



Eros, Morfeos, Thanatos

Maurice Blanchot, Věra Linhartová
a jiní blízcí-vzdálení

Veronika Košnarová

Ústav pro českou literaturu, v. v. i., Praha

Celá první část [...], která současně spadá vjedno s prvním pilířovým slovem básně — „poloha“ — je obdobná první fázi soulože, je budována vyčkávavě a vědomě, slova jsou zde ještě držena přísně. [...] Druhá část, která je stavěna na pilířovém slově „soulože“, pokračuje především zdůrazněnou a výslovnou obměnou tohoto motivu [...]. Od slov „píščinou se plouží stín“ následuje obdoba okamžiku, kdy se rozkoš stává nezadržitelnou. [...] Zbývající E, které je posledním písmenem pilířového sousloví, je už jen zvukem, a to zvukem stenu, který následuje zlomek vteřiny po dokonání radosti, po dopsání básně.

Věra Linhartová: „Máchovské variace“

(Komentář k básnickému cyklu *Dům pro mé lásky; Ianus tři tvaří*, 2014)

PROSTOROVÉ PSANÍ

Ve své v mnoha směrech podnětné studii věnované vztahu Michela Foucaulta k literatuře charakterizuje Josef Fulka s odkazem na Deleuzovu knihu¹ Foucaultovo psaní jakož i psaní autorů, jimiž se ve svých textech filosof zabýval, jako *prostorové* (Fulka 2005, s. 108). Je určované prostorovými fenomény: uzlovými místy, přibližováním, vzdalováním, konstelacemi, vrstvením (srov. tamtéž). Prostor(ovost) je tu jedním z klíčových motivů z hlediska — přidržíme-li se tradičních kategorií literární analýzy — obsahu i formy.

Nikoli náhodou se v souvislosti s tímto fenoménem Josef Fulka zmiňuje o nápadné blízkosti některých momentů díla Maurice Blanchota — jednoho z autorů, jimž se Foucault věnoval, ba na jehož příkladě osvětlil svůj koncept *myslení vnějšku* (Foucault 2003) — s tvorbou (původem) české² autorky Věry Linhartové. Filosofova slova o „hluboké spřízněnosti“ Blanchotových fikčních próz s prostorem by se dala v mnohém směru vztáhnout právě i k českým prózám Linhartové:

[Prostor] je pro fikci tím, čím je reflexi negativita [...]. A právě tuto úlohu mají skoro ve všech Blanchotových příbězích domy, chodby, dveře a pokoje: jsou to

1 Deleuze 1996.

2 Autor si bere za příklad její české prózy.



místa bez místa, prahy, které vábí, uzavřené prostory, které jsou sice chráněné, a přece otevřené do všech stran, chodby, na nichž práskají dveře, otevírající se do míst nesnesitelných setkání a oddělující je propastmi, přes něž nepřejde ani hlas a nad nimiž umlkají i výkřiky [...]; jsou to chodby, ústící do jiných [...]; místnost delší než širší, úzká jako tunel, v níž se blízkost a dálka — přibližující se zapomnění a dálka očekávání — navzájem sblížují a neurčitým způsobem vzdalují (tamtéž, 45).

Podivuhodnou podobnost některých aspektů česky psaného díla Věry Linhartové s koncepcí řeči/psaní Maurice Blanchota dokazuje Josef Fulka na citacích metaliterárních, metatextových a metajazykových komentářů, které jsou, jak známo, pro autorčiny texty z tohoto tvůrčího období příznačné. S ohledem na to, že takto vedený interpretační pohyb v sobě bohužel nese — jak v nedávné době ve své „dekonstruktivní“ analýze upozornil Jakub Češka (Češka 2012)³ — jistá rizika (míjení se s vnitřní dynamikou textu), následující příspěvek se bude této zdánlivé interpretační „podpoře“, již recipientovi subjekt díla⁴ Věry Linhartové šibalsky nabízí, záměrně snažit pokud možno vyhnout a otázku potenciální blízkosti Blanchota a Linhartové se pokusí artikulovat prostřednictvím sledování motivů spadajících do oblasti označovaného v úzkém smyslu slova.

Pro usouvztažnění díla Maurice Blanchota a Věry Linhartové se mi jeví jako podstatné zdůraznit, že navzdory četným *dílčím* spojnicím,⁵ které lze mezi nimi konstatovat, jsou jejich díla v mnohém — ba možná v tom *podstatném* — zároveň zásadně odlišná. U Blanchota je řeč podřízena autoritě myšlenky, ideje. Ta je vyjádřena jistými klíčovými slovy, slovy-idejemi (*pohled, hlas* apod.), jež jsou obvykle exponována hned v počátku vyprávění. V textech Věry Linhartové jsme naopak svědky co největší možné otevřenosti řeči/myšlení — a s tím související *nemožnosti* prezentovat (a recipročně tedy i interpretovat) cokoli jako nějaký jednou provždy hotový koncept. Její dílo sice zdánlivě prezentuje nějaký jistý „umělecký program“, ten je však — jak již bylo shora naznačeno — sofistikovanými narativními strategiemi „podvracení“. V jeho jádru jako by spočívala kruciální skepse k *jakékoli* danosti, stálosti, neměnnosti. Jeho podstatou je neustálý *pohyb*.

Z řečeného vyplývá, že navzdory některým zjevným podobnostem mezi texty Věry Linhartové a Maurice Blanchota je záhodno se vyvarovat konstruování povrchních souvislostí, neboli jinak řečeno: nespokojit se s jednoduchým konstatováním patrných vnějších jevů. U obou autorů např. sice dochází k rozchodu s narativními

3 Jako určující rys poetiky spisovatelčiných raných textů chápe Češka moment neustálého sebe-tematizování promlouvajícího subjektu, který na sebe nejen upozorňuje, ale především svou promluvu průběžně zpochybňuje a znevažuje; od něj také odvíjí opoziční argumentaci proti té interpretační linii, v níž je výklad zakotven v příliš jednostranném, afirmativním, důvěřujícím rozumění, bez smyslu pro ony protimluvy, na nichž jsou podle Češky — mimo jiné — texty Věry Linhartové naopak vystavěny.

4 Pojem subjekt díla chápu v souladu s pojetím Miroslava Červenky (srov. Červenka 2003).

5 V textech Věry Linhartové jsem nenašla na Maurice Blanchota žádný přímý odkaz, nicméně lze, myslím, připustit, že jeho dílo znala — otázkou však je, zda již v době, kdy vznikly zde dotčené texty.



konvencemi, avšak u každého se tak děje jinými prostředky a pravděpodobně i s jinou intencí. V případě Blanchotově je tento aspekt sice podobně jako u Linhartové reflektován,⁶ je ale spíše jakýmsi „přívodním jevem“ jeho způsobu myšlení. U Linhartové oproti tomu se zdá být vědomou integrální součástí jejího uměleckého záměru. Jako důležité se mi jeví i to, že každý z autorů tkví svými kořeny v jiné tradici: v tradici odlišných geografických, společenských, myšlenkových, uměleckých prostorů.⁷

ORFICKÝ MÝTUS

Jako jedna z možných výchozích spojnic díla Věry Linhartové a Maurice Blanchota se nabízí sémantická aktualizace orfeovského/orfického mýtu. V Blanchotově literárně esejistickém i narativním díle patří ke klíčovým motivům a představuje zde metaforu ontologie bytí a umění: „Eurydika je tím nejzazším, čeho může umění dosáhnout, [...] je hluboce temným bodem, k němuž, jak se zdá, směřuje umění, touha, smrt i noc“ (Blanchot 1999, s. 231). Zásadní význam tu z pohledu mé úvahy má myšlenka propojení touhy, spánku/snu a smrti, přítomná právě i v textech Věry Linhartové. V málo známém textu „Obřadní řeči“, datovaném 1. březnem 1961,⁸ vypravěč na jednom místě říká: „Eros, Morfeos, Thanatos: těchto tří slov, těchto tří jmen antických božstev, bych patrně nejspíš užil, kdybych měl třemi slovy označit spěšný běh našeho života“ (Linhartová 2005a, s. 19).⁹ Přiznává dále, že největší náklonnost chová ke slovu Morfeos,

protože zahrnuje v sobě i obě ostatní, a navíc ještě mnohé, nač obě krajní slova nestačí. Slovem „spát“ se označuje jak láska, tak i smrt, a konečně spánek sám. Žádné jiné sloveso podobnou schopnost nemá. Takže pokud se pohybujeme po světě, střídavě narážíme na obě krajní slova, lásku i smrt, zatímco nejmoudřejší z nás dosahují prostředního, spánku (tamtéž).

