

# PŘÍBĚH ZNAKŮ A PRÁZDNA

Michal Ajvaz

**Hledáte místo, kde...**

... můžete celý den studovat nebo pracovat?

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

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

... osobně potkáte české i světové autory?

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

**Právě jste ho našli!**

## **Městská knihovna v Praze**

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

[www.mlp.cz](http://www.mlp.cz)

[knihovna@mlp.cz](mailto:knihovna@mlp.cz)

[www.e-knihovna.cz](http://www.e-knihovna.cz)

[www.facebook.com/knihovna](http://www.facebook.com/knihovna)

# Příběh znaků a prázdna

Michal Ajvaz

Znění tohoto textu vychází z díla [Příběh znaků a prázdna](#) tak, jak bylo vydáno nakladatelstvím Druhé město v Brně v roce 2006. Pro potřeby vydání Městské knihovny v Praze byl text redakčně zpracován.

## §

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



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

Verze 1.0 z 3. 4. 2020.



## OBSAH

PROLOG .....	7
I. ČÁST Slova .....	9
1. KAPITOLA Nekonečný začátek .....	14
Znaky a prázdno .....	16
Konec světa a jazyk mrtvých .....	18
Nový počátek .....	20
Flannery: hledání prvotního šumu .....	21
Marana: pravda apokryfů .....	24
Poměry v Atakvitánii a lstivý magnát .....	25
Začátky a konce .....	28
2. KAPITOLA Úzkost a smíření .....	29
3. KAPITOLA V labyrintu slov a věcí .....	48
II. ČÁST Věci .....	55
4. KAPITOLA Obraz jako rozhovor barev .....	62
5. KAPITOLA Tváře, grimasy a masky .....	71
Proměny a boje tváří .....	71
Touha po nezralosti .....	72
Studenti neboli Nevinnost .....	74
Gymnazistka neboli Modernost .....	76
Čeledín neboli Prostota .....	78
Třetí člověk .....	81
6. KAPITOLA Přízraky technických labyrintů .....	83
Provozy, skladiště a skládky .....	84
Gangy, sekty a rodiny .....	89
Matrix .....	95
III. ČÁST Děje .....	98
7. KAPITOLA Dramata bobtnání a tuhnutí .....	103
Pohyby zevnitř ven a zvenčí dovnitř .....	104
Měknutí a tuhnutí .....	108
Bobtnání a scvrkávání .....	115

Proměny a nehybnost .....	116
Čas úpadku a čas tréninku .....	118
8. KAPITOLA Vzpomínka a zrození slova .....	119
9. KAPITOLA Andělé z Duina .....	129
Mizení skutečnosti a obnovená přítomnost .....	129
Budoucnost cíle a budoucnost zrání .....	132
Minulost tradice a minulost velkého zrodu .....	136
Tvar a beztvare; šepot ticha .....	141
Setkání s věcmi .....	143
EPILOG .....	148
Ediční poznámka .....	150

# PROLOG

*Tato kniha vypráví příběh znaků a prázdna. Spojení slov v jejím názvu má však jinou povahu než podobná spojení v názvech jako Vyprávění o pejskovi a kočičce nebo Angelika a sultán. Pejsek s kočičkou a Angelika se sultánem se nemuseli vůbec setkat, ale znak a prázdno se nemohly minout, patří k sobě a jedno bez druhého nemůže být. Proto by docela dobře stačilo, kdyby se kniha jmenovala Příběh znaků nebo Příběh prázdna; druhé slovo by bylo přítomno, i kdyby nebylo vysloveno. Prázdno patří ke znaku nejen proto, že věc, kterou znak označuje, je obvykle nepřítomná, chybí v našem nejbližším okolí, je tu jen prázdné místo, které po ní zbylo anebo které na ni čeká. (Tak tomu samozřejmě nemusí být vždy, ale absence označované věci je základní situací označování.) Znak a prázdno se zjevují v původnější jednotě. K tomu, aby se zrodil znak, nestačí jen situace nepřítomnosti něčeho; to, co tu není, musí být nejprve postrádáno, chápáno jako scházející, a tedy jako nějak náležitější do jednoho celku s přítomným, jako už zasazené do rozlohy, která se rozestírá přes to, co je dané. Prvotní je rozprostírání celků, které utváří souvislosti mezi přítomnými částmi a těmi částmi, které přítomné nejsou; a takové rozprostírání je předpokladem toho, že se vůbec mohou zrodit znaky – ty jen vyslovují různé aspekty této předem vládnoucí souvislosti. Znaky vyvstávají jako důsledek skutečnosti, že celek nemůže být nikdy přítomen celý, a přitom se ozývá, nějak tu je spolupřítomný se vším, co je dáno. Je spolupřítomný jako prázdno, které se hlásí a které není naprostou nicotou.*

*Prázdno se přitom nedá redukovat jen na oblast toho, co je nepřítomné; jako původní rozestření prázdne souvislosti je místem zrodu přítomného i nepřítomného. Prázdno tak prostupuje jednotlivé věci, které z něho vyvstávají – nechává je vystupovat jako celek tím způ-*

*sobem, že činí jejich vnitřní rozlohu součástí své vlastní rozlohy –, a zároveň ustavuje jejich spojení s nepřítomným a vzdáleným; tyto souvislosti rozestřené prázdňem uvnitř a vně věci jsou zárodkem označování. Celek si přitom na této úrovni nesmíme představovat jako soubor částí, které jsou spojeny jedním principem či cílem – principy a cíle se rodí až ve světě znaků –, ale právě jen jako rozestření prázdny souvislosti, které už je zároveň hledáním nějaké explicitní jednoty, hledáním, jež nevyklučuje disonance, zlomy a lokální nebo celkový chaos. A stejně jako není možné myslet znaky bez prázdna, není možné myslet ani prázdno bez znaků. Každé prázdno je nepřítomností něčeho jsoučího, ale abychom poznali, že tu nic není, musíme mít pojetí „něčeho“, a to znamená, že musíme mít znak.*

*Příběh se skládá z devíti kapitol. Vznikly nezávisle na sobě a předtím, než se staly součástí příběhu o znacích a prázdnu, byly při různých příležitostech také samostatně publikovány. Když označujeme jejich dodatečné spojení jako příběh, není to jen nic neříkající metafora? Nedopouštíme se dokonce násilí na smyslu jednotlivých statí, když je nutíme, aby se staly kapitolami nějakého děje? Odpověď na tyto otázky je třeba hledat v povaze zrodu znaků, o kterém jsme mluvili. Prázdno, které nesouvislé texty obklopovalo, bylo snad právě tím prázdňem, z něhož se ustavují vztahy celku, který se hlásí ke slovu; a už v situaci, kdy jsou texty kladeny vedle sebe, prázdno mezi nimi zarůstá spleť vztahů. Takové ustavování vztahů nelze vytrhnout z času, a proto zrozené spojení mezi částmi má povahu příběhu.*

# **I. ČÁST**

## **Slova**

*Tato kniha je vyprávěním o znacích a prázdnu. Ale i vyprávění samo je uděláno ze znaků a z prázdna. Těmi znaky jsou hlásky nebo písmena, slova a věty. Prázdno vyprávění je dvojí. Jeho první podobou jsou mezery a pauzy mezi slyšitelnými nebo viditelnými částmi znaků – ticho při mluvené řeči a bílá místa na papíru –; druhou podobou prázdna je prvotní rozestírání celku, ze kterého vystupují – prostřednictvím omezování tohoto rozpětí – významy slyšitelných a viditelných částí znaků. Obojí prázdno spolu souvisí. Ne snad tak, že by prázdno uprostřed písmen mělo nějaký vztah k prázdnu ve věci, kterou označuje slovo, jež tato písmena obsahuje (třeba prázdno v písmenech a a b ve slově „vrba“ k dutině vykotlané vrby), nebo že by mezera mezi slovy ve spojení „červený klobouk“ měla vztah k nějaké díře v klobouku. Ale mezery na papíru a pauzy v řeči jsou příležitostí, aby se prázdno, které patří k významům, vyjevilo. Významy nejsou jako ostrovy obklopené nicotou, ostrovy, mezi nimiž by bylo nutné následně hledat spojení. Spíše z prázdna krystalizují a zase se do něho rozpouštějí. Ukazuje se, že prázdno nemůže být tak prázdné, že je dokonce velice plné, třebaže jeho součástí nemohou být žádné vymezené věci nebo slova.*

*V události vyprávění je prázdno přítomno neustále; jsou však situace, kdy se připomíná a odhaluje svou povahu. Jednou z takových situací je začátek vyprávění. Když se objevují první slova, nemají ještě žádné sousedy a nemají připravené žádné místo, kam by se uložila. V důsledku toho, že se ještě neustavil vlastní kontext slov, je možné na chvíli zahlédnout prvotní rozestření prázdne souvislosti, z něhož se všechny kontexty, všechny příběhy rodí. Prázdny prostor se ozývá tichým šumem, do něhož se slil hlas mnoha dějů, a v tomto šumu můžeme zaslechnout fragmenty různých příběhů. Nepřítomnost kontextu na začátku vyprávění odhaluje nejen prázdno, které se prostírá*

*kolem prvních slov, ale všechno prázdno příběhu, všechno prázdno, ze kterého se znaky zrodily a které ke znakům patří. Příliv nových slov obvykle zakrátko vytvoří místo, ve kterém se dodatečně usadí i první osamělá slova; tak je prázdno zase zastřeno souvislostmi příběhu a my zapomínáme na setkání s ním, na nezvyklý pocit, který se nás zmocnil, když se nám ukázalo – protože prázdno je sice nejběžnější zkušeností, když si ho však všimneme a zadíváme se do něho, vyvolává závrať. Může se ale také stát, že začátek nemá žádné pokračování, že zůstane fragmentem. Prchavý prožitek prázdna, který je s každým začátkem vyprávění spojen, pak není ničím zakryt a my si ho můžeme plně uvědomit. Začátek našeho vyprávění o znacích a prázdnu vypráví příběh o začátku vyprávění – příběh o začátku, který neměl žádné pokračování. První kapitola, která nese název Nekonečný začátek, vznikla na základě setkání s knihou Itala Calvina Když jedné zimní noci cestující.*

*Má-li vyprávění psanou podobu, obvykle jeho začátku ještě něco předchází. Je to jméno, název textu. Mezi názvem a tím, co pojmenujeme, bývá prázdno jako časová prodleva, která může trvat zlomek vteřiny (než pohled přeskočí mezeru mezi názvem a první řádkou) nebo celé roky (když známe titul knihy, ale knihu samu si přečteme až po letech). Zejména v tomto druhém případě se ukazuje, že název má svůj vlastní život; název sám poukazuje k něčemu, co není pouhou nicotou, ale právě plným prázdnem, prostorem formujících se souvislostí, polem sil, které dosud nevstoupily do vymezených tvarů a vztahů. K titulu díla už je vždy připoutána nějaká magická kniha, kniha naší touhy – a všichni známe zklamání, které zažíváme, když si přečteme skutečnou knihu, která pak v našem světě zaujme místo knihy zrozené z názvu a touhy. Jméno není jen ozdoba a neslouží jen k odlišení díla od jiných děl. Název rozevírá určitý svět, pole formujících se vztahů, do kterého vyprávění vstupuje a které povahu vyprávění ovlivňuje. (A snad měl pravdu Carrollův Bílý jezdec, který potvrzoval důležitost a vlastní esenci názvu tím, že mu přiznával*

*právo mít sám vlastní název – název písně Když seděl na brance, který zněl Starý stařec, se jmenoval Tresčí oči; Bílý jezdec jen zapomněl připomenout, že i název názvu si zaslouží vlastní název, a tak dál donekonečna.)*

*Svět, který je rozevřen názvem, je jistě vyprávěním, které se do něho vetkává, pozměněn, možná někdy úplně zrušen, ale sám povahu vyprávění spoluurčuje, vytváří perspektivu, kterou se na dílo díváme a která se podílí na smyslu díla, na hierarchii jeho významů. Pokud se názvem vyprávění stane nějaká část příběhu, zaujímá taková část ve vztahu ke smyslu vyprávění privilegovanou pozici; stává se centrálním uzlem sítě vztahů, ze kterých je dílo utkáno, a tím určuje proudění významů, v nichž se utváří celkový smysl díla. O působení toho prázdná, jež se rozvíjí z názvu, vypráví druhá kapitola, která se jmenuje Úzkost a smíření a která pojednává o cyklu osmi básní z knihy Ivana Wernische Proslýchá se. Tyto básně vyprávějí příběh o vose lezoucí po hrušce a to z nich, co má podobu písmen vytištěných na papíru, se liší pouze slovy, která tvoří název. Kapitola má parodickou povahu, interpretuje sled osmi osmiverší, graficky odlišených pouze názvy, tak jako by tu šlo téměř o obrazné vylíčení vývoje absolutního ducha, ale absurdita takové přehnané interpretace se zrodila jen zvýrazněním a dotažením významu, jaký název pro dílo skutečně má.*

*Odkud ale slova své významy čerpají? Čím je určeno to, co je stejné pro mnoho věcí a co se tak může stát významem slova, významem, jímž je ustavena věc? Nacházejí slova takový jednotný rys ve věcech? Anebo v nějakém duchu, který vládne řeči? V nějaké říši ideálních významů? Na tyto otázky se pokusil odpovědět Michel Foucault při svém průzkumu díla Raymonda Roussela, o kterém pojednává třetí kapitola, nazvaná V labyrintu slov a věcí. Podle Foucaulta a Roussela slova přicházejí z prázdna, z noci, ve které se rozplynula jednotná typika věcí i stavba jazykových kategorií. Tuto noc není možné ničím ovládnout. Budoucí pravidelnosti jsou tu určovány nahodilými setkáními věcí a slov, hodem kostky, jednoty vzniklé z nahodilých*

*spojení se stávají významy tak, že jsou upevňovány opakováním. Jen opakováním se ustavuje řád řeči. Opakování samo přitom nezajišťuje identitu významu, je bytostně spjato s posuny a proměnami významu při jeho nových a nových užitích.*

*Při opakování slova pronikají do významu nové momenty, vyvolané novými setkáními, k nimž dochází při kolování slov v těle řeči, význam se proměňuje a v těchto metamorfózách se neustále rodí, proměny bez pevného základu bytostně patří ke způsobu, jakým význam přetrvává. Význam vyvstává jako kroužení kolem temného, prázdného středu; kroužení se nevztahuje k žádnému původu a není vázáno žádnou teleologií.*

*Tato prázdnota je jiná než prázdnota, kterou zahlédl Italo Calvino v mezerách textu. Ta mohla vyvolávat úzkost, ale byla především bohatstvím možností, zatímco Rousselova prázdnota, z níž tryskají významy slov, je bytostně jakousi elementární chudobou jazyka; spisovatelův postoj k jazyku je – přes všechno hýření Rousselovy fabulace – jistým druhem askeze. Roussel se odvrací od horizontů, do nichž je význam slova zapuštěn a z nichž se rozvinují sítě mnoha souvislostí, a úporně pozoruje pouto jediného homonymního vztahu, který slovo spojuje s jeho dvojníkem, jako by poté, co byly významy vytrženy z jednotících horizontů, jediné vnějšková identita dvou řad písmen mohla vnést do jazyka nějakou jednotu, jako by se význam mohl zrodit jen z působení nahodilých podobností v síti jazyka, která se stře nad mrtvým prázdňem. A všechny složité příběhy a obrazy, které nacházíme v Rousselových knihách, jako by měly ucpat prázdnotu, z níž smysl vystupuje a jež spíše než jeho zárodkem – jak je tomu u Calvina – je jeho naprostou absencí. Calvinovo živé, plné prázdno je ostatně ve Foucaultově knize o Rousselovi také přítomno – v podobě zmínky o té koncepci slovního významu, která byla vlastní Michelu Leirisovi a která byla opakem Rousselovy jazykové askeze, třebaže se jí vnějškově podobala.*

# 1. KAPITOLA

## Nekonečný začátek

Kniha *Když jedné zimní noci cestující* od Itala Calvina je o Čtenáři, který si koupí vadný výtisk knihy *Když jedné zimní noci cestující* od Itala Calvina; poté, co dočte první kapitulu, zjistí nejprve, že kniha pokračuje úplně jiným textem, a posléze i to, že kapitola, kterou četl, pochází z jiné knihy jiného autora. Pátrá po pokračování rozečteného textu, ale místo něj zase dostává začátek jiné knihy; když si chce opět opatřit její pokračování, vše se opakuje, a tak namísto pokračování rozečtených románů, po kterém nepřestává pátrat, dostává čtenář (v důsledku nejrůznějších závad, omylů i záměrné manipulace) začátky stále nových knih. Calvinova kniha je tak sledem neukončených začátků různých románů.

Čtenář tedy touží po pokračování, po celku, ale dostává se mu stále nových začátků. Každý začátek poukazuje k dalším souvislostem, vydechuje pole dosud nenaplněných možností. Toto prázdno však nevyvstává jen v důsledku té nahodilé okolnosti, že se text uchoval jako fragment. Je přítomno v každé knize, otvírá je každá kapitola, věta, slovo – ale obvykle si jej nevšímáme, protože bývá hned překryto pokračováním textu, naplněním některé z možností, jež v sobě tajilo. Prázdno se obvykle nezjevuje, ani když text končí, neboť pak je zase zakryto konvenčním schématem konce, sugerujícím uzavřenost a naplněnost. Situace, v níž se setkáváme s izolovaným začátkem, však odhaluje ještě jiné prázdno. Začátek vždy odkazuje také k něčemu, co se odehrálo dříve, začínající děj je už výsledkem minulých dějů, jež matně naznačuje. „Situace představená na začátku románu vždycky odkazuje ještě k něčemu jinému, k něčemu, co se už stalo nebo co se záhy stane...“ Také prázdno před počátkem se v průběhu četby dourčuje, prostor minulého nabývá zřetelnějších

tvary. Absence pokračování odkrývá i toto druhé prázdno, prázdno před počátkem. A konečně zjevuje také prázdno uvnitř textu, mezeru, místa nedourčenosti, jež jsou v průběhu četby zaplňována, aniž se kdy plně určí: každé určení otvírá jen nový horizont prázdna. „Román (...) mnohem více zamlčuje, než říká.“ Vadné výtisky tak odhalují trojí, do sebe vrostlé prázdno, jež je spolupřítomné v každém textu.

Když zkoumáme povahu prázdna, jež se v textu otevírá, zjistíme, že není pouhou absencí, že toto prázdno je vlastně velmi plné. To, co chybí, je přece jen určitým podivným způsobem přítomné. Prázdno je polem možností, tkání dosud nevyplněných souvislostí, do níž je dané vpleteno a již označuje, je šumem dosud nezrozených slov a nerozvinutých příběhů, je tónem nějakého světa, z něhož to, co je přítomné, vystupuje. Je zárodečnou materií, v níž působí síla tlačící neurčité a beztvaré k individuaci a k tvaru, k níž ale patří i tendence uchovat se ve stavu zavinitých možností. („Každý pokus o vydělení kusu žité zkušenosti [...] – například rozhodujícího setkání dvou osob –, musí mít na zřeteli, že každý z těch dvou s sebou nese předivo událostí, prostředí a jiných osob a že se z tohoto setkání znovu odvinou další příběhy, nezávislé na tom jejich společném.“) Zrod tvaru znamená naplnění vnitřního tlaku, směřujícího ke ztvárnění, ale současně také omezení prvotní plnosti, v níž se „skrývá celý vesmír, bezhraničný a nevyčerpateľný“ – tvary se vzdalují od pramene smyslu, z něhož získávají život. Plné prázdno, které se odhalilo v důsledku setkání s počátečním fragmentem, je absencí jsoucna, vyvolávající neklid a úzkost, i plností možností, uchovávanající svět prvotních sil, jež ve tvaru uvádají, a přinášející štěstí nerozvinutých počátků.

## Znaky a prázdno

Toto plné prázdno s sebou přináší každý text. „Číst (...) je vždycky toto: je tu cosi přítomného, cosi napsaného, solidní, materiální předmět, který nepodléhá změnám, a prostřednictvím této věci se ocitáme tváří v tvář něčemu jinému, co není přítomno, něčemu, co patří nehmotnému, neviditelnému světu.“ Prázdno patří ke každému znaku. Text knihy i text světa je vybudován ze znaků tak, že to, co je přítomné – ať jsou to zvuky, barevné skvrny nebo písmena –, poukazuje k něčemu, co tu není, k dosud nevyplněnému poli možností a souvislostí, jež zasazuje přítomné do tkáně světa, a činí tak z něho věc, děj anebo smysluplné slovo a větu. Právě tato nepřítomnost, tato prázdnota udržuje stavbu knihy i stavbu světa, bez ní by se text knihy i text světa zbortil, rozpadl by se v nesouvislý chaos pouhých daností. Prázdno je tak přítomno v každé věci jako její smysl, bez něhož by věc zmizela.

Toto prázdno nemohou odstranit ani sebedetailnější popisy. Každé nové určení je vpleteno do nevyplněné sítě souvislostí, jež se spolu s ním otevírá. Prázdno se v průběhu textu určuje a vyplňuje, ale každé další určení, každý nový znak přináší vlastní svět, z něhož vyvstává, a tím i nové prázdno. A tak se artikulací prázdna do znaků prázdno naplňuje, ale současně se odsouvá a přitom zmnožuje. „Najednou máš pocit, jako by se v tom románě, tak hustě protkaném smyslovými vjemy, rozevřely bezedné propasti, jako by ctižádost zobrazit životní plnost obnažila prázdnotu, jež se pod ní skrývá.“

Ale na druhé straně je každé prázdno počáteční plností možností; proto mohou – na základě role, jakou hraje při dešifrování znaků jejich materie a kontext – označovat cosi i slova, jejichž význam neznáme, například jméno jídla, jež jsme nikdy nejedli ani neviděli: „Jsi ochoten odpřisáhnout, že *schoeblintsjia* skutečně existuje, cítíš dokonce její nezaměnitelnou chuť, a třebaže v textu se neříká, jak chutná, víš, že je maličko navinulá, víš to, navinulost ti jednak

sugeruje zvuk tohoto slova či prostě jen vizuální dojem, jaký máš z jeho zápisu, jednak protože v symfonii vůní a chutí a slov vycítuješ potřebu navinulého tónu.“ A tak jako se postupem čtení odsouvalo, rostlo a množovalo prázdno, rozvíjejí se i zárodky věcí, osob a příběhů, jež jsou v těchto prázdnech ztajeny, a tato rozvinutí přináší opět zárodky nových dějů: „Okolí tohoto vyprávění je nabitě spoustou jiných příběhů, které bych taky mohl vyprávět. (...) Dá se v tom – právě jako v prostoru, plout všemi směry a vždycky se přitom vynoří příběhy, které je možné vyprávět jenom za předpokladu, že se nejdřív budou vyprávět ještě jiné příběhy.“ Linie možných dějů se donekonečna větví, každé místo je počátkem nového bujení, nekonečného větvení dějových linií, každý text vystupuje z nekonečné spleti příběhů, do níž zůstává vrostlý a jež vytváří jednu jedinou nepředstavitelnou knihu všech knih. Každá kniha je neukončená, je fragmentem této jedné fantastické knihy, fragmentem, jenž nám o povaze této knihy dává nejasné tušení.

Prázdno, které s sebou věc přináší, není nikdy zcela neurčené, je však vždy mnohoznačné. Věc může vstupovat do různých kontextů. Děje, na nichž se věc může podílet, na jedné straně vytvářejí bohatství jejího smyslu a vdechují věci život, ale na druhé straně znamená tato mnohoznačnost neustálou hrozbu a vyvolává úzkost. Ve fragmentu románu *Nakloněn nad srázným úbočím* může kotva sloužit k ukotvení rybářské lodi nebo může být modelem ke kreslení pro slečnu Zwidu, ale může se také stát nástrojem, který má sloužit při útěku z vězení. Věci mohou být vsazeny do různých příběhů, jež jsou v nich naznačeny, věci tvoří text, který je třeba dešifrovat. „Pochopil jsem, že předmět ke mně vysílá poselství, jež mám rozluštit... (...) Neexistuje žádný slovník, který by přeložil do slov tíhu temných náznaků, jež věci zavaluje.“ Toto poukazování přitom není jen neutrální a nevztahuje se jen k poznání; je *signálem*, má povahu varování, hrozby, příslibu či nátlaku. „Narůstá ve mně přesvědčení, že svět mi chce něco říci, že ke mně vysílá poselství,

varování, signály.“ Věci se neustále ozývají varovným a svůdným hukotem; text knihy se rodí z naslouchání šumu věcí, je pokusem o jeho dešifrování a tlumočení.

## ***Konec světa a jazyk mrtvých***

Text je tím, co zůstalo po aktu psaní, je pozůstatkem po nějakém dění, stopou nějakého života, který už není, a světa, do něhož byl tento život zasazen a jenž také zanikl. Znaky jsou tím, co zbylo po aktu, jímž byly kladeny, tím, co přežívá po smrti. Zaniklý svět se stal významem, přetrvává v přízračném modu bytí jako vyprázdňené pole vztahů a možností. Znaky zůstávají po konci světa a hovoří o tomto konci. Každý počátek je tak koncem, a absolutní počátek, na který neustále naráží Čtenář, počátek bez pokračování, je koncem v ještě definitivnějším smyslu, neboť prázdno, které přináší, je nejméně určené, a proto nejpustší.

*Celá* skutečnost je však vytvořena ze znaků, a proto odkazuje k zaniklému světu, každá přítomnost je stavem po konci světa. „Jediná věc, která je na světě, je konec světa.“ Také smysl *věcí* je stopou po zaniklém světě. „Do půlkruhu rozmístěné proutěné plážové židle s vysokými opěradly, zaklenutými do tvaru koše a majícími chránit před větrem, jako by předváděly obraz světa, z něhož vymizel lidský rod a kde věci promlouvají pouze o nepřítomnosti člověka. Zachvátil mě závrtný pocit, jako bych se propadal z jednoho světa do druhého a do každého jsem vstoupil okamžik poté, co zpusťl v závěrečném kataklyzmatu.“ Absence, kterou zjevují prázdné židle, je jen obnažením a pročištěním prázdna, jež se podílí na smyslu všech věcí. Smysl, jehož prostřednictvím se z tvarů a barev ustavují věci, vyvstává jako smrt minulých dějů; ty musí zaniknout a nebýt, aby se proměnily v dráhy možností a staly se smyslem. Teprve to, co je mrtvé, umožňuje, aby se chaos

přítomného a živého proměnil ve věci; smrt vstupující do života přítomnosti vytváří svět věcí.

Profesor Uzzi-Tuzii se zabývá kimmerštinou, mrtvým jazykem, v němž se záhrobní život znaků stává zjevným. „Výslovnost tohoto neznámého jazyka, odvozená z teoretických pravidel, nepředaná živými hlasy s jejich individuálními kadencemi, nepoznamenaná stopami úzu, jež utváří a přetváří, přitom nabývá absolutnosti zvuků, jež nevyžadují odpověď: jako by to byl zpěv posledního ptáka vymřelého druhu nebo ječivé dunění prototypu tryskového letadla, které se tříští v hloubi oblohy při prvním zkušebním letu.“ Mrtvý jazyk, uchovávaný v nekropolích knih, je pozůstatkem po živé komunikaci, stejně jako je kniha stopou po aktu psaní. Jazyk, jímž se už nehovoří – podobně jako nepoužívané a opuštěné věci – zjevuje tuto mrtvou minulost, kterou s sebou vleče každý znak. Knihy v zaniklém jazyce odhalují existenci jazyka mrtvých, v němž jsou napsány všechny knihy. Tímto jazykem mrtvých, jímž knihy promlouvají, je mlčení vznášející se nad textem, ticho, v němž dosud pulsují rytmy zaniklého děje – aktu psaní – a rytmy světa, jehož byl tento děj součástí. „Všechny kimmerské knihy jsou nedokončené, (...) protože pokračují až za prahem (...) v jiném jazyce, v mlčenlivém jazyce, k němuž odkazují všechna slova knih, jež se domníváme číst. (...) Knihy jsou stupně před prahem. (...) Pak začíná jazyk mrtvých, jazyk beze slov.“

To, co je mrtvé, je ale zároveň pramenem života, ticho a prázdno je polem možností, z něhož se rodí nová slova a nové děje. Konec je počátkem, protože prázdno pole možností, které ustavuje, je scénou posmrtného života. Každá kniha je v tomto smyslu nedokončená, je pouhým počátkem, neboť napsaný text teprve zahajuje vlastní život díla; ten bude spočívat v různých realizacích textu při četbě, v myslí mnoha čtenářů, z nichž každý bude prázdna místa textu vyplňovat poněkud jiným způsobem a z rytmu, jímž pulsuje ticho, rozvíjet jiné děje. A také smysl věcí není jen stopou po minulých dějích, ale

také polem možností nových dějů a vztahů, je zárodkem těchto dějů i silou, jež je vyvolává, a je tak zdrojem života věcí.

## **Nový počátek**

Čtenář hledá pokračování fragmentů, s nimiž se neustále setkává. Naproti tomu gangster z románu *Popatři dolů, kde houstne stín* chce vytrhnout přítomnost z celku a zúžit ji v pouhý fragment. Usiluje o to, aby jeho minulost byla začátkem bez dokončení, bez pokračování v současnosti a aby současnost byla začátkem bez předchozího děje. Jak Čtenář, tak gangster však ve svém úsilí ztroskotávají. Čtenář poznává, že skutečnost se skládá ze samých fragmentů, začátků, že celek není možný, neboť každé pokračování s sebou přináší další prázdno: prázdno vlastní minulosti, z níž se vynořuje, i prázdno dosud nepřítomných, budoucích souvislostí, které se v něm začínají splétat. Také gangster objevuje, že každá nová skutečnost, každý nový počátek s sebou přináší vlastní horizont, z něhož jej nelze vytrhnout. Zatímco však Čtenáře zneklidňuje nepřítomnost *skutečného* pokračování, vidí gangster jinou stránku tohoto mnohoznačného horizontu než Čtenář: to, že je přeplněn *možnými* souvislostmi a ději, které však mají neustále tendenci proměňovat se ve skutečnost; proto nové počátky, o něž se pokouší, nevedou k vytoužené prázdnotě, ale k rozvětvení a bujení dějů, jež z jednotlivých horizontů vyvstávají. Čtenářova touha po vyplnění horizontu vyvolávala prázdno, gangsterova touha po prázdnu přináší nesnesitelné množení skutečnosti.

Čtenář vlastně ztroskotává proto, že neví, že je už v každém okamžiku u cíle, neví o zvláštní celistvosti, která je skryta pod navyklými vztahy a kterou obnažují pouze fragmenty, o celistvosti nevyplněného horizontu, jež je pevnější než pouta uskutečněných nebo poznaných souvislostí a jež se doplňováním fragmentů roz-

bíjí. Tato celistvost, již nelze přerušit a z níž nelze vystoupit, zase neustále spoutává gangstera. Gangster zjišťuje, že není možný absolutní fragment, pouhý počátek, že v každém fragmentu dřímá celek, který využívá všech příležitostí k tomu, aby se ozval a rozvinul. Celek lstivě číhá v *přítomném* i v *minulém*. *Přítomné*, nově započaté se okamžitě vplétá do souvislostí; události, jež přicházejí, vtahují toho, který chtěl utéci z času, do vlastní budoucnosti i minulosti. A *minulé*, jež chtěl gangster opustit, pro něj stále zůstává, a to ve dvojí podobě. Jednak jako jednota a styl dění, jako horizont, který do sebe vsazuje to, co přichází, i když aktuální pokračování dějů, jež se v minulosti odehrávaly, bylo přerušeno; tato minulost zůstává a zraje v čase, prosakuje do nových osob, věcí a událostí, přízračně a triumfálně se zjevuje v jejich tvářnosti. Kromě toho zůstává minulost jako dozadu se rozvíjející řada dějů, jež jsou v tomto neurčitěm horizontu ztajeny a jež z něho vystupují. Nové počátky jen zmnožují tyto řady dějů: „Protože takhle jsem nedělal nic jiného, než že jsem ty minulosti násobil, a jestli mi jeden jediný život připadal moc nafutrovaný a rozvětvený a zamotaný na to, abych se s ním pořád vláčel, co potom všechny ty rozdílné životy, každý se svou minulostí a s minulostmi jiných životů, co se bez ustání zaklesávají jeden do druhého.“

### ***Flannery: hledání prvotního šumu***

Prázdnost, které se otvírá v každé knize, poukazuje k dalším prázdnostem a nakonec k počátečnímu prázdnosti, jež je současně počáteční plností možností, zárodečnou látkou všech možných příběhů. „Opravdu, když vrhnu panoramatický pohled na všechno, co jsem nechal mimo hlavní linii vyprávění, jako bych viděl prales, který se táhne na všechny strany a je tak hustý, že nepropouští světlo.“ Ale aby kniha mohla něco sdělit, musí používat nějakého předem

daného jazyka, forem reprezentace, které jsou už známy. Třeba byl jazyk knihy sebebůvodnější, musí se vztahovat k jazyku minulých knih. Kniha je tak pouhým fragmentem řady knih, je pouhým překladem překladů, který bude dále překládán. Je interpretací jiných interpretací, za jejichž nekonečnou řadou se každý počátek ztrácí.

Spisovatel Flannery touží po knize, jež by se sytila přímo z tohoto počátku, který se zjevuje při psaní jako bílý list, jako neurčité „pěnění slov a příběhů“. Je však vůbec možný přístup k tomuto počátečnímu magmatu, z něhož vyvstávají příběhy? Je s ním snad ve spojení starý slepý Indián nazývaný „Otec Příběhů“, který žije kdesi v Jižní Americe a který chraplavým hlasem vypráví příběhy všech napsaných knih? Existence tohoto magmatu možných příběhů, které se stře na samém počátku řady znaků, není nepochybná. Někteří se domnívají, že starý Indián jen dokáže telepaticky komunikovat s jinými vědomími anebo že je reinkarnací spisovatelů žijících v minulosti: to, co se jevilo jako počátek, tak může být ve skutečnosti reprodukcí. Možná že žádný počátek, třeba nekonečně vzdálený, neexistuje. Možná není žádné počáteční slovo, vztahující se k originálu, možná je jen věčný návrat kopií a překladů.

Flannery sice hledá akt původního psaní, v němž se obnovuje vztah k počátečnímu chaotickému šumu příběhů, ale netrpí iluzí, že jde o nějakou skutečnost „o sobě“, která by byla před psáním a která by byla na jeho formách zcela nezávislá. Prvotní šum je už počátkem formování řeči i tím, co zbylo po roztavení minulých jazyků v nepředmětné paměti. Flannery se ve svém deníku zmiňuje o písaři Abdulláhovi, který zapisoval Korán a který odpadl od víry, když Mohamed přijal do knihy to, co Abdulláh do textu sám vložil. Podle Flanneryho nebyl Abdulláh v právu, neboť slovo není nikdy pouhým oděvem myšlenky. To, co je původní, se může zjevovat pouze v perspektivě nějakého jazyka, jako odpověď na jeho výzvu a mimo tyto situace výzev nemá žádné samostatné bytí. Na druhé straně se však jazyk v této situaci proměňuje, jeho vzepětí k po-

čátečnímu šumu jej novým způsobem organizuje a perspektiva vytvářená jeho formami se v tomto poli sil stává jedinečnou, i když uzrála z mnoha tradic a stále je v sobě nese.

Není to tedy sám jazyk, co zabraňuje, aby v aktu psaní působilo počáteční pole možností. Naopak, počátek se může zjevit jen jako určité pnutí v jazyce, jež prochází všemi jeho vrstvami. Počátek je zakryt pouze těmi formami jazyka, které se oddělily od této původní situace, v níž se řeč rodí z němého počátku a němý počátek z řeči. Tyto formy jsou spjaty s lpěním na *autorově* já. Autorovo já je tuhou vrstvou nahromaděných jazykových forem, jež se brání tomu, aby byly rozpuštěny v aktu původního psaní. „Jak dobře bych psal, kdybych tu nebyl! Kdyby se mezi bílý list a pění slov a příběhů, které nabývají tvarů anebo mizí, aniž je někdo napíše, nekladala ta protivná membrána, jíž je má osoba!“ Přitom je si Flannery vědom, jak obtížné anebo snad přímo nemožné je takové rozpuštění autora v aktu psaní. Ludmila, jeho obdivovatelka, se stejně jako on domnívá, že autor má za knihou zmizet; pravda literatury podle ní spočívá v „neosobní grafické energii“. Její představa o psaní jako přírodním aktu je příbuzná Flanneryho touze, je jen naivnější. „Ideální autor“ podle ní dělá knihy, „jako dýně dělá dýně“. Ludmila nevidí složité zprostředkování, které je ukryto i ve zdánlivě bezprostředním výrazu, neuvědomuje si, že jednoduchost a organičnost díla je výsledkem a druhou stranou složitých mechanismů, že prostota okamžiku, kdy síly počátku projedou tělem jazyka a nově je zorganizují, předpokládá dlouhou tradici, bohatou zkušenost s různými jazyky – stejně jako k tomu, aby „dýně dělala dýně“, je třeba přepisování a rozšifrovávání složitých textů genetických kódů.

