházející kapitole o poezii Věry Linhartové byl motiv zrcadla interpretován v kontextu orfického mýtu (rovněž ve vztahu k obrazům Josefa Šímy). V něm je zrcadlo bodem, skrze který lze projít do prostoru, kde se básník setkává s neviditelným, s hlasem smrti. Také v kontextu dalšího mýtu (jemuž byla rovněž v předcházející kapitole věnována pozornost), v mýtu o Narcisovi a nymfě Échó, jsou zrcadlo a ozvěna motivy určující a propojené. Narcis, místo aby si všímal okolního světa, veškerou svou pozornost věnoval odrazu své tváře na vodní hladině. Po zamilované Échó, kterou Narcisův nezáměr zlomil a usmrtil, zbyla jen všudypřítomná ozvěna. Motiv ozvěny může tak být mj. i vzpomínkou na marnou lásku krásné nymfy a připomenutím smrtelného nebezpečí, nechá-li se člověk okouzlit a pohlit krásou.

Ozvěna může být chápána jako zvukové zrcadlo, odraz hlasu, a proto také lze fakt, že mluví ve hře *Překladatel* jako první, považovat za příznakový, vezmu-li v úvahu symbolické významy zrcadla. Zrcadlo je symbolem pravdy, poznání, moudrosti, duše, nejvyšší inteligence (COOPEROVÁ 1999: 220). Text „Překladatele“ je situován do „nitra“ světa, kde individuální subjekt sám o sobě nic neznamená a kde hlavní slovo má nejvyšší energie veškerenstva. S jejím hlasem se hlas lidský dramaticky konfrontuje. Synekdochou této transcendentální síly v *Přesýpací hodině* jsou motivy přírodní (listí, moře, vítr, déšť) – podobně jako v autorčině poezii. Bylo

v této souvislosti již v předchozí kapitole upozorněno, že by se tu dalo opět přemýšlet o implicitní spřízněnosti tohoto jevu s východním uměním.

„Já“ v *Překladařeli* má místy z ozvěny strach. Cítí se být jejím vězněm, je jí svázán, nemůže jí uniknout, nemůže s ní vést také skutečný dialog, proto také, podobně jako „mužský hlas“ v *Přesýpací hodině*, vede dialog sám se sebou. Tento způsob „komunikace“ ostatně zapadá do specifického pojetí komunikace u Věry Linhartové. Běžná komunikace s druhým není možná, jako komunikační kanál skutečné komunikace, tedy přiblížení, porozumění je volena právě poezie, umění. V eseji „Zrcadlo ticha“ (1980) Linhartová praví: „Je možné, že básnická řeč je jen jedním prostředkem mezi jinými, jen jednou z bezpočetných cest, které vedou k završení, ke zrušení sebemenší vzdálenosti mezi mnou a tím druhým, mezi mnou a světem. A také je možné, že je prostředkem výjimečným“ (LINHARTOVÁ 1991: 3).

Poezie je tedy prostředkem polyfunkčním, neboť *druhý* a *svět* nejsou pro Linhartovou pojmy totožné. *Druhý* je pro Linhartovou předmětem zájmu, stále se hledají možné cesty dorozumění a porozumění. Ke *světu* (tedy světu vnějššímu) má autorka postoj distancovaný, v mnohem větší míře racionální. *Svět* je předmětem průzkumu a poznávání, vypovídající subjekt k němu přitom stále chová nedůvěru a opakovaně jeho danosti znejistňuje a zpochybňuje.

V ranějším textu, v *Tworovi*, což je první francouzsky psaný text Věry Linhartové, se zase můžeme dočíst: „Portrét dívky s obnaženým ňadrem ve frankfurtském muzeu  
Její hnědé oči na vás hledí a sledují vás      Sbíhavé pohledy dvou diváků aniž by si  
čelili      se v nich setkávají      Z očí do očí“ (LINHARTOVÁ 1992b: 15). Motiv očí se přitom dá dát i do dalších souvislostí, které se objeví na pozadí věty z „Domu daleko“: „Naděje tedy je nutno pouze vytrvalost v zoufalství se probdít k *jiným* očím“ (LINHARTOVÁ 1968a: 36; zdůraznila V. K.). Oči jsou synekdochou *jiného*, *druhého*, po němž se touží, ale k němuž najít cestu je tím nejtěžším úkolem. *Jiné oči* mohou být ovšem také metaforou vlastní proměny, jejíž podstata by spočívala v *jiném*, *hlubším vidění* světa. Oči či oko (tematizované např. již v Máchově *Pouti krkonošské*) jsou v tomto smyslu další variantou motivu zrcadla.

I v tak těžko čitelném textu, jakým je hra *Překladařel*, prosvítá toto obsedantní téma Věry Linhartové: jediná a zoufalá *touha rozumět, dobrat se smyslu, pojmenovat*. Slovo je zde rozkládáno na slabiky a hlásky. Zkouší se různé postupy průniku: cesta racionální – cesta analýzy, cesta intuitivní – cesta poezie, nakonec cesta fenomenologická a smyslová – cesta tělesné zkušenosti. Slovo zde má totiž tělesnou

povahu. V *Přesýpací hodině* se objevuje věta: „To slovo je naprosto tekuté“ (LINHARTOVÁ 1999b: 140). Tělesné prožívání řeči, textu a psaní tematizuje ve svých textech také Daniela Hodrová. Přirovnání rozvíjejícího se textu k rakovinnému bujení ve svém románu *Théta* komentuje v knize *Citlivé město* následovně: „Přirovnáním textu ke tkáni bych chtěla zdůraznit tělesnost, ba přímo »fyziologičnost« aktu psaní a pojetí textu jako svého druhu živého organismu“ (HODROVÁ 2006: 105).

Tato koncepce slova však souvisí i se slovem magickým a metafyzickým. Slovo není totiž pouhým verbálním znakem, nepojmenovává pouze, ale i uskutečňuje.<sup>267</sup> Ozvěna vyřkne slovo „nůž“ a „Já“ krvácí. Slovo má magickou moc, jazyk dává subjektu stvořitelenskou sílu, nejen přítom jazyk verbální, ale i jazyk gestický: „Zakroužím-li však rukou ve vzduchu, vznikne hliněná nádoba, snad hrnec nebo mísa“ (LINHARTOVÁ 1968a: 74). I tu se rovněž projevil vliv skupiny Vysoká hra, pro niž stvořitelská moc slova byla jedním z ústředních „objevů“, přinejmenším pro Gilbert-Lecomta, jehož výrok Linhartová cituje v doslovu k Weinerově *Hře doopravdy*:

„Vysoká hra je však také básnickou zkušeností, ne proto, že vydala několik básnických spisů, ale proto, že je zkušeností slova. Nikoli slova-ozdoby krásného písennictví, ale slova-gesta, slova-magického aktu, které skutečně hýbá oslovenou, pojmenovanou věcí, které ji otevírá. Toto žité, trojrozměrné slovo je duchovní silou, analogickou nebo totožnou k silám, jež hýbají univerzem – k energii.

*Řeknu-li Oheň mé tělo je uprostřed plamenů*

*Řeknu-li Voda Oceán přijde a zemře mi u nohou* (Roger Gilbert-Lecomte)“ (LINHARTOVÁ 1967: 295; kurzíva V. L.).<sup>268</sup> Oživení důvěry v magickou moc slova Linhartová připomíná také v souvislosti s meziválečným surrealismem, s imaginativním uměním. V jeho perspektivě jsou materiálem poezie „jména – tj. slova, která vytvářejíce sama skutečnost, s ní konečně splývají“ (LINHARTOVÁ 1965b: 506). Tělesně prožívá slova také anonymní postava z textu Bohumily Grögerové „Dostal za úkol dorozumívat se“ z cyklu *Meandry*. „On“ tu ohmatává slova, vylupuje z těla slova holý kmen a v případě, že se mu to nepodařilo, „ukusoval hlásku po hlásce, počínaje tou poslední, až uvolnil kmen a zahájil srovnání. Nedošel-li k uspokojivému výsledku, opakoval postup tak, že začal odhryznutím první hlásky

---

<sup>267</sup> Srov.: STOLZ-HLADKÁ 2001: 562-563.

<sup>268</sup> Srov. k tomu PRAŽAN – SUS 1970b: 38-39.

slova“ (GRÖGEROVÁ 1996: 55). Slova tu nejsou pojata jako sémantické jednotky, ale matérie, hmota, komunikace je tu *konzumací*.

Jazyk nepředstavuje v rozhlasových hrách Linhartové bezpečný prostor, naopak, „tady jde o krk,“ jak je řečeno v jiném díle Linhartové, v *Chiméře neboli Průřezu cibulí* (LINHARTOVÁ 1993g: 5), kde je ostatně také jedním z klíčových motivů slovo „nůž“ („italský nůž“, „finský nůž“; IBID: 18), objevující se předtím také v textu „Dům daleko“: „Tady je místo pro tvůj svatební nůž“ (LINHARTOVÁ 1968a: 14). Při pozorném čtení autorčiných textů si lze povšimnout, že *nůž* a situace, v níž *jde o krk*, tvoří jedny z návratných obrazů Věry Linhartové. Již v „Rekviem za W. A. Mozarta“ (1958) ze souboru *Prostor k rozlišení* lze nalézt téměř totožné vyjádření jako v *Chiméře*: „Neboť tato logika (logika příběhu – pozn. V. K.) by každý náš další pokus tím směrem učinila sázkou, při níž běží o krk, a tomu se ovšem vzpíráme věřit“ (LINHARTOVÁ 1992a: 164).

Podobně v *Rozpravě o zdviži*: „Takový život, jako je život pana Jesvela, jako by pořád visel na jediném vlásku, nebo jako by byl vyvážen na nesmírně přesném a jemném vahadle: buď o nic nejde, nebo mu běží o krk“ (LINHARTOVÁ 1965a: 29). V „Račím kánonu na běsovské téma“ (1960) ze souboru *Meziprůzkum nejblíž uplynulého* (1964) položila „jedna osudná věc“ promlouvající osobě „nůž na krk“ (LINHARTOVÁ 1993a: 79). V tomtéž souboru v textu „Totěž později“ (1961) si promlouvající osoba s jinou osobou vyměňují na znamení svého vztahu namísto prstenů nože (IBID.: 111). Text *Chiméry* je rozdělen na sedm hlav, přitom text poslední hlavy tvoří jediná věta: „Sedmou hlavu jako když utne“ (LINHARTOVÁ 1993g: 43). Nůž a „ohrožený krk“ jsou tu emblémem pro přístup k životu i umění, v obojím se jde až na kost, na dřev, platí se tu krví a bolestí, je to riskantní projekt, *vysoká hra*.<sup>269</sup>

V rozhlasových hrách Linhartové jako by byl „tělesný prožitek“ slov – alespoň v dané chvíli – tím nejzazším, k čemu se lze dostat, základem a podstatou existence slov a existence ve slovech, v řeči. Od nejmenších jazykových jednotek se nakonec přechází k pouhému zvuku – ke svistu, k dechu, ale i „jakýkoli zvuk (...) je porušením nerozlišeného“, přesto však „blábol bez každého smyslu je snad ze všeho nejblíž tušenému chvění“ (LINHARTOVÁ 1999a: 126). Souvisí to zřejmě

---

<sup>269</sup> Miloslav Topinka to charakterizoval následovně: „Ani Věra Linhartová se nikdy, v žádném textu, v žádném z životních rozhodnutí, ani na okamžik neodklonila od této »základní zkušenosti«, nikdy ani na krůček nepřistoupila k jakémukoli kompromisu, který by ji donutil, třeba jen dočasně, tuto »vysokou hru« opustit“ (TOPINKA 1993a: 139).

s nemožností slovo vyslovit, jež je tematizovaná v „Přehledném uspořádání“: „Pokouším se je oslovit, ale dokonce ani slova mi nejdou přes rty, nic, ani hlásek. Hrdlo se mi svírá křečí“ (LINHARTOVÁ 1968a: 93). Z nemožnosti vyjádření se autorka později vyznává také v autokomentáři „Domu pro mé lásky“ (LINHARTOVÁ 1993d: 68-69). Navzdory vší své snaze si „Já“ v *Překladařeli* přitom uvědomuje, že „jediný dokonalý okamžik je vždycky ten těsně před začátkem“ (LINHARTOVÁ 1999a: 126).

Do textu *Překladařele* jsou vloženy dva intertexty. Prvním intertextem je úryvek z odborného textu o primitivních jazycích, které vždy byly nejbližše obecnému prajazyku, neboť nerozlišují gramatické osoby a subjektem řeči je nerozlišená třetí osoba, neosobní ono (LINHARTOVÁ 1999a: 129). Druhým intertextem je první sloka středověké lyrické básně *Jižť mne vše radost ostává* neboli *Závišovy písne*.<sup>270</sup> Z té jsou citovány následující verše: „Labuť, divný pták, spieva umieraje / také já, smutný žák, / umrúť v túhách spievaje“ (LINHARTOVÁ 1999a: 126).

*Labuť* patřila k nejušlechtlejším zvířatům středověkých bestiářů. V symbolice středověké lyriky byl dobře znám její symbolický význam: poslední labutí zpěv byl symbolem mučedníků a křesťanského odříkání a odevzdanosti (COOPEROVÁ 1999: 98). *Závišova písne* zdůrazňuje však i další významový odstín tohoto symbolu. Labuť je totiž spojena i s básnickou činností. Znamená osamocenenost a stažení se do ústraní, je proto *ptákem básníka*. Její poslední zpěv je poslední písni básníka. Už od středověku je tak labuť jedním z emblematických motivů *sebereflekující poezie*. I v předkládané práci byl v kapitole o poezii Linhartové motiv labutě již zmíněn. Využití uvedeného citátu dokládá, že rovněž v rozhlasových hrách je pro autorku jedním z klíčových problémů *sebereflexe umělecké tvorby*.

Dalším klíčovým problémem je *existence člověka v jazyce a skrze jazyk*. Jsou prozkoumávány hranice (a možnosti průniku) takto vymezeného prostoru existence. Zřejmě proto jsou následně oba intertexty ženskými hlasy překládány do cizích jazyků: francouzštiny, angličtiny, němčiny, španělštiny, ruštiny ad. V závěru hry jsou pak jednotlivé verše zmíněné básně v různých překladech uvedeny na přeskáčku. Rozkladem básně a jejím opětovným složením tak vzniká nový útvar, který se díky své mnohojazyčnosti zdá být nekonečný. Tento postup – *dekonstrukce citátů*, vět,

---

<sup>270</sup> Blíže k názvu srov.: ČERNÝ 1999: 176-177. Celý text básně IBID.: 54-58. Obracení se k staročeské lyrice není pro Linhartovou neobvyklé, již v „Ubývání hlásky »M«“ je citován incipit básně „Dřevo se listem odieva“, zde v podobě „dřevo se odívá listím“ (LINHARTOVÁ 1968a: 42).

dokonce jednotlivých slov – je příznačný nejen pro celou hru *Překladatel*, ale i pro autorčinu poezii a pro texty ze souboru *Dům daleko*. Slovo je rozkládáno na slabiky a hlásky a předloženy jsou různé možnosti jejich kombinací. Hledá se kořen slova, ne ten gramatický, ale jakýsi prazáklad slova, souvislosti, jež byly časem, nánosem vrstev, nabalujících se na slovo jeho dlouhověkým užíváním, petrifikací jeho formy a možných významů, zatemněny.

Porovnáním hry *Překladatel*, básnických textů a textů z triptychu *Dům daleko* lze zjistit, že některá slova Linhartovou provázela až obsedantně. Např. slova sníh a něha se autorce propojila již v „Domě daleko“: „Má sněžná něha hluboce zledovatělá“ (LINHARTOVÁ 1968a: 15). „Příbuznost“ slov se ukazuje i v *Překladateli*, kde prostředníkem mezi slovem „něha“ (resp. „něžně“) a „sníh“ (resp. „sněženka“) je francouzské slovo „neige“, které se zvukově blíží slovu „něžně“, ovšem znamená „sníh“. Kořen slova „láska“ je hledán před *Překladatelem* již v poezii. V *Překladateli* se také vrací propojení lásky, intimity a poezie, literatury:

„Ozvěna: A moje láska?“

Já: (Snaží se zachytit slovo) – A moje lská... – má lstná – klamná – kamenná – lstná báseň bláznivá – má lás... – (vyslovuje slovo nesrozumitelně, převážně jen souhlásky) – (Pauza)

(Zřetelně) – Kde je ten kořen? – Čím to drží pohromadě? Má stá a zasutá. Klamná a přesmutná. Má lstá báseň bláznivá.“ (LINHARTOVÁ 1999a: 132; kurzíva V. L.)

Pro skrytá propojení slov jde tedy Linhartová napříč hranicemi různých jazyků i kodifikovanému významu slova. Určující, primární je pro ni zvuková podoba slova, neboť obsah dá slovu konkrétní uživatel v konkrétní situaci. Snaží se přitom alespoň dočasně uniknout procesu sémiózy. Promlouvající subjekt v textu „Co nejvíc šedé“ (soubor *Meziprůzkum nejblíže uplynulého*) mluví o svém odporu ke znakům: „A znaky nemám rád, jsou příliš uzavřené a rády sklouzávají po stejně ledovém povrchu věcí, jako mají samy“ (LINHARTOVÁ 1993a: 53). Znak je tedy čímsi, co znesvobodňuje, uzavírá prostor, nedovoluje jít do hloubky (věcí i významů). A právě tomu se linhartovský subjekt brání.

Vztah mezi slovem a věcí, signifiant a signifié autorka ve svých prózách explicitně tematizovala (např. v „Pikareskním průřezu na pozadí“).<sup>271</sup> Tak jako je zproblematizován vztah mezi věcí a jejím pojmenováním, tak je znejistěn vztah mezi

---

<sup>271</sup> K tomu STOLZ-HLADKÁ 1999: 169-172.



smyslově vnímatelnou jazykovou jednotkou a jejím sémantickým naplněním. Linhartová klade důraz na svobodné gesto tvůrce,<sup>272</sup> jenž přisuzuje věcem jména, jenž hledá možné významy různých zvuků. Slovo zbavené významu je přitom pro linhartovský subjekt ideálním stavem, jak dokládá citát ze skladby „Ubývání hlásky »M«“: „Jasná a srozumitelná jsou pouze slova bez každého významu milost je dar takového slova“ (LINHARTOVÁ 1968a: 56). Linhartová tu očividně navazuje na Weinerovu představu *slova-sézamu*, jež je *ryzí sonoritou*, evokující nekonečně možných skutečností. Prostřednictvím své tvorby se snaží vymanit z lidské bídy, již Weiner vykreslil v *Lazebníkovi*: „Kdybychom nebyli lenošnými otroky asociací, byla by takovým sézamek každá modulovaná sonorita, každá sonorita členěná, každé »slovo«“ (WEINER 1974: 15).

#### 4. 6 Cizí jazyk

Zoufalý výkřik „Já“: „Nemluvte na mě cizí řečí!“ (LINHARTOVÁ 1999a: 130), zakrátko vystřídá vyznání: „Neumím žádný jazyk. – Umím jen samé cizí řeči“ (IBID.: 131). Pro srovnání uvedu citát z „Ubývání hlásky »M«“: „Babylónie Můj sen zmatení jazyků“ (LINHARTOVÁ 1968a: 44). Jde tedy o jev pozitivní, spjatý s hledáním počátků – promlouvající subjekt „Ubývání hlásky »M«“ pokračuje: „Je-li někde řeč která by měla skladbu odlišnou ode všech které znám Prastará Prostá“ (IBID.). Tato prapůvodní řeč by přitom měla odhalit podstatu bytí.<sup>273</sup> Výrok „Neumím žádný jazyk. – Umím jen samé cizí řeči“ ovšem také upomíná na rozlišování mezi jazykem a řečí, které bylo pro Linhartovou zásadní. Autorku nezajímá jazyk jako abstraktní systém, ale jeho konkrétní užití, tj. *řeč*. Byla přitom evidentně obeznána se Saussurovou lingvistikou, s jeho rozlišováním *langue* a *parole*. Problémem tvorby je pro Linhartovou konkrétní situace konkrétního tvořícího subjektu, který svobodným tvůrčím aktem utváří řeč i je jí utvářen.<sup>274</sup>

---

<sup>272</sup> Pro Aleše Hamana jsou autorčiny prózy z počátku šedesátých let „symptodem napjatého básnického úsilí najít lidskou tvář zasutou v opotřebované řeči. Její experiment má osvobodivou funkci kulturní: proti formální kolektivitě zplaněné řeči, zrcadla falešné lidské podoby, staví radostnou úzkost a závrať autentické individuality, která v tvořivé samotě svého exkluzivního výrazu zahlédá tvář člověka-tvůrce řeči“ (HAMAN 2002a: 377).

<sup>273</sup> Pro zajímavost lze v této souvislosti připomenout souborné vydání Holanových básnických hermetických próz, nesoucí název *Babyloniaca* (připomínající „Babylónii“ Linhartové). Zdeněk Kožmín interpretoval tyto texty jako „prozaické šifry“, které se také „dobyývají ke skrytému smyslu“ lidského bytí (KOŽMÍN 1995: 80; zdůraznil Z. K.).

<sup>274</sup> Srov.: LINHARTOVÁ 1965b: 504.

K rozlišení mezi pojmy řeč a jazyk se Linhartová vyjádřila ve své studii o Richardu Weinerovi:

„Materiálem literatury je řeč. Rozlišení pojmů »řeč« a »jazyk« je tady nezbytné, protože jejich záměna v teorii může vést k důsledkům sice ve svém řádu logickým, ale proto ne méně pomýleným. »Řečí« rozumím jistou koncepční schopnost, tedy nejprve schopnost formulovat, vytvářet slova a pojmenování pro objekty, s nimiž přicházím do živého kontaktu (a to ať už objekty vnější nebo vnitřní – věci, bytosti, stavy, situace), a dále konkrétní užití této schopnosti pojmenování, ať už v dialogu, monologu, nebo třeba jen výkřiku. *Řeč není systém*, který by se skládal z prvků, *ale je aktivní, kreativní a komunikativní princip*. – »Jazyk« je pak soustava obsahující jednotlivé prvky a jejich vazby, stvořené užíváním schopnosti řeči. Řeč zahrnuje situaci mluvčího a posluchače, je realizací kontaktu nebo jeho nepřítomnosti. Jazyk jako zpředmětnělá řeč, bezprostředně neodvislá od konkrétního mluvčího. Logický vztah řeči a jazyka je vztah rodu k druhu“ (LINHARTOVÁ 1964: 56; zdůraznila V. K.).

Literaturu chápe Linhartová jako „*jednání v řeči*“ (LINHARTOVÁ 1965b: 504; zdůraznila V. K.). Důrazem na řeč, její procesuální charakter se Linhartová přibližuje moderní hermeneutice, pro niž je *řeč* jedním z ústředních pojmů. V tomto smyslu hovoří Paul Ricoeur, vycházející také ze saussurovského dělení na *langue* a *parole*, o diskursu jako o *řečové události* (RICOEUR 1997: 22-23, 25-26). Hans-Georg Gadamer uvažoval o dorozumění v cizí řeči: „Kde je dorozumění, tam se nepřekládá, ale mluví“ (GADAMER 1970: 25). Podle Gadamera lze řeči rozumět, jen když v ní žijeme, což pro něj znamená především *myšlení v cizí řeči*.

Užití pojmů řeči a jazyka ve výše zmíněném citátu z *Překladařele* tedy jistě není náhodné, věty neodkazují pouze k jazykovým znalostem a kompetencím mluvčího, ale též k možnosti jejich *tvorivého užívání*. Akt slovesné tvorby, vnímaný jako určitý „souboj“ jedince s řečí, je pak permanentním přetvářením *cizího*, čehosi, co leží *mimo mne*, ve *vlastní*, v to, co je *mou součástí*, co mám *ve své moci*.

Cizí řeč<sup>275</sup> tedy může být výhodou, jak na to poukázal ve studii *Beckett neboli Dar jazyků* rovněž Michael Edwards. Jak známo, stejně jako Linhartová byl Beckett autor

---

<sup>275</sup> S odkazem na Julii Kristevu, která v úvodu své knihy *Séméiotikè* mluví o tom, že literární tvorba s sebou nese oddálení, odcizení od jazyka jako nositele smyslu („L'acte dît littéraire, à force de ne pas admettre de distance *idéale* par rapport à *ce* que signifie, introduit l'étrangeté radicale par rapport à ce que la langue est censée être: un porteur de sens“; KRISTEVA 1969: 9.), Zuzana Stolz-Hladká shledává v úvahách Věry Linhartové postoj *cizince* (k jazyku, k věci, ke světu) obecně (STOLZ-HLADKÁ 1999: 177).

bilingvní, stejně jako ona si francouzštinu dobrovolně zvolil. Některá svá díla (trilogii *Molloy*, *Malone umírá*, *Nepojmenovatelný*, hru *Čekání na Godota*) napsal přímo ve francouzštině, některá si sám překládal z angličtiny do francouzštiny. Edwards v této Beckettově volbě vidí nejen zásadní krok, ale i rozšíření možností zkoumání jazyka i existence. Neboť tím, že slova cizího jazyka pro nás nemají povětšinou emocionální náboj, nejsou opředena vzpomínkami, lze v cizím jazyce, v tomto fiktivním prostoru být svobodnější, lze opustit starou realitu a staré já ve jménu hledání já nového (EDWARDS 1998: 12).

Nové já není zatížené interpretačními předsudky a mýty běžného světa a má naději vstoupit do kontaktu s Absolutnem, s transcendentnem, do rozhovoru s *druhým*. Není ovšem zdaleka jisté, zda k tomuto *jinému* nebo *jinam* se dospěje. Existuje pouze možnost – dospět skrze k řeč k tichu, kde začíná ono *jinde*. Tak vypovídající subjekt v Beckettově *Nepojmenovatelném* uzavírá svou promluvu tím, že možná stojí před dveřmi, které uzavírají jeho starý příběh, vůbec však netuší, zda půjdou otevřít a co naleznou za nimi. Jediné, co může, je dál mluvit a snít o „snovém tichu plném šepotů“ (BECKETT 1998: 121).

Je přitom zajímavé, že v prvních edicích existuje rozdíl mezi francouzskou a anglickou verzí – na konci francouzské verze románu bylo „musím pokračovat, budu pokračovat“, zatímco v anglické mezi „musím“ a „budu“ bylo vsunuto „nemohu pokračovat“.<sup>276</sup> Podle Edwardsa tato malá změna ovlivňuje i naši četbu textu. I ve francouzské verzi se tato sekvence sice o něco výše objevila, opakování v samotném závěru knihy však pozměňuje její vyznění. Edwards proto pokládá otázku – jež nechává nezodpovězenou –, zda ve svém rodném jazyce Beckett pozbýval naděje, kterou mu dával jazyk cizí. Dodává také, že fakt, že se Beckett stal autorem bilingvním, u něj mohlo vést k rozhodnutí, považovat jazykové verze za různé varianty svého vyprávění, a obohatit tím své psaní o další možné rozměry (EDWARDS 1998: 35-38). Podobně Václavu Jamkovi umožnil jeho bilingvismus mít dvě různá „já“, být sebou a zároveň někým *jiným*, zvolit si jiný jazyk jako formu vnitřního „exilu“ a tím v sobě vytvořit „podmínky jiné, nezmrzačené existence, i jiné, nezmrzačené kultury“ (JAMEK 1994: 89).

Dojít k novému já, znamená projít smrtí. Odtud tedy možná tematizace smrti promlouvajícího subjektu, jeho rozdrolení, rozpadu nejen u Becketta, ale třeba

---

<sup>276</sup> V českém překladu, vycházejícím z francouzského originálu vydaného v roce 1992, je věta „nemohu pokračovat“ již obsažena. Srov.: BECKETT 1998: 121.

i u M. Blanchota. Jestliže totiž ještě existuje opravdový, pravdivý jazyk, lze k němu proniknout jen prostřednictvím – v metaforicky míněném smyslu – zážitku smrti (IBID.: 21). Po smrti Boha (u Nietzscheho), smrti subjektu a autora (u Barthesa, Deleuze, Derridy, Foucaulta)<sup>277</sup> tedy přichází smrt jazyka.<sup>278</sup> Není to přitom smrt jazyka ve smyslu jeho vyčerpání. Mrtvý jazyk je odtržený od aktuálního světa, je jím nejméně spoutaný. Tím, že je mrtvý, je také předmětný. Je-li pisatel/mluvčí ten, kdo jazyk modeluje, nikoli naopak, pak může svobodně modelovat i svůj vlastní, zcela fiktivní svět. A právě jeho prostřednictvím se podle umělců a filosofů typu Becketta, Blanchota, Foucaulta, Linhartové či Ajvaze hledá ztracená „podstata“.

Sama Linhartová vysvětlovala svůj přechod k cizímu jazyku vyčerpáním možností, které jí nabízela čeština. Češtinu podle svých slov vyždímala, je to pro ni jazyk vyčerpáný, kdežto francouzština není její jazyk přirozený, je naučený, a tudíž je pro ni nekonečný, neboť ho stále neovládá do nejjemnějších detailů.<sup>279</sup> Svým příchodem do Francie však ztratila vysněné *jinde* – to se stalo reálným tady. Učení se japonštině vycházelo možná mj. z potřeby mít nějaké vysněné *jinde*, fiktivní prostor, o němž můžeme snít, ježž můžeme ve své fantazii libovolně modelovat a přenášet se do něho.

