

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a literární vědy

Dějiny české literatury a teorie literatury

Tomáš J i r s a

**Fyziognomie psaní:
v záhybech literárního ornamentu**

**Physiognomy of Writing:
In the Folds of Literary Ornament**

Disertační práce

vedoucí práce – Doc. Libuše Heczková, Ph.D.

2012

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsal samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci dne 1. března 2012

Abstrakt

Disertační práce „Fyziognomie psaní: v záhybech literárního ornamentu“ se zabývá vztahem mezi literárním psaním a ornamentem. Propojuje tak literárněteoretickou a literárněhistorickou problematiku s uměnovědnou, především vizuální oblastí. Ornament je analyzován a interpretován jako teoretická figura umožňující zkoumat literární psaní z hlediska jeho vizuality a pohybu. Tento přístup, pokoušející se o určité vizuální čtení literatury, je zde rozpracován a aplikován pod názvem „fyziognomie psaní“ a představuje pokus, jak číst literární texty nejen z hlediska významu a sdělení, ale rovněž z perspektivy vizuálně-figurální performance. V první části je vypracován pojem ornamentu na pozadí jeho historické, estetické a filozofické reflexe a vysvětlen jeho interpretační potenciál vzhledem k umělecké literatuře. Část druhá představuje interpretace vybraných textů světové literatury 20. století (Franz Kafka, Rainer Maria Rilke, Hugo von Hofmannsthal, Samuel Beckett, Louis Wolfson a Blanche T.) z hlediska afinity literární řeči a konkrétních ornamentálních projevů.

Abstract

My PhD. thesis “Physiognomy of Writing: In the Folds of Literary Ornament” deals with the relation between literature and ornament. It interconnects the sphere of literary history and literary theory with that of visibility. Ornament is analyzed and interpreted as a theoretical figure which allows an examination of literature from the point of view of its visibility and its movement. This approach, elaborated and applied here, labeled “physiognomy of writing“, offers a possibility of a visual reading of literature; it represents a way to read literary texts not only in terms of their meaning and message, but also from the point of view of their visual and figural performance. In the first part I outline the concept of ornament in its historical, esthetic and philosophical frames, and explain how to use it in order to interpret literature. The second part offers readings of several 20th century literary texts (Franz Kafka, Rainer Maria Rilke, Hugo von Hofmannsthal, Samuel Beckett, Louis Wolfson and Blanche T.) from the perspective of the affinity of their literary speech and particular ornamental manifestations.

Poděkování

Rád bych zde poděkoval lidem, bez nichž by má disertační práce nevznikla. První ročník doktorského studia jsem prostřednictvím Fondu mobility Univerzity Karlovy strávil na výzkumném pobytu ve Spojených Státech na University of California, Los Angeles. Za tento intenzivní rok patří můj dík především profesorům tamější slavistiky, Michaelu Heimovi a Romanovi Koropečkému, ale také prof. Petru Bílkovi. Prof. Xavieru Galmichovi ze Sorbonny vděčím za vstřícné pozvání k téměř půlročnímu výzkumnému pobytu v Paříži a za pomoc s nezbytnou administrativou. Za štědrnou finanční podporu svého zahraničního bádání chci poděkovat Vzdělávací nadaci Jana Husa a nadaci Nadání Josefa, Marie a Zdeňky Hlávkových. Své školitelce, doc. Libuši Heczkové, děkuji za konstruktivní rady, pečlivost při práci se vznikajícím textem i důvěru, s níž mě od počátečního tápání až po dokončení práce podporovala. Vřele děkuji též prof. Josefu Vojvodíkovi za neutuchající inspiraci, intenzivní konzultace a odhalení u nás většinou zcela neznámých odborných zdrojů. Mé osobní díky za podnětné rozhovory nad jednotlivými kapitolami, tvůrčí kritiku a dodávání elánu patří Hanně Marciniakové a Lukáši Prokopovi. Můj nejsrdečnější dík patří Veronice Klusákové za bezmeznou podporu i inspiraci, nekonečnou trpělivost a rozvernost, jimiž této práci pomáhala celou dobu na světě.