Explicitně je orfické téma u Linhartové nejvýrazněji přítomno v jednom z čísel básnického cyklu *Dům pro mé lásky*. Básnický subjekt tu tvořivým způsobem využívá

6 S pochybností o nemožnosti sdělit zkušenost prostřednictvím vyprávění a s tím související záměrnou rezignací na dodržení narativních konvencí se setkáme např. v řeči subjektivního vypravěče autorovy prózy *L'Arrêt de mort*.

7 Konkrétněji k tomu viz závěr textu.

8 Knižně text nebyl nikdy publikován. Bez vědomí autorky vyšel v osmdesátých letech v samizdatovém periodiku *Vokno*, odkud byl v roce 2005 přetištěn v olomouckém časopise *Těžko říct*.

9 Synonymní chápání Eróta a Touhy je pro mou úvahu zásadní. V mém nakládání s pojmem Erós není přítomno pouze vědomí pojetí Freudova (srov. „Po delším váhání jsme se rozhodli předpokládat, že existují jen dva základní pudy — Eros a destruktivní pud. (...) Cílem prvního z nich je vytvářet stále větší celky a tak uchovávat, tedy spojování, cílem druhého je naopak rušit tyto souvislosti a tak věci ničit. U destruktivního pudu můžeme myslet na to, že se jeho konečným cílem zdá být převést to, co je živé, do anorganického stavu. Nazýváme jej proto také pudem smrti.“ Freud 1996, s. 76), ale i přesah k fenomenologicky orientované filosofii existence a k jejímu chápání *Touhy* jako základního pohybu lidské existence (např. u Renauda Barbarase — podrobněji k tomu srov. Košnarová 2012).

toho, že jméno řeckého boha spánku, tvořící akrostich této básně, v sobě zároveň obsahuje jméno bájného antického pěvce:

Mor na město v němž nevynechá dům
 Orfeus kráčí nazpět v návratno
 račími kroky mu chtějíc uzmout dar
 Férickou krajinou před ním zachází zpěv
 Eurydika je sama Krok vzdalující se
 úzkou tmou ve vzrůstajícím tichu
 slyší pak přicházet a stále tišší hlas
 (Linhartová 2014, s. 41)

Krajinu mytických milenců stíhá smrt, vzájemně se vzdalují, Eurydika je sama. Poslední, co z Orfea zbývá, je jeho zpěv, hlas, který se postupně vzdaluje, ztrácí se v tichu. Ticho dokresluje atmosféru smrti a strachu. Může však znamenat i pohyb protichůdný — to když se v něm hlas nikoli ztrácí, nýbrž z něj vynořuje — to pak představuje cosi počátečního, zárodečného. Stále ovšem zůstává ambivalentní, zázračné i hrůzné zároveň. Jak je řečeno v jiné básni téže sbírky: „Ticho nutí zvuk ke zrodu a mrazí k smrti“ (tamtéž, 56).

Moment postupného mizení, vytrácení — připustíme-li, že jej je možné chápat jako básnický obraz smrti — je přítomný také v Blanchotově interpretaci orfického mýtu. Orfeovo dílo spočívá dle francouzského myslitele ve vynesení tohoto bodu na světlo dne a vtisknutí mu tvaru a podoby. Jediným tabu je pohlédnout tomuto „bodu“ do tváře. Pěvec k němu může sestoupit, ale musí být od něj odvrácen — jediné tak je možné se k němu přiblížit. Orfeus ovšem podléhá své touze, obětuje své dílo, nedokáže odolat pokušení uchopit tento bod tam, kde se esenciálně zjevuje: v nitru tmy, noci. Básnické konání se tu vyjevuje jako osudový rozkol mezi *sebekázní, trpělivostí a voláním touhy*. Právě ze sváru těchto dvou sil se rodí báseň: otevírá se jako prostor *neustálé proměny*, prostor *absence*, kde se vše navrácí k duchovnímu významu, do *hlubokého bytí* (tamtéž, 188–189; zdůraznila V. K.). V Orfeovi se nejen zosobňuje zpěv jako bytí, zpěv jako původ (původ obecně i původ zpěvu), ale zároveň se v něm ztotožňuje zpěv se smrtí, s umíráním. Poezie umožňuje proniknout k prapodstatě bytí tím, že básník jistým specifickým způsobem projde zážitkem smrti: „Píšu, abych zemřel, abych dal smrti její esenciální možnost, skrze níž je esenciálně smrtí, zdrojem neviditelnosti, zároveň však mohu psát, jen když ve mně píše smrt, když ze mě činí prázdný bod, v němž se afirmuje *neosobní*“ (Blanchot 1999, s. 199; kurzíva V. K.).

Styčné rysy s Blanchotovým čtením orfického mýtu lze u Linhartové najít také v její interpretaci malířských pláten Josefa Šímy. Orfický mýtus tu autorka klade do vztahu s tématem zrcadla a zrcadlení, a to právě ve smyslu průhledu a místa přechodu do jiného světa — „zrcadlo“ je tady také branou smrti, dějištěm poslední přeměny člověka“ (Linhartová 2010a, s. 167). Orfeus je jediný smrtelník, „jemuž bylo dopřáno projít tělesně touto branou tam i zpět: a je to básník, který jediný je schopen *procházet branou mezi viditelným a neviditelným* a který, protože nazírá obojí podobu světa a života, skutečně také *zastavuje smrt* neboť ji *ruší jako hranici*“ (tamtéž, zdůraznila V. K.).

Orfický mýtus, resp. motivy s ním spjaté (dílo, touha, pohled, smrt), možno říci prostupuje celým dílem Maurice Blanchota. Michel Foucault si všímá jeho přítom-





nosti např. v prózách *L'Arrêt de mort* a *Au moment voulu* (Foucault 2003, s. 59–60), v nejzjevnější podobě se — vedle esejistické knihy *Literární prostor* — však objevuje ve spisovatelově románové a zároveň knižní prvotině *Temný Tomáš*. K orfickému mýtu v této knize odkazuje hned několik motivů. Příkladem může být monolog titulního hrdiny v jedenácté kapitole, v němž se podle svých vlastních slov nachází „opravdu v zásvěti, pokud je zásvěti to, co zásvěti nepřipouští“ (Blanchot 2015, s. 98).

Na interpretaci vedené v „orfickém modu“ postavil svou disertaci *The Negative Eschatology of Maurice Blanchot*, věnovanou celou právě románu *Temný Tomáš*, Kevin Fitzgerald (Fitzgerald 1999). Odvíjí ji od klíčového motivu (Tomášova/Orfeova) pohledu, pohledu na Annu, jež sehrává v blanchotovské variaci roli Eurydiky a v okamžiku smrti je jako Eurydika přímo pojmenována: „Tento okamžik nejvyšší nepozornosti, tato past, do níž padali ti, kteří už téměř pokořili smrt, pohlížející — konečný návrat Eurydiky — naposledy směrem k viditelnému, do této pasti padala i Anna“ (Blanchot 2015, 78). Ovšem nejen ve významu relačním, nýbrž i sám o sobě má pohled v tomto Blanchotově vyprávění zásadní důležitost. Signalizováno je to hned v ouvertuře vyprávění: „Tomáš usedl a zahleděl se na moře. Jistou chvíli zůstával bez hnutí, jako by se tu objevil jen proto, aby sledoval pohyby jiných plavců, a třebaže mu hustá mlha nedovolovala vidět příliš daleko, setrval na místě s očima upřenýma na těla, která ztěžka plula“ (tamtéž, 11; zdůr. V. K.).