#### 4. 7 *Jinde*: paměť vs. zapomnění

Jak si povšimla Zuzana Stolz-Hladká (STOLZ-HLADKÁ 2001: 564-565), zatímco v raných textech Věry Linhartové je subjekt až posedlý pamětí, s přechodem do jiného jazykového prostředí se objevuje naopak snaha paměť potlačit, zapomenout. „Já“ v *Překladačeli* prohlašuje: „Chtěl bych už jenom zapomínat (...)“ (LINHARTOVÁ 1999a: 130). „Mužský hlas“ v *Přesýpací hodině* by chtěl mít svou „hlavu přečtenou, zahozenou a zapomenutou“ (Linhartová 1999b: 137), neboť „blázen (...) je člověk, který s sebou vleče ranec s pamětí“ (IBID.: 138). Propojují se dva důležité motivy autorčiny poetiky: motiv hlavy a motiv paměti.

Motiv *hlavy* se v tvorbě Linhartové opakovaně vrací. Promlouvající subjekt v „Métově životě v obrysech“ pro odpočinek občas odkládá svou hlavu (LINHARTOVÁ 1966: 103), v „Meziprůzkumu nejbliž uplynulého“ si stěžuje: „Mám hlavu stále tak plnou *pošetilostí*, že pro ně ani nemohu spát, z obavy, aby mi

---

<sup>277</sup> Srov.: ANTOR 2006, ACZEL 2006.

<sup>278</sup> Srov.: FULKA 2005: 156.

<sup>279</sup> Srov.: Faltýnek, Vilém: „Češtinu jsem vyždímala,“ vysvětlila Věra Linhartová, 27. 10. 2003. Nalezeno na webových stránkách Českého rozhlasu: <http://www.radio.cz/cz/clanek/46709/limit> 28. 3. 2007.

některá neunikla“ (LINHARTOVÁ 1993a: 145; zdůraznila V. L.). V „Pikareskním průmětu na pozadí“ si vypovídající osoba sype „nerozpustnou hlavu“ „šedým popelem“ (IBID.: 166). V „Domě daleko“ je to už „hlava čirá a průzračná“, jež „jako sklo nehnutě převráceně zrcadlí“ (LINHARTOVÁ 1968a: 10).

Také *paměť* patří ke klíčovým motivům autorčiny poetiky; v raných textech byl tento motiv většinou spojen s (ne)důvěryhodností vypravěče (při vyprávění mu selhává paměť, má mezery v paměti). Paměť má ovšem další významy – vztahuje se k osobní minulosti (k níž se vyjadřuje promlouvající subjekt především v „Meziprůzkumu“) a ke kulturní tradici (linhartovský subjekt opakovaně připomíná, že jeho psaní je vědomým navázáním na cizí texty).

V *Tworovi* se objevuje „paměť od té doby nikdy znovunalezená“ (LINHARTOVÁ 1992b: 19), nalezneme zde také větu: „Připomeň mi abych si už nepamatoval“ (IBID.: 19). Snad by to mohlo být tím, že tvůrčí subjekt si uvědomuje tragický paradox své existence a svého počínání: čím více totiž ví, tím méně má šanci proniknout k podstatě. Jak se můžeme dočíst v *Tworovi*: „Čím víc pronikám tím méně mohu uchopit abych to učinil zjevným (...) Smyslu zbavený pro nedostatek temnoty“ (IBID.: 27). Pozornost se tu přesouvá na přítomný okamžik, jedině ten je okamžikem platným, absolutním.

Paměť, vzpomínání-zapomínání, prokletý osud subjektu, který je odsouzen k myšlení a paměti, je hlavním tématem hry *Přesýpací hodina*, kde se ústřední „mužský hlas“ marně snaží přestat myslet, zbavit se vzpomínek a věčně se vnucujících otázek: „Někdy si nedokážu poručit, abych nemyslel. (...) Někdy nedokážu neslyšet. Nedovedu nenaslouchat koloběhu otázek a odpovědí, které si nekladu a na které neodpovídám“ (LINHARTOVÁ 1999b: 143). Přeje si jednou provždy uspořádat myšlenkový chaos v jasný a přehledný řád, v hotový artefakt – „Mou hlavu v kůži vázanou, ve zlaté ořízce“ (IBID.: 137).

Snaha zapomenout se neobjevuje ovšem až ve francouzských textech, ale již v triptychu *Dům daleko*. Snad jako nezáměrná předzvěst odchodu? Nebo spíše jako vnitřní nutková potřeba proměny? Podívejme se na níže uvedené citáty:

„Soustřed'uji se k zapomnění, k nevědění“ (LINHARTOVÁ 1968a: 22-23).

„Byla jsem docela přítomně Ona je při sobě ona je při mně chci říct že bych byla že bych chtěla říct že jsem docela při ní že bych chtěla být při sobě Nepamatuji se“ (IBID.: 65).

„Raději zapomíná: navyklé obraty, pracně naučená rčení, součásti oděvů, usnadňující zběhlosti. Rozprašuje své statky nabyté i ty ještě nedosáhlé. Pověsí kabát na hřebík a jde. Začínám tušit, že první bezpodmínečnou podmínkou je lehkost“ (IBID.: 78-79).

Tato vyjádření dokládají, že jde spíše o to druhé, tj. o záměrný projekt, nesoucí s sebou i dobrovolné podvolení schizoidnímu rozpadu subjektu, vyvážené možností zmnoženého pozorování skutečnosti. Myšlení a s ním i paměť se přesouvá do *prostoru jiného řádu*. Nad ratiem čím dál více získává převahu imaginace a snění: „Má paměť zakotvila v nočních viděních“ (LINHARTOVÁ 1968a: 91).

První francouzsky psaný text Věry Linhartové, *Twor*, pochází z roku 1971. Promlouvající subjekt tu osciluje mezi mužským a ženským rodem, podmětem je TWOR, který nemá určitý rod (LINHARTOVÁ 1992b: 80). Jak již bylo řečeno v předcházející kapitole, tvarem se tento text velmi podobá „Ubývání hlásky »M«“ – interpunkce je nahrazena grafickými mezerami, výrazná rytmičtější přibližuje text básni v próze. Časté jsou pomlky, zámlky, odmlčování, ticho, které zde mají výpovědní funkci. Slova a složitá pojmenování totiž mohou zavádět, přivádět do smrtícího labyrintu, jak si uvědomuje mluvčí „Přehledného uspořádání“: „Namísto holé výpovědi vznikají zhoubná bujení skrytých nádorů“ (LINHARTOVÁ 1968a: 81).

Vedle metafor, metonymií, poetismů, aluzí na jiná díla výtvarná, filosofická i literární (*Bible*, texty Stendhala, F. Halase, K. H. Máchy, obraz M. Medka atd.) se v *TWOROVĚ* uplatňují – jako již v předcházející tvorbě – pojmy z fyziky, matematiky, geometrie. Text je psán ve francouzštině, ale objevují se i věty či syntagmatická spojení v angličtině a italštině. Pokračuje se tu v hledání dokonalého tvaru, dokonalého slova, prajazyka,<sup>280</sup> hledají se nové, nonverbální způsoby komunikace. Hlubší zkoumání proměn autorčiny poetiky po odchodu do Francie je však cílem až následující kapitoly.

---

<sup>280</sup> Hledání dokonalého jazyka je přitom pro člověka příznačné a prostupuje dějinami všech kultur (ECO 2003: 10). Ve své práci *Člověk a řeč* zmiňuje tento jev lingvista Claude Hagège. Hagège mluví o Adamově předbabylonském jazyce jako o jednom z nejstarších snů, vyjadřující touhu zbořit jazykové hradby a získat tak přístup k oblasti, jež je přitažlivá proto, že je považována za nevyopověditelnou (HAGÈGE 1998: 261).

## 5. *Jinde*. Francouzská tvorba Věry Linhartové

„Neodvažujeme se už říkat slovo: láska. Ale cožpak lze malovat něco, co nemilujeme?“ (Josef Šíma)

„...psaní, má smrt...“ (Věra Linhartová)

Ve svých rozhovorech s Karlem Hvížd'alou Adriena Šimotová popisuje, jak chápe proces tvorby. Vidí jej jako *setkání s dílem*, přičemž je nutné si uvědomit, že „o zážitek setkání je třeba vždy znovu bojovat a znovu začít od nuly“ (HVÍŽĎALA 2005: 18). Odchod ze země v roce 1968 a usazení v novém jazykovém i kulturním prostředí byl pro Věru Linhartovou impulsem pro bytostné uvědomění právě této *nesamozřejmosti* onoho setkání, což dosvědčují zejména její první francouzsky psané texty ze sedmdesátých let. Připustíme-li, že rovněž akt interpretace, akt výkladu díla je činností kreativní, založenou na podobném *setkání* a *rozhovoru*, pak bude snad přijatelnější akceptovat, s odkázáním na výše citované vyjádření Adrieny Šimotové, pocit zmatku a bezradnosti, které první čtení těchto textů Linhartové může, a myslím, že i nutně musí, ve čtenáři vyvolávat. Autorčino *osahávání* a *ohledávání* nového prostoru, vysněného *jinde*, je tu energií, určující základní (a zakládající) pohyb smyslu díla při jeho zrodu i recepci. Předkládaná kapitola je tedy spíše prvním nahlédnutím do světa těchto textů, které se mi snad pootevřely, nikoli však rozhodně otevřely zcela.

### 5. 1 Podivný *twor*

V závěru předcházející kapitoly byly načrtnuty hlavní rysy prvního francouzského textu Věry Linhartové, datovaného lednem až srpnem 1971. Text byl poprvé publikován v roce 1974 francouzským nakladatelstvím GLM. Oficiální české vydání z roku 1992 je zrcadlové a obsahuje francouzský text Linhartové a český překlad Anny Fárové; překlad přitom autorka autorizovala. Nakladatelství Inverze tu vycházelo z autorizovaného překladu samizdatového vydání z roku 1982, samizdatového překladu se však lze dohledat již dříve – úryvek z prózy *TWOR* přinesl sborník *Pohledy*, jehož editorem byl Václav Havel a jejíž vydala v roce 1976 samizdatová Petlice. Překladatel zde není uveden, ovšem verze zde uveřejněná se každopádně liší od překladu autorizovaného.

*Twor*, tematizovaný v názvu knihy, se objevuje až v samotném závěru textu, kde je toto pojmenování vřazeno do složité mnohovýznamové a mnohojazyčné řady: „*Osoba to já jsem Stvůra Twor Sattvara*“ (LINHARTOVÁ 1992b: 77; kurzíva V. L.).<sup>281</sup> K pojmenování „*twor*“ se tu dospívá na základě kombinace zvukové (vnější) a sémantické (vnitřní) asociace mezi slovy příbuznými k různým jazykům (slovo „*stvůra*“ a jemu příbuzné „*monstrum*“ se přitom objevilo už v autorčině poezii). Detailní rozbor pojmenování provedla Zuzana Stolz-Hladká, která ukázala, že slovo *twor* odkazuje jednak k staroslověnskému tvar nebo tvor, což znamená tvar, věc, bytost, duch, ale také k polskému významu slova *twór* – útvar, umělecké dílo. Poslední slovo *sattvara* odkazuje zase k základu sanskrtskému (STOLZ-HLADKÁ 1999: 174-176). Jde zřejmě o kompozitum, složené z částí „*sattva*“, znamenající „*existence*“ („*existence*“), „*příroda*“ („*nature*“), „*energie*“ („*energy*“), „*duch, strašidlo, přízrak*“ („*ghost*“), „*věc*“ („*thing*“) a „*bytost, stvůra, tvor, stvoření, výtvar, dílo*“ (všechny tyto – a také další – významy má anglické slovo „*creature*“, jež Stolz-Hladká ve své anglicky psané studii uvádí jako poslední možný překlad slova „*sattva*“).<sup>282</sup> Přípona „*ra*“ indikuje „*obsahující*“ („*containing*“), ale také „*vytvářející*“ („*producing*“) (IBID.: 175-176).

Mluvíci *Twora* pokračuje v tendenci započaté v česky psaných prózách z poloviny šedesátých let – permanentně osciluje mezi *ich*-formou a *er*-formou (je tedy zároveň subjektem i objektem promluvy), mezi mužským a ženským rodem, přičemž autorská poznámka uvádí, že střídání rodů je v pořádku, neboť podmětem je právě *TWOR*, nemající určitý rod (LINHARTOVÁ 1992b: 80). Pro tuto rodovou neurčitost se přitom ukázala být vhodnější právě francouzština než čeština, neboť často dovoluje větší volnost v rodě – např. v kondicionálu, imperfektu, složeném perfektu s pomocným slovesem *mít* a infinitivních vazbách není v první osobě rod vyjádřen.<sup>283</sup>

Budeme-li chápat slovo *twor* ve smyslu „*bytost*“, je přitom rodová neurčitost na místě, neboť ani toto slovo neimplikuje jednoznačně přirozený rod označovaného. *Twor* dále asociuje proces tvorby a vytváření. Je-li zdůrazněna mluvící osoba, mluvící bytost jako výsledek umělecké konstrukce, posiluje to její vnímání jako

---

<sup>281</sup> Podobně jako v předcházejících textech i u citací z francouzských próz přejímám mezery v textu, mající tu svůj význam a funkci.

<sup>282</sup> „*Sattva*“ označuje také „čistou energii“. Za toto upozornění vděčím Zdeňce Motlové.

<sup>283</sup> Podobně francouzština i bez interpunkce slovosledem vyjádří, že jde o otázku, zatímco v české verzi lze chápat daná vyjádření jako otázky i jako pouhá konstatování. Srov.: LINHARTOVÁ 1992b: 72-73n.



rétorického gesta, rétorické stylizace, vzpírající se mimetické interpretaci. Mluvčí subjekt tu nemá žádnou určitou podobu, vzpírá se usouvztažnění s konkrétní lidskou bytostí, prezentuje se jako „průhledný sám sebou“ (IBID.: 47), jako „nic než hlas který chce být slyšen“ (IBID.: 17), „jen bezbarvý a netělesný hlas“ (IBID.: 65). Tento hlas přitom není jednotný, monofonní, nýbrž polyfonní, hlas mající podobu mnohohlasí.<sup>284</sup>

Rodová neurčitost je v neposlední řadě spojena s problémem identity a identičnosti (tj. totožnosti se sebou samým) promlouvajícího subjektu. Jeho identita je tu ve stavu neustálého pohybu, přelévání, posunu, procesu zanikání a vznikání. Na jednom místě klade mluvčí promluvy otázku: „Pověstná celistvost jakož i základní jednota totožné osobnosti co se s nimi stalo?“ (IBID.: 57). Vzápětí ilustruje tuto „rozpadlou“ identitu větou, v níž se třikrát změní gramatický podmět (jenž je ovšem, jak jsem ukázala v interpretaci autorčiny poezie, většinou pouze rétorickou figurou): „Ani není třeba se ptát na kdo jsme odkud přichází kam jdu“ (IBID.).

Tuto situaci přitom, jak ukázala ve svém příspěvku na kulatém stole věnovanému dílu Věry Linhartové Daniela Hodrová,<sup>285</sup> ilustruje i tvar textu, jehož soudržnost je permanentně rozrušována textovými trhlinami, mezerami. Podobně jako subjekt ani text nemá fixní tvar. Parcelovaný do osamostatněných krátkých odstavů, vět, polovětných konstrukcí či dokonce jednotlivých slov, se tak zdánlivě rozpadá „pod rukama“, analogicky k zdánlivě rozpadlé identitě hovořícího subjektu. Text a subjekt jsou tu jedno; mizí také, podobně jako v „Domě daleko“, hranice mezi subjektem a prostorem. „Nesouvislý nemístný nesoustavný kusý zmatený temný – jsem tím právě jako to co se nabízí mým smyslům Zrcadlo nesené podél cesty každé vyprávění by bylo jen hrubou lží“ (IBID.: 21).

Vyprávění vyžadující řád a uspořádání už v žádném bodě nekoresponduje se stavem subjektu. Ten nachází jediné možné vyjádření v textu různorodém, proměnlivém, dynamickém, rozpínajícím se do různých stran, proděravěném množstvím trhlín a mezer. Přibývá tu čím dál tím více bílých, prázdných, nevyřčených míst. Subjekt se dostává na práh vyjádřitelného, překračuje „práh nemožného“ (IBID.: 23). Se slovem bojuje, ale nakonec mu stejně nezbyvá, než se odmlčet a nechat promlouvat ticho,

---

<sup>284</sup> Podobu promlouvajícího subjektu však nelze chápat jako nějakou intelektualistickou libůstku, prázdné, artificiální rétorické gesto (vždyť dokonce v závěru *Twora* vyhláší mluvčí „konec převlekům“; IBID.: 77). Linhartovský tematizovaný subjekt se rozchází s konformními představami o mluvčím literárního textu, ovšem nepřestává být „uvěřitelný“, právě tato podoba, toto permanentní obkružování témat – obsesí, které ho sužují, ho činí autentickým.

<sup>285</sup> Konal se 8. 4. 2008 v ÚČL AV ČR v Praze u příležitosti 70. výročí narození autorky.

mezery, nedopovězené věty, výkřiky, shluky slov. Taková tvůrčí metoda (dá-li se tento postup takto nazvat) by mohla být označena jako *poetika chaosu*, a to také s vědomím vazby na moderní fyziku dvacátého století a její zásadní objev, tj. teorii chaosu, s níž byla – už vzhledem k zálibě Linhartové ve fyzikálních termínech – alespoň v obecných rysech jistě seznámena.<sup>286</sup> Je záměrem promlouvajícího subjektu už nikdy nepovědět „nic co by mělo hlavu a patu“ (IBID.: 23), již více neustupovat tradiční racionalitě (za jejíž projev v literatuře lze chápat právě tradiční příběhové vyprávění).

Promlouvající subjekt se pro Linhartovou příznačně určuje následujícími větami: „I have never been home I can never stay abroad“ (IBID.: 19). Nemá nikde své pevné místo, nemá domov, ale proto také pro něj žádné místo nemůže být úplně cizí. Je jakoby vždy vně, v jakémsi *mezi-prostoru* či dokonce *mimo-prostoru*, neboť nikde není ani úplně domácí, ani úplně cizí. V předkládaném textu se navíc nachází ve stavu *proměny* (kolikáté už?) – odchází od něj vše, co tvořilo jeho „starou“ identitu, včetně jeho podoby i jména. To minulé je spjato s ženským rodem a opředeno nostalgickým povzdechnutím: „Zůstaň u mne mé jméno mé mlčenlivé ty i když vše co jsem byla jsem milovala se ustavičně vzdaluje“ (IBID.: 19).

Nová rodící se podoba (vyjádřena zde často metaforou spánku a smrti) je spjata s rodem mužským a k proměně a novému prostoru se staví pozitivně: „Nastalo ticho Poslouchám je okouzlen“ (IBID.). *Ticho* se objevovalo už v dřívějších textech, upozornila jsem na něj především u poezie, posledních česky psaných próz a rozhlasových her. Je příznačné, že jednou z charakteristických vlastností nového prostoru je právě ticho, protože ticho znamená počátek, z ticha ono nové povstává – zvuky, barvy, tvary. Posvátné ticho – „Sanctum silentium“ (IBID.: 54).

Neurčitost či nedourčenost textu dále implikují časté neurčité slovesné tvary a jazyková heterogenita (užití oné *jinařeči*), jež je dalším prvkem narušujícím soudržnost, jednotnost a jednodušnost textu. Permanentní pohyb jako záměrná pozice subjektu je naznačen hned v úvodu *Twora*: „Hlavně nevolit to ni ono kmitat mezi oběma zůstat vně“ (IBID.: 9). Pro pozici subjektu ve francouzských prózách přitom není zásadní ona *dvojdmost*, ale právě zde naznačená *nezaujatost*, jež se později stane základním *existenciálním konceptem* linhartovského subjektu. *Nezaujatost*, určitý druh „lhostejnosti“ (nechápané však v žádném případě

---

<sup>286</sup> K chaosu srov.: HODROVÁ 2001: 125-138.

v negativním smyslu slova) je příznačná pro východní myšlení. V této době nelze ovšem už hovořit o jakési podvědomé, archetypální spřízněnosti, ale pravděpodobně o vědomém vlivu a inspiraci.<sup>287</sup>

Je příznačné, že prózu *Twor* otevírá slovo „čas“ („Čas nastoupit královskou prostotu úzkých cest“), neboť kategorie času je jednou z hlavních starostí promlouvajícího subjektu. Čas se tu vrací v různých variacích a modifikacích – ve smyslu kosmického času, univerzálního světla, historického času (který je zde odmítnut), přírodního cyklu (střídání dne a noci, ročních období), události i individuální paměti. Ta je pociťována jako cosi nadbytečného, jako překážka na cestě k vyššímu vědění, které je možné pouze tehdy, zbavíme-li se veškerých před-porozumění: „Umenšovat umenšovat a vylučovat Vědět příliš rovná se špatně znát Přemíra vyvádí z míry správné vědění Marnou mnohost přejdeme mlčením bez hořkosti“ (IBID.: 23).

Na tento rys jsem poukázala už v souvislosti s rozhlasovými hrami a texty z triptychu *Dům daleko*, *Twor* tuto tendenci jen potvrzuje. Subjekt rezignuje na zachycení plynutí času, pozornost tu soustřeďuje na *událost*, která je událostí právě na základě usouvztažnění se subjektem. Smysl má přitom především *přítomná událost*, jedinečný *okamžik*. Mezi nekonečným množstvím okamžiků má zvláštní místo onen okamžik náhlého „osvícení“, iluminace. U Josefa Šímy, velkého inspirátora Linhartové, je tímto okamžikem zahlédnutí blesku v Hendaye. Linhartová opakovaně připomíná tento Šímův zážitek ve své šimovské monografii (LINHARTOVÁ 1974). Měl pravděpodobně zprostředkovaný vliv na její vlastní tvorbu. Na „blesk z jasného nebe“ (LINHARTOVÁ 1992b: 35), onu základní, iniciační zkušenost je ovšem třeba dlouhého, trpělivého čekání, dlouhých příprav, jak si uvědomuje další bliženec Věry Linhartové, český básník, překladatel a editor Miloslav Topinka (TOPINKA 2007b: 269).

Zcela logicky znepokojuje promlouvající subjekt vedle času také kategorie prostoru, nyní určujícím prvkem pro existenciální vymezení subjektu. Propojujícím článkem mezi časem a prostorem je přitom kategorie *nepřítomnosti* (*absence*), osvobozující subjekt od svazující ukotvenosti v konkrétním časoprostoru. Vyjádření „Je to ono? nepřítomnost dojetí ztišení obav nedostatek pohnutek selhání pocitů? Je to ono : být dutý?“ (LINHARTOVÁ 1992b: 11) je nejen potvrzením předsevzetí z počátků

---

<sup>287</sup> Linhartová ve Francii vystudovala japanistiku, naučila se jak japonsky, tak čínsky. Čínu i Japonsko navštívila; tyto oblasti se staly také základním předmětem jejích odborných kunsthistorických studií i překladů.

umělecké tvorby, tj. citové nezaumatosti (zde nad to umocněné konstatováním směšnosti úzkosti a nepodloženosti zármutku; IBID.: 49), ale záměrným plánem *vyprazdňování* (jehož součástí je výše zmíněné zbavování se paměti), opět zde souvisejícím s východním myšlením.<sup>288</sup> Tento plán postupného a záměrného vyprazdňování se přitom propojuje s hledáním *svrchovaného bodu*.

Hovořící subjekt tento svrchovaný, nejvyšší bod označuje pojmem *paradox*.<sup>289</sup> Ten se objevoval již v jejích dřívějších textech: „Paradox jedinečné osvobození od nepřekonatelného protikladu Nepředvídané jediné řešení absolutního rozporu // (...) Paradox Je v mých očích strmý vrcholak kde protivy docházejí konce vyčerpávají se odkrývají se samy jako falešné splývají konečně v nerozlišitelnou Úhrnem nejvyšší bod jehož kdy může být dosaženo“ (IBID.: 53). Idea původní jednoty, objevující se v počátcích autorčiny tvorby, se ukazuje být pro její dílo stěžejní. Ne náhodou se také objevuje u jejích literárních i myšlenkových inspirátorů, ve své šimovské studii upozorňuje na její přítomnost u Bretona, Šímy a Gilbert-Lecomta (LINHARTOVÁ 1968b: 254).

Cílem se stává dosáhnoutí *čistého vidění*, „vidění bez chuti“ (LINHARTOVÁ 1992b: 13), pojmenovaného o deset let později v textu „Vodopád v Nači“ jako „pouhá pozorující nepřítomnost“ – „une absence observatrice“ (LINHARTOVÁ 2002a: 6/7). Cesta za nejvyšším bodem je přitom, jak jsem upozornila už v předcházejících kapitolách, *vysokou hrou*, neboť je plná neviditelných překážek, poznatelných pouze „podle zranění vyznačených na čele toho kdo se o ni několikrát bez výsledku udeřil“ (LINHARTOVÁ 1992b: 25).<sup>290</sup> Je třeba zdůraznit, že je to cesta duchovní – cesta duchovního růstu, postupného „prozření“, jak napovídá třetí oko, které je tu „ve stavu zrodu“ (IBID.: 51). V závěru *Twora* představuje mluvčí svůj sen sedmého nebe (tedy nejvyšší úrovně existence): je to prostor, kde bude zcela anonymní, bez možnosti poznání, bez minulosti, beze jména, „beze slov k vyslovení“ (IBID.: 79), od všeho osvobozen(a).

---

<sup>288</sup> K tomu viz níže, kde specifikuji kategorii prázdna ve východním myšlení.

<sup>289</sup> Paradox je přitom také příznačný pro zenové koány, které svou paradoxní pointou prolamují konvence a předsudky a podněcují otevřené myšlení. Za upozornění na roli paradoxu ve východním myšlení vděčím Daniele Hodrové.

<sup>290</sup> Srov. k tomu Topinkovu charakteristiku projektu skupiny Vysoká hra: „U Vysoké hry nejde o umělecké hnutí, o poznání, ale o základní, bezprostředně prožívanou zkušenost. Jde o jiné vidění, vnímání, cítění, myšlení, o totální proměnu vědomí. Jde o zkušenost prožívanou celým tělem, celou existencí. K tomu je zapotřebí odvrhnout navykly způsob vidění, odvrhnout berličky jakékoli jistoty, jakékoli naděje. Jistoty poznání, náboženství, víry či ideologie. Odvrhnout jakoukoli jistotu znamená odmítnout i jistotu vzpoury“ (TOPINKA 1993b: 14).

Na rozdíl od česky psaných próz tu ovšem zaujímá promlouvající subjekt distanci k slovesné písemné kultuře, ruší se tu kult knihy. („Je třeba pálit knihy“; IBID.), mj. proto, že upření pozornosti na vždy přítomný okamžik s sebou nese nutné uvědomění nemožnosti písmem, slovem zachytit jeho bezprostřednost. Uchopit okamžik slovem znamená vždy jeho jisté zvěcnění, umrtvení. Podobně jako již dříve věnuje promlouvající subjekt pozornost materiální stránce psaní – psacímu nástroji a materiálu – a zdůrazňuje proces myšlení při psaní, nemající jasný výsledek – „nedomyšlet přemýšlet“ (IBID.: 71).

Zároveň ovšem psaní problematizuje. Ospravedlněno může být jedině tak, že je pojato jako gesto existenciální, ba dokonce existenční: „Psaní křehká nit která mě váže ke mně samé která mě jediná poutá ke světu“ (IBID.: 35). Nese v sobě též náboj magický, neboť linhartovský subjekt (nejen tohoto, ale i dalších textů) věří v jeho profétickou moc. Nejistota však přesto zůstává, zoufalá o to více, že jedině smrt poskytne rozřešení o správnosti či pomýlenosti zvolené cesty: „Jedině smrt může ospravedlnit všechno co jsem předvídala ústně a písemně Ona jediná mne může vrátit životu“ (IBID.: 21).

Rovněž tato tendence bude v dalších prózách posilována. Linhartová v *Tworovi* potvrzuje myšlenku vyjádřenou ve studii o R. Weinerovi (LINHARTOVÁ 1964).<sup>291</sup> Zajímavý a důležitý není jazykový systém (langue), ale řeč (parole), tj. užití jazykového systému v určité situaci: „Učednictví : nejde o to vědět zdali voda je mužského či ženského rodu Jde o to vědět že se říká : čerstvá voda A navíc docela jednoduše to říci Trochu čerstvé vody prosím vás“ (LINHARTOVÁ 1992b: 35). Jako autobiografický prvek lze chápat tematizaci přechodu do odlišného jazykového prostředí, doprovobenou povzdechnutím: „Jazyky si mě přivlastňují aniž bych je kdy vlastnila“ (IBID.: 75). Znovu se tedy vrací myšlenka, že nikoliv subjekt jazyk, ale jazyk subjekt ovládá.

Možná i proto se od přesnosti a možnosti vyjádření (byť i ve francouzštině se Linhartová nevyhne „experimentům“, spočívajícím např. ve vytváření originálních neologismů, využívání homonymie, záměn gramatického rodu apod.) pozornost linhartovského subjektu přesouvá čím dál tím více na problematiku obrazu.<sup>292</sup> Přibývá tu jak aluzí na výtvarná díla, tak užívání básnických obrazů (některé pasáže

---

<sup>291</sup> K tomu srov. předchozí kapitolu, s. 242.

<sup>292</sup> K tomuto tématu se vyjádřila na „Kulatém stole nad dílem Věry Linhartové“ (8. 4. 2008, Praha) Marie Langerová.

mají podobu trsů nakumulovaných obrazů, postavených *vedle sebe* bez nějakého dalšího usouvztažnění). Už v předcházející kapitole jsem upozornila na komunikativní pojetí umění u Linhartové. Komunikují jednak jednotlivé umělecké druhy mezi sebou, ruší se pevné hranice (pro Linhartovou především mezi literaturou, výtvarným uměním a hudbou), jednak ovšem je umění prostorem mezilidské komunikace, která běžnými dorozumívacími prostředky je stěží možná, neboť tyto prostředky opakovaně selhávají. Užívání slov je přirovnáno balancování nad propastí.