OBSAH

Úvod.....	8
ORNAMENT: SCÉNOGRAFIE JEDNÉ FIGURY.....	18
I. (Dis)kontinuální křivka. Zrození rocaille, paregon a počátky estetických potíží.....	18
II. Myšlení ornamentu. Mezi stylizací přírody a paradigmatem.....	21
III. „Nutkání abstrahovat“. Radikální dichotomie Wilhelma Worringer a počátky uměleckého tvoření.....	23
IV. Ani uvnitř, ani vně. Nepolevující atopičnost Derridova parergonu.....	26
V. Ornatio vs. Decorum. Ornament jako rétorická figura a princip stylu.....	29
VI. Strategie přelétavého pohledu a smrt jako podmínka zrození esteticky autonomního ornamentu.....	33
VII. Znejistění reprezentace. Prasklý rám a sebeodhalující iluzionismus rokoka.....	36
VIII. Proměna perspektivy: tapetový vzor jako impulz k přehlížení referentu.....	37
IX. „Ornament zaplavil skutečnost“. Dimenzionální přechod a sloučení světů uvnitř a vně rámu.....	40
X. Temporalita ornamentu: mezi zdobením a agónií.....	42
XI. Arabsko-islámský ornament jako výzva západnímu myšlení.....	44
XII. Nepřítomnost referentu. Opozice viditelného a neviditelného.....	46
XIII. Mezi skrýváním a nečitelností. Tři ornamentální systémy arabsko-islámského umění.....	49
Arabeska: stylizace přírody a cesta k abstrakci.....	49
Geometrické průplety: „past nastražená pohledu“.....	51
Kaligrafie: písmo za prahem čitelnosti.....	54
XIV. Pohyb, metamorfóza, bujení: modus vivendi ornamentu.....	56
XV. Secesní ornament a jeho postmoderní vyústění.....	59
XVI. Závěr. Figurálnost ornamentu.....	61
FYZIOGNOMIE PSANÍ: VIZUÁLNÍ INSPIRACE LITERÁRNÍHO MYŠLENÍ.....	63
I. Psaní <i>navzdory</i> jazyku: tvůrčí pohyb negace.....	63
II. Nachýlit pohled, spatřit psaní. Mezi moaré a záhybem.....	69

III. Únik z dichotomie: hledání třetího členu.....	72
IV. Parazit: poučení z architektury a biologie.....	74
V ZÁHYBECH LITERÁRNÍHO ORNAMENTU.....	76
Od navoněných knírů k ornamentům řeči: vizualita psaní „V chrámu“	
Kafkova <i>Procesu</i>.....	78
I. Chrám jako <i>vynález psaní</i>	79
II. Labyrint bez východu: scéna podobenství a trajektorie pohledu.....	82
III. Modernistické vymítání ornamentu a jeho <i>dokonalý zločin</i>	86
IV. Gotická „vůle k formě“ v otisku řeči.....	96
V. Architektura.....	100
Vídeňská moderna a bytost tvarovaná řečí.....	101
I. Hugo von Hofmannsthal: „Slova rozpadala se mi v ústech jako trouchnivé houby“.....	102
II. Rainer Maria Rilke: „Tentokrát budu psán já“.....	105
III. Pohled fyziognoma: text a jeho tváření.....	108
Tvořivá destrukce figur. Samuel Beckett a zobrazení nečitelného.....	112
I. „Jsem jako tvář složená ze žhavých uhlíků“. Popraskaný subjekt a rozechvělé drmolení.....	112
II. „A na mých rukou možná tančí odlesky listí“. Od figurálních úniků k prosakování nevyslovitelného.....	116
III. Tvarování nečitelnosti: figura, kaligrafie, gestualita.....	123
IV. Ad fontes scripturae. Apologie rytmu.....	126
V. Dovětek. Akční psaní a sblížení s experimentálním filmem.....	133
Na troskách mateřského jazyka. Fonetický informel Louise Wolfsona a schizologie Gillesse Deleuze.....	136
I. Nutkavý překlad: „pronikavé zvuky, zraňující písmena“.....	136
II. Mechanismus schizofrenní řeči. Ceremonie cupování.....	140
III. Logofilie a návrat před babylon: ornamentální utopie.....	143