MEZNÍ ZKUŠENOST

Neméně důležitou Fitzgeraldovou tezí, s níž též nelze než souhlasit, je tvrzení, že jednotlivé epizody *Temného Tomáše* (scéna u moře, v lese, v jeskyni, v hotelovém pokoji při četbě) variiují zážitek tzv. mezní zkušenosti, tedy zkušenosti, kdy se subjekt ocitá na hranici svého vědomí a *prázdná*, onoho anonymního, bezbřehého „ono je“/„il y a“, o němž mluví, inspirován právě tímto Blanchotovým dílem, ve svých pracích Emmanuel Levinas.¹⁰ Tragická zápletka, na níž je vyprávění *Temného Tomáše* vystavěno, vychází z Tomášových opětovných — marných — snah tenkou, leč zároveň nikdy zcela prostupnou hranici mezi „já“ a tímto anonymním bytím, překročit. Ačkoli se hrdina opakovaně nachází ve stavu, kdy jakoby opouští své tělo, své vědomí, kdy se stává sám sobě cizí, vůči sobě zcela indiferentní, vždy naráží na to, že definitivně *splýnout* s oním — slovy Michala Ajvaze řečeno — „plným prázdnem“ — zkrátka nelze, vždy je nakonec nucen k *návratu*:

Zatímco plaval, stále se oddával *snění*, v němž *splýval* s mořem. Opojen tím, že *vystoupil ze sebe, vklouzl do prázdná a rozptýlil se v mysli vod*, zapomněl na veškeré obtíže [...]. [...] plaval dál, jako by v *hloubi svého obnoveného já objevil novou*

¹⁰ V českém kontextu jej jako klíčový motiv do svých reflexivních i imaginativních textů originálně zahrnuje Michal Ajvaz Je-li mi dobře známo, o Blanchotovi sice nikdy přímo nepsal, ale rok před knižním vydáním českého překladu *Literárního prostoru* vyšel v *Literárních novinách* jeho překlad kapitoly „Orfeův pohled“ (Blanchot 1998), jenž se od toho knižního (Blanchot 1999, s. 231–238) poměrně značně liší — nejen zvolenou slovní zásobou a slovosledem, ale i samotným rytmem textu, v němž ten který překlad plyne.



možnost. Plaval — stvůra bez ploutví. Pod obřím mikroskopem stával se čilým shlukem řas a vibrací. Pokušení nabylo zcela neobvyklého rázu, když se z kapky vody snažil vklouznout do mlhavých, přesto však nekonečně jasných končin, posvátného místa svého druhu, jemu samému tak dobře přizpůsobeného, že být tam mu stačilo k tomu, aby byl; podobalo se to jakési imaginární dutině, neboť před tím, než se v ní ocitl, byl v ní už jeho otisk. Podnikl tedy poslední pokus zcela se pohroužit. Bylo to snadné, nenarazil na žádnou překážku, dostihl se, splynul se sebou, usadiv se na tomto místě, kam nemohl nikdo jiný proniknout. Nakonec se musel vrátit (tamtéž, 12–13; zdůr. V. K.).

V úryvku zdůrazněná místa vyznačují, lze říci, základní „souřadnice“, v nichž se v próze *Temný Tomáš* vypravěčův proud imaginativních úvah pohybuje. Užitím slova *snění* jako by tu Blanchot odkazoval na Gastona Bachelarda, zároveň tím i naznačoval, čím podstatným — navzdory některým styčným rysům — se, podobně jako Věra Linhartová, odlišuje od (bretonovského) surrealismu, s nímž, opět podobně jako ona, může být a bývá dáván do souvztažnosti. Blanchot sám se surrealismu v několika svých esejích věnoval, jeho zájem poutala především otázka automatického psaní, které „ouvre aux mots un nouveau crédit illimité“ (Blanchot 1949, s. 93) — „otevírá slovům nový neohraničený kredit“. Navzdory jeho pozitivnímu (avšak nikoli nekritickému) hodnocení surrealistických „výbojů“ v oblasti jazyka je záhodno vztah jeho vlastní tvorby k surrealismu vnímat s nutnou distancí. Vyplývá to mj. právě z motivu pohledu. V psaní Blanchota, Věry Linhartové i zmíněného Gastona Bachelarda se setkáváme s tím, co Bachelard označuje „sněním básnickým“, tedy sněním zaměřeným ke konkrétnímu předmětu. Protichůdně k uměleckému programu André Bretona — jehož texty se Blanchot zabýval s největší pozorností — ani jeden ze jmenovaných autorů neusiluje o předem *záměrně nezaměřené* pohroužení do sféry nevědomí — ačkoli by se snaha Blanchotova hrdiny proniknout do nitra „ono je“ tomu mohla zdát napovídat. Úsilí o „poznání“ — lze-li to tak nazývat — tu však nemíří k subjektivnímu vědomí (to má být naopak překonáno), nýbrž k Bytí jako takovému, k tomu *ještě nerozlišenému*. Zaměřením na nad/ne-osobní má Blanchot blízko k parasurrealistické skupině Vysoká hra. Její členové ve svých „průzkumech“ často pracovali právě se soustředěným pohledem, který i v poetice Věry Linhartové sehrával podstatnou roli.¹¹

Průnik nerozlišeného (nad-osobního) a individuálního vědomí se u Blanchota děje mj. v prostoru řeči. To ilustruje např. epizoda, v níž Anna mluví

řečí, jejíž dětská povaha neumožňovala považovat ji za řeč (...). Neříkala nic, ale neříkat nic bylo pro ni způsobem vyjádření, který byl přeplněn významem a jímž se jí dařilo říkat ještě méně. Nekonečně se vzdalovala od svého žvatlání, aby se uchýlila k jinému, ještě méně vážnému, připravujíc se nekonečným

11 Odlišení od bretonovského surrealismu tu vychází z Bretonových programových názorů, nikoli z jeho vlastních literárních textů, v nichž se přirozeně vedle autorsky záměrného projevuje i nezáměrné — v takovém srovnání by se věci pochopitelně ukázaly samozřejmě v mnohem komplikovanější, méně jednoznačné podobě (za toto upozornění vděčím Michalu Ajvazovi).



ústupem za hranici všeho vážného na spočinutí v absolutní dětinskosti, až se její slovník následkem své nicotnosti začal podobat spánku, jenž byl samotným hlasem vážnosti (Blanchot 2015, s. 32).

I při čtení těchto řádek možno vzpomenout na Linhartovou. Postavy „Já“ a „Ozvěny“, vedouce v rozhlasové hře *Překladatel* rozpravu na téma řeči, docházejí k závěru, že „jakýkoli zvuk, a artikulovaný zvuk zejména, je jenom porušením nerozlišeného, stále stejného chvění, a kdybychom se chtěli co nejvíce podobat, museli bychom nejspíš jenom blábolit, blábol bez každého smyslu je snad ze všeho nejbliž tušenému chvění, chvějivé blábolení, chvějivé blábolení“ (Linhartová 1999, s. 126).

NEGATIVNÍ TEOLOGIE

Jednotlivé kapitoly *Temného Tomáše* postupně rozšiřují množinu motivů, jež Blanchot později rozvíjí a variuje v *Literárním prostoru* a dalších knihách. Ve vztahu k Linhartové je důležitým mj. jeho chápání četby: veškerá dějovost čtvrté kapitoly *Temného Tomáše* se odvíjí od zachycení titulního hrdiny v jeho pokoji právě ve chvíli soustředěného čtení. Je reprezentováno jako událost svou povahou i podstatou tvořivá, procesuální a ve vztahu čtenář-text/text-čtenář reciproční. A nejen to — v náznaku je v ní i přítomen — opět podobně jako u Věry Linhartové — moment spojení srovnatelný se spojením sexuálním: „Četl s nedostížnou pečlivostí a pozorností. Vzhledem ke každému znaku nacházel se v situaci samce, jehož má pozřít kudlanka nábožná. Vzájemně se pozorovali“ (Blanchot 2015, s. 25).

V česky psaném díle Linhartové je intimní vztah k jazyku a literatuře explicitně tematizován zhruba od poloviny šedesátých let. Na nejednom místě lze nalézt přirovnání k milostnému aktu, který se neobejde bez bolesti, napětí a dramatu. Často užívané adjektivum *milostný* přitom pravděpodobně navazuje na význam ustálený barokním souslovím „milostné madony“, v němž pojem „milostný“ znamenal „zprostředkující boží milost“ (Bartlová 2012, s. 120). Linhartové dílo tu svébytným, moderním jazykem oživuje dlouhověkovou, filosoficky i teologicky ukotvenou tradici *erótu* jako přitažlivosti jakéhokoliv druhu. V perspektivě takového chápání se tělesná, duševní i duchovní touha a láska ukazují jako sourodé a souvislé jevy (tamtéž, 209–210), a právě tak je s nimi v autorčiných textech také nakládáno.