Cestu k *druhému* volí tedy linhartovský mluvčí zdánlivě paradoxní: „Vyhraněný egoismus egocentrismus egotismus a proč neřici rovnou autismus tím spíš že je zastírá slovo které je autentismus autentičnost Vytrvalost v autismu možná jiná cesta dovršení otevřenosti k bližnímu“ (IBID.: 15). V úryvku je uplatněn postup, který se u Linhartové objevil již dříve – v mluvnících bývá označován jako falešná etymologie, což ovšem v případě Linhartové není vhodné označení, neboť zde jde skutečně o hledání prakořene slova, prapůvodních, zapomenutých souvislostí, dojít na dno slova znamená dojít na konec světa.

Opět tu rezonuje východní myšlení, kde krajní uzavření do sebe, osamění a mlčenlivost (tedy autismus) jsou nutnými podmínkami pro duchovní růst a poznání. S *druhým*, jímž v případě *Twora* může být docela dobře jiná podoba téhož subjektu, jehož já se tu rozpadá do „těch druhých“, „těch ostatních“ (IBID.: 55), se nekomunikuje na rovině vnější, zjevné, ale vnitřní. Znovu se tu vrací motiv tváře, jímž jsem se s odkazem na etiku Emmanuela Lévinase zabývala už v druhé kapitole této práce. „Dívej se přímo před sebe přímo do tváře přímo do očí tam kde není obličej“ (IBID.: 25).

Podobně jako v dřívějších textech má v *Tworovi* řada motivů metaforický či symbolický význam. Z dřívějších textů sem plynule přecházejí vedle motivů z Písma např. motiv krystalu jako dokonalého tvaru či zde velmi frekventované motivy světla a tmy. Temnota tu má archetypální význam – znamená nevědomí, původ, zrod, proto také promlouvající subjekt tolik přitahuje: „Zabydlet noc aby se v ní dalo skrýt Pokrýt ji polodenním světlem abych v ní mohl přebývat maje za střechu jen stan mých nočních bdění“ (IBID.: 31). Jako metaforu nevědomí lze vnímat také prales,

jež si mluvčí zasadila „uprostřed města“ (IBID.: 79). Objevování divočiny znamená objevování skrytého, temného, potlačovaného, *jiného*.<sup>293</sup>

Noc je spojená také se sněním, sen k nám přítom promlouvá prostřednictvím symbolických obrazů, jejichž ontologii začala Linhartová věnovat čím dál tím větší pozornost. Tmě a noci přikládá velký význam v knize *Citlivé město* také Daniela Hodrová. Především – noc s sebou nese *jiné* vnímání (HODROVÁ 2006: 328). Ve snu dochází ke kontaktu se světem archetypálních představ, s mýtem (IBID.: 330), tedy s původní moudrostí. Je to přítom právě poezie (literární text), která má tu moc snový diskurs zprostředkovat.

Vzhledem k tomu, že linhartovský subjekt se především zpočátku držel své racionality jako ochrany před stavu a pocity, nad nimiž nelze mít kontrolu, je příznačné, že v citovaném úryvku se neobjevuje noční snění, ale noční bdění, v němž máme stále tendenci obrazy noci racionalizovat. Jako by před sny a *jiným* světem, jež sny otvírají, měl promlouvající subjekt strach: „Spánek a jeho sny není to snad jiný svět jemuž je lépe nedovolit aby se vynořil na světlo dne?“ (LINHARTOVÁ 1992b: 37) Odvaha vydat se naplno *snění* tak může být viděna jako další výzva na umělecké cestě Linhartové.

Předzvěstí naplnění této výzvy je definitivní opuštění racionální analýzy, odklon od žánrů eseje, výkladu či traktátu k básním v próze, k minimalistickému vyjádření. V této perspektivě se poslední česky psané texty („Pikareskní průmět na pozadí“, triptych *Dům daleko*, próza *Chiméra neboli Průřez cibulí*) jeví skutečně jako signál proměny poetiky, již francouzské texty potvrzují a dále prohlubují. Závěrečná pasáž „Jsem doma v noci V noci se noříme do téže řeky“ (IBID.: 79)<sup>294</sup> pak myslím přesvědčuje, že onu výzvu Linhartová přijala.

## 5. 2 Lyrická nahlédnutí

V průběhu sedmdesátých let vzniklo několik textů, které byly nejprve publikovány časopisecky nebo v básnických sbornících a později shrnuty do souboru *Mes oubliettes* (1996).<sup>295</sup> Jsou zde obsaženy texty: „Lieux errables“ („Bludná místa“,

---

<sup>293</sup> Srov.: HODROVÁ 2006: 324-326.

<sup>294</sup> Francouzský výraz „Je suis chez moi“ Anna Fárová přeložila jako „Jsem doma“, což je samozřejmě zcela správný a také obvyklý překlad tohoto spojení (être chez soi). Zvolili-li bychom ovšem doslovný překlad „Jsem u sebe“, vyvstala by tím ještě více souvislost s heideggerovským „bytím tu“ a „bytím sebou“ (srov.: HEIDEGGER 2002: 156-160, 165-171), tedy i filosofickým rozměrem daného vyjádření.

<sup>295</sup> Linhartová za tento knižní soubor u nás obdržela Cenu Jaroslava Seiferta.

listopad 1974 – listopad 1975), „Spath d’Islande“ („Islandský vápenec“, leden – červenec 1976), „Intervalles“ („Mezidobí“, únor – květen 1977), „Précis d’une percé“ („Nástin průniku“, květen 1978) a „L’Anachronique“ („Anachronické“, červenec – září 1978). Česky byla oficiálně vydána pouze „Mezidobí“, vyšla v bilingvním vydání, s francouzským textem Linhartové a českým překladem Anny Fárové, v roce 1994.<sup>296</sup> „Bludná místa“ vyšla pod názvem „Místa k bloudění“ v samizdatovém sborníku *Z obsahu* nakladatelství Petlice v roce 1985, a to pouze v českém překladu bez jména překladatele.

Dá se říci, že do jisté míry tu lze pozorovat určité zklidnění, projevující se jak v řeči mluvčího, tak v grafickém uspořádání. Mízí zde bílá místa, mezery, trhliny, přerývané výpovědi, které byly charakteristické pro řeč *twora* ze stejnojmenného textu. Všechny texty jsou psány s interpunkcí, ve výrazně rytmizovaných větách. Jsou vždy vnitřně členěny na několik částí (označených pouze číslicemi), uspořádány do odstavců oddělených grafickými mezerami a představujícími na sobě relativně nezávislé textové útvary.<sup>297</sup> Díky výrazné lyrické modulaci však tato vnitřní „nesoudržnost“ není pocíťována jako něco disharmonického, právě naopak. Jedním z předsevzetí promlouvajícího subjektu je tu „surtout ne pas relier des événements décousus“ (LINHARTOVÁ 1996b: 35) – „především nespojovat nesouvislé události“, což je možností lyriky, ale překážkou vyprávění. Subjekt tu vypovídá o své vnitřní situaci, cokoli vnějšího je vnímáno jako nadbytečné, pomíjející, rušivé.

K „neproniknutelnosti“ těchto textů přispívá to, že jsou to často skutečně velmi křehká, prchavá lyrická nahlédnutí, snažící se zachytit nějakou vizi, impresi, imaginární představu či snový obraz. Přesto i zde lze vysledovat určitá témata, která se zdají být pro lyrický subjekt obsedantní, k nimž se opakovaně vrací. Tato témata se mohou stát pro interpreta odrazovým můstkem pro jeho vlastní rozhovor s těmito texty.

Mluvčí těchto próz, jenž může být nazýván vzhledem k jejich lyrickému charakteru skutečně lyrickým subjektem, tu ustupuje do pozadí a nechává za sebe mluvit obrazy

---

<sup>296</sup> Pouze v případě tohoto autorizovaného překladu cituji z české verze textu, bez uvádění francouzského originálu. V případě ostatních textů ze souboru *Mes oubliees* cituji francouzský originál a připojuji svůj pracovní překlad (pokud není uvedeno jinak, tak se v případě překladu francouzské citace jedná o můj překlad, a tedy to dále v textu nijak nevyznačuji), za jehož podnětnou „korekturu“ vděčím Daniele Hodrové.

<sup>297</sup> Podle Daniely Hodrové tu každý útvar vlastně představuje samostatnou báseň v próze (HODROVÁ 2001: 352).



a impresi. Texty shrnuté do souboru *Mes oubliettes* se často snaží potlačit ich-formu a přejít k neosobnímu vyjádření, což francouzština umožňuje opět lépe než čeština díky existenci neurčitého podmětneho zájmena „on“, které tu velice často nahrazuje zájmeno první osoby. Podobně jako v *Tworovi* také zde přechází někdy mluvčí od ich-formy k er-formě, činí se objektem pozorování. Nazývá se ohromeným snícím („rêveur ébahi“; LINHARTOVÁ 1996b: 27), houževnatým já („un moi tenace“; IBID.: 38), ohromeným já („ce moi médusé“; IBID.: 39), podivným někdejším já („ce moi étrange de jadis“; IBID.), stěhovavým ostrovanem po nikdy neobydlených ostrůvcích („îlien migrateur des javeaux jamais habités“; IBID.: 50), cestujícím („un voyageur“; LINHARTOVÁ 1994a: 8/9). Pokud jde o rod, pak v prvních textech lze konstatovat ještě kolísání mezi rodem mužským a ženským, později se ustaluje rod mužský.<sup>298</sup>

I nadále zůstává jednou z hlavních starostí mluvčího jeho nová podoba, nová existenciální situace (opět zobrazena jako určité vzkříšení, zmrtvýchstání, nový život po smrti). Východiskem je tu jeho „konstantní“ existenciální situace – životní rytmus v „proti-proudu“ („à contre-courant“), v prostoru nejistém a ohebném („incertain et souple“; LINHARTOVÁ 1996a: 10), proměnlivém, pružném („espace élastique“; IBID.: 11). Čas a prostor postupují ve vlnách („par vagues“; LINHARTOVÁ 1996b: 21), čas se rozpadá do série okamžiků („le temps /.../ haché en une suite d'instants“; IBID.: 33), do „mnohonásobné přítomnosti“ (LINHARTOVÁ 1994a: 39, LINHARTOVÁ 1996d: 90).

Splývají hranice mezi minulým a budoucím – „s'y confond ce que je crois avoir vécu avec ce qui me reste à vivre“ (LINHARTOVÁ 1996b: 48) – „mísí se tu to, co myslím, že jsem žil, s tím, co teprve žít budu“. V „Mezidobích“ a „Anachronickém“ je čas popírán – je to čas ryzí („le temps blanc“), čas nicotný a nenastavší („le temps nul, non avénu“), vyprázdněný čas („le temps absolument vide“) (LINHARTOVÁ 1994a: 40/41), čas, který nepostupuje dopředu, ani neuplývá, hromadí se, „le temps n'avance pas, ni ne s'écoule, il s'accumule“ (LINHARTOVÁ 1996d: 83).

Stejně tak konstantní jsou některé rysy způsobu bytí mluvčí(ho) – život spíše noční než denní, přinejmenším bytí v pološeru, život v ústraní, život stále na cestě, v pohybu, bez vůle se usadit, život *poutníka-poustevníka*, nomáda. V „Bludných místech“ se tato povaha subjektu otiskuje do metafory, již sám sebe prezentuje –

---

<sup>298</sup> V samizdatovém překladu „Bludných míst“ je přítom mužský rod chybně překládán rodem ženským.

připodobňuje se k řece, která se přizpůsobuje všem nahodilostem terénu, „un fleuve qui se plie à tous les accidents du terrain“ (LINHARTOVÁ 1996a: 12), podobná metafora se objevuje také v „Mezidobích“ (LINHARTOVÁ 1994a: 11). V „Islandském vápenci“ mluvčí popírá možnost nějakého svého pevného přístřešku: „L'abri où me cacher n'a pas encore été construit, sans doute ne le sera-t-il jamais“ (LINHARTOVÁ 1996b: 28) – „Ještě nebyl postaven přístřešek, kde bych se schoval, a bezpochyby ani nikdy nebude“.

Začátek „Islandského vápence“ má povahu retrospektivní a rekapitulativní. Subjekt tu načrtává situaci svého původního prostoru, který mu připadl osudem, bez jeho vědomí. Byl v tomto prostoru uvězněný („confiné“; LINHARTOVÁ 1996b: 21), i když jej postupně začal vědomě prohlubovat. Podvolil si obývaný prostor do té míry, že se pro něj vyprázdnil, stal se nezajímavým a prázdným. Jeho pohled začal směřovat do čím dál tím větších dálek. Pro nalezení jiného místa přitom musí odhodit vše, co ho svazuje s minulostí, jakékoliv pouto znamená pro zvolenou cestu tíživé a zbytečné břemeno, jak je řečeno v „Mezidobích“:

„Všechno, co jsem kdy udělal, všechno, co jsem až podnes údajně uskutečnil se mi věší na paty a ztěžuje mi chůzi, zadržuje mě a stahuje zpátky. Vláčím dál galejní okovy svých včerejších myšlenek a dnes už neplatných představ, svých nezdařilých či až příliš úspěšných plánů“ (LINHARTOVÁ 1994a: 9). Zavržení minulosti znamená také zavržení dosažených znalostí, poznatků, linhartovský subjekt raději tápe ve tmě, aby „konečně znovu našel své hranice“ (IBID.: 19). V „Nástinu průniku“ mluvčí prezentuje stav pozbytí nabytého, jednoho dne dokonce možná pozbytí umění psát, jako to, o čem sní (LINHARTOVÁ 1996c: 73).

Subjekt kvituje situaci, v níž se ocitl – absolutní anonymita, bytí beze jména, bez konkrétní identity. Pozoruje z dálky své někdejší já, nyní mu cizí, usazuje se v identitě já bezvýznamného a lehkého („un moi futile et léger“; LINHARTOVÁ 1996b: 39). Přiřknutí konkrétní identity – nejen ve vztahu k sobě samému, ale rovněž ve vztahu k druhým – znamená „uvěznění“, znesvobodnění subjektu: „Pokud jde o mne, nesnažím se určit ničí totožnost, to jest nesnažím se nikoho uvěznit“ (LINHARTOVÁ 1994a: 11). Jeho identita tak zůstává průhledná a pórovitá („transparente et poreuse“; LINHARTOVÁ 1996b: 24). Nechce znovu získat podobnost se sebou samým („la ressemblance avec soi-même“; IBID.: 41), chce mít podobu zcela neutrální, dovolující mu splynout s okolím.

Především v „Bludných místech“ a „Islandském vápenci“ je hlavním tématem prostor – situování subjektu v prostoru, opuštění starého prostoru, hledání *jiného* prostoru, ohledávání nového prostoru. Ten může být stejně tak dobře reálným místem jako snovou krajinou, podobné rozlišování je tu totiž zbytečné, nemá žádný význam. Snové je reálné, pokud mu vnímající subjekt punc skutečnosti dá. Lyrický subjekt tu objevuje *jiný* časoprostor, který se zjevuje ve vzácném, dlouho očekávaném okamžiku. Tehdy vstupujeme do kontaktu s neznámem („l'inconnu“), nekonečnem („l'infini“), s neviditelnou, ale přitom opravdu *skutečnou* skutečností, s tajemným *hlasem*, vystupujícím z hlubin noci, z hlubin zapomnění. Někdy je to dokonce naléhavé volání nemající hlas, „un appel pressant, sans voix“ (LINHARTOVÁ 1996b: 22). Třebaže si mluvčí prochází stavy úzkosti a beznaděje, neváhá pro možnost uslyšení tohoto hlasu vše opustit a vydat se na nebezpečnou pouť. Dobrovolně také nechává rozplynout, rozpustit své já, které je tu zbytečným břemenem.

Aby takový okamžik mohl nastat, musí se subjekt proměnit v onu „pouhou pozorující nepřítomnost“, pouze vnímat, nesoudit, neinterpretovat, nesnažit se rozumět, cokoli si přivlastňovat. Pouze tomu, co právě vidí, lze jediné věřit, nic jiného nemá smysl: „Mes yeux sont témoins, je ne fais confiance qu'à ce que je vois présentement“ (LINHARTOVÁ 1996a: 15) – „Mé oči jsou svědkem, věřím pouze tomu, co právě teď vidím“. Upřené, ničím nerušené pozorování má pak dar proměnit všední v *zázračné*, protože dovolí věcem zjevit se v jejich *přirozenosti*.

Podobně Michal Ajvaz rozprádá ve svých románových i esejistických textech síť bránící nám v *přímém* pohledu na věci samy o sobě: „Upředli jsme ze ztuhlých tvarů a vnějších norem, ze stabilizovaných funkcí a pevných cílů síť, kterou jsme položili mezi sebe a *přítomné věci*, určili jsme objevujícím se věcem dopředu jazyk, jakým s námi budou rozmlouvat, zničili jsme prostor pro zrod nového jazyka, který se ustavuje *ze sil přítomné situace* a kterými *věci touží promluvit*. Věci vstupují do našeho života jen prostřednictvím této sítě. Je třeba *obnovit vlastní přítomnost*, která byla touto sítí zakryta (...)“ (AJVAZ 2006: 160; zdůraznila V. K.). Jak Ajvaz, tak Linhartová se snaží rozpoznat hlas, jehož prostřednictvím se k nám obrací přítomnost a věci, jež touží promluvit, být viděny a rozpoznány, touží po setkání s námi.

Řeč, alespoň ta vnější, je pro linhartovský subjekt degradací ticha („dégradation du silence“ LINHARTOVÁ 1996a: 12), jejím jediným smyslem je „de nous guider vers un autre silence, non encore usé par sa propre durée“ (IBID.) – „vést nás k jinému

tichu, ještě neopotřebovanému svým vlastním trváním“. Slova jsou tu vzácná a tíží, „les mots se font rares, et ils pèsent“ (LINHARTOVÁ 1996b: 24). Mnich Wumen ve čtyřverší k „Třicátému sedmému případu“ píše: „Slovo, to nepostihne věc, / řeč nepoví, oč běží. / Upnout se k slovu, marnost je, / a na větě lpět je omyl“ (WUMENGUAN 2007: 148).

Výjimkou je situace, v níž mluvčí využívá magické moci slova, moci zařikávat („pouvoir d'incantation“; LINHARTOVÁ 1996b: 28) a vyvolává v řeči z nebytí mytické postavy. Uvědomění si nepotřebnosti řeči, která je nyní linhartovskému subjektu spíše na překážku, vede k čím dál tím více „očištěnému“, minimalistickému výrazu. To je patrné na první pohled na textech z konce sedmdesátých let, kde byly dlouhé odstavce nahrazeny odstavci velmi krátkými, často tvořenými pouze jedinou větou. Paralelně s touto tendencí je čím dál tím častěji tematizován *fragment* – ze světa nelze zachytit než fragmenty.<sup>299</sup> Jako pouhé fragmenty, poznámky se také pozdní texty ze sedmdesátých let určují: „La nature fragmentaire de ces notes, leur côté nocturne, me comble et me désespère“ (LINHARTOVÁ 1996c: 75) – „Fragmentární přirozenost těchto poznámek, jejich noční strana, mě naplňuje a přivádí k zoufalství“. Označováním textu jako fragmentu, poznámek dává mluvčí najevo vědomí jejich neúplnosti, nehotovosti, ale také to, že jsou jen nepatrnou částí celku, nekonečna.

Pro dosažení svého cíle je třeba *uzavřít se před vnějším světem*. V „Nástinu průniku“ je řečeno: „Le monde ne peut renaître que du refus du monde“ (LINHARTOVÁ 1996c: 76) – „Svět se může znovuzrodit jen z odmítnutí světa“. Před světem se subjekt uzavírá ve svém pokoji, místnosti, komůrce, ve svém domě, kde „straší“: „Ma maison est une maison hantée, bien que les fantômes de passage ne m'étonnent pas outre mesure“ (LINHARTOVÁ 1996a: 11) – „Můj dům je posedlý, i když ty procházející přízraky mě nijak nepřekvapují“. Znovu se tedy vrací motiv domu a znovu má metaforickou hodnotu, je metaforou duše, nitra, mysli.

Pro nalezení *nové skutečnosti* je nutno být maximálně neutrální, netečný, naprosto se soustředit a skrze sotva patrné otvory ve dveřích, okně či dokonce okénku („lucarne“) nechat vstoupit *jiný svět*, ono ne-místo („non-lieu“; LINHARTOVÁ 1996b: 26), třetí místo („le tiers lieu“; IBID.: 50). Jedním z klíčových slov je tu *trhlina, mezera, puklina, škvíra*, objevuje se tu celá řada francouzských synonym pro

---

<sup>299</sup> K „poetice fragmentu“ srov.: HODROVÁ 2001: 472-487.

pojmenování této skutečnosti: *une brèche, une lacune, une faille, une fissure* (resp. *plafond fissuré*; IBID.: 30), *une brissure, une cassure, une déchirure, une crevasse, un accroc*. Právě *trhlinou* se proniká do *jiného* světa, a to nejen u Věry Linhartové, ale také v tvorbě dalších autorů, kteří se chtějí učinit vidoucími – u Josefa Šímy, Roger Gilbert-Lecomta, Miloslava Topinky, Daniely Hodrové, Michala Ajvaze ad.<sup>300</sup> Ono místo *jinde* je daleko, a přitom tak blízko (podobně jako v prózách Michala Ajvaze), nedá se konkrétně zeměpisně určit, může se vyskytovat na několika místech současně. Vše se v něm *proplétá a zvrstvuje*. Je to místo, kde se nebydlí, k němuž je možné pouze se přiblížit. Nemá podobu fixního bodu, jednoho jediného místa. Lyrický subjekt v „Islandském vápenci“ vyhláší: „Dorénavant il n’y a pas de lieu unique, le point fixe s’est mis en branle, *l’univers bascule*. Il n’y plus de place acquise, plus de place attribuée ou désignée, il n’y que *multitude illimitée* de stations de parcours, et *le choix libre* d’élever une parmi elles en la signifiant du nom de lieu“ (LINHARTOVÁ: 1996b: 23). „Od této chvíle už neexistuje jedno jediné místo, pevný bod se dal do pohybu, *vesmír se houpe*. Už není místo dosažené, přidělené nebo pojmenované, už je pouze *neomezená mnohost* stanovišť, a *svobodná volba* vybrat si mezi nimi jedno a to označit místním jménem“ (zdůraznila V. K.). Ono *jinde* je sice čímsi, co subjekt přesahuje, jeho podobu ale určuje subjekt sám. Většinou má podobu snových, imaginárních krajin. Nemají však charakter harmonického „locus amoenus“. Jsou to krajiny neobydlené, často mají podobu opuštěných ostrůvků či dokonce hostilních krajin, typickými kulisami zde jsou řeky, potoky, kameny, skály, písek, moře a hory.<sup>301</sup> Moře a oceán směřují horizontální postup cesty – kamsi za obzor, do nedohledných dálek. Směr tu určuje vzdálený maják – *vzdálené světlo*, k němuž chce dospět, jež je oním touženým cílem.<sup>302</sup> Hory určují vertikální směr poutě – cestu vzhůru, *vzestup*.

---

<sup>300</sup> V osobním rozhovoru mne přitom Miloslav Topinka přivedl k otázce, kterou v této chvíli zatím nedokáži zodpovědět: Jaký je vlastně směr tohoto průniku? Přichází trhlinou svět k subjektu, nebo jí vstupuje subjekt do světa?

<sup>301</sup> Alespoň formou poznámky je užitečné připomenout důležitost krajinomalby pro čínské malířství. Malíř Shitao ve svých *Rozpravách* praví: „Podstata krajinomalby leží v dosažení zákona, kterým se řídí znamení nebe a země. (...) Řád malby a metoda štětce jsou jen podstata a půvab nebe a země. Krajina je podoba a gesto nebe a země“ (SHITAO – KRÁL 2007: 63). Jinak řečeno, v krajině se odhaluje totalita jsoucna, krajina je viděna jako „absolutní universum a znak universa“, jak dodává ve svém překladatelském komentáři Oldřich Král (IBID.: 65). Krajinomalba tedy znamená znovuzkřížení původní jednoty, tvořivé (po)odhalení jádra univerzálního bytí.

<sup>302</sup> Na mýtus světla jsem upozornila již v předcházejících kapitolách; dá se tu předpokládat nejen vliv různých mytologických představ, v nichž světlo hraje důležitou roli, ale také myšlení a tvorby Josefa Šímy.

V jedné pasáži „Bludných míst“ mluvčí vyjadřuje ono *jinde* metaforou neobydlené zahrady slastí, „un jardin des délices inhabité“ (LINHARTOVÁ 1996a: 17). Nachází se kdesi uprostřed oceánu, zavěšená v prostoru, vznáší se nad zdevastovaným ostrůvkem. Čas od času se z této zahrady spustí hedvábný žebřík, který se pak vrátí zpátky, protože po něm nikdo nevyšplhal.<sup>303</sup> Opuštěný, zpusťšený ostrov tu je metaforou subjektu, který zatím nevyužívá možnosti vystoupit do rajské zahrady. Lze se jen dohadovat, že je to zřejmě proto, že ještě není ten správný čas.

Někdy může mít toto místo také podobu neprobádané propasti („un abîme“, „un précipice“). Subjekt je přitom samozřejmě přitahován tajemstvím, které se na dně propasti skrývá. V „Islandském vápenci“ začíná nabývat na významu střed („le centre“), *jádro* („le noyau“). Pouze jádro, podstata jsou neměnné, ostatní je nadbytečné, proto se také podrobuje zániku, rozpadu, rozkladu. Jedině možnou cestou, jak se k jádru dostat, je opět soustředěný, tichý pohled („regard silencieux“; LINHARTOVÁ 1996b: 29). Cesta za jádrem onoho tajemného místa znamená ovšem zároveň cestu za jádrem sebe sama. Krokem k sebe-poznání je přiznání, které mluvčí činí v „Mezidobích“. Zde připouští, že jeho dřívější nesmírná vnější čínorodost byla způsobena strachem, „že bych se mohl ocitnout v tichém, trpném a prozrazujícím střetnutí tváří v tvář sobě samému“ (LINHARTOVÁ 1994a: 13). Čím dál subjekt ovšem na své cestě postupuje, tím postupně ztrácí své krunýře („des carapaces“; IBID.: 33), vnější obal („une enveloppe“).

Dalším klíčovým slovem-pojmem – přecházejícím spolu s autorkou ze starého prostoru do nového – je zeď, zídka, hradba („le mur“, „la muraille“), příčka, stěna, přepážka („le paroi“, „la cloison“). Je to stále ona *zeď*, překážka („l’obstacle“), kterou je nutno překonat (opakovaně překonávat, prorážet hlavu zdí) na této cestě, neznající slova „stranou“, „zpátky“, „zpět“, neznající také jasnou trasu či směr. Je to „inlassable fuite en avant“ (LINHARTOVÁ 1996b: 50) – „neúnavný útěk vpřed“. Překážka je o to více *nebezpečnější*, že je neviditelná, přesto nechává na čele *dobývajících* stopy, rány, podobně jako pomyslný *nůž* (i ten si do nového prostoru linhartovský subjekt přináší s sebou), zaklíněný v hlavě promlouvajícího subjektu.

*Nůž*, jeden z linhartovských leitmotivů, lze chápat jako zástupný symbol pro onu *vysokou hru*, k níž jsem při interpretaci autorčiných textů opakovaně přiváděna

---

<sup>303</sup> Žebřík je symbolem spirituálního růstu, jednotlivých stupňů zasvěcení, ale také nanebevstoupení. Objevoval se např. už v mytologii starého Egypta. Je to také jeden z důležitých symbolů svobodných zednářů, kteří navázali na tradici Jákobova snu o žebříku, po němž vystupují a sestupují andělé. Srov.: COOPEROVÁ 1999: 224-225, LURKER 2005: 597.

a kterou lze proto chápat nejen jako *raison d'être* její tvorby, ale jako to, co jinak těžko zařaditelnou autorku spojuje s jinými autory, již mnohokrát zde jmenovanými. Nejsou to však zdaleka pouze autoři skupiny Vysoká hra. Wumenova gáthá k „Třicátému druhému případu“ z jeho knihy koán zní: „Kráčej po ostří nože, / jak běžet po ledové kře. / Lešení se nechytat, / bez držení skočit sráz“ (WUMENGUAN 2007: 136-137).

Umělecký projekt je tu tedy projektem duchovním; zdůrazněna je přitom jeho procesualnost, dění, nikoliv výsledek. Jako jedno z jeho podobenství může být vnímána pasáž v „Bludných místech“, kde si subjekt staví přes rozbouřenou řeku most z kamenů, aby mohl přejít. Jeho jediná pozornost je upínána k tomu, kam položí další kámen, kam bude směřovat jeho další krok. Jedinou starostí je udržet si rovnováhu. Možná, že výsledný most, který zde postavil, bude dokonce, až vody klesnou, krásný, ale to už mu nebude k ničemu. Starat se ve chvíli, kdy jde o život, o konečný artefakt nemá smysl: „Trop peu de loisirs pour m'occuper de la finition de mon ouvrage“ (LINHARTOVÁ 1996a: 13) – „Příliš málo času na to, starat se o dokončení svého díla“.