Pod krajkou řeči. Schizofrenie (a) psaní ve fragmentu Blanche T.....	147
I. Žánr „écrits bruts“: návrat k autorovi a krádež jazyka.....	149
II. Schizofrenie: klinický obraz vs. zrcadlo řeči.....	152
III. Od potrhanych jmen ke krajce. Rychlost syntaxe, negace hloubky, fragment..	155
IV. Rytmičtý prostor halucinace: <i>horror vacui</i> a pocuchaný textuální vzor.....	161
Závěr.....	165
Seznam literatury.....	173
Obrazová příloha.....	187

ÚVOD

Předkládaná disertační práce tematizuje vztah mezi literárním psaním a ornamentem. Propojuje tak literárněteoretickou a literárněhistorickou problematiku s uměnovědnou, především vizuální oblastí. Ornament je analyzován a interpretován jako teoretická figura umožňující zkoumání (nejen) literárního psaní z hlediska jeho vizuality a pohybu. Tento přístup, pokoušející se o určité vizuální čtení literatury, je zde rozpracován a aplikován pod názvem „fyziognomie psaní“. Cíl práce je v podstatě dvojitý, neboť zasahuje jak širší teoreticko-historickou část, tak část analytickou. Rozhodli jsme se v první řadě vypracovat pojem ornamentu na pozadí jeho estetické a filozofické reflexe a vysvětlit jeho interpretační potenciál vzhledem k umělecké literatuře. Tato snaha dala vyvstat četným intertextuálním a intersémiotickým paralelám mezi zákonitostmi literárního psaní a vlastnostmi ornamentu, tak jak se projevovaly napříč dějinnými epochami a světovými kulturami (gotika, rokoko, moderna a arabsko-islámská kultura). Jako druhý cíl jsme si stanovili interpretovat vybrané texty světové literatury 20. století (Franz Kafka, Rainer Maria Rilke, Hugo von Hofmannsthal, Samuel Beckett, Louis Wolfson a Blanche T.) z hlediska afinity literární řeči a konkrétních ornamentálních projevů.

Navrhovaný přístup fyziognomie psaní nekonstituuje přísnou metodologii či nějaký pevně daný inventář interpretačních nástrojů, ale ani apel ke zcela arbitrárnímu a postmoderny se dovolávajícímu čtení ve stylu „anything goes“. Fyziognomie psaní, která se opírá o vizuální kvality textu a jeho pohyblivost, představuje jednoduše pokus, jak číst literaturu performativně: nejen z hlediska významu a sdělení, ale rovněž jako prostor k dotváření a spoluvynalézání. Stěžejní rysy práce, interdisciplinarita a mezikulturálnost, si kladou za cíl rozšířit literární vědu o uměnovědné a filozofické perspektivy stejně jako vystoupit z domněle pevných historických kontextů a eurocentrismu, jež ovládají západní literárněvědné myšlení.

Hned v úvodu považujeme za nutné varovat před mylným očekáváním, vyplývajícím ze samotného názvu naší práce. Upozornění se týká především pojmu ornamentu, tedy výrazu, který je pevně zakořeněn v obecném kulturním povědomí a spojován s atributy zcela protikladnými k našemu východisku i argumentaci.

Navzdory rozšířenému přesvědčení je zde třeba prohlásit, že ornament není pouhou ozdobou, doplňkem, přídavkem či nahodilým prvkem libovolně připojeným k nějakému pomyslnému celku, ať už jde o výtvarné dílo, stavbu či literární text. Troufáme si dokonce tvrdit, že podobné přesvědčení by bylo snadné vyvrátit, i kdybychom za pomyslnou dominantu ke zdobení nepokládali umělecké dílo, ale lidské tělo. Vysvětlení, proč tomu tak není a odkud se tento reduktivní pohled bere, podává první část práce, zkoumající výtvarný ornament z hlediska dějin výtvarných umění, filozofie a estetiky.