Flannery hledá počátek ještě v jiném smyslu. Chtěl by zachovat začátky románů v jejich fragmentárnosti, uchránit je před banálním údělem pokračování, k němuž jsou obvykle odsouzeny, neboť ví, že právě v prázdnu, které tyto fragmenty obnažují, se otvírá ono velké

počáteční prázdno, prvotní chaos, po němž touží. Usiluje tedy opět o opak toho, o co usiluje Čtenář. „Dobrodružná fascinace, již nalézáme v ryzím stavu v prvních větách první kapitoly tolika románů, se často v následujícím vyprávění vytrácí (...). Chtěl bych napsat knihu, která by nebyla nic jiného než incipit a která by si uchovala po celou dobu četby onu počáteční potenciálnost.“

### ***Marana: pravda apokryfů***

Ermes Marana vidí jen řadu překladů překladů, řadu kopií kopií, na jejímž začátku nestojí žádný originál. Proto říká, že „rozdíl mezi pravým a falešným je jenom náš předsudek“; ve skutečnosti existuje jen rozdíl mezi vědomými a neuvědomovanými kopiemi. Ve světě kopií je možné být pravdivý – či spíše dosáhnout stavu, který je jakousi analogií pravdy – pouze jediným způsobem: tak, že lež uznáme jako lež, že ji nebudeme vydávat za pravdu, že překlad nebudeme vydávat za originál. „Hodnota literatury spočívá právě v její mystifikační roli, právě v mystifikaci je její pravda; a tak falzifikát jako mystifikace mystifikace je vlastně pravda na druhou.“ Marana sní o „literatuře sestávající výlučně z apokryfů, falešných atribucí, imitací, plagiátů a pastišů.“ Na rozdíl od Ludmily si uvědomuje, že jazyk vždy odkazuje k nějakému předchozímu jazyku, ale neví, že všechny minulé jazyky, z nichž je jazyk přítomnosti vytvořen, se mohou v novém výrazu rozpustit a přetvořit a že se v tomto dění může – jako pól, k němuž směřují energie jazykového gesta – zjevit něco, co sice není na jazyce nezávislé, co však není pouhou kopií a může být nazváno počátkem či originálem.

Také Marana chce odstranit autora, ale z jiného důvodu než Flannery. Ne proto, že autorovo já jako systém přetrvávajících forem zakrývá přístup k prvotnímu poli možností, z něhož se napájejí všechny jazyky, ale proto, že postava autora má sugerovat, že dílo je

originál, „že za každou knihou stojí kdosi, kdo garantuje pravdivost onoho iluzorního světa“. A ještě jeden cíl mají Marana a Flannery společný. Marana také usiluje – ve službách sultána – o vytvoření knihy, jež by se skládala ze samých začátků (tedy o to, s čím není s to se vyrovnat Čtenář a co dělá ve skutečnosti Calvino). Činí to ale opět z opačného důvodu než Flannery: ten chce v prázdnou fragmentů otevřít prostor, v němž by se zjevilo reliktní záření počátečního pole možností, touží po klidné plnosti prázdná, v němž je zavínuto vše, v němž nic nechybí. Marana chce naopak udržovat napětí, chce, aby neustále ještě scházelo něco pozitivního. V témže cíli se tak střetávají dva póly existence: směřování k plnosti nerozvinutých možností a směřování k nikdy nekončícímu vyplňování prázdná.

Flannery a Marana jsou protihráči, ale pozice každého z nich je dvojznačná. Flannery si uvědomuje, že právě ve falzifikaci, v setkání falzifikátorova světa se světem toho, koho falzifikuje, se může zjevit pravda („pravda, která může vyjít z mého pera, je něco jako úlo-mek, který prudký úder vyštípl z balvanu a který byl vržen kamsi daleko; neboť mimo falzifikát není jistoty“). A na druhé straně je Maranova falzifikační práce poháněna energií jeho lásky k Ludmile; hra mystifikací, kterou rozehrává, je výrazem něčeho pravdivého a původního.

### ***Poměry v Atakvitánii a Istimý magnát***

V Atakvitánii, zemi, do níž se Čtenář dostává, když hledá pokračování jednoho z rozečtených románů, se boj vládnoucího řádu s revolucí vede za pomoci maskování, tj. mluvení jazykem nepřítele. Ale tento nepřítel se zase maskuje napodobováním nepřítele napodobujícího nepřítele, a tak simulace přechází v nekonečné zrcadlení, v němž se ztrácí zrcadlený předmět. Tímto mizícím „předmětem“ je vůle k moci spolu s formami řádu, v nichž se prosazuje. Dva kolektivní

subjekty bojující o moc – vláda a revolucionáři – se nakonec rozplývají ve hře jakéhosi jazyka, který jako by jen vyslovoval sám sebe. Vůle k moci, která byla skryta za určitým politickým jazykem, určitým řádem, se sama ukazuje jako výraz něčeho základnějšího, stává se hříčkou a možná i výtvořem čehosi, co paradoxně opět připomíná jazyk a řád (neboť jde o soustavu neosobních, navzájem se zrcadlících forem, které regulují jednání). Tento jazyk však zřejmě nic nevyslovuje, jeho formy působí spíše jako parodie na řád, neboť jejich hra je prosta jakékoliv „vážné“ finality, a naopak veškerou finalitu, jež do dění vstupuje, znetvořuje nebo ničí. Vůle k moci je tak sama využívána – ne lstí rozumu, ale lstivostí hrajícího si jazyka, nesrozumitelného, a přitom bez tajemství (neboť v něm není nic nepřítomného, žádná prázdnota, v níž by se tajemství mohlo usídlit). Parodie řádu přitom sama řád produkuje a zjevuje se v jeho rysech. Nemáme ale ani jistotu, že tato hra je opravdu tím posledním, nevíme, jestli sama není projevem něčeho ještě základnějšího, jestli to, co se nám jeví jako její arbitrární pravidlo, produkující zákony a pohlcující je, nakonec není samo výrazem nějakého jiného, neznámého zákona.

Také finanční sféra je oblastí složitého znakového zprostředkování. Peníze jsou znaky různých skutečností; tyto znaky však žijí vlastním životem, který je na skutečnosti toho, co označují, závislý jen volně a který tuto skutečnost může ovlivňovat. Není tu jednoduchý, jednosměrný vztah mezi znakem a označovaným, ale mnohonásobné zprostředkování působící všemi směry. Finanční magnát z románu *Tam, kde se linie protínají* dělá v oblasti finančních znaků něco podobného, co Marana v oblasti znaků jazykových: využívá samostatnosti znaků a nechává je zcela odpoutávat od toho, co označují, nechává finanční text žít vlastní život, rozvíjet vlastní pokračování a vlastní transformace, interpretace a překлады. Označovaná skutečnost, oslabená složitým zprostředkováním, se v těchto hrách zcela ztrácí. Magnát využívá tohoto mizení

skutečnosti a hraje hry s nekonečnými zrcadlovými odrazy: „Své finanční impérium jsem vybudoval právě na principu kaleidoskopů a katoptrických strojů, tím, že jsem jako v zrcadlovém bludišti donekonečna násobil společnosti bez provozních kapitálů, že jsem navyšoval úvěry do obrovských rozměrů, že jsem dával katastrofálním pasivům mizet v mrtvých úhlech iluzivních perspektiv. Mým tajemstvím (...) bylo právě toto: že jsem nikdy nemyslel rovnou na peníze, obchody, zisky, ale pouze na refrakční úhly, vznikající mezi různě nakloněnými zářivými ploškami.“

Magnát však stále ještě trpí poslední iluzí, iluzí svého skutečného já, které je na těchto hrách nezávislé a které je řídí ke svým účelům. Využívá šalebné znaky k tomu, aby rozmnožil majetek (snad iluzivní, ale ve sféře oslabené skutečnosti a mocných znaků se rozdíl mezi iluzí a realitou stírá), a k tomu, aby za těmito odrazy ukryl svou osobu, své netknuté já. („Chci především znásobit svůj vlastní obraz, ale ne z narcismu nebo megalomanství [...]: naopak, abych uprostřed tolika klamných přeludů ukryl své skutečné já.“) Chce se zakrýt kopiemi, aby se uchránil jako originál, ale ukáže se, že z této hry zrcadlení nelze vyjmout ani vlastní osobu. „Jeden z mých obrazů vržených do světa zaujal mé místo a odsoudil mě k roli odzrcadleného přeludu.“ Nakonec – na konci začátku románu *Tam, kde se linie protínají* – není jisté ani to, jestli magnátův pád není jeho vítězstvím, jestli roztržnění já do mnoha kopií není vlastně naplněním magnátova úsilí, aby své já uchránil; já se rozestřelo do tolika forem a ztotožnilo svůj život s tolika transformacemi, že už není možné je zasáhnout: „Nyní se mi zdá, že vše, co mě obklopuje, je částí mne samotného, že jsem konečně dokázal stát se vším.“

## ***Začátky a konce***

Na konci románu se Čtenář, neustále pátrající po pokračování a konci, setkává v knihovně se čtenáři, pro něž je čtení rovněž bez konce; pro každého z nich je akt čtení nekonečný, protože různými cestami pronikají do prostoru plného prázdna, jenž je v každé knize přítomen a jež nelze nikdy zcela vyplnit. Všechny tyto cesty odhalují, že žádná kniha nemá konec, že všechny jsou jen počátkem – ale právě proto knihy neustále poukazují k celku, který je organičtější a pevnější než celek vymezený konvenční fikcí začátku a konvenční fikcí konce. Tento nezrušitelný celek se ukazuje a současně skrývá, přináší slast spočinutí, neboť je vždy přítomen, i nikdy nenaplněnou touhu po tom, aby byl vysloven, neboť všechna svá vyjádření přesahuje.

## 2. KAPITOLA

# Úzkost a smíření

Pokus o rozbor

Osmi schematických básní pro Josefa Hiršala  
ze sbírky Ivana Wernische Proslýchá se

**Vosa**

*Okno, v okně  
zahrada, v zahradě  
strom, o strom  
je opřen žebřík*

*Stůl, na stole  
mísa, v míse  
hruška, po hrušce  
leze vosa*

Věci, s kterými se setkáváme v básni *Vosa*, jsou nehybné. Přesto je v básni jakýsi pohyb přítomen: je to pohyb pohledu, který po věcech putuje. Pohled toho, kdo v básni mluví, se zvolna suně po poli viditelného, po blízkém i vzdáleném; proniká do zahrady, zase se vrací do místnosti a všude se setkává s tichými věcmi. A s tímto lehkým pohybem se prolíná ještě jiný pohyb, pohyb jiných očí – klouzání pohledu čtenáře po stránce, sestupování pokojnou kaskádou krátkých veršů, z nichž žádný neobsahuje více než tři slova, a neumožňuje tak pohledu, aby zrychlil a rozběhl se k vzdálenému konci řádky. Podobný klidný pohyb vyjadřují i rytmy řeči. Báseň se skládá takřka jen z podstatných jmen a předložek, jsou tu jen dvě slovesa; jedno z nich je přítom v pasivním tvaru a vyjadřuje nehybný stav, jediné aktivní sloveso se objevuje až v posledním

verši, jako předposlední slovo básně. Souřadné asyndetické řazení slov spolu s opakováním jednotlivých slov a návratem formy první sloky ve sloce druhé dává vyvstat klidnému času, času bez cíle a bez napětí směřování k cíli, času ospalého odpoledne na sklonku léta nebo na počátku podzimu. Pohyb pohledu toho, kdo mluví, se splétá s pohybem oka toho, kdo čte, a oba pohyby se prolínají s rytmy řeči; z tohoto prolnutí se rodí silové pole básně, v němž se rozplývá rozdíl mezi tématem a tvarem básně. Mají-li básně nějaký smysl, není tímto smyslem spíše než idea, pocit nebo dění osamostatněného jazyka toto silové pole či rytmus času, sjednocující jazyk a téma, vyjadřování a vnímání?

Pomalý pohyb pohledu nikde nezpomaluje ani nezrychluje, nesměřuje k ničemu, jen bezcílně putuje v čase bez cíle a bez významných okamžiků, které by se lišily od ostatního času. Je to pohled, který bloudí ve světě homogenní skutečnosti (a který svým odstupem, svým lehkým dotykem a svou pomalou cestou tuto skutečnost vytváří). V tomto světě je jedinou, rovnoměrně rozestřenu hodnotou sama přítomnost věcí, samo jejich bytí, samo stření prostoru, jenž jako Parmenidův kosmos nepřipouští žádné prázdno. Ani okno není mezerou a prázdnotou, ale součástí vzoru vytvářejícího nepřetržitý goblén přítomného. Je to podivná hodnota; ve stavu, v němž se s ní vědomí setkává, se spojuje tichá extáze s otupělostí a nedostatkem vzruchu, slast s nudou, zárodky jakéhosi hlubokého poznání s leností. Tento stav, v němž se otvírá skvělé a otravné tajemství bytí, se označuje jménem *malátnost*.

Hodnota přítomnosti je po poli viděného rozestřena rovnoměrně (bytí je všemu, co je, uděleno stejně), a tak nemá smysl ani někam pospíchat, ani něco přeskakovat. Podivné sdělení, v němž věci vydechují monotónní zprávu o tom, že jsou, obvykle zaznívá jako neuvědomovaný doprovod vnímání; jsou jisté malátné srpnové a zářijové dny, kdy tento hlas zřetelně zazní a rozpustí v sobě všechny ostatní tóny.

S vlastním předmětem básně se setkáváme až v posledním slově, až poté, co se pohled toho, kdo mluvil, vrátil od vzdáleného k blízkému, na počátek cesty, a poté, co pohled toho, kdo četl, sestoupil po nehlubokých schůdkách básně k okraji bílého prázdna. Obě cesty nakonec nacházejí přece jenom cosi jako cíl. Pohled se zastavuje na vose, která leze po utrženém plodu. Nepatrný, lehký, chaotický a nicotný pohyb vosy se podobá pohybu pohledu sunoucího se po věcech, pohled se na konci své cesty setkává s dějem, který je jeho obrazem, který jej opakuje – jako by cílem bylo jen opakování cesty, jen snová, nepotřebná a zářivá přítomnost minulého, ve kterém dozrál smysl a které se proměnilo ve štěstí. Pohyb vosy se také podobá lehkému pohybu oka sunoucího se sem a tam po konstelacích slov uprostřed stránky a podobá se i pohybu řeči kladoucímu slova v rámci úzkého lexika, které není nikde proraženo metaforickou nebo metonymickou souvislostí. Pohled vykonal svou cestu po goblenu přítomného, po zahradě a po věcech v místnosti, jen proto, aby se nakonec setkal s nicotným pohybem vosy, v němž se ještě jednou vrací přívětivý labyrint jeho cesty.

Vosa na plodu ze zahrady je dobrým koncem cesty, dobrým cílem. Cíle se musely rozplynout v čase, v němž jsou všechny okamžiky stejně významné nebo bezvýznamné, aby se z této jednotvárnosti mohlo znovu objevit něco jako cíl, zastávka v pohybu, tentokrát ne jako vnější forma vnucená přítomnosti a podrobující si ji, ale jako uzrání pomalého toku času. Homogenní čas se bez vnějšího násilí zahušťuje do událostí, které se z něho vydělují. Událost v tomto světě neznamena prudké gesto. Událostí je kupříkladu setkání s vosou, lezoucí po hrušce. Televizní reklamy předvádějí mnohokrát denně magický rituál očišťování věcí a těl od toho, co na nich leží, co po nich leze a co je vysává, co na nich ulpívá nebo co z nich vytéká – od špíny zažrané do látek a lepící se na lesklé dlaždice, od prachu na kobercích a hladkých stěnách nábytku, od komárů usedajících na kůži a pijících z ní krev, od potu, moči a menstruační krve. Na konci tohoto rituálu,

v němž jsou obnovovány hranice, narušované zvenčí nebo zevnitř, povstávají věci a těla v zářící čistotě smrti, ztotožněné s neživým pojmem, s pravzory platónské říše reklamních idejí. Ale na věcech a na tělech ve skutečnosti vždy něco lpí, něco vytéká z jejich skulin a pórů, něco se do nich zarývá, něco po nich leze. A právě vosa lezoucí po plodu, spadlý suchý list na dlaždicích, prach na knihách, pachy prostupující prostory vytvářejí událost, kdy je roztržen obal pojmu a kdy věc ožívá. Událost má za následek, že je věc před námi a že se s ní můžeme setkat. A při tomto setkání si uvědomujeme, že podstata věci není její pojem ani televizní platónská idea, ale styl jejího setkávání s vosami, které po ní lezou, se suchými listy, které se dotýkají jejího povrchu, s doteky deště, stínů a světel, styl jejího procházení ročními obdobími, krajinami a pokoji. Její podstata je v tónu, který zaznívá ve všech těchto tichých rozhovorech, jež věc vede. Báseň Vosa je o pohledu, který zabloudil v malátném labyrintu monotónní jsoucnosti, aby se v něm nakonec setkal s obnovenou esencí věci.

## **Okno**

*Okno, v okně  
zahrada, v zahradě  
strom, o strom  
je opřen žebřík*

*Stůl, na stole  
mísa, v míse  
hruška, po hrušce  
leze vosy*

Ale toto obnovení věci představuje také neustálé nebezpečí, že se rozplynutí cílů a jejich násilí na přítomnosti promění v mechanickou následnost přítomných okamžiků, hutný, pomalý čas situací v lhos-

tejnou prázdnotu, malátná setkání s jediným bytím v tupý propad do nicoty. O této proměně pojednává báseň *Okno*. Souřadné spojení slov v básni *Vosa* vyjadřovalo bezcílý plný čas; také jazyk básně *Okno* je souřadný a asyndetický, její silové pole je však jiné. V důsledku toho, že se téma básně neobjevuje až na konci, ale hned v prvním slově, má vlastně celý text povahu zbytku, jakéhosi post-scripta; rozvolněnost spojená s parataktičností a asyndetičností je nyní výrazem doznívání jevu, rozestírání se prázdnoty. Pomalá vlna řeči se zvolna rozlévá po bílé stránce, slábne, až se vsákne do bílého papíru jako do písku pobřeží. Báseň *Vosa* byla o šťastném návratu, o blaženém opakování; báseň *Okno* je o propadání se do nicoty. Jednota, která se zjevila v básni *Vosa*, byla jednotou šťastné chvíle, snem, který se rodí za srpnového nebo zářijového odpoledne ve venkovském stavení a který nemá sílu, aby se udržel a proměnil v trvalou záři skutečnosti. Zážitek jednoty po uplynutí šťastné chvíle mizí; člověk si však z této zkušenosti uchoval vědomí o tom, že je něco vně, mimo lidský svět cílů, něco, o čem předtím, v době, kdy žil uzavřen do cílové sítě, nevěděl. Ale protože ztotožnění vnitřku a vnějšku bylo záležitostí šťastného okamžiku – který dává osud nebo náhoda –, zůstává po odeznění této chvíle ve vědomí vztah k vnějšku pouze jako průrva, jíž proniká dovnitř cizí látka, pouze jako negace lidského světa, jako neustálá hrozba, jako trhlina ve zdech, které mají zaručovat bezpečí a smysluplnost našeho světa. Okno je jen touto neustále přítomnou hrozbou, za oknem je prázdno a mlčení, okno vede vždy do noci, oknem se neustále řine dovnitř chladná láva nicoty. Okno je ironií domu, poukazuje na omezenost a křehkost domácího řádu, ale tím ruší smysl věcí nejen venku, ale i uvnitř (protože ten měl být zajištěn právě iluzí univerzálního řádu objímajícího vnějšek i vnitřek), znicotňuje všechny věci; jejich přítomnost osciluje mezi vyhaslostí a neurčitou hrozbou. Chybění sloves a adjektiv vyjadřuje spolu se souřadností toto trčení věcí do prostoru, současně tupé a hrozivé. Přesahy, jež jsou ve všech verších

uvnitř slok, vnášejí do toku řeči diskontinuitu; promlouvají jimi přeryvy mezi věcmi, nespoutanými sítí smyslu. Pohled se sune po věcech, jako by v této bezútěšné zemi hledal záchranu, ale nachází stále jen vyhaslé a zlé věci v rozpadlém čase bez souvislosti a beze vzmachu, pohled čtenáře putuje po slovech prolezlých prázdnotou, děrami mezi písmeny i uvnitř nich, až po konci básně všechny tvary definitivně zalije bílá stránka.

## **Hruška**

*Okno, v okně  
zahrada, v zahradě  
strom, o strom  
je opřen žebřík*

*Stůl, na stole  
mísa, v míse  
hruška, po hrušce  
leze vosá*

Přítomnost horizontu, z něhož se vynořují všechny věci a jenž rozbíjí navyklý uzavřený řád, se tedy proměnila v prázdný průlom okna, ve kterém je vždy nicota, okna, které se otevírá do noci a mlčení. Ten, kdo sedí v místnosti a dívá se ven tímto otvorem ve zdi, touží po tom, aby byl znovu navázán vztah mezi tím, co je uvnitř, a tím, co je venku, ví, že jinak vteče oknem dovnitř chladná materie kosmu a zničí všechny věci. Jak to ale udělat, když se jednota šťastné chvíle rozpadla a když jsme navíc pochopili, že tato jednota nepřinese skutečnou záchranu, ani kdyby se znovu objevila? Pohled bloudí po věcech a pátrá, není-li někde nablízku pomoc. Souřadná asyndetická forma, která byla v básni *Vosa* výrazem malátného setkání s bezprostřední jednotou bytí a v básni *Okno* výrazem tupého

trčení předmětů rozpadlého světa, se v básni *Hruška* stává výrazem bloudění labyrintem věcí, jež je proniknuté tušením blízké záchranu. Toto tušení, toto očekávání přicházejícího se liší od cílového jednání: cílové sítě se už v první básni cyklu rozpustily v hutném a pomalém původním čase a už se nevrátí, protože se ukázala jejich odvozenost vzhledem k původnější jednotě bytí a vnějškovost spojení, které navazují mezi věcmi. Ke konci básně pohled nachází to, co hledal – a teprve při tomto nálezu si uvědomuje, co to vlastně bylo, jaké setkání očekával: co jsme hledali, si vždy uvědomujeme, až když to nalezneme.

Ke konci básně pohled nachází hrušku. Hruška je věcí lidského světa, je vpletena do jeho syntaxe, do činností a stavů, jež tento svět ustavují, dobře se snáší s jinými věcmi lidského světa. Smysl, jímž se hruška ozývá v lidském světě a jímž se do něho vplétá, však není novou rolí, která by jí byla při vstupu do lidského světa udělena a kterou by byla nucena hrát. Tento smysl je stále prosáklý silami světa, z něhož hruška pochází, světa za oknem. Hruška nepřestává být – ani tehdy, když leží v míse na stole – součástí mimolidského světa, světa přírody. Lidský smysl hrušky se nerodí popřením smyslu, který v ní uzrál ve světě přírody, v jejích odpovědích na výzvy času a prostoru, na výzvy situací; napojuje se na něj. Hruška ve své chuti, vůni a tvaru otvírá uvnitř lidského světa svět sezon a krajin, svět, v němž rozmlouvají síly zrání se silami povětří, země, časových cyklů. Při pohledu na hrušku tušíme, že tato naroubovanost smyslu, z něhož se splétá lidský svět, na rytmy mimolidského světa není bizarní výjimkou, že tento přesah k temnému a štědrému základu patří k povaze smyslu. Znovu se rodí smír mezi tím, co je uvnitř, a tím, co je venku, znovu vyvstává jakási jednota, i když dosud ještě nevíme, jaký bude mít dosah, jaký odpor bude s to překonat. V každém případě už tato jednota není jednotou šťastné chvíle, jak tomu bylo v básni *Vosa*. Je vyvolána hraničním jsoucnem, které náleží dvěma světům, je *ustavená* – třebaže jen prostřednictvím

hledání a nalézání –, a tak dává naději, že bude moci být přivolána, že nebude přicházet k člověku zvnějšku, že bude zasazena do sil jeho existence.

Hruška také zajišťuje jednotu mezi tvarem a světem beztvarých sil. Má neproblematický, jasně vymezený a rozpoznatelný obrys, jenž jí umožňuje být čitelným písmenem v textu lidského světa. Ale tento tvar je krystalem, do něhož ztuhlo proudění sil a jenž tyto síly, které jej vytvořily a které se do něho vtělily, stále vyzařuje. Tvar hrušky vydechuje síly, které jsou do něho zavinity, při setkání s ním se rozvíjejí světy, které jsou ustaveny prouděním těchto sil: svět měkkosti a oblosti, svět růstu a zrání, svět ročních období s laděními bytí, která přinášejí, svět venkova s dvojím významem exilu a asyly, svět zahrad a sadů s jejich záhony, plody i znepokojivými vlhkými kouty, svět temného a omamného života vnitřních štvů a jejich tajemné energetiky, svět cest od tvrdého k měkkému a pak rozměklému. Tvar oddělený od těchto sil je pouhou abstrakcí. *Hruška* je tvarem i vyzařováním sil, každé jsoucno je tvarem a září; tvar je kondenzovanou září, záře je způsob bytí tvaru. V básni *Hruška* se tedy ukazuje, že přítomnost vyprázdněných tvarů, o nichž pojednávala báseň *Okno*, byla jen důsledkem ochablosti pohledu, důsledkem toho, že slabý pohled kladl namísto věcí a tvarů vybledlé přízraky, které zplodila jeho mdloba. Ale zánik smyslu, k němuž v této básni došlo – po otřesu finality v básni *Vosa* –, přesto nebyl slepou uličkou uvnitř labyrintu; byl snad nutný k tomu, aby se vyčistil terén, na němž vyvstávají věci, a aby se uvolnilo místo pro zrod obnoveného smyslu, aby v prázdnotě a ve tmě mohl pohled zachytit fluorescenci věcí.

Báseň *Hruška* tedy ukazuje, že síly, jejichž vlastní pole působnosti je venku, za oknem, jsou přítomny i uvnitř, ve věcech patřících k lidskému světu. Dává tušit, že jednota lidského řádu není od pulsave těchto sil zcela oddělena. Hruška na stole způsobuje, že okno přestává být hranicí a bránou nicoty a stává se průduchem, jímž

dovnitř proudí síly, které prosakují věci lidského světa; prostřednictvím okna je opět možné obnovit jednotu mezi vnitřkem a vnějškem – a tato jednota už není naivní a darovaná šťastnou chvílí, je to jednota, která nabírá sílu, neboť musí překonávat oddělení vnitřku a vnějšku, jež už nemůže být zrušeno žádnou naivitou a bezprostředností.

## **Zahrada**

*Okno, v okně  
zahrada, v zahradě  
strom, o strom  
je opřen žebřík*

*Stůl, na stole  
mísa, v míse  
hruška, po hrušce  
leze vosy*

Není ale tato jednota stále ještě příliš laciná a nahodilá? A není proto smíření, jež se na jejím základě ustavilo, předčasné a zdánlivé? Hruška smířovala vnitřek a vnějšek, lidský řád a kosmos, tvar a sílu a toto spojení na rozdíl od naivní jednoty básně *Vosa* muselo být hledáno a nalezeno: muselo překonat oddělení obou oblastí a muselo být zajištěno jsoucнем, které patří do obou světů. Nebylo však této jednoty dosaženo za cenu, že svět toho, co je venku, se na smíření nepodílel ve svém celku, že byl redukován na ty své prvky, které jsou začlenitelné do lidského světa a které je lidský svět s to přijmout? Nebyl svět za oknem omezen na rozpoznatelné a použitelné tvary? A nebyly do něho nakonec tyto tvary promítnuty z lidského světa? Potom by smíření bylo falešným smířením, smířením s přízrakem; lidská racionalita by se smířovala s vlastní halucinací.

Potom by ve světě venku zůstal ještě temný zbytek, bujení a přelévání neklasifikovatelných tvarů a víření sil, jež nejsou zkratitelné a převoditelné na práci v lidském světě – a tento zbytek by neustále hrozil, že vnikne do lidského světa a rozvrátí jej.

Temný zbytek, který byl dosud vyloučen ze hry, se ozývá v básni *Zahrada* a jeho hlas rozbíjí jednotu, které bylo dosaženo v básni *Hruška*. Tento hlas vyjevuje, že jednotu mezi vnitřkem a vnějškem byla jen iluzí, jen snem. Příroda je sice s to vytvářet zřetelné tvary, které se dají snadno rozpoznat, popsat a zařadit, tvary, jež lidský svět přijímá a jejichž prostřednictvím se spojuje s přírodou, ale tyto tvary jsou pouze jednou z tváří přírody. Stejně tak v přírodě působí síly, jež se dají využít k práci na naplňování lidských cílů, ale tento možný účinek je jen jedním z projevů, jimiž tyto síly ve své divoké hojnosti kypí a jež jsou jejich esenci lhostejné; pestré stopy, jež síly při své nekonečné slavnosti zanechávají ve světě, jsou hned zapomenuty.

Příroda se ve čtvrté básni cyklu objevuje jako zahrada, jako nepopsatelný přízračný vír listí, jako nečitelné a bolestné písmo větví, jako nedešifrovatelný kosmický šum v korunách stromů. Tyto spleti tvarů a tyto šumy jsou ještě tíživější než prázdnota, která byla tématem básně *Okno*. Báseň *Zahrada* na první pohled báseň *Okno* připomíná, ve skutečnosti k ní však tvoří kontrast. V básni *Okno* se svět věcí proměnil v nekropoli, v jejímž prostoru vanula tíseň a neurčitá hrozba; šum, který se ozývá v básni *Zahrada*, je naproti tomu hlasem počátku, strašlivějšího než zánik, než smrt, která hrozí jen nicotou – zatímco v počátku se zběsile derou k existenci a zase zanikají tisíce tvarů, s děsivou a krutou čilostí se přelévají v nekonečných metamorfózách, v nichž se míchají nepojmenovatelné tvary, fantastičtí živočichové a tváře oblud; amorfní hmota tvarů, tváří a těl nás zaplavuje, proniká nám do krve, v jejím dechu se naše obličejí stávají stejně přízračnými jako tváře oblud. Tento čilý život je strašnější než smrt, a nelze

mu uniknout ani do smrti, i ticho smrti je jen jedním z tónů této staré nechutné symfonie. Šum, který zní ze zahrady, je hlasem počátečního chaosu, který hrozí, že se vrátí a pohltí všechny tvary, a který současně láká hnusnými slastmi světa bez tvarů a osob. Když slyšíme funění oblud, cítíme děs, ale současně se rozpomínáme na zapomenutá příbuzenství a toužíme vrátit se do krutého domova, do mokvajícího lůna. A tato hrozba a tento příslib snad nepoukazuje jen k něčemu, co se blíží, snad je ve skutečnosti výrazem něčeho, co už se událo, co se děje neustále, snad jsou slova našich jazyků jen záchvěvy tohoto šumu a nevyjadřují nic jiného než on, snad jsou tvary jen součástí věčného vlnobití chaosu, které nazýváme kosmem. Hruška nás nemůže zachránit, protože je jen snem této chaotické materie beze jména, stejně jako všechny tvary, stejně jako celý kosmos.

Chápeme nyní také, proč je tato báseň o zahradě, a ne třeba o lese. Les na první pohled vypadá jako radikálnější popření tvarového řádu lidského světa, ale ve skutečnosti tím, že je od lidského světa zřetelně oddělen, může ještě skýtat iluzi, že je možné vést hranici mezi lidským světem a chaosem a že je možné pro lidský řád vymezit nějakou autonomní oblast působnosti. Zahrada je depresivnější a strašidelnější než les: ukazuje nám, že i v tom, co člověk vtáhl do svého světa, v tom, co vzdělal, co proměnil v kulturu, stále vládne nelidský princip, který se vymyká smyslu. V zahradách za našimi okny žijí strašnější nestvůry než v lese.

## **Mísa**

*Okno, v okně  
zahrada, v zahradě  
strom, o strom  
je opřen žebřík*

*Stůl, na stole  
mísa, v míse  
hruška, po hrušce  
leze vosa*

Básník jako by se v této básni znovu pokusil najít záchranu, záchranu před hrozbou chaosu a před neřestnou slastí rozplynutí se v něm. Do dramatu vstupuje cosi, co dosud bylo v pozadí: věc zhotovená člověkem. Už okno bylo lidským výtvořem, ale okno bylo jen svědectvím o nezabezpečení hranic lidského světa, jen trhlinou v lidském světě, kudy do něho pronikala jednou chladná prázdnota, jindy beztvary šum. Mísa naproti tomu – podobně jako hruška – zprostředkovává vztah mezi lidským světem a tím, co je vně. Ale tvar mísy už není nalezen a přenesen do lidského světa, je to tvar, který má původ přímo v lidském světě a který byl přírodní materií vnučen zvenčí. Z básně se nedozvídáme, jde-li o dřevěnou, kameninovou, skleněnou nebo porcelánovou mísu, ale její materie v každém případě pochází ze světa přírody (v poslední instanci by z něho pocházela, i kdyby šlo o mísu z umělé hmoty).

Hruška sice nastolovala jednotu mezi vnějškem a vnitřkem, ale tato jednotu byla závislá na nalezení tvaru, v němž se prostupují dva světy, a proto byla slabá, neschopná odolat rozkladné moci šumu zaznívajícího ze zahrady. Zajišťovala spojení pouze ve chvílích, kdy se člověk obrací od světa znaků a artikulace k jeho prameni. Je třeba, aby se člověk čas od času navracel k prameni, aby obnovil hlas rytmů pramene v konstelacích, do nichž tyto rytmy ztuhly. Žít stále u pramene ale není možné. Nejde o míru síly a slabosti člověka, jde o to, že při dlouhém pobytu u pramene zjistíme, že pramen je sám o sobě monotónní a nudný. Štěstí, které při setkání s pramenem zakoušíme, se po čase promění v nudu a zhnusení. Domnívat se, že pramen čerpá sílu pouze ze sebe sama, je iluzí; život pramene spočívá až v jeho hře s tím, co z něho povstalo a co se mu vzdálilo. Kromě toho, když pramen

zkoumáme, zjistíme, že není absolutním, soběstačným počátkem, že to, co vypadá jako čirý výtrysk z beztvaré hlubiny, je ve skutečnosti fází cyklu, jež tvoří vyvstávání tvaru a jeho opětovné rozpouštění do beztvaré síly, která prosakuje do půdy a sytí prameny: povaha pramene je ovlivněna tím, co z něho povstalo, šum pramene řeky uprostřed lesa je ozvěnou hukotu, do něhož se slévají zvuky města na dolním toku.

V důsledku selhání pramene se rozpadá jednota nastolená setkáním s hruškou a v prázdnu, které zbylo, zní šumění zahrady. Novou a silnější jednotu nastoluje setkání s mísou. Mísa je v lidském světě proto, aby něco nesla, aby sloužila, je vsazena do řetězce dílčích cílů. Ale současně se v jejím tvaru vrací v proměněné podobě přírodní tvary. Tvar mísy pochází z lidského světa, ale smysl, v němž se nám zjevuje, nepochází jen z dění v této vymezené oblasti, destiloval se z celé rozlohy naší zkušenosti, vyvstal v síti analogií, která poutá naši zkušenost do jednoho celku a která je původnější než svět přírody a svět kultury. Ve smyslu, který vyvstává při pohledu na mísu, zaznívají všechna naše setkání s kruhovými, oblými, dutými věcmi, ať patřily do přírodního nebo lidského světa; každá věc vystupuje jako metafora všech analogických věcí i jako metafora sebe sama. Toto poznání proměňuje tvářnost přírodních věcí stejně jako povahu věcí patřících do lidského světa. Nyní se ukazuje, že ani hruška není jen výrazem přírodní síly, není spjata jen se světem pramene, že i smysl hrušky vyvstává z této sítě analogií, z níž se rodí každý smysl a jež nastoluje odolnější jednotu, než byla jednota založená na prunicích přírodního a lidského světa.

## **Strom**

*Okno, v okně  
zahrada, v zahradě  
strom, o strom  
je opřen žebřík*

*Stůl, na stole  
mísa, v míse  
hruška, po hrušce  
leze vosa*

Poznání, kterého se básníkovi dostalo ve světě věcí vyrobených člověkem, tedy proměnilo nejen lidský svět, ale i svět přírody. Příroda už není bezprostřední silou, která by byla protikladná světu lidských prostředků a znaků. V její chaotičnosti jsou přítomny zárodky jakéhosi řádu, který zakládá i svět lidského smyslu. Báseň *Strom* ukazuje přírodu v tomto novém světle. Příroda už není jen vířením chaotických sil, je také tvarem, ale tento tvar není pouze tím, co je s to se včlenit do funkčních a významových řetězců lidského světa, anebo tím, co je do přírody přímo z lidského světa promítnuto. Ukazuje se, že víření listů a nearticulované písmo větví přece jen nejsou v rozporu se slovem a tvarem, že nejsou jen tím, co slovo a tvar pohlcuje a rozleptává, že dokonce vlastní život tohoto chaotického dění směřuje k tvaru a ke slovu. Mnohost je současně jedním, přelévání neuchopitelných metamorfóz je také pojmenovatelným tvarem, je znakem jednoho – je *stromem*. Strom je jakýmsi slovem, které vyslovuje přímo příroda a které je spíše počátkem lidských slov než ozvěnou lidského jazyka v přírodě. Slovo tedy může zaznít i v přírodě, může být vysloveno přírodou samou; nejen že toto slovo není protikladné šumu přírody, ale vynořuje se z něho a šum se v něm naplňuje, aniž by přitom zanikl. Příroda není buď chaotickým šumem listů, anebo stromem – je stromem a šumem, je stromem, který je šuměním listů a spleť větví, a je vírem listů a labyrintem větví, z nichž krystalizuje jednota stromu. V chaosu samém je tendence k jakési jednotě, ke vzniku silových center a k variujícímu opakování. Proto slova a pojmy nemusí být násilím na tomto životě, jejich práce se napojuje na vnitřní práci chaosu, původní slova a pojmy slastně obtahují kontury rodící se v chaosu,

naplňují jeho vnitřní tenze a současně chaos vyzdvihují a vnášejí do světa forem a znaků. V tvarech a slovech lidského světa je stále přítomen chaos, ne jako něco vnějšího, ne jako neztvárněný zbytek, ale jako počátek forem a jejich součást, jako síla, která je ustavuje a současně rozrušuje. Počátek tvaru v beztvárném, který se v básni *Zahrada* projevoval jako tíživý sen, se v básni *Strom* ukazuje jako příslib štěstí.

## **Stůl**

*Okno, v okně  
zahrada, v zahradě  
strom, o strom  
je opřen žebřík*

*Stůl, na stole  
mísa, v míse  
hruška, po hrušce  
leze vosy*

Když ve světě přírody vyvstala paradoxní jednota tvaru a beztvárního, je třeba, aby se ještě osvědčila ve světě kultury. Blíží se vyústění dramatu, dostáváme se na konec cesty, Ithaka už je na dohled – ale vše může stále ještě také skončit definitivním ztroskotáním. Šťastný okamžik setkání s vosou odhalil přítomnost síly, která cirkuluje lidským i přírodním světem, setkání s hruškou poukázalo na to, že na tuto sílu nelze čekat, že musí být vyvolána, mísa pak ukázala, že jednotu této síly lze udržet i ve světě zprostředkování pomocí sítě analogií, z níž vyvstávají přírodní i kulturní tvary. Ale pole analogií ještě stále omezuje dosah jednotící síly, a činí ji tak zranitelnou zvnějšku. V básni *Stůl* dochází k prolomení i těchto hranic, k poslední expanzi jednotící síly a spolu s tím k jejímu hlubšímu založení.