Také v těchto textech věnuje mluvčí pozornost problematice psaní („l'écriture“). Začíná ho však vnímat jako své prokletí, jemuž nemůže uniknout. Tato představa se poprvé objevuje v „Bludných místech“: „Combien de murs se dressent alors sur le chemin vers la seule source d'où vient, où retourne ma terreur : l'écriture. Désespérement je cherche à l'éviter, à la renier une fois pour toutes, afin de ne plus retourner le couteau dans la plaie. Elle me saisit sans pitié, me renvoyant brusquement à ma besogne. C'est devant elle que je fuis : l'écriture, ma mort, ce qui reste après moi comme un sépulcre sur la forme duquel je n'aurai plus de prise“ (LINHARTOVÁ 1996a: 16). „Kolik zdí tehdy vyvstane na cestě k tomu jedinému prameni, odkud přichází a kam se vrací má hrůza : psaní. Zoufale se mu snažím vyhnout, zapřít je jednou provždy, aby se už nikdy více neobracel nůž v ráně. Dostihne mne bez smilování a okamžitě mne vrací k mému úkolu. To před ním utíkám : psaní, má smrt, to, co po mně zůstává jako náhrobek, na jehož tvar už nebudu mít vliv.“

Psaní je tedy vnímáno jako prokletí a zároveň jako životní *úkol* – *la besogne*, dílo, práce, která má být vykonána. K existenciálnímu pojetí psaní tu přibývá další rozměr: fatalita. Znovu se také vrací motiv výsledného tvaru psaní – tentokrát v podobě strachu z toho, že jednou napsané od subjektu odchází bez možnosti

dalšího ovlivnění. Toto uvědomění bylo sice přítomno již v česky psaných prózách, tenkrát však tuto stránku psaní linhartovský subjekt spíše kvitoval nebo k ní byl indiferentní. V citované pasáži je ovšem toto vědomí zdrojem existenciální hrůzy a úzkosti. Navzdory tomu se v „Mezidobích“ vrací vzývání řeči, opět s fatalistickým rozměrem: „Řeč bude *navždy* onou vyčerpávající dřinou, oním nevýslovným zázrakem“ (LINHARTOVÁ 1994a: 29; zdůraznila V. K.).

Dalším textem, který se zabývá otázkou psaní, řeči a mlčení je „Nástin průniku“. Ten je díky tomuto tématu asi nejbližší posledním česky psaným textům Linhartové. Hned v úvodu se mluvčí ocitá na prahu *bezeslovi* („le sans-mot“; LINHARTOVÁ 1996c: 73). Tajemný hlas, zosobňující transcendentno, nekonkretizovanou sílu subjektu přesahující, se rodí spíše v šepotu než v řeči, „se constitue en murmure plutôt qu'en parole“ (IBID.). Mluvčí tu popírá smysl své promluvy, vyjadřuje přání ponořit se bez výčitek do vědomě pěstovaného mutismu a tím uniknout oscilování mezi řečí a mlčením; ne zakázat si užívání řeči, pouze zapomenout, že jí kdysi bylo potřeba: „S'abîmer enfin sans remords dans un mutisme non congénital, mais savamment cultivé en soi-même, afin de se soustraire à l'alternance de mots et de silence. Non pas s'interdire l'usage de la parole, oublier simplement qu'on pouvait jadis en éprouver le besoin“ (IBID.: 74).

Mají-li cenu slova, pak jen slova ostnatá, ostrá, na zubech pily, slova, která způsobují trhlinu, dotýkají se živého nervu: „Se fier à des mots épineux, mordants, en dents de scie. Mots qui font accroc, qui touchent un nerf à vif“ (IBID.). Připomíná to silně úvahy Miloslava Topinky, který ve svém eseji „Hadí kámen“ mluví také o ostnech slov, „v básni lze použít jen slova nosná, plná a obtěžkaná, přesná a ostrá“ (TOPINKA 1967: 6). A podobné formulace lze najít v Topinkových dalších esejích stejně jako v jeho básnické tvorbě, především sbírce *Krysí hnízdo*. Řeč poezie musí překročit hranice všední, každodenní komunikace a vydat se do prostoru *zářečí* řeči, do bezřečí („le sans-parole“; LINHARTOVÁ 1996d: 84), odkud slova vystupují na povrch, kde je ještě lze zastihnout ve stavu původnosti, nezátíženosti.

Mluvčí textů shrnutých do souboru *Mes oubliettes* dospívá do pozice typické pro východní myšlení. Jednou ze základních premis je tu: v nic nedoufat, nic neočekávat, po ničem netoužit, být nečinný, netečný („indifférent“), pasivně přijímat, co přijde. Neboť paradoxně právě ten, kdo po ničem nedychtí, dostane větší dar než někdo, kdo se tohoto daru dožaduje. Hlavní starostí je vnitřní koncentrace a rovnováha, vše



ostatní se stává nedůležité, ideálem je absolutní prázdnota.<sup>304</sup> Proto také v posledních textech ubývá dramatickosti, ještě silně patrné v textech „Bludná místa“ či „Islandský vápenec“, a také se minimalizuje, *vyprazdňuje* výraz, nyní jakoby prozářený oním světelným bodem, k němuž se rozhodl mluvčí směřovat.<sup>305</sup>

Právě to, že subjekt přestal světelný bod tematizovat, je náznakem, že se k němu přiblížil. Tento světelný bod totiž pronikl do samotné struktury jeho psaní a myšlení, což může ilustrovat jedna věta (tvořící zároveň samostatný odstavec) z „Nástinu průniku“: „Rien qu'un constat de joie jaillissante“ (LINHARTOVÁ 1996c: 74) – „Pouhé konstatování tryskající radosti“. V důsledku toho může také mluvčí „Anachronického“ prohlásit: „Rien ne m'est assez impossible“ (LINHARTOVÁ 1996d: 87) – „Nic pro mne není dost nemožné“.

Poslední gáthá mnicha Wumena zní:

„Prázdno se nerodí,

prázdno neumírá.

Stačí je poznat

a jsi jako ono.“ (WUMENGUAN 2007: 34)

### 5. 3 Čisté vyprávění

Po lyricko-meditativních textech později shrnutých do knihy *Mes oubliettes* vznikl na počátku osmdesátých let soubor tří textů vydaných v roce 1982 pod názvem *Portraits carnivores (Masožravé portréty)* s frontispisem Henriho Michauxe. Soubor je tvořen narativními prózami „Stařena z hory“ („La Vieille de la Montagne“, červenec 1980), „Mistr Sagiro“ („Maître Sagiro“, leden 1981) a „Zajatá barbarka“ („La barbare captive“, únor 1981). Použila jsem označení „narativní próza“, což signalizuje, že Linhartová se tu navrátila k vyprávění, ovšem ve zcela jiné podobě, než jakou mělo v jejích prózách z přelomu padesátých a šedesátých let.

Ve svých počátečních prózách se autorka s vyprávěním a příběhem spíše potýkala, dávala najevo svůj odpor k němu, tematizovala jeho rozklad, záměrně uváděla jeho jednotlivé složky v chaos, ne-řád. *Masožravé portréty* se od této vnější dramatickosti odklánějí a naopak vyvolávají dojem vnitřního zklidnění a smíření. To ovšem

---

<sup>304</sup> V „Mezidobích“ se mluvčí vrací k moci prázdného slova, tematizovaného už v „Ubývání hlásky »M«: „(...) prázdné slovo (...) zasáhne mě jako střela přímo do hrudi a omráčí mě na celé hodiny“ (LINHARTOVÁ 1994a: 27).

<sup>305</sup> Srov. vyjádření M. Topinky o francouzských prózách Linhartové: „V prózách psaných koncem 70. a počátkem 80. let se text prosvětluje, průsvitní, jakoby prozařován světlem odněkud »zevnitř« nebo »z druhé strany«“ (TOPINKA 1999: 496).

neznamená příklon k tradičnímu narativu, i zde se např. stírají hranice mezi různými časovými pásmy a vnější a vnitřní perspektivou. Promlouvající subjekt tu ovšem již nemá zapotřebí bojovat s tradiční formou vyprávění. Aniž by cítil potřebu svůj ne-tradiční přístup k vyprávění tematizovat, očišťuje jakoby samozřejmě a přirozeně své vyprávění od všeho zbytečného, nadbytečného. Proto také ho lze po vzoru Bremondova termínu *čistá poezie* nazvat *čistým vyprávěním*, vyprávěním snažícím se proniknout k jádru *životního příběhu* dané bytosti. Linhartová tu pokračuje v „minimalistické“ tendenci, zmíněné v předcházející části, výraz se tu zhuťuje.<sup>306</sup> Vyprávěcí hlas zde nepředkládá žádné „velké vyprávění“, „velký příběh“, pouze určitý střípek, výsek, fragment ze života jedné určité postavy (proto jsou to také *portréty*). Tu nechává pro čtenáře do značné míry zahalenou do oparu mlhavosti, neurčitosti, neuchopitelnosti, není známé ani její pravé jméno. Svě omezené vědění dává vyprávěcí hlas najevo množstvím nezodpovězených otázek (spojených s postavou a jejím příběhem). Neboť některé věci se zkrátka nelze o druhém dozvědět, lze se pouze jen dohadovat, usuzovat, domýšlet. Pravda, skutečnost nám uniká mezi prsty. Vyprávění se tak nakonec zavíjí do sebe, samo sebe požívá – odtud také možná název *Masožravé portréty*. Je jakýmsi výsekem z toku dění, nemá tedy zapotřebí žádného zvláštního uvedení a zakončuje se docela prostě, aniž by tu došlo k nějakému katarznímu závěru.

Z náznaků vyplývá, že příběhy jsou situovány do vzdálených krajín, vzdálených místně i časově, jedině první próza „Stařena z hor“ se přitom k časoprostorové situaci explicitně vyjadřuje: „Bien sûr, tout cela se passa à l'autre bout du monde, il y a mille ans environ“ (LINHARTOVÁ 1982: 20) – „Samozřejmě, toto vše se přihodilo na druhém konci světa, zhruba před tisíci lety“. Toto situování však není pro smysl textu podstatné a je zbytečné ho nějak výrazněji vztahovat k autorčině studiu japanistiky. Vzdálené kraje tu jsou pouze dekorací, prostředkem k vyjádření *distance*, již na gramatické rovině signalizuje užití *passé simple* („tout cela se passa“), tj. minulého perfekta, označujícího události v minulosti skončené a nemající žádné vazby a důsledky na přítomnost. V prvních dvou textech a v epilogu posledního (vyprávění je tu prezentováno jako nalezený anonymní rukopis) je *distance* vyjádřena také užitím neosobní *er-formy*.

---

<sup>306</sup> Sylvie Richterová mluví v souvislosti s *Masožravými portréty* o vyprávění oproštěném, ohlodaném až na kost, je to rukopis „podstatný, průhledný a »holý« jako čistá kost“ (RICHTEROVÁ 2004b: 151).

*Masožravé portréty* lze číst samozřejmě jako jednotlivé texty, ale jejich smysl se vyjevuje, až když je vnímáme jako celek. Navenek jsou sice příběhy jednotlivých postav situovány do různých časoprostorových situací, ovšem ve skutečnosti se protínají, přecházejí z jednoho textu do druhého, což potvrzuje i autorčin výklad souboru v eseji „Pomnožný jazyk“ (LINHARTOVÁ 1998: 13). Stařena z první prózy se kdesi na své cestě setkává s mladým mnichem, jemuž setkání s *druhým, jiným*, s jinou formou vzestupu, s vzestupem prostřednictvím totální sebedestrukce, absolutního pádu, přináší osvícení.

Lze se jen dohadovat, zda Mistr z druhé povídky je onen mnich z první povídky, a to v době před nebo po osvícení. Lze se také jen dohadovat, zda žena-barbarka promlouvající v poslední povídce je zosobněnou minulostí stařeny, ženou, kterou bývala před svým pádem do temnot a bídy (a její promluva je určena onomu tragicky zemřelému milému), či zda ona je oním tajemným hlasem, který promlouvá k Mistrovi z druhé povídky. Ovšem i kdyby tyto postavy nebyly totožné, mohly by být zaměnitelné, neboť je všechny lze vnímat jako variaci určitého životního osudu, životní cesty. Sama autorka pojmenovává základní strukturní princip, na němž jsou *Masožravé portréty* vystavěny, jako *mýtus*, tj. „příběh věčně aktuální, situovaný v neurčitěm místě, v čase mimo veškerý čas“ (IBID.).

Všechny tři postavy charakterizuje dobrovolný, krajně *nekonformní* životní postoj, onen *nesouhlas s dobou a místem*, vyslovený v „Račím kánonu na běsovské téma“ již v roce 1960. Jsou to bytosti vznešeného, hrdého ducha, „esprit altier“ (LINHARTOVÁ 1982: 20), dobrodružné povahy. Ženský hlas v „Zajaté barbarce“ v závěru své promluvy prohlašuje, že raději vrávorá na kraji propasti, než aby se nechala nést na pozlacených nosítkách po jistých cestách (IBID.: 64). Všechny postavy si střeží svou vnitřní svobodu a nezávislost – na vnějším světě, konkrétních místech i druhých lidech. Mistr Sagiro ze stejnojmenné povídky se ztotožnil s *absolutním prázdňem* a „il devint comme vacant de sa personne, absent du lieu qui continuait pourtant à occuper“ (IBID.: 42) – „stal se jakoby zbavený své osoby, nepřítomný na místě, které přesto i nadále zaujímal“.

Ženský hlas v závěrečném textu vyjadřuje to, co bylo možné číst u Linhartové již dříve, pouze v jistých obměnách: „J'ignore ce que sera mon sort dans cette cité qui me devient étrangère à mesure que je la découvre. Mais je sais bien que je n'y suis que de transit“ (IBID.: 62) – „Nevím, jaký bude můj osud v tomto městě, které se pro mne stává cizím, jak ho postupně poznávám. Ale dobře vím, že tudy jen projíždím“.

Znovu se tu tedy variuje postoj věčného cizince, poutníka, zanechávajícího za sebou všední skutečnost, odtahujícího se od světa kvůli vyloučení citových hnutí, která by byla na zvolené cestě pouze rušivým elementem. Cit, velká vášeň se totiž – prostřednictvím osudu stařeny a barbarky – ukazuje být pro člověka vražedným. Tradiční milostný syžet (milostná zkouška – žena nechala svého ctitele čekat před svými dveřmi, až nakonec umrzl) tu končí ženiným zešléním a absolutním úpadkem osobnosti.

*Masožravé portréty* ovšem ukazují ambivalentnost zvoleného postoje (je tu totiž důležité, že nejde pouze o bytostné založení postav, ale i otázku volby dané životní cesty): na jedné straně je sice subjekt – díky svému indiferentnímu postoji – vůči světu v pozici nadřazené, na druhé straně ho však *přepadá* cosi, co ho činí bezmocným, co ho vytrhuje z jeho ego-centrického prostoru, uvrhuje do pozice podřazené, do situace zmatku, nejistoty a nerozumění. Ono cosi má přitom vždy povahu *setkání s druhým*, vystavujícího postavy zkušenosti *transcendence*. Jak říká Lévinas v knize *Totalita a nekonečno*, „Druhý je na počátku zkušenosti“ (LÉVINAS 1997: 77).

Tato zkušenost je zkušeností *nevím*, jak to vyjádřil ve svém eseji „Umění a transcendence“ Jindřich Chalupecký.<sup>307</sup> Takový charakter má setkání, při němž se subjekt ocitá před neznámým, jež se pokouší pochopit. Toto *nevím* není přitom zdí, překážkou, která má být překonána, ale věčnou výzvou. Jak specifikuje Chalupecký, „je to *nevím* nevývratné, neprostupné, nezměnitelné, (...) *nevím*, které na mne čeká, které mne objímá, *nevím*, kterému důvěřuji více než všemu, co mohu vědět. Ne hádanka, ne problém, ne záhada; spíše tajemství, které nečiní nic, než že zde jest“ (CHALUPECKÝ 2001: 15).

Domnívám se, že právě tu lze sledovat určitý posun také u Linhartové. Subjekt puzený „transcendentálním hladem“ (IBID.: 21) už nezdůrazňuje tolik překážky, které se mu staví do cesty, které je nutné překonat, ale akceptuje ono neznámé. Tento posun by se dal také označit jako pohyb od revolty (třebaže ta je v *Masožravých portrétech* tematizovaná) k smíření, a tím i k většímu, otevřenějšímu prostoru pro naslouchání onomu tajemnému hlasu. Ten je zde tematizován v prostřední povídce „Mistr Sagiro“ a dále v eseji „Pomnožný jazyk“, který je jakýmsi epilogem souboru.

---

<sup>307</sup> K Chalupeckého eseji jsem se dostala prostřednictvím úvahy Milana Jankoviče „Dílo jako sebepřesahující dění“ (JANKOVIČ 2007b), která byla pro mé uvažování o textech (nejen) Linhartové významnou inspirací.

Je to hlas, jenž se subjektu dovolává a jež Chalupecký označuje jako „ryzí transcendentální apel“ (IBID.). Japonské „cestopisy“ ze souboru *Kaskády*, jež budou předmětem následující části, jsou pak výsledkem soustředěného naslouchání onomu transcendentálnímu tichu a mlčení.

#### 5. 4 Japonsko

V eseji „Pomnožený jazyk“ Linhartová popisuje svou tvůrčí metodu při psaní *Masožravých portrétů* jako *zaznamenávání* tajemného *hlasu*, „který k nám promlouvá nezřetelnými slovy, tónem naprosté nezbytnosti, (...) který vyzývá autora, aby ho *přetlumočil* do srozumitelného jazyka“ (LINHARTOVÁ 1998: 16; zdůraznila V. K.). Tato představa se nápadně podobá té, kterou ve své úvaze „Umění a transcendence“ vyjádřil Jindřich Chalupecký. I pro něj je umělec „prostředkovatelem mezi oním mlčením a tímto mluvením, (...) nástrojem něčeho, co je více než on sám, totiž více, než to, co může vědět“, tlumočnickem *čiré nepřítomnosti*, neznáma, „které nechápe smysly ani rozumem, ale které přesto je tady s námi, stále“ (CHALUPECKÝ 2001: 15).

Poukazuji-li na blízkost těchto představ, nechci tím naznačovat jakési vzájemné ovlivnění autorů, ale spíše zdůraznit, že právě v otázce transcendence se představy umělců i teoretiků často setkávají. Umění tu přestává být pouze vytvářením něčeho krásného, ale stává se životním úkolem, duchovním projektem, distancujícím se ovšem absencí nějaké konkrétní ideologické doktríny od náboženských systémů. Vnímání psaní jako duchovní cesty jsem v souvislosti s tvorbou Linhartové již několikrát konstatovala. Je ovšem třeba si uvědomit, že to byla samozřejmě cesta postupná, kterou si lze představit spíše ve tvaru spirály než přímky. Výraz se postupně zhutňoval, zklidňoval, krystalizoval, až do momentu, kdy za sebou subjekt zanechal sám sebe a byl otevřen naslouchání tajemnému hlasu bytí, volání vesmíru.

U Linhartové se toto vnitřní duchovní zrání propojilo s jejím probuzeným zájmem o východní myšlení a kultury. A je to právě tento svět, třebaže vzdálený kulturní tradici, do níž se autorka narodila a již byla formována, který našel v jejích představách a obrazech rezonanci. Již v souvislosti s prvními prózami Linhartové jsem podotkla, že jednou z ústředních myšlenkových kategorií je pro ni pojem *celku*, *jednoty*. A právě jednota kosmu a její symbolika jsou příznačné pro východní myšlení. Pro malíře Shitao se při zrodu obrazu „ustavuje prvotní jednota“, ještě nerozlišená, původní chaos. Z původní jednoty se „vydělují desetitisíce věcí“, jež

malíř dovádí k nové jednotě, a tím dovršuje jednotu prvotní (SHITAO – KRÁL 2007: 57).<sup>308</sup>

Umělecké druhy nejsou ve východním umění od sebe striktně oddělovány, jsou vnímány jako jeden celek. Básnictví, malířství a kaligrafie jsou viděny jako tři aspekty *poetického bytí*, báseň a obraz jsou zde ztotožněny, vzájemně se doplňují.<sup>309</sup> Pro čínské myšlení je dále příznačné nadřazení umělosti, fikcionalita nad pravdu, skutečnost – dokonalá umělost znamená totiž skutečnost, pravdu vyššího řádu. V neposlední řadě rezonuje s poetikou Linhartové východní pojetí subjektu, na nějž jsem upozornila již v kapitole o autorčině poezii – subjekt ve východní poezii bývá totálně potlačen,<sup>310</sup> báseň jakoby promlouvá sama za sebe a ze sebe.

Další možné aspekty blízkosti už ne pouze poetiky, ale také ontologie Linhartové s východním myšlením může objasnit kniha Rolanda Barthes *L'Empire des signes* (*Říše znaků*). Barthes tuto knihu napsal v době (1970), kdy ho velmi zaměstnávala problematika znaku a znakového systému, jež je relevantní také pro porozumění tvorbě Linhartové.<sup>311</sup> Japonsko Barthes nechápe jako konkrétní zeměpisnou destinaci, ale jako označení fiktivní krajiny, onoho *tam* (*là-bas*). Znamená pro něho určitý *systém znaků* (BARTHES 1991: 9), přitahující svou odlišností, neznámostí (IBID.: 10, 13). Neznámý jazyk lze zakoušet jako „pure signification“, „čisté označování“ (IBID.: 18).

Pro tento systém znaků je příznačná především formální dokonalost a významová vyprázdněnost, prázdno smyslu („vide du sens“), odtrženost od aktuálního světa. „Le Zen tout entier mène la guerre contre la prévarication du sens“ (IBID.: 97) – „Celý Zen vede válku proti zneužívání smyslu“.<sup>312</sup> Symbolem tohoto prázdna je *zrcadlo*: „Le miroir ne capte que d'autres miroirs, et cette réflexion infinie est le vide même“ (IBID.: 106) – „Zrcadlo zachycuje pouze jiná zrcadla a tento nekonečný odraz je samotné prázdno“.

Psaní je událostí *satori*, tj. vyprázdnění řeči („vide de parole“) (IBID.: 11-12). V psaní také nevede jasná hranice mezi tím, kde končí psaní a začíná kresba

---

<sup>308</sup> Samozřejmě, že pojem původní jednoty se nevyskytuje pouze ve východním myšlení. Myšlenky mnicha Shitao se např. velmi stýkají s představou pre-artikulovaného pole Michala Ajvaze, citovanou v úvodu této práce (s. 23-24).

<sup>309</sup> V této pasáži vycházím z přednášky prof. Oldřicha Krále o čínském lyrismu, proslovené v rámci cyklu *Literatura mezi uměními* 15. května 2008 v Českých Budějovicích.

<sup>310</sup> Srov.: BARTHES 1991: 103.

<sup>311</sup> Srov.: RICHTEROVÁ 1991b: 72-75.

<sup>312</sup> Rovněž v případě citací z Barthesovy knihy jde o mé pracovní překlady.

a naopak (IBID.: 32), i proto bývá také taková pozornost věnována materiálu a nástroji psaní. Interpretace znaků tu není mimetická, neboť znaky neodkazují k něčemu vně, odkazují pouze na sebe navzájem. „Le signe est une fracture qui ne s'ouvre jamais que sur le visage d'un autre signe“ (IBID.: 66) – „Znak je zlom, která se otevírá pouze tváří v tvář jinému znaku“.

Fiktivní postavy ve vyprávění jsou tu uvedeny jako neživé, neživotné, manifestují tedy svou povahu znaků, konstruktů (IBID.: 16). Jsou odtržené od referenčního alibi živé bytosti (IBID.: 16). Také v japonském divadle se muži v ženských rolích nesnaží vyvolat iluzi ženy, ženu nenapodobují, ale *označují*. Ženství je dáno ke *čtení*, nikoli k vidění (IBID.: 73, 122-123). Japonská báseň, haiku, se nesnaží popisovat – jako západní umění – pouze zaznamenává *čisté, bezprostřední dojmy* (IBID.: 102). Je to víze bez komentáře (IBID.: 111). Tého poetice se Linhartová přiblížila v lyrických textech ze souboru *Mes oubliettes*.

Dalším důležitým rysem tohoto systému je, že tu nekomunikuje pouze hlas, ale *celé tělo*, ne tedy pouze slova, ale také oči, úsměv, vlasy, gesta, oblečení (IBID.: 20). Individualita tu přitom znamená pouze odlišnost, nikoli výlučnost, cosi, na čem se úzkostlivě lpí. Jako znaky tu nejsou vnímána jen slova, ale je na nich postaveno veškeré fungování – bydlení, cestování, práce, zábava.

Barthes odhaluje také v architektuře základní ideu východního myšlení – *ideu prázdná*. Zatímco na Západě je centrum města vždy plné, ba dokonce přeplněné, shromažďuje úřady, obchody, kulturní instituce, japonské město (Tokyo) má centrum prázdné (IBID.: 44). Stejně tak japonský dům je prázdný, na rozdíl od západního domu, který je přeplněn nábytkem, věcmi, jež obyvatel *vlastní* a toto vlastnictví dává jejich vystavením najevo. V ideálním japonském domě naopak není nic, co by odkazovalo k vlastnictví, a tedy i k subjektu; prostor je dokonale reverzibilní, bez následků lze obrátit nahoře a dole, vpravo a vlevo.

Japonskem jsou asi nejvíce ovlivněny tři texty z osmdesátých let, shrnuté do soubory *Les Cascades – Kaskády*, alespoň se tak zdá na první pohled, neboť se zde objevují japonské reálie a texty vznikly zčásti právě v Japonsku. Ve skutečnosti jsou tyto japonské pseudocestopisy plynulým pokračováním autorčiny tvůrčí cesty, zúročující, variující, prohlubující to, co bylo již řečeno.<sup>313</sup> Především lze konstatovat potvrzení

---

<sup>313</sup> O *Kaskádách* psala velice pěkně Šárka Doležalová (DOLEŽALOVÁ 2003).

onoho zklidnění, projasnění výrazu, na něž jsem upozornila již u předcházejících francouzských textů. Ve francouzštině byly texty souboru *Kaskády* publikovány ve sbornících a revue, u nás vyšly nejprve časopisecky (v revue *Souvislosti* v roce 1999,<sup>314</sup> třetí již dříve v *Literárních novinách*<sup>315</sup> v roce 1991) a poté v roce 2002 knižně v bilingvním vydání, s francouzským textem Linhartové, českým překladem Petra Krále a výtvarným doprovodem Adrieny Šimotové.

První z textů nese název „Cascade de Nachi“ – „Vodopád v Nači“; je datován říjnem 1981. Podobně jako i dva následující texty by bylo možno jej označit jako báseň v próze. Východiskem je zaznamenání básnického vidění, řeč je výrazně rytmizovaná a melodická, eufonická což je ještě patrnější – díky tomu, že francouzština je řeč sama o sobě rytmizovaná a velmi zvukomalebná – ve francouzském originále než v českém překladu.<sup>316</sup>

„Vodopád v Nači“ je velmi krátký, jednostránkový text, odvíjející se od určité mezní situace, srovnatelné se zážitkem klinické smrti. Tehdy se mluvčí(mu) otevírá nové vidění. „»Zázrakem«,“ píše Roger Gilbert-Lecomte v „Síle odříkání“, „rozumíme okamžiky, kdy naše duše tuší poslední skutečnost a své konečné splnutí s ní. Mizí rozdíly mezi vnitřním a vnějším“ (GILBERT-LECOMTE 1993a: 43). Je to „první krok k jednotě“ (IBID.), sjednocení pozorujícího a pozorovaného: „Aby poznával, musí se poznávající ztotožnit s poznávaným. Jedinec musí nejprve promítnout celé své vědomí do poznávané věci, proměnit se v ni uhranutím, a pak ji zpětně sjednotit se sebou“ (GILBERT-LECOMTE 1993b: 67).

Gilbert-Lecomtova metafyzika je „metafyzika nepřítomnosti“ (ŠERÝ 1993: 11, TOPINKA 1993b: 21). Mluvčí „Vodopádu v Nači“ se přitom definuje jako „pouhá pozorující nepřítomnost“ (LINHARTOVÁ 2002a: 7). Explicitně je tu vyjádřena pozice subjektu, sugerovaná již v lyrických *Mes oubliettes* a narativních *Portraits carnivores*. Je to pozice, která souzní s východním myšlením, s jeho pojetím subjektu a básnického vidění. Východiskem je stav, kdy je vnímající subjekt v neutrálním smyslu slova netečný, nic nepocítuje, pouze pozoruje a vnímá. „Každý, kdo hluboce touží po svém osvobození, musí dobrovolně popřít všechno, aby měl prázdno v duchu, a musí se ustavičně všeho zříkat, aby měl prázdno v srdci. Musí dospět

---

<sup>314</sup> *Souvislosti* X, 1999, č. 2, s. 76-84.

<sup>315</sup> *Literární noviny* IV, 1991, č. 29, s. 6. Překlady nejsou totožné.

<sup>316</sup> Srov.: „Une voie de rigueur et d'abandon, pratiquée au jour le jour, sans contrainte, sans crainte“ (LINHARTOVÁ 2002a: 6) – „Dráha neústupná a poddajná, konaná den za dnem, bez donucení, bez obav“ (IBID.: 7).



k tomu, aby v sobě vyvolal stav nevinnosti, jež by byla ryzostí prázdná“ (GILBERT-LECOMTE 1993a: 45).

Na zhuštěném prostoru jsou představeny tři různé časoprostorové situace („kdysi dávno v nemocnici“, „několik let nato u vodopádu na řece Pöllat“, „nyní, den co den, u vodopádu v Nači“), které propojuje stejné vnitřní naladění, nastavení vůči sobě i vnějšímu světu, napojení svého nitra na to, co nás obklopuje a přesahuje. Subjektovost je tu potlačena, subjekt je *zaznamenavatelem* toho, co vidí kolem, svých dojmů. Ve francouzštině je výrazněji než v češtině vyjádřena *neosobnost*, např. díky přídavným jménům slovesným a vůbec častějšímu užívání polovětných konstrukcí. V textu si lze povšimnout několika motivů majících archetypální význam – tma, voda, světlo, vodopád. Na počátku textu mluvčí definuje daný okamžik jako „jediný jasný okamžik ve tmě“. Je tu tedy sugerován zážitek osvětlení, nového procitnutí, duchovního vzestupu, vyjádřeného metaforou vodopádu stoupajícího, navzdory zemské tíži, směrem k nebesům, měsíci, hlubinám noci, a zároveň světelnému bodu.