Zní-li tedy druhá část názvu práce „v záhybech literárního ornamentu“, neznamená to, že bychom chtěli najít dekorativní prvky, vyobrazení a motivy v literárních textech či analyzovat funkce, které by ornamentální rysy pro jejich kompoziční a významovou výstavbu mohly sehrávat. Půjde naopak o to, představit ornament jako fundamentální a transhistorický princip, který zasahuje a vždy zasahoval oblast umění, myšlení i řeči. Jedná se o fenomén s vlastními bohatými dějinami, v nichž hrají zdobnost, dekorace a okrajovost jen jednu z mnoha rolí. Jak uvidíme, v některých kulturních epochách (zejména v rokoku) nejenže ornament vyklouzl z hájemství dekorace a stal se samotnou dominantou uměleckého díla, co víc, dokázal zpochybnit tradiční myšlení, které jej v těchto dualistických kategoriích – centra a okraje – nahlíží. V jiném kontextu (arabsko-islámská kultura, ale též gotika) ornament osciluje mezi kompozicí výtvarného zobrazení a samotnou spirituální i racionální konceptualizací světa. Jako neméně podstatná se pro dějiny ornamentu jeví tradice estetického a filozofického myšlení, které v něm spatřuje impuls i klíč k interpretaci abstraktních tendencí v umění.

Stejně tak je záhodno upozornit na další aspekt, který sice může název v souvislosti s literaturou evokovat, ale jemuž se v naší práci důsledně vyhýbáme: jde o tzv. ornamentální prózu. Tento literární směr, který ve své *Teorii prózy* (1925) vymezil Viktor B. Šklovskij a do nějž zařadil díla některých z tehdejších ruských prozaiků (Andrej Bělyj, Nikolaj Leskov, Alexej Remizov, Vsevolodov Ivanov či Jevgenij Zamjatin), charakterizuje zaměřením na obraz, jeho nadvládu nad syžetem a nuancovanou prací s „metaforickou řadou“, která má sugerovat prvenství nikoli reality, nýbrž metafory. Jakkoli budeme pracovat s moderními texty, pro něž hrají imaginárnost a práce s obrazem i metaforou podstatnou roli, nelze o nich prohlásit, že by byly texty „ornamentálními“. To, že perspektiva zvoleného přístupu vztyčuje paralely mezi vizuálním ornamentem a literární řečí, neznamená, že by analyzované

texty popisovaly nějaké dekorativní či ornamentální objekty ani že by byl jejich jazyk přetěžkán obrazností a metaforikou, tak často v lyrické poezii i próze spojovanými právě s ornamentem. Nejde tedy ani o popis ornamentu, ani o jakýsi ornamentální styl. Ornament zde totiž není zkoumán jako literární strategie čili intencionální postup, nýbrž jako perspektiva jednoho z možných čtení, jejímž strůjcem není nikdo jiný než čtenář-interpret.