Jako nejvýraznější („nejprovokativnější“) motiv vystupuje z prózy *Temný Tomáš* pravděpodobně hrdinův zážitek přežití vlastní smrti, zkušenost *nemožnosti smrti*. K tomu lze mít obecnou poznámku, že jak pro Blanchotův románový debut, tak pro jeho psaní obecně, je příznačné myšlení v paradoxech, v propojujících se protichůdných okrajích, vyjádřené figurami negativní afirmace, oxymóra, antiteze (i to lze vidět jako další bod, kde mezi Věrou Linhartovou a Blanchotem vede, resp. může vést spojnice). Nejen Kevinem Fitzgeraldem, ale třeba i Julienem Santonim ve studii „Lecture psychanalytique de *Thomas l'obscur*“ (Santoni 2005) je tato zkušenost, resp. tento způsob vyjadřování interpretován v kontextu tradice negativní teologie (eschatologie).¹² Michel

12 Pro Blanchotův text je relevantní souvislostí, že tato tradice má své počátky mj. v díle předsókratovského myslitele Hérakleita, jehož přídomkem *temný*, používaným již od sta-



Foucault situuje do tohoto filosofického kontextu tzv. *myšlení vnějšku*, k níž dílo Maurice Blanchota má podle Foucaulta takový vztah, že „není jen jedním ze svědků tohoto myšlení, ale je tím myšlením samým“ (Foucault 2003, s. 42). Není, domnívám se, nijak „fantasmagorické“ předpokládat, že kdyby Foucault znal texty Věry Linhartové, považoval by za nositele této formy myšlení v moderní době (vedle — zůstaneme-li u těch jím přímo jmenovaných — Sada, Hölderlina, Nietzscheho, Mallarméa, Artauda, Bataille a Klossovského, tamtéž, 40–42/) i ji. Neboť, připomeňme, toto myšlení se vyznačuje tím, že „se pohybuje mimo subjektivitu, aby ji ukazovalo jakoby z vnější strany hranic“ (tamtéž, 38). Řečově je vyjádřeno výrokem „já mluvím“, metajazykovou figurou, v níž promlouvá řeč, která je nahou, osaměle svrchovanou promluvou, již

nic de iure nemůže omezovat — ani ten, komu je určena, ani pravda toho, co říká, ani hodnoty či reprezentační systémy, jichž používá, stručně řečeno: není již diskursem a sdělováním smyslu, nýbrž šířením řeči v jejím syrovém bytí, čirým rozvíjením vnějšku; *subjekt, který mluví, nemá odpovědnost za promluvu* (tím, kdo ji vede, kdo v ní něco tvrdí a soudí, anebo se v ní reprezentuje k tomu určenou gramatickou formou), *nýbrž je insistenčí v prázdnu*, v němž bez oddechu pokračuje neurčité rozpínání řeči.
(tamtéž, 37; kurziva V. K.)

Ve vztahu k dílu Věry Linhartové je neméně zajímavá také další souvislost, na niž upozorňuje Kevin Fitzgerald: Tomáš, stejně jako Ježíš Kristus, má (jako by) dvě podoby existence: přítomnou/tělesnou a nepřítomnou/netělesnou („temnou“). V prózách Linhartové má vyprávějíci subjekt a/či jiné postavy také často netělesnou podobu — bytí vnější formy této „netělesnosti“ jsou zcela jiné. S křesťanským konceptem — jež Linhartová užila jako pretext v několika svých textech z padesátých a šedesátých let¹³ — se Blanchotova próza setkává také v motivu *nesmrtelnosti*. Jak známo, duše je v křesťanské víře, ostatně podobně jako v mnohých jiných náboženstvích a mytologiích, považována za nesmrtelnou. Právě prostřednictvím objevu své „temné“, imateriální stránky dochází titulní hrdina *Temného Tomáše* ke konstatování oné nemožnosti smrti. V románu ostatně nalezneme i — vedle vícero narážek nepřímých — jednu explicitní novozákonní aluzi. Uzavírá scénu Tomášova „probuzení z mrtvých“: „Kráčel jako jediný opravdový Lazar, jehož vlastní smrt došla vzkříšení“ (Blanchot 2015, s. 36).

PŘEKROČIT PRÁH SMRTI

V díle Věry Linhartové je možné jako svého druhu básnickou metamorfózu možného překročení vlastní smrti číst jednu z jejich nejznámějších a zároveň nejhermetičtějších

rověku, byl Blanchot pravděpodobně v titulu své prózy, resp. v pojmenování onoho stavu existence v maximální možné blízkosti „anonymního bytí“, inspirován. Také úvodní scéna u moře může být chápána jako odkaz k Héraikletovi, přesněji k další výkladové metafoře jeho díla — *dělského potápeče*, riskujícího „život v hlubině moře pro získání něčeho velice vzácného“ (Kratochvíl 2006, s. 24).

13 Nejvýrazněji asi v titulní próze triptychu *Dům daleko* (1968).



ších próz, povídku „Co nejvíc šedé“. Text obsahuje četné indicie k identifikaci prostoru, v němž se povídka odehrává, s posmrtným světem — je to dozajista jeden z výkladů textu, jenž má svou validitu. Pokud pro tuto chvíli takový výklad připustíme a pokusíme se zamyslet nad jeho hlubšími konotacemi, může být užitečné vrátit se ještě jednou ke shora zmíněné studii Jakuba Češky, dokládajícího své teze právě na příkladu této prózy. Jeden z nejprínosnějších a nejpodnětnějších momentů Češkova textu spočívá v jeho upozornění na intertextovou vazbu povídky k dílu svérázného francouzského vědce (zvláště v oboru astronomie), romanopisce a esoterika Camille Flammariona¹⁴ (Češka 2012, s. 16–18, 21–22), autora, jenž svým dílem příznačně stojí na rozhraní mezi melancholií romantismu a pokrokovým optimismem pozitivismu (Chaperon 1998, s. 201).

Flammarion vystupuje v „Co nejvíc šedé“ jako zástupce jedné z krajín, do níž se vypravěč v prostoru „za zdí“ dostává. Že není bez nějaké hlubší souvislosti vybranou postavou z „kulturní encyklopedie“, nýbrž že vyprávění je jeho dílem tvůrčím způsobem inspirováno, doložil Jakub Češka citacemi několika pasáží, z nichž povídka velmi pravděpodobně čerpá (a to nejen výrazivem, nýbrž i tematicky), a to z Flammariona díla *Dojmy z cest v baloně* (čes. in Flammarion 1920, s. 113–132). Ambicí mého textu není následovat Češkova příkladu a rozšířit a interpretačně prohloubit oblast těchto přímých intertextových aluzí — pro zde sledované téma bude dostačující a zároveň nosnější upozornit na jistou, byť s nutnou licencí akceptovanou, ideovou, ontologicko-noetickou příbuznost mezi tvorbou těchto dvou zdánlivě velmi vzdálených tvůrců:¹⁵ autora, jehož způsob psaní jej začleňuje do rodokmenu svérázných patafyziků, a představitelky svrchovaně intelektuální moderní prózy.

Možnou sprízněnost mezi Flammarionem a Linhartovou shledávám — vedle potenciálního zážitku posmrtné existence (mnohé spisy věnoval Flammarion důkazům přežití duše po tělesné smrti) — v myšlence *mnohosti světů*, která je motivu posmrtného života reciproční, a to z toho důvodu, že smrt autor vnímá „jako pouto s vesmírným životem, s jednotou vesmírných ‚lidstev‘ na vzdálených ‚zemích‘, rozsetých v nekonečném prostoru“ (Slavotínek 1996, s. 11).¹⁶ Aby člověk přijal představu mnohých světů, je třeba podle Flammariona „změnit své mínění“ (Flammarion 1924, s. 8), jinými slovy řečeno: opustit to, co nám bylo vštípeno, nebát se podívat na věci nové, akceptovat zdánlivě nepředstavitelné, nemožné, překročit vlastní omezený obzor.¹⁷

14 Spisovatelsky nadmíru plodný Camille Flammarion (1842–1925), dnes u nás, troufám si tvrdit, v podstatě neznámý, zapomenutý tvůrce, jehož příjmení bude většinou evokovat, pokud vůbec něco, nejspíše název známého pařížského nakladatelství (založeného autorovým mladším bratrem Ernstem), patřil v první třetině 20. století k (do češtiny) hojně překládaným autorům, vyšla zde v podstatě všechna jeho významná díla (Slavotínek 1996, s. 7), v některých případech i v opakovaných vydáních.