Druhým textem je „Detrompe-l'oeil. Le Jardin sec de Ryônji“ – „Odmámení. Kamenná zahrada v Rjóánži“. Text je opatřen dvěma datacemi, odkazujícími zřejmě k době začátku a dokončení textu; v záhlaví textu je uvedeno datum 14. září 1982, Kjóto (tento způsob uvedení datace přitom sugeruje formu dopisu), na konci textu pak 10. srpna 1983, Paříž. Linhartová pravděpodobně začala text psát bezprostředně po návštěvě kamenné zahrady, ale konečnou podobu mu dala až po roce, po návratu do Francie. To samozřejmě odporuje zdánlivé „bezprostřednosti“ tvorby, sugerované poukázáním na blízkost s japonskou básnickou formou. Je evidentní, že výslednému tvaru textu věnuje i nadále Linhartová pozornost, stále je u ní text výsledkem soustředěné práce, přestože to právě v tomto textu popírá.

Mluvčí „Odmámení“ je ženského rodu. Rozdvojuje se tu do dvou podob – subjektu uvažujícího a pozorujícího. První podoba vystupuje nad rámec konkrétního okamžiku, rekapituluje, podrobuje zážitek kritické reflexi. Druhá podoba opět pouze pozoruje a vnímá. Součástí kritické reflexe je vyrovnání se svým dosavadním duchovním zaměřením, reprezentovaným knihami. Mluvčí tu prohlašuje: „Knihy už mi dávno nic neříkají“ (LINHARTOVÁ 2002a: 11). Vzdává se knižní kultury, resp. snahy o originalitu, neboť ví, že v zachycení daného zážitku originální stejně nebude. Jde jí o zážitek samotný.

Tímto zážitkem je návštěva nejslavnější japonské kamenné zahrady v Rjoánži, tvořenou pouze patnácti rozestavěnými kameny na bílém písku. Připomeňme, že zenová zahrada je jedním z nejdůležitějších a také nejtypičtějších projevů východního myšlení. Představuje svět, kosmos v miniatuře – „Nekonečně malé zastupuje nekonečno“ (IBID.: 15). Japonské kamenné zahrady potlačují nejen subjekt, ale vše živé, cokoli, co by mohlo narušit pozornost a soustředěnost pozorujícího. Jejich smyslem je pohltit mysl návštěvníka a vyvolat hlubokou meditaci.

Meditací se pozorující subjekt stává subjektem rozjímajícím. Aby tento proces byl ovšem možný, je třeba v první fázi oddělit své „já“ (tedy kritickou reflexi) od pozorujícího subjektu: „(...) ten, kdo místo navštívil a viděl ho vlastníma očima, jsem nebyla já“ (IBID.: 11). Z toho ovšem také vyplývá, že bezprostřední zážitek nikdy zachytit nelze a že je to vždy už obraz daného zážitku v naší mysli, *vzpomínka* na bezprostřední zážitek.

V textu Linhartové vnímá mluvčí zahradu právě jako *obraz* a snaží se odhalit, v čem spočívá jeho optická iluze. Tato iluze je ovšem stěží postřehnutelná a právě to uvádí pozorující subjekt v *úžas*. Právě v tom spočívá kouzlo a moc této zahrady, na rozdíl třeba od pařížské Lucemburské zahrady, kde je daný optický klam velmi snadno odhalitelný. Odhalit optickou iluzi v této kamenné zahradě je o to těžší, že navzdory tomu, že je zahrada tvořena pouze skalisky a pískem, je to obraz neustále proměnlivý, neexistuje tu pevný bod, rozplývají se tu hranice mezi vnějším prostředím a vlastním tělem.

Po odhalení optického klamu slyší mluvčí textu smích anonymního architekta, jenž tuto hru na diváka nastražil. Tento smích je ovšem smíchem nejen architekta, ale celého univerza, smích metafyzický, probouzející i osvobozující. Takový, jaký se objevuje také např. v poezii R. Gilbert-Lecomta, „smích věčnosti“, „vznešený smích“ (GILBERT-LECOMTE 2006: 14, 38), u René Daumala (DAUMAL 1993d) či u Daniely Hodrové v *Thétě* (HODROVÁ 1999: 502). U Linhartové se znovu objevil ve formě katarzního zážitku v následujícím textu.

„Rire indifférent. Carnet de voyage“ – „Smích bez zaujetí. Zápisky z cest“, mající původně podtitul „A mourir de rire“ („Na umření smíchy“), byl napsán v Paříži

v květnu 1988.<sup>317</sup> Je stylizován, podobně jako předchozí text, jako dopis neznámému adresátovi, jemuž mluvčí slíbil podávat zprávy ze svých cest. Ve své psané promluvě přitom osciluje mezi wir-formou a mužskou ich-formou; tato oscilace je výrazem *rozptýleného já*, jež se zde prezentuje prostřednictvím siluety tvořené nekonečným množstvím *stínových já* (LINHARTOVÁ 2002a: 29).<sup>318</sup> Mluvčí vyjadřuje rozpaky z daného slibu, neboť vlastně „nemám co vyprávět“ (IBID.: 25), navíc „vyprávění nikdy nebylo mou silnou stránkou“ (IBID.: 31). Ve své promluvě neustále přechází namísto vyprávění mezi introspekci, analýzou své *situace*, a pozorováním vnějšku, zaznamenáváním dojmů.

Adresát je dále upozorněn, že ten, kdo píše, dost možná není totožný s tím, koho adresát kdysi, na jiném místě znal. Cesta, cestování tu má existenciální dimenzi – subjekt bytostně proměňuje.<sup>319</sup> Píšícímu subjektu se nedaří uvést v souvislost „tady“ a „jinde“, „předtím“ a „potom“; nadto považuje za zbytečnou ztrátu času se ohlížet a chtít určit, zda se stopy spojují v souvislou dráhu. Proto také není co vyprávět, chybí-li jakákoli spojující linka.

*Cestování* je v tomto textu pojato jako určitá *ontologická pozice subjektu*, objevující se již v mnohem dřívějších textech Linhartové. Zde jsou pouze shrnuty podmínky a důsledky dané pozice. Především: „dobře cestovat znamená cestovat nalahko“ (IBID.: 21), tedy zbavit se všech zbytečných břemen, nejen věcí, ale všeho, co jsme si přinesli odjinud, z minulosti – vzpomínek, všech jistot, všeho naučeného.<sup>320</sup> Očistit se, stát se maximálně lehkým, zcela otevřeným novému místu, nové zkušenosti. Askeze je nutnou podmínkou této cesty, která nezná než směr vpřed. Mnich Bódhidharma, první patriarcha čínské větve školy Chan, devět let pouze seděl proti

---

<sup>317</sup> Texty autorů Vysoké hry M. Topinka charakterizuje také jako „zápisky z cesty“: „Účastníci »vysoké hry« se pohybují prostorem, tak jako plují andělé, či vesmírné bytosti, kteří mohou volně cestovat do zászvtí, a píšou jen jakési *zápisky z cesty*“ (TOPINKA 1993b: 14; zdůraznil M. T.). Daumalova *Hora analogie* je podobným duchovním „cestopisem“, v podtitulu je označena jako „Román příběhů alpských, neeuklidovských a symbolicky autentických“ (DAUMAL 1993a: 253). Ve studii „Lebka a jeskyně“ Linhartová připomíná nejen tento Daumalův text, ale také staré čínské průvodce po poutníky, „kde praktické rady, stejně jako topografické popisy skutečných nebo za skutečné pokládaných krajin plní funkci návěstí na iniciační cestě“ (LINHARTOVÁ 1999d: 138).

<sup>318</sup> Podle Š. Doležalové představuje „já“ subjekt právě v určitém, výsostném okamžiku a „my“ zahrnuje veškeré jeho minulé i budoucí podoby, které už v daném okamžiku podléhají zániku (DOLEŽALOVÁ 2003: 8). Stojí zde za připomínkou také někdejší užívání a hodnocení v raných prozaických textech („my“ zde mělo funkci plurálu inkluzivního či autorského); je tu evidentní posun v přístupu k „my“, a tedy i v pojetí subjektu.

<sup>319</sup> Z. Stolz-Hladká interpretuje cestování v prostoru v autorčinných textech ze sedmdesátých a osmdesátých let jako metaforu hledání já (STOLZ-HLADKÁ 1997: 240).

<sup>320</sup> Připomenu torzo Gilbert-Lecomtova románu, jež jsem zmínila v 3. kapitole, s. 177.

zdi. Smyslem této askeze byl právě stav prázdnoty, absolutní očištění mysli (KRÁL 2007: 23).

Je-li cestování pojato jako ontologická pozice, modus bytí, pak nutně nelze být vázán k jednomu určitému místu, nýbrž mít ke všem místům, navštíveným, navštěvovaným i ještě nenavštíveným, stejný vztah, vyjádřený zvláštní symbiózou intimity, ale zároveň distance. Zvláštní je pak postoj k jiným cizincům. Hovořící subjekt si od nich udržuje odstup, neboť pak se cítí být blíže domácím. Setkání s cizincem je jako pohled do zrcadla, připomíná vlastní odlišnost, která však není žádoucí.

Takového pojetí cestování se samozřejmě neomezuje pouze na cesty vnější, ale je metaforou také duchovní cesty, cesty iniciační,<sup>321</sup> cesty za *světlem*, procesu duchovního směřování a zrání, jež jsem již v předcházejících kapitolách nazvala Jungovým termínem individuace. Je to proces, při němž osobnost směřuje k odhalení jádra, podstaty své osobnosti a pochopení svého místa ve světě. „Smích bez zaujetí“ zachycuje mj. zážitek *dotknutí se dna*, jež lze vnímat jako metaforu právě tohoto procesu.

Právě v okamžiku, kdy se *na vrcholku hory dotkl dna*, kdy se před ním otevřela trhlinka, „která dělí oko od obrazu“ (LINHARTOVÁ 2002a: 33), kdy byl vymrštěn ze slupky svého *neuchopitelného já* (IBID.: 31), objevil mluvčí *moc smíchu*, smíchu skutečnosti nás přesahující. Všechna drobná trápení a trýzně se mu najednou vyjevila jako absurdita, banalita, zkušenost, která není nijak výjimečná, neboť jí prochází každý z nás. V tomto světle lze se pak smát vlastní někdejší pošetilosti, ale lze se též smát z pocitu osvobození, z tohoto *uvědomění zkušenosti bezedného prázdna*, jež je podstatou kosmu. Subjekt překračuje hranice sebe sama a vnímá se jako součást, nepatrná částička jednoty světa.

Tato zkušenost je však záležitostí daného okamžiku. A „okamžik utíká mezi prsty“, je pouhým zábleskem a my při návratu „jakoby nic navážeme na své všední zvyky tam, kde jsme je opustili“ (IBID.: 35).

---

<sup>321</sup> Srov.: DOLEŽALOVÁ 2003: 1.

## 5. 5 Skutečnost obrazu

Beletristické texty doplňují a v mnohém také osvětlují autorčiny eseje a práce kunsthistorické. Právě tato část tvorby Linhartové je předmětem závěrečné části předkládané kapitoly. Nebudu se tu samozřejmě věnovat všem těmto textům, na některé z nich (studie o imaginativním umění, vnitřním monologu a vnitřním modelu, R. Weinerovi, J. Šímovi, R. Jakobsonovi, eseje „Pomnožený jazyk“, „Zrcadlo ticha“, „Za ontologii exilu“) jsem ostatně odkazovala již v předchozích kapitolách, v souvislosti s tématy, kterých se tyto texty také dotýkají. Cílem tohoto krátkého pojednání je shrnout hlavní okruhy zájmu autorčiny teoretické reflexe a uvést alespoň v náznaku do souvislosti její uměnovědné názory s její vlastní literární tvorbou.

I ve Francii pokračuje zájem Linhartové o výtvarnou a literární tvorbu autorů označovaných za představitele surrealismu (M. Medek,<sup>322</sup> J. Štyrský, J. Heisler). Nutno ovšem zdůraznit, že Linhartová se nikdy nepokouší usouvztažnit dílo konkrétního autora se surrealistickou doktrínou, která pro ni byla očividně příliš restriktivní. Její úvaha se vždy odvíjí od snahy porozumět tvůrčí individualitě, specifickému stylu, *raison d'être* tvorby daného umělce. Zároveň, a je lhostejné, zda vědomě či nevědomě, se zaměřuje na místa, kde se její vidění a vidění druhého protínají, setkávají, střetávají.

Ve Francii připravila Linhartová k vydání výbor z poezie Jindřicha Heislera s názvem *Aniž by nastal viditelný pohyb*; vyšel v torontském Sixty-Eight Publishers. V doslovu Linhartová upozorňuje nejprve na etický rozměr Heislerovy spřízněnosti se surrealismem, neboť „otázka věrnosti surrealismu i sobě samému“ je nejprve „otázkou charakteru, trvání na nezadatelném právu rozhodovat o vlastní občanské i umělecké činnosti“, později i „bezprostřední otázkou života a smrti“ (LINHARTOVÁ 1977b: 142). Dále u Heislera vyzdvihuje důsledné propojení slova a obrazu, jímž Heisler podle Linhartové předznamenal proud vizuální a konkrétní poezie, umělecké tendence reagující na krizi a znehodnocení slova (IBID.: 145-146). Prostřednictvím Heislerova díla Linhartová znovu vyjadřuje svůj rezervovaný postoj k proudu programového experimentálního umění: „Pro Heislera, na rozdíl od většiny pozdější produkce, však tato proměna slova v objekt není věcí estetické úvahy, nýbrž životní nutností“ (IBID.: 146). Potvrzuje se tu autorčin umělecký postoj, který by

---

<sup>322</sup> Je to např. text o *Pohyblivých hrobech* (LINHARTOVÁ 2002b). Autorka tu provádí archetypální interpretaci; upozorňuje na motivy nože, břitvy, hrobu-obydlí, vnímá groteskní rozměr obrazů.

bylo znovu možno označit jako *vysokou hru*: umělecké gesto má svou hloubku a smysl pouze, je-li zároveň gestem existenciálním i existenčním, je osudovou volbou, životním úkolem, projektem nesledujícím pouze cíle umělecké, ale také duchovní.

Za konstantní Heislerovo téma považuje Linhartová „téma pohybu a nemožnosti pohybu, téma uzavřenosti a touhy po rozbití jejích svíravých hranic“ (IBID.: 147). Mluví o *vnitřním vidění, jiném snění*, vnášejícím do díla „*zvláštní, mimoběžný čas*, který *vertikálně* protíná horizontálu neúprosného historického času. Je to čas před usnutím, čas polospánku, v němž slyšíme slova, o nichž nevíme, odkud přicházejí“ (IBID.; zdůraznila V. K.). Čas (spolu s prostorem) je, jak jsem v interpretacích ukázala, také jedním z konstantních témat Linhartové. Autorka na toto téma upozorňuje rovněž u dalšího umělce Surrealistické skupiny, spřízněného velmi úzce s Heislerem, a to Jindřicha Štyrského, kterému věnovala také několik svých úvah. Já zde vycházím z textu publikovaném v katalogu výstavy Jindřicha Štyrského v polské Łodzi (LINHARTOVÁ 1969).<sup>323</sup>

V pohledu Linhartové zaštiťuje celé Štyrského dílo, zahrnující výtvarnou produkci, básně, prózy, odborné články a studie, konferenční příspěvky, záznamy snů atd., téma *pomíjivosti věcí*. Zatímco ovšem v počátcích tvorby se toto vědomí pojí s pocitem osvobození, uvolnění, v pozdějších letech se Štyrskému otvírá spíše jeho tragický rozměr a spojuje se mu s motivem smrti, konečného zániku. Jeho ztvárnění nicoty, prázdnoty je přitom podle Linhartové srovnatelné jedině s uchopením tohoto tématu u českého romantického básníka K. H. Máchy.

Linhartová dále věnuje pozornost prostoru. Pro Štyrského je prostor něčím nesouvislým, nespojitým a nepolapitelným („quelque chose de discontinu et d'insaisissable“). Jakékoliv dění je pouze tokem jednotlivých a izolovaných jevů, z něhož lze vytrhnout a uchovat pouze několik imaginárních fragmentů („une action quelconque /.../ n'est qu'un écoulement de phénomènes uniques et isolés et dont finalement on peut extraire et conserver quelques fragments imaginaires“); Linhartová se pak ptá, co je či by mohlo být jednotícím prvkem v takto atomizovaném světě. Za jediné možné pojítko pokládá vědomí interferencí, jež je příznačné pro Štyrského básnické vidění.

---

<sup>323</sup> Za poskytnutí tohoto textu jako i dalších článků („Une littérature insulaire“, „La femme et l'écriture“, „Skutečnost obrazu“, „Désert de l'amour au regard du cristal“, „Le poète et son double“) vděčím Miloslavu Topinkovi. Text není stránkovan.

Zájem Linhartové o surrealismus, resp. v jejím pojetí o imaginativní umění, ji ve Francii dovedl k tématu, které předtím alespoň v Evropě nikdo tak důkladně nezkoumal, a to o japonské dada a surrealismus. Linhartová v Japonsku pobývala, ve Francii se podílela na uspořádání výstavy *Japon des avant-gardes: 1910-1970* (Paris, Centre Georges Pompidou 1986), k tématu publikovala několik článků a především uspořádala antologii *Dada et surréalisme au Japon*, která obsahuje její překlady a předmluvu.<sup>324</sup>

V předmluvě k této antologii Linhartová neshrnuje pouze moderní japonskou poezii, ale především ji *recipročně usouvztažňuje s moderní západní poezií*; hovoří tedy nejen o vlivu západní poezie na tu japonskou, ale také o vlivu japonské poezie v Evropě. Východiskem je jí přitom nová koncepce moderního básnického obrazu (LINHARTOVÁ 1987: 13). V souvislosti s propojením evropského a japonského pojetí cituje Linhartová definici Ezry Pounda, publikovanou v březnu 1913 ve speciálním čísle časopisu *Poetry*: „An *Image* is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time (...) It is the presentation of such a »complex« instantaneously which gives that sense of sudden liberation; that sense of freedom from time limits and space limits; that sense of sudden growth, which we experience in the presence of the greatest works of art“ (IBID.: 14).

Linhartová si jistě ne náhodou vybrala definici, která básnický obraz vidí jako to, co představuje komplex intelektuálních a emocionálních složek v určitém časovém okamžiku – právě tento přístup je pro ni příznačný. Stejně tak podstatné je, že básnický obraz v tomto pojetí *osvobozuje od časových i prostorových hranic*, dává pocit *náhlého vzestupu, růstu*, a to jak na straně tvůrce, tak recipienta.

Zájem o problematiku obrazu, stejně tak jako propojování západního a východního myšlení a vidění je příznačný pro teoretickou reflexi Linhartové. Její zkoumání kultury východní proveniencí se nezastavuje u surrealismu, ale jde mnohem dále. V roce 1996 publikovala knižní verzi své doktorské disertace, práci čítající téměř 700 stran, s názvem *Sur un fond blanc: Écrits japonais sur la peinture du IX<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle* (*Na bílém podkladě: Japonské texty o malířství od 9. do 19. století*). Téma se tu setkala s vlastní tvorbou Linhartové hned v dvojím smyslu: propojením básně a obrazu, které je, jak jsem výše řekla, právě pro východní umění příznačné

---

<sup>324</sup> Česky vyšly ukázky z této knihy v časopise *Světová literatura* (*Světová literatura* XXXVII, 1992, č. 3).

a podstatné, a také propojením umělecké tvorby s její kritickou reflexí, taktéž pro východní umění typickým (LINHARTOVÁ 1996e: 13).

Linhartová se setkává s Barthesem, když konstatuje, že to, co je označováno jako „japonská estetika“, se nevztahuje pouze na malířství a další druhy umění, ale proniká do kultury země do nejmenších detailů, včetně toho nejvšednějšího chování a gest. Při zkoumání dané problematiky (vztahu malířství a komentujících textů) nelze tedy nikdy opomenout, že teorie malířství je pouhou částí mnohem širšího, nekonečně hlubšího celku (IBID.: 14). *Vědomí celku* je přitom, jak tu bylo již mnohokrát konstatováno, také pro Linhartovou od jejích tvůrčích počátků klíčovou ideou.

V závěru práce se Linhartová opět pokouší o usouvztažnění „západního“ a „východního“ modelu zobrazení, a to především na příkladu koncepce časoprostoru v uměleckých dílech. Je přitom evidentní, které pojetí je Linhartové bližší. Proti evropské časové linearitě a ideji neustálého pokroku a vývoje staví východní cyklické pojetí času, „času cyklického, stále se opakujícího, bez začátku, bez konce“, „un temps cyclique, répétitif, sans commencement ni fin“ (IBID.: 554). Historický čas je v tomto pojetí čímsi velmi relativním, datum tu označuje pouze určitou periodu dějin mezi všemi dalšími, které předcházejí nebo následují. Nevztahuje se k žádnému pevnému bodu, žádnému neměnnému datu (IBID.).

V této *mnohostranné a měnící se perspektivě* jsou veškeré události – minulé, přítomné, budoucí – těsně propojeny, i ta nejvzdálenější minulost je udržována v bezprostřední blízkosti k přítomnosti, událost z minulosti může být vyvolána kdykoli zpátky k životu (IBID.). Linhartová vidí ve východním myšlení možnost obohacení a korekce naší vlastní vize světa, směřující pozvolna k *pluralitě* a *vzájemné toleranci* (IBID.: 556). Upozorňuje, že ani na Západě nemohl zůstat a nezůstal lineární koncept času, stejně jako idea „neustálého vývoje“ a koncept modernity, udržitelný. Byl nahrazen *otevřeným systémem*, zahrnujícím zcela odlišné koncepce, z nichž žádná si nečiní nárok na univerzální pravdu (IBID.: 555). V české literatuře se tento přístup k času objevuje u autorů vnímaných jako představitelé literární postmoderny, např. v románech Daniely Hodrové, která jej tematizuje také teoreticky ve své knize *Citlivé město* jako příznačný pro tzv. „jinové“ psaní (HODROVÁ 2006: 106-108, 376 aj.).

K autorčiným aktivitám spojeným s východními kulturami patří mj. také překládání. Vedle textů japonských představitelů dada a surrealismu přeložila také soubor kázání



japonského buddhistického mnicha Dōgena (1200-1253). Kniha je opatřena předmluvou nazvanou „Dōgen ou la présence du monde“ („Dōgen čili přítomnost ve světě“).<sup>325</sup> I tento text se opět zaměřuje na témata a motivy, jež rezonují ve vlastní autorčině tvorbě. V první řadě je to Dōgenův nonkonformistický vztah k literárnímu kánonu doby. Je pro něj příznačná naprostá nepřítomnost zájmu o zobrazení světa, který ho obklopuje (LINHARTOVÁ 1999c: 9).

Dōgen sice zdůrazňuje důležitost vidění a vnímání, *otevřenost vůči světu*, zároveň si je však vědom obtížnosti, ne-li nemožnosti ono viděné slovy nebo obrazy vyjádřit; klade si otázku, jak jazykem předat (pro)žitou zkušenost (IBID.: 10), jak přeložit do lidského jazyka to, čemu nás učí širý svět (IBID.: 16). Je až k nevíře, do jaké míry se mohou ve své hlavní starosti setkávat japonský mnich třináctého století a původem česká autorka druhé poloviny dvacátého století. Znovu to však dosvědčuje, že Linhartová není žádná programová experimentátorka, ale že její tvorba je specifickou odpovědí na otázky kladené kontinuálně těmi, kteří se snaží vyjádřit slovem.

Dōgenovou hlavní snahou bylo předat autentickou vizi světa. Základní podmínkou tu přítom je právě naše *přítomnost ve světě*, naprosté splynutí s přítomným okamžikem. Rozpoznat časovost své přítomnosti ve světě je primární podmínkou pro uchopení světa takového, jaký je (IBID.: 17). Vidět a slyšet znamená otevřít se světu, vnímat všechny věci jakoby poprvé, otevřít své vnitřní oko, vnitřní vidění. Žádná předchozí zkušenost s věcí nemůže nahradit naši vlastní zkušenost, každá zkušenost každého subjektu je jedinečná. Právě proto je třeba naslouchat věcem, jež nás obklopují, naslouchat tomu, co nám říkají, vnímat je všemi smysly, tím být otevřený právě oné jedinečné vnitřní zkušenosti (IBID.: 20-21). Tyto myšlenky velmi nápadně připomínají to, co bylo řečeno výše o pojetí vztahu k věcem právě u Věry Linhartové či u Daniely Hodrové<sup>326</sup> a Michala Ajvaze.

Zajímavý je také Dōgenův přístup k poezii. Vnímal ji spíše negativně, psaní básní považoval za přechodnou slabost, poukazoval na pomíjivost, dokonce škodlivost básní. Pokud tedy člověk vůbec píše, pak pouze s ospravedlněním snahou o zachycení a vyjádření pravdy. Nelze tu nepřipomenout jednu ze slavných vět z manifestu skupiny Vysoká hra: „Nechceme psát, ale povolujeme si psát“

---

<sup>325</sup> Český překlad textu lze najít v *Souvislostech* 1/2008. Český překlad jsem měla k dispozici od M. Topinky, pracovala jsem však s francouzským originálem.

<sup>326</sup> V *Citlivém městě* Daniela Hodrová píše: „Také věci (...) je třeba zposvátnovat, vysvobozovat z jejich všednosti, pasivity, odevzdanosti (...), vnímat je, alespoň občas, jako posvátné, živé, stejně jako části vlastního těla“ (HODROVÁ 2006: 317; zdůraznila D. H.).

(GILBERT-LECOMTE ET AL. 1993: 34). Psaní je ospravedlnitelné jedině za předpokladu, že slouží vyššímu cílu, vyššímu poznání.

Je v tomto kontextu zajímavé, jakou pozornost věnuje přitom Dōgen malovanému obrazu, jeho ontologickému statutu (LINHARTOVÁ 1999d: 18-19). Pro Dōgena není rozdíl mezi obrazem a jevem, obraz je reálnou skutečností, rovnocennou jiným skutečnostem. O několik století později (na přelomu sedmnáctého a osmnáctého století) čínský mnich Shitao podobně říká: „Malířství, toť veliký způsob nekonečné metamorfózy světa, ryzí krása tvarů a rysů krajiny, odvěká tavba věčného tvoření věcí, nekonečné proudění pralátek živé energie“ (SHITAO – KRÁL 2007: 29). Podle komentáře Oldřicha Krále je tedy malířské gesto „novou, přírodě analogickou kreací, energií“ (IBID.: 33). Modernita západního pojetí obrazu je tak relativizována. Je to přitom přístup velmi blízký právě Linhartové. V úvodním textu katalogu výstavy Josefa Šímy ve Francii v roce 1973 dospívá k závěru: „Le monde est son image devenus reversibles, l'unité du monde semble définitivement confirmée“ (LINHARTOVÁ 1973) – „Svět a jeho obraz se staly zaměnitelnými, jednota světa se zdá být definitivně potvrzena“.

Problematice obrazu se Linhartová věnovala od počátku své tvůrčí i odborné činnosti. V katalogu výstavy *Imaginativního malířství* upozorňovala spolu s F. Šmejkalem na nevědomé zdroje obrazu; v úvodním textu katalogu výstavy Jana Koblasý a Mikuláše Medka (LINHARTOVÁ 1963) odkazovala na neuspořádanou, chaotickou skutečnost jako předpoklad, bytostný prostor autentické vize. Obraz je nástrojem nového uchopení a uspořádání neuspořádané skutečnosti, prostředek poznání, resp. poznávání, je hmatatelným odrazem okamžiku osvětlení.

Obraz má také, jak Linhartová naznačila už v komentáři ke své sbírce „Dům pro mé lásky“ (LINHARTOVÁ 1993d: 84-85) a znovu potvrdila v úvodu ke katalogu výstavy Josefa Šímy (LINHARTOVÁ 1973) a v šimovské monografii (LINHARTOVÁ 1974: 60), moc předvídat, je představou vizionářskou. Imaginace je pouze jistá forma jasnozřivosti; jakákoli tvorba je tedy vždy otázkou *vidění, citlivosti*.<sup>327</sup> Je to právě básnická vize, obraz („image“), *zhmotněný* na malířském plátně nebo v básni, co odhaluje a dovoluje sdílet univerzální zákon („la loi universelle“). Jak jsem poukázala již dříve v interpretacích literárních textů

---

<sup>327</sup> Nové, jiné vidění, vnímání, citlivost jsou pojmy, které se opakovaně vracejí také v esejích Miloslava Topinky.

Linhartové, umění, poezie jsou vnímány jako prostředek a prostor vzájemné komunikace a sdílení, otevření se *druhému*.

Tento „filosofický“, duchovní přístup k obrazu (pro Linhartovou vyjde přitom nastejno, zda jde o obraz básnický či plastický, neboť výtvarné umění je pro ni také *poezií*) je dobře rozpoznatelný v autorčiných interpretacích díla Josefa Šímy, kterého lze myslím považovat za klíčovou inspirativní osobnost pro její vlastní vidění a myšlení. Jak sama říká: „L'oeuvre de Sima nous amène à reconsidérer notre propre vision et notre orientation dans le monde“ (LINHARTOVÁ 1973) – „Šímovo dílo nás přivádí k přehodnocení naší vlastní vize a orientace ve světě“. Osobnost Šímy vnímá Linhartová jako „mistra“ („un maître“), který vzhledem k těm, kteří mu chtěli naslouchat, zvolil sokratovský postoj, formu sokratovského dialogu, neboť druhého dovádí k poznání prostřednictvím kladení otázek (LINHARTOVÁ 1974: 63).