Matoucí by se mohlo jevit i přiznaně metonymické spojení „fyziognomie psaní“. V průběhu 19. století i na začátku století 20. najdeme práce, v nichž je tento pojem užíván jako synonymum pro grafologii (např. esejistický spis *Curiosities of Literature* z roku 1834 či *L'écriture et le caractère* z roku 1909). Přestože se náš vlastní přístup vymezuje proti snahám určit charakter autora podle podoby jeho rukopisu – jak bude opakovaně zdůrazněno, hlavní pole zájmu pro nás představuje literární řeč, nikoliv autorská intence –, jistou spřízněnost by bylo lze najít, a sice v tom smyslu, že i naše fyziognomie svým způsobem akcentuje povrch. Ne však povrch ve smyslu plytkosti či povrchnosti, jako spíše prostor, který je možné zahlédnout, zobrazit a popsat v jeho pohybu, aniž by byl chápán coby pouhá vstupní brána do jakési skryté hloubky. Jednoduše řečeno, na rozdíl od fyziognomie v tradičním slova smyslu, jež vyvozuje něco vnitřního na základě vnějšku (například interpretace lidských vlastností a sklonů podle anatomického vzezření tváře a způsobu mimiky), usiluje fyziognomie psaní o přenesení akcentu z významové hloubky textu na jeho pulzující povrch, který je hrou označujících, a ne nádobou označovaných. Fyziognomie psaní tak odkrývá prostor textu nikoliv jako hierarchizovanou strukturu ustálených významů a jejich relací, nýbrž jako performanci, jejíž sdělení je stejně podstatné jako její pohyb. A právě sledování tohoto pohybu je příležitostí, jak vykročit mimo hranice jednotlivých textů a umožnit jejich propojení s odlišnými uměleckými i reflexivními formami. Tento – vzhledem k jedinečnosti konkrétních literárních děl – zdánlivě neohleduplný přístup sleduje dvousměrnou snahu: dostat se k rozměrům a implikacím toho kterého textu, jež by ze samotné intratextuální analýzy vyplynout nemohly, a současně obohatit stávající pohled na tak obecné kategorie, jakými jsou psaní, literární řeč a vizualita.

Jakkoli se v hojně míře zabýváme vztahem vizuality a literatury, bylo by zavádějící přiřadit téma či cíl naší práce do dnes již nepřehlédnutelného ranku tzv. vizuálních

studií, která i přes veškerou šíři humanitních oborů a přístupů, z nichž vycházejí (kulturní, filmová a mediální studia, dějiny umění, psychoanalýza, filozofie, sociologie, antropologie atd.), se vždy zaměřují na problematiku obrazu a reprezentace. My sice zkoumáme literaturu v její afinitě k ornamentu, jak však bylo řečeno, s tímto ornamentem pracujeme méně v intencích výtvarného artefaktu, který cosi zobrazuje, jako především s teoretickou figurou umožňující myslet literární psaní. Stejně tak se záměrně vyhýbáme otázkám, co daný literární text reprezentuje a jaký je jeho vztah (je-li vůbec nějaký) k referentu existujícímu mimo něj. V souvislosti s tématem ornamentu je navíc, jak uvidíme v první části, relevance podobných otázek oslabena skutečností, že ornament nemá s jakýmkoli vnějším modelem společného téměř nic a že reprezentuje především sám sebe.

J. W. T. Mitchell, jedna z vůdčích osobností současných vizuálních studií, za klíčový kulturně-dějinný pojem a současně výchozí událost této disciplíny pokládá „obrat k obrazu“ (Pictorial Turn), jež vymezuje jako „postlingvistické a postsémiotické znovuobjevení obrazu jakožto komplexní souhry mezi vizualitou, politickým aparátem, institucemi, diskurzem, tělem a figurálností“ (Mitchell 1994, s. 16). V kontrastu k logocentrismu, dosud na Západě převládajícímu, prosazuje „vizuální gramotnost“ (Visual Literacy), která v rámci studia písemných i vizuálních kultur zrovnoprávňuje diváctví – ve smyslu pozorování, dohledu, ale i vizuální slasti – s tradiční četbou. Akcent, jaký tato disciplína klade na pohled a obecnou problematiku vidění, tvoří pro naše vlastní uvažování o literatuře zásadní podnět, problém však nastává při pokusu aplikovat konkrétní interpretační metody, které jakoby zapomínají na svou tvůrčí hybriditu. Tak Mitchell v souvislosti s analýzou literárního díla navrhuje například „ikonologii textu“, tedy jakousi metodologickou paralelu lingvistického a sémiotického směřování kunsthistorie.