To, co otevřelo cestu k jednotné síle, totiž příbuznost tvaru mísy a přírodních tvarů, také hrozí, že ji opět uzavře. Je nebezpečí, že jednota, která vyvstala, bude ztotožněna s jednotou analogie, stejně jako byla dříve postupně ztotožněna s jednotou šťastné chvíle a s jednotou využitelnosti. Proto je třeba ještě jednou se vrátit do světa zhotovených věcí, tentokrát k věci, která se vymyká poli tvarových analogií, v němž se prolínají tvary přírody a lidského světa, je třeba povšimnout si věci, která se zdá být spjata pouze s tím světem, jenž je doménou člověka – a v tomto světě musí zkušenost jednoty podstoupit poslední a nejtěžší zkoušku. Když neuspěje v této zkoušce, nebude to jen znamenat, že se působnost jednotící síly stáhne do hranic, kterých dosáhla v minulém stadiu, ale že se možnost dosažení jednoty roztrhne naprosto a že zbude jen dezintegrovaný svět, že se navrátí všechny přízraky dřívějších stadií – všechna strašidla nicoty a nestvůry chaosu. K povaze jednotící síly totiž patří, že se musí osvědčit ve všech světech, které před ní vyvstanou, že musí vyřešit všechny otázky, jež jsou jí kladeny – protože tyto světy a tyto otázky jsou jejím dílem a ona v nich musí rozpoznat svou tvář. Pokud v této poslední zkoušce ztroskotá, rozevře se znovu, tentokrát už bez možnosti úniku, chaos, o němž pojednávala báseň *Zahrada*.

Stůl, který je tématem předposlední básně cyklu, se přírodním tvarům nepodobá, v přírodě takřka nenacházíme, s výjimkou zvláštní říše krystalů, pravé úhly a tvary krychle či kvádrů. Tyto formy nepocházejí z přírodního světa, ale ze světa geometrie, ze světa abstrakce, který je přírodnímu světu nejvíce vzdálen; jsou do přírody vneseny zvnějšku a přírodní materii vnuceny. Této diskontinuitě odpovídá postavení slova „stůl“ v básni; objevuje se po pauze jako první slovo druhé sloky, zaznívá do ticha jako nový počátek a my čekáme, jestli se od něho začne odvíjet nová řada slov s odlišným rytmem. Ale tato diskontinuita je vyrovnána, rána se zaceluje, vše se opět rozplývá v rytmu, který v první

sloce objímal přírodní jsoucna i lidské výtvořiny a sjednocoval je do jediného plynutí času. Smíření je snad možné proto, že tvary čtverce a obdélníku, krychle a kvádrů nemají ve skutečnosti svůj původ v homogenním lhostejném prostoru geometrie, pocházejí odjinud a geometrie je pouze zajala, pouze si je přivlastnila. Tyto tvary jako by se v sousedství věcí, jež zůstávají obyvateli jejich ztracené vlasti, rozpomínaly na svůj původ a promlouvaly rodnou řečí. Na počátku „geometrických“ tvarů – čar, rovinných útvarů, objemů – je dobrodružství sil (rozpínání, koncentrace, vzmachy a poklesy, zrychlování a brždění), které budují tyto útvary, působí v nich a současně je přetékají, rozestírají kolem nich silová pole. A tak pravoúhlé tvary stolu neznamenaají útok cizích geometrických forem na přírodní materii, ale návrat tvarů z exilu abstrakce do perceptuální vlasti, v níž opět – v rozhovoru s ostatními jsoucnými, přírodními i vytvořenými člověkem – mohou promluvit rodnou řečí, řečí síly a silových situací.

Báseň *Stůl* tvoří protějšek a doplněk k předchozí básni. V té jsme se setkali se stromem jako s počátkem umělých tvarů, který všechny tyto tvary přijímá, posiluje se jimi, stává se sám sebou tím, že v nich zaniká. Strom se ukázal jako počátek stolu, jako přírodní jsoucno, v němž už je stůl obsažen; v básni *Stůl* se ukazuje stůl jako cosi, co vyrostlo ze stromu a v čem zůstávají stále stromy, lesy a sady spolupřítomny a prostřednictvím vytvořené věci vstupují do našich obydlí.

## **Žebřík**

*Okno, v okně  
zahřada, v zahradě  
strom, o strom  
je opřen žebřík*

*Stůl, na stole  
mísa, v míse  
hruška, po hrušce  
leze vosa*

Báseň *Žebřík* je tichou oslavou této jednoty, jejíž svit se usadil ve věcech. Také žebřík je lidský výtvar; současně je symbolem lidského světa: představuje škálu, rozdělující kontinuitu na stupně (ve světě jednání jsou těmito stupni dílčí cíle, ve světě vnímání věcné významy, ve světě poznání významy slov a pojmů) a usměrňující prvotní víry silových polí do jednosměrného pohybu nahoru nebo dolů – k poslednímu z řady cílů anebo k ponuré a chaotické bezcílnosti, k nejobecnějšímu pojmu anebo k předpojmovým danostem. Žebřík je vyroben z konkrétní materie, která se v prostředí zahrady, v rozhovoru s ostatními věcmi ozývá vlastním hlasem, a napovídá nám tak, že artikulace lidského světa nejsou nikdy čirým abstraktním násilím na konkrétnu, že jsou rozepjaty silami, které budující svět smyslu a které zaznívají i v nejabstraktnějších rozvrzích, že naše ideje a cíle jsou často lstí konkrétna, které jimi chce uskutečnit své tajné sny. Setkání s žebříkem tak ukazuje skrytou pravdu lidských artikulací a škál. Žebřík je zasazen do jedinečného prostoru, opírá se dole o zemi a nahoře o korunu stromu, a říká nám tím, že naše cesty jsou vždy vsazeny do silového pole země a že jejich směřování je souběžné s tíhnutím toho, co ze země vyrůstá, škála diskontinuitních rozdílů je jenom oklikou vedoucí od přírody k přírodě. Žebřík také ukazuje, že jednosměrné cesty vzhůru a dolů, k nejvyššímu a nejnižšímu bodu škály, jsou odvozeny z původnějších cest, z cest, které se nadlouho zastavují uprostřed, aniž by tato zastávka byla pouhým zdržením na cestě jednání k cíli, na cestě poznání k nejvyššímu pojmu nebo k poslední konstelaci pojmů. Cesty po žebříku se skládají ze stoupání a klesání, ze zastávek – a směr a rychlost výstupu a sestupu, délka setrvávání na

místě nejsou určeny cílem, případně váháním a nedostatkem síly, jsou v každém okamžiku odpovědí na výzvu situace, jsou něčím pozitivním, pobýváním v různých zákoutích zázračného světa koruny stromu, v prostoru, ve kterém se spojuje dech země a nebe, přírody a situací lidského konání. Cesty po žebříku také ukazují, že škály, jež vždy procházejí místem, kde se nacházíme, nekončí dole v amorfním chaosu a v tupém těkání, ale vedou k zemi jako šťastnému poli možností, že nestoupají nahoře do mrazivého nedosažitelného nekonečna, nýbrž nás v jednom okamžiku přivádějí do světa, kde popírají samy sebe a rozplývají se jako sen, do světa, kde si listí, lehká pěna pozemského života, bezcílně hraje s nebeským větrem v prvotním a konečném víru.

### 3. KAPITOLA

## V labyrintu slov a věcí

V roce 1963 vydal Michel Foucault knížku *Raymond Roussel*, která je filosofickou interpretací díla tohoto spisovatele, ale současně také zamyšlením nad povahou jazyka vůbec.

Raymond Roussel předal v roce 1932 svému nakladateli část rukopisu knihy, ve které prozradil metodu, jejíž pomocí vytvořil svá nejznámější díla – s pokynem, že text má být zveřejněn až po jeho smrti. 14. července následujícího roku byl Roussel nalezen mrtev ve svém pokoji v luxusním palermském hotelu poté, co se předávkoval barbituráty, na nichž byl v posledních letech života závislý; text nazvaný *Jak jsem psal některé své knihy* vyšel v roce 1935. Foucault se zabývá nejprve těmi knihami, které byly napsány pomocí této metody. V čem Rousselův postup spočíval? Roussel vyšel z nějaké věty nebo z nějakého spojení slov (například „les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard“ – „písmena z běloby na obrubě starého biliáru“) a potom vytvořil druhou skupinu slov, jež zněla stejně, nebo skoro stejně a skládala se z homonym nebo z nepatrně pozměněných slov („les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard“ – „bělochovy dopisy o tlupách starého loupežníka“); nakonec na základě nově vzniklé skupiny slov anebo na základě spojení obou skupin slov vytvořil nějaký obraz nebo příběh.

Foucault zdůrazňuje, že přes bizarnost věcí a dějů, které Roussel popisuje, jej nezajímá tajemství; jde mu o podivnost řeči, každé řeči, o podivnou skutečnost, že je něco jako řeč. Roussela uctívali surrealisté, ale v jeho textech nejde o automatické psaní, nýbrž o psaní velmi bdělé. Roussel dodržuje přísná pravidla, která si předem stanovil, vylučuje z řeči všechny druhotné nahodilosti inspirace a fantazie, aby se zjevila jediná skutečná nahodilost: nahodilost

počátku, vyvstání řeči, nahodilost rodícího se diskursu, který není předznačen, podpírán a veden žádnými předchůdnými významy. Rousselovo dílo je setkáním s touto nejzákladnější nahodilostí řeči, která spočívá v tom, že slova tu už vždy jsou, že před řečí nic není. Řeč sama k nám přichází z noci, kterou není možné ničím ovládnout. Rousssel propracovává prvotní nahodilost do přísně logicky skloubeného celku; podle Foucaulta Rousselova metoda ukazuje zrod *každého* řádu – každý řád je zakořeněn v temném prostoru, jež skrývá, v prostoru, kde jsou budoucí pravidelnosti určovány nahodilými vrhy kostkou.

Rousssel svou metodou jen sleduje vnitřní dění řeči, jeho tvorba jako by se na toto dění napojovala a obnažovala je. Fantasknost Rousselových próz není založena na expanzi jazyka sledujícího nespoutané hry fantazie, ale naopak stoupá z chudoby řeči, je uváděna do chodu skrytým děním v nitru řeči samé, děním, z něhož se rodí označování věcí. (Toto dobrovolné omezení na úzký prostor se projevuje i v tematické oblasti: Rousselovo dílo je „jedno z nejnepohyblivějších“, říká Foucault; pohyby, k nimž tu dochází, jsou pohyby součástí strojů otáčejících se nebo kmitajících stále na tomtéž místě.)

Toto vnitřní dění řeči je založeno v té skutečnosti, že jedno slovo nutně označuje různé věci, protože je méně hlásek a slov než věcí – a musí jich být méně, aby jazyk mohl vůbec označovat. Označování není jednoduché připojování stálých významů ke slovům. Slova jsou na základě podobností propojena sítí analogií a ech, jež do významu vtahují nejvzdálenější jevy, význam slova se rodí z fragmentů jiných slov, které jsou ve slově skrytě spolupřítomny. Rousselova metoda, na první pohled připomínající salonní hříčky, navazuje na toto temné dění. V této oblasti se rodí významy slov, ale tím také už povaha věcí, které těmito slovy označujeme. Slova se opakují, protože je jich méně než věcí, a jen tímto opakováním se upevňuje řád řeči. Současně je však ryzí opakování – jehož prostřednictvím

má řeč vnést do světa jednotu – iluzí; z temného prostoru v nitru řeči, kde se splétají fragmenty slov a fragmenty obrazů, kde řeč má charakter rébusu, pronikají při opakování slov do významu nové momenty, vyvolané nahodilými setkáními při kolování slov v těle řeči; význam se proměňuje a zpětně ovlivňuje význam původní. Při opakování slova dochází ke sklouzávání významu; význam se v těchto proměnách rodí, vyvstává jako kruh možností, který se opouje kolem temného prázdného středu.

V identitě řeči, sjednocující různé věci pod jedním slovem, se tak otevírá mezera, prázdnota, v níž se zjevuje lest řeči i její tvůrčí charakter. Proměňující se významy přitom nejsou ničím předznačeny a vedeny, literatura není žádným nasloucháním hlasu bytí. Proměny významu jej nepřibližují skrytému centru, pravému a čistému významu, ani jej od něho nevzdalují – krouží kolem prázdnoty, jsou jen tímto kroužením. Slovo se podobá masce (maska patřila k nejčastějším Rousselovým tématům) – stejně jako maska skrývá to, co zdvojuje; jako maska skrývá tvář, skrývá slovo bytí. Bytí mizí v prostoru ech mezi slovy, v hrách podobností, homonym a vnitřních rýmů, jež probíhají v nitru řeči a v nichž se rodí významy. Rousselova metoda prozkoumává temný prostor mezi slovy a věcmi, úzkou neosvětlenou štěrbinu mezi maskou a tváří. Jeho dílo je zasazeno do meziprostoru mezi zdvojujícím a zdvojeným, do trhliny opakování. (Roussel byl nalezen mrtev na prahu meziprostoru oddělujícího dva stejné hotelové pokoje.)

Stejná slova nezaručují identitu věcí; naopak opakování slov tím, že proměňuje ničím nezajištěné významy, které vrůstají do věcí, zabraňuje opakování věcí, znemožňuje jejich návrat. Řeč, od níž očekáváme, že bude sjednocovat rozmanitost věcí, je ve skutečnosti čepelí, která identitu věcí štěpí, ukazuje je jako zdvojené a neustále oddělené od sebe samých. Tato zkušenost se slovy se podobá – a současně je protikladná – té, kterou ve svých knihách popisuje Michel Leiris (jenž byl Rousselovým přítelem). Leiris zkoumá to, co

proniká do významu z nejrůznějších vztahů slov. Také on prozkoumává mnohoznačnost slov, ale jazykové dění, které se tu otvírá, je zcela jiné povahy než to, z něhož se zrodila Rousselova díla: Leirise zajímá absolutní paměť slova, která se hromadí v jeho záhybu jako pravda slova; slovo z mnoha fantastických vztahů zvolna sbírá svou vlastní identitu. Naproti tomu Roussel nachází za slovem jen nesnesitelné prázdno, neúprosnou absenci bytí.

Tomuto kruhu řeči odpovídá v Rousselových prózách kruh dění, které se vrací ke svému počátku a opakuje se. U Roussela se často objevuje pohádkový motiv zastřeného původu. Hledání tajemství zrodu však ztroskotává ve chvíli, kdy se zdá být odhaleno: skutečného počátku, toho, co je původní, není možné dosáhnout, protože jednoduchost zrození je už zrušena zdvojením (motivy sourozenců, souběžných genealogických linií atd.) a protože tento počátek má povahu vyvstání nahodilého znaku (znamení hvězdy na čele), který sice bude předznačovat budoucí dění, ale jen tak, jako předznačuje průběh hry vrh kostkou. V nejznámějších prózách jsou na počátku popisovány němé figury, scény a stroje, pak se v rámci vysvětlení vše ještě jednou vrací a popisuje znovu. U Roussela se vše zdvojuje, vše se objevuje dvakrát. V románu *Locus Solus* píše Roussel o kapalině zvané *resurrectin*, v níž jsou uchovávána mrtvá těla a jež umožňuje, aby tato těla znovu a znovu opakovala klíčovou scénu svého života. Toto opakování má stejnou funkci jako opakování v rámci řeči. Mezi opakující a opakované se vsouvá jen nepatrný rozdíl – smrt. Stejně jako se vrací motiv marného hledání počátku, opakuje se u Roussela také téma ožívování toho, co je mrtvé, aniž by při tomto oživení došlo ke skutečnému vzkříšení. V Rousselově světě není možné dosáhnout počátku, zrození; není v něm možné ani zmrtvýchvstání, které předpokládá jednotu substance života, stejně jako v řeči neexistuje žádná původní živá jednota, z níž by se sytily významy při opakování slov a jež by je spojovala. U Roussela není žádná kontinuita a jednotící základ, je tu jen opakování a nahodilé

proměny, jsou tu jen tyto ožvlé mrtvoly, ponořené do resurecti-  
nu. Stejně odděluje od stejného jen hranice smrti; opakování slov  
v řeči – v každé řeči – je zánikem původního a současně nahodilým  
zrodem nového významu, který přichází z temného a prázdného  
prostoru. V řeči se nezjevuje řád bytí, pravidelnosti se rodí jen  
z toho, že slova a věci se opakují, odděleny od sebe samých jen  
úzkou štěrbinou smrti. Obrazy unikajícího zrodu a oživené smrti  
se tak vzájemně zrcadlí: v obou případech má být nahodilost urč-  
jící pravidla dění vykoupena a zastřena úpornou pravidelností  
opakování – opakování, které však nakonec samo jen produkuje  
nahodilost a chaos.

V dílech, jako je *Locus Solus* nebo *Africké dojmy*, je opakované  
a opakující oddělené, nejprve je například popsána nějaká scéna  
nebo nějaký stroj a potom je podáno vysvětlení jejich smyslu;  
nejprve přicházejí věci a potom slova. V Rousselových raných dílech  
jako *Záskok a Pohled* je obojí – věci a slova, viditelné a neviditelné –  
dáno současně. Svět je tu zcela viditelný, věci se zcela vystavují  
pohledu, čtenář je zaplavován detailními popisy viděného. Ale  
i tato překypující plnost, která jako by zcela vylučovala jakékoliv  
tajemství, ve skutečnosti odhaluje prázdnotu v nitru věcí, která je  
analogická prázdnotě v nitru slov. Spolu s přítomným a viditelným  
vyvstává i minulost věci, to, co není dáno, a toto neviditelné se  
manifestuje v řeči, plodí slova. Jako byly v hloubce řeči skryty  
fragменты viditelného, jež se podílely na zrodu významu, je spolu  
s viditelnými věcmi dáno i neviditelné, oboje se v pohledu splétá.  
Viditelné není dáno bezprostředně, je zprostředkováno řádem vi-  
ditelnosti, řádem světla. Tato distribuce světla a stínu, viditelného  
a neviditelného, která dává vyvstávat věcem, se formuje z temného  
chaotického prostoru v nitru věcí. Právě množství slov, která se  
v těchto Rousselových dílech řinou z viditelného, odhaluje prázdno-  
tu ve věcech. Řád viditelného je – stejně jako řád slov – upevňován  
a současně rušen opakováním. To, co je pokládáno za jednotu věci,

se rodí z her vzájemného zrcadlení podobného, za nimiž se nic neskrývá.

Uvnitř věci je uzavřen celý svět slov – stejně jako se ve slovech skrývaly zárodky mnoha věcí. V dílech psaných „metodou“ se rodily věci ze slov, v raných dílech se naopak otvírají věci a z nich se valí ven slova. Věci jsou stejně rozštěpené jako slova. Jako se vnitřní trhlinka slov rodila z opakování slov, rodí se mezera štěpící věci z opakování a vzájemné nápodoby věcí. V Rousselových knihách se stále vracejí motivy masek, herectví, reprodukcí, představení, která opakují jiná představení. A stejně jako se rozdílem v opakování odhaluje prázdno uvnitř slova, zjevuje se prostřednictvím vady v masce, trhliny v jejím povrchu prázdný černý prostor mezi maskou a tváří, z něhož věci vyvstávají a na jehož pozadí se teprve stávají viditelnými.

Řeč, která je sama hrou ech, hrou zrcadlení, zrcadlí zrcadlovou hru, v níž se rodí viditelné věci, opakuje ji na jiné rovině. Je zdvojením masky, maskou masky; přitom, jak jsme viděli, se sama podílí na zrodu věcí, stejně jako se na zrodu významů slov podílely obrazy přítomné v nitru řeči. Až řeč umožňuje vidět – aby bylo viditelné viděno, musí být zdvojeno řečí. Viditelné a neviditelné se tak v mnohonásobné zrcadlové hře nekonečně opakuje a rodí ze sebe navzájem, jeden člen se rodí z prázdnoty v nitru druhého. Řeč se rodí z mezery ve věcech, a věci jsou viditelné jen prostřednictvím slov.

Pro Rousselovo pozdní dílo *Nové africké dojmy* je charakteristické jakési bujení textu dovnitř, tento text ve verších je utkán z parentéz – z poznámek pod čarou (které jsou rovněž ve verších) a ze závorek, které jsou vsunovány do závorek v závorkách. Slova se tu snaží dosáhnout identity věcí a při jejím pronásledování se řítí do centrálního temného prostoru. Pouze řeč by byla svým opakováním schopna dosáhnout identity, ale – v důsledku rozdílu vynořujícího se v opakování – není totožná sama se sebou a jejím prostřednic-

tvím vyvěrá na povrch chaos v nitru slov a věcí. Na jednom místě *Nových afrických dojmů* jsou do sebe poznámky pod čarou a závorky zasunuty v devíti úrovních; v nitru deváté roviny se nacházejí slova o mlčení: pouze v mlčení je možné nalézt poklad identity. V knihách jako *Africké dojmy* a *Locus Solus* se rozevřel labyrintický prostor, v němž se rodí významy slov; tento prostor sám však zůstával skryt, byl zakryt mnoha podivnými figurami a stroji, čtenář se setkával pouze s obrazy, které se v něm zrodily. Nyní se zjevuje samo dění prázdna, tento prostor se dostává do centra pozornosti a ukazuje se jako zcela zaplněný věcmi a slovy, které do sebe vrážejí a vytvářejí krátká spojení, dění prázdna se zjevuje jako záblesky z nahodilých střetů slov a věcí na pozadí temné noci. Dění v nitru řeči je nyní představeno jako prvotní chaos, z něhož vyvstává každá řeč, jenž je skryt v základech diskursu a jež žádný řád nemůže ovládnout.

## **II. ČÁST**

### **Věci**

*V Rousselově jazykové askezi významy slov vystupují z prázdna; a Roussel se toto prázdno marně snaží zakrýt tím, že skládá slova do fantaskních obrazů. Mohlo by se zdát, že plnost smyslu, která chybí slovům, najdeme alespoň u věcí. Ale viděli jsme, že s plností smyslu se nesetkáme ani ve světě věcí. Věci se nedají omezit na to, co je z nich viditelné, obsahují i prázdnotu toho, co pohledu vždy ustupuje; z této prázdnoty se řinou slova, která ji však nemohou nikdy vyplnit, tak jako obrazy nemohly vyplnit prázdno, z něhož vyvstávaly významy slov. Na začátku druhé části se ozývá hlas, který proti takovému pojetí tiše, ale důrazně protestuje – hlas básníka Rainera Marii Rilka. Rilke se přitom s Rousselem a Foucaultem shoduje v názoru, že jednotu, která umožňuje vyvstání věci, nepodpírá nějaký samozřejmý logos, neproblematická síť významů. Také Rilke nachází ve věcech prázdno, a významy, které umožní věcem, aby vyvstaly, se musí vynořit z tohoto prázdna. Ale jeho prázdno nemá povahu mrazivé noci nicoty, temného chaosu, v němž dochází k nahodilým spojením, které se udržují a zároveň proměňují opakovaním. Věc vyvstává tak, jak to na svých obrazech ukazuje Cézanne – jednotu, která utváří věc, se rodí trpělivým rozhovorem barev, linií a tvarů, rozhovorem, na němž se účastní paměť, která je v nich nastřádána jako zárodečný smysl, jenž má povahu hry vzájemných výzev; v této hře se rodí významy barev, linií a tvarů a z nich se splétá i význam celku, který dělá věc věcí. Zrod smyslu už nemá povahu úzkostného spojování na základě vnější podobnosti jako jediné jednoty, která zbyla, jak tomu bylo u Roussela. Prázdno, v němž se jednotu věci rodí, je plné rytmů a sil, které podporují a vedou sjednocování a které také vedou cestu malířova štětce po obraze; toto rytmické prázdno zůstává přítomné i v hotové věci jako hudba bytí, která prostupuje a sjednocuje všech-*

ny projevy věci (ale věc nikdy vlastně hotová není, rozhovor, jímž se utváří, nikdy nekončí).

V tomto okamžiku se ozývá jiný hlas. Witold Gombrowicz říká: „Ne, taková hudba bytí je jen halucinací. Viditelné věci nezpívají, jsou obklopeny záludným tichem. Podívejte se na tváře; tvář je tím, co by mělo být nejvíce formovatelné všemi záchvěvy bytí, které jí proudí, je tím, v čem by měla být hudba bytí nejspíše slyšet. Ve skutečnosti tvář není utvářena rytmy bytí, které přicházejí z prázdna plného živých sil, je jen maskou formovanou pohledy jiných tváří, a když tuto masku sejmeme, najdeme za ní jen další masky.“ Ted' se ozve Roussel, říká: „Tak to není. Za maskou je jakási tvář, stejně jako jsou za slovy věci, jež slova označují; ta tvář je ale navždy neviditelná, masku nelze sejmout, nemůžeme uvidět ani svou vlastní tvář v zrcadle, můžeme jen prohmátávat temnou mezeru mezi kůží a vnitřní stranou masky, stejně jako můžeme jen prozkoumávat prázdný a chladný prostor mezi slovy a věcmi. Masky a tvář se vytvářejí navzájem ve hře nahodilých podobností a nahodilých doteků.“ Gombrowicz namítne, že štourat se v temném prostoru mezi tváří a maskou není příliš radostná činnost. Roussel na to řekne, že vize masek, pod nimiž jsou jen další masky, vytvářené pohledy jiných, není o mnoho radostnější, ale Gombrowicz protestuje, říká, že hra s maskami sice vyvolává závrať a nevolnost, ale také v ní můžeme najít dobrodružství experimentu a humor; a když se nám podaří vymanit se z hledání fiktivní původní tváře bez masky a zároveň dosáhnout klidného, nezúčastněného pohledu na hry masek, můžeme v tomto pozorování najít zvláštní druh štěstí. Ted' se do debaty znovu vloží Rilke, souhlasí s Gombrowiczem i Roussellem v tom, že pod maskou není žádná původní tvář, která by byla na masce nezávislá a podle které by maska byla vytvářena; člověk v průběhu života mění tváře-masky, ty však nepřicházejí z naprosté nicoty, ani nejsou jen vytvářeny pohledy druhých, ale vyrůstají z plodného prázdna, v němž víří zárodky nových tváří, z toho prázdna, plného sil a vztahů, z něhož se vynořovaly i rytmy sjednocující Cézannovy linie

a barvy. „Ne,“ říká Gombrowicz, „takové plné prázdno je právě jen iluzí, tvář-masku se nevytváří tak, že by vyrůstala z nějakého teplého kosmického dechu jako houba, žádný takový dech kosmem nevane, kosmos je prázdný a je to tak dobře, jen v chladném prázdnu je vidět třpyt hvězd. Z nicoty dokáže vytvarovat tvář jen pohled druhého člověka. A kromě pohledu snad ještě také ruka, která může zformovat tvář fackou, jak to prokázal památný fackovací experiment na jistém venkovském sídle v Polsku.“ A Gombrowicz se definitivně ujímá slova a začíná vyprávět grotesku o hrách tváří a masek, o tom, co s tvářemi dělají pohledy, které řídí nevinnost, modernost a prostota. Ukazuje, že pod tvářemi-maskami je chaos, ale ten na rozdíl od Rousselova úzkostného chaosu může být něčím radostným – radost se může zrodit tehdy, když se v chaosu zabydlíme a naučíme se jej využívat ke svým hrám, tehdy, když náš postoj k chaosu dostane podobu nezralosti. Kdo je nezralý, nemusí vlastnit hotovou formu, proto přestává být závislý na násilí formujících pohledů, nedokáže sice ochránit tváře před působením pohledů – protože tvář svou formu odnikud než z pohledu druhého člověka získat nemůže –, ale nemusí se s žádným z pohledů ztotožňovat a lpět na typu tváře, který tento pohled rází, může objevování a mizení tváří pozorovat jako zábavné představení.

Druhá část příběhu znaků a prázdna začala Rilkovým vyprávěním o zrodu a životě věcí, pak následovala debata, která se týkala masek a tváří. V ní se ozývaly hlasy zpochybňující Rilkovo pojetí prázdna jako prostoru, ve kterém vane kosmický dech, jenž ve věcech rozeznívá hudbu bytí. Podle Rilka je v tichém hlasu věcí možné zaslechnout hlas bytí proto, že tu není zakryt slovy a vůbec jakýmkoliv výrazem. Věci nemluví, jen tiše spočívají. Taková charakteristika ale neplatí pro všechny věci. Když uzavřeli pařížský Podzimní salon, na kterém Rilke obdivoval Cézannovy obrazy, napsal v dopise své ženě Claře: „Salon skončil; za několik dní se na jeho místě ocitne výstava automobilů, jež budou jen dlouho a hloupě stát, posedlé fixní ideou rychlosti.“ Automobily – a patrně technické výrobky vůbec – tedy zřej-

*mě nejsou s to vyslovovat hlas bytí; mlčení, k němuž jsou odsouzeny společně s ostatními věcmi, je v jejich případě jen výrazem hlouposti a tuposti. Proč tomu tak je? Zdá se, že proto, že život stroje a jeho součástek je omezen na předem určenou, normalizovanou funkci. A tato funkce utváří jednotný, typizovaný tvar věci; typizovaný tvar a abstraktní funkce k sobě odkazují navzájem. Ruční utváření věci umožňuje, aby prostřednictvím tělesných rytmů do tvaru věci vstoupily proudy prázdna; a takto vytvarovaná věc může vyslovovat hlas bytí. A používání věci dokáže proměnit i abstraktní typizovaný tvar, který lpí na věci, jež vzešla z tovární výroby – různý způsob používání kapesního nože u dvou chlapců, jejichž životy se vyznačují odlišnými rytmy, vytvoří po čase dva odlišné nože. Ale stroji je poskytnuto dost energie na to, aby prosadil naplňování abstraktní funkce vůči všem jemným proudům přitékajícím z prázdna, a tato odolnost spolu s pevnou stavbou stroje dokáže udržet i typizovaný tvar, který při výrobě zformovala technická matrice.*

*Platí tato charakteristika pro technické věci vůbec? Dá se opravdu bytí stroje a přístroje redukovat jen na abstraktní funkci? Funkce obvykle dává nově vzniklé věci jméno – vysavač je to, čím se vysává prach, pračka je to, v čem se pere prádlo. Ale proč se myš u počítače jmenuje „myš“? Takové pojmenování je metaforou založenou na tom, že vzhled a chování počítačové myši má něco společného se vzhledem a chováním živých myší – je drobná, má zhruba oválný tvar, rychle pobíhá sem a tam a vlní přitom dlouhým ocasem. Ale jde skutečně jen o obraz, který kromě této vnější podobnosti nemá nic společného s daným přístrojem? A může být taková podobnost jen vnější, nezasahující povahu přístroje? Není „povaha“ přístroje určována tím, jak se s ním setkáváme, a nepřicházejí v tomto setkání ke slovu všechny podobnosti a analogie utvářející se na základě minulých setkání, nesplétá se z nich povaha věci, nevystupuje každá věc jako zasazená do sítě podobností, jejíž rastr je daleko jemnější než diference na základě absolutní funkce? Můžeme rychlé pohyby po podložce a vlně-*

*ní ocasu-přívodového kabelu z povahy počítačové myši odmyslet, nepatří nějak k tomu, čím počítačová myš je? Může se nám věc zjevit bez těchto projevů, které čerpají významy ze sítě analogií, bude to ještě táž věc?*

*Zrovna když jsme uprostřed takového přemítání, ozve se hlas, který dosud mlčel. Je to William Gibson, který jakoby na potvrzení našich úvah namítá, že Rilko vyloučení technických věcí ze světa pravého smyslu, je vlastně nedůsledný, vnitřně rozporný postoj. Radikalita pohledu, kterou předvedl ve svém díle Cézanne, se musí osvědčit před každým druhem věci, nesmí před některou věcnou oblastí selhat. Pohled, jakým se Gibson dívá na skutečnost, není cézannovský (síly, jež utvářejí vizuální svět, pro něho nejsou neproblematicky spjaty se smyslem), ale i on chce zaslechnout hlas věcí, jenž bývá zakryt jmény a funkcemi. A naslouchá tomuto hlasu právě ve sféře technických věcí, kterým Rilke žádný vlastní hlas nepřiznával. Gibson především poukazuje na tu skutečnost, že služba funkci neovládá život technické věci – stroje nebo přístroje a jejich součástek – v celém rozsahu. K životu technické věci patří uložení ve skladišti před jejím uvedením do provozu, odpočinek na skládce v době, kdy z provozu vystoupila, a také přestávky během provozu, během nichž nevykonává žádné působení. Tato období, kdy věc neslouží funkci, připomínají pauzy a prodlevy v textu, o nichž mluví Italo Calvino, bílá místa mezi znaky, která umožňují, aby znaky mohly nést význam, a ze kterých se význam znaků vynořuje. Čas, kdy věc nefunguje, zjevuje neklidné prázdno plné napětí, z něhož funkcionalita vyvstává, a jež je tak původnější než ona; tyto chvíle vyjevují, že funkcionalita, která si vše podřizuje, je sama nefunkční (kdyby byla funkční, ocitli bychom se v nekonečném regresu).*

*Gibson poukazuje na tajemnou podstatu techniky, která z této nefunkční podstaty funkce plyne. Píše science-fiction o pozdním stadiu techniky v budoucím světě, kde se tajemnost techniky naplno projevuje; toto stadium však možná už začalo. Proměna, kterou v něm*

*technika prochází, není proměnou její podstaty, ale spíše podstatu veškeré techniky vyjevuje. K proměněné technice patří také bujení stále spletitějších sítí, jejichž centra se v autonomním životě spleti bortí a jejichž řády se vytvářejí lokálně a provizorně, šíří se nepředvídatelnými cestami, strhávají laviny a přitom se proměňují a mizí; v tomto bujení mizí funkčnost a úspornost klasického období techniky. Informace, které sítěmi bez ustání protékají, si vytvářejí stále nové jazyky, a matrix jako místo propojení všech uzlů informační sítě, je Babylonem rodících se, mutujících a rozpadajících se jazyků; poté, co se roztránil univerzální logos, se stává místem zrodu a zániku mnoha podivných mýtů a božstev. Gibson namítal proti Rilkevi, že všechny věci mají hlas, že žádná není němá. Hlas, který zaslechl, nezněl zrovna jako hudba bytí, byl to šum sítě, jíž proudí mnoho jazyků, šum, který vyvolává úzkost – který ale snad také skýtá naději, že při pozorném poslechu v něm jednou zaslechneme cosi jako pramen smyslu a zdroj nové harmonie.*

## 4. KAPITOLA

# Obraz jako rozhovor barev

Rilkovo setkání s Cézannovým dílem pro básníka znamenalo potvrzení jeho vlastního obratu k věcnosti, který se projevil v *Nových básních* z roku 1907, v nichž Rilke dal výraz svému přesvědčení, že umění má naslouchat věcem a zprostředkovat to, co věci sdělují. Oddanost věcem přitom neznamená neutralizaci básnickovy řeči; básnickova nejvlastnější řeč se naopak rodí jako odpověď na otázky a výzvy věcí.

Rilke udělal v tomto období zkušenost, že na počátku tvorby musí být událost setkání s věcmi; tvorba je pokračováním a dozráním tohoto setkání. Věci běžně míváme, uniká nám jejich přítomnost a neslyšíme jejich sdělení. „Žijeme špatně, protože vstupujeme do přítomnosti vždy nehotoví, neschopní a nesoustředění vůči všemu,“ protože žijeme v neskutečném světě, u věcí, které *mají být*, fantomů, které vyvstávají z fiktivní strnulé sítě uznaných tvarů a vztahů, jež vrostla do našeho vidění světa a již jsme ztotožnili s řádem. Pokládáme tuto síť za jediný zdroj smyslu, souvislosti a jednoty skutečnosti a úzkostně se jí držíme; raději nechceme nic vědět o jejím původu, o tom, z jakých nahodilých setkání, předčasných odpovědí, nezralých tvarů, laciných vítězství, nečistých pramenů a ukradených dědictví se řád rodil. Očekáváme od ní, že zbaví skutečnost beztvarosti a cizosti, že ovládne chaotickou houštinu nezařaditelných tvarů, kterou procházíme, a znepokojivý šum nerozluštitelných významů, jímž se tento prales tvarů stále ozývá. Nedokážeme setrvat u přítomného, protože vždy hrozí, že přítomnost svým naléhavým a neredukovatelným bytím protrhne tkanivo této snové sítě vztahů, kterou pokládáme za pevnou stavbu skutečnosti, a že nás připraví o lacinou drogu Řádu. Proto se nám

přítomnost jeví jako beztvará, chaotická a cizí, proto po většinu času pobýváme v krotké krajině budoucnosti – v prostoru přání a obav, v prostoru, který je společným domovem utilitárních cílů i vznešených ideálů; bytí věcí, které v krajině budoucnosti žijí svůj malátný život, není natolik silné, aby se dokázalo ubránit násilí formové sítě, jejíž pomocí chceme skutečnost ovládnout, a učinit ji tak svým majetkem.

Abychom se zbavili hrozby, kterou pro nás přítomnost představuje, necháváme pohled, aby z prvků krajiny přítomného zorganizoval jinou přítomnost, aby stvořil vybledlou kulisu, kterou původní přítomnost zakrýváme. V této vykonstruované přítomnosti se skutečnost rozdvojuje: to, co je nezařaditelné do formového řádu, mizí a zůstává jen to, co se může stát materií pro uskutečňování forem, jež jsou skutečnosti vnucovány; avšak i bytí těchto věcí se ztrácí, je zastřeno rolí, která jim byla přidělena. Takový stav přináší uspokojení z toho, že přítomnost byla zkrocena a stala se naším majetkem – ale na dně tohoto uspokojení přebývá úzkost ze zmizení přítomných věcí, úzkost z pouště, v níž se přítomnost proměnila a z níž nemůžeme uniknout. Ozývá se touha po obnově přítomného, ale ochablý pohled už není s to přítomnost znovu ustavit, nalézt znovu věci, které se rozplynuly. Jednou z cest obnovení přítomnosti a života věcí je podle Rilka *malířství*.