Již studie z roku 1968 nazvaná „Úvod k obrazům Josefa Šímy“ ukázala, kolik mají poetiky i ontologické postoje Šímy a Linhartové společného. V případě Linhartové nejde přitom jistě o jednoduché přijímání,<sup>328</sup> spíše o setkání s dílem, které je jí bytostně blízké a které jí dovoluje prohloubit a porozumět vlastnímu vidění. V zmiňované studii upozornila Linhartová na některé aspekty, které lze téměř bez výjimky vztáhnout také na její tvorbu. U Šímy je člověk pojat jako cesta přesahování osobního já v nadosobním (LINHARTOVÁ 1968b: 268); na stejný rys u Linhartové jsem upozornila v interpretaci jejích básnických sbírek, vrcholí pak právě v francouzských prózách. Přesah osobního já v univerzální je jedním z hlavních cílů pro skupinu Vysoká hra (LINHARTOVÁ 1967: 293, LINHARTOVÁ 1974: 17), v širším měřítku je nutné potom znovu konstatovat sepětí s východním myšlením. Lze zde také připomenout, že v souvislosti se Šímou mluví Linhartová o sakrální funkci umění, jíž rozumí „nalézání, vyjevování a stvrzování všeobecného kosmického řádu“ (LINHARTOVÁ 1968b: 276).

Další téma, jemuž věnuje Linhartová pozornost, je šimovský smutek z tělesnosti a pohlaví (IBID.: 272-274), potlačování sexuality malovaných postav, což je opět velmi blízké asexualitě linhartovského subjektu. V neposlední řadě se ve své studii Linhartová zabývá prostorovým uspořádáním obrazu, objevováním čtvrtého rozměru, nového prostorového uspořádání skutečnosti (IBID.: 274), poukazuje na

---

<sup>328</sup> Lze samozřejmě uvažovat o *ovlivnění*, zajímavé jsou např. některé shodné detaily. V *Rozpravě o zdvihi* se objevuje narážka na portrét *Svatby Giovanniho Arnolfini a Giovanny Cenani* (1434) vlámského malíře Jean van Eycka, narážku na tentýž obraz pak Linhartová identifikuje na jednom z obrazů Josefa Šímy (LINHARTOVÁ 1974: 51).

časté využívání geometrických forem, jež ve své knize o Šímovi později vysvětluje mj. jeho studiem inženýrství (LINHARTOVÁ 1974: 14).

Ve Francii ve svých dialozích se Šímou a jeho obrazy Linhartová pokračuje a čím dál tím více je tu přiváděna k obecným otázkám týkajícím se povahy skutečnosti, umění, obrazu. Jisté vyvrcholení fascinace Šímovým dílem a jeho vizionářstvím znamenala monografie *Joseph Sima: ses amis, ses contemporains*, vydaná v Belgii v roce 1974. Linhartová tu osvětluje Šímovu tvorbu ve vztahu k jeho dětství, kraji, kde vyrůstal, osobnostem, které ho formovaly i s kterými ho pojilo umělecké přátelství (Georges Ribemont Dessaignes, Roger Gilbert-Lecomte, Pierre Jean Jouve).

Poměrně důkladně si Linhartová všímá také Šímova spojení s básníky skupiny Vysoká hra, především s Gilbert-Lecomtem (IBID.: 38, 67-69), který mu byl nejbližší. Šíma vedl s jeho básněmi a básnickým viděním dialog i po jeho smrti. Gilbert-Lecomtovu poezii znovuobjevil při posmrtném vydání *Testamentu* v roce 1955 (LINHARTOVÁ 1999d: 130) a rozhovor s ní vedl dokonce v posledním tvůrčím období (1970-1971), poznamenaném zřetelně „šepotem blížící se smrti“ (IBID.: 123). Bylo to „přátelství za hranicemi smrti“ (IBID.: 132).

V monografii pokračuje Linhartová také v „mytopoetické“ a „archetypální“ interpretaci, neboť řadu Šímových vizí chápe na pozadí kolektivní paměti, prastarých mýtů. Individuální paměť se napojuje na ono pradávné, lidskému rodu společné (LINHARTOVÁ 1974: 11). Obraz v pojetí Linhartové má blízko k Jungovu pojetí archetypů – souboru sdílených obrazů, jejichž rozpoznáním lze pochopit a poznat nejen svou minulost a přítomnost, ale také budoucnost.<sup>329</sup> Uniká tedy svým způsobem času, alespoň v historickém smyslu, zhmotňuje okamžik, pozvedá ho směrem k ne-časovému, nad-časovému, věčnému (IBID.: 64). Ve studii „Lebka a jeskyně“<sup>330</sup> Linhartová píše: „Je možné, že představivost je jakýmsi druhem paměti něčeho nikdy nespátřeného, zrcadlem obráceným k vzdálené minulosti stejně jako k věcem příštím, blízkým i dalekým“ (LINHARTOVÁ 1999d: 135).

---

<sup>329</sup> To ilustruje také Daniela Hodrová ve své zatím poslední publikaci *Spatřené hlavy*, kterou uzavírá parafrázovanými slovy Jungovy žačky Marie-Louise von Franz z knihy *Mýtus a psychologie*: „Poznáme-li nejhlubší archetypální konstelaci své současné situace, pak můžeme do určité míry předpovědět, co se bude v našem životě dít. Jestliže ve vědomí se odvíjí čas lineární, v nevědomí panuje čas, jenž zahrnuje všechny časy, a proto je v něm přítomna i budoucnost“ (HODROVÁ 2007: 6).

<sup>330</sup> V originále vyšla v *Cahiers du Musée national d'Art moderne* 4/1980, Paříž, Centre Georges Pompidou, duben – červen 1980.

V monografii si samozřejmě všímá i dalších témat. Ideu jednoty, pro Šímu klíčovou, nevztahuje pouze ke kosmologickým představám, ale také k dobovým uměnovědným teoriím, např. strukturalismu Pražského lingvistického kroužku (LINHARTOVÁ 1974: 13), s nímž se Šíma seznámil prostřednictvím Romana Jakobsona (IBID.: 39). Tady je třeba upozornit, že Šíma byl samozřejmě v kontaktu s umělci ze spolku Devětsil, ale nikdy do něj nevstoupil. Nejenže datem narození patřil ke generaci předválečné avantgardy, ale také se samozřejmě nemohl ztotožnit s některými názory, především pak s revolučním nadšením, inklinací k socialismu a v jistém období i komunismu. Je evidentní, že Šímovi bylo jakékoli propojování s politickými názory a ideologiemi bytostně cizí, už proto, že byl svou povahou samotář, vždy si hledal vlastní, individuální cesty a přístupy (IBID.: 62). Jakákoliv doktrína byla pro Šímu nepřijatelná (IBID.: 50).

Opakovaně Linhartová připomíná Šímovo setkání s bleskem na cestě z Hendaye, stejně jako další podobné iniciační zkušenosti se *zhmotnělým světlem* („la lumière matérialisée“), jež jsou inspirací a zároveň metaforou jeho tvůrčí činnosti. Ta se dá pojmenovat jako duchovní a poetický vzestup osobnosti (IBID.: 22). Blízkost Šímy a Linhartové se vyjevuje v reprodukci Šímova vyznání bytostné potřeby změny místa, již Linhartová nevztahuje ani tak ke změnám vnějším, jako vnitřním: „(...) dorénavant ses déplacements seront d'ordre intérieur: jamais il ne restera attaché à aucune idée devenue doctrine et ne se maintiendra à aucune image devenue formule“ (IBID.: 19) – „(...) v budoucnu budou jeho přemístění řádu vnitřního: nikdy nezůstane připoután k představě, která by se stala doktrínou a nebude lpět na žádném obraze, který by ustrnul“.

Šímu i Linhartovou lze vnímat jako umělce s romantickým postojem, jak to u Šímy rozpoznal Roman Jakobson, jenž ovšem upozornil také na souvislosti se středověkou poezií, žánrem tzv. sporů duše s tělem (IBID.: 40-41). Pro oba je tvorba vytvářením *nové skutečnosti*, rodící se ze setkání básnické vize s okolním světem. Oba jsou také pokorní před tím, co lze pocítit, nikoliv však již sdělit. Téměř v samém závěru monografie Linhartová cituje Šímova slova: „Le secret n'est pas ce que nous ignorons mais ce que nous devons taire“ (IBID.: 63) – „Tajemství není to, co nevíme, ale to, co musíme zamlčet“.

Posledním tématem, kterého se tu chci dotknout, jsou autorčiny úvahy o psaní, literatuře a poezii. Esej „Zrcadlo ticha“ stejně jako krátké zamyšlení nad tvorbou

Vladimíra Holana „Le poète et son double“ („Básník a jeho dvojník“) potvrzují, že poezie pro Linhartovou znamená opouštění individuálního, vykročení k *druhému*, resp. k univerzálnímu. Poezie je věcí, „která mi nepatří“, která „začíná teprve tam, kde zmlklo moje osobní já“ (LINHARTOVÁ 1991: 1). Bytostnou podmínkou poezie je osamocení, izolace, samota je tedy záměrnou volbou básníka. „L'expérience poétique est une expérience de solitude“ (LINHARTOVÁ 1976: 93) – „Básnická zkušenost je zkušeností samoty“. Pouze samota je totiž cestou k zakoušení skutečnosti společné všem, tedy cestou k univerzalitě, hluboké solidaritě (IBID.).

Na příkladě Holanovy básnické samomluvy Linhartová ukazuje, že tím, že konstituuje figuru svého alter ega, svého dvojníka, povolává básník do rozhovoru nepřítomného účastníka a rozhovor se sebou samým se tak stává dialogem s *druhým* (LINHARTOVÁ 1981: 63). Psaní je *nepřetržitým dialogem dvou či více hlasů*, jejichž je tvůrce rezonančním místem, dává těmto hlasům zaznít (LINHARTOVÁ 1976: 95). Ze své podstaty tedy psaní nikdy nemůže být reprezentováno textem jednolitým a zcela koherentním, neboť je vždy zhmotněním onoho mnohohlasí, různohlasí. Tady se Linhartová dostává samozřejmě do blízkosti nejen teoretika mnohohlasí M. M. Bachtina,<sup>331</sup> ale také postmoderních teorií románu, reprezentovaných např. Julií Kristevou. Nejde tu však zdaleka jen o román, Miroslav Červenka poukázal na to, že dialogicky je nutno chápat také monolog (samomluvu) lyrického subjektu (ČERVENKA 1996). Rovněž Linhartová na rozdíl od Bachtina nespojuje „mnohohlasí“ pouze s románem, ale s literární tvorbou obecně.

Zdůrazňování univerzálního rozměru básnické řeči se u Linhartové pojí se striktním odmítáním úvah o jakési specifčnosti ženského psaní, jakéhokoli genderového dělení. Básník překračuje svou individuální zkušenost, včetně okolnosti, že se narodil mužem či ženou (LINHARTOVÁ 1976: 94). Navíc, vzhledem k výše zmíněnému mnohohlasí, je Linhartová přesvědčena, že každý z nás v sobě nosí muže i ženu, které vnímá jako spojité nádoby, dva aspekty lidského bytí, to, co východní myšlení označuje jako jing a jang. Jedině za tohoto předpokladu je totiž možná mezilidská komunikace, porozumění, vcítění do *druhého* (LINHARTOVÁ 1989).<sup>332</sup>

Ten, kdo se vyjadřuje psáním, se stává něčím jiným než sebou samým, stává se *hovořícím já*, obývajícím jakýsi meziprostor, mezisvět, spojující aktuální svět se

---

<sup>331</sup> Na rozdíl od Bachtina však nespojuje „mnohohlasí“ pouze s románem, ale s literární tvorbou obecně.

<sup>332</sup> „Člověk je dvojitý,“ lze se dočíst v Nervalově Aurelii (NERVAL 1957: 120). Nervalův vypravěč tu přítom míří na spojení dobrého a zlého ducha v člověku.

světem fikčním. Linhartová tu přitakává moderním pojetím fikce, snažím se nalézt pojmenování pro onen mezičlánek mezi světem, jenž nás obklopuje, a světem básně. Jak jsem upozornila v kapitole o autorčinych prózách z padesátých a šedesátých let, označení tohoto „já“ mohou být různá, já jsem se přiklonila k Červenkovu termínu subjekt díla.

Linhartová neopomíná vlastní tvůrčí zkušenost a vyjadřuje se také ke svému vztahu k užití maskulina, resp. feminina. Mužský rod je pro ni v rámci fikčního textu přirozenější, protože pro ni reprezentuje všeobecnost, neutralitu, zatímco u ženského rodu má stále obavy o čtenářské výklady, vztahující v takovém případě ono hovořící já ke konkrétní osobě autora, resp. autorky (LINHARTOVÁ 1976: 95). Pro Linhartovou je ovšem užití maskulina či feminina vždy pouze určitou figurou, rétorickým gestem, nemajícím na smysl textu vliv. Proto také uvažování o tzv. ženské literatuře, ženském psaní považuje za záležitost mimoliterární, jev sociální či sociologický, nemající s podstatou poezie nic společného (LINHARTOVÁ 1989).

V článku „Une littérature insulaire“ („Ostrovní literatura“)<sup>333</sup> se Linhartová zamýšlí právě nad povahou a podstatou psaní, literatury. V první řadě Linhartová uvažuje o vzrůstající oblibě slova „écriture“, které lze chápat jako psaní, text, rukopis a které vytlačuje „literaturu“ či „poezii“. Linhartová tento přechod interpretuje na historickém pozadí, v souvislosti s avantgardním hnutím (především surrealismem), snažím se osvobodit literaturu z pout akademismu, norem a konvencí, nahradit „starou literaturu“ volným, svobodným, spontánním psáním, jehož prostřednictvím se má odhalovat nové, nečekané.

Tento přístup pro ni ovšem znamená nebezpečí, a to především v otázce umělecké disciplíny. Psaní je totiž nutně spojeno s vnitřní přísností a důkladností, disciplínou srovnatelnou s disciplínou klášterního života, *askézí*. Právě proto dává přednost slovům „literatura“ a „poezie“, která pojmenovávají umělecké řemeslo a způsob života zároveň. Výsledkem tvůrčí činnosti není jakýkoli text, ale *dílo* („l'oeuvre“), pojaté jako uspořádaná stavba („un édifice organisé“). Linhartová tu variuje již několikrát užitou metaforu literárního textu jako domu, příbytku pro básníkovu řeč a myšlenky. Psaní postrádající tento záměr stavět, vytvářet je pro Linhartovou povrchní ornament, ozdoba na fasádě skrývající nepřítomnost domu.

---

<sup>333</sup> U článku „Une littérature insulaire“ mám díky laskavosti Miloslava Topinky k dispozici kopii autorčina francouzského rukopisného originálu; článek byl otištěn pouze v italském překladu, proto při odkazech neuvádím čísla stránek.

Askeze, intimní, vnitřní způsob života vnáší do života tvůrce paradoxní moment, který Linhartová nechává nevyřešen: zatímco spisovatel usiluje o vytvoření hotových forem, člověk řídicí se touto vnitřní disciplínou směřuje k tomu jakoukoli uzavřenou formu stále překonávat. Toto permanentní otevření k nenapsanému a také nenapsatelnému, nevyjádřitelnému pak je myslím tou nejzákladnější energií stále obnovovaného dění smyslu.



## Závěr

„Žijeme jako v zrcadlové síni: která z těch tváří, které se na nás dívají, je opravdu naše? Pod kolíkerým závojem zdání je skryta skutečnost?“ (Jan Čep)

Má práce dospěla do bodu, kdy je třeba ji nějak uzavřít a dílčí závěry jednotlivých kapitol rekapitulovat a sumarizovat. Vědecká práce předpokládá nějaké jasné závěry a stanoviska, mně ovšem stále provázejí stejné pochybnosti a nejistota jako na počátku. Stále se přede mnou vznáší otázka: Podařilo se mi skutečně navázat s texty inspirativní rozhovor? Nezůstala jsem vně, neklouzala po povrchu? Nebyla moje řeč někdy dezinterpretací či nadinterpretací? Může interpret vůbec nalézt nějakou „jistotu“? Co mu může být na této nejisté půdě, jíž je křehký dialog s literárním dílem, útěchou?

Mou „útěchou“ je vědomí, že jsem se skutečně snažila najít onu *spolu-řeč*, naslouchat textu a na základě naslouchání klást otázky, hledat možné odpovědi. Významnou součástí mého hledání a tázání přitom byla *konstrukce kontextu*, na jehož pozadí lze dílo Věry Linhartové interpretovat, vytýčení prostoru jiných slovesných i neslovesných děl, s nimiž texty Linhartové vstupují do vztahů a souvislostí, a to ať záměrných či nezáměrných. Vycházím totiž z názoru Jiřího Homoláče, podle něhož není důležité, zda je intertextový odkaz záměrný, ale zda jej čtenář vnímá jako součást významové výstavby díla. Interpret tedy nemusí intertext *odhalit*, ale může jej i *vytvořit* (HOMOLÁČ 1996: 54-55).

Východiskem mé práce byla analýza situace českého umění v době, kdy Věra Linhartová začínala psát a publikovat, tedy období přelomu padesátých a šedesátých let. V první kapitole, která je této problematice věnována, jsem sice poukázala na některé konkrétní časopisecké články, diskuse a polemiky, ale mým hlavním cílem bylo vystihnout obecné sociologické a „filosofické“ paradigma tehdejšího literárního života. Proto jsem také úvod kapitoly věnovala některým pro mne inspirativním úvahám o existenci umění v totalitním systému a také o vlivu totalitní ideologie na jazyk a dorozumívání.

Dále jsem poukázala na roli literárních časopisů a debat, které se tu rozproudily. Pozornost jsem přitom věnovala především diskusím o proměnách myšlení o literatuře a proměnách prózy a úvahám o experimentu v umění. Pokud jde o myšlení o literatuře, zde jsem zdůraznila především pojetí vztahu literatury

a skutečnosti, které se v šedesátých letech opět začaly vnímat odděleně. Literatura byla tedy viděna jako autonomní skutečnost, nikoli pouze jako odraz aktuálního světa a prostředek (pře)výchovy společnosti. Literární vědci znovuoživovali tradici Mukařovského meziválečného strukturalismu, domýšleli a dále promýšleli jeho inspirativní podněty; svůj vliv zde nacházela také rozvíjející se sémiotika. Literatura i uvažování o literatuře bylo rovněž ovlivněno soudobými tendencemi ve filosofii – fenomenologií, filosofií jazyka a stále také existencialismem a filosofií absurdity.

Diskuse o proměnách prózy jsou příznačným rysem myšlení o literatuře v šedesátých letech. Rozhovory o próze stejně jako samotné proměny prózy se od počátku vyhraňovaly nejen jako spor ideologický, ale i generační. Zároveň jsem zdůraznila, že jde i o konfrontaci metodologickou – proti primitivním kritériím jsou stavěna výše naznačená východiska inspirována filosofií a obnovenou strukturalistickou tradicí. Připomněla jsem také, že žánrová proměna, tj. pohyb od (budovatelského) románu směrem ke kratším žánrům, povídce a novele, byl dán i neúspěchem budovatelského románu a nezájmem o něj u čtenářského publika, únavou a přesycením z neustálého omílání a opakování stejného fabulačního schématu i výrazových prostředků.

Experimentální hnutí, jemuž jsem dále věnovala v první kapitole pozornost, chápu jako reakci na zpochybnění schopnosti lidské řeči pojmenovat a vyjádřit situaci, komunikovat, a být tedy i prostředkem uměleckého sdělení. Slovesné umění z této krize hledalo různá východiska – sblížením s výtvarným uměním, s experimentální hudbou a zvukovým záznamem či exaktními vědami. Nejrůznější „experimenty“ v české literatuře šedesátých let vyvolávaly značnou odezvu především v řadách kritiků – aktualizovaly základní otázky spojené s existencí literatury, ale i otázky spojené s naší existencí v řeči a existencí vůbec. Někteří také upozornili na to, že experimentování v umění se netýká pouze tvůrce, ale i *recipienta*. Čtenář *dotváří* text, při této své tvůrčí činnosti má přitom stejnou svobodu, jakou měl tvůrce.

V šedesátých letech existoval umělecký experiment v mnoha různých praktických variantách a měl mimo jiné podobu programového, historického hnutí. Věra Linhartová sice bývá v literárněhistorických příručkách a slovnících prezentována jako autorka tzv. experimentální prózy, ovšem je třeba si uvědomit, že se skutečným experimentálním hnutím (u nás představovaným především Josefem Hiršalem a Bohumilou Grögerovou) neměla nic společného. Proto mým cílem bylo, ukázat v čem spočívá její tzv. literární experiment, co je jeho podstatou a motivací. Již na

počátku jsem si přitom vytkla hypotézu, kterou mi následná analýza a interpretace autorčiných literárních textů různých žánrů a z různých období potvrdila: „experiment“ tu spočívá především v absolutním odevzdání své tvůrčí práci, jež nezná mezí, nezná „polovičatost“, je vždy *hledáním*, nejen uměleckým, ale i duchovním.

V druhé kapitole, nejrozsáhlejší části práce, jsem se věnovala prózám Linhartové, které dobou vzniku spadají vesměs do let padesátých, resp. přelomu let padesátých a šedesátých. Za metodu této kapitoly jsem zvolila interpretaci daných textů v závislosti na době jejich vzniku. Stanovení posloupné řady dovolilo sledovat postupné zrání autorčiny poetiky a pohyby základních prvků narativu (vypovídající subjekt, děj, časoprostor, postavy). Rozbor próz v chronologickém pořadí ukázal, že v autorčině poetice sice docházelo k proměnám a pohybu, ale byly to posuny kontinuální a postupně vyplývající. Podstata autorčiny poetiky je konstantní, pouze prochází postupným zráním. Od počátku je v prózách Linhartové zpochybňována důvěryhodnost příběhového vyprávění, a třebaže v prvních prozaických textech se příběh objevuje, jsou tu od počátku jeho základní kategorie (vypravěč, postavy, vedení dějové linie) pojaty v ne-tradiční, antiiluzivní podobě. Příběh je postupně oslabován, až nakonec vymizí úplně, je nahrazen racionální úvahou či proudem básnických obrazů, které už předtím příběhovou linku vyprávění rozrušovaly.

Ústřední postavení zaujímá v autorčiných raných textech hlas vyprávění, promlouvající subjekt. Neplní roli „sjednocovatele“ textu, neboť není jednotný, rozpadá se do několika diskursivních podob, odpovídajících různým úhlům pohledu. Pro autorčinu poetiku je charakteristické, že pozornost se tu přesouvá od otázky, *kdo* mluví, k různým možnostem a aspektům vidění dané situace. Promlouvající subjekt se nedrží iluzorní jednoty a naopak vědomě přistupuje na výše naznačený rozpad své identity, zvrstvení, zmnožení do řady různých podob. To může být interpretováno jako projev cesty ke své původní celosti, ke svému bytostnému já. Pluralitní identita má ovšem důsledky i estetické a noetické. Dovoluje zmnožení perspektiv, pohlížení na události z různých úhlů pohledů. Přináší tedy do textu dynamiku a napětí, permanentní pnutí.

Svým pojetím subjektu Linhartová předznamenává a později potvrzuje postmoderní přístup, pro něhož je podle Héléne Védrine příznačný subjekt roztržštěný („sujet éclaté“). Subjekt v postmoderně nezemřel, postmoderna pouze upozornila na to, že subjekt není nic univerzálního, že není dán sám o sobě, ale že jde vždy o *chápání*

subjektu. Toto chápání se přitom historicky proměňuje (VÉDRINE 2000: 170). Postmoderna tedy ve skutečnosti neznamena „smrt subjektu“, pouze jeho další, jiné chápání. Postmoderna odmítla univerzálnost a s ní musela odmítnout i myšlenku jednoduchosti a jednoty (IBID.: 184). Postmoderní autoři zdůrazňují v pojetí subjektu *tvůrčivý moment*. Znamená to uvědomění si, že subjekt není dán jednou provždy, ale je stále znova sám sebou vytvářen (IBID.: 187-188). Ke stejnému závěru jsem došla v interpretaci textů Linhartové (konkrétně „Promluvy rozlišení“). I zde proces uvědomování si své bytostné podstaty je procesem tvorby. Jejím prostřednictvím se subjekt stává sám sebou. Přirozená je ta tvář, k níž se dospěje básnickým ohledáváním světa.

Detailní analýza a interpretace všech prozaických textů Věry Linhartové, vzniklých v druhé polovině padesátých až v první polovině šedesátých let, jasně ukázala, že její psaní není čistě formálním experimentem, její texty jsou prosty dekorativnosti a ornamentalismu. Naopak se ukázalo, že estetický postoj u Linhartové je zároveň ontologicko-noetickou koncepcí, reflexe psaní je spojena s reflexí lidské existence a světa, v němž bytuje.

Tento přístup k autorčině literární tvorbě se mi potvrdil i v následujících kapitolách, věnovaných jejím básnickým prózám a básním (třetí kapitola) ze šedesátých let, rozhlasovým hrám napsaným těsně po příchodu do Francie (čtvrtá kapitola) a nakonec také francouzsky psaným textům z let sedmdesátých a osmdesátých (pátá kapitola).

V textech Linhartové jsem identifikovala některá témata, která se obsedantně vracejí a která jsem z tohoto důvodu označila jako „traumata“ autorčiny tvorby. Upozornila jsem ovšem na to, že daná témata nelze v žádném případě vztahovat pouze k osobnosti autorky, neboť patří k archetypům lidské psychiky a umělecké tvorby. Jedná se především o téma dětství, šílenství, řeči a umění, možnosti dorozumění a setkání s *druhým*. Zdá se přitom, že u všech těchto témat se protíná jakási prazákladní osobní zkušenost se zkušeností básnickou. Nejde tu přitom o rozkrývání autobiografických prvků, spojování autorčina života s její tvorbou. Život a tvorba tu představují zvláštní symbiózu, psaní je tu gestem existenciálním. Hledám-li nějaké metaforické označení pro básnickou cestu Linhartové, stále znova se mi vrací představa permanentního *spirálovitého sestupu* (či vzestupu) k pramenům bytí,

k jádru vesmíru, ke světlu. Prostřednictvím různorečí, různočasí, různoprostoru se sestupuje do *jinařeči, jinačasí, jinaprostoru*.

Od počátku umělecké činnosti se dále v autorčiných textech objevují některé další motivy a obrazy, na jejichž příkladech lze poznat výše naznačenou povahu autorčiny poetiky. Ta je sice stále v pohybu, objevuje nové prostory a možnosti, ale její základ je konstantní. Nejde tu vlastně o proměnu, ale o postupné *prohlubování* poetiky. Z leitmotivů, které se u Linhartové permanentně vracejí, lze uvést motiv zdi, celku, světla, matematiky a geometrie, hudby, ticha a mlčení, různé obrazy přírody, krajiny a prostoru. Jejich význam jsem se snažila na příslušných místech objasnit a poukázat tu také na souvislosti s tvorbou autorů Linhartové blízkých (J. A. Rimbaud, G. de Nerval, J. Šíma, R. Gilbert-Lecomte, M. Medek, D. Hodrová, M. Ajvaz ad.).<sup>334</sup>

V souvislosti s tvorbou Linhartové lze zmínit řadu tendencí – ve filosofii i umění – s nimiž ji je možno uvést do souvislosti, upozornit na blízká místa, na spojitosti. To jsem sice ve své práci několikrát učinila, ovšem většinou s poznámkou, že ztotožnění s jakýmkoli uměleckým hnutím, tendencí v literatuře či teoretickém uvažování by bylo v případě Linhartové příliš restriktivní. Ani výše naznačené souvislosti s postmodernou tedy nemíním tak, že Linhartovou lze označit za autorku postmoderní (už vzhledem k vágnosti pojmu), pouze jsem chtěla naznačit, že autorčino dílo lze a zřejmě i je třeba chápat na pozadí určitého filosofického obratu a s tím i proměny imaginace a jejího literárního ztvárnění. Tyto možné souvislosti mohou při procesu porozumění pomoci, mohou jej obohatit, ale nelze z nich činit nějaké interpretační „dogma“ či normu. Věra Linhartová je, podobně jako její velký inspirátor Josef Šíma, solitérka, autorka nezařaditelná, vzpouzející se jednoznačné klasifikaci a zařazení. Jediné, co pro ni má hodnotu absolutní, je svoboda a její nonkonformismus. Brání se nejen ztotožnění s jakýmkoli vnějším společenským řádem, ale i jednoznačnému přijetí jakékoli estetické doktríny.

V kapitole věnované autorčiným básním jsem si položila otázku, zda lze tyto texty vnímat ještě jako poezii, nejsou-li hermetické do té míry, že se vzpouzejí jakémukoli čtenářovu rozumění. Došla jsem k závěru, že právě hermetičnost činí tyto texty básnickými, neboť poezie je tu pojata jako tajemství, jako ohledávání dosud nespátřených prostorů. Je to tedy vždy zároveň něco víc než poezie, je to filosofické

---

<sup>334</sup> Opět jde přitom jak o autory, které sama Linhartová považovala za své umělecké blízkence a předchůdce, tak autory mladší, jejichž vidění se však s viděním Linhartové v mnohém vzácně stýká.

tázání, hledání, duchovní cesta a pak onen bezprostřední zážitek *jiné* skutečnosti, vysoká hra, „hra o krk“.

V závěrečné kapitole jsem konstatovala, že dílo Linhartové je stále otevřené směrem k nenapsanému a také nenapsatelnému, nevyjádřitelnému; to je také podle mého tou nejzákladnější energií stále obnovovaného dění smyslu. O to více se tu pak interpretace odvíjí od aktivity čtenáře, od toho, které horizonty a momenty textu svou interpretací aktivizuje a zpřítomňuje. Akt interpretace je pak také intelektuálním dobrodružstvím, stálou výzvou, neboť díla Linhartové zdaleka nelze vyčerpat prvním či druhým čtením. A proto i já jsem v této předkládané práci předložila v některých ohledech pouze úvod svého rozhovoru a psaní o textech Věry Linhartové. Především její francouzsky psané básnické prózy, eseje a kunsthistorické studie si jistě zaslouží i v nadcházejících letech mou pozornost.