Vedle zaměření na reprezentaci a praktiky zobrazení – a nikoli zobrazitelnosti, která nás jakožto potencialita textu bude zajímat především – je tu tedy ještě jeden důvod k obezřetnosti. Už na konci 60. let si Roland Barthes, jeden z nejcitovanějších autorů dnešních vizuálních studií, utahuje z interdisciplinarity jako ze „šlehačky na akademickém dortíku“. Cíl literárního bádání, které by se vymanilo z přísné textuální tautologie, podle něj nespočívá v pouhém prohození disciplín, nýbrž ve zrušení distance mezi předměty jejich zkoumání. A právě navrhovaná fyziognomie psaní, jež klade zřetel jak na verbálně-významový rozměr literárního textu, tak na jeho vizuálně-figurální performativitu, se pokouší o to,

učinit z mezioborového myšlení o literatuře spoluoborové myšlení s literaturou. Strategie takového zkoumání se tudíž nespokojí s paralelami a analogiemi mezi literární vědou a kunsthistorií. Jde spíše o určité čtení literatury otevřené vizualitě, při němž je zrovnoprávněna jazyková znakovost i textualita s „figurálními“ procesy – řečeno spolu s J.-F. Lyotardem –, které semióze i reprezentaci často unikají.

Přesto si však z teoretických prací některých nejvýraznějších představitelů tohoto interdisciplinárního směru bereme inspiraci v podobě pojmů užitečných především pro myšlení komplementárního vztahu literární řeči a vizuality. Používanou metodologii podrobněji osvětluje první část práce, zmiňme však hned na začátek dva koncepty, z nichž do velké míry vycházíme. Jde jednak o pojem „literárního pohledu“ Mary Ann Caws, která při jeho konstrukci klade důraz na propojení „strategií zadržení“ (nějakého konkrétního místa v textu) a „strategií korespondence a kontinuity“ – tedy způsobu, jak daný text myslet v návaznosti na další druhy umění a odlišné způsoby myšlení. Podstatné přitom je, jak píše Caws, že „tu zajisté nejde o vliv jednoho umění na druhé, ale spíše o jejich setkání v prostoru reflektující mysli“ (Caws 1982, s. 5). Druhým neméně inspirativním konceptem, s nímž přichází Mieke Bal ve své práci *The Art of Viewing* (2004), je pro nás „vizuální naratologie“, jež klade při analýze literárního narativu důraz právě na jeho vizuální aspekty. Musíme však znovu upozornit, že žádný z předestřených pojmů neaplikujeme ve smyslu nástroje, který by z nijak neproblematizovaných literárních děl extrahoval obecně platné rezultáty; umožňují nám zkrátka inscenované setkání psaní a vizuálna napříč literárními a teoretickými texty i nejrůznějšími kulturními rámci.

Vztah ornamentu (či jeho rozličných modifikací) a literárního psaní není nikterak novým tématem, přesto však zůstává spíše na okraji badatelského zájmu. Dosud nejucelenější monografii, která tuto vazbu explicitně tematizuje, *Ornament, Fantasy, and Desire in Nineteenth-Century French Literature* Rae Beth Gordon (1992), se budeme věnovat obšírněji v první části práce, nyní bychom rádi zmínili alespoň dvě studie, stěžejní pro český literárněvědný kontext. První z nich je průkopnický článek „Mezi poezií a výtvarnictvím“ (1941), v němž Jan Mukařovský zkoumá způsob, jakým přecházejí secesní výtvarné postupy a malířská díla do básnického jazyka převážně symbolistních autorů sdružených kolem *Almanachu secese* (1896). Tento přechod z jednoho média do druhého nazývá „slovesnými

transpozicemi“ a poté, co popíše základní stylistické a motivické znaky secese – vždy spjaté s ornamentem a ornamentálností –, podává výčet konkrétních transponovaných prostředků (např. gesto rozpětí rukou, vláčnost tanečních pohybů či motivika labutí, leknínů a květů). Třebaže se k této jistě novátorské komparativní metodě nemůžeme připojit, impulz pro naše úvahy nad ornamentem spatřujeme v jejím východisku. Mukařovský polemizuje se základním dogmatem Lessingova *Laokoónu* (1766) o nepřekročitelnosti hranic mezi výtvarným uměním a literaturou – toto ohraničení je dáno materiální povahou uměleckých druhů – a poukazuje na směřování umění k překračování svých mezí. Tato úvodní poznámka se nám jeví stěžejní nikoliv pro konstrukci nějaké intermediální metody, nýbrž pro svou implikaci figurálního pohybu přítomného v každém uměleckém díle.