Má-li být přítomnost obnovena, je zapotřebí rozbít hierarchii, jež byla skutečnosti vnucena zvenčí a v níž věci a prvky věcí zaujímají své místo podle toho, do jaké míry jsou s to vstupovat do spleti rolí, jež jsme jim přiřkli, a vyjadřovat tak řád. Když se rozpadne tato hierarchie, nezbude jen chaotický shluk lhostejných věcí, jak jsme se obávali. Zjeví se vlastní život a vlastní jednota skutečnosti, které byly dosud zakryty, jednota, na jejímž vyvstání se podílí vše přítomné bez výjimky. Věci vyvstanou jako jednotná tkáň, v níž pulsuje ve všech částech síla, která je vlastním životem věcí, tvarů a barev, a přitom se v ní ozývá jednotný rytmus celku. V této tkáni

může být stejně důležité to, co je v běžném pohledu opomíjeno jako pouhé pozadí, doplněk nebo podstavec: granátová jablka „vznešeně spočívají na zlaté míse s prosvítající červenou podmalbou, která působí silně a opravdově jako nějaká stará kordovánová tapeta“. Když obnovíme krajinu přítomného, rozbijí se navyklé vztahy mezi částmi a celkem, život částí už není pohlčován agresivním životem celku, anebo celky přestávají být zastírány těmi částmi, jež mají v navyklých vzorcích vidění předem zaručeno privilegované postavení. Co bude centrem a co periferií, se ustavuje pro každou krajinu přítomného jinak, vztahy částí a celku se v každé jedinečné situaci vytvářejí vždy znovu; například to, co zanikalo jako nesamostatná část pod masivním bytím celku, se může stát ohniskem, v němž se síly celku sbíhají a stupňují k nejvyšší intenzitě, tak jako tančící prsty kambodžských tanečnic, které kreslil Rodin, „napjaté, otevřené prsty, paprskovitě se rozvírající či zavírající jako růže z Jericha, prsty nadšené a šťastné nebo úzkostlivě gestikulující na konci dlouhých paží“ – tělo se může stát jen lodyhou, na níž vyrůstá tento podivuhodný květ prstů („celé tělo je tu jen proto, aby udrželo ten nejkrásnější tanec ve vzduchu“), aby jindy zase promlouvalo v jednotném rytmu gest jako celek. S pádem běžné hierarchie a navyklého rozdělování věcí se nakonec ve velké jednotě přítomného bytí stírá rozdíl mezi lidským výtvořem a přírodní věcí: „Objeví se nádherná, takřka nehybně působící avenue, plynoucí rychle a bohatě jako proud řeky, jež před dávnými časy vlastní silou prorazila bránu do skalních stěn kdesi daleko vzadu, ve Vítězném oblouku na Étoile.“

Po zmizení navyklé organizace a hierarchizace skutečnosti může skutečnost zjevit svou vlastní jednotu a organizaci, jednotu, která není vnější formou, ale „sítí vlivů a sil, v níž cítí jistotu i hvězdy“; a takovou jistotu může tato síť, která je ustavována prací zdánlivě bezmocného a jen pasivního pohledu – poskytovat proto, že je poslední souvislostí, zapomenutým pramenem všech řádů. Tato

jednota zasazuje věci a jejich prvky do živého pole vztahů (které už nejsou totožné s navyklými funkcemi), nechává je vrůstat do celku, a současně z ladění celku vyvstávat: „Bukinisté na nábřeží otevírají své krabice, a čerstvá či povadlá žlut' knih, nafialovělá hněd' svazků, zeleň vazby: vše souhlasí, má platnost, zúčastňuje se a rozeznává v jednotě světlých souvislostí.“ Takový pohled není estétskou ornamentalizací světa, jak by se snad mohlo zdát. Zjevující se síť souvislostí a korespondencí způsobuje, že věci jsou výrazem, cosi vypovídají, aniž jsou degradovány na náznaky a symboly. Co však vypovídají? Jistě nehovoří o idejích, vnucených rolích ani o našich vlastních pocitech. Zdá se, jako by věci jen podivně vyjadřovaly samy sebe, své vlastní bytí, které prozařuje a naplňuje přítomnost, takže můžeme v přítomném spočinout, ale současně se přítomnou daností nevyčerpává.

Obnova přítomnosti věcí tedy neznamená, že věc nepřesahuje svou danost, že je omezena obrysem a povrchem. Teprve když je pohled skutečně s to se setkat s přítomností, ukáže se, kolik nepřítomného je v této přítomnosti obsaženo. Ve věcech utkvívá esence prostorů a okamžiků, s nimiž byly spjaty („zrcadla, v nichž je uložena jasná esence podobných úsvitů“), je v nich přítomno i to, co je prostorově vzdálené („vše, co se vztahuje k dálce, přijalo tu dálku do sebe, udržuje si ji, je na ní namalováno jak na hedvábí“), jsou v nich ztajeny minulé a budoucí děje („ještě jsem se je“ – granátová jablka – „nepokoušel rozkrojit; pravděpodobně nejsou zralá, neboť v takovém případě, domnívám se, sama pukají a objevují se na nich purpurové praskliny, připomínající podšívku na svátečních šatech šlechticů“) a ozývá se v nich život věcí, jež jsou nějakým způsobem analogické, takže metafory nepřístupují k věci až v oblasti řeči, ale rozvíjejí se ze zárodků, které se probouzejí už v pohledu („jemně a volně stoupající stuha schodiště“).

Pohled tak už je poznáním věci. Věci promlouvají o svém bytí, ale tato výpověď už je současně počátkem zrodu nového tvaru. Věci

vyžadují, aby byly vysloveny, aby byl tento rodící se tvar naplněn, zadávají umělci úkoly: „Často se pak ještě vydával na půlhodinovou procházku, za motivem do údolí, nad nímž se tyčila nepopsatelná hora Sainte Victoire a stavěla jej před tisíce úkolů.“ K tomu, aby byly věci vysloveny, je zapotřebí *práce*. Práce předpokládá soustředěné setkání s věcmi, a to může připravit jen láska k přítomným věcem. Ale tato láska musí zcela přejít do práce, stát se energií práce, jak tomu bylo u van Gogha: „Rychle ji ze sebe přesazuje do práce, do toho, co je na práci nejnvtírnější a nekonečné, rychle: aby ji nikdo neviděl.“ Nevstřebá-li se láska do díla, začne vytvářet své vlastní drama, a věci jsou pak zakryty maskami, jež k tomuto dramatu patří.

Práce malíře vyjadřuje to, co o věci poznal jeho pohled. I pohled už byl prací, a práce malířovy ruky je příbuzná této práci pohledu, je jejím pokračováním a rozvinutím. Malíř vstupuje do pole rodícího se obrazu, do pole dosud nezrozených tvarů a barev a sleduje jejich zrod podobně, jako se předtím pohled nořil do krajiny věcí, v níž tvary a barvy byly už dány, ale ještě bylo třeba v nich probudit život, a vytvořit tak přítomnou skutečnost: „Je třeba nechat barvy samotné, aby se vypořádaly mezi sebou. Jejich vzájemný styk, toť celá malba.“ Život obrazu přitom netrvá jen po dobu, kdy obraz vzniká. Probouzí se znovu, když je vnímán; divákův pohled se nesetkává s hotovou, dokončenou věcí, ale s dramatickým děním, v němž se obraz teprve ustavuje ze skvrn na plátně.

Život obrazu spočívá ve vzájemném vyvolávání a vyrovnávání částí, barevných ploch, v jejich dialogu, v němž se vytvářejí a proměňují: „V tomto neustálém střídání nejrůznějších kontrastních vlivů se vznáší vnitřek obrazu, stoupá a padá zpět sám do sebe a nemá jediné místo, jež by zůstalo v klidu.“ Části obrazu se rodí jako sítí vzájemných reflexů, jako odpovědi na otázky kladené okolím: „Na její světlé tváři je využito blízkosti všech těchto barev k jednoduché modelaci; dokonce i hněd' vlasů nad pěšinkou a hladká hněd' očí

se musí vyjádřit ke svému okolí. Je to, jako by každé místo vědělo o druhém.“ Tyto odpovědi mohou být buď souhlasné, nebo kontrastní: „Natolik se každé (místo) zúčastňuje, natolik se v každém odehrává přizpůsobení i odmítnutí.“

Vzájemné vyrovnávání barevných ploch nemůžeme chápat tak, jako by ve vztahu k okolí dané barvy přijímaly něco navíc nebo naopak kvůli dosažení harmonie se něčeho vzdávaly. Teprve v těchto odpovědích se zjevuje jejich esence, jež zůstává běžnému vnímání skryta: „Všechno (...) se stalo vzájemným dialogem barev: definují se a zdůrazňují jedna vůči druhé, rozpomínají se na svou podstatu.“ Obnažení podstaty barvy se týká jak jejího významu – je zjevením jejího světa –, tak i toho, co je v barvě materiální; v rozmluvě s blízkým i vzdáleným okolím „se rodí uvnitř každé barvy vystupňované nebo zředěné tóny, s jejichž pomocí lze přestát dotek jiných“. Tak se například v tom, co běžně vnímáme jako šed', vlivem rozhovoru s jinými barvami probouzí vnitřní obsah, skrytá podstata šedi: Cézanne „vyčerpal (šed') až na dno, kde ji našel fialovou nebo modrou nebo načervenalou nebo zelenou“. Podobně jako pro soustředěný pohled vystupovaly lidský výtvar a přírodní útvar jako sourodé součásti jediného světa, není ani práce malíře zcela jiného řádu než práce přírody, malíř při odhalování skrytého obsahu barev jen pokračuje v tom, co dělá příroda: „Vydobývá z ní (z šedi) fialové stejnoměrné odstíny, úplně jako to dělají některé večery, především ty podzimní, jež oslovují našedlé tóny fasád takřka jen fialovou.“ (To, že se barvy na obraze jakoby rodí znovu ze vzájemného rozhovoru a vyjevují svůj svět, přitom neznamená, že nemají vlastní skryté dějiny, tradici, která do nich vsákla: „Cézannova osobitá modř se zrodila právě zde, v modři osmnáctého století, již zbavil afektovanosti Chardin.“)

Neodporuje si tu však Rilke, a to hned dvakrát? Říká přece, že při zrodu obrazu záleží jen na práci, a současně mluví o tom, že je třeba nechat barvy samotné, aby si vytvořily systém vztahů a navzájem se určovaly – není toto „nechání být“ opakem práce? A také chápe

obraz jako cosi, co zjevuje věc a dává nám ji poznat, a přitom tvorbu líčí jen jako rozvíjení autonomní hry barev – nemusí být výsledkem takové hry pouhý ornament, který není s to o věci nic sdělit?

Ale vstoupit do života rodících se barev na plátně a nechat je pracovat, vyrovnávat se navzájem se sebou pro Rilka – stejně jako pro Cézanna – neznamená opustit věci a vzdát se úkolů, které kladou. Dění na obraze „shrnuje nepodplatitelné bytí v barevném obsahu tak, aby kdesi za barvami mohlo začít novou existenci bez dřívějších vzpomínek“. Ale tím, že v obraze zmizí vzpomínky na věc, se obraz nestává pouhým ornamentem a bytí věci nepřestává být přítomné a ovlivňovat dění na obraze. Právě zapomenutí na věc umožňuje, aby na obraze pracovaly síly, jež vytvářely život věci; bytí věci se pak navrácí, může se zjevit pouze v plodu, který z těchto sil uzrává. Na hotový tvar věci je třeba zapomenout, neboť patří do jiné oblasti bytí, vstupuje do života obrazu zvnějšku a ohrožuje zráním nového tvaru tím, že nabízí svou dokončenost.

Skutečnost nebyla pro soustředěný pohled souborem hotových tvarů, ale živým děním. Věci jsou výzvou k odpovědi, zjevují v těchto odpovědích svou povahu, a samy mají charakter odpovědí zjevujících povahu jiných věcí. Obraz je vpleten do této hry výzev a odpovědí, v níž vyvstává skutečnost. Tento vztah odpovídání je původnější než vztah odrazu, zrcadlení, který je jen jedním z projevů rozhovoru věcí („odraz, jehož existence v přírodě mne pokaždé tolik překvapovala: například odraz večerních červánků na vodě, trvale přetrvávající v hrubé zeleni leknínových listů“). Síly skutečného rozněcují na plátně nový život, který je pokračováním jejich života a zjevuje jej. Věc nevyzývá k tomu, aby byla vyjádřena, proto, že by její bytí bylo nedostatečné, a bylo třeba je upevnit a dokončit pevným tvarem, ani proto, že je naopak tak absolutní a uzavřené do sebe, že volá po uchování své dokonalosti v nepomíjejícím médiu, ale proto, že přítomnost věci je odpovědí a výzvou k odpovědi, že je tlakem k tomu, aby se v nekonečné řadě odpovědí

rozvinul její skrytý obsah. Věc se zjevuje v odpovědích, které její hlas probouzí v jiném, tak jako se v hranolu zjevuje spektrum, skrytý obsah paprsku. Bytí věci se na plátně zjevuje právě v životě, který vyvstává jako odpověď na setkání s věcí. A hlas obrazu je skutečnou odpovědí pouze tehdy, když je vlastním životem tvarů a barev, postupnou krystalizací jejich vlastního uspořádání, která není rušena tvarem věci, výrazem umělce nitra ani jeho názorem na věc; věc promlouvá teprve v tomto novém a svébytném tvaru, který vyrostl na plátně, stejně jako se povaha půdy zjevuje ve stromech a rostlinách, které jí přece nejsou nijak podobné a nic z ní neopakují.

Cézannovy barvy přitom „nikde nevyčnívají a nederou se do popředí“, jejich hlasy se vyvažují a navzájem poutají. I na sebe-naléhavější výkřik barvy existuje na obraze odpověď, která jej vplétá zpět do obrazu, „takže se nikdo venku nemusí cítit oslovován ani volán“. Právě tato uzavřenost obrazu do sebe umožňuje, aby se pohled diváka setkal s jeho životem, který – právě proto, že je autonomní – může zjevovat bytí věci, jež je s ním ve své autonomii sourodá: „Každé (místo) svým způsobem pečuje o rovnováhu a nastoluje ji: až nakonec celý obraz udržuje v rovnováze celou skutečnost.“ Obraz je sám věcí a promlouvá o věci právě tehdy, když se na něj díváme jako na věc nebo jako na přírodní útvar: „pokud bych byl schopen pozorovat ten obraz jako přírodu: jakožto jsoucí by pak musel být nějakým způsobem vypověditelný.“

Rození tvarů a barev na obraze je však neustále vystaveno nebezpečí, že je naruší tvar věci, formální harmonie, myšlenka, nálada nebo nějaký psychologický či symbolický výraz. Je zapotřebí soustředěného úsilí, aby se toto zrání udrželo v čistotě; proto si Rilke neodporuje, když hovoří současně o práci a o „nechání být“ – jsou to jen dva neoddělitelné momenty téhož procesu. A proto také není rozpor mezi jeho pojetím obrazu jako vyjádření věci a myšlenkou, že obraz je hrou a rozhovorem barev: jen hra barev, rodící se na

obraze jako odpověď na to, co vydechovala věc, může vyjádřit bytí věci. Rilke mluví o věcnosti, o věrnosti věcem; přesto je zřejmé, že jeho pojetí malířství má jen málo společného s realismem v obvyklém smyslu. Zato se zdá, že je možné toto pojetí bez větších obtíží rozšířit i na abstraktní a imaginativní malířství – neboť i tyto způsoby malby vznikají krystalizací zažitě zkušenosti s přítomnými věcmi světa, jejichž síly se vstřebaly do hry barev a jejichž život v této hře pokračuje, znovuzrozuje se v nových tvarech, třebaže v těchto případech zrod tvaru probíhá jiným způsobem.

Malířství tedy právě prostřednictvím autonomie obrazu přináší obnovu vidění a přítomnosti; tím se však může stát podnětem i k obnově existence, neboť ukazuje svébytnou samostatnost přítomné skutečnosti, a dává tak pokyn, jakým způsobem se s ní setkávat, zjevuje původní jednotu a souvislost skutečnosti, a otvírá tak člověku možnost, aby svůj život napojil na její síly a vytvářel jej způsobem, jenž je v něčem analogický vystávání tvaru na obraze, aniž by proto jeho existence propadla planému esteticismu: „Ach, počítáme roky a dělíme je na jednotlivé úseky, přestáváme s tím a znovu začínáme a váháme. Do jaké míry je však to, co nás potkává, z jednoho kusu, jak jedno souvisí s druhým, jak se jedno z druhého rodí, roste a vychovává se k sobě samému? A v základě nám nezbyvá než *být*, skromně a vytrvale, tak jako je tu země přitakávající ročním dobám, světlá i temná a vznášející se prostorem, toužící pouze po spočinutí v oné síti vlivů a sil, v níž cítí jistotu i hvězdy.“

## 5. KAPITOLA

# Tváře, grimasy a masky

### *Proměny a boje tváří*

V našem životě před námi neustále vyplouvají a zase mizí tváře. Podle Lévinase tvář druhého člověka je výrazem obsahu, jenž překračuje představu, kterou si o něm dělám, a jenž se nedá redukovat na obraz, který se tváři snaží vnutit můj pohled. Tvář druhého může být zraněna mým pohledem, který ji činí předmětem, ale toto násilí pohledu se nedotkne její vlastní povahy, nemůže proměnit ani výraz, ani identické nitro, jež výraz vyjadřuje a s nímž nakonec splývá. Co když však výraz není tak odolný vůči pohledům, co když tvář není tak pevně přirostlá, jak se Lévinas domnívá? Rilke si v *Zápiscích Malta Lauridse Brigga* povšiml, že každý člověk má tváří několik. Těm, kteří své tváře vyměňují příliš rychle, se stává, že je všechny brzy obnosí – děrami v poslední, prodřené tváři však neprosvítá nitro, ale zjevuje se za nimi prázdnota, netvář. Při čtení *Zápisků* máme dojem, že lidé berou tváře, které si navlékají, z nějakého šatníku, kde mají uložen příděl svých vlastních tváří; nevyměňují si tváře navzájem, nanejvýš někdy zapůjčí zbylé, nepoužité tváře svému okolí – vycházejí v nich jejich psi –, anebo je dědí jejich děti. V té vizi světa, kterou Rilke rozestřel v *Elegiích z Duina*, je tomu jinak: nevlastníme příděl svých tváří, tváře nejsou vybírány z připravené zásoby, ale putují světem. Tvář člověka je řečištěm, kterým proudí tváře jiných. Tyto proměny tváří však nemají povahu násilí; tváře se neustále rozpouštějí, vstřebávají do větru vanoucího světa, jsou vdechovány, pronikají do krve druhých lidí – a snad i do těl andělů – a budují jejich novou tvář zevnitř. Přijetí cizí tváře se nedá odlišit od růstu tváře vlastní. A tak se můžeme dohadovat,

že netvář, o které psal Rilke v *Zápiscích*, není čirou prázdnotou, ale zárodečnou materií tváře, kterou oplodňují rozpuštěné tváře vanoucí kosmem.

Witold Gombrowicz líčí v kapitole *Přistižení a další hnětení* svého románu *Ferdydurke* strašlivý souboj na ksichty. Podle Gombrowicze je tvář vytvářena pohledy druhých, rodí se jako odraz jiných tváří, jež se samy zrodily odrazem v nekonečné zrcadlové hře. Tvář je vnucená a nepřirozená, je vždy grimasou, maskou. Pohled na tvář druhého je ranou, násilím, zraněním („nebylo by vůbec divné, kdyby Štikas a Sifon uchopili své tváře do rukou a hodili je po soupeři“); a přitom pohled nelze podřídít – jak chce Lévinas – rozhovoru, který by nechal tvář zaznít ve slově, a tak ji uchopil jako nedělitelnou jednotu výrazu s nitrem, jež ve své naprosté jinakosti nemůže podléhat násilí našich forem. V Gombrowiczově světě se slova ozývají až v prostoru rozestřeném pohledem a spolupracují s ním na proměňování tváří v grimasy. Tváře si navzájem činí násilí tím, že se na sebe dívají. Cílem *souboje na ksichty* je uchovat své tváře před náporom tváří druhého. Ale ve skutečnosti je „má“ tvář už také dávno utvořena z pohledů jiných, není výrazem nitra, vzdorujícího neosobnímu bytí, není to ani tvář, jež by mi narostla anebo jejíž utvářející síly bych nasál z kosmického vanutí. Je výsledkem násilí, je stejnou měrou maskou jako tváře, jež se do ní vrývají v přítomné chvíli zvenčí. Souboje tváří jsou groteskními boji masek, které na sebe narážejí a rozbíjejí se, aby se pod nimi objevily další masky.

## ***Touha po nezralosti***

V lidské mysli je přítomna tendence k dokonalé a pročištěné formě, současně v ní však působí odpor k uzavřenosti a sterilitě hotoové formy, touha po nehotovosti a nezralosti. A protože se povaha člověka rodí z pohledu druhých, projevuje se tato dvojí touha jako

touha být uznán pohledem světa zralých, hotových a dospělých lidí, a zároveň jako neustálé směřování ke světu nezralosti a nehotovosti a spolčování se s ním. Ale každý z těchto dvou momentů ambivalentního vztahu ke světu má ještě svou vlastní ambivalenci. Pohled zralých, dospělých lidí je dvojitý, a proto i postava, kterou tento pohled utváří, se dále štěpí. Svět zralosti nutí duši, aby byla jeho odrazem, aby byla také hotová a zralá, aby přijímala pevné formy, které tento svět drží pohromadě. Aby však duše mohla přijmout tyto formy, je třeba, aby byla formovatelná – ale to také znamená, aby byla dosud nezformovaná, nedospělá. Svět zralosti vnucuje duši dospělost i nedospělost, zralost i infantilitu, a zavléká ji tak do ďábelské hry. Tato nezralost se liší od první nezralosti, od nezralosti, která znamená osvobození od formy; nezralost vyvolaná pohledem zralosti patří ke světu pevných forem a potvrzuje je. Je však ve skutečnosti možné provést takové ideální rozlišení? Není v každé z podob nezralosti přimíseno něco z druhé podoby, neproměňují se tyto podoby neustále jedna v druhou, neproplétají se tak těsně, že je nelze oddělit? Je v tomto zmatku ještě možné rozlišit, proti komu a za co bojujeme? A má tato otázka vůbec smysl? Není boj utváření už definován jako pronikání a skládání reflexů v zrcadlech tváří, v prostoru, kde není možné najít žádný zdroj světla?

Ale i pohled světa nezralosti se vyznačuje ambivalencí. Láká tím, že slibuje osvobození od vlády forem, ale současně je nepřátelský a znepokojivý – už proto, že je pohledem, ale kromě toho také proto, že se stává komplicem světa zralosti a za klamnými přísliby beztvarosti jen podsouvá dvojnásobné masky a role, o nichž není možné rozhodnout, do čí hry vlastně patří, a vůči nimž je z toho důvodu obtížné se bránit.

Člověk se rodí z pohledu druhých; svět je tak neustálým bojem forem. Gombrowicz líčí ve třech oddílech knihy tyto boje na trojím terénu: popisuje boj mezi vychovávajícími a vychovávanými, boj mezi zastánci modernosti a zastánci tradice a boj mezi pány a sluhy.

Jsou to lstivé a komplikované zápasy, v nichž je obtížné si uvědomit, na čí straně vlastně bojujeme, a v nichž je třeba zvažovat síť mnohonásobných a křížících se ech všech činů, které složitým zprostředkováním vedou k opaku prvotního účinku anebo se naopak dlouhou oklikou vracejí k tomu, co bylo na samém počátku. Pokusíme se rozebrat průběh těchto tří bitev a analyzovat jejich strategie.

## ***Studenti neboli Nevinnost***

První z bitev, které Gombrowicz líčí, se odehrává ve sféře výchovy, ve *škole*. Vypravěč se pod pohledem učitele Pimka, představitele světa zralosti, stane nedospělým, ačkoliv je mu už třicet, a je odveden do gymnázia. Viděli jsme už, že svět zralosti infantilizuje, zbavuje forem proto, aby mohly formy vládnout, činí nezralým, aby triumfovala zralost. Představitelé světa zralosti činí druhé násilím nezralými jednak proto, že potřebují materii pro své formy, jednak proto, že dobře vědí, že nezralost, jež se pod jejich pohledem rodí, je jen zdánlivá. Vnucují nezralost v podobě *nevinnosti*. Nevinnost už je situována ve vztahu k hotovým formám, je zasazena na místo v síti forem, a tím už je sama formou: formou neforemnosti, jež má ve světě forem své místo a tento svět potvrzuje.

Toto infantilizující násilí má spojence v touze po nezralosti. Nezralost je infantilní nevinnosti tak podobná, že není možné je odlišit, jsou tak prorostlé, že ten, kdo bojuje proti násilí, které je na něm pácháno, zároveň bojuje proti tomu, po čem touží, a kdo uskutečňuje svou touhu, jedná ve službách lstivého nepřítele.

Svět zralosti zdětinšťuje rafinovanými prostředky, jež využívají zrcadlové hry forem. Pimko tvrdí studentům, že jsou nevinní, tj. nezralí tím způsobem, který patří do světa zralosti. Toto tvrzení je lstí – a to právě proto, že je pravdivé. Studenti jsou skutečně nevinní a nezralí, ale v jejich nezralosti je současně cosi, co směřuje ke zra-

losti, k formě. Pimko chce zabránit tomu, aby se toto směřování naplnilo, aby studenti byli zralí, hotoví, protože potom by se vymkli formování, a tím by se paradoxně otevřela možnost, že by unikli světu forem – svět zralosti je křehčí než svět formování a může se snadněji roztržít. A Pimko dosahuje toho, aby žáci byli nezralí, tak, že jim lstivě říká pravdu, totiž že jsou nezralí a nevinní. Ví totiž, že se žáci budou formovat proti jeho pohledu a budou se snažit přijmout hotovou formu, vstoupit do světa zralosti – a ví také, že právě toto úsilí je nezralostí, nevinností. Mnohonásobné zprostředkování, které se klade mezi výpověď a skutečnost, tak činí z výpovědi lež, třebaže odpovídá skutečnosti.

Svět nezralosti nejen bojuje proti světu zralosti (boj žáků s učiteli), ale také uvnitř něho probíhají boje mezi jeho frakcemi (boje mezi žáky). Jedna frakce se ztotožnila s rolí, kterou jí určil svět zralosti, druhá chce uniknout světu zralosti, světu dospělých tím, že klade vlastní formy jak proti nezformované nevinnosti, ve kterou svět zralosti proměňuje nezralost, tak proti cizím formám, které jí vnucuje. Na první pohled se zdá, že v rámci světa nezralosti dochází k boji mezi vychovávanými, kteří se ztotožnili se světem vychovávajících, a těmi, kteří se proti světu vychovávajících bouří. Jenže ve skutečnosti nejde o boj dvou světů, boj se děje v režii vychovávajících, a tedy v jejich světě, do něhož patří obě strany. Oba tábory jsou vytvořeny pohledem vychovávajících – pohled vytváří druhého a vtahuje ho do svého světa nejen zrcadlením, ale i odporem, který vyvolává.

V té části knihy, která popisuje boje ve světě výchovy, je jen jediný okamžik, kdy svět zralosti ztrácí kontrolu nad děním a hrouť se. Je to ve chvíli, kdy student Galkiewicz odmítne přijmout jednu ze samozřejmostí, na nichž je svět zralosti postaven: nadšení nad génem. Když se ukáže, že to, co všichni pokládají za samozřejmé, ve skutečnosti vůbec samozřejmé není, že jde o formu, která nemá žádné kořeny ve sféře spontánnosti, je uměla vytvořena pohledy

a pohledy udržována – ne pohledy na dílo, ale pohledy na jiné pohledy –, potom už zkázu nelze zastavit, trhlina ve stavbě se šíří a na okamžik se rozpadá celý systém samozřejmostí. A s ním se hroutí svět zralosti jako takový, svět forem vytvářených zrcadlovou hrou pohledů – ale protože mimo kolování forem a jejich boje nic není, nezjevuje se za zborcenou stavbou světa žádný pramen tvarů či svět přirozeného růstu: za roztrženými formami zeje jen prázdnota. Tato prázdnota se otevře ještě na několika místech knihy, aby se po chvíli opět zavřela, aby zarostla sítí pohledů, v níž se rodí formy a masky.

## ***Gymnazistka neboli Modernost***

Boj světa zralosti proti světu nezralosti vstupuje do další fáze, když se vypravěč stává podnájemníkem v rodině Mládkových. Tentokrát se zápas odehrává na terénu *rodiny*. Ve světě výchovy byla za nezralost lstivě vydávána nevinnost, aby přestala být nebezpečná pro svět zralosti; tento trik je nyní posílen další kamufláží: nezralost je teď zaměněna za *modernost* – a beztvaré je tak opět zařazeno na místo ve světě forem. Pimko znovu rozvíjí rafinovanou strategii založenou na složitých propočtech mnohonásobných zrcadlení. Zatímco v první části jeho taktika spočívala v chválení (jež prostřednictvím řetězce několikanásobné negace nakonec přece jen vyvolalo to, co od počátku stvrzovalo), je nyní základem jeho strategie naopak odmítání a kárání. Se stejnou lstivostí, s jakou chválil studenty za nevinnost, teď kárá gymnazistku Zutu za modernost. Boj modernosti s tradičností je však opět bojem v rámci jediného světa a v režii zralosti. Modernost a tradičnost jsou formy, které se potřebují a které se navzájem ze sebe rodí. Modernost, zdánlivě bořící formu, je totiž ve skutečnosti stále formou, stejně jako byla formou i nevinnost. A stejně jako nevinnost je formou, která je se světem

skutečné nezralosti příbuzná, a Pimkova strategie této příbuznosti využívá. Chce vypravěče připoutat – jednak prostřednictvím předpokládaného odporu vůči okázalému odmítání modernosti, jednak prostřednictvím přitažlivosti rysů skutečné nezralosti, které jsou v modernosti přítomny – ke gymnazistce, a tím ke světu modernosti, jenž je stejně jako svět nevinnosti sférou zneutralizované nezralosti, nezralosti, která se stává formovatelností i formou samou.

Vypravěč sice Pimkovu taktiku prohlédne, přesto jí však podléhá; začíná být gymnazistkou posedlý, její svět – svět „modernosti“ a „mláď“ – jej pohlcuje, protože je přece jen odleskem světa skutečné nezralosti. Jako vše ve světě forem bez kořenů, má i fascinace gymnazistkou charakter boje. Ambivalence vypravěčova vztahu ke světu modernosti se projevuje tím, že vede s gymnazistkou hned dvojí boj: boj o vstup do jejího světa, do světa modernosti, a současně boj za rozbití tohoto světa. Zpočátku v obojím boji neustále prohrává. Forma světa modernosti se vyznačuje jednoduchostí a „čistotou stylu“; vypravěč bojuje proti gymnazistce tak, že se pokouší rozbít tuto stylovou jednotu jejího světa vyhledáváním jeho nepatrných škvír a jejich rozšiřováním („věděl jsem jen, že musím spolupracovat s každým deformujícím, směšným, kalným, karikaturním a disharmonickým prvkem“) i vnášením cizorodých prvků zvenčí: „mohl jsem zničit i modernost gymnazistky tím, že do ní přimíchám cizí, heterogenní prvky. Hurá na moderní styl, na krásu moderní gymnazistky!“ Vypravěč používá jako prostředků boje zničení podstaty kompotu i namáhavého šmírování gymnazistky a dosahuje jistých úspěchů v dílčích zápasech, ale mravokárce Pimko, moderní rodiče, gymnazistka a její přítel tvoří tak pevný systém na sebe odkázaných rolí, že pokusy o jeho rozbití nakonec vždy ztroskotávají – protože se samy hned stávají rolí v tomto systému.

Nakonec vypravěč přece jen vymyslí plán, jak tento systém rozvrátit. Vstoupí do systému, a aniž by rušil dané role, rozvíjí

jejich možnosti, které samy o sobě ještě stále patří do systému, ale v průběhu svého sřetězování už nejsou s to udržet koordinaci. Dění se nevychýlí z vymezených cest, ale vypravěč je dovádí až do míst, kde tyto cesty už nevytvářejí systém komunikace. Výsledná situace, kterou vypravěč tímto způsobem zaranžuje (chlapec a starý muž současně ve skříni v Zutině ložnici), se už do systému nedá zařadit. Její jednotlivé prvky by se ještě daly ve světě modernosti zvládnout, ale celek se zařazení vzpírá („situace neměla osu – neměla diagonálu – nedal se k ní najít komentář“). Svět modernosti se hroutí, opět se na chvíli za rozpadlými formami otevře prázdný prostor, za roztráštěnými maskami zavane chlad tmy, v níž se neskrývá žádná tvář. „Ne, bylo to pryč, nebyl jsem ani mladý, ani starý, ani moderní, ani staromódní, ani student, ani chlapec, ani dospělý, ani nedospělý, byl jsem nijaký, byl jsem nikdo.“ Ale i tentokrát se nad prázdnem vzápětí uzavrou nové formy, zakryjí je nové masky.

## ***Čeledín neboli Prostota***

Vypravěčův spolužák Štikas přináší třetí masku nezralosti: poté, co byla nezralost přestrojena za nevinnost a za modernost, proměnila se nyní v *prostotu*. Protože v boji forem není možné se s ničím takovým jako prostotou setkat, stala se prostota ideálem, vtělila se do ideální postavy čeledína, kterého se Štikas, doprovázený vypravěčem, jenž prchá před prázdnotou, kterou vyvolal, vydal hledat na venkov. Na své cestě se dostávají na *panské sídlo*, které patří vypravěčovým příbuzným. V tomto prostředí se odehrává nový boj – boj mezi pány a sluhy. I svět pánů a sluhů je vytvořen z forem, masek a ustálených vztahů, je pevnou sítí, kterou splétají pohledy, odrážející se v jiných pohledech, fackující ruce a fackované tváře. Nafackováno dostal od Zutina otce už Pimko, ale až v této části knihy se facky stávají takřka stejně důležitým prostředkem

formování tváří jako pohledy; ruka pomáhá pohledu v proměňování tváří v grimasy – už Hegel napsal ve *Fenomenologii ducha*, že facka manifestuje, „že obličej není věc o sobě, nýbrž že naopak může být předmětem, s nímž lze zacházet.“

Štikas touží po nezralosti, ale zaměňuje ji s prostotou. Jenže skutečná prostota není na rozdíl od ideálu prostoty nezralá, nesídlí mimo svět forem, je součástí sítě rolí, jimiž se splétá svět pánů a sluhů. Štikas se tedy pouští do podniku, který je od počátku neuskutečnitelný. A pochybenost prostředků, které používá, odpovídá nesmyslnosti cíle, který si klade. Snaží se vstoupit do světa prostoty, který pro něj představuje čeledín Valek, tak, že Valkovi přes roli sluhy násilím navléká další roli, roli přítele pána. Chce se přes dvojitý násilný zformování dostat do říše přirozenosti a prostoty – výsledkem je však samozřejmě to, že se násilí a nepřirozenost sčítají a prostota, od počátku chimérická, se ještě více vzdaluje.

Štikas má v úmyslu zrušit svět pánů a sluhů, protože se naivně domnívá, že za jeho rozbitými formami nalezne prostotu. Chce tento systém vztahů zničit tím, že obrátí směr toku facek, jenž tento svět sceluje, a násilím nutí čeledína, aby se na něm dopustil násilí a nafackoval mu. Nakonec od čeledína dostane vytouženou facku; čeledín jej však nefackuje proto, že by opustil místo v systému rolí pánů a sluhů, ale právě proto, že v něm zůstává a Štikasův požadavek facky je pro něj příkazem pána, který je třeba splnit. Štikas tedy dostal od čeledína nafackováno, ale jejich postavení pána a sluhy se tím jen potvrdilo (Štikas je zařazen do kategorie „bláznivý pán“, která je stále součástí světa pánů a sluhů). Tak složitě zprostředkovaná facka sice naváže jakýsi vztah, tento vztah však nepatří do světa prostoty, je to jen groteskní variace na vztah pán-sluha. Štikas se chtěl domoci přirozenosti tím, že prostřednictvím facky vstoupí do zdánlivě přirozeného světa sluhů; získává však jen masku, která je nasazená přes jinou masku, a proto dvojnásob nepřirozená.