15 I k tomu se ovšem ve stručnosti vyjádřil už Jakub Češka (Češka 2012, s. 17–18).

16 Připomeňme pro úplnost: vypravěč textu „Co nejvíc šedé“ se poté, co se přehoupne přes zeď na druhou stranu, ocitá nejprve v prostředí mléčné mlžně, jakoby ještě nerozlišeném, v úplném prázdnu (srov.: Linhartová 1993, s. 34). Postupně vstupuje do několikařech, charakterem velmi různorodých krajín, na rozdíl od té jeho již zformovaných, utvořených, a to postavami, s nimiž se zde setkává. „Jsa vlastně živ v zemi přeludů“ (tamtéž, 37), těžko si může být jist, zda při tom, co zrovna zakouší, se nachází ve stavu bdění, či spánku.

17 Srov. též: „Velký počet lidí je stížen intelektuální slepotou a [...] pokládá svůj obzor za meze světa“ (Flammarion 1991, s. 12).



Pomiňme v tuto chvíli fakt, že Flammarion identifikoval tyto „mnohé světy“ s kosmickým prostorem, s jinými planetami; hypotézu ostatně nikdy nepodepřel žádným relevantním důkazem. Jako podstatné se jeví samé jádro této myšlenky, a sice že existuje nekonečně mnoho světů, jež jsou našemu světu podobné, a zároveň tolik jiné. Představa mnohosti světů je ryzím konstruktem autorovy imaginace, ostatně způsob, jakým tyto „mnohé světy“ Flammarion prezentuje, odpovídá svou povahou imaginativní (fantaskní) próze.¹⁸ Proto je také myslím možné je označit bez nějakých větších pochybností za světy fikční (fantastické, fantaskní);¹⁹ tím spíše, že tvůrce sám ve svých pracích vědomě nečinil rozdíl mezi věcmi prokázanými, možnými a vysněnými, vše považoval za stejně *skutečné* (Slavotínek 1996, s. 22).²⁰ Vesmír byl v jeho textech prezentován jako nevyčerpateľná *zásobárna obrazů* (Chaperon 1998, s. 69; kurziva V. K.).

K otázce toho, zda fikční svět prózy „Co nejvíc šedé“ je světem zásvětním, se sice promlouvající subjekt vyslovuje relativně jasně („svět, který se pokouším znázornit, se podobá smrti asi tak, jako se zemřelý podobá mrtvému“, tamtéž, 42), avšak s ohledem na sebe-odhalující, anti-iluzivní komentáře²¹ nutno vyprávění chápat jako rafinovanou několikvrstvou narativní hru, stvořenou s evidentním smyslem pro subtilní humor a vtip. Ty se ve výrazné míře projevují i v jiném „zádušním“ textu

18 Vědu ostatně, jak uvádí Jan Slavotínek, chápal „poeticky“ (Slavotínek 1996, s. 17). Slavotínek v této souvislosti cituje také „prorocká slova“ (tamtéž, 20) Flammariona staršího současníka, biologa Clauda Bernarda: „Jsem přesvědčen, že nastane den, kdy fyziolog, básník a filosof budou mluvit stejnou řečí a dorozumí se.“ I tento aspekt, tj. stírání hranic přírodovědného, humanitně-vědného a uměleckého diskursu, možno chápat jako jednu ze spojnic mezi Flammarionem a Linhartovou, jejíž prózy nejenže jsou výrazně ovlivněny její profesí historičky umění, ale relativně často, tu více, tu méně skrytě reflektují i koncepty věd přírodních, zejména matematiky (geometrie) a fyziky.

19 Nikoli náhodou se v *Jitru kouzelníků* ocitá Flammarionovo jméno vedle E. A. Poea a H. G. Wellse (Pauwels — Bergier 2009, s. 25); jinde bývá (býval) označován za literárně méně talentovaného (lze-li tak říci — talent samozřejmě těžko poměřovat) současníka Julie Verna.

20 Příznačnou expozici má v tomto směru próza „V nebi“, v níž promlouvající subjekt líčí svou návštěvu planety Venuše: „Vzpomínám si, že jednou ke konci teplého letního dne usnul jsem na kraji lesa na svahu osamělého pahorku. Byl jsem podivně překvapen, když vzbudiv se po okamžiku zdřímnutí, nepoznával jsem již ani krajiny, ani sousedních stromů, ani řeky tekoucí na úpatí vršku, ani vlnící se louky, jež se ztrácela v dálce na obzoru. [...] Sotva jsem učinil několik kroků, již mi připadalo, že více než polovice váhy mého těla vypařila se po čas mého spánku; tento intimní dojem zarážel mne více než změna přírody, rozvírající se před mýma očima“ (Flammarion 1920, s. 183). Také promlouvající subjekt „Co nejvíc šedé“ je zmaten v tom, zda to, co zrovna zažívá, je bdění či sen, a tuto skutečnost přitom tematizuje zrovna při svém pobytu v krajině Flammarionově. I zde přitom dochází během tohoto stavu *mezidobí*, jak jej vypravěč povídky nazývá, krajina mění svou podobu, a on se ocitá někde jinde: „Upamatoval jsem se, že v tom — ale *váhám říci snu*, spíš tedy v tom *mezidobí* jsem pozoroval, jako by krajina kolem mne změnila svoji podobu“ (Linhartová 1993, s. 26; kurziva V. K.).

21 Např.: „[...] vypadnu-li nyní na okamžik z převzaté role: a můžeme předpokládat, jako by se celé vyprávění týkalo spíš ještě toho našeho skutečného života, který jsme skutečně žili, avšak prošlého jakýmsi lomem, a tím lomem teď pozorovaného — než jenom příběhů v pomyslných krajích“ (tamtéž, 12).



autorky, ve shora již citovaných „Obřadních řečech“. Zde kupříkladu nejkratší ze šesti částí, na něž je próza rozdělena, pojednává o problému zpopelnění. Pasáž začíná otázkou samotného faktu „opatření urny“ (pro sebe sama), posléze rozvádí problematiku jejího „rezivění“ a konečně se zabývá problémem opatření místa v urnovém háji:

Urnový háj je obsazen na deset let dopředu a stavět urny volně na hřbitov není hřbitovní správou dovoleno. Kam by to vedlo, kdyby už ani mezi mrtvými neměl být pořádek? Ale máte-li známosti na patřičných místech, mohlo by se vám podařit, že by některý neplatící nájemník byl úředně vystěhován a vaší schránce se pak dostane jeho místo. Toto je jenom upozornění čtenáři, kdyby snad náhodou někdy stanul před řešením podobné otázky (Linhartová 2005b, s. 15).

S povídkou „Co nejvíc šedé“ se „Obřadní řeči“ setkávají také v tom, že i v nich je do otázky něčí smrti vnesena nejistota. Nejistým zemřelým je tu tentokrát nikoli vypravěč sám, nýbrž nejnějnější přítel vypravěče, jeho dvojník/dvojče:²²

Jestliže ho teď postrádám, není to proto, že by snad byl umřel: o tom bych věděl; není však ani mezi pozůstalými: byl bych ho viděl. A tak mi nezbývá, než předpokládat, že mě můj dvojenec Pomedor předešel a že se dostal sám a beze mne do té krajiny všehomožného, která je nedostupnou zemí nás všech, kteří se ještě pohybujeme zde v něcomožnu (Linhartová 2005a, s. 18).

Také charakteristika krajiny, v níž se vypravěčův dvojník podle jeho názoru nachází, podivuhodně odpovídá podstatě krajiny vyobrazené v próze „Co nejvíc šedé“: krajině, kde jsou v rovině označovaného překračovány fyzikální zákony aktuálního světa a v rovině označujícího „zákony“ iluzivního vyprávění.