Stálou výzvou pro mne také zůstává hledání onoho kontextu, jenž může pomoci autorčinu dílu lépe porozumět, proniknout k němu hlouběji. Nedopsanými kapitolami jsou tu přitom podle mého názoru především vazby a souvislosti s francouzskými „prokletými básníky“, „čistou poezií“, skupinou Vysoká hra a Josefem Šímou, ale také dalšími výtvarnými umělci (na mysl mi přichází Mikuláš Medek, Jindřich Štyrský, Toyen, Karel Malich, Adriena Šimotová, ale jistě jsou tu mnozí další). Téměř neprobádanou oblastí také zůstává dílo Linhartové ve vztahu k čínskému a japonskému umění. Inspirativní se pro mne také ukázal přístup k autorčiným prázám z pohledu hlubinné psychologie a učení o archetypech C. G. Junga. I toto vše je jistě stále jen nepatrná částička v mnohovrstevném a různorodém (mikro)kosmu, kterým dílo Linhartové je a kterým se nejen vpisuje do univerza, ale i ho po svém přepisuje a přetváří.

## **Prameny a literatura**

Následující soupis literatury je rozdělen do několika oddílů. První část oddílu „Prameny“ zahrnuje veškeré beletristické texty, eseje a další články Věry Linhartové, z nichž jsem ve své práci vycházela (třebaže především kunsthistorické studie by bylo možné zahrnout i do literatury). Jednotlivé texty z knižních souborů jsou uvedeny jako samostatné položky v případě, že bylo stylisticky rušivé uvádět explicitně, odkud je citováno, a přitom je to informace relevantní – v takovém případě lze dohledat, o který text se jedná podle odkazu na seznam literatury. Druhá část pramenů se omezuje na beletristická díla jiných autorů, z nichž je přímo citováno či na něž je explicitně odkazováno.

První část oddílu „Literatura“ je souhrnem studií, článků a recenzí k tvorbě Věry Linhartové. Ve druhé části oddílu „Literatura“ je obsažena veškerá další teoretická literatura, z níž v práci vycházím a většinou i cituji. Toto rozčlenění přispěje doufám nejen ke snadnější orientaci, ale má zároveň určitou bibliografickou hodnotu, byť dané soupisy (v případě textů Linhartové i textů k její tvorbě) nejsou zcela úplné.

Pokud se texty jednoho autora z téhož roku vyskytují v různých oddílech, jsou odlišeny abecedním indexem, jak je zvykem (např. v oddíle „Literatura“, část 1: HAMAN, Aleš – 2002a „Tvář za zrcadlem řeči“; „Literatura“, část 2: HAMAN, Aleš – 2002b „Člověk a mýtus“, 2002c „Mezi poezií a prózou“). V ojedinělých případech se také některé publikace vyskytují ve více oddílech zároveň.

### **A. Prameny**

#### **1. Texty Věry Linhartové (beletrie, eseje, články, studie)**

1963 „Skutečnost obrazu“, in *Katalog výstavy Jana Koblasy a Mikuláše Medka* (Teplice: Oblastní vlastivědné muzeum), s. 5-7

1964 „Předběžné poznámky k dílu Richarda Weinerja“, *Tvář I*, č. 9-10, s. 54-60

1965a *Rozprava o zdviži* (Praha: Mladá fronta)

1965b „Vnitřní monolog a vnitřní model“, *Umění XIII*, č. 5, s. 502-510 (též in *Imaginativní malířství 1930-1950*, Hluboká nad Vltavou, Alšova jihočeská galerie 1964, nestránkováno)

1965c „Promluva součinnosti“, *Plamen VII*, č. 7, s. 106-108

1965d „Úvodní proslov k Fragmentům 1964“, *Mánes 14*. 1. 1965, rkp.

1966 *Přestořeč* (Praha: Mladá fronta)

1967 „Doslov“, in R. Weiner: *Hra doopravdy* (Praha: Mladá fronta), s. 273-313

- 1968a *Dům daleko* (Praha: Mladá fronta)
- 1968b „Úvod k obrazům Josefa Šímy“, *Výtvarné umění* XVI, č. 6, s. 254-276
- 1969 „Jindřich Štyrský“, in katalog *Jindřich Štyrský* (Muzeum sztuki w Łodzi)
- 1973 „Désert de l’amour au regard du cristal“, in *Hommage à Joseph Sima* (Saint-Léger-Vauban: Presses monastiques), nestránkováno
- 1974 *Joseph Sima: ses amis, ses contemporains* (Bruxelles: Connaissance)
- 1976 „La femme et l’écriture“, *Liberté*, Actes de la rencontre québécoise internationale des écrivains, Montréal, n. 106-107 (září), p. 93-95
- 1977a „La place de Roman Jakobson dans la vie littéraire et artistique tchécoslovaque“, in D. Armstrong, C. H. van Schoonefeld (edd.): *Roman Jakobson: Echoes of Scholarship* (Lisse: The Peter de Ridder Press), s. 219-235
- 1977b „Jindřich Heisler“, in J. Heisler: *Aniž by nastal viditelný pohyb* (Toronto: Sixty-Eight Publishers), s. 141-147
- 1981 „Le poète et son double“, *L’Ire des vents*, Paris, n. 5, p. 62-64
- 1982 *Portraits carnivores* (Paris: Le Nyctalope)
- 1987 „La poésie européenne à l’heure japonaise (1905-1924)“, in V. Linhartová (ed.): *Dada et surréalisme au Japon* (Paris: Presses Orientalistes de France), s. 9-21
- 1989 „Une littérature insulaire“, otištěno v italském překladu jako „Una letteratura insulare“ in *Donne e scrittura* (Palermo: La Luna & Arcidonna), s. 97-104
- 1991 „Zrcadlo ticha“; přeložila Z. Zábranská, *List pro literaturu* II, č. 2, s. 1-3
- 1992a/1964 *Prostor k rozlišení* (Praha: Mladá fronta)
- 1992b *Twor*; přeložila A. Fárová (Praha: Inverze)
- 1993a/1964, 1966 *Meziprůzkum nejbliž uplynulého. Přestořeč* (Praha: Mladá fronta)
- 1993b „Nastolení krále“, in idem: *Ianus tří tváří* (Praha: Český spisovatel), s. 7-28
- 1993c „Dům pro mé lásky“, in *ibid.*, s. 29-59
- 1993d „Autokomentář Domu pro mé lásky“, in *ibid.*, s. 61-90
- 1993e „Ianus tří tváří“, in *ibid.*, s. 91-124
- 1993f „Autokomentář k básni Modrozračno“, in *ibid.*, s. 125-127
- 1993g *Chiméra neboli Průřez cibulí* (Praha: Trigon)
- 1994a *Intervalles / Mezidobí*; přeložila A. Fárová (Praha: Inverze)
- 1994b „Dopis z Paříže“, *Box*, č. 1, s. 130
- 1994c „Pour une ontologie de l’exil“ / „Za ontologii exilu“, in *Intellectuels en Europe / Intelektuálové v Evropě* (Praha: Institut français de Prague), s. 65-69 / 71-75
- 1996a „Lieux errables“, in idem: *Mes oubliettes* (Montolieu: Deyrolle), s. 9-18
- 1996b „Spath d’Islande“, in *ibid.*, s. 19-50
- 1996c „Précis d’une percée“, in *ibid.*, s. 71-80
- 1996d „L’Anachronique“, in *ibid.*, s. 81-90
- 1996e *Sur un fond blanc: Écrits japonais sur la peinture du IX<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle* (Paris: Promeneur)
- 1998 „Pomnožný jazyk“; přeložil M. Topinka, *Host* XIV, č. 9, s. 12-16
- 1999a „Překladatel“, *Souvislosti* X, č. 1, s. 125-135



- 1999b „Přesýpací hodina“, *Souvislosti X*, č. 1, s. 137-144
- 1999c „Dōgen ou la présence au monde“, in Dōgen: *La présence au monde* (Paris: Promeneur), s. 9-24
- 1999d „Lebka a jeskyně (Šímovy podzemní řeky)“; přeložili D. Janderová a M. Topinka, *Souvislosti X*, č. 3/4, s. 123-143
- 2002a *Les Cascades / Kaskády*; přeložil P. Král (Praha: Trigon)
- 2002b/1976 „Pohyblivé hroby“, in *Mikuláš Medek* (Praha: Gema Art), s. 167

## 2. Další citovaná beletristická díla

AJVAZ, MICHAL

- 2001 *Zlatý věk* (Praha: Hynek)

BECKETT, Samuel

- 1998 *Nepojmenovatelný*; přeložil T. Hrách (Praha: Argo)
- 2001 *Pas moi*, in idem: *Oh les beaux jours suivi de Pas moi* (Paris: Les Éditions de minuit), s. 79-95
- 2002a *La dernière bande*, in idem: *La dernière bande suivi de Cendres* (Paris: Les Éditions de Minuit), s. 5-33
- 2002b *Cendres*, in *ibid.*, s. 35-72

ČERNÝ, Václav (ed.)

- 1999 *Labuť je divný pták...* (Praha: Mladá fronta)

DAUMAL, René

- 1993a *Hora Analogie*, in M. Topinka, L. Šerý (edd.): *Vysoká hra*; přeložil L. Šerý (Praha: Torst), s. 253-318

FRIED, Jiří

- 1969 *Hobby* (Praha: Československý spisovatel)

FRIŠ, Martin

- 1968 *Svědectví o deštivém odpoledni ztráveném v čekání* (Hradec Králové: Kruh)

GILBERT-LECOMTE, Roger

- 1996 *Škvíra*; přeložila V. Linhartová (Praha: Trigon)
- 2006 *Život láska smrt prázdno a vítr*; přeložili V. Linhartová, J. Hlaváček, Z. Bedřichová a C. Carpentiere (Praha: Malvern)

GRÖGEROVÁ, Bohumila

1996 *Meandry* (Praha: Torst)

HALAS, František

1961/1942,1947 *Ladění* (Praha: Československý spisovatel)

2001/1927, 1930, 1930 *Sépie / Kohout plaší smrt / Tvář* (Praha: Akropolis)

2006/1957 *A co?* (Praha: Akropolis)

HODROVÁ, Daniela

1999 *Trýznivé město* (Praha: Hynek)

HOLAN, Vladimír

2003/1980 *Spisy 8. Nokturnál* (Praha – Litomyšl: Paseka)

JAMEK, Václav

1989 *Traité des courtes merveilles* (Paris: Grasset)

JANDL, Ernst – MAYRÖCKEROVÁ, Friederike

2005 *Experimentální hry*; přeložili J. Adámek, Z. Augustová, J. Brynda, B. Klíková, V. Koubová a M. Musilová (Praha: Fra)

JEDLIČKA, Josef

1994/1966 *Kde život náš je v půli se svou poutí* (Praha: Mladá fronta)

KAMENÍK, Jan

1995a *Prózy* (Praha: Triáda)

1995b *Mystické deníky* (Praha: Trigon)

KLIMENT, Alexandr

1963 *Setkání před odjezdem* (Praha: Československý spisovatel)

KOLÁŘ, Jiří

2000/1991, 1965 *Chléb náš vezdejší. Mor v Athénách* (Praha-Litomyšl: Paseka)

KRATOCHVIL, Jiří

1996 „Učitelé jazyků“, in idem: *Učitelé jazyků & Babička slaví devětadevadesáté narozeniny*, TVARy, 1996, svazek 17, s. 3-13; příloha časopisu *Tvar* VII, č. 18

LORENC, Zdeněk

1967 *Za zády* (Praha: Mladá fronta)

MÁCHA, Karel Hynek

2002 *Básně* (Praha: NLN)

MILOTA, Karel

1993 *Sud* (Praha: Československý spisovatel)

NERVAL, Gérard de

1957 *Sylvie – Aurelie*; přeložil J. Zaorálek (Praha: SNKLHU)

PŘIBSKÝ, Vladimír

1960 *Celý den do konce týdne* (Praha: Československý spisovatel)

RIMBAUD, Jean Arthur

2000/1871 *Dopisy vidoucího*; přeložil M. Topinka (Praha: Gallery)

RIPELLINO, Angelo Maria

1992 *Magická Praha*; přeložili A. Hartmanová a B. Klípa (Praha: Odeon)

SARRAUTOVÁ, Nathalie

1967 „Lež“; přeložila V. Dvořáková, *Světová literatura XII*, č. 1, s. 137-145

TOPINKA, Miloslav

1991/1970 *Krysí hmízdo* (Praha: Mladá fronta)

VOHRYZEK, Josef

1964 *Chodec* (Praha: Mladá fronta)

VOSTRÁ, Alena

1966 *Vlažná vlna* (Praha: Československý spisovatel)

VYSKOČIL, Ivan

1963 *Vždyť přece létat je snadné* (Praha: Mladá fronta)

1967 *Malé hry* (Praha: Mladá fronta)

1990 *Malý Alenáš* (Praha: Práce)

1993/1966 *Kosti* (Praha: Mladá fronta)

1996 „Poslední den“, in P. Rut (ed.): *Nedivadlo Ivana Vyskočila* (Praha: Český spisovatel), s. 21-65

WEINER, Richard

1974/1929, 1933 *Lazebník. Hra doopravdy* (Praha: Odeon)

WUMENGUAN

2007 *Brána bez dveří*, přeložil a komentuje O. Král (Lásenice: Maxima)

## **B. Literatura**

### **1. Slovníková hesla, recenze, články a studie k textům Věry Linhartové**

DOLEŽALOVÁ, Šárka

2003 „Dobře cestovat znamená cestovat nalehko“, *Literární noviny* XIV, č. 22, s 1 a 8

EXNER, Milan

1997 „Chaos a geometrie“, *Tvar* VIII, č. 1, s. 11

FALTÝNEK, Vilém

„Češtinu jsem vyždímala,“ vysvětlila Věra Linhartová, 27. 10. 2003, URL::  
<http://www.radio.cz/cz/clanek/46709/limit> (přístup 28. 3. 2007)

GABRIEL, Jan

1993 „Slovo na špičce nože“, *Mladá fronta Dnes* IV, č. 254 (2. 11), s. 11

GALMICHE, Xavier

2004 „Hledání původního »objektu« v »mezerovitých« textech Věry Linhartové (ubývání hlásky »m«, Twor)“, in V. Binar (red.): *Literární archiv: sborník Památníku národního písemnictví 35/36, 2003/2004. Ztěžklá křídla snů. Ženy v české literatuře*; přeložila N. Macurová (Praha: Památník národního písemnictví), s. 219-227

HAMAN, Aleš

2002a/1965 „Tvář za zrcadlem řeči“, in idem: *Východiska a výhledy* (Praha: Torst), s. 372-377

HODROVÁ, Daniela

1968 „Umění projekce (Mezipřůzkum Věry Linhartové)“, *Orientace* III, č. 3, s. 27-34

1991 „Stanu se sebou, stanu-li se řečí (Nad texty Věry Linhartové)“, *Kritický sborník*, č. 1, s. 34-40

CHVATÍK, Květoslav

1992/1986 „Nad knihami Věry Linhartové“, in idem: *Melancholie a vzdor* (Praha: Československý spisovatel), s. 223-232

KOSKOVÁ, Helena

1996/1987 „Experimentální próza“, in idem: *Hledání ztracené generace* (Jinočany: H&H), s. 117-138

KOŽMÍN, Zdeněk

1965 „Možnosti proti absurditě“, *Plamen* VII, č. 8, s. 145-147

1968a „Paradox rmutného světa (Kafka – Weiner – Linhartová)“, *Plamen* X, 1968, č. 3, s. 85-88

1969 „Texty pro sebe“, *Listy* II, č. 6, s. 10

KRÁL, Petr

1965 „Skutečnost řeči Věry Linhartové“, *Plamen* VII, č. 2, s. 156-158

LANGEROVÁ, Marie

1993 „Masky totožnosti“, *Literární noviny* IV, č. 33, s. 6

1998 „Za zdí“, in idem: *Fragmenty pohybu* (Praha: Karolinum), s. 73-87

LEŠKA, Rudo

2005 „Na počátku bylo slovo...“, *Týdeník Rozhlas* XV, č. 10, s. 20

MATYS, Rudolf

1993 „Věra Linhartová – Básnířka!“, *Nové knihy*, č. 40 (27. 10), s. 1

OPELÍK, Jiří

1969a/1965 „Quo vaditis, lector et auctor?“, in idem: *Nenáviděné řemeslo* (Praha: Československý spisovatel), s. 147-153

POKORNÝ, Marek

1993 „»Někdejší stále se stává«. Několik poznámek k poezii Věry Linhartové“, *Lidová demokracie* II, č. 291 (15. 12.), s. 9

PRAŽAN, Bronislav

1969 „Trojrozměrné slovo a trojrozměrné myšlení“, *Host do domu* XVI, č. 12, s. 16-21

PRAŽAN, Bronislav – SUS, Oleg

1970a „Proměny kontextu a významotvorného principu v próze Věry Linhartové“, *Česká literatura* XVIII, č. 1, s. 60-80

1970b „Teorie slova jakožto energetického pole v díle Věry Linhartové“, *Estetika* VII, č. 1, s. 27-48

PŘIBÁŇOVÁ, Alena

1997 „Strukturální čtenář v prózách Věry Linhartové ze šedesátých let“, in *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, Řada literárněvědná* (D) XXXXV, č. 43, s. 41-51

PYTLÍK, Radko

1969 „Promluvy a hry Věry Linhartové“, *Česká literatura* XVII, č. 1-2, s. 159-178

RICHTEROVÁ, Sylvie

1991a/1986 „Proměny subjektu v próze Věry Linhartové“, in idem: *Slova a ticho* (Praha: Československý spisovatel), s. 13-34

1991b/1986 „Totožnost člověka ve světě znaků“, in *ibid.*, s. 68-78

2004a „Polyglotismus v češtině“, in idem: *Místo domova* (Brno: Host), s. 132-143

2004b „Portrét autorky“, in *ibid.*, s. 144-152

2008 „Jak je to dál“, *Česká literatura* LVI, č. 2, s. 228-235

RULF, Jiří

1993 „Neviditelná poezie“, *Reflex* IV, č. 47 (15. 11.), s. 51

RYČL, František

1994a „Přestořeč“, in B. Dokoupil, M. Zelinský (edd.): *Slovník české prózy* (Ostrava: Sfinga), s. 223-225

1994b „Dům daleko“, in *ibid.*, s. 225-227

STOLZ, HLADKÁ, Zuzana

1997 „Subjekt a rod v diele Věry Linhartovej“, in *Subjekt – autor – auditórium. Subjekt v priestoroch umenia*; přeložila M. Gálisová (Bratislava: Sorosovo centrum súčasneho umenia), s. 234-241

1998 „Wort als Raum und Wort als Körper in Texten von Vera Linhartová“, in J. P. Locher (hsg.): *Schweizerische Beiträge zum XII. Internationalen Slavistenkongress in Krakau*, (Bern: Lang), S. 397-419

1999 „Human existence as Strangeness and Writing as Estrangement – Aspects of Exile in the Texts of Věra Linhartová“, in M. Dewhirst, A. Rogachevskii (edd.): *Canadian-American Slavic Studies, East and Central European Emigre Literatures: Past, Present – and Future?* Vol. 33, Nos. 2-4, s. 153-177

2000 „Intertextová síť v díle Věry Linhartové“, in J. Schneider (ed.): *Slovo, struktura(lismus), příběh. Pocta Květoslavu Chvatíkovi* (Olomouc: Aluze), s. 155-172

2001 „Text jako tvořivá paměť“, in D. Vojtěch (red.): *Česká literatura na konci tisíciletí, svazek II.* (Praha, ÚČL AV ČR), s. 557-565

SUCHOMEL, Milan

1965 „Próza nad nulou“, *Host do domu* XII, č. 5, s. 36-40

1969 „Co zmohou slova“, *Host do domu* XVI, č. 2, s. 35-36

1999a „Překročit práh nemožného (Věra Linhartová předtím a potom)“, in R. Denemarková (ed.): „Zlatá šedesátá“ – Česká literatura, kultura a společnost v letech tání, kolotání a... zklamání (Praha: ÚČL AV ČR), s. 153-157

1999b „Text a vykladač“, *Česká literatura* XXXXVII, č. 5, s. 531-534

ŠTOLBA, Jan

1994 „»Zaměstování« významu“, *Literární noviny* V, č. 3, s. 6

TOPINKA, Miloslav

1993a „Hluboká rýha nepřítomnosti“, in V. Linhartová: *Ianus tří tváří* (Praha: Český spisovatel), s. 129-140

1999 „Věra Linhartová“, in P. Janoušek a kol. (red.): *Slovník českých spisovatelů od roku 1945*, sv. I (Praha: Brána), s. 496-497 (podepsáno –mto-)

TRÁVNÍČEK, Jiří

1994 „Nic, které je a není (sebezrcadlení v poezii Věry Linhartové)“, *Iniciály* V, č. 37, s. 52-54

TYPLT, Jaromír „Filip“

1993 „Zadoslovučinění“, in V. Linhartová: *Meziprůzkum nejbliž uplynulého. Přestořeč* (Praha: Mladá fronta), s. 348-367

VOHRYZEK, Josef

1965 „Povídky a promluvy“, *Literární noviny* XIV, č. 7, s. 5

VOSTAL, Bohumil

2005 „Přesýpací hodina v Radioateliéru“, *Týdeník Rozhlas* XV, č. 10, s. 20

## 2. Další literatura (slovníková hesla, časopisecké články a studie, knižní studie a monografie)

ACZEL, Richard

2006 „Subjekt a subjektivita“, in A. Nünning (ed.) / J. Trávníček, J. Holý (edd.): *Lexikon teorie literatury a kultury*; přeložila Z. Adamová (Brno: Host), s. 746-747

AJVAZ, Michal

2006 *Příběh znaků a prázdna* (Brno: Druhé město)

2007/1994 „Znak a bytí“, in idem: *Znak, sebevědomí a čas. Dvě studie o Derridově filosofii* (Praha: Filosofie), s. 13-51

ANKETA O „NOVÉM ROMÁNU“

1967 Přispěli: L. Fuks, M. Jungmann, I. Kříž, M. Kundera, J. Mucha, J. Nesvatba, V. Páral, K. Pecka, J. Procházka, O. Sus, J. Škvorecký, *Orientace* II, č. č. 1, s. 21-28

ANTOR, Heinz

2006 „Smrt autora“, in A. Nünning (ed.) / J. Trávníček, J. Holý (edd.): *Lexikon teorie literatury a kultury*; přeložila Z. Adamová (Brno: Host), s. 716-717

AUGUSTOVÁ, Zuzana

2005 „Doslov“, in E. Jandl, F. Mayröckerová: *Experimentální hry* (Praha: Fra), s. 183-190

BACHELARD, Gaston

1990 *Poetika priestoru*; přeložil M. Bartko (Bratislava: Slovenský spisovateľ)

BACHTIN, Michail M.

1980 *Román jako dialog*; přeložila D. Hodrová (Praha: Odeon)

BAILEY, Greg aj.

2006 *Mytologie. Mýty, pověsti & legendy*; přeložil D. Zbavitel (Praha: Fortuna Print)

BARTHES, Roland

1991/1970 *L'Empire des signes* (Genève: Albert Skira éditeur)

BAUER, Michal

2002 „Schůzka šéfredaktorů svazových časopisů dne 7. dubna 1965“, *Tvar* XIII, č. 21, s. 16-18

2003 *Ideologie a paměť* (Jinočany: H&H)

2005 „Kolářovy dějiny lidstva jako dějiny bolesti a hravosti“, in J. Kolář, M. Bauer: *Z každého z nás postupem let něco zmizí ---* (Praha: H&H), s. 33-55

BEDNÁŘ, Kamil

1966 „Experiment – Proč Jak Kdy?“, *Impuls* I, č. 7, s. 543-546

BENHART, František

1966 „Nový Vyskočil: od ne-divadla k ne-literatuře?“, *Plamen* VIII, č. 6, s. 145-147



BIBLE (český ekumenický překlad)  
1998 (Praha: Česká biblická společnost)

BÍLEK, Petr A.

2003 *Hledání jazyka interpretace: k modernímu prozaickému textu* (Brno: Host)

2004 „Lyrický subjekt a lyrická situace: K otázce konstrukční, kontrolní a interpretativní funkce v lyrice“, in B. Fořt, J. Hrabal (edd.): *Od struktury k fikčnímu světu* (Olomouc: Aluze), s. 141-164

BLÁHOVÁ, Kateřina – ŠÁMAL, Petr

2003 „Doslov“, in M. Přibáň (ed.): *Z dějin českého myšlení o literatuře (1958-1969) 3* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 481-507

BLANCHOT, Maurice

1999 *Literární prostor*; přeložili M. Kohoutová a M. Pacvoň (Praha: Herrmann & synové)

BLAŽÍČEK, Přemysl

2002 *Kritika a interpretace* (Praha: Triáda)

BOLTON, Jonathan (ed.)

2007 *Nový historismus / New historicism*; přeložili M. Sečkař a O. Trávníčková (Brno: Host)

BOUCHER, Jules

1998 *Zednářská symbolika*; přeložila A. Hánová (Praha: Trigon)

BRABEC, Jiří

1999 „Estetická norma a historie literatury v totalitním systému“, in R. Denemarková: *„Zlatá šedesátá“ – Česká literatura, kultura a společnost v letech tání, kolotání a... zklamání* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 11-18

2001 „Halasovo »slovo«“, in F. Halas: *Sépie / Kohout plaší smrt / Tvář* (Praha: Akropolis), s. 165-173

BRETON, André

2005 *Manifesty surrealismu*; přeložili J. Pechar a D. Steinová (Praha: Herrmann & synové)

2006 *Antologie černého humoru*; přeložil M. Novotný aj. (Praha: Concordia)

COOPEROVÁ, J. C.

1999 *Ilustrovaná encyklopedie tradičních symbolů*; přeložil A. Plzák (Praha: Mladá fronta)

ČERVENKA, Miroslav

1996/1993 „Sebeoslovení v lyrice“, in idem: *Obléhání zevnitř* (Praha: Torst), s. 149-186

2002 „Komentář“, in K. H. Mácha: *Básně* (Praha: NLN), s. 295-377

2003 *Fikční světy lyriky* (Praha – Litomyšl: Paseka)

DAUMAL, René

1993b „Svoboda bez naděje, in M. Topinka, L. Šerý (edd.): *Vysoká hra*; přeložila V. Linhartová (Praha: Torst), s. 49-54

1993c „Základní zkušenost“, in ibid.; přeložila V. Linhartová, s. 128-136

1993d „Patafyzika a objev smíchu“, in ibid.; přeložila V. Linhartová, s. 148-150

DENEMARKOVÁ, Radka (ed.)

1999 „Zlatá šedesátá“ – *Česká literatura, kultura a společnost v letech tání, kolotání a... zklamání* (Praha: ÚČL AV ČR)

DOKOUPIL, Blahoslav a kol. (red.)

2002 *Slovník českých literárních časopisů, periodických literárních sborníků a almanachů 1945-2000* (Brno: Host)

DOLEŽAL, Bohumil (ed.)

1967 *Podoby I* (Praha: Československý spisovatel)

DOLEŽEL, Lubomír

2000 *Kapitoly z dějin strukturální poetiky* (Brno: Host 2000)

2003 *Heterocosmica. Fikce a možné světy* (Praha: Karolinum)

2008 *Fikce a historie v období postmoderny* (Praha: Academia)

DVORSKÝ, Stanislav – EFFENBERGER, Vratislav – KRÁL, Petr (edd.)

1969 *Surrealistické východisko 1938-1968* (Praha: Československý spisovatel)

ECO, Umberto

1997 *Šest procházek literárními lesy*; přeložila B. Grygová (Olomouc: Votobia)

2002 „O zrcadlech“, in idem: *O zrcadlech a jiné eseje*; přeložili V. Mikeš a V. Valentová (Praha: Mladá fronta), s. 13-50

2003/2001 *Hledání dokonalého jazyka*; přeložila Z. Jandová (Praha: NLN)

EDWARDS, Michael

1998 *Beckett ou Le don des langues* (Montpellier: Éditions Espaces 34)

ESTIN, Colette – LAPORTE, Hélène

1994 *Kniha o mytologii starého Řecka a Říma*; přeložily A. Lhotová a H. Prousková (Praha: Albatros)

FIDELIUS, Petr

1998 *Zrcadlo komunistické moci* (Praha: Triáda)

2000 *Kritické eseje* (Praha: Torst)

FOREST, Philippe

1995 *Histoire de Tel Quel: 1960-1982* (Paris: Seuil)

FOUCAULT, Michel

1993 „Závěr“, in idem: *Dějiny šílenství*; přeložila V. Dvořáková (Praha: Nakladatelství Lidových novin), s. 199-207

FRIEDRICH, Hugo

2005 *Struktura moderní lyriky*; přeložil F. Ryčl (Brno: Host)

FULKA, Josef

2005 „Foucault a literatura“, in P. Barša, J. Fulka: *Michel Foucault. Politika a estetika* (Praha: Dokořán), s. 103-178

GADAMER, Hans-Georg

1970 „Řeč jako médium hermeneutické zkušenosti“, in J. Čermák, B. Hek, A. Skoumal (edd.): *Překlad literárního díla*; přeložil J. Levý (Praha: Odeon), s. 24-30

1995/1968, 1969 „Co je pravda?“, in M. Špirit (ed.): *Tvář. Výbor z časopisu*; přeložili E. Stuchlíková a J. Němec (Praha: Torst), s. 415-424

1999 *Člověk a řeč (Výbor z textů)*; přeložili J. Sokol a J. Čapek (Praha: OIKOYMENH)

2000 „Text a interpretace“; přeložil I. Chvatík, *Reflexe*, č. 21, s. 5-35

2003 *Aktualita krásného. Umění jako hra, symbol a slavnost*; přeložil D. Filip (Praha: Triáda)

GENETTE, Gérard

2002 „Hranice vyprávění“, in P. Kyloušek: *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*; přeložil P. Kyloušek (Brno: Host 2002), s. 240-256

2003 „Rozprava o vyprávění (Esej o metodě)“; přeložila N. Darnadyová, *Česká literatura* LI, č. 3, s. 315-327; č. 4, s. 471-494

2007 *Fikce a vyprávění*; přeložila E. Brechtová (Praha: ÚČL AV ČR)

GILBERT-LECOMTE, Roger

1993a „Síla odříkání“, in M. Topinka, L. Šerý (edd.): *Vysoká hra*; přeložila V. Linhartová (Praha: Torst), s. 43-48

1993b „Strašný objev...jediný“, in *ibid.*; přeložila V. Linhartová, s. 60-72

GILBERT-LECOMTE, Roger et al.