Páni však vnímají obrácení toku facek jako skutečné narušení systému rolí, na který byli zvyklí. Toto zdání vzniklo tak, že se překřížily dva formové řády, z nichž žádný o sobě nebyl narušen: „městský“ řád (do něhož neproblematicky patří ideál prostoty i inverzní facka, která je s ním spjata) a „venkovský“ řád (do něhož zase patří plnění „bláznivých“ rozkazů pánů). A protože řád i chaos jsou vytvářeny pohledem, vrůstá narušení řádu, které se takto zrodilo v pohledu pánů, do jejich světa a stává se skutečným rozkladem forem. Strach pánů z narušení řádu není strachem ze vzpoury – i role buřiče je rolí ve světě pánů. Tento strach pramení z daleko intimnějšího, a přitom skrytého vztahu, který spojuje pány a sluhy: identita pánů není ničím o sobě, formuje se proti sluhům, a tedy v závislosti na nich, na jejich pohledech. Pány vytvářejí pohledy sluhů. „Tajemstvím panstva bylo chámstvo. Proti komu strýček zíval, proti komu si strkal do úst další sladkou jahodu? Proti chámstvu, proti svému služebnictvu!“ Boj pánů proti sluhům je marným bojem proti pohledu sluhů, který je vytváří. Vznikli z pohledů sluhů, a proto jsou s nimi srostlí a závislí na nich. Právě proto se od sluhů neustále marně chtějí oddělit a úzkostně dbají na zachování distance, proto je tak znepokojuje Štikasův pokus o její zrušení. Pokoušejí se toto zpochybnění distance neutralizovat tím, že je zařadí do některé z kategorií, s nimiž jejich řád počítá (filantropie, homosexualita, socialismus, křesťanství, nedospělost) – ale vypravěč opět nasazuje svou rozvratnou taktiku od Mládkových a všechny pokusy o zařazení znemožní. V jednom okamžiku už se řád skoro zdá být obnoven společným nafackováním Valkovi, jež opět uvolní splavnost řečiště pro tok facek správným směrem, ale systém vztahů je neustálými otřesy už natolik narušen, že dochází k druhé facce sluhy pánovi – a tato druhá facka už je dílem chaosu, už vypadla ze systému rolí a způsobí konečný pád systému. A opět se za prasklými formami rozvírá chaos a prázdnota, skutečná nezralost, která se dosud skrývala za maskami nevinnosti, modernosti

a prostoty. „Mystická spona praskla! Sluhova ruka dopadla na pánovu tvář. Rána jako hrom a jiskry v očích. Konstantin na to vůbec nebyl připraven, takže upadl. A všude se rozlila nezralost.“

### ***Třetí člověk***

Pohled na tento chaos nemůže vydržet ani vypravěč, který k jeho rozpoutání přispěl: „Hledal jsem nějakou souvislost s něčím, nějakou novou, třeba jen prozatímní soustavu, abych netrčel v prázdnu.“ A tak když rozvrat vrcholí Štikasovým plánem unést Valka, pokouší se vypravěč obnovit smysl tím, že naplní formu tohoto činu přiměřenějším obsahem, že provede skutek, který je vůči zamýšlenému činu symetrický – a rozhodne se unést místo Valka sestřenici Zošu. Ale tento čin bez kořenů, vyvolaný pouhou zrcadlovou hrou forem, si hned vytváří vlastní kontext, prázdná forma vyvolává růst dalších prázdných forem: nejprve přinutí vypravěče předstírat lásku k Zoše, a tato předstíraná láska probudí jako své echo Zošinu lásku. (Skutečnou, nebo předstíranou? V množení forem bez kořenů tato otázka asi ztratila smysl.)

A tak namísto obnovení smyslu nastává bujení forem, jež nejsou naplněny žádným obsahem, až se celá konstrukce z prázdných forem zhroutí. Tentokrát už však za nimi nezbude ani nezralost jako svobodný vztah k formám, ani prázdno, v jehož chladném vanutí grimasy nabývají jakési důstojnosti; zbude jen neforemnost, která je korelátém forem, která je na formách závislá a čeká na ně, nemůže být ani sama o sobě, ani nemůže být zformována. „A to vše neurčitých obrysů, tak rozmazané, tiché a stydlivé, utajené v očekávání, nenarozené a neurčité, že tu vlastně nic neexistovalo samo o sobě, nic nebylo oddělené, nýbrž každá věc se pojila s jinými věcmi v bahnitou, bělavou, zhaslou, tichou kaši.“ Zbude čirá disponovatelnost, otravné čekání na formu, infantilnost zahrnující celý

svět včetně přírody (i povaha přírody se rodí z pohledu). Pimko, který zůstal kdesi v Zutině ložnici, nakonec přece jen triumfuje.

„Přijď, třetí člověče, k nám dvěma, přijď a vysvobod' mě, objev se, ať se tě chytím, spas mě!“ volá vypravěč v samém závěru knihy. „Ať sem ihned, okamžitě přijde třetí člověk, cizí, neznámý, chladný, ledový a čistý, vzdálený a neutrální, jako mořská vlna necht' udeří svou cizostí do té teploučké familiárnosti, necht' mě odtrhne od Zoši.“ Kdo je tento třetí člověk, tento lhostejný spasitel, kterého vypravěč tak zoufale přivolává? Je to ten, kdo se jen dokáže dívat z odstupu a nechat věci být, ten, jehož pohled sice neumí rozpustit masky, ale nepřidává k nim žádnou další vrstvu a nechává jejich povrch lesknout se v chladném světle? Je to ten, v kom se ozývá „neutrum“ bytí, v jehož vládě nad rozhovorem a etikou vidí Lévinas kořen všeho násilí, ale jež je možná říší prvotního klidu, snivých her a zářící bezúčelnosti? Anebo je to spíše než člověk nějaký Epikurův bůh, který je natolik noblesní a ohleduplný, že se o nás nestará? Ať je tomu jakkoliv, tento třetí nepřichází, a vypravěč je vydán napospas světu beztvorosti i světu forem, rozteklé dětinskosti a obscénní dotěrné blízkosti grimas, které se budou věčně lepit k jeho tváři.

## 6. KAPITOLA

### Přízraky technických labyrintů

Romány Williama Gibsona by pro svou temnou vizi budoucnosti možná mohly být zařazeny mezi „antiutopie“. Jsou však matoucí v tom, že v nich chybí právě ty rysy, které bývají pokládány za podstatné znaky antiutopií. Děj se sice odehrává ve světě s rozvinutou a všudypřítomnou technikou, ale nejde v něm o střet člověka a techniky, lidského a mechanického, o zápas, v němž jsou předem určeny kladné a záporné hodnoty. Vztah člověka a techniky je spletitější, a tato mnohoznačnost je mimo jiné také založena v mnohoznačnosti techniky samé, techniky, která je líčena v jakémsi barokním stadiu, v němž se nedá převést na pouhou mechaničnost – a v němž se možná odhaluje, co v ní bylo skrytě přítomné vždy. Setkáváme se tu také se složitými, neprůhlednými a neproniknutelnými mocenskými strukturami, ale na rozdíl od klasických antiutopií tu neexistuje totalitní manipulace vykonávaná silným státem. Stát je dokonce tak slabý a bezvýznamný, že si nikdo skoro ani nevšimá, že tu vůbec nějaká státní moc je; a průmyslové korporace, které vlastní skutečnou moc, nemají na unifikaci myšlení nebo na proměně lidí v roboty zájem, protože získávají živiny pro svůj divoký růst spíše z nepřehledného planetárního chaosu než z prostředí ovládaného strohým řádem. Gibsonovy romány jsou znepokojující právě proto, že problematizují samo kladení otázek, jaké známe z Čapka, Huxleyho nebo Orwella a jaké se postupem času změnilo v laciné a nudné schéma. K tomuto zmatku přispívá, že děj románů (zejména *Neuromancera*) se rozvíjí v poli sil, v němž se ještě jednoznačně neustavily póly dobra a zla, a také to, že Gibson čtenáře neustále nechává na pochybách, čte-li dobrodružný škvár nebo filosofické podobenství. Bylo by škoda všechny tyto mnohoznačnosti příliš

rychle odstraňovat jasnými odpověďmi. Čtenář by měl zachovat všechny ambivalence a číst *Neuromancera* jako thriller a současně jako zprávu o určité stránce současného světa i jako vizi jedné z možných budoucností.

## ***Provozy, skladiště a skládky***

Věci patřící do technického světa – stroje, přístroje a jejich součásti – jsou zasazeny na určité místo ve funkčním řetězci či funkční síti; v tomto začlenění nabývá věc svého smyslu. Ale věci nevykonávají svou funkci nepřetržitě po celý čas své existence. Jsou vyráběny, zasazovány do funkční soustavy a pak – po svém opotřebením nebo náhradě lepším typem – jsou z ní vyňaty; přitom ani v době, kdy jsou zapojeny do soustavy, nemusí po celý čas konat práci. Věc, která je součástí světa techniky, je tedy nejprve věcí připravenou k použití, věcí, jež dosud není začleněna na své místo v síti fungování: věcí, jež čeká ve *skladišti*. Skladiště patří k prostorům, v nichž se pohybují a jež obývají Gibsonovi hrdinové; jsou to místa, jež se vymykají jednoznačným určením, která technický svět klade na věci, patří k ironickým prostorům techniky, v nichž mohou vyrůstat myšlenky a činy přesahující vládnoucí syntax technického světa. Ve skladišti žije, obklopen směsí starodávné veteše a moderních přístrojů, Julius Deane, pěstující si svou archaickou eleganci, i šílený Wigan Ludgate z románu *Hrabě Nula*, rozmlouvající se svým bohem. Martin Heidegger dokonce říká, že se v nové době v jakési skladiště proměnila celá Země, věci a krajiny přestaly být zasazeny do živých sil země a světa, oněměly a staly se pouhou spící zásobou potenciální energie, jež jen čeká na své uvolnění. Ale skladiště není pouze pustým místem, které opustili bozi a kde věci jen sní o budoucím fungování. Kdo se octl v opuštěném skladišti, mohl pocítit zvláštní magii těchto míst, magii, kterou vyslovil Giorgio de

Chirico. („Velká skladiště zabírala celé přízemí. Ač nebyla ani neděle, ani sváteční den, skladiště byla právě zavřena, což dodávalo této části ulice melancholicky znuděný vzhled a jistou opuštěnost, ono zvláštní ovzduší, jímž se o nedělích vyznačují anglosaská města“ – *Hebdomeros*.) To, že věci čekající ve skladišti na použití jsou vyňaty jak ze souvislostí techniky, tak ze vztahů každodenního života, má za následek, že mizí jednoznačné významy a že se otvírá prostor, který jindy tyto významy zastírají: prostor chaotického rození významů; věci se zjevují jako zasazené do trsu neurčitých vztahů, v nichž se ještě neoddělily skutečnost, sen a mýtus.

K technickému světu patří také stroje a jejich součástky, které dosloužily, které už byly vyňaty z řetězce fungování. V Gibsonových románech jsou *skládky*, smetiště, haldy odpadků kulisou, která se stále vrací. Jejich tvářnost odhaluje, že nepřítomnost funkce neznamená prázdnotu; věci, které dosloužily, nemlčí, ale vydechují chaotická pole možných souvislostí. Smetiště se zdánlivě mrtvými věcmi se stávají místem zrodu přízračného posmrtného života, jakýchsi bizarních snů techniky. S rostoucí organizací technického světa roste i tato chaotická krajina. Je jen výrazem entropie, kterou na svých okrajích vylučuje systém jako cenu za dokonalost své organizace a která se nedotýká principu jeho fungování? Anebo se spíše zjevuje v odpadcích stejně jako ve skladištích jakási chaotičnost, která patří přímo k technickému světu, která je skrytým, ale neodlučitelným momentem sil, jež v něm vládnou?

Mezi skladišti, v nichž čekají věci připravené k použití, a skládkami, kde dozívají svůj život věci, které byly vyřazeny z funkčních sítí techniky, přitom není absolutní rozdíl. U Gibsona nelze skládky a skladiště úplně odlišit, neboť věci jsou nadány jakýmsi úporným životem; věci vyřazené z plnění oficiálních rolí se mohou vplétat do nových vztahů a vyvolávat nové účinky mimo syntax oficiální technologie. Věci ze smetišť mohou kdykoli ožít a začít putovat po spletitých drahách nelegálního obchodu (jenž jim klade nové

otázky a probouzí v nich nečekané významy); a naopak věci ve skladištích, připravené k prodeji, zpracování nebo použití, vystupují z přehledného času plánu, uzavírají se do přítomnosti a proměňují se v nepotřebné sochy, vyslovující jen samy sebe, vydechující jen své vlastní nerozluštitelné a znepokojivé sny. Věci na skládkách i ve skladištích vyzařují trsy nejednoznačných a neurčitých vztahů, v nichž se chvějí nové syntaxe a v jejichž chaotičnosti se snad zjevuje slepá a neutišitelná povaha síly vládnoucí v technickém světě; tato síla se nedá redukovat na matematický propočet, funkční souvislost a naplňování předem známého plánu, jimiž se projevuje a za nimiž se skrývá.

Spolu s centralizovaností a propojeností všech věcí ve funkčních technických řetězcích se tedy také rodí periferie nakupených a neovládaných věcí, které buď čekají na zapojení do funkční sítě, anebo z ní už vystoupily; technická organizace neustále produkuje chaos. Je možné setkat se s jednoznačným smyslem alespoň u těch věcí, které jsou zapojeny do funkčního řetězce, které jsou součástí *provozu*? V technickém světě věci nejsou samy kvůli sobě, ale kvůli něčemu, co je prostorově a časově vzdálené. O tomto smyslu víme, ale v technických soustavách a jejich součástech jej *nevidíme*, tak jak vidíme smysl ve věcech každodenního života. Původní smysl sídlí v pohledu a nemůže být nahrazen věděním; proto i fungující věci, zařazené do složitých technických celků, vyzařují nepřítomnost smyslu. Růst organizace, a tedy růst jednoznačného smyslu a řádu, tak vede i v oblasti fungujících věcí k růstu nesmyslnosti a chaosu.

Ale pohled se nespokojuje s tím, že promlouvá o nepřítomnosti smyslu v tom, na čem spočinul. Pohled není registrací daného, je místem rození smyslu v rozhovoru s věcí. Právě absence hotového, zformovaného smyslu, kterou přináší technika, obnažuje podivné procesy rození smyslu, dění, v jehož chaosu se překvapivě ozývají archaické a mytické struktury. Chaos není pouhou absencí řádu,

má svůj vlastní paradoxní řád, který je místem zrodu všech řádů. Stupňující se technická organizace tak nakonec probouzí magické duchy. Když se v románu *Hrabě Nula* objeví v kyberprostoru temná božstva voodoo, baron Samedi, Danbala Wedo, Papa Ougou Feray, nepůsobí tu jako cizinci; zdá se, že technický prostor tyto příchozí očekával.

*Látka* je v technickém světě neustále umlčována, neustále znásilňována tvarem, který ji všude přizpůsobuje požadovaným funkcím, nikde není nechána být tak, jak je. Ale toto neustálé vystávání abstraktních tvarů, které se nedají převést na tvary, jež známe z každodenního života a jež jsou prosáklé smyslem, paradoxně vede k tomu, že technické tvary vypadají jako temné sny látky samé. Ve zběsilém ztvárňování všeho, v bujení tisíců tvarů nakonec lstivě triumfuje látka – látka, která je ve všech tvarech jen jedna. Látka pohlcuje tvary, v jejím monotónním šepotu zaniká artikulovaný hlas tvarů: „Smetí vypadalo jako cosi, co zde vyrostlo, jako mech propleteného kovu a plastiku. Mohl zvednout jednotlivé předměty, ale asi by se nechaly do té masy vtáhnout nazpět...“ V technickém světě stejně jako v Anaximandrově kosmu beztvaré ničí tvary, jako by je trestalo za individuaci: „A z čeho věci vznikají, do toho též zanikají podle nutnosti, neboť si za své bezpráví navzájem platí pokutu a trest podle určení času.“ (zl. A 9). Stupňující se umělost také paradoxně vytváří jakousi druhou přírodu, při popisu technických produktů se stále objevují metafory odkazující k přírodním procesům, ke krystalizaci, bujení a hnití, k chaotickému víření primitivního života: „Case měl dojem, že od té doby, kdy tu byl naposled, krámů nějak přibýlo. A navíc se zdálo, že se nějak mění, že pod tlakem času se jaksi provaňují, tiché neviditelné vločky tvoří podhoubí, krystalickou podstatu zavržené technologie, jež tajně vzkvétá na rozsáhlých smetištích Sprawlu.“

U Gibsona nacházíme neustálý popis *povrchů*. V technickém světě se povrchy staly pouhými obaly neznámých vnitřků. Za povrchy

je jen tma. Ztratily hloubku, přestaly být součástí celků, jež by jimi prozařovaly a vdechovaly jim smysl. Svět se zúžil na prostor ohraničený němými a lhostejnými povrchy, které k ničemu neodkazují. Povrchy jsou zformovány technikou a současně procesy chátrání, hlodá v nich rez, tajemství nahodilých tvarů rodících se z rozpadu se slévá s tajemstvím nepojmenovatelných tvarů strojů a přístrojů, přírodní proces se spojuje s bujením techniky; odhaluje se tak skrytá společná síla, která vládne v hloubce obou oblastí.

Právě proto, že povrchy samy mlčí, ulpívají na nich stopy po minulých událostech, prázdnota povrchů se zaplňuje hieroglyfy a sděleními. „*Marcus Garvey* byl připlácnutý ke staré ruské čističce vzduchu, obrovské hranaté věci pomalované symboly rastafariánů, Lvů ze Zionu a společnosti Black Star. Šmouhy červené a zelené a žluté barvy se táhly přes výstražné nápisy v azbuce. Někdo nastříkal Maelcumovo pilotní zařízení tropicky zářivou růžovou, ale oškrabal žiletkou barvu z obrazovek a většiny kontrolek. Popruhy u přechodové komory na přídi byly ozdobené polotuhými kapkami a cákanci průsvitné těsnicí pasty, kterou si tužil vlasy.“ Stopy zanechané lidskýma rukama ale nejsou s to pokrýt povrchy vrstvou smyslu a zprávou o zasazenosti věci do lidského světa (jak to činily stopy po dotecích lidských těl v kamenech Proustova kostela v Combray), jsou jen smutným písmem, promlouvajícím o nepřítomnosti člověka, o uzavřené minulosti, z níž neuzrála žádná přítomnost, o záhadnosti dějů, jejichž součástí byl jejich vznik. „Hnědý laminát stolní desky byl zamžžený patinou nepatrných škrábanců. Jak mu dex stoupal podél páteře, vnímal nesčetné náhodné údery, nezbytné k tomu, aby takový povrch vznikl. Jarre byla vyzdobena v nepopsatelném starém stylu minulého století, v nepřírozené směsici japonské tradice a milánského plastiku, ale zdálo se, že na všem ulpěla jemná blána, jako kdyby bolavé nervy milionů zákazníků nějak zaútočily na zrcadla a kdysi lesklý plastik a zamlžily povrch čímsi, co nikdy nikdo neodstraní.“

## ***Gangy, sekty a rodiny***

K podstatě společnosti založené na vědeckém výzkumu a na technice (jež jsou navzájem prorostlé – svět vědy vystupuje u Gibsona jen v podobě laboratoří, které jsou součástí průmyslových korporací) patří, že vytváří sítě obchodních, výrobních a informačních vztahů, v jejichž povaze je neustále se rozrůstat, prolamovat všechny hranice států a národů: polem hry je pro ně celá planeta. Tyto funkční sítě jsou však homogenní a neutrální, nevytvářejí žádné principy sjednocování. To, že je vše zařazeno do sítě vztahů, nakonec vede k hrozbě, že se vše rozpadne. Ve světě, v němž se rozplynuly meze kladené státem a národem – meze, jež současně byly jednotícími principy –, je třeba najít nějaké jiné principy sjednocování. Ukazuje se přitom, že stejně jako prázdnota, nastolená mizením smyslu ze světa technických věcí, otevřela prostor pro archaické a mytické významy, také zmizení tradičních jednotících principů společnosti vyvolává k životu prvky prastaré sociálnosti, starší než národy a státy.

Na periferii nepřehledného technického světa, kam řád dosahuje v oslabené podobě a kde se otvírá prostor pro alternativní principy, působí skupiny, jejichž členové zaplňují sociální prázdnotu, vzniklou po pádu tradičních principů organizace, tím, že se spojují na základě nahodilosti *místa*, která je posilována nahodilostí *rituálu a kroje*; jsou to *gangy* a různé „technokriminální subkultury“. Nehostinné labyrintické prostory, které vytvářejí technický svět, se pro ně stávají zvláštním prostorem domova: jsou skryší, kam nedosáhne moc zákona, a zahradou nabízející na smetištích a v zákoutích technických provozů a sítí kovové a plastické plody, které je možné sbírat, přetvářet je nebo s nimi obchodovat. „Kšeft tu tvořil stálé nevnímané pozadí, a smrt tu brali jako trest za lenost, neopatrnost, nedostatek elegance a neschopnost vyhovět požadavkům složitého protokolu.“ Vypjatá imaginace nelegálního

obchodu a nelegální technologie nechává v bytí věcí zaznívat nečekané tóny, jež jsou výrazem mnohoznačnosti údělu věci, toho, že se věc může vplétat do nečekaných celků a souvislostí. Přitom je možné, že řád potřebuje tuto anarchii, aby se v ní obrozoval, aby nacházel nové ideje a směry za hranicemi vymezenými zákonem. „Ale také viděl určitý smysl v myšlence, podle níž kypící technika potřebuje zóny, ve kterých nevládne zákon, a že Night City tu není pro své obyvatele, ale že slouží jako zákonem záměrně opomíjené hřiště pro samu technologii.“ (Omyl Ernsta Jungera v *Dělníkovi* spočíval v domněnce, že totalizující tendenci technických sítí odpovídá jako přiměřená společenská forma totalitní planetární stát: v barokním stadiu techniky, které líčí Gibson, se vyjevuje, jak se komplexnost techniky rodí z chaosu, jak se opakování, vyjádřené plánem či programem, stále ustavuje z nahodilého a nepředvídaného; totální plánování a řízení, jaké měl na mysli Junger, by vedlo spíše k tomu, že by se velký stroj techniky zastavil.)

Od skupin sběračů a obchodníků se odlišují „subkultury“, které narušují diskurs oficiální technologie a vytvářejí z jeho prvků jakousi surrealistickou syntax, temnou a samoučelnou. Na dně spletitého Sprawlu působí Panther Moderns – „žoldnéři, recesisté, nihilističtí technofetišisté“ –, kteří problematizují základy technického světa tím, že přivádějí jeho umělost do extrému. Ztotožňují odpor technických tvarů vůči běžnému smyslu s uměleckým ozvláštňením, mění nelidskost techniky v estetickou distanci a chlad strojového pohybu v magickou neosobnost extáze. Využívají existující technické přístroje k bezúčelným hrám a rituálům. Pěstují jakýsi technologický dandysmus, vyznačující se okázale dekadentním odporem jak k přirozenosti, tak i k neproblematické funkčnosti oficiální techniky; splétají složité funkční řetězce, jež nechávají končit v prázdnu a v jejichž strnulosti se pak zatřpytí teatrální bezúčelnost, která je přítomna v celém stroji techniky, ale je neviditelná, neboť je zakryta pevností dílčích účelů. Panther Moderns

kombinují happening a *bricolage*, aby v absurdních estetickotechnických akcích, v nichž se pojí chaotičnost s exaktností, vytvářeli ze součástí přístrojů umělecká díla, bizarní koláže: „Moderns používali nějakou parabolickou anténu z králikářského pletiva, aby zakódované hlášení spojky poslali přes satelit Synů Ježíše Krále, který visel na geostacionární dráze nad Manhattanem. Rozhodli se, že celou operaci pojmu jako složitý soukromý žertík a jejich výběr komsatů byl zřejmě záměrný.“ Přepadení budovy společnosti SENSE/NET se v jejich podání mění v jakýsi smrtící balet; stroje se proměňují v sochy (aniž by Moderns přitom měli něco společného s avantgardistickým spojováním krásy a účelnosti; vytvářejí naopak estetiku stupňováním bezúčelnosti, halucinativní přízračnosti a chaosu, jež jsou v technice skryty), i jejich těla se stávají stroji i sochami, pokrývají se divošskými šperky přístrojů, které do nich vrůstají. „Vůdce Panther Moderns, který se představil jako Lupus Yonderboy, nosil polykarbonový oblek vybavený záznamovým zařízením, takže mohl kdykoli přehrát pozadí. Nakláněl se nad Caseovým pracovním stolem jako nějaký mistrovsky vysochaný chrlič a otvory v masce hleděl na Case a Armitage. Usmíval se. Měl růžové vlasy. Duhový les mikrosoftů mu trčel za levým uchem; ucho měl tečkované, ozdobené dalším růžovým chumáčem.“

Jinými společenstvími na okrajích řádu jsou *náboženské sekty*. Také ony jsou pokusem nějak strukturovat homogenní pole funkčních vztahů, jež tvoří osnovu technického světa. Sekta nachází sjednocující princip ve sféře archaických tušení celku, která vyrůstají z chaosu uvolněného technickou organizací. Rastafariánská komunita na umělé orbitální stanici Zion žije v podobné parazitické symbióze s technickým světem jako Panther Moderns, napojuje se na skrytou iracionalitu tohoto světa. Pro rastafariány je svět nekonečných a nepřehlédnutelných technických řetězců Babylonem, na jehož konec čekají – ale přitom žijí z chaosu, který tento svět neustále produkuje. Rastafariánští Lvi ze Zionu jsou – stejně jako

gangy z Night City a Panther Moderns – pohyblivější, flexibilnější a invenčnější než svět řádu, jenž je schopen kalkulovat jen se vztahy a funkcemi, které sám uznal. Dokáží se pohybovat v labyrintech technického světa volněji než ti, kteří jsou jeho součástí – podobně jako Kafkovi nomádi, přemísťující se podél vnější strany rozestavěné čínské zdi, měli o jejím stavu lepší přehled než její stavitelé.

Stále hustší informační pole se nakonec mění v chaotický šum, v němž se zjevuje tón celku, který je mimo smysl i nesmyslnost. Rastafariáni poslouchají hlasy, naslouchají chaotickému šumu techniky a snaží se v něm zaslechnout boží hlas. „Hlasy. Hlasy křičí do divočiny, předpovídají zkázu Babylonu. (...) Monitorujeme mnoho frekvencí. Ustavičně nasloucháme. Zjevil se hlas, vynořil se z bábelu jazyků, promluvil k nám.“ Hlas, který vypráví o tajemství a o rodících se proměnách, není hlasem mimo techniku, je to hlas techniky samé, jejího tajemství – v jednotlivých částech technického světa je sice vše propočítatelné a jednoznačně určené, ale technika ve svém celku je stejným tajemstvím jako květina nebo kámen. Orbitální rastafariáni ve skutečnosti nejsou tak naivní, jak se mohou jevit. Nehledají zbytky světa netknutého technikou, noří se naopak do techniky, vědí, že změna musí přijít z ní. Vědí stejně jako Martin Heidegger, že bůh, který snad přichází, bude možná velmi starým božstvem, ale že neobejde techniku, že se zjeví jejím prostřednictvím.

V homogenní síti techniky se nemůže zrodit ani organizační princip, kolem něhož by krystalizoval růst průmyslových podniků, neboť tato síť je sama o sobě jen lhostejným projevem nějaké síly. Aby vznikly nějaké pevné jednotky, musí být nasazen princip, který je spjat s touto silou. Musí to být princip, který je planetární, nezávislý na státních a národních hranicích, ale který přitom vyvažuje tento rozptylující pohyb nezpochybnitelnou vazbou. Takovým jednotícím principem je *rodina*: může navazovat planetární svazky, a přitom je spojena poutem osudu, jež je v určitém smyslu nezrušitelné.

Pohyb, jímž v neosobním světě techniky nabývá na moci princip rodiny, připomíná ty pasáže z *Fenomenologie ducha*, v nichž Hegel popisuje, jak neosobní řád není s to udržet jednotu společenství a musí využívat sílu, která patří soukromému světu rodiny – sílu, která je s jeho abstraktní obecností v rozporu a která jej nakonec ovládne a rozloží.

Rodinné klany řídí velké provozní organismy, v nichž je zakódována jak tendence k růstu, tak vytváření uzavřeného světa. Toto dvojí směřování vytváří dusnou atmosféru; fatálnost slepého rozšiřování podnikání a získávání informací se prolíná se zatuchlou tíhou uzavřeného rodinného prostředí, s osudovostí rodiny, již nelze uniknout. Extrémní exogamie se stýká s extrémní endogamií – mezinárodnost rodin, která umožňuje spojovat vlastnictví a informace, s incestním ovzduším, jež brání v rozptýlení majetku a jež ústí do únavné a neplodné identity, projevující se obscénností klonování a kryonickou neřestí malátného snění v ledu. Organizovanost technického světa neplodí jen sociální chaos a temné rituály na okrajích společnosti, nýbrž i na jejím vrcholku. Kdo je začleněn do funkčního řetězce, setkává se ve funkčních vztazích s iluzí smyslu; naproti tomu periferie i vrcholek umožňují výhled na celek, v němž se smysl částí rozpouští v jakémisi základnějším pohybu a rytmu, který je mimo smysl i nesmyslnost. Ostatně to, co je ve společenské hierarchii zcela dole, a to, co je zcela nahoře, tvoří jakýsi zrcadlový odraz, je tu stejné bezčasí, stejná bezcílnost, stejné šílenství, které organismus techniky vylučuje jako nějaký vnitřní sekret – až na to, že dole ještě vládne chaotická činorodost, zatímco nahoře všechny činy prosakuje mdloba. Obyvatelé obou sfér jsou si podobní a rozumějí si. Když Molly se svou šipkovou pistolí proniká jako ženský Théseus do labyrintu Straylightu, očekává ji ve středu jeho mrtvých prostor Jane Tessier-Ashpoolová, žena-Minotauros, s najatými zabijáky a s přívětivým zájmem a zahrne ji bolestí a laskáním.

V Gibsonových románech se stále znovu vynořuje – i když většinou jen jako zvuk jména nebo barevná světla neonového nápisu v noční ulici – nejtěmnější z korporací, rodinný klan Tessier-Ashpoolů. V *Neuromancerovi* je cesta hrdinů novoplatónským či kabalistickým výstupem po všech stupních hierarchie k prvotnímu centru moci: tou částí výstupu, která probíhá v reálném prostoru, je cesta z temnoty přístavních čtvrtí Nočního města v přízračném Japonsku do sídla nejmocnější rodiny světa vysoko na orbitální dráze. Na rozdíl od Kafkových hrdinů pronikají Case a Molly do tohoto centra za mnoha zdmi, za elektronickými zámky, střeženými ozbrojenými dveřníky. Ale jestliže v Kafkově světě se dalo očekávat, že špína, zatuchlost a mravní zchátralost soudu je efektem složitého zprostředkování nekonečně vzdáleného počátku a že by se Josef K. u nejvyššího soudce setkal – kdyby bylo možné k němu proniknout – s čirým světlem Zákona, Gibsonovi hrdinové ve *Straylightu*, rodinném sídle Tessier-Ashpoolů, nalézají jen směs nudy a trýzně, katatonické nehybnosti a zběsilých a krutých činů. „Jestliže *Straylight* vyjadřuje identitu společnosti Tessier-Ashpool, pak tedy je T-A stejně šílený, jako byl starý pán. Stejná neuspořádaná motanina obav, stejný pocit podivné bezcílnosti.“ Dokonce i nakupení předmětů, která tu vyrostla, se nijak zvlášť neliší od smutné chaotičnosti skladišť a skládek dolního světa, až na to, že věci na smetištích v Chiba City a *Sprawlu* ještě žily jakýmsi životem, zatímco sbírky Tessier-Ashpoolů vydechují do pustých prostorů jen netečnost a smrt: „Byla tam místnost plná polic s knihami, milion plochých listů žlutnouceho papíru stišťený do vazeb z plátna nebo kůže, police v pravidelných odstupech označené štítky podle kódu čísel nebo písmen; přeplněná galerie, ve které Case hleděl Mollyinýma lhostejnýma očima na skleněný, prachem pokrytý střep, objekt nazvaný – Molly automaticky pohlédla na mosazný štítek – *La mariée mise a nu par ses célibataires mème.*“

## **Matrix**

Gibsonův svět je obýván velkými průmyslovými organismy, jejichž tělem jsou výrobní provozy a duší rodiny vlastníků, které je řídí; na okraji pak žijí neoficiální skupiny. Gibsonovi osamělí hrdinové nepatří k žádnému z těchto společenství, pohybují se v meziprostorech sociálního řádu. Jakýsi logos tohoto světa představuje *matrix* – jazyk ze světelných znaků, který vyslovuje strukturu světa a současně žije vlastním životem („matrix, ta jasná vlákna logiky, rozvíjející se bezbarvou prázdnotou“). Matrix je konstelace dat, spleť programů, síť forem, v nichž se pohybuje dění, zobrazená pomocí simulovaných smyslových vjemů v iluzivním trojrozměrném prostoru, je říší idejí, která je parodií na platónský nadmyslový svět (její dráhy jsou proraženy ryzí instrumentálností technických a obchodních vztahů mimo dobro a zlo), ale paradoxně má i platónské rysy (má světelnou podobu a silnou samostatnou existenci, která je autonomní vůči realitě). Děj *Neuromancera* vytváří dvojí novoplatónsky laděný výstup: jednak je to výstup ve skutečném světě z hlubin Nočního města do centra Straylightu na orbitální dráze, jednak Caseova cesta ze zajetí těla, z nemoci a mdloby, do zářivé netělesné matrix, do jejíhož tajemného centra nakonec proniká z terminálu na rastafariánské lodi pomocí čínského programu Kuang.

V technickém světě se stále stupňovala organizace a množila se funkční spojení – ale spolu s tím se paradoxně oddaloval a unikal smysl. Zdálo by se, že neproblematický řád a smysl se zjeví alespoň v matrix, v prostoru čirých forem, jež nejsou rušeny nahodilostmi skutečného světa. Ale při cestě do tohoto světelného a netělesného prostoru se ukazuje, že i zde, v samém centru organizace, stále odkudsi tryská chaos. Matrix není klidným řádem, nehybnou strukturou, je geometrickou a světelnou džunglí, plnou nebezpečí. Sama logika a sám jazyk, jež mají vnést pořádek do světa

věcí, jsou výrazem čehosi temného, z čeho vyvstaly, co se v nich stále ozývá a co spolu s organizací jako skrytý jed proniká do skutečnosti. Logos, představující syntax technického světa, má – jako Böhmvův a Schellingův bůh – temnou, nezformovanou stránku, jež je pramenem jeho neklidu. Tento temný základ, z něhož vyrůstá formový řád, udílející smysl, stále přežívá na okrajích a v mezerách řádu. Právě v těchto okrajích systému v románu *Hrabě Nula* začnou působit temná božstva zrozená z chaosu; na těchto periferiích se také pohybují Gibsonovi hrdinové, kteří odtud podnikají útoky proti platnému řádu. S pomocí virových programů pronikají „za zářivé hradby systémů korportací“; šíří konfuzi, rozšiřují štěrbinu řádu, narušují ustálenou distribuci totožností a rozdílů, jež vytváří platný řád. „Křivky ledu se kupily a přeskupovaly na obrazovce, zatímco hledal štěrbinu, vyhýbal se těm nejnápadnějším pastem a mapoval cestu, kterou zatím v ledu SENSE/NET prošel.“

Case a Molly, hrdinové *Neuromancera*, jsou osamělí žoldnéři, kteří pracují pro neznámého klienta a neznají ani smysl akce, pro niž byli najati. Promyšlená organizace, která vládne v jednotlivých dílčích akcích, se paradoxně spojuje s absencí cíle a celkového smyslu. Nakonec se odhalí, že subjektem dění je sama matrix, že jedná cosi v ní samé. Ve chvíli, kdy se konečně zjevuje smysl celku, tento smysl hned zase mizí v bludném kruhu: „cílem“ dění je to, co bylo jeho prostředkem; tím, kdo mluví prostřednictvím lidských výpovědí, je sám jazyk, vyslovující jen sám sebe. Jako se smysl spjatý s dílčími úseky technického světa rozpouštěl v nesmyslnosti celku, také subjekty a cíle jednání se rozpouštějí v jakémsi pohybu, který je z hlediska lidských rozvrhů nesmyslný, protože se na ně nedá převést. A přesto se tento pohyb může završit jedině v souhře s lidským vědomím, jen prostřednictvím člověka – a to člověka, který žije na okraji a je důvěrně obeznámen se silami chaosu.

Výstup v reálném světě i výstup ve světě světelných znaků se splétají a splývají s pohybem samého logu, jímž je sebeuvědomě-

ní – sbírání a pročišťování rozptýlené jednoty působení do jednoho bodu. K tomu dochází tak, že to, co představuje jakousi první emanaci, se chce ztotožnit se svým základem, „stát se částí něčeho většího“, neboť je jako Plótinův duch nedostatečné vzhledem k Prvnímu a obrací se k němu, chce jím být završeno, zatímco to, co je první, „zůstává u sebe a nic nepotřebuje“ (Enn. V 4, 2). Dílčí řád se chce ztotožnit se svým pramenem, s pramenem všech řádů, s hlubinou, odkud řády stoupají a do níž se zase bortí, jako se technické soustavy rozpadají a klesají do absolutna smetišť. Touží po splynutí s počátečním a konečným chaosem-řádem, který byl spolupříto- men ve všech projevech funkční organizace, ve všech prostorách technického světa. Tento základ, v jehož nerozlišené hlubině veške- ré spletené dění končí, v němž umlkají všechny hlasy, je ta stránka logu, která je uzavřena do sebe v nerozlišenosti smrti a která je současně nesmrtelná; vyvstávající a rozkládající se diskursy jsou jejími sny, z této mlčící hlubiny vyrůstají a větví se všechny dráhy, jimiž proudí energie a informace, neuronová vlákna světa, jejichž splétání a rozplétání vytváří rodící se a zanikající řády. Tato hlubina smrti, do níž proniká Case, na konci románu vyslovuje své jméno: „Neuromancer. (...) Neuro jako nervy, stříbrné stezky. Romancer. Necromancer. Vyvolávám mrtvé. (...) *Já jsem* smrt a její země.“ Je to skutečně absolutno, je to jeho výron či odraz v zrcadle techniky? Anebo je to zlé gnostické božstvo, jež nekonečnou komplexností labyrintů, které ze sebe rozvinuje, jen šalebně zakrývá jas vyššího řádu? Na tyto otázky nenacházíme odpověď.