FIKČNÍ SVĚTY

Již Daniela Hodrová před mnoha lety upozornila, že *smrt* je v povídce „Co nejvíc šedé“ pojata v *obrazném smyslu* (Hodrová 1991, s. 36). Je chápána jako *možnost*, ba jako podmínka existence, nikoli jako její limit. V takovém uchopení tématu smrti lze spatřovat nejen (nezáměrný) ozvuk toho, jak smrt pojímal Maurice Blanchot,²³ ale třeba i východního myšlení — jímž se o mnoho let, v rámci zkoumání tradičního i moder-

²² Ve své knize *Tajemství smrti* Camille Flammarion připomněl, že v již starosvětských (egyptských) mýtech se objevující téma nehmataelného, neviditelného těla, které existuje již za života člověka a přetrvává i po smrti (Flammarion 1996, s. 112), a tomu analogickou myšlenku (Flammarionem zprostředkovanou prostřednictvím slov spisovatele Adolfa d'Assiera), že „má každý člověk — ba i zvíře — svého dvojníka, fluidické tělo“ (tamtéž, 194). Tato tematika byla velmi oblíbená u autorů, jejichž dílem byla prokazatelně ovlivněna i Věra Linhartová (Gérard de Nerval, Roger Gilbert-Lecomte), ostatně s jistou licencí by snad bylo možné tímto směrem vést i výklad povídky „Co nejvíc šedé“.

²³ Viz k tomu níže.



ního umění Dálného východu, začala Linhartová velmi seriózně zabývat.²⁴ V obecném smyslu lze podobný přístup ke konečnosti života interpretovat jako odmítnutí přijmout běžné limity existence, podvolit se jim, byť toto nepodvolení se může samozřejmě odehrávat pouze na rovině myšlenkové, ideové, imaginativní. Avšak právě o tu zde běží, právě ta je tu z pohledu tvůrčího subjektu tím *podstatným*. Základní dramatický konflikt lidské existence: konflikt lidské potřeby svobody, touhy po ní a nemožnosti ji vzhledem k nevyhnutelnosti každého lidského osudu plně, do všech důsledků realizovat, se u Linhartové *uskutečňuje* uvnitř jejího díla: v procesu psaní, proudu řeči, těkavém pohybu smyslu. Jde tu o zcela jiný pohled na smrt/zmrtvýchvstání, rezonující, zdá se mi, i v následujících slovech Karla Vachka:

Ale uvědomíme-li si [...] onu tajemnou práci všech jsoucen, do nichž proniká hlas z podstaty bytí (jejichž malou množinou je každý člověk — je množinou i jsoucnem), zaslechneme-li onen hlas z podstaty bytí, který nás provází ve světle, dává nám slova a přetváří naše pohyby, jsme účastní na svobodě tvorby, vstali jsme z mrtvých a jsme živí (Vachek 2004, s. 15).

Vhodným metajazykem pro interpretační čtení všech výše zmíněných textů, Linhartové pak především, se mi jeví být *teorie možných fikčních světů*. Pojmy „možný“, „fikční“ apod. zde používám převážně v souladu s pojetím doleželovské školy (Doležel 2003, 2012; Traillová 2011), jediného konceptu teorie možných fikčních světů se ovšem striktně neodržím. K pojmové interferenci²⁵ totiž vyzývá samotná povaha povídky „Co nejvíc šedé“: text má sice navenek formu narativní prózy, ovšem s konvencemi narativního žánru se v mnohém rozchází, resp. záměrně si s nimi hraje, ukazuje je jako konvence, ironizuje je, porušuje. Totéž u Linhartové platí o vztahu ke kategorii žánru obecně. Text „Obřadní řeči“, jehož podtitul zní „Za blízké i vzdálenější příbuzné, kteří odpočívají v pokoji. S použitím známých obrátů“, svým názvem i obsahem evokuje funerální představy a v širším slova smyslu odkazuje k *ritu, rituálu*.²⁶ Činí tak ovšem ve zcela převrácené, *karnevalové* (řeceno *bachtinovsky*) podobě, chápe jej výsostně po svém. Autorčina obeznámenost s literární (narativní) tradicí, normami a konvencemi je natolik suverénní, že si může dovolit učinit je „materiálem“, „obráběným“ ra-

24 V autorčině charakteristice poetiky japonského básníka Nishiwaki Junzaburō, jenž ve svém díle originálně propojil podněty evropského surrealismu s básnickou tradicí inspirovanou buddhistickým myšlením, jako by se ozýval popis světa, s nímž se setkáváme v její povídce „Co nejvíc šedé“ (a dalších textech): „Jestliže jeden z axiomů aristotelovské logiky tvrdí, že *tertium non datur*, pak Nishiwakiho imaginárno je přesně touto třetí možností, tímto rozměrem, který otevírá svět k nekonečnu“ (Linhartová 2010b, s. 366).

25 K níž se zde uchyluji s plným vědomím toho, že různé koncepce fikčních světů mezi sebou obsahují rozpory (k některým zásadním srov. Šidák 2012a, s. 156; Šidák 2012b, s. 332). Řešení teoretických otázek není ovšem cílem mého textu, proto záměrně od těchto teoretických problémů odhlížím.

26 K tomu srov.: „Výzkum rituálu souvisí se vztahem normativity a normality, s kánonem hodnot týkajících se vědění a přání určité komunity“ (Dücker 2006, s. 676). Rituální situace „signalizují určitý přechod, a jsou proto považovány za nejisté, ohrožující a tajemné“ (tamtéž, 677).



finovaným, nápaditým a vtipným způsobem. Právě touto cestou je mj. manifestována výše zmiňovaná svrchovaná svoboda tvůrčího subjektu a jeho imaginace.

Svět konstruovaný v povídce „Co nejvíc šedé“ (podobně jako i jiné světy konstruované dalšími imaginativními texty autorky) je příkladem možného světa fikce *par excellence* — ilustrovat lze na něm hned několik specifických vlastností fikčních světů, resp. specifických podob, které mohou mít právě jen možné světy fikce. Je vzorovým příkladem toho, co Lubomír Doležel označuje termínem *sebeodhalující vyprávění* (metafikce). Sebeodhalující vyprávění podle Doležela „generuje nový smysl tím, že vyjeví své skryté, konvenční základy“ (Doležel 2003, s. 164), a tím také uvádí „v pochybnost univerzálnost a platnost našich metajazykových dichotomií; *podvrací* samy základy tvorby fikce a vytváří konstrukty, které se vznášejí mezi fikčním bytím a nebytím“ (tamtéž, 163; kurziva V. K.). Doležel chápe tuto specifickou modifikaci tradičního narativu jako radikální projev moci literatury vyvolávat estetický účinek tím, že odhaluje svou iluzivní povahu: je to imaginativní, konstrukční hra s fikční existencí (Doležel 2012, s. 279). Ve fikčním světě zkonstruovaném sebeodhalujícím vyprávěním není možné rozhodnout, co existuje a co neexistuje (tamtéž: 281). S tím souvisí další specifická vlastnost fikčních světů *en général*, a sice že jsou ontologicky autonomní, mají — na rozdíl od světů možných (s nimiž operuje filosofie/logika) — vlastní ontologickou pozici. Důsledkem toho je, že mohou existovat i nemožné fikční světy, v nichž je možné i nemožné (Šidák 2012b, s. 332–333). Lubomír Doležel označuje takový fikční svět — představující koexistenci „fyzikálně možných a fyzikálně nemožných fikčních entit“ — jako svět *hybridní* a za jeho „stvořitele“ určuje Franze Kafku.