1993 „Úvodem“, in M. Topinka, L. Šerý (edd.): *Vysoká hra*; přeložila V. Linhartová (Praha: Torst), s. 33-34

GRÖGEROVÁ, Bohumila

1966 „Fónická poezie“, *Impuls* I, č. 6, s. 470-471

GROSSMAN, Jan

2002/1956 „O krizi v literatuře“, in M. Příbáň (ed.): *Z dějin českého myšlení o literatuře (1958-1969)* 2 (Praha: ÚČL AV ČR), s. 316-327

HAGÈGE, Claude

1998 *Člověk a řeč*; přeložila M. Hanáková (Praha: Karolinum)

HÁJEK, Jiří

1958 „Boj o tvar a smysl experimentu“, *Literární noviny* VII, č. 4, s. 5

HALLAM, Elizabeth

1998 *Bohové a bohyně*; přeložil P. Toman (Praha: Knižní klub – Balios)

HAMAN, Aleš

1964 „Dvě koncepce“, *Literární noviny* XIII, č. 9, s. 4

1968a „Experimentální poezie – katastrofa básnictví“, *Plamen* X, č. 8, s. 28-30

1968b „Kontext prózy v pohybu“, *Plamen* X, č. 10, s. 61-69

1968c „Experimenty a exhibice“, *Plamen* X, č. 12, s. 40-44

1999 „Proměny strukturních dominant v próze 60. let“, in R. Denemarková (ed.): „*Zlatá šedesátá*“ – *Česká literatura, kultura a společnost v letech tání, kolotání a... zklamání* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 137-144

2000 *Nástin dějin české literární kritiky* (Jinočany: H&H)

2002b/1964 „Člověk a mýtus“, in idem: *Východiska a výhledy* (Praha: Torst), s. 361-371

2002c/1969 „Mezi poezií a prózou (Milan Nápravník: Moták)“, in ibid., s. 378-383

HAVEL, Václav (ed.)

1969 *Podoby II* (Praha: Československý spisovatel)

HEIDEGGER, Martin

2002/1996 *Bytí a čas*; přeložil I. Chvatík aj. (Praha: OIKOYMENH)

2006/1993 „...básnický bydlí člověk...“, in idem: *Básnický bydlí člověk*; přeložil I. Chvatík (Praha: OIKOYMENH), s. 83-111

HEISSENBUETTEL, Helmut

1967 „Předpoklady“, in J. Hiršal, B. Grögerová (edd.): *Slovo, písmo, akce, hlas*; přeložil J. Levý (Praha: Československý spisovatel), s. 49-53

HELMSTETTER, Rudolf

1999 „Lyrický postup: Lyrika, báseň a básnická řeč“, in M. Pechlivanos, Miltos a kol (edd.): *Úvod do literární vědy*; přeložil M. Petříček (Praha: Herrmann & synové), s. 36-51

HIRŠAL, Josef

1966 „O poezii přirozené a umělé“, *Impuls* I, č. 6, s. 467-470

HIRŠAL, Josef – GRÖGEROVÁ, Bohumila (edd.)

1967 *Slovo, písmo, akce, hlas*; přeložil J. Levý (Praha: Československý spisovatel)

HODROVÁ, Daniela

1987 „Sebereflexivní román“, in *Poetika české meziválečné literatury (Proměny žánrů)* (Praha: Československý spisovatel), s. 156-177

1989 „Sebereflexe ve vývoji románu“, in idem: *Hledání románu* (Praha: Československý spisovatel), s. 53-83

2001 *...na okraji chaosu...* (Praha: Torst)

2006 *Citlivé město* (Praha: Akropolis)

2007 *Spatřené hlavy* (Praha: Malvern)

HOLÝ, Jiří

2005 „Autorské vyprávění“, in D. Hodrová, Z. Hrbata, M. Vojtková (red.): *Na cestě ke smyslu* (Praha: Torst), s. 645-669

HOMOLÁČ, Jiří

1996 *Intertextovost a utváření smyslu* (Praha: Karolinum)

HORN, Eva

1999 „Subjektivita v lyrice: »Prožitek a báseň«, »lyrické já«“, in M. Pechlivanos a kol. (edd.): *Úvod do literární vědy*; přeložil M. Petříček (Praha: Herrmann & synové), s. 293-304

HORYNA, Břetislav

1998 „Orfismus“, in *Filosofický slovník* (Olomouc: Nakladatelství Olomouc), s. 300-301

HRABÁK, Josef

2002/1958 „Několik myšlenek o experimentálním umění“, in M. Příbáň (ed.): *Z dějin českého myšlení o literatuře (1958-1969) 2* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 345-352

HRBATA, Zdeněk

1987 „Šaldovo pojetí romantismu: problém dualismu a harmonie“, *Česká literatura XXXV*, č. 5-6, s. 481-494

HUBÍK, Stanislav

1994 *K postmodernismu obratem k jazyku* (Boskovice: Albert)

HVÍŽĎALA, Karel

2005 *Stopy Adrieny Šimotové. Tři dialogy s prologem a epilogem* (Praha: Dokořán)

CHALUPECKÝ, Jindřich

1966 *Umění dnes* (Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců)

1997 *Tíha doby* (Olomouc: Votobia)

2001/1977 „Umění a transcendence“, *Revolver revue XXXXV*, č. 1, s. 7-23

CHATMAN, Seymour

2008 *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*; přeložil M. Orálek (Brno: Host)

CHVATÍK, Květoslav

2001/1994 *Strukturální estetika* (Brno: Host)

JAKOBSON, Roman

1995/1933-34 „Co je poezie?“, in idem: *Poetická funkce* (Jinočany: H&H), s. 23-33

JAMEK, Václav

1994 „Un drôle d'exil“ / Pěkně divný exil“, in *Intellectuels en Europe / Intelektuálové v Evropě* (Praha: Institut français de Prague), s. 81-85 / 87-91

JANÁČEK, Pavel

2007 „Socialistický realismus: co s ním? Kořeny a proměny ideologického umění“, A2 III, 2007, č. 22, s. 1, 16-17

JANION, Maria

1965 „Sporné problémy literární vědy“, *Česká literatura* XIII, č. 1, s. 1-15

JANKOVIČ, Milan

1991 *Nesamozřejmost smyslu* (Praha: Československý spisovatel)

1992 *Dílo jako dění smyslu* (Praha: Pražská imaginace)

1999 „Oživená tradice pražského strukturalismu“, in R. Denemarková (ed.): „Zlatá šedesátá“ – *Česká literatura, kultura a společnost v letech tání, kolotání a... zklamání* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 72-81

2003 „Literární dílo jako trvajícím spor dvou diskurzů“, *Česká literatura* LI, č. 5, s. 562-569

2006 „Motivy-šifry pozdního Hrabala“, *Česká literatura* LIV, č. 2-3, s. 279-288

2007a „Vyvolávání z nebytí v *Komedii* Daniely Hodrové“, *Česká literatura* LV, č. 1, s. 1-24

2007b „Dílo jako sebezpřesahující dění“, in V. Košnarová (ed.): *V průsečíku pohledů. Sborník k 75. narozeninám Aleše Hamana* (České Budějovice: Filozofická fakulta JU – nakladatelství Tomáš Halama), s. 9-17

JANOŠEK, Pavel a kol. (red.)

2008 *Dějiny české literatury 1945-1989*, sv. III (1958-1969) (Praha: Academia)

JASPERS, Karl

2000 *Šifry transcendence*; přeložil V. Zátka (Praha: Vyšehrad)

JORDAN, Michael

1997 *Encyklopedie bohů*; přeložila R. Edererová (Praha: Volvox Globator)

JUNG, Carl Gustav

1998 *Mandaly*; přeložila E. Bosáková (Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka)

1999 *Archetypy a nevědomí. Výbor z díla II.*; přeložila E. Bosáková, K. Černá, J. Černý (Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka)

JŮZL, Miloš

1966 „Umění a experiment“, *Impuls* I, č. 5, s. 382-384

KAČER, Miroslav

1960 „Současné problémy teorie literatury“, *Česká literatura* VIII, č. 1, s. 32-42

KARFÍK, Vladimír

1966 „Patologie jazyka“, in R. Pytlík (red.): *Příběhy pod mikroskopem* (Praha: Československý spisovatel), s. 63-81

1994 „Koláž v dramatu“, in idem: *Jiří Kolář* (Praha: Český spisovatel), s. 67-102

2000 „Vydavatelská poznámka“, in J. Kolář: *Chléb náš vezdejší. Mor v Athénách* (Praha-Litomyšl: Paseka), s. 140-141

KLEMPERER, Victor

2003 *Jazyk Třetí říše – LTI. Poznámky filologovy*; přeložila Z. Kufnerová (Jinočany: H&H)

KNAPÍK, Jiří

2006 *V zajetí moci* (Praha: Libri)

KOSATÍK, Pavel

2006 „Ústně více“ (Brno: Host)

KOSÍK, Karel

1965/1963 *Dialektika konkrétního* (Praha: ČSAV)



KOŠNAROVÁ, Veronika

2008 „Nové velké barevné pastelky. O prózách Ivana Vyskočila“, *Tvar* XIX, č. 9, s. 6-7

KOTÍKOVÁ, Charlotta

2002 „Univerzalita Medkova projevu“, *Atelier* XV, č. 13, s. 9

KOŽMÍN, Zdeněk

1968b „Svět textu“, *Plamen* X, č. 4, s. 28-30

1969 „Texty pro sebe“, *Listy* II, č. 6, s. 10

1995/1968 „Zašifovaný svět“, in idem: *Studie a kritiky* (Praha: Torst), s. 71-80

KRÁL, Oldřich

2007 „Úvodem“, in Wumenguan: *Brána bez dveří*; přeložil a komentuje O. Král (Lásenice: Maxima), s. 17-35

KREMER, Detlef:

2006 „Romantismus, literární teorie“, in A. Nünning (ed.) / J. Holý, J. Trávníček (edd.): *Lexikon teorie literatury a kultury*; přeložila Z. Adamová (Brno: Host), s. 680-683

KRISTEVA, Julie

1978/1969 *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse* (Paris: Seuil)

KUNDERA, Ludvík

1966/ „O svobodu experimentu“, *Impuls* I, č. 10, s. 789-792

KUNDERA, Milan

1955 „O sporech dědických“, *Nový život*, č. 12, s. 1290-1306

1968 „Vážení přátelé,...“, in *IV. Sjezd Svazu československých spisovatelů /Protokol/* (Praha: Československý spisovatel), s. 22-28

KUSÁK, Alexej

1998 *Kultura a politika v Československu 1945-1956* (Praha: Torst)

LACHMANN(OVÁ), Renate

2001 „Intertextualita a dialogičnost“, in M. Červenka, M. Sedmidubský, I. Vízdalová (edd.): *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*; přeložila I. Vízdalová (Brno: Host), s. 243-270

2002 *Memoria fantastika*; přeložil T. Glanc (Praha: Herrmann & synové)

LANGEROVÁ, Marie

1998 „Experimentální poezie šedesátých let“, *Česká literatura XXXXVI*, č. 3, s. 308-319

1999 „Generace sirotků (básnické debuty 60. let)“, *Tvar X*, č. 2, s. 1, 4-5

2002 „Vizuální aspekty básnického díla“, in M. Červenka, M. Jankovič, M. Kubínová, M. Langerová: *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz* (Praha: Torst), s. 377-473

LEPAPE, Pierre

2006 *Země literatury*; přeložila N. Obrtelová (Brno: Host)

LÉVINAS, Emmanuel

1997 *Totalita a nekonečno*; přeložili M. Petříček jr. a J. Sokol (Praha: OIKOYMENH)

LEVÝ, Jiří (ed.)

1966 *Západní literární věda a estetika* (Praha: Československý spisovatel)

LÍMAN, Antonín

2000 *Krajiny japonské duše* (Praha: Mladá fronta)

2001 *Mezi nebem a zemí* (Praha: Academia)

LINHARTOVÁ, Věra – ŠMEJKAL, František

1964 *Imaginativní malířství 1930-1950* (Hluboká nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie)

LOPATKA, Jan

1964 „O diskusích, velké literatuře a Bohumilu Hrabalovi“, *Tvář I*, č. 5-6, s. 57-59

1966 „Triumf skutečnosti“, *Literární noviny XV*, č. 11, s. 5

1995/1965 „Cesty za prózou“, in M. Špirit (ed.): *Tvář. Výbor z časopisu* (Praha: Torst), s. 250-257

LURKER, Manfred

2005 *Slovník symbolů*; přeložili A. Bakešová aj. (Praha: Euromedia Group – Knižní klub)

MACUROVÁ, Naděžda

1995 „Komunistická epizoda francouzského surrealismu“, *Tvar* VI, č. 5, s. 5-6

MAREŠ, Petr

2003 „Also: nazdar!“ *Aspekty textové vícejazyčnosti* (Praha: Karolinum)

2006 „»Mors ascendit per fenestras«. K vícejazyčnosti v poezii Vladimíra Holana“, in V. Färber (ed.): *Vladimír Holan a jeho souputníci. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky Hodnoty a hranice. Svět v české literatuře, česká literatura ve světě* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 117-125

MED, Jaroslav

2003 „Barokní prvky v českém expresionismu (Bohuslav Reynek)“, in M. Bauer, V. Štáštka (edd.): *Reflexe baroka v české literatuře XX. století* (České Budějovice: Jihočeská univerzita), s. 66-70

MEDEK, Mikuláš

1995 *Texty* (Praha: Torst)

MIKULÁŠ MEDEK

2002 (Gema Art: Praha)

MILOTA, Karel

1968 „Experiment v černé a bílé“, *Plamen* X, č. 5, s. 38-42

MOKREJŠ, Antonín

1997 *Duchovní svět F. X. Šaldy* (Praha: Torst)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

2000 *Studie I.* (Brno: Host)

2001 *Studie II.* (Brno: Host)

MUKAŘOVSKÝ, Jan (red.)

1995 *Dějiny české literatury IV* (Praha: Victoria Publishing)

NONO, Luigi

1966 „O povaze experimentu“, *Impuls* I, č. 9, s. 696-697

NÜNNING, Ansgar (ed.) / TRÁVNÍČEK, Jiří – HOLÝ, Jiří (edd.)

2006 *Lexikon teorie literatury a kultury*; přeložili Aleš Urválek a Zuzana Adamová (Brno: Host)

OPELÍK, Jiří

1969b/1965 „Nepřetržitá svoboda kroků“, in idem: *Nenáviděné řemeslo* (Praha: Československý spisovatel), s. 144-146

2004 *Holanovské nápovědy* (Praha: Thyrusus)

OTRUBA, Mojmír

1994 *Znaky a hodnoty* (Praha: Český spisovatel)

PAPOUŠEK, Vladimír

2003 „Imaginativní linie české poezie a dílo Karla Šiktance“, in M. Bauer, V. Štáštka (edd.): *Reflexe baroka v české literatuře XX. století* (České Budějovice: Jihočeská univerzita), s. 145-152

2004 *Existencialisté* (Praha: Torst)

2006 „Možné modely zobrazování v prostoru expresionistických poetik“, in M. Bauer (ed.): *Hledání expresionistických poetik* (České Budějovice – Pelhřimov: Jihočeská univerzita – Nová tiskárna Pelhřimov), s. 5-13

PATOČKA, Jan

2004a/1942 „Fragmenty o jazyce“, in idem: *Umění a čas I* (Praha: OIKOYMENH), s. 100-103

2004b/1963 „Svět Ivana Vyskočila“, in *ibid.*, s. 183-189

PECHAR, Jiří

1993 „O takzvané experimentální próze“, *Literární noviny* IV, č. 21, s. 6

PECHLIVANOS, Miltos a kol (edd.)

1999 *Úvod do literární vědy*; přeložil M. Petříček (Praha: Herrmann & synové)

PEJČOCHOVÁ, Michaela

2006 „Umění Číny“, in M. Pejčochová (ed.): *Asijské umění. Průvodce stálou expozicí Sbírký orientálního umění Národní galerie v Praze* (Praha: Národní galerie v Praze), s. 54-85

PETŘÍČEK, Miroslav

1966 „Próza v pohybu“, *Literární noviny* XV, č. 21, s. 5

PETŘÍČEK, Miroslav jr.

1996 „Vícehlasé rozptýlení“, in A. Housková, O. Král, M. Procházka, V. Svatoň (edd.): *Kontext – překlad – hranice. Studie z komparatistiky* (Praha: Centrum komparatistiky FF UK) s. 7-17

2006 „Komparatistika jako způsob myšlení“, in V. Broučková, V. Faktorová, J. Martinek, D. Skalický (edd.): *Dialog mezi filozofií a literaturou* (České Budějovice: FF JČU – nakladatelství Tomáš Halama 2006), s. 25-34

PFEIFEROVÁ, Dana

2002 „Obraz nomáda v díle Libuše Moníkové“, *Revue Labyrinth*, č. 11-12, s. 82-84

PROMĚNY ČESKÉ PRÓZY

1966 Diskuse o próze. Přispěli: A. Jelínek, V. Karfík, Z. Kožmín, Z. Pochop, M. Suchomel, *Literární noviny XV*, č. 10, s. 3 a 5

PRUNER, Michel

2003 *Les théâtres de l'absurde* (Paris: Nathan)

PŘIBÁŇ, Michal (ed.)

2002 *Z dějin českého myšlení o literatuře (1948-1958)* 2 (Praha: ÚČL AV ČR)

2003 *Z dějin českého myšlení o literatuře (1958-1969)* 3 (Praha: ÚČL AV ČR)

RAMAN, Schankar – STRUCK, Wolfgang

1999 „Ideologie a její kritici“, in M. Pechlivanos a kol. (edd.), *Úvod do literární vědy*; přeložil M. Petříček (Praha: Herrmann & synové), s. 206-221

RED. ZVLÁŠTNÍ ČÍSLO VĚNOVANÉ PAŘÍŽSKÉ SKUPINĚ LE GRAND JEU

1930 *ReD III*, č. 8

RENÉVILLE, André de

1993 „Slovo“, in M. Topinka, L. Šerý (edd.): *Vysoká hra*; přeložila V. Linhartová (Praha: Torst), s. 95-105

RICOEUR, Paul

1969a „Structure et herméneutique“, in idem: *Les conflits des interprétations* (Paris: Seuil), s. 31-63

1969b „La structure, le mot, l'événement“, in *ibid.*, s. 80-97

1997 *Téoria interpretácie: Diskurz a prebytok významu*; přeložila Z. Kalnická (Bratislava: Archa)

2000a *Křehká identita: Úcta k druhému a kulturní identita*; přeložil M. Rejchrt (Třebenice: Mlýn)

2000b *Myslet a věřit. Kritika a přesvědčení*. Rozhovor vedli François Azouvi a Marc de Launay; přeložil M. Rejchrt (Praha: Kalich)

2002 „Struktura a hermeneutika“, in P. Kyloušek (ed.): *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*; přeložil P. Horák (Brno: Host), s. 272-304

2004 *Úkol hermeneutiky (Eseje o hermeneutice)*; přeložila A. Kliková (Praha: Filozofický ústav AV ČR)

RICHTEROVÁ, Sylvie

2004c „Téma otce jako významová a literární kategorie“, in idem: *Místo domova* (Brno: Host), s. 70-82

2004d „Paměť jako hodnota, jako téma a forma v české literatuře devadesátých let“, in *ibid.*, s. 192-200

RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith

2001 *Poetika vyprávění*; přeložila V. Pickettová (Brno: Host)

RONENOVÁ, Ruth

2006 *Možné světy v teorii literatury*; přeložil M. Červenka (Brno: Host)

RYANOVÁ, Marie-Laure

1997 „Možné světy v soudobé literární teorii“; přeložil M. Červenka, *Česká literatura* XXXXV, č. 6, s. 570-599

SERIOT, Patrick

1985 *Analyse du discours politique soviétique* (Paris: Institut d'études slaves)

SHITAO – KRÁL, Oldřich (překlad a komentáře)

2007/1996 *Malířské rozpravy Mnicha Okurky* (Praha: Agite/Fra)

SCHERBER, Peter

2005 „Literární život jako předmět literární historie“; přeložili T. Pavlíček a P. Janáček, *Česká literatura* LIII, č. 4, s. 523-540

SCHMID, Wolf

2006 „Abstraktní autor a abstraktní čtenář“; přeložila J. Gallupová, *Česká literatura* LIV, č. 2-3, s. 74-98

## SOUČASNÁ ČESKÁ PRÓZA A JEJÍ PROBLÉMY

1964 Diskuse o próze. Přispěli: B. Březovský, J. Hájek, J. Kristek, I. Kříž, J. Pilař, J. Putfk, I. Skála, *Literární noviny* XIII, č. 4, s. 1 a 3

STAIGER, Emil

1969 *Základní pojmy poetiky*; přeložili M. Černý a O. Veselý (Praha: Československý spisovatel)

STALIN, Josif Vissarionovič

1955 *Marxismus a otázky jazykovědy*; přeložil B. Havránek aj. (Praha: ČSAV)

STOLZ-HLADKÁ, Zuzana

1996 „Vzdálení od sebe sama aneb Lov na slepého Narcise“ (Druhé loučení jako prozatímní syntéza prózy Sylvie Richterové“, in L. Merhaut (red.): *Světová literárněvědná bohemistika, svazek 2* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 709-723

2006 „Slovo-zeď a slovo-klec (Holanovo a Weinerovo slovo)“, in V. Färber (ed.): *Vladimír Holan a jeho souputníci. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky Hodnoty a hranice. Svět v české literatuře, česká literatura ve světě* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 237-249

SUCHOMEL, Milan

1992a/1965, 1966 „O potřebě mýtů a klaunů“, in idem: *Literatura z časů krize* (Brno: Atlantis), s. 58-80

1992b/1967 „Hráči“, in *ibid.*, s. 80-106

SUS, Oleg

1963 „O nezbytnosti estetického systému“, *Česká literatura* XI, č. 1, s. 42-59

SYCHRA, Antonín

1966 „Experiment v umění jako vědecký a politický problém“, *Impuls* I, č. 11, s. 802-809

ŠALDA, F. X.

1941/1905 „Experimenty“, in idem: *Boje o zítřek* (Praha: Melantrich), s. 13-22

ŠÁMAL, Petr

2002 „Cesta otevřená (Hledání socialistické literatury v kritice padesátých let)“, in M. Příbáň (ed.): *Z dějin českého myšlení o literatuře (1948-1958) 2* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 583-609

ŠERÝ, Ladislav

1993 „Vysoká hra doopravdy“, in M. Topinka, L. Šerý (edd.): *Vysoká hra* (Praha: Torst), s. 7-12

ŠMEJKAL, František

1964 „Imaginativní malířství 1930-1950“, in *Imaginativní malířství 1930-1950* (Alšova jihočeská galerie: Hluboká nad Vltavou), nestránkováno

ŠPIRIT, Michael (ed.)

1995 *Tvář. Výbor z časopisu* (Praha: Torst)

ŠTĚRBOVÁ, Alena

2001 „Rozhlasová hra jako dramatický text“, *Česká literatura* II, č. 6, s. 624-635

TODOROV, Tzvetan

2000 *Poetika prózy*; přeložili J. Pelán a L. Valentová (Praha: Triáda)

2002 „Kategorie literárního vyprávění“, in P. Kyloušek, (ed.): *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*; přeložil J. Šrámek (Brno: Host 2002), s. 142-179

TOPINKA, Miloslav

1967 „Hadí kámen I, II“, *Sešity pro mladou literaturu* II, č. 8, s. 3-6, č. 9, s. 40-43

1993b „Zkušenost proměny – rozrýhnutí prázdna“, in M. Topinka, L. Šerý (edd.): *Vysoká hra* (Praha: Torst), s. 13-27

2004 „Když se mě někdo zeptá,...“, in V. Justl (ed.): *Živé slovo. 45 (+3) zamyšlení nad tajemstvím poezie a hlasu* (Praha: Akropolis), s. 122-124

2007a/2001 „Záblesky, fragmenty, návraty“, in idem: *Hadí kámen. Eseje, články, skici (1966-2006)* (Brno: Host), s. 250-256

2007b/1998 „Předběžné okruhy – záchytné body pro »povídání« s Karlem Malichem“, in *ibid.*, s. 268-286

TOPINKA, Miloslav – ŠERÝ, Ladislav (edd.)

1993 *Vysoká hra*; přeložili V. Linhartová a L. Šerý (Praha: Torst)

VAŇKOVÁ, Irena

1996 *Mlčení a řeč v komunikaci, jazyce a kultuře* (Praha: ISV)



2006 „»Ó vidět lidský hlas...« Hlas, řeč, zpěv a křik v poezii Vladimíra Holana“, in V. Färber (ed.): *Vladimír Holan a jeho souputníci. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky Hodnoty a hranice. Svět v české literatuře, česká literatura ve světě* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 259-271

VODIČKA, Felix

1965 „Dvě etapy v naší literární vědě“, *Česká literatura* XIII, č. 3, s. 189-197

WELLEK, René

2005 „Pojetí romantismu v literární historii“, in idem: *Koncepty literární vědy*; přeložila J. Johanisová (Jinočany: H&H), s. 45-91

WELLEK, René – WARREN, Austin

1996 *Teorie literatury*; přeložil M. Calda (Olomouc: Votobia)

WELSCH, Wolfgang

1994 *Naše postmoderní moderna*; přeložili I. Ozarčuk a M. Petříček (Praha: Zvon)

WILLIS, Roy (ed.)

1997 *Mytologie světa*; přeložila J. Dědovská aj. (Praha: Slovart)

ZAPF, Hubert

2006 „Derrida, Jacques“, in A. Nünning (ed.) / J. Holý, J. Trávníček (edd.): *Lexikon teorie literatury a kultury*; přeložil A. Urválek (Brno: Host), s. 142-144

ZIMA, Petr V.

1998 *Literární estetika*; přeložil J. Schneider (Olomouc: Votobia)

## **Ediční poznámka**

Koncept předkládané práce se rodil několik let, dílčí výstupy jsem průběžně prezentovala na odborných konferencích a v odborném tisku. V předkládané práci z těchto publikovaných textů přitom samozřejmě částečně vycházím.

Jedná se o níže uvedené texty:

### **1. kapitola – Situace české literatury v letech padesátých a šedesátých**

2005 „Role experimentální prózy v kontextu proměn české prózy v šedesátých letech“, in: M. Halamová, V. Papoušek (edd.): *Nadnárodní dimenze české národní kultury I.* (České Budějovice: nakladatelství Tomáš Halama), s. 165-174

2005 „... a jazyk mluví: Česká experimentální próza 60. let jako reakce na ideologizaci literatury“, *Tvar* XVI, č. 13, s. 6-7.

2007a „Literatura moci, moc literatury“, *Host* XXIII, č. 7, s. 16-19 (kritika knihy P. Lepapa *Země literatury*)

2007b „Šaldův pojem uměleckého experimentu a proměny interpretace pojmu v letech padesátých a šedesátých“, in T. Kubíček, L. Merhaut, J. Wiendl (edd.): „*Na téma umění a život*“. F. X. Šála 1867 – 1937 – 2007 (Brno: Host), s. 304-313

### **2. kapitola – Prózy Věry Linhartové z let padesátých a šedesátých jako výraz odporu ke konformismu**

2005 „Prózy Jana Kameníka“, in T. Kubíček, J. Wiendl: *Víra a výraz* (Brno: Host), s. 310-317

2007a „Český intelektuál druhé poloviny dvacátého století (otázky etiky života a etiky umělecké tvorby)“, in E. Gilk, L. Foldyna (edd.): *Studia moravica V. Sborník z příspěvků přednesených na druhém mezioborovém sympoziu Česká kultura a umění ve dvacátém století věnovaném tématu obraz dějin v umění dvacátého století* (Olomouc: Univerzita Palackého), s. 97-104

2007b „Opomíjené, či opomenuté hodné? Ohlédnutí za prozaickými debuty let šedesátých“, *Tvar* XVIII, č. 13, s. 12-13

2008 „Nové velké barevné pastelky. O prózách Ivana Vyskočila“, *Tvar* XIX, č. 9, s. 6-7

3. kapitola – **Možnosti řeči v (nejen) básnických textech Věry Linhartové**

Část „Prostor básně, časoprostor fikčního světa“ byla prezentována na „Kulatém stole nad dílem Věry Linhartové“, Praha, ÚČL AV ČR, 8. 4. 2008; text by měl být spolu s dalšími příspěvky v roce 2009 publikován v časopise *Česká literatura*

4. kapitola – **Překračování hranic**

2007 „Věry Linhartové překračování hranic“, in V. Košnarová (ed.): *V průsečíku pohledů. Sborník k 75. narozeninám Aleše Hamana* (České Budějovice: nakladatelství Tomáš Halama), s. 53-64

5. kapitola – **Jinde. Francouzská tvorba Věry Linhartové**

2006a „Psaní jako existenciální gesto: úvaha nad některými (nejen) exilovými prózami Věry Linhartové“, *Tvar* XVII, č. 7, s. 12-13