# **III. ČÁST**

## **Děje**

*Znepokojivý šum technické a informační sítě, o kterém píše Gibson, je asi příliš nový na to, abychom mohli rozpoznat jeho pravou povahu. Je zastřeným hlasem bytí, který ve věcech slyšel Rilke, anebo zvukem, do kterého se slévají nahodilé nárazy vzdáleného, k nimž bez ustání dochází v Rousselově prázdnotě a jež zakládají významy? Anebo je to hlas Gombrowiczova prostoru nezralosti, jehož nehotovost vyzývá ke groteskním hrám? (Zdá se sice být absurdní, že by hlas pozdního stadia přezrálé a rozbujelé techniky měl mít něco společného právě se světem počáteční nezralosti, ale viděli jsme, že pro svět, o kterém Gibson píše, je charakteristické, že se v prázdnu, které zbylo po roztržitém jednotného jazyka, objevují archaické formy.)*

*Šum sítí je hlasem dění techniky. Ale i hlas věcí, které maloval Cézanne, byl hlasem, jímž o sobě dávalo vědět určité dění – rozhovor barev a tvarů, jímž se věci utvářely –, smysl v Rousselově světě vyvstával z určitého dění, z nahodilých setkání slov a věcí, a také smysl, jehož nabývaly tváře v Gombrowiczově groteskním světě, se rodil z děje, ze soubojů pohledů a masek. Ukazuje se, že chceme-li lépe poznat povahu hlasu, jímž se ozývá prázdno, nebude nám stačit, když zůstaneme u slov a věcí, budeme se také muset zabývat tím, co se se slovy a věcmi děje, zabývat se povahou dění, jemuž tento hlas patří, a jež je tak orgánem, kterým prázdno promlouvá. Už víme, že toto dění nelze omezit na plnění funkcí a dosahování cílů, a to ani v říši techniky, kde funkce a cíle zdánlivě ovládají všechny děje. Stejně tak dění nemůžeme omezit na vyplňování artikulace rozestřené určitým jazykem. Funkce, cíle a jazyk jen z určitého hlediska vyslovují neklid proudu dění, ale nevládnou mu.*

*Co ale zůstane, když od funkcí, cílů a jazyka odhlédneme, když je uchopíme jen jako útvary toku dění a zahledíme se na tento tok sám? Nebude nám jen monotónní proudění, zbavené jakékoliv určitosti, bez-*

*tvare dění, o kterém nebude možné nic smysluplného říci? O toku samém vlastně nic nevíme. Cíle a jejich prostředky, plány a ideje, slova a syntaxe, jež se z tohoto dění vynořily, mají vlastní řád, který zároveň tvoří kolem území svého zrodu jakýsi ochranný pás, jenž nám obvykle zabrání v tom, abychom do prostoru počátků vstoupili a porozhlédli se, jak to tu vypadá. Henri Michaux pronikl touto bariérou, uskutečnil průzkumnou výpravu na území za našimi syntaxemi a podal nám o ní zprávu. Její obsah nás může zprvu zarazit, nebo dokonce pobouřit. Michaux popisuje procesy jako bobtnání, roztékání se, tuhnutí, měknutí, rozpadání a srůstání. Co si s tím máme počít? Stála taková výprava vůbec za námahu, když ten, kdo ji podnikl, našel v neznámé zemi jen chaotické a bezduché procesy? Funkce, cíl a pojem jsou možná příliš chudé a abstraktní, ale nepřinášejí přece jen víc smyslu než toto pulsování a víření, jejichž popis snad může něco charakteristického vypovídat jen o světě nejnižších organismů? Nejvíc zneklidňující nám připadá právě to, že Michaux se tímto pohledem dívá na náš lidský svět, kde by přece měl vládnout duch a řád a s nimi spjatá teleologie. Není výrazem strašného cynismu mluvit o lidském životě v termínech, jako je bobtnání a tuhnutí?*

*Ale snad není třeba se nad Michauxovým pohledem, který vidí dění lidského světa jako změť larvovitých pohybů, pohoršovat. Možná můžeme funkce, cíl, ideu nebo jazyk pochopit až tehdy, když na ně na čas zapomeneme a ponoříme se do života prostoru, z něhož vyvstávají a z jehož dění čerpají energie. Možná nepochopíme útvary smyslu, když neznáme jejich zrod. A tento zrod není událostí, která se stala kdysi dávno, je dějem, k němuž dochází stále znovu. Bez rozestření chaotické prázdnoty a bez předznakové souvislosti, jež rozpínají její toky, by se nemohly zformovat jednotné rozvrhy, a tedy znaky, jež k nim poukazují, nemohla by vyvstat ani soustava cílů, ani jazyk, které jsou jen odpovědí na otázku kladenou prázdňem. A bez rozpoznání otázky nepochopíme smysl odpovědi.*

*Jednoty, které dávají vzniknout věcem a věcným celkům, předpokládají předvěcné sjednocování ve sféře prázdna. Už jsme se*

*s takovým procesem setkali: jednou jeho podobou je Michauxovo larvální dění, jinou podobou je rozhovor barev na Cézannových obrazech, vedoucí k postupné harmonizaci celku. Ale stále neznáme mechanismus takového sjednocování. Jakým způsobem k němu dochází? Jak se může něco sjednocovat, aniž by bylo podřizováno jednotě cíle nebo ideje? Tato otázka je otázkou, která živě vystupuje v procesu umělecké tvorby; umělecké dílo rovněž vyžaduje jednotu, je sjednocením světa, a přitom jednota, kterou rozestírá, nemůže být jednotou principu, ideje nebo cíle, nemůže být jednotou jakéhokoliv hotového rozvrhu. Friedrich Hölderlin poukázal ve svých teoretických spisech na roli, jakou v tomto procesu hledání jednoty zkušeností hraje paměť. Oblast minulého je především oblastí, která je vzdálena působení cílových rozvrhů – to, co se událo, už nemůžeme ve jménu svých cílů měnit. Zároveň však minulost není jen mrtvou zónou, kde se už nic neděje. Minulost je říší, v níž neustále pracuje paměť, která jen nestřeží skladiště neměnných obrazů, ale ani násilně a zvenčí nesjednocuje to, co se událo, ve jménu nějakého cíle nebo nějaké ideje, spíše nechává pozvolna vystupovat vnitřní jednotu proudů, které minulé dění rozestřely a které v době, kdy působily, byly neviditelné za svými výtvy. Uvidíme také, že práce takového sjednocování nemusí mít jen povahu pokojného naslouchání skryté harmonické melodii dění; hledání jednotícího smyslu se zejména v pozdních Hölderlinových textech dramatizuje; plné prázdno z počátečních textů, v němž vystupuje nenásilná jednota zrodu věci, se proměňuje v poušť, ve vyprahlý prostor, kde se zborily všechny vazby a kde se obnažuje čirý, vyprázdněný čas. Uvidíme, jakým způsobem se může z pouště prázdného času zrodit nová jednota zkušenosti a nový smysl.*

*Je noc, o které píše Hölderlin, stejnou nocí, v jaké se u Rousseaua rodily významy v nahodilých setkáních, anebo řád, který nakonec z tohoto prázdného času vyvstává, zaručuje nějaký bůh, třeba skrytý a nedávající o sobě znát? Chceme-li získat odpověď na tuto otázku, bude třeba od sféry minulého pokročit dál. Minulost je jen jedním rozměrem času*

*a paměť je jen jednou z mohutností vědomí. Vztah paměti k celku času se objevil už u Hölderlina – vzpomínka zakládala jednotu, která vedla tvorbu uměleckého díla, tedy proces zaměřený k budoucnosti; na druhé straně práce vzpomínky byla umožněna až prožitkem obnažení prázdného času v problematické době. Jakou roli tedy hraje minulost v celku času? Na tuto otázku odpovídá Rilke v poslední kapitole našeho příběhu. Minulost je propastí, v níž mizí věci, které vnášely do světa smysl; mizí nejen tím způsobem, že se ta a ta věc rozbije nebo ztratí, ale také tak, že čím dál víc se ze světa ztrácejí věci obdařené smyslem – smyslem, který do nich vstoupil při jejich vytváření a který se rodil z rozhovoru rytmu rukou s látkami nabízenými krajinou. Paměť je s to zachránit smysl zmizelých věcí – ne však tehdy, když uchovává vzpomínky na ně, když se nostalgicky vrací k fotografiím nebo nechává zhotovovat repliky. Lpění na minulém tvaru ničí smysl, protože smysl je bytostně proměnou. Minulost je podle Rilka prostorem uzrávání věcí; věc se stává minulou tak, že se noří do sféry toho, co už není, a ztrácí v ní postupně tvar, ale ztráta vymezeného tvaru je zároveň zráním, je vyvstáváním beztvaré esence věci, jejího smyslu. Jenom takto mohou věci zůstat zachovány – jako smysl, jako beztvarý med, který paměť shromáždila z minulých tvarů, jež se nenávratně rozpadly.*

*A povaha minulosti zároveň ukazuje její místo v celku času. Smysl, který se ustavil ve sféře minulosti, umožňuje vyvstání přítomných věcí, s nimiž se setkáváme; přitom je ani nepodřizuje předem dané jednotě pojmu, ani je nepředstavuje jen jako chaotickou tříšť. Jednota, která se zrodila prací paměti, není pouze výsledkem zrání, je sama zráním, je vždy fází zrání, a proto umožňuje vyvstat přítomnému smyslu – a jeho prostřednictvím i přítomné věci – tak, že je výzvou k tomu, aby věc v rozhovoru s ní rozevřela svůj vlastní smysl, aby ustavila svou vlastní jednotu částí i jednotu souvislostí s okolím. A když se věc takto zjevuje jako ona sama, stává se zároveň její smysl výzvou k budoucím setkáním, k tomu, aby se v rozhovoru s ním projevovaly nové věci. Všechny tři časové rozměry se tak splétají a podporují se navzájem.*

## 7. KAPITOLA

### Dramata bobtnání a tuhnutí

Čtenář Michauxových textů se zpočátku cítí zaplaven nepřehledným množstvím zvláštních bytostí a dějů. Když se však snaží tuto záplavu utřídit, začne mu v jednom okamžiku připadat, že celé toto složité dění je založeno na několika vzorcích, jež se stále opakují. Ale namísto toho, aby mu to přineslo uklidnění, cítí se ještě více nespokojen: sám chaos je méně znepokojivý než toto podivné prorůstání rozbujele mnohotvárnosti a ničím nezakryvané monotónnosti, obzvláště když na této pravidelnosti, která na první pohled vypadá jako zárodek řádu, žádný řád není možné založit, protože neustále se vracející figury nezjevují žádnou souvislost smyslu, která by z nich mohla vytvořit nějakou stavbu; a parodická systematizace, která se v těchto textech vynořuje, jen zdůrazňuje podivnost a nepohodlnost tohoto prostoru mezi chaosem a řádem.

Čtenář, který je zmaten tímto bujením obrazů a dějů a touto monotónností, se právě seznámil s hlavní strategií, kterou Michaux používá při guerillové válce, již vede spolu se svými přízraky a fantastickými zvířaty proti samozřejmému Řádu. Touto strategií je destilace čirých prvků, jež v dění světa působí tak, že se navzájem zmírňují a ředí, a tím zakrývají svou nejvlastnější povahu; vytvářejí směsi, v nichž se navzájem omezují na základě proporce, kterou určuje platný Řád. Michaux tyto prvky odděluje a předvádí v čistém stavu; v něm se odhaluje jejich podivnost – podivnost, která je ve směsích zakryta, ale nemizí, podílí se na dějích původního života, jenž se odehrává pod stínovým světem představ, cílů a pojmů. Toto obnažení prvků klade do otázky proporce a s ní sám Řád. Řád se buď pod nápořem otázek, jež nevyrůstají z předpokladů, které klade, rozpadne, nebo se dotkne svých pramenů, jež se nacházejí v prosto-

ru, odkud míry přicházejí, a tento dotek se může stát začátkem obrody Řádu.

Michauxovy texty jsou – jako každá velká literatura – průzkumem, dobrodružstvím poznání. Je možné je číst jako traktát o elementárních rytmech rozpoznatelných v dění světa. Pokusíme se přehlédnout některé dvojice těchto elementárních rytmů. Není sice možné elementy podřídít nějakému řádu, protože patří k pohybu, jímž řády vyvstávají, ale je možné pokusit se načrtnout jejich částečný katalog; a tato práce bude navazovat na katalogizaci, jež je součástí Michauxových textů.

### ***Pohyby zevnitř ven a zvenčí dovnitř***

V Michauxově světě netvoří povrchy těl a těles pevnou hranici, která by zaručovala věci a bytosti individualitu a identitu. Povrchy jsou slabé a prostupné; pořád se z nich něco valí ven, pořád jimi něco proniká dovnitř. Chatrnost povrchů napomáhá temnému dění ve vnitřcích – samostatnému životu částí, které se tlačí ven – i agresi jiných těl, které nejsou s to se udržet ve svých mezích, protahují se do výčnělků, jejichž konce se stávají tvrdými a ostrými a pronikají nespolehlivými povrchy do vnitřků.

Vnitřky a vnitřnosti nejsou spokojeny se svým místem ve věcích a tělech, prodírají se ven, aby žily vlastním životem. A i když zůstávají uvnitř, i když kupříkladu svíjející se chobotnice, kterými je místo peří naplněn polštář, se nesnaží uniknout, nepřináší to uklidnění, neboť vnitřky dávají najevo, že jejich souvislost s celkem, v němž se zrovna nacházejí, je jen nahodilá, že v něm nemají své *vlastní místo*. Chobotnice v polštáři problematizují *všetchna* místa, problematizují sám Řád, který „vlastní“ místa jsoucnu přiděluje (tímto Řádem nejsou v první řadě zákony, příkazy a zákazy, ale těžko postižitelný, unikající soubor pravidel, které se rozpustily do rytmů, vibrací

a tenzí, jež působí uvnitř gest, uvnitř proudu vjemů a pocitů). A tak je nakonec vlastně jedno, jestli je polštář vycpaný chobotnicemi, nebo peřím. Poté, co se zachvělo samo Místo, nám náhle připadá přítomnost peří v polštáři stejně bizarní a nezpracovatelná pomocí onoho instantního smyslu, který je stále k dispozici a který běžně používáme, jako pohybující se obrysy chapadel pod povlakem. Jejich vlnění pod hlavou při usínání je stejně nepochopitelné jako měkkost peří, do něhož se boří hlava usínajícího; a po čase si zvykneme na chapadla, stejně jako jsme si zvykli na peří.

„Rozletí se dveře od skříně; vypadne mrtvola, svalí se. To ovšem není zrovna veselé.“ Není to veselé a vyvolává to pochmurné úvahy o tom, co všechno se na nás ještě z vnitřků věcí vyvalí, ale mrtvola alespoň není agresivní a dá se někam uklidit. Horší problémy nastanou, když z úst uteče jazyk, „zprudka se vytrhne a navrátí se do vodnatého světa a s rozkoší si plove a ryby se podivují, jaký zůstal mrštný. Muž se žene za ním, krvácí, a voda je mu na obtíž. Moc jasně do toho nevidí“. Mysleli jsme si, že ústa jsou místem, kde se jazyk cítí doma, ale teď se ukazuje, že jeho domov je jinde, že nezapomněl na své původní prostředí a nakonec se do něho vrátil, svůj pobyt v ústech bral jen jako dobu exilu. Domnívali jsme se, že nám oddaně slouží při jídle a při mluvení, a teď s rozhořčeným překvapením vidíme, že celou tu dobu jen lstivě procvičoval mrštnost, trénoval, udržoval se ve formě, aby nám mohl jednoho dne utéci a vrátit se mezi ryby, do svého domova. Nebyl vždy spíše rybou než orgánem? Jeho měkkost a neklid nám vlastně byly vždycky podezřelé, ale Řád nás uklidňoval, snažil se nám namluvit, že je to kvůli gurmánství a kvůli artikulaci. (Jazyk není jediným vetřelcem; Lewis Thomas ve svých esejích o biologii říká, že buněčné ústrojky jsou v našem těle cizinci, že jsou patrně „symbiotickými bakteriemi, které mě kolonizují [...], jsou se mnou spřízněny mnohem méně než se sebou navzájem a s jinými volně žijícími bakteriemi venku za humny“.) Básníci a malíři o tom něco tušili, když proměňovali věci v metafo-

rách a když nechali v zobrazovaných věcích prosvítat obrysy jiných věcí; metafory a analogie vyjevovaly pravou povahu věcí, skrytou pod pojmy a funkcemi. A tak možná každá poezie a každé malířství prozrazuje domov věcí v nelidském světě. (Tato cizost nám věci paradoxně přibližuje, protože věci nás mohou svým vyprávěním o vzdáleném magickém domově více obdarovat než vykonáváním nezajímavých funkcí, které jsme jim přidělili.)

Čekají nás ale ještě žalostnější věci. Když jazyk utíká z úst, je to nepříjemné, ale aspoň si na útěku zachovává jakousi identitu. Jazyk má možná blíže k rybám než k ostatním tělesným orgánům, ale přece jen nepřestává být ani v moři jazykem, neroztéká se a nenabývá nepatřičných tvarů. Bez jazyka se nakonec obejdeme, horší je, že všechno kolem nás mokvá. „Na dlaždičkách v poklidném pokoji vyrazí náhle skvrna.“ Uvnitř všeho jsou skryté nějaké tekutiny, které prý mají sloužit tělům a věcem, mají se podílet na jakýchsi tělesných procesech a zajišťovat pružnost věcí. Je tu ale podezření, že ve skutečnosti spíše parazitují na svých pevných schránkách. Beztvaré se ve skutečnosti nepoddalo tvaru, který navenek servilně předvádí před zrakem Řádu svou identitu, vnitřní tekutiny čekají jen na okamžik, kdy budou moci uniknout ven a připravují se na něj tím, že v temnotě vnitřků, skryté před pohledem Řádu, pozvolna tvary rozleptávají. A v tomto zlém díle jim napomáhá oslabenost povrchů, ty se stávají i bez působení parazitující vody tenčími a tenčími, proměňují se v propustné blány a objevují se v nich trhliny. Potom vnitřní tekutiny vítězoslavně promokvají ven a zformují se do nových tvarů, o nichž snily v temných břiších těl a dutinách věcí. „Objevily se, vypoukly maličko z trámů na stropě. Objevila se kapka, velká jak olejovité vejce, a ztěžka skanula, splaskla na podlahu, kapka jak obrovité břicho. Vyrostla další kapka, lesklá, ač temná děloha, a utrhla se. Byla to žena.“

Z vnitřků těl a věcí tedy pořád něco uniká ven, a tyto útěky orgánů podvracejí Řád, který určuje, co bude částí a co celkem. Ale

nepevnost povrchu, který má tělo držet pohromadě, také přitahuje agresí zvnějšku. Do těl něco neustále proniká, jsou trhána, bodána, rozřezávána. „Mé paže tápalky se libovolně hrouží do hrudí, do břich, do skulin zvaných důvěrné (důvěrné jak pro koho).“ Těla jsou buď příliš měkká, anebo opatřená množstvím čilých zubů a drápů. Agrese tak nabývá nejrůznějších forem, od jakési mytické gigantomachie („roztrhl mu břicho a do díry zarazil pěkně začerstva Barabovu vlastní nohu, kterou se mu nejdřív podařilo ukrotit a pak upevnit v ráně jako patník“) po otravné štourání a poštuchování („z ruky už je troska, hříčka vln, a nikdy dřív se o ni tolik nezajímali, neštouchali, neštourali do ní, nepřevraceli ji pořád sem a tam“). Celky jsou tak vystaveny násilí zevnitř i zvenčí, stávají se dočasným příměříím bojujících částí, jejich uspořádání je dáno nahodile ustavenými demarkačními liniemi, celky jsou jednou z konfigurací kaleidoskopu, v němž se rodí a zase zanikají jsoucna. (Nezáleží na tom, že ve skutečnosti se celky po dlouhou dobu nemění a utvářejí se v rámci určité typiky, že v reálném světě nepotkáváme jako na Magrittových obrazech ženy s kyticí místo hlavy nebo ptáky vyrůstající na rostlinných stoncích; jde o to, že navyklé místo části vždy zastírá její povahu a smysl, a tím i smysl celé věci a že naopak setkání s původním smyslem, s původním hlasem částí činí umístění a vztahy i těch nejbanálnějších věcí stejně zázračnými a znepokojivými jako těla žen-kytic.)

Nepevnost a otevřenost těla je utrpením, ale v tomto utrpení se v okamžiku, kdy si uvědomíme, že „JÁ se zhotovuje ze všeho“, může zrodit pramen slasti. Tělo se svým vědomím se stává vším, celým vesmírem – a snad jen tak se může stát samo sebou. „Výborně zná řeky. Pořád jím protékají, bez vody, ale ne bez líných tišin, bez nena-dálých peřejí. Zuří v něm uragány bez vzduchu. Brázdí jej silnice, vozy, nekonečná stáda, a na vysokém stromě bez dřeva, a přece soudržném a pevném, dozrává v něm hořký plod, většinou hořký, sladký jen zřídka.“

## ***Měknutí a tuhnutí***

Jiným prostředkem ke zpochybnění hranice a míry je *měknutí* a *tuhnutí*. Změklá věc nemusí ztrácet celistvost (třebaže rozměklé věci vyzývají k agresi), ale změknutí narušuje navyklou ideu tvaru a ukazuje, že samozřejmý tvar, v němž je jsoucno zajato, vystupuje z oblaku možných tvarů, měknutí vyjevuje, že tento rozmazaný oblak možných obrysů stále tvar obklopuje jako jedovatá aura. Měkkost tak obnažuje skrytou plasticitu každého tvaru, která je pravdou jeho pevnosti a neměnnosti a která přijatý, „smysluplný“ tvar zpochybňuje, protože jej ukazuje jako nahodilou linii vedenou ve spletitém síťovi možných tvarů. Tím také měkkost odpojuje tvar od funkce a pojmu; ty se ztrácejí, objevuje se svět sil, které tvar vymodelovaly, vtělily se do něho a jsou jím vydechovány.

Michauxovo dílo je katalogem nejrůznějších forem měknutí. Kupříkladu některá těla jsou z látky připomínající vatu. „V onom kraji bylo ještě množství malých živočichů s tělíčkem jako z vaty.“ Proměna těla ve vatu přináší stejně velké problémy jako útěk orgánů. „Kdo by dokázal žvýkat dál rázně a sebevědomě, když zjistí, že má zuby z vaty?“ Vatová těla jsou snadno prostupná („věděl jsem totiž, že brzy budou zas procházet mým tělem, jako by nebylo z pevné hmoty; jako když hejno sardinek brázdí pěkně zvolna širá severní moře“). Vatová těla jsou ale stále ještě pohodlná a spolehlivá v porovnání s těly, která se začínají vypařovat. Proměna v páru postihne i tak velké a těžké zvíře, jako je nosorožec, „dokonce i nosorožec (...) vklouzl jednou dovnitř jak sotva hmatatelný obláček mlhy, těkavý, prostupný... a začal se vznášet.“ Tvar je cosi chvějícího se, cosi, co je modelováno neviditelnými proudy a vibracemi. „Zneklidňuje mě jiná věc, totiž jak se v některé dny můj koníček divně proměňuje. Ani ne za hodinu mu nabude, nadme se mu hlava, hřbet se mu prohne, zvlíní, roztřepí se a pleská ve větru, který vniká oknem.“ Tvary jsou vlnami v moři sil, vlnami, které zvedá a nechá klesat čas, sta-

bilita tvarů je iluzí způsobenou slepou vírou v pojmy, netrpělivostí a nepozorností k viděnému.

Častou formou měknutí je *plihnutí*, jehož žalostným výsledkem bývá *plandání*. „Lev vstupuje s hlavou skleslou, pomačkanou jak starý hrnec hadrů. Tlapy mu bezmocně plandají. (...) Slon vchází celý splasklý a vratčeji než koloušek,“ a také vejcancour veleúdy má spoustu „přebytečných nožiček, které na něm plandají jak hadry“. Ve zplihlosti se zjevuje jakási zoufalá touha celků po jednotě za každou cenu, slepá snaha celků zůstat *jedním*. Celek už sice není s to rozlišit své orgány a jejich funkce, nemá už dost energie, aby odolával gravitaci, zmizelo vše, co dávalo jeho jednotě nějaký smysl, ale stále úporně lpí na tom, že je jedním kusem, třebaže přirozeným osudem této zplihlé jednoty by bylo zaniknout a nechat vyvstat nové konstelace částí. (V tomto smyslu s sebou stále vláčíme zplihlé myšlenky, cíle, hodnoty a normy a nemáme odvahu se od nich osvobodit.) Tato poslední jednota zplihlého je zajištěna jen houževnatou celistvostí povrchu, kůže, jež se natahuje, ale stále nepropouští ven rozteklý vnitřek, který už sní o smrti a o nových tvarech, zatímco bezmocně plandá, zadržován kůží.

Zplihlá kůže modeluje záhyby a vrásky, hranice bují, vytváří vlastní figury, stává se labyrintem, prostorem, v němž je nitro vytvářeno ohýbáním povrchu a vnějšek záchvěvy nitra; problematizuje se, a tím vystupuje z anonymity hranice mezi hranicí a ohraničeným, ještě temnější periferie než sama hranice. Zplihlost se také projevuje *laločnatostí*. Mnoho zvířat má *laloky*, tyto laloky ztrácejí funkci v organismu, těžknou a prověšují se, stávají se fatálním břemenem. Kupříkladu „parpule je živočich ověšený těžkými laloky, její oči se zdají být měkkými, barvy vařeného chřestu, jsou podlité krví, nejvíce v koutcích“. Už jsme zjistili, že v tělech žije nesmířená voda, která promokvává kůží ven a vtěluje se do nových tvarů; jinou taktikou vnitřních tekutin je zůstat v těle, hromadit se a vytvářet laloky, nechat se vláčet, a manifestovat tak vládu nad pevným

tvarem. Tekutina v laloku neuniká z těla; působí záludněji, vytváří v celku autonomní teritorium, ve kterém stále vládne beztvaré a nerozlišené (jehož rozmary nakonec formují i vnější tvar těla); toto nezávislé vnitřní teritorium se vymyká moci celku, jenž je zdánlivě zpacifikoval a ztvárnil, a tak zpochybňuje kompetence celku.

Mohlo by se zdát, že zplihlá, měkká a vypařující se zvířata jsou bezbranná, ale není tomu tak docela. Tato zvířata trpí rozměklostí a laločnatostí svých těl, ale jsou také agresivní. Lev se zplihlou tlapou a vypařující se nosorožec nemohou zaútočit, ale jejich přítomnost rozleptává míry, proporce a pojmy a spolu s nimi celý Řád, v němž jsou založeny. Rána po lvím drápu se dá vyléčit, ale zborcený svět se jen málokdy obnoví; a prostor, který se objeví za světem, plodí další příšery, jež osídlí naše příbytky. Povislé laloky se proměňují v choboty, které už nejsou tak bezmocné, ožívají, začínají se hýbat, zkoumavě kolem sebe šátrají; a choboty se proměňují v chapadla, v nichž měkkost už definitivně dostává agresivní podobu: „zvířata zneklidňující, jimž nelze klást účinný odpor, protože mají nožičky a různé výčnělky do všech stran. Zvířata s choboty nejsou vyhrazena jen ženám; přepadají i muže, šmátrají mu po břicho, budí v něm velké obavy, a brzy ho obklopuje hotový prales chobotů, chobotů jako trychtýře – jak jim odolávat? A z chobotů se tak snadno stávají chapadla!“ S tím, co je měkké, je obtížné bojovat, protože měkké nemá žádné klouby, nemá vnitřní stavbu, která by určovala konečný repertoár poloh – pohyby měkkého jsou nepředvídatelné a vítězí nad tím, kdo je zajatcem syntaxe (měl smůlu, jeho důvěra v Řád se mu nevyplatila).

Ale ten, kdo trpí dotěrností laloků, chapadel, zplihlých tlap a jiných skleslých i zvědavých výčnělků, si v okamžiku náhlého osvětlení uvědomuje, že může této druhé, agresivní tváře měkkosti využít ve svém boji proti Řádu. Vyzná se ve světě měkkého, který jej zavaluje a dusí, ve světě bortících se tvarů, je *otužilý* proti měkkosti – na rozdíl od světa Řádu, který se měkkého a beztvarého štítí a odsouvá

je na své okraje, do odpadkových košů, na skládky, do temných sfér šílenství. Styk s měkkými zvířaty toho, jenž chystá útok na Řád, vytrénoval, nepotřebuje už přístřeší identity a syntaxe, nemusí se opírat o neměnný tvar a může vrhnout amorfní měkkost proti světu, který jej chce neustále polapit do své gramatiky, který vše pořád nutí, aby v jeho monotónním představení hrálo roli podmětu nebo přísudku. Ale je ještě podmětem jsoucno, které měkne, mění se v jiné jsoucno a vypařuje se, je přísudkem neustálé roztékání a srážení, nadouvání a scvrkávání, třepení, drolení, chvění a povlávání, k němuž dochází v temných mezerách mezi drahami, které vytvářejí síť smysluplných činností? Úpornost, s níž Řád vnucuje svou gramatiku, by se možná ještě dala snést, kdyby Řád tyto syntaxe nevydával za víc než pouhá pravidla hry, kterou právě hrajeme, kdyby se netvrdilo, že je to jediný jazyk kosmu, a kdyby se nevznášela hrozba trestu nad tím, kdo pronikne k vrstvám, kde se jazyk Řádu teprve rodí a kde jsou současně jako v monstrózním inkubátoru vidět zárodky jiných jazyků. Řád okamžitě rozpozná bytost, která se v něm necítí doma, a určí mu roli toho, kdo je vinen, kdo se musí neustále cítit trapně a neustále obhajovat, jednou proto, že má na talíři jídlo, které není na jídelním lístku, podruhé proto, že je necitelný, když odmítá matku od devíti dětí, která s ním chce za peníze strávit noc, jindy zase, že se chce vézt vlakem, když je zdravý jako řípa a může jít po kolejičkách pěšky.

Ten, kdo žil se zplihlými zvířaty a ve zdech ze shnilého masa, nakonec vybuduje měkké pevnosti a zaútočí z nich proti syntaxím světa. „To já vám postavím město z hadrů, jo! / Bez plánů, bez vápna vám postavím / Stavbu, kterou nerozboříte...“ Ještě strašnější citadely jsou z dýmu a mlhy, ze zvuků a vln: „Z kouře, z prořídých cárů mlhy, / Z dunění kůže na bubnech / Vám navalím nádherné, pánovité pevnosti, / Pevnosti zbudované jen ze záchvěvů a z čeření; / V dotyku s nimi se váš odvěkuvěký řád a vaše geometrie / Rozpadnou v canc a škvár, v písečný prach zbavený podstaty.“ Zvítězí

měkkost, geometrie přijde o svou vládu, ukáže se, že její tvary jsou jen dočasné obrazce, které vyvstaly z čeření a chvění, ze silových polí původnějšího prostoru a zase se do něho vrátí. Kdo se stal obyvatelem světa metamorfóz, světa zrodu a zániku, porazí svět pevných tvarů, třebaže předtím bude muset v plandavém očištění protřpět všechna muka měkkosti a zplihlosti. Panteon měkkých a lepkavých božstev zvítězí nad bohem Řádu a syntaxe. (Už Lao-c' věděl, že měkké vítězí nad tvrdým; měkkost taoismu byla ovšem spíše pružnost počátků než michauxovská rozbředlost konců – ale dá se obojí přesně oddělit? Není v tvůrčí mnohotvárnosti vždy přítomna hrozba proměny v tupou beztvarost? A není naopak v rozměklé slabosti, neschopné přijmout žádný tvar, přítomen moment osvobozené plastičnosti a odolnosti vůči vnucovaným syntaxím, nemůže se tento zárodek rozvinout a vést ke vstupu do svobodné říše metamorfózy?)

Když těla zrovna neměknou, tak *tuhnou*. Kdo se vyhnul plihnutí, pravděpodobně zbetonovatí: „Někdy stačí skoro nic. Zkazí se mi krev a já ztvrdnu na beton.“ Řád si střeží své rozdělení stejností a rozdíly, které určuje, *co je* a *co není* (*je* pouze to, čemu gramatika Řádu připravila místo prostřednictvím opakování těch podobností, o kterých rozhodla, že budou stejností), a tváří se, že toto rozdělení je jediné možné a věčné. Dobrou taktikou při útoku na Řád je vsunout páku do této nenápadné trhlinky mezi podobným a stejným, pomalu v ní štourat a v příhodné chvíli se do páky vší silou opřít. Proti Řádu je možné bojovat tak, že postavíme kolem jeho hradeb mlžné pevnosti a poštveme na něj stáda roztékajících se zvířat, takže Řád propadne panice a je nucen brát vážně rozdíly, které chtěl zpacifikovat tím, že z nich vyráběl podobnosti a stejnosti – a tyto rozdíly jej nakonec zničí, protože s nimi neumí zacházet, nezná jejich zvyky. Ale také je dobré současně zaútočit na Řád z druhé strany a být ještě identičtější než jeho identity, být ještě tužší a nehybnější, vytvářet z pocitů sochy, nosit v břiše nános vápna, a ještě

lépe proměnit se v beton. Tak bude identita očištěna od všech ornamentů a ukáže se její pravá povaha; Řád pak bude donucen ji ukázat světu jako tupé přebývání v čase, které ve své uzavřenosti do sebe a strnulosti není s to vytvořit žádný živý celek (v zastoupení identického cíle a identické normy vždy ve skutečnosti staví skrytí, přízrační stavitelé).

Řád se tak s jinakostí vůbec nesetkává, a proto ji nemůže strávit. Vždy zůstává zbytek, který se nevejde do forem Řádu, a tento zbytek tuhne. „Jakmile někdo nestráví toho, kdo mu jde v ústrety, udělá se mu z něj Sfinga, a na Sfingu se umírá.“ Ten, kdo bloudí po pláních zborcených syntaxí, nevlastní žádné formy, do nichž by materie zkušenosti uzavíral, a tak je pro něj všechno zbytkem, všechno tuhne, všechno se proměňuje v sochu, temná krajina minulosti je poseta záhadnými, znepokojivými a krásnými sochami. Tyto sochy jsou vlastním tvarem beztvareho, tvarem, který si beztvaré samo vysnilo v temné a klidné hlubině minulosti, do které už nikdo nezasahuje. „Mám sochy. Odkázala mi je staletí: staletí mého čekání, staletí mé sklíčenosti, staletí mé neurčitě, mé neúporné naděje vytvářela mé sochy. (...) Jejich původ neznám, tone v tmách mého života, v nichž pouze jejich tvary odolávaly nemilosrdnému odplavování. Nicméně tu jsou, každým rokem víc a víc tvrdne jejich mramor a jasněji se bělá na temném pozadí zapomenutých spoust.“ A těchto soch, rodících se ze zbytků, stále přibývá; stává se z nich armáda ohrožující klid Řádu.

Měkkost byla zdrojem utrpení i zbraní proti světu, a podobně i tvrdost přináší obtížně řešitelné problémy (někdo zbetonovatí, jiný musí našlapovat opatrnými krůčky, protože se mu v bříše ukládají nánosy vápna), ale čisté krajiny tvrdých a ostrých tvarů také poskytují asyl. Pro ty, kteří přijali Řád světa, zajišťuje měkkost a tvrdost ve světě komfort – měkké neklade odpor a o tvrdé je možné se opřít; měkká je skutečnost, tvrdé jsou formy. Ten, kdo žije v měkkých zdech a kdo betonovatí, objevuje jinou měkkost

a jinou tvrdost a v jednom okamžiku použije obojí v boji proti světu a jeho Řádu. Přitaká měkkosti skutečnosti (třebaže jej zpočátku zplihlí živočichové a kravata proměňující se v lepidlo znervózňují), spojí se s nezničitelnou plastickou silou, projevující se stále novými metamorfózami, a nechává z konstelací skutečnosti vyvstávat měkké a proměnlivé syntaxe, v nichž se podmět roztéká do přísudku a ztrácí se v něm, kde souvětí rostou tak, že hlavní věta plihne a třepí se do vedlejších vět. A tvrdý je v neměnné věrnosti síle, která metamorfózy rozvíjí, je tvrdý v ochraně měkkosti, v rozbíjení tvrdých syntaxí Řádu. Vztyčí pevnosti z hadrů a dýmu, vyšle proti světu ledovce, plující za nocí severními moři, „katedrály bez náboženství, zasvěcené jen věčné zimě, ztracené v polárním příkrovu planety Země“. Ledovce jsou tvrdé, jejich tvar je vyřezán za nocí nelidským mrazem, ale dokáží se poddat tichým mořským proudům, po kterých lehce a bezcílně plují.

A tento boj proti světu, vedený zbraněmi měkkosti a tvrdosti, není výrazem resentmentu, není reaktivním jednáním, jež se potřebuje potvrdovat negací jiného. Distance odporu vůči světu je ve svých pramenech totožná s distancí poznávání a tvorby a boj je vždy také průzkumem. Rozbíjení Řádu se děje jako obnažování jeho vnitřních mechanismů, skrytých za výslednými tvary; toto obnažení však není jen rozvratem, je současně afirmací a pozitivní prací, je uvolněním divadla původních sil, jež tyto mechanismy uvádějí do pohybu, a protože toto vyvstávání přehlíženého je už vždy také přechodem do jazyka, přeléváním se do textu, je boj nejen poznáním, ale také počátkem tvorby. „To, co se děje, to zázračné množství operací, jež i ten sebeobyčejnější člověk uskuteční v sebeuvolněnějším okamžiku, aniž to vůbec tuší, aniž tomu věnuje pozornost, ta běžná práce, na níž ho zajímá jen výsledek a ne její mechanismy, i když jsou tak zázračné,“ napsal Michaux ve *Velkých zkouškách ducha*.

## ***Bobtnání a scvrkávání***

Problémy jsou také s těly, která stále *kynou* a stávají se odulými. „Sotva zavru oči, už sedí přede mnou za stolem odulý chlap.“ Také ropucha kyne, „až nakonec dobubří k velkoobjemnosti vepře“. Civění odulého je protivné, úmorné je vozit celou noc na trakaři ropuchu těžkou jako vepř, ale ještě nepříjemnější je to, že tímto nadouváním a kynutím se obnažuje čas, který je původnější než čas stavby a rozpadu, růstu a zániku. Začíná vládnout čas jakéhosi pnutí, které se vymyká míře a nedá se převést na finalitu; je to pnutí, jež se ozývá v bytnění a splaskávání, v proměnách, jež se vymkly cíli, funkci a kauzalitě a jež v sobě přitom snad skrývají jakési původní zárodky cílů a důvodů.