Ve vztahu k povídce „Co nejvíc šedé“ i Blanchotovu *Temnému Tomášovi* je relevantním příkladem kafkovského hybridního světa (samotným Doleželem uváděná — srov. Doležel 2003, s. 188) povídka *Lovec Gracchus*, jejíž zápletka je postavena na tom, že titulní hrdina žije dál i po své smrti, a to nikoli v nějakém jiném prostoru, nýbrž přímo mezi živými. Maurice Blanchot o Kafkovi uvažoval v mnoha svých textech; na Kafkově příkladu, a to mj. na jmenované povídce *Lovec Gracchus*, rozebíral např. právě *kontroverzní* téma *nemožnosti smrti* (Blanchot 1981, s. 70), jež je, jak jsme viděli výše, jedním z klíčových motivů jeho vlastní prózy *Temný Tomáš*. Lze myslím připustit, že Kafkovy úvahy o smrti a psaní, četně obsažené v jeho *Denících*, s nimiž byl Blanchot evidentně velmi dobře obeznámen a z nichž ve svých kafkovských rozpravách hojně vycházel, mohly Blanchotovu vlastní ontologii bytí a psaní, ovlivnit či směřovat. Kafka ovšem dozajista nebyl jediným autorem, jenž Blanchotovo myšlení (o) smrti inspirativně podněcoval. Svě úvahy v *Literárním prostoru* autor ve značné míře podepřel odkazy k R. M. Rilkemu, především jeho *Sonetům Orfeovi* a *Zápisům Malta Lauridse Brigga*. Mnohé podobnosti lze najít také v časově konsekventním díle Blanchotova přítele Georgese Bataille, který se ve *Vnitřní zkušenosti*, textu, jenž se několika místech na Blanchota, resp. na diskuse s ním odvolává (Bataille 2003, s. 19, 25, 71), formuluje své úvahy na téma smrti, noci, poezie z hlediska myšlenkového i výrazového často velice obdobným způsobem. Z *Temného Tomáše* dokonce přímo cituje, a k citaci dodává: „Vedle zápisů této knihy znám jen jediný text, *Thomas l'obscur*, kde jsou naléhavě přítomné, třebaže zůstávají skryté, otázky nové teologie (jejímž předmětem je pouze neznámo)“ (tamtéž, 130).

BLANCHOT A LINHARTOVÁ: BLÍZCÍ, NEBO VZDÁLENÍ?



Vrátíme-li se nyní zpátky k povídce „Co nejvíc šedé“ a podržíme-li ve výkladu povahy fikčního světa povídkou konstruovaného toho, že je analogický světu zásvětnímu, lze se na závěr znovu obrátit k Blanchotovu *Temnému Tomášovi* a položit si otázku, jak z porovnání s ním ve ztvárnění tématu smrti a zásvětí vychází text Linhartové. Začněme od prosté otázky způsobu, jak nám je tento svět prostředkován: u Blanchota se tak děje ponejvíce prostřednictvím subjektivní Er-formy, tedy vyprávění ve třetí osobě vedené z perspektivy jedné z postav, převážně Tomáše, částečně i Anny. Veškerá narativní aktivita je soustředěna v této diegetické rovině. U Linhartové oproti tomu nejenže je vyprávění prostředkováno subjektivní Ich-formou, která podle Lubomíra Doležela implikuje nejmenší stupeň tzv. autentifikační hodnoty,²⁷ ale nadto má, jak bylo řečeno výše, podobu tzv. sebeodhalujícího vyprávění, v němž dochází ke zvrstvení narativu do více narativních rovin. Veškeré motivy spjaté se smrtí spadají do roviny intradiegetické, nad níž ovšem stojí rovina extradiegetická, v níž vyprávěč označované, prostředkované v této „nižší“ rovině, odhaluje jako svůj konstrukční akt. Aby toho nebylo málo, implicitně ještě existuje i rovina třetí, stojící na pomezí světa fikčního a aktuálního. Je to rovina subjektu díla, pro nějž jsou dvě výše zmíněné roviny nástrojem sofistickované hry, jež mu neslouží „k pouhému zneplatnění literárních iluzí [...], nýbrž naopak k založení světa mimo hranice vyprávění“ (Češka 2012, s. 13–14), „k sverepé afirmaci promlouvajícího ‚já‘“ (tamtéž, 22).

Zvolená vyprávěcí forma tu má zásadní roli: u Linhartové je mnohem více exponován promlouvající/jednající subjekt, vše se zde odvíjí od jeho řečové aktivity, zatímco u Blanchota (či Kafky) je tato zkušenost „zapuštěna“ do „řádu“ fikčního světa, je integrální součástí myšlenkového konceptu, na němž je tento svět založen. Blanchotova beletristická díla jsou příkladem tzv. filosofické prózy. Je potřeba je nahlížet v těsném propojení s jeho ne-fikčními, ne-imaginativními texty, protože tak jsou také konstruovány. Literární řeči (jejích prostředků, nástrojů, možností) je zde užito k ilustraci ontologických reflexí. V prózách Linhartové si sledovaná reflexe záměrně neustále protiřečí; není textem ilustrována, nýbrž se *neukončeně děje* pohybem imaginace, řečovým gestem promlouvajícího subjektu. Je v ní přítomna hravost, nadsázka, smysl pro humor, které u Blanchota (či zmíněného Rilkeho) absentují.²⁸ Pro Linhartovou je sice stejně jako pro Blanchota a Rilkeho psaní způsobem realizace vlastní existence, zároveň se ale neoddělitelně pojí s pochybnostmi o smyslu (jakékoliv) řeči, proto je jeho vážnost neustále podryvána. Vyrůstá to, domnívám, nejen ze specifického naturelu autorky, nýbrž i ze specifické historické (historicko-myšlenkové) situace, která se do jejího díla z padesátých a šedesátých let — ač se to při povrchním čtení může jevit přesně naopak — významnou měrou promítá.

Ludičnost a komicnost (či grotesknost), a to mj. (nebo snad: především?) ve spojitosti se sémantickým polem hrůzy a smrti, jsou podstatné také pro Kafku, ale též třeba

27 Pojmem autentifikace Doležel označuje speciální ilokuční sílu literárního řečového aktu, která způsobuje změnu světa z neexistence ve fikční existenci (Doležel 2012, s. 278).

28 Naopak u Bataille sehrává smích důležitou roli — extatický zážitek se u něj podle jeho slov projevil „božským smíchem“: „Smál jsem se, jak se snad nikdy nikdo nesmál, přede mnou se otevřela a obnažila nejskrytější hlubina všech věcí, jako bych byl mrtvý“ (Bataille 2003, s. 48).



Ladislava Klímu. Tvorba obou je mnohem ranějšího data, avšak geografickým původem je lze vztáhnout k podobné tradici jako Linhartovou. Je samozřejmě otázkou, zda hledání zdroje či jednoho ze zdrojů zmiňovaného humoru v tom, že dílo Linhartové, Kafky i Klímy je svým geograficko-historickým původem, svými kořeny, spjata s tímtož prostorem a jeho specifickými tradicemi, má svou relevanci. Možná je tato identifikace s jednou konkrétní areálovou oblastí zjednodušující, a otázka by měla být formulována jinak, obecněji. Nejedná se spíše o specifický způsob boje o smysl (a) sebe sama ve světě, v němž subjekt vnitřně puzený k tvůrčí činnosti, k přesahu, má pocit, že jako individualita ztratil na významu a je podrobován transsubjektivním veličinám, které se coby ideologické konstrukty uváděné do praxe snaží absolutně ovládnout životní prostor?²⁹

Ať už bude otázka položena tím či oním způsobem,³⁰ pokus o hledání odpovědi už bude zcela jistě předmětem jiného zamyšlení. Mnoho podnětného k němu by dozajista poskytla kniha Sylvie Richterové *Ticho a smích*, v níž lze mj. číst: „Možná je ale smích ještě něčím: zvláštním rozměrem vědomí. A je-li vědomí naším nejvlastnějším úkolem, má smích šanci posunovat neustále jeho hranice“ (Richterová 1997, s. 19).