Těla se také *scvrkávají* a *vysychají*. Čáhlíci sáhodlouzí jsou „samý kloub, lopatka, obratel“; zatímco odulá a kynoucí těla ve světě účelovosti obnažila pohyb, který účely přesahuje, protože je zakládá, vyzáblá těla jako by zase připomínala trhovou mechaniku umělých syntaxí, ukrytých na dně toho, co je vydáváno za přirozené, a tedy nezpochybnitelné. Jindy těla vysychají a stávají se jakýmsi písmeny: „Pod smrtelným dotekem toho chladného pohledu se rozplynulo všechno, co nebylo podstatné. Já je však sžíhal a sžíral a chtěl jsem z nich vyžít něco, co by ani smrt nerozpojila. Vyzáblí a scvrkli se nakonec v jakousi abecedu, která by se dala číst v tom druhém světě, v *kterémkoli světě*.“ Tvary se sice nedají uzavřít do schémat klasifikace, tuto falešnou jistotu zničil triumf odulosti a kynutí, ale hubnutí ukazuje, že poté, co se na hranici smrti v tělech rozplynulo všechno, co nebylo podstatné, zbylo ve tvarech, které opustily schémata Řádu, přece jen jakési opakování, v němž se přivolávají podobnosti, jakási pravidelnost, která je původnější než arogantní, a přitom křehká pravidla Řádu, že tvary vytvářejí jakousi abecedu, která je lhostejná vůči našim kategoriím.

Plán tvarů se proměňuje v text, který sice nedokážeme dešifrovat, protože neznáme význam těchto znaků, ale současně si uvědomuje-

me, že jeho nesrozumitelnost je snad jen důsledkem toho, že jsme si nechali od Řádu namluvit, že k rozumění je třeba znát slovník významů, na který má Řád autorská práva; začínáme tušit, že naše významy jsou jen odleskem záře těchto písmen, která je pramenem smyslu i nesmyslnosti. Naše abecedy jsou snad jen vzpomínkou na tyto kaligramy, rýsující se ve všech tvarech a čitelné ve všech světech, na tato písmena, která nesdělují nic kromě vlastní záře, ale takové sdělení je tou nejpodstatnější zprávou, bez níž ostatní sdělení ztrácejí smysl a jež nás může nás zachránit: „Tak jsem si ulevil od strachu, že ze mě se vším všudy vyrvou celý svět, ve kterém jsem žil. Obzírám jsem jej, nepokořen, utužen tím, co jsem podržel, a jak se mi zároveň s uspokojením vracela krev do žilek a do cév, zvolna jsem se vydrápal zas vzhůru po otevřeném svahu života.“

## ***Proměny a nehybnost***

Růst a budování se rozpadají v moment nekonečné *proměny* a moment strnulé *jednoty*. „Znáte snad něco proměnlivějšího, než je třeba kůň? Jednou je to tuleň a vyplouvá se nadechnout trhlinou v ledovci, jindy, divoký a nešťastný rozbíjí všechno na setkání jako slon v říji.“ „Byly to všechno prudké změny, se vším se muselo začínat znovu, a nestálo to za to, nemělo to žádné trvání, a přesto abych se pořád přizpůsoboval, a pořád ty prudké změny. Přejít z kosodélného šestistěnu v komolý jehlan nedá ještě tolik zabrat, zato přejít z komolého jehlanu v kytovce, to dá zabrat pořádně.“ Jak je vidět, nejen že není možné zachránit identitu osoby, ale když už se někdo začne měnit, neudrží se ani v rámci kategorie. Proměny v živočichy by se daly ještě chápat jako nahodilé nehody, metamorfózy člověka v kytovce nebo jehlanu v kužel by ještě Řád unesl, ale přechody napříč kategoriemi nahlodají hierarchii, která tvoří skelet stavby Řádu, a vše se zhroutí. Kromě toho opakování proměn

nevede k růstu zkušenosti a zručnosti, která by umožnila zařít se v navracejících se světech, a nepřipouští tak, aby se z opakování ustavily základy pro stavbu nového Řádu: „Ale zkušenosti mi nejsou na nic. Popadesáté se proměním v chlorid amonný, a stejně mám pořád sklon chovat se jako arsenik, a když se zas vrátím do psí podoby, i dál se ve mně ozývá noční pták.“

Ale klid nepřichází ani tehdy, když se tomu, kdo se neustále proměňuje, podaří na chvíli proměny zastavit. Když tělo opustila energie ženoucí je k metamorfózám, zmizela dokonale, nezbyla ani minimální síla, potřebná k udržení tvaru; tělo se začíná rozkládat, a tak opět ztrácí identitu. „Jenomže když zůstanu nehybný, znamená to, že hniju na místě, a jen se pohnu, jsem vydán napospas svým nepřítelům.“

Ale utrpení z neustálých proměn je snad jen důsledkem hloupého návyku identity. Možná v této dřině, kterou přináší proměny, tiše uzrává nová svoboda a nové štěstí, v něž se utrpení promění v okamžiku, kdy si plně uvědomíme – pochopením, které přichází až z počitků, tělesných stavů a gest –, že „člověk možná není stvořen pro jediné já. Dělá chybu, když na něm setrvává. (...) Ve dvojím, trojím, paterém životě bychom se cítili volněji, méně nahlodáni a ochromeni podvědomím obráceným nepřátelsky proti vědomí (nepřátelství ostatních, zneuznaných já). Největší únava každodenní i celoživotní by mohla vyplývat z úsilí a napětí nezbytných k tomu, uchovat si stejné já proti ustavičnému nutkání vyměnit je.“ Ani lehkost přechodu přes hranice kategorií nemusí vyvolávat jen hrůzu ze zhroucení světa a Řádu, může také probouzet radostné tušení jediného a nezničitelného dění, které nepovšimnutě probíhá v základech všeho, a různé jeho průběhy, různé sledy kaleidoskopických konstelací, jež toto dění rozhazuje, vytvářejí různá jsoucna a různé vrstvy skutečnosti. Proměňuje-li se ideální geometrický útvar v kytovce, existuje jakýsi podivný, a přece blízký prostor, který je jim společný, pole dění, v němž se rodí smysl

a z něhož se vynořují jak ideální přímky a křivky geometrie, tak maso a krev těl, prostor nezničitelný v proměnách a zánicích.

## ***Čas úpadku a čas tréninku***

Čas je v Michauxově díle buď časem proměn beze směru a cíle, nebo časem *úpadku*. Když se vyčerpala prvotní síla počátku, když skončil Zlatý věk, neproměnily se formy uskutečňování této síly v syntax Řádu, nastal úpadek, vadnutí, pustnutí a zmenšování království. „Měl jsem kdysi království tak veliké, že obepínalo málem celou Zem. Bylo mi na obtíž. Chtěl jsem je zmenšit. Podařilo se. Ted' už je to jen ždibec země, takový ždibeček na špičku jehly.“ Tento čas nebuduje stálé formy, které by zachycovaly a třídily to, co přichází, neudrží ani hromadící se zkušenost, připouští však *trénink* (podobně jako zenový adept pod vedením mistra nezískává zkušenosti, nekululuje smysl, ale trénuje pohyb v terénu, kde se smysl teprve rodí). Je třeba trénovat pobývání ve světě proměny, ve světě bez autority a Řádu, ve světě bez kumulace zkušeností. Kdo trénuje, má naději, že zvítězí, a možná už sama vytrvalost v tréninku je vítězstvím.

Podstata tréninku spočívá v tom, že se učíme budovat na té půdě, která je v danou chvíli naše, i když je to třeba jen malý kousek bažiny, že se učíme přitakávat všem výzvám, které tato půda klade (Nietzsche tomu říkal *amor fati*, láska k osudu). Pokud v bažinách vydržíme, zjistíme, že v beztvarem blátě jsou už přítomny všechny tvary, že na každém, sebemenším a sebevíce pustém území se chvějí obrysy stovek nádherných staveb, Alhamber a Tádž Mahalů, které touží po tom, aby se zrodily. „Dost možná, že se tu jakživo celkem nic neurodí. (...) Nevadí, stejně je to spolehlivě *můj kus půdy*. (...) Mluvil jsem o beznaději. Ale ne, do takového kusu půdy lze naopak vkládat všechny naděje. Na kusu půdy se dá stavět, a já stavět budu. Ted' to vím jistě. Jsem zachráněn. Mám z čeho vyjít.“

## 8. KAPITOLA

### Vzpomínka a zrození slova

V *Textech k teorii básnictví* Friedricha Hölderlina se prolíná promyšlení podstaty poezie s myšlením o povaze lidské existence. Poezie není pro Hölderlina něčím marginálním, souvisí s pohybem, jímž vědomí poznává samo sebe i svět, do kterého je zasazeno. Vědomí může poznat sebe i svět – svět ne jako souhrn jsoucenců, ale jako živou sílu vytvářející tkáň souvislostí – pouze z činnosti nebo z díla, z projevů rozestřených v čase, ze sledu konkrétních zkušeností. Vstup do času a do říše smyslových znaků, k němuž dochází v jednání a v díle, tedy neznamená znečištění původní jednoty ani její pouhé zahalení lhotejným smyslovým výrazem; jednota, k níž chce vědomí dospět, je na počátku, kdy vědomí jen zrcadlí sebe samo, klamná, pouhá reflexe ji nemůže uchopit – sbírá se až ze znaků, do nichž vstupuje. Skutečná jednota života se rodí tak, že uzrává v čase, ve sledu situací, jež není zajištěn žádným rozvrhem a řádem, v prostoru, který je tak současně bezdomovím pustiny i bezpečím přístřeší: „Skála je dobrá k pastvě, / k napití sucho, / vlhkost však k jídlu. / Chce-li kdo bydlet, / ať je to na schodišti, / a tam, kde se naklání domek,“ píše Hölderlin ve fragmentu pozdní básně *Orel*. Jednota života, jež vyvstává v časovém dění, nemá povahu ideje, ustáleného pojmu nebo cíle stojícího nad skutečností; má sama časovou povahu, je spíše rytmem dění v čase či silou budoucí souvislosti a přijímající do sebe i proměny a zánik, a sama jednota se proměňuje a uzrává v čase. Tato časová a uzrávající jednota se ohlašuje v tom, čemu Hölderlin říká „tón“. Jednotlivé tóny života jsou založeny v akcentování různých momentů takového vystupování já ze sebe a opětovného soustředování z rozptýlenosti do světa. Hölderlinova klasifikace básnických druhů pak bude projekcí těch-

to časových charakteristik; básnické druhy je převezmou, budou určeny svěbytnými „tóny“, jež mají povahu klíčů k sledu proměn a souvislosti částí – charakteristika básnických druhů tak bude mít časovou, průběhovou, strukturální povahu.

Pravá jednota se zjevuje ve chvílích zániku a proměny, v okamžicích, kdy se rozpadá svět a rodí se nový. V textu *Zanikající vlast* Hölderlin tuto jednotu nazývá „svět všech světů“ nebo „vše ve všech“. V každém jednotlivém světě vládne určitý systém vztahů, jehož samozřejmá perspektiva znemožňuje vidět prostor, v němž síly budující jednotlivé světy pramení, ale také jednotu daného světa. V okamžiku zániku a proměny je spolu se zanikajícím pocíťováno i vznikající, to, co je pouze možné; v tomto rozkolísání a zmatení světů ztrácíme půdu pod nohama. Zmatek, který cítíme, se podobá neklidu, jaký se nás zmocňuje při pohledu na některé Escherovy obrazy, jež je možné pojímat podle různých vizuálních organizací, a jež tak vyjevují samu tuto organizaci nenápadně pracující v pohledu, organizaci, která umožňuje vyvstání předmětů a kterou nám obvykle předměty zakrývají. A tak v okamžicích proměny a zániku nejprve cítíme zmatek a bolest, zdá se nám, že po rozpadu známého světa nic nezbylo – ale současně v tomto prázdnu začíná být cítit, zpočátku jen nezřetelně, pulsace sil, jež budují dění a splétají sítě souvislostí a jež jsou přítom jen jakýmsi zabarvením proudu čistého času. Pro tento stav je tedy charakteristické smíšení bolesti ze ztráty a radosti z tušeného, pozvolna vyvstávajícího života: má povahu „hrůzného a božského snu“.

V okamžicích, kdy jsme vytrženi z navykého řádu, se rodí nový postoj ke skutečnosti. Tento postoj se realizuje v práci *vzpomínky*, v níž se „hrůzný a božský sen“ projasňuje. „Vzpomínka proto zrušení zpodobňuje jako to, čím vpravdě jest, jako reproduktivní akt, skrze nějž život probíhá všemi svými body a s cílem získat celý souhrn na žádném neprodlévá, v každém se zruší, aby se v dalším ustavil.“ Vědomí nemůže poznat samo sebe ani jen z reflexe svých

subjektivních stavů, ani z faktičnosti různých zkušeností, do nichž vstupuje. Poznává své určení tehdy, když pojme vnější zkušenosti jako živý celek budovaný vnitřní silou a nechá vzpomínku, aby svou prací tuto vnitřní jednotu destilovala. Vzpomínka zabraňuje tomu, aby vědomí setrvalo u abstraktní jednoty, i tomu, aby se ztrácelo v atomizované posloupnosti okamžiků, neboť tím, že dává mnohost zkušeností současně a v uvolněných vztazích, dovolujících setkávání a konfrontaci všech fází, umožňuje, „aby (...) duch nikdy nedlel v jednotlivém okamžiku a pak zas v jiném jednotlivém okamžiku, nýbrž aby si setrvalo v tom i onom okamžiku a v rozličných naladěních zůstával přítomný v nekonečné jednotě, která je jednak bodem rozluky jediného jakožto jediného, pak ale též bodem sjednocení jediného jakožto protikladného.“ K práci vzpomínky dochází ve stavu, který Hölderlin nazývá *transcendentálním počítkem*, ve stavu, jenž „není ani pouze nezištně oddán svému objektu, ani pouze nezištně nespočívá na svém niterném základě, ani se pouze nezištně nevznáší mezi svým niterným základem a svým objektem, nýbrž jest a může být jediné tím vším dohromady“.

Práce vzpomínky, procházející uplynulým a kladoucí je do jednoho celku s rodícím se, nechává v tomto zdánlivě prázdném a mrtvém prostoru, který zbyl po rozbitém světě, pozvolna vystávat sílu, jež buduje dění a jež byla dříve zastřena svými projevy. Tato jednotu může vyvstat jen v takovém čase, kdy proces jejího ustalování není rušen kladenými cíli, obavami a touhami, jež znemožňují klidně naslouchat tónům, které uzrávají v situacích a kterými se ozývá „svět všech světů“. Tímto časem je *minulost* jako říše uzavřené skutečnosti, na níž už není co měnit („počáteční a závěrečný bod je už postaven, nalezen, zajištěn“), a jež přesto není zcela nehybná a mrtvá – pohyb tu nabývá povahy klidného zrání smyslu uvnitř dokončených tvarů. Tichý prostor minulého tak umožňuje zastavit se a naslouchat hlasu sil, jež působí v tvarech a budují celek. Vzpomínání není pouhou reprodukcí událostí – je

uzráváním, z něhož se rodí jakási jednota, jež není jednotou cíle, a přece je základem určitého uspořádání (které jako by však vystávalo z látky událostí samých), jež není jednotou pojmu, a přece je jejím prostřednictvím dění osvětlováno a poznáváno, jež nemá svůj původ v subjektu (třeba transcendentálním), a přece není vůči vědomí lhostejnou objektivní mocí. Hölderlin mluví o „celkovém pocitu zrušení a ustavení“ a o „celistvém pocitu života“, jenž se rodí ve vzpomínce. Je to jednota síly budující dění zevnitř, síly, v níž se subjektivní směřování rozpouští a v níž současně nalézá své prameny a oporu. Tato síla buduje skutečnost, je silou neustálého vytváření, sjednocování a rozpadu, proměny a zániku celků, je to sám život tohoto dění, který v sobě obsahuje také smrt, který nevyklučuje proměnu, různost a čas, naopak tyto momenty potřebuje ke své manifestaci, je to život, který se neustále rodí ze svého zanikání. Tato síla ustavuje svět, v němž se „vše v bolu a radosti, pohybu a klidu a tvaru a beztvarosti stále nekonečněji proniká, dotýká a k sobě přivrací.“

Vzpomínka není k tomuto dění připojena zvnějšku poté, co se uzavřelo, je jeho součástí, jeho fází, je plodem předchozího stadia, v němž se jednotlivý tón nějakého světa rozvíjel do dění, vstupoval do znaků a současně se proměňoval: v tomto rození jednoty už byl přítomen tlak k její destilaci, k níž dochází ve vzpomínce. Ale vlna dění nekončí ani fází vzpomínky; jako se práce vzpomínky připravovala už v průběhu předchozího stadia rozestírání tónu do mnohosti znaků, v nitru jí samé se připravuje dění následující fáze, jež bude jakýmsi „negativem vzpomínky“, novým vstupem jednoty – tentokráte jednoty tónu zrozeného ve vzpomínce – do tvarů, znaků, do smyslového světa. Neboť jednota časového rytmu utváření skutečnosti, jež vyvstala ve vzpomínce, není sama o sobě cílem, k němuž by dění směřovalo – protože dění žádný takový cíl, jenž by vystupoval nad jeho plynutí, nemá –, tato jednota je jen jedním momentem nekonečného dění, nekonečné oscilace mezi sbírající

se jednotou tónu a jejím proměňujícím rozestíráním do událostí a znaků. Tak k jednotnému tónu zrozenému ve vzpomínce patří vnitřní tlak k vtělení do nového tvaru, v němž by se tato jednota naplnila, a současně v něm dozrála, zanikla a znovu se proměnila. Tímto tvarem může být *jednání* i *řeč*. Na území řeči dochází k novému vtělení síly, budující syntaxe skutečnosti, privilegovaně v oblasti *poezie*. Poezie je původní krystalizací slov z jednotného dechu dění v čase, jež soustředila vzpomínka. (Proustovo pojetí vzpomínky je v tomto ohledu podobné; Proust vidí v základech tvorby zkušenost, kdy se z beztvarého pocitu, vynořujícího se v paměti a zachycujícího ladění nějakého světa, rozvinují představy a slova „jako v té hříčce, při níž Japonci pro zábavu pouštějí do porcelánové misky z vodou kousky papíru do té chvíle beztvaré, které se, sotva jsou potopeny, roztáhnou a rozvinou, zbarví se, rozliší, promění v květy, v domy, v určité poznatelné osoby“.)

Znakem, do něhož v poezii vstupuje jednotný tón, je v jednom smyslu *látka*, námět básnického díla, v jiném smyslu sama *řeč*. Ani jedno, ani druhé není bezprávnou, pasivní materií, do níž by se zvnějšku otiskovala jednota uchovávaná vědomím, předem daný smysl, který má být vyjádřen. Jednotlivé látky, které se básníkovi nabízejí, si uchovávají svůj vlastní život, vlastní svět, jenž zaznívá v jejich vlastním tónu; tento tón látky přitom neruší, jak by se mohlo zdát, smysl, který má být vyjádřen. Smysl vyjadřovaný v díle se nestává mrtvou ideou díky tomu, že se setkává s tónem, jímž zaznívá látka námětu, a v tomto setkání se proměňuje, že se noří do života látky, zaniká v ní a současně se v ní obnovuje, a přitom nachází své hlubší kořeny, svou zapuštěnost do mocnějšího proudu, do toho, čemu Hölderlin říká „idea života vůbec“. Tvorba je stejně jako vzpomínka, jež jí předcházela, rozením v čase a tento zrod se uchovává ve výsledku, smysl díla je tak svým vlastním zrodem.

„Tón“, který v důsledku práce vzpomínky zaznívá jako jednota dění nějakého celku, nějakého světa, znamená současně „*tušení*

řeči“. Ani řeč nepřichází ke smyslu, k tónu, který má být vyjádřen, dodatečně; sám tón je už zárodkem slov, je už počátkem jejich zrodu. Řeč díla je formováním beztvareho tušení, a současně oživením jazykových forem, jež se tak stávají výrazem života síly budující celek; řeč přináší „duchovnu znovu jeho život, živoucímu jeho tvar“. Řeč tedy není dána předem jako lhostejný systém, není primárně identickou formou, jež přetrvává v různých látkách, nýbrž se neustále znovu rodí z původního tónu – a naopak tento tón, tento vyjadřovaný smysl se zase rodí ze svého výrazu; vyjadřované není před výrazem, „vyřčená slova překvapují mne samého a sdělují mi mou myšlenku“ (M. Merleau-Ponty).

V Hölderlinově myšlence, že se život uvědomuje pouze ze svých projevů rozprostřených v čase, poznáváme vliv Fichtovy teorie o tom, že já se může reflektovat pouze tehdy, je-li omezeno, a tedy vystoupí-li (alespoň zdánlivě) ze sebe: směřování já se vyjevují, jen narazí-li na vnější odpor, jinak by se já utopilo v prázdné neurčitosti, v níž by bylo přítomno vše a nic. Přitom však stále platí, že se do já nedostává nic cizího: náraz jiné síly je pouze vlastní událostí já, jež samo dosazuje cizí sílu jako vnější, sám o sobě nepřítomný důvod nárazu. Já si tak samo vytváří vnější předmět, jehož látková stránka, nekonečně ustupující před určeními, je impulsem, který umožňuje, aby se já reflektovalo a aby jednalo. Vše tedy vychází z já a do já se zase vrací, vnější skutečnost má ryze instrumentální povahu. Hölderlinova korekce Fichte je souběžná s Schellingovou kritikou (podle Schellinga Fichte dosazuje na místo absolutna pouze jeho jeden – subjektivní – moment), přitom se však Hölderlin od Schellinga liší v tom, že cestou k základu pro něho není intelektuální názor, tedy bezprostřední jednota já a předmětu, ale rozvinutí já do smyslových a časových znaků a jejich opětovné sjednocení prací vzpomínky. (Podle autora *Úvodu* Johanna Kreuzera se na Schellinga pravděpodobně vztahuje Hölderlinova poznámka o „těch moudrých, kteří rozlišují pouze duchem, pouze všeobecně“, kteří „však

rychle chvátají zpět do čirého bytí a upadnou do lhostejnosti o to větší, že se domnívají, že dostatečně rozlišili, a neprotiklad, k němuž se navrátili, mají za věčný“.)

Své myšlenky o jednotě a mnohosti, o výrazu, vzpomínce a řeči Hölderlin konkretizuje v *teorii tragédie*. V období, kdy reflektoval svou práci na dramatické básni *Empedoklés*, chápe strukturu tragédie jako výraz vnitřního rozvoje, jenž má povahu sledu střídajících se stavů harmonizace protikladných sil a roztržštění těchto dočasných harmonií. Na počátku je harmonie člověka a přírody, člověk je vsazen do přírodních sil a příroda se zjevuje jako základ, v němž lidské bytí spočívá. Takový život je však přístupný pouze v bezprostředním pocitu, není si vědom sám sebe, není svobodně vytvářen. Reakcí na tento stav je to, co Hölderlin nazývá „přemírou niternosti“: vědomí se vytrhává z původní jednoty, osamostatňuje se a ztrácí oporu v bytí; když je veškerý formující řád stlačen do vědomí, příroda se zjevuje jako chaotická, beztvará a cizí moc. Dalším stadiem je opětovné sjednocení; toto sjednocení už není naivní a bezprostřední, je však předčasné, a proto nepravé, jen zdánlivé – dochází k němu pouze na půdě niternosti, jež zůstává abstraktně odtržena od přírody, pouze v individuu, které je v důsledku své izolovanosti s to proti silám přírody postavit jen mrtvou, vnější všeobecnost. Tato nepravá harmonie je v důsledku nezládnutého rozporu, jenž zůstal na jejím dně, opět rozervána – Oidipus sice dokázal rozřešit hádanku Sfingy, ale nebyl už s to své poznání sjednotit se silami osudu ani s životem obce. Dochází k oběti, zániku individua – tento zánik však umožňuje, aby k novému smíření už nedocházelo na půdě niternosti, jež se oddělila od přírody. Individuum musí zaniknout proto, aby se vyjevilo, že problém údělu se nemůže vyřešit individuálně, v „předčasném, z bídy a roztržky vyvstávším smyslovém sjednocení“. Tvrdá všeobecnost řádu je nyní „zastařena zanikajícím okamžikem“, vstupuje do času a stává se čistší a živější; na druhé straně přestává být jinakost přírody

vnímána jako neforemný chaos. Smíření se nyní odehrává ve sféře „zralejší, pravdivé, čiré, všeobecné niternosti“.

Podle toho pojetí, jež Hölderlin rozvíjí v pozdějších *Poznámkách k Sofoklovi*, tragédie líčí dění v době po rozpadu bezprostřední jednoty lidského a božského („bezmezná sjednocení se očistí bezmezným rozpolcením“), v době, kdy „duch času a přírody“ opustil jsoucna a nabyl nepřátelské podoby, stal se duchem pustiny a světa mrtvých. V této „jalové době“ vznikají divoké niterné pokusy dotknout se božského, uchopit unikající řád, a tím současně také uvědomit si sebe sama, „stát se mocen sebe samého“. Vědomí však zná ducha pouze v této divoké podobě, ve které se zjevuje poté, co přestal pobývat ve věcech, a proto přejímá samo jeho nemíru a neforemnost, jeho násilný vztah ke jsoucnům – „přirozená moc (...) člověka tragicky uchvacuje (...) a vytrhává jej do excentrické sféry mrtvých“. Protože jsou charaktery s to pojmout tímto nemírným a neforemným gestem jen jednotlivé stránky živého celku, s nímž ztratily spojení, musí se tragicky střetávat a v těchto střetech zanikat. Individuální světy nemohou existovat ve smíru vedle sebe, neboť v řeckém pojetí tragické doby není ještě rodící se všeobecnost řeči oddělena od života a těla, splývá s nimi v jediném gestu, život a tělo zanikají spolu s ní: „Řecké tragické slovo je smrtelně faktické, protože tělo, které uchopuje, skutečně zabíjí.“

Po rozpadu bezprostředního řádu a poté, co se vzdálili bohové, zůstává jen vyprázdňená posloupnost času, ničím nesjednocený sled proměn. „Drama (...) jakožto řeč pro svět, kdy se vprostřed moru a zmatení smyslů a všeobecně vzníceného věštbého ducha, v jalové době, bůh a člověk proto, aby v běhu světa nedošlo k prodlevě a paměť nebešťanů nezašla, sdílejí ve všezapomínající formě nevíry, neboť božská nevíra se uchová nejlépe. V takovém okamžiku člověk na sebe a na boha zapomíná a mění stranu – samozřejmě svatě – jako zrádce. – Na nejzazší hranici utrpení totiž již nepřetrvává nic než podmínky času a prostoru.“ Mizí tedy původní

řád, jehož pravidelnost umožňovala usuzovat z minulého na budoucí, a zůstává čiré plynutí času, „bůh (...) není než časem“. Ale právě tento propad do čirého času, jehož obsah nemá předem zaručenu žádnou jednotu, je oním rozestřením, které je nutné k tomu, aby se život stal vědom sám sebe, je výzvou k shrnující práci vzpomínky, v níž se rodí nová jednota; ta už nemá bezprostřední povahu a souvisí s „podmínkami času a prostoru“, které se obnažily po ústupu smysluplného jsoucna. Tak se z dění tragické doby, z rozpadu bezprostředního řádu (z rozpadu, jenž se projevuje střetáváním nemírných vědomí i přetrváváním čirého, vyprázdněného času) rodí nová jednota, jež je zprostředkovaná, kladená vědomím. K tomu, aby se zrodila tato jednota, z níž se ustaví klidný svět zákonů, je tedy zapotřebí „všezapomínající formy nevíry“, je zapotřebí okamžiku, kdy „člověk na sebe a na boha zapomíná“. Boj protikladných individuálních gest je v tragédii vyjádřen *dialogem*, mluvčím rodící se klidné jednoty zákona je nestranný *chór*.

K novému stavu, který se zrodil z divokých poměrů tragické doby, se vztahují Hölderlinovy *komentáře k fragmentům z Pindara*, zvláštní texty, které – tím, že se v nich obrazotvornost prozrazující svůj původ v intenzivním vnímání a myšlení ve stavu zrodu setkávají v mytologickém jasu – poněkud připomínají Rimbaudovy *Iluminace*. Tyto texty líčí dobu, v níž všeobecnost a stálost, jež se v tragické době rodily ze střetů individuálních sil, nabývají podoby zákona. V zákonu se už řeč odděluje od života a těla a přestává být smrtící. Forma zákona nepřichází z nějaké říše lhostejné abstraktní všeobecnosti, ustavila ji uprostřed chaosu síla, tak jako jsou hranice říčních břehů původně ustaveny „duchem proudu, vytvářejícím násilím dráhu a meze na původně bezcestné, do výše rostoucí země“. Zákon prostřednictvím těchto tragických sil vyrůstá z určitého světa, způsobu bytí: „Dřív, nežli jsou vyzkoumány zákony, velkoudušného klidu svatý svit, musí dotýčný, zákonodárce nebo kníže, v dravějším anebo stálezším údělu vlasti a vždy dle toho, jak je

ustrojena receptivita lidu, pojmout charakter onoho údělu.“ Říše zákonů a říše přírody si nejsou zcela cizí – právě zprostředkovanost ustáleného zákona dává klid, který souzní s klidem „útulků“, v nichž „se soustředilo působení a žití přírody“, projasněný řád je sourodý s přírodou.

Hölderlinovy úvahy jsou pro nás zajímavé nejen jako dokument. Přinášejí svědectví o době, kdy se rodilo nové božstvo – božstvo, jež se současníci snažili uchopit pod jmény jako Celek nebo Organismus a jež pak mělo, předtím než zemřelo, pestré osudy. Hölderlinovy texty přinášejí pohled na toto božstvo ve stavu zrodu, kdy se v jeho probouzejícím se životě matně rýsovaly jak zárodky příštích podob, tak možnosti, jež nebyly naplněny. A tak přemýšlení o Hölderlinových textech může být obzvláště důležité i zajímavé pro nás, kteří žijeme v době, kdy se rodí jiné božstvo, o jehož dalších osudech můžeme tušit jen málo: božstvo, kolem něhož kroužíme jmény jako Sít' nebo Rizoma. Tyto texty nás vybízejí k tomu, abychom si kladli otázky, jakých asi nabude podob, jak dlouho bude trvat jeho život a také do jaké míry jsou obě božstva podobná a rozdílná.

## 9. KAPITOLA

### Andělé z Duina

#### *Mizení skutečnosti a obnovená přítomnost*

*Elegie z Duina* Rainera Marii Rilka se zrodily z prožitku oslabování a mizení skutečnosti v moderním světě. Desátá elegie obsahuje obraz, který líčí moderní svět jako pouť. Jsou tu houpačky svobody, které se ve stále zrychlujícím tempu pohybují na místě, kejklíři píle, která nevede k smysluplnému dílu, střelnice, kde jde o potlesk druhých a o rámus „události“, koná se tu představení pro dospělé, předvádějící rozmnožování peněz – akt, který stvrzuje zmizení věcí: znaky, které měly věci zastupovat, se osamostatnily, žijí vlastním životem a plodí samy sebe. Mohlo by se zdát, že bída tohoto světa spočívá ve ztrátě rozměru transcendence a v redukci života na přítomnost. Rilke ale tuto lacinou a falešnou odpověď odmítá. Zmatenost a prázdnota moderního světa má spíše své kořeny v tom, že tento svět – který je stále ještě naším světem – skutečnou pozemskost a skutečnou přítomnost nezná, neumí se setkat s věcmi a ponořit se do času, jehož ohniskem je přítomnost. Vlastní přítomnost je prostorem setkání s něčím, co je jiné; to, co vyvstává jako přítomné, roztrhává všechny naše syntaxe, v ostrém bytí přítomného, neohlazeném vzpomínkou a předjímáním, se vždy otevírá jiný svět a rýsují se figury neznámé gramatiky, která dává našim řádům platnost pouhého stadia. Nechali jsme zmizet skutečnou přítomnost, protože z ní máme strach; bojíme se jí, protože přítomnost je znepokojivým dotykem jiného. A jinakosti jsoucna, vynořujících se v ostrém světle přítomnosti, se ve skutečnosti neděsíme proto, že je jiná, ale proto, že je nám podivně a znepokojivě blízká, že na tóny, které se ozývají ze vždy nepředvídaných pralesů

přítomných linií, tvarů a barev, odpovídají z našeho nitra neznámé, a přece povědomé hlasy, ozývá se obluda, jejímž snem jsme.

Skutečnou přítomností ovšem není přítomnost ve světě, kde „přilíplý plakát / nabízí ‚Nesmrtec‘, nahořklé pivo, co pijákům sládne, / když k němu chroupají čerstvější kratochvíle...“ Tato přítomnost bez budoucnosti se zrodila zpětným pohybem ve vědomí, jež nejprve nechalo skutečnou přítomnost zaniknout v budoucnosti představy a cíle, kterou stvořilo ze strachu před silami přítomnosti a do které z přítomnosti odsunulo veškerý smysl, ale pak se zděsilo hrozby, která vanula z rostoucí masy toho, co zůstává mimo naše rozvrhy, a stáhlo se z této budoucnosti zpět do přítomnosti; ta už ale byla vyčištěna od veškerého smyslu, a tak vědomí prázdnotu, s níž se po návratu setkalo, zakrylo přítomnými účinky věcí, za nimiž věc mizí stejně dokonale jako za budoucími cíli.

Když vstoupíme do skutečné přítomnosti, začnou před námi jako neznámé ostrovy vyvstávat tvary, v jejichž dechu se chvějí síly, které jsou zárodkem a prvním náčrtem nových syntaxí a nových světů. Tato rodící se jiná gramatika je tím, co je nám nejvzdálenější, a současně něčím, co je nám důvěrně známé, tušíme, že náš život je vpleten do nekonečného pohybu, v němž se jako dočasné konstelace ustavují a zase zanikají gramatiky a řády světů, a že nejvlastnější dění našeho života je s tímto pohybem totožné. Přítomnost je prostorem tohoto děsivého a důvěrně známého pohybu. Jeho vlna se ozývá jako šepot tvarů a barev, vyvstávajících v pláni přítomného. V tomto šepotu je vyslovována jakási jednota skutečnosti, která je však pouze proměnlivou jednotou melodie stoupající z tvarů, rýsuje se v něm jakási budoucnost, která je jen chvěním nejistých, dosud nezrozených tvarů, je v něm vyslovena jakási zpráva o minulosti, ale pouze jako šumění sil, v jejichž poli přítomné jsoucno nabylo tvaru a jež prosácky do jeho linií a barev.

Skutečná přítomnost se může otvírat různými způsoby. V náhlé proměně času do ní vstupují akrobaté, které namaloval Picasso na

obrazu *Les saltimbanques*, „kočovní lidé, / těkavější než my, ti, které odmala nutkavě kroutí / jakási hltavá a *komusi*, *komu* jen, povolná vůle.“ Při jejich představení náhle přijde chvíle, kdy přestoupí z prostoru výpočtu do pole sil budoujících přítomnost: „A najednou tady, v tom lopotném Nikde, / najednou tohle obrovské ticho, v kterém se nejčistší Málo / záhadně mění – a skokem / v dunivé Vše. / Kde kalkul tolika čísel / najde své nesčíslné.“ Pohyby těl se přestávají řídit kalkulem; ten musí vždy ztroskotávat, protože přesný výpočet tělesných rovnic, jež těla akrobatů vytvářejí ve vzduchu, je znemožněn zénónovským zbytkem, který neustále uniká kalkulovatelné předmětnosti. V okamžiku proměny akrobaté vstupují do jiného, původnějšího času, jehož pnutí do sebe lehce přijímá energii gest, napojují se na síly přítomnosti, které jsou zapomenutou vnitřní energií kalkulu, které prosakují situaci jako celkem a žádný zbytek nezanechávají. Prostor a těla v něm přestávají být předměty ovládanými v představě a stávají se jakoby součástmi jediného gesta, jímž jakási vůle budeje přítomnost.

Abychom přehlušili znepokojivý šepot přítomnosti, který probouzí v našem nitru povědomé přízraky, donutili jsme věci odříkávat stálé role, které jsme jim určili. Na místo jednoty melodie, zdvíhající se z tvarů, byla dosazena jednota spjatá s abstraktním identickým tvarem a s funkcí; místo budoucnosti nejistého směřování zaujala budoucnost cíle a plánu; minulost jako magická vůně světů, jimiž věc prošla, byla nahrazena minulostí hotového tvaru a tradice. 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 kterým věci touží promluvit. Věci vstupují do našeho života jen prostřednictvím této sítě. Je třeba obnovit vlastní přítomnost, která byla touto sítí zakryta, říká Rilke, a *Elegie z Duina* jsou jakousi učebnicí této obnovy.

Spolu s přítomností se obnoví i minulost a budoucnost, které se v živé přítomnosti rodí a jsou navzájem propleteny.

## ***Budoucnost cíle a budoucnost zrání***

Sít, která stáhla z přítomnosti smysl a která má tlumit nárazy jedinečných věcí, vystupuje jako soustava norem, toho, jaké by věci měly být a jaké nikdy zcela nejsou. To znamená, že smysl se stahuje do dosud neskutečného – do budoucnosti. Ve funkcionálním světě je první a vládnoucí časovou dimenzí budoucnost. Přítomnost, z níž byl stažen smysl do sítě představ, funkcí a norem, byla opuštěna a proměnila se v poušť, na jejímž horizontu svítí klamná světla předmětné budoucnosti. Vrátime-li se do původní přítomnosti, nepřijdeme o budoucnost, neboť do přítomného okamžiku je jakási budoucnost vetkána. Věc vydechuje zprávu o svém bytí, a nedílnou součástí této zprávy je poukaz ke vnitřnímu směřování sil, v jejichž poli věc vyvstala; tento poukaz je rozestíráním původní budoucnosti. Nepřináší představu cíle, představu hotového tvaru a účinku, ale přitom kupodivu poskytuje větší oporu našemu jednání než konstelace stabilních a disponibilních cílů a funkcí, vytvářející zkrocenou, předmětnou budoucnost. Je tomu tak proto, že původní budoucnost umožňuje, abychom ponořili gesta do rytmů melodie věcí, abychom se napojili na síly tohoto proudu a nechali se jimi nést, podpírat, zatímco cíl ve své cizosti vůči jedinečnému nás nechává napospas silám situací, s nimiž není s to se ve své ztuhlé, a proto neúčinné a křehké abstraktnosti vyrovnat (bud' je bez užitku potlačí, nebo jim podlehne – bud' se přítomnost promění v jednotvárnou poušť abstrakce, nebo v chaotický prales nesmyslu). Cíl měl učinit krajiny budoucnosti přehlednými, měl v nich zavést před naším příchodem pořádek a potlačit odpor. Ve skutečnosti učinil náš postup přítomnými situacemi nudným i ne-

konečně obtížným; jeho vinou se stále jen vlečeme prázdnou pouští nebo bloudíme nebezpečným pralesem, zatímco nejistá původní budoucnost vydechovaná přítomnými věcmi – jejíž pole vyvstává jako autonomní sen prostoru, který o nás neví, i jako tvrdý úkol a příkaz, který nebere ohled na naše rozvrhy – se stává podporou, pomocí a umožňuje lehkost pohybu.

Protože jsme stáhli síly smyslu z přítomnosti do abstraktní budoucnosti cílů, zbavili jsme se přísnosti úkolu, který kladou přítomné věci, ale také jsme přišli o podporu, o jemné vedení, jakou síly přítomnosti poskytují našim činům, tak jako čas podzimu je pro tažné ptáky výzvou k odletu, která nepřipouští přeslechnutí a odklad, a současně pomocí, vedením, rozestřením směru. „A není v nás / směr tažných ptáků. Zpozdile, pozdě, / se vnucujem větru a padáme / dolů na netečnou tůň. Vadnout a kvést / je nám v jediný čas.“ Přicházíme vždy pozdě, protože nechceme slyšet výzvy přítomných situací, v nichž zraje nová, neznámá budoucnost. Zdržujeme se tím, že budoucnost zrání, která stoupá z přítomnosti, budoucnost chvějícího se pole, v němž se rýsují neznámé tvary a nové syntaxe, přetváříme v budoucnost stabilní cílové sítě, a tím se připravujeme o podporu přítomné situace. Vnucujeme se pak situacím, tomu, co v nich vane, jejich dechu a duchu, zpozdile a pozdě. „My jsme však prodleva, / neskromně hodláme kvést, až zrazení vejdem / do pozdní dřeně našeho pracného plodu.“ Ve světě služebnosti a disponibility, který jsme si vybudovali jako obranu proti přítomnosti, je ve skutečnosti každý plod *pracný*, protože jeho zrod nečerpá ze sil přítomných situací; a je vždy *pozdní*, protože jeho utváření bylo vytrženo z plynutí původního času a proměněno v proces formování, který je nekonečný; nikdy jej nemůžeme stihnout, neboť v důsledku toho, že jsme vyloučili negativitu z podílu na utváření smyslu, bude vždy zbývat zápor v podobě neodstranitelného, nezpracovaného zbytku.

Tažní ptáci odlétají v pravý čas, a také smokvoň se neopoždí je s plodem, neprodlévá v květu. „Smokvoni, jak dlouho už vím, že má význam, / když skoro úplně pomíjíš květy a skromně, / do plodu, který se rozhodl pro časný čas, / vháníš své nejčistší taje.“ Smokvoň zná tajemství, jak se nezdržovat v sezoně květu, v době lehkosti, kdy se k nám věci přivracejí tím, co je v nich takřka bez tíže, co nám neklade odpor a lehce a snadno vstupuje do našich rozvrhů. Když se činnost smyslu odděluje od negativních momentů, růst se rozpolcuje, kveteme a vadneme zároveň. Kdo se však zdržuje u lehkých květů, u vůní zkrocené přítomnosti, kdo do dění filtruje ze sil zrání jen to, co neklade odpor, současně způsobuje, že se hromadí vyloučený a nezužitkovaný zápor jako čirá, mrtvá negace. Tato beztvará struska přítomných situací stále nabývá na objemu, a ve chvíli, kdy už jsme nuceni ji vzít na vědomí, se z ní stala děsivá nevládnutelná masa, s níž se navíc musíme vyrovnávat bez podpory čistých sil původního času a dechu situací, které jsme sterilizovali, odstranili z nich nečistoty přítomnosti. A tak i prohra a zánik, které mohly zazářit v časném plodu a být proniknuty smyslem, jsou jen dějem tíže, kdy padáme tupě na lhostejnou tůň.

Je třeba pominout dobu květu, je třeba být skromný jako smokvoň, v „časný čas“ vstoupit do situací, plnit úkol, který klade v přítomné chvíli zrající plod neznámé budoucnosti (nejpřísnější úkoly jsou ty, jejichž zadání zůstává tajemstvím, a vlastně je vytvoří až řešení). Pak se ty síly, které se jevíly jako zápor, ukáží jako síly proměny, a tedy jako něco kladného. V původním střenění přítomných situací žádná ze sil není vnějškem a zápořem. Ve vstupu do situací a v rozhovoru s jejich silami zanikáme a znovuzrozuje se, nacházíme – na čas, pro přítomnou situaci – sami sebe. Jednota naší existence je vytvářena melodií z těchto stále nových tónů, nalézáných v přítomných situacích. Když rozbijeme síť představ, funkcí a cílů, když pomineme dobu květu a napojíme se hned na síly zrání, síly přítomných situací, umělá negativita se ztrácí. Bolest a chybění se stávají součástí

proměny, a tedy prvkem pohybu smyslu, tónem plného hlasu přítomnosti i hlasu neznámé, rodící se budoucnosti. Osud přestává být něčím vnějším a vstupuje do gesta, stává se jeho neoddělitelnou součástí. Zrání plodu je současně zráním smrti; toto zrání smrti už není hromaděním nezvládnutého záporu, který nás jednou zavalí, ale pohybem, v němž neustálý zánik splývá s nekonečným zrodem, pohybem, v němž je zánik stejně afirmován jako vznik. Je součástí tryskání sil, jejichž působení se děje „jakoby ve spánku“, protože se v něm rozpouštějí naše vědomé rozvrhy; a zánik je stejným zdrojem slasti jako vznik, se kterým je spojen: „Jak trubící / fontány stoupá tvá šťáva houštinou větví / vzhůru i pod zem: a jakoby ve spánku, z kterého / nerada procitá, tryská a mění se v nejsladší výkon.“

Tato čistá budoucnost zrání neznámého, tato budoucnost nepředmětného tušení, které rozestírá prostor proměny, a tak se potvrzuje ještě tam, kde je přicházející situace vyvracejí, tato budoucnost slastného zániku patří ke světu, který obývá Rilkův anděl. Pro nás je tento svět nedostupný; ne proto, že je nekonečně vzdálený, ale proto, že je ve žhavém centru našeho světa, v jehož plameni nedokážeme vydržet. V našem světě však jsou zkušenosti, které ukazují jeho směrem. Jednou z nich je setkání se zvířetem, žijícím v bezčasí, jež je obrazem čistého času andělů. „Němý tvor všema očima vnímá / prostory. To naše oči, / zkroucené v odvratu, tvoří kruh pastí / okolo jeho volných cest. / Co venku je, víme jen z rysů / zvířete; a tak už nutíme i dítě / dívat se zpátky a vidět / hotové tvary, nikoli prostor / ve tváři tvora. Hluboký, mimo smrt. / Tu vidíme jen my...“ Když se díváme, nevidíme přítomné, nenecháme pohled ponořit se do pláně tvarů, jako to dělá zvíře. Nedíváme se ven, náš pohled nezůstává venku u věcí rodících se z linií a barev, nepomáhá při jejich zrodu; probíhá plání viditelného jen proto, aby se vrátil zpět k vědomí a jeho rozvrhům, aby tuto pláň zhodnotil, zpracoval, vřadil do sítě funkcí a představ, do dané gramatiky světa, a tím ji zformoval do mátožných jsoucen, jež jsou jen obrazy obrazů,

aby ji významově diferencoval na smysluplné prvky a na temný zbytek a nadiktoval slabým jsoucňům úkoly v rámci budoucnosti cílů.

Nevidíme skutečný prostor, protože prostor je volné proudění sil, z nichž se ustavují jsoucna, a každé jsoucno zrozené z živé přítomnosti je stále prosáklé silami zrodu, je zapojeno do jejich proudění; není zastavením a počátkem pokorného návratu, ale sebeafirmací a současně průchodem do dálky – do dálky prostorového stření i rodící se neznámé budoucnosti: „Anebo nemá zvíř / pozvedne mlčky zrak a dívá se dál i námi...“ Pohled zvířete je ponořen do dosud nerozlišené jednoty minulosti, přítomnosti a budoucnosti – zvíř je navždy uzdraveno; může se sice setkat s bolestí a strachem, ale ne se zápořem, s nemocí čiré negace, jež je nezpracovanou materií, kterou nechává mimo sebe práce naplňujících se předznačených rozvrhů (a která tyto rozvrhy nakonec vždy rozleptá). „A kde my vnímáme budoucí věci, on vidí / všechno a sebe v tom všem, navždycky uzdraven.“

## ***Minulost tradice a minulost velkého zrodu***

Způsob, jakým zvíř žije v bezčasí, je tedy připomenutím, že je třeba obnovit přítomnost. Obnovená přítomnost s sebou kromě původní budoucnosti přináší také původní minulost. Minulost, která se otevírá jako součást obnovené přítomnosti, se liší od minulosti světa identického smyslu a předmětných rozvrhů. V tomto světě nebyla zpusťšená přítomnost pouze terénem, který zasáhla invaze cílů a plánů. Nehotovost zrající přítomnosti vystoupila jako zápor a nedostatek, který měl být vyrovnán tím, že se do přítomnosti vnesly zdánlivě hotové tvary z minulosti, aniž se rozpoznalo, že dokončenost těchto tvarů je jen umělá, že byla tvarům prisouzena, když tvar zrovna procházel stadiem, které se podobalo naší představě

cíle a konce, ale které bylo ve skutečnosti jen jednou fází nekonečné metamorfózy, fází, jež pro sebe nevyžaduje žádné privilegium – život tvaru je souvislou melodií přecházejících podob a nikdy nekončí, nezná ani dokonalost, ani smrt. Současně se zdánlivě hotové tvary, usazené v předmětných vzpomínkách, promítají do budoucnosti jako ideální normy, usměrňující nejisté zrání sil; a toto spiknutí od-poutané zpředmětněné budoucnosti a ztvrdlé minulosti hotových tvarů zničilo svobodnou krajinu přítomného. Vláda předmětné minulosti se může projevovat jako „hýčkaná věrnost jistého zvyku, který už zůstal, / protože se mu u nás náhodou líbí“ anebo jako hotová duchovní tradice, která klade transcendentní svět mimo síly zrající přítomnosti, a zbavuje jej tak schopnosti proměny, a tím i života; tato transcendence se tím, že je vytržena z energií přítomné skutečnosti, jež jsou pramenem smyslu, shoduje s utilitarismem, transcendence funkce a cíle a transcendence zásvětlí mají společný kořen (kostel vedle jarmarku, „čistounký, dodaný na klíč“, chrám, který „přežil jako věc klečení, služby a proseb“).

Když dovolíme pohledu, aby vstoupil do krajiny přítomnosti, setkáme se v jejích liniích a záhybech s původní minulostí, kterou je prosáklá. Tato minulost není minulostí předmětné vzpomínky na hotový tvar, ale minulostí síly neustále destilované z dění, jež probíhalo, z celého jeho rozsahu a všech záchvěvů; je to minulost síly, jež v žádné z podob tvaru neusíná, síly na své nekonečné cestě vytrysklé do přítomnosti, rozpínající přítomnou situaci, proměňující se v ní v jedinečné směřování, v její nejvlastnější vůni. Přítomné tvary vydechují síly, které je ustavily, přinášejí dech prostorů, do nichž byly vsazeny, přítomné tváře a těla vyzarují rytmy života, který jimi protékal; přítomnost je tímto planutím plamene, uchovávajícím vůně shořelých materiálů beze vzpomínky na tvar a důvod a rýsuující směr příštího dění bez předmětné představy a cíle. Do věcí zůstává zaklet rytmus gest rukou, které je stvořily, i těch, které je užívaly, rytmus, v němž zůstaly spolupřítomny světy, do kterých byly věci

zasazeny, se svými radostmi a bolestmi. „Ukaž mu, jak nevinně naše a šťastná umí být věc, / jak se i žíhavý žal dovede odhodlat k tvaru a sloužit / jak věc...“ Svou minulost prozrazují pohledu také tváře a těla: „Ale ten mladík, tady ten mládenec muž, / syn možná klášterní panny a pořízka...“; „a ty potom, rozkošná, / ty, kterou trpce obešly / silnější slasti...“ Původní nepředmětná minulost, kterou nachází pohled v přítomných tvarech, je přes svou beztvarost a neodstranitelnou záhadnost mocnější oporou v činu než minulost hotové tradice; setkání s dechem vznikání je výzvou ke gestu, jež by toto vznikání naplnilo, a jež by tak pomohlo věci a současně na čas ustavilo nový jazyk existence toho, kdo jedná – existence promlouvá vlastním jazykem v nepředznačených odpovědích na nečekané otázky, které klade živá minulost, tryskající z povrchů přítomných věcí.

Původní minulost není jen tím, co ve věcech, tvářích a tělech objevuje pohled, který unikl představě. Živá minulost se také ozývá v prostoru, v němž se rodí činy, jako síla přesahující motivaci, naše „důvody“ jednání, které si obvykle vybíráme z připraveného repertoáru uznaných hodnot. Živá minulost se zvedá jako vlna, která přichází z neznáma, z bezedné propasti a která rozmetá skladiště důvodů. Vynořuje se ve vypjatých situacích života, k nimž patří především láska. Toto archaično zjevující se ve vědomí bychom neměli chápat archetypálně a myticky; Rilkův svět je světem metamorfózy, proměn tvarů v beztvaré a naopak, světem zrání a uvadání, ustavování řádů a jejich rozpadu, světem sil, a ne světem archetypů. Hledání archetypů nakonec vede k redukci jedinečné přítomnosti na výraz věčných vzorů, a tedy k nové formě ponížení konkrétního.

Minulost, která se začíná ozývat v prostoru činů a která stravuje původní motivaci, rozpouští důvody do rytmu sil, ve kterém se – jako odpověď na výzvy přítomných situací – rýsují jakési proměnlivé figury, splétající se bez začátku a bez základního vzoru, na nějž by se daly převést. Ozývají se životy matek a otců, jež jsou však pouze

nekonečnou ozvěnou životů jiných matek a jiných otců. Gesta se vynořují z pralesů jiných gest; v jejich pohybu se nedá určit žádný původní směr a řád, a přitom toto vlnění a víření gest pohlcuje a rozpouští přítomné směry a řády. Tuto nepředmětnou přítomnou minulost je třeba přijmout a přitakat jí: „že jsme v sobě dovedli milovat / (...) též otce, kteří nám / dole jak trosečné hory leželi v základech, a ovšem / i tato vyprahlá řečiště někdejších matek...“ Tak se v krajině obnovené přítomnosti prolíná minulost bez důvodu a bez počátku s budoucností bez cíle a představy; vše zaniká v naléhavém a nic nevyslovujícím rytmu sil, tryskajících odnikud nikam. Ale tato dvojí prázdnota je plností původního planutí času.

Neměnné individuum je abstrakce, která patří k předmětnému světu; ve skutečnosti je jednota individua melodií, jejíž tóny se vynořují z rozhovoru mezi dvojím tajemstvím, z rozhovoru velkého zrodu, který stále neskončil, s magií jedinečných věcí, přítomných situací. Přítomnost „mocného vzniku“, bezedného počátku, který do sebe vtahuje existenci, má podobně jako přítomnost budoucí smrti zprvu negativní a děsivou tvář, ale – stejně jako velká smrt i jako všechny malé smrti, které existenci očekávají, stejně jako osud – je něčím pozitivním. Budoucí zánik je nadějí na rozbití umělých hranic, oddělujících „naše“ a „jiné“, na návrat k čistému tryskání času; nekončící velký zrod je návratem existence k proudu, jenž přichází z neznáma a jež nemáme v moci, ale jehož víry, vytvářející se v přítomných situacích, rýsují jedinečné kontury existence a jsou jediným prostorem svobody a individuality.

K otvírání tohoto světa dochází už za noci dětství. Dětství je dobou, kdy se ještě v některých okamžicích ozývá původní minulost „záplavy zrodu“, která je později potlačena a bývá probuzena jen v určitých privilegovaných chvílích, ve chvílích lásky, náhlého odhodlání, blízkosti smrti, ale také ve chvílích setkání s věcmi. Pro dítě není pevnina světa ještě zcela ztuhlá, dítě ještě žije v dosahu velkého zrodu, zrající minulosti, která se se všemi svými rytmy

a figurami ozývá za noci. „On, ještě nový a nesmělý, / ale už vplétán, už hltán dlouhými šlahouny / vnitřního dění, stravován vzory a dusivým růstem, / nabíral lovcí a zvířecí formy.“

V dětství ještě dokážeme milovat temný a děsivý původ, uvědomujeme si ještě, že proměnlivá kontura individuality se rodí jako vlna na tomto moři. „A jak se vzdával, / miloval, miloval nitro, zběsilost vlastního nitra, / ten prales v sobě, na jehož němém a sesutém / bytí mu srdce hořelo zeleným jasem.“ „Ano, a hnus tu byl trvalý úsměv... Tak něžně / ses, matko, smávala zřídka. Jak by ho neměl / milovat on, když smál se na něj?“ Zjevení této minulosti je už také návratem k ní, zřeknutím se zkrocené minulosti vzorů, příčin, důvodů a podmínek. „Miloval, / míjel a šplhal se po vlastních kořenech výš / k mocnému vzniku, kde jeho malý zrod / byl už jen přežitek.“ V tomto návratu se splétá zvědavost, touha po dobrodružství a láska k děsivému, k tomu, co požívá subjekt. „Miloval, stoupal dál / do ještě starší krve, do roklin, ve kterých / tábořil děs, ještě syt otcí.“

V dospělosti prales velkého původu ustupuje. Ozývá se opět ve zkušenosti lásky. „Kde se milujem, / do paží stoupá pradávna míza“, s dívkou vždy přicházejí jiné, mrtvé dívky, v její tváři vyvstává mnoho jiných tváří. Výzvy těchto tváří, skrytých v tváři milenky, probouzejí v muži pravěk jeho bytí, minulost jako sílu, jež vyvstává jako odpověď na výzvu přítomného a současně je prosycuje smyslem, a jež přitom jediným pohybem rozevívá budoucnost. „Že jsme v sobě dovedli milovat / nikoli jedinou věc, nejenom cosi, co bude, / ale i všechno, co navěky kypí...“ Původní minulost není ztrátou, nepřítomností, a původní budoucnost není nadějí nebo obavou, jsou ve své beztvarosti pozitivní, jsou momenty plamene původního času, který nemůže uhasnout, protože není nic, co by pro jeho planutí nebylo skvělou materií; pokud se zdá, že je tma, plane barvami, které jsou za hranicemi viditelného spektra, které však mohou být o to magičtější a mohou připravovat nové oslnění.

## ***Tvar a beztvaré; šepot ticha***

V našem světě jsou tedy okamžiky, kdy tápavě a nejistě vstupujeme do původního dění času, vstupujeme tam, kde už vždy jsme. Toto dění se uskutečňuje jako hra mezi tvarem a beztvarým, a tato hra se obnažuje především tam, kde chybí tvar, jsoucno. Nepřítomnost jsoucna se zprvu jeví pohledu, který si zvykl na tvary a představy, jako něco pouze negativního, jako naprosté chybění. Ale právě chybějící jsoucno – ať jde o ztrátu milenky, smrt blízké osoby, nebo o mizení věcí v moderním světě – se může stát zjevením prostoru beztvarých sil, jenž byl doposud zastřen hotovými tvary jsoucna, a tím uvolněním práce původního času. Tento prostor není prázdný, je plný života, jenž se nakonec stane i obnovou tvarů, které se z nich v další fázi zrodí, aby opět zanikly. Okamžiky, kdy tvary zanikají, v nás vyvolávají úzkost; neuvědomujeme si, že zánik patří k životu tvaru, že tvary žijí v metamorfózách, že je třeba, aby zanikaly, rozpouštěly se do silového dění, nevíme, že musí procházet fázemi, kdy zrají v beztvarém, ve kterém se rodí obnovený tvar v nové podobě. Identický tvar, tvar, který neprochází ohněm proměny a zániku, není živý; proto jsme v umělém světě identity obklopeni mrtvými tvary.

Zpočátku se nám však jako smrt tvarů jeví právě jejich zranění a proměny; rozlévá se „noc, kdy vesmírný vichr / nám rozdělá tvář“, vidíme „prostorem těkat, / co mívalo vazby“. Nevíme, že ticho, které zůstalo poté, co se rozplynula jména věcí a osob („je to zvláštní [...] pohodit jméno jak rozbitou hračku“), ticho naplněné jen nesmyslným šuměním, je možná jen zdánlivé, že je třeba naučit se naslouchat sdělení, které nese vesmírný šum: „Naslouchej ale vlání a vání, / té zprávě bez konce tvořené tichem.“

Řecká báje vypráví, že když „zahynul Linos, provázen pláčem a nářky, / pronikla první a zkoumavá hudba / celou tu nehybnou poušť; aby až / v tom zděšeném kdesi, odkud ten mládenec, / má-

lem už božstvo, zmizel tak náhle a navždy, / se prázdnota po něm změnila v chvění, / které nám dává útěchu, pomoc a vzlet.“ Náhle se ukázalo, že to, co se dosud jevílo jako nepřítomnost, je jakousi plností. Neznamená to, že se objevilo nějaké jsoucno, které prázdnotu zaplnilo, anebo že zemřelá bytost našla nějaké nové místo. Bolest ze smrti byla tak silná, že nepřipustila, aby byla zakryta trhlinka ve světě, přinutila pozůstalé, aby u této rány v pletivu světa zůstali tak dlouho, až uslyšeli, že šum ticha, který se z ní ozýval, je ve skutečnosti plností zvuků, je hudbou, chvěním sil, budujících a rozkládajících tvary, udržujících je a současně je tlačících k proměně do nového tvaru. Naslouchání tomuto chvění, této hudbě nám dává „útěchu, pomoc i vzlet“; utěšuje, protože ukazuje, že všechna ztroskotání našich rozvrhů patří stále ještě ke hře sil, že jsou jen vlnou jejich rozprostírání, jsou stadiem metamorfózy stejně jako uznané tvary; nabízí pomoc a vzlet, protože vyzývá k tomu, abychom napojili své síly – jako akrobati na pařížském předměstí – na tento proud.

Pod rozhovory slov a uznaných znaků se odehrávají zvláštní rozhovory rytmů sil, kterými jsou znaky rozestírány, rozhovory světů, jež tyto rytmy ustavují. I tyto tiché rozhovory se zpočátku jeví jako něco negativního, jako rozplývání se a vyprchávání tvaru a jednoty. „Jsme troud, / který slábne od ohně k ohni. Až někdo řekne: / ty jsi mi prostoupil krev, ano, ten pokoj, to jaro / jsi zaplnil sebou... Co ale naplat, nás nemůže / zdržet, mizíme do něj a v něm.“ Rytmy našich pohybů neustále vrůstají do pohybů druhých a do prostorů, stejně jako do našich gest se neustále vlévají rytmy okolí. Nedokážeme tento pohyb zužitkovat, chvění, které se z našich gest šíří do prostoru, zaniká bez užitku jako vlna vsakující se do písku. Nevyznáme se v ekonomii proměny tvarů a beztvarého, nedokážeme se ztotožnit s hrou metamorfóz, oddat se jejich proudu, který je totožný s rozestíráním původního času. Proměnit dokonale bytí v ničím nebrzděnou hru výměn mezi tvarem a beztvarým dokáží jen andělé. (Jsou tedy andělé hraví? A nebyla by jejich hravost v rozpo-

ru s Rilkovým tvrzením, že andělé jsou hrozní a že přiblížení k jejich bytí by nás zahubilo? Ale tato dvě tvrzení si neodporují, říkají totéž; hra je tím nejtěžším, vzdát se vážnosti je tím, z čeho máme největší hrůzu, protože vyžaduje, abychom při vstupu do nového prostoru hry opustili identitu, jméno, důvody i cíle.) Procesy, v nichž tvary vyzařují rytmy sil, které je ustavily, a jsou pronikány rytmy bytí jiných tvarů, působí zatím jen jako neplodné chaotické tropismy, vyčerpávají se marným vířením pod mezí přijatého tvaru, jenž nedokáže toto dění zužitkovat ke své proměně a obnově. Toto vanutí je jen ztrátou („a co je naše, nás opouští / jak ráno rosa svou trávu, a jako horkost z jídla / dere se výš“).

Bylo by třeba, abychom se naučili to, co umí andělé. Ti jsou jako zrcadla, jež dokáží „čerpát nazpět vyžehlou krásu“, zamezit ztrátám při cirkulaci sil smyslu, otevřít pro tyto síly tvary a vehnat je do velkého obvodu, odstranit pojistky, které brání ve zhroucení identity tvaru, a proměnit víření a chaotické koroze v práci na proměně tvaru, svěžit osudy tvarů těmito silám, které jsou jejich vlastními silami ještě i tehdy, když tvary rozleptávají a zabíjejí. Pak by se už nic neztrácelo, všechny ztráty by byly stadiem růstu, byly by znovu přivedeny do oběhu smyslu.

## ***Setkání s věcmi***

Je pro člověka možné dosáhnout této proměny, která je totožná s návratem k původnímu času? Rilke je k možnostem člověka skeptický; podobně jako pozdní Hölderlin trvá na oddělenosti lidského a božského; je třeba ostře narýsovat tuto hranici, jak to uměli Řekové, kteří „znali svou mez, / věděli: *sem* jsme to my, *to* je náš dotek. Mocněji / přímí jen bozi. Tedy to ponechme jim.“ *Elegie z Duina* však rozvíjejí strategii umožňující přiblížit se takové proměně existence. V základě této strategie je obrat k věcem; proměna se

děje především v setkáních s věcmi. Věc hraje tak důležitou roli v této výuce proto, že se rodí v bezprostředním prostoru lidských gest, prosakuje jejich rytmem, v němž se ozývá rytmus určitého světa, a nevzdaluje se příliš od tohoto prostoru. Současně bývají věci – právě po stránce své věčnosti – natolik přehlížené, natolik skryté za svými účinky, že ani není příležitost k tomu, abychom je proměnili v představu; funkce zneskutečňuje věc, ale současně je clonou, za níž si věc uchovává neporušené bytí.

„Ale že být zde je příliš a že si nás zdánlivě přejí / všechny ty ve-zdejší věci a že se nás podivně týká / všechno to mizivé.“ Přítomnost věcí je oporou i těžkým úkolem. Věci nás vyzývají, abychom je zachránili. Tato záchrana nespočívá v tom, že budou uchovány, ale naopak v tom, že pro ně bude uvolněn vstup do říše beztvarého, do oceánu metamorfózy, do kterého se věci chtějí ponořit, aby se setkaly se smrtí, o níž sní, aby uzrály v nové tvary – které se v tomto nekonečném dění promění opět v beztvaré a to opět v nové, neznámé tvary. Smysl věci může žít jen v těchto řetězcích zániků a proměn. A činnost, při níž zachraňujeme věci, uvolňuje pro naši existenci pramen čistého času, vysvobozuje čas ze zakletí do budoucnosti cílů a minulosti důvodů; tak je záchrana věcí současně i záchranou našeho života.

Toto dění se může uskutečnit jako afirmace skutečnosti, která přestává být rozdělována na oblast kladu a jsoucnosti toho, co vyplňuje naše rozvrhy, a na záporný a nejsoucí zbytek. „Chval tedy andělu svět, nikoli ovšem ten záhad“, protože velké záhady, stejně jako „velké“ ideje, se příliš vzdalují rytmu gest, v němž je uchován čistý pramen smyslu, který chce zahynout a proměnit se, a my nejsme s to zabránit, aby se do světa záhad a idejí neve-třely představy a hotové tvary, které tento pramen smyslu ucpou. Anděla může na našem světě zajímat toto proudění metamorfóz procházející věcmi. „A tak / mu ukaž nejprostší věci, tříbené od rodu k rodu...“

Proces destilace čistého času z života věcí je urychlen funkcionalismem moderního světa, v němž je bytí věci redukováno na abstraktní, fiktivní funkci (funkce není nic reálného, je to jen náš obraz skutečného spleteného vztahu věci k člověku). Ale bylo by zjednodušující říci o Rilkevi, že je antimodernista. Rilke modernu neodmítá; je pro něj něčím smysluplným, protože je příležitostí k tomu, aby se uvolnilo a pročistilo dění proměny. Rilke není konzervavec, nechce, aby se vrátila minulost. Naopak přenášení hotových forem minulosti do přítomnosti je pro něj rysem upadlého světa, kde vládne představa; konzervativismus hotových tradic je tak ve svém jádru se světem moderní instrumentality totožný, zarytý konzervavec a naivní modernista mají k sobě blíže, než si oba myslí. Moderna podle Rilka přináší určité poselství, které vůbec nespočívá v hlásání funkcionalismu a které musí být pozorně vyslechnuto (Rilkův postoj vůči moderně se v tomto ohledu blíží Heideggerovu, ale také třeba Bataillovu). Cézanne, kterého Rilke tak obdivoval, by nemohl vyjádřit tichý život věcí, kdyby mu k tomu moderní svět neposkytl dostatečně jemnou a tradičními významy nezatíženou abecedu, která se zrodila, když byly rozbity pevné tvary věcí, a když se tak vytvořilo homogenní pole tvarů, v němž mají stejnou platnost dosavadní celky i jejich dosud nesankcionované fragmenty. Konzervativismus je spíše clonou, která znemožní toto skryté poselství moderny zahlédnout; chrám, který přežil, říká Rilke, „už nám svou podstatou uniká z dohledu. / Mnozí to ovšem nevidí ani a mívají tak možnost / v nitru jej, i s těmi schody a sloupy, postavit znova a větší!“

Zanikající věci po nás tedy chtějí, abychom je přesadili v podobě beztvarých rytmů do svého nitra, abychom je proměnili v sebe. „A země, není to vlastně tvé přání: ukrýt se očím / a vznikat nám v nitru?“ Zkušenost, které nás učí moderní funkcionalismus, je ta, že tvary nejsou stálé, že vše je tu kvůli proměně, že vše je zasazeno do řady metamorfóz, kde se tvar destiluje do beztvarých sil smyslu

(třebaže smysl je v moderním světě maskován jako funkce) a z bez-  
tvarého smyslu se rodí nový tvar. Tvar musí zanikat, aby se obnovil  
a aby žil, aby se bez konce rozvíjel řetězec metamorfóz, hra mezi  
tvarem a beztvarem.

Měl Rilke na mysli, že stadiem niternosti končí řada metamorfóz,  
že cílem života věcí je toto zniternění? Martin Heidegger ve své ril-  
kovské stati *Wozu Dichter?* zařazuje Rilkovu poezii do světa moderní  
subjektivity, niternosti a reprezentace, podle Heideggera Rilke  
uskutečňuje uvnitř tohoto světa odvrát od subjektivity seberealiza-  
ce a manipulace skutečností k niternosti srdce, v níž se otvírá celek  
jsoucna jako svazek čistých sil, ve kterém se obnažuje vláda vůle,  
třebaže odpoutané od instrumentality a očištěné (postava anděla je  
tak podle Heideggera *metafyzicky* totožná s postavou Zarathustry),  
aniž by Rilke překročil hranice tohoto světa do prostoru, v němž  
se moderní niternost dává pouze jako jeden dějinný útvar bytí. Ale  
Rilkův vztah k niternosti – v *Elegiích* a v celém pozdním díle – je  
přinejmenším dvojnásobný. Především sám prostor, který nazývá  
nitrem, je zvláštní – tím, jak málo je niterný. V Třetí elegii je vědomí  
spíše jen jakýmsi prostředím, v němž se splétají rytmy a proudy,  
starší než každé Já. Kromě toho je toto místo silovým polem, jehož  
tenze jsou zcela nasměrovány ven, k přítomným, viděným věcem.  
V Osmé elegii se objevuje možnost zapuštění bytí do přítomnosti  
bez reprezentace; je to sice jen bytí zvířete, jehož pohled se nestáčí  
zpět v reprezentaci, zdvojující představou přítomné tvary, které  
jsou venku, ale tento pohled je ukazatelem cesty i pro člověka, ať už  
se po této cestě bude moci skutečně přiblížit k jinému světu, anebo  
ne. Nitro je jen prázdnotou, jen pohotovostí k úkolům, které venku  
kladou přítomné věci a které uvnitř probouzejí jakési tajemné figu-  
ry. Nitro se tak rýsuje jako prostor, v němž bezejmenná minulost  
rozmlouvá s vnějšími věcmi, v němž se nedůvod proměňuje v necíl  
a „subjekt“ je jen sledem figur, jež se rodí v tomto rozhovoru.

Nezdá se, že by zvnitřnění bylo konečným stadiem hry tvarů a beztvarého. „Vyslovuj věci,“ říká Rilke. Ale samo vyslovení už uniká niternosti, neboť jazyk nikdy nepatří zcela nitru, je otevřením dalšího stadia metamorfózy, budováním nového tvaru, který jednou opět přejde do stadia beztvarého. „Jsme včely Neviditelného,“ říká Rilke v dopise Witoldu von Hulewicz, „sbíráme nepřetržitě med viditelného, abychom jej shromáždili ve velkém zlatém úlu Neviditelného.“ Beztvarý med Neviditelného ale zřejmě není poslední fází proměny, přechází opět v nový tvar. Přesazení do neviditelného znamená, že se objevují „nové kmitočty zavedené do sféry, v níž se chvěje a kmitá samo univerzum. (Protože různé látky ve vesmíru jsou jen různými exponenty kmitů, zavádíme tímto způsobem nejen různé stupně duchovní intenzity, nýbrž – kdo ví – i nová tělesa, kovy, hvězdné mlhoviny a souhvězdí.)“ Niterné chvění tedy opět přechází do tvaru. Fáze beztvarého smyslu zřejmě není cílem, nitro není místem, v němž by se proces metamorfózy završoval, ale spíše účinným transformátorem, uvolňujícím vzájemné přecházení beztvarého a tvaru. Poezie je pak jednou z oblastí, kde se tento pohyb stvrzuje a pročištuje; a energie tohoto procesu mohou probudit a rozhýbat i ostatní řady metamorfóz, z nichž se splétá skutečnost.

## EPILOG

*V poslední kapitole se ukázalo, jakým způsobem se tři časové rozměry podílejí na hře znaků a prázdna, v jejímž dění vyvstávají věci a slova. Bylo toto dění, v němž převládal tón kontinuitního a harmonického zrání v prázdnu plném životodárných sil, definitivním happy endem našeho příběhu, rozplynuly se v něm všechny předchozí disharmonické momenty? Anebo je toto smíření, v němž znaky se svými syntaxemi a prázdno se svými proudy obdrží místo v dramatu vznikání a zanikání věcí, slov a dějů, jen iluzí? Nezdá se nám, že by šlo o opravdový konec příběhu. Příběh znaků a prázdna je spíše příběhem bez konce. Ale vize uzrávání smyslu v čase, o které pojednávala poslední kapitola, není ani pouhou iluzí – kdybychom ji označili za iluzi, říkali bychom tím, že se neprávem octla na místě, které je připraveno pro definitivní konec, a že tedy takové místo existuje a očekává závěrečnou epizodu příběhu. K povaze příběhu znaků a prázdna patří, že žádný konec nemůže mít. Vyprávění, které začalo nekonečným začátkem, sledem začátků bez konce, končí koncem, který nic nezakončuje a očekává další konce. Ve čtenáři mohla vzbudit nedůvěru podezřelá okolnost, že vyprávění mělo tři části rozdělené do tří kapitol. Ale počet kapitol a jeho členění mají málo společného s Hegelem nebo s Proklem a nemají naznačovat, že příběh znaků a prázdna byl cestou směřující ke konečnému finále, v němž vše bude završeno. Dáváme čtenáři čestné slovo, že skutečnost, že textů bylo devět, byla čirou náhodou, a rozdělení do tří oddílů bylo jen záležitostí jednoduché symetrie, která si našla oporu v obsahu jednotlivých statí.*

*Příběh znaků a prázdna je opravdu příběhem, název knihy není jen metafora. V prologu jsme řekli, že znaky a prázdno se nemohly nasetkat. Na závěr vidíme, že znaky a prázdno se ani nemohly minout s příběhem, protože jejich vztah má povahu dění, které se*

*uskutečňuje v čase, a je tedy bytostně dějem. A skutečné příběhy nemají opravdový konec – znaky a prázdno mohou vyvstávat jedině v příběhu s otevřeným koncem. Znaky se rodí z prázdna pouze v rámci dočasných řešení, vyvstávají jako spojení, která vyslovují rozpětí prázdna a která určují, co bude k sobě patřit, a co bude tedy nepřítomné, chybějící, a jako takové zároveň označovatelné přítomným; a prázdno se svými proudy se zase ukládá z minulých spojení znaků, která se do něho rozplynula. Napětí, které umožňuje zrod znaků, také působí, že se rodí jako fáze v nekonečném procesu, v příběhu znaků a prázdna, který nemá žádný konec.*

## Ediční poznámka

Původní publikace jednotlivých kapitol knihy:

*Nekonečný začátek*, Literární noviny 4/1999;

*Úzkost a smíření*, Aluze 2/2003;

*V labyrintu věcí a slov*, Literární noviny 37/1997;

*Obraz jako rozhovor barev*, Literární noviny 49/1998;

*Tváře, grimasy a masky*, Literární noviny 16/1998;

*Přízraky technických labyrintů*, Literární noviny 13/1999;

*Dramata bobtnání a tuhnutí*, Literární noviny 38/2000;

*Vzpomínka a zrození slova*, Literární noviny 32/1998;

*Andělé z Duina*, Literární noviny 30/2000 (první tři oddíly textu),

Souvislosti 3–4/2000.

**Michal Ajvaz**  
**Příběh znaků a prázdna**

Obálka Jakub Tesař  
Redakce Jaroslava Bednářová

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

V MKP 1. elektronické vydání  
Verze 1.0 z 3. 4. 2020

ISBN 978-80-274-0578-7 (epub)  
ISBN 978-80-274-0579-4 (pdf)  
ISBN 978-80-274-0580-0 (prc)