PRAMENY

- Bataille, Georges. *Vnitřní zkušenost: Metoda meditace*. Přel. Josef Hrdlička. Praha — Podlesí : Dauphin, 2003.
- Blanchot, Maurice. „Réflexions sur le surréalisme“. In *La Part du feu*. Paris : Gallimard, 1949, s. 92–104.
- Blanchot, Maurice. *De Kafka à Kafka*. Paris : Gallimard, 1981.
- Blanchot, Maurice. „Orfeův pohled“.
Přel. Michal Ajvaz. *Literární noviny*, 1998, roč. IX, č. 37, s. 9.
- Blanchot, Maurice. *Literární prostor*.
Přel. Marie Kohoutová a Michal Pacvoň. Praha : Herrmann & synové, 1999.
- Blanchot, Maurice. *Temný Tomáš*. Přel. Petr Janus. Praha : Rubato, 2015.
- Flammarion, Camille. *Na nebi a na zemi*. Přel. Bořivoj Weigert. Praha : Hejda a Tuček, 1920 [1904].
- Flammarion, Camille. *O mnohosti světů obydlených*. Přeložil V. Rovinský. Praha : Hejda a Tuček, 1924.
- Flammarion, Camille. *Neznámo a záhady lidské duše: Projevy umírajících — zjevení — telepatie — duševní styky na dálku — myšlenkové sugesce — vidění do dálky — svět snů — tušení — předpovědi budoucnosti*. Přel. Marcela Hanušová. České Budějovice : Orchidej, 1991.
- Flammarion, Camille. *Tajemství smrti*.
Ed. a přel. Jan Slavotínek. Frýdek — Místek : IRIS RR, 1996.
- Linhartová, Věra. „Co nejvíc šedé“. In *Meziprůzkum nejbližší uplynulého. — Přestořech*. Praha : Mladá fronta, 1993 [1964] s. 9–57.
- Linhartová, Věra. „Překladatel“. *Souvislosti*, 1999, roč. X, č. 1, s. 125–135.
- Linhartová, Věra. „Obřadní řeči“ (1. část), *Těžko říct*, 2005a, roč. I, č. 2, s. 17–21.
- Linhartová, Věra. „Obřadní řeči“ (2. část), *Těžko říct*, 2005b, roč. I, č. 3, s. 14–19.
- Linhartová, Věra. „Úvod k obrazům Josefa Šímy“. In *Soustředné kruhy: články a studie z let 1962–2002*. Praha : Torst, 2010a [1968], s. 157–185.

²⁹ Pro tento směr úvahy, domnívám se, svědčí dílo autorů, jako je např. Samuel Beckett.

³⁰ Klást si podobnou otázku není z mé strany pochopitelně žádné novum, po specifikách středoevropského prostoru a jeho (bytostné) spojitost se smíchem se ptali v minulosti nedjednou již jiní...

Linhartová, Věra. „Nishiwaki Junzaburō aneb Poutníkův návrat“. Přel. Zdena Zábranská. In *Soustředné kruhy: články a studie z let 1962–2002*. Praha : Torst, 2010b, s. 365–368.

Linhartová, Věra. *Ianus tří tváří*. Praha : Akropolis, 2014 [1993].

LITERATURA

- Bartlová, Milena. *Skutečná přítomnost: Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*. Praha : Argo, 2012.
- Deleuze, Gilles. *Foucault*. Přel. Čestmír Pelikán. Praha : Hermann, 1996.
- Červinka, Miroslav. *Fikční světy lyriky*. Praha — Litomyšl : Paseka, 2003.
- Češka, Jakub. „Hyperbola antropomorfního přepisu krajiny (Věra Linhartová — *Co nejvíce šedé*)“. In *Místo — prostor — krajina: Literární tematické studie v pohledu vědních disciplín*. Ed. Petr Komenda, Lenka Malinová a Richard Změlík, Richard. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2012, s. 11–23.
- Doležel, Lubomír. *Heterocosmica*. Přel. Lubomír Doležel. Praha : Academia, 2003.
- Doležel, Lubomír. „Možné světy a literární fikce“. In *Možné světy v humanitních vědách, v umění a v přírodních vědách*. Přel. Lubomír Doležel. Ed. Sture Allén. Praha : Academia, 2012, s. 263–281.
- Dücker, Burckhard. „Rituál“. *Lexikon teorie literatury a kultury: Koncepce — osobnosti — základní pojmy*. Přel. Aleš Urválek — Zuzana Adamová. Eds. Ansgar Nünning — Jiří Trávníček — Jiří Holý. Brno : Host, 2006, s. 676–678.
- Foucault, Michel. „Myšlení vnějšku“. In *Myšlení vnějšku*. Přel. Miroslav Petříček. Praha : Herrmann & synové, 2003 [1996] s. 35–70.
- Fitzgerald, Kevin S. *The Negative Eschatology of Maurice Blanchot*. [online]. [cit. 2015–06–01]. Dostupné z: <<http://www.studiocleo.com/librarie/blanchot/kf/tocmn.html>>.
- Freud, Sigmund. „Nástin psychoanalýzy“. In *Spisy z pozůstalosti 1892–1938*. Přel. Miloš Kopal. Praha : Psychoanalytické nakladatelství Jiří Kocourek, 1996, s. 67–135.
- Fulka, Josef. „Foucault a literatura“. In Pavel Barša — Josef Fulka. *Michel Foucault: Politika a estetika*. Praha : Dokořán, 2005, s. 103–198.
- Hodrová, Daniela. „Stanu se sebou, stanu-li se řečí: Nad texty Věry Linhartové“. *Kritický sborník*, 1991, č. 1, s. 34–40.
- Chaperon, Danielle. *Camille Flammarion: Entre astronomie et littérature*. Paris : Imago, 1998.
- Košnarová, Veronika. „Masky touhy“. *Česká literatura*, 2012, roč. LX, č. 4, s. 517–542.
- Kratochvíl, Zdeněk. *Dělský potápeč k Hérakleitově řeči: Pro ty, kdo potápějí až do krajnosti*. Praha : Herrmann & synové, 2006.
- Pauwels, Louis — Bergier, Jacques. *Jitro kouzelníků: Úvod do fantastického realismu*. Přel. Jiří Konůpek. Praha : Petr Tychtl — Nakladatelství XYZ, 2009.
- Richterová, Sylvie. *Ticho a smích*. Praha : Mladá fronta, 1997.
- Santoni, Julien. „Lecture psychoanalytique de Thomas l'obscur“. [online]. [cit. 2015–06–03]. Dostupné z: <<http://www.blanchot.fr/fr/index.php?option=content&task=view&id=66&Itemid=41>>
- Slavotínek, Jan. „Kdo byl Camille Flammarion?“. In Camille Flammarion. *Tajemství smrti*. Ed. a přel. Jan Slavotínek. Frýdek — Místek : IRIS RR, 1996, s. 7–39.
- Šidák, Pavel. „Fikční svět“. In *Slovník novější literární teorie: Glosář pojmů*. Eds. Richard Müller — Pavel Šidák. Praha : Academia, 2012a, s. 153–157.
- Šidák, Pavel. „Možný svět“. In *Slovník novější literární teorie: Glosář pojmů*. Eds. Richard Müller — Pavel Šidák. Praha : Academia, 2012b, s. 330–333.
- Traillová, Nancy H. *Možné světy fantastiky: Vznik paranormální fikce*. Přel. Lubomír Doležel. Praha : Academia, 2011.
- Vachek, Karel. *Teorie hmoty: O vnitřním smíchu, rozdvojené mysli a středovém osudu*. Praha : Herrmann & synové, 2004.



EROS, MORFEFOS, THANATOS: MAURICE BLANCHOT, VĚRA LINHARTOVÁ, AND OTHER CLOSE-FAR ONES

This article considers the relationships between the works of Maurice Blanchot and Věra Linhartová, looking at close semantic links between their themes of desire, sleep (dreaming), and death. The connections are examined in the writings of the two authors, especially in their poetic re-interpretations of the Orpheus myth and in the themes of the overcoming of death, the impossibility of death, and the experience of one's own death. In this context, the article also suggests connections with the ideas of other authors, such as Camille Flammarion, Franz Kafka, Rainer Maria Rilke, Georges Bataille, and Ladislav Klíma.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Maurice Blanchot — Věra Linhartová — orfický mýtus — smrt — fikční světy

Maurice Blanchot — Věra Linhartová — Orpheus myth — death — fictional worlds

Veronika Košnarová (* 1981) vystudovala češtinu a francouzštinu na PF JČU v Českých Budějovicích, v roce 2008 obhájila na filosofické fakultě téže university disertační práci věnovanou dílu Věry Linhartové. Jako členka Oddělení lexikografie Ústavu pro českou literaturu AV ČR je zapojena do kolektivních projektů *Slovník české literatury po roce 1945 on-line* a *Encyklopedie českého literárního samizdatu*. V roce 2013 vydala monografii o exilovém spisovateli Janu M. Kolárovi (*Ztracen v dějinách*) a v roce 2015 o vůdčím členovi českobudějovické avantgardní skupiny Linie Josefu Bartuškoví (*Kouzelník s hračkami, hledač nových krás*). V současné době chystá monografii Věry Linhartové.

Při vzniku práce byly využity zdroje výzkumné infrastruktury Česká literární bibliografie <http://clb.ucl.cas.cz>.