Druhým zásadním počinem na tomto poli je studie Libuše Heczkové „Chtonické křivky ornamentu. Několik poznámek na téma žena, obraz, pravda a Růžena Svobodová“ (2001), která v tvůrčím dialogu s texty Friedricha Nietzscheho v ornamentu spatřuje vědomé přihlášení k povrchnosti a „lživosti“ jakožto i výsledek „suverénního násilí“ tvůrce. Secesní ornament tak nesehrává roli pouhé transpozice výtvarných prostředků do jazykového média literatury, jako tomu bylo v tezích Mukařovského, nýbrž se objevuje jako specifický „konceptuální postup“ umělecké moderny. Heczková tímto způsobem analyzuje, jak se ornamentální atributy (mezi jinými symboličnost, záhyby oddalující a znovuvytvářející realitu, moc derealizace, vycizelovaná stylizace skutečnosti) projevují v kompozici a poetice literárních textů Svobodové. Mezi nalezené ornamentální strategie patří kupříkladu silné brzdění děje ulpíváním na dekorativních prvcích, přenesení akcentu od příběhu k „povrchu“ (ve smyslu symbolického výrazu erotické jednoty života), práce se symbolikou moře, která proměňuje časovou linearitu v cykličnost, či detail, jenž má moc radikálně změnit směr recepce textu. Přestože se náš vlastní přístup od pojetí ornamentu jako záměrného tvůrčího postupu výrazně liší, hlavní zdroj inspirace této studie nacházíme jednak v popsaném dehierarchizačním potenciálu a zejména v konstrukci něčeho, co bychom rádi nazvali fenomenologií ornamentu.

Jak bylo řečeno, druhým cílem této práce je interpretace několika stěžejních textů světové literatury 20. století prizmatem figury ornamentu. Co však znamená ono „stěžejní“? A půjde skutečně o literární texty v jejich celistvosti? Výběr

analyzované literatury je zcela záměrně heterogenní: na jedné straně stojí veskrze kanonická díla – *Proces* Franze Kafky (1925), *Dopis Lorda Chandose* Hugo von Hofmannsthal (1902), *Zápisky Malta Lauridse Brigga* Rainera Marie Rilkeho (1910), anglicky psaná próza *Tso* (1945) a francouzská trilogie *Molloy* (1947), *Malone umírá* (1948) a *Nepojmenovatelný* (1953) Samuela Becketta – a na straně druhé texty, které se z hlediska literárního kánonu mohou jevit zcela marginální: *Schizo et les langues* (Schizofrenik a jazyky, 1970) Louise Wolfsona a písemný fragment schizofrenní pacientky Blanche T., který byl publikován jen v rámci psychiatrické studie roku 1947. Odpovězme však na otázku, proč považujeme vybrané texty za „stěžejní“: všechny pro nás nesou dalekosáhlý význam, ptáme-li se, jak vypadá a funguje literární řeč, nakolik je psaní a jeho interpretace v moci tvůrčího subjektu a zda jazyk těchto textů nepřesahuje svou verbální dimenzi. Z hlediska literární historie se tato různorodá kombinace mísící žánry, jazyky, poetiky, styly a kontexty může jevit poněkud „rozpuštěná“, z hlediska fyziognomie psaní nikoliv. Pro ni je naopak přechod mezi kanonickými díly a schizofrenními texty zcela plynulý.

Co se týče práce s interpretovanými texty, rezignovali jsme záměrně na představu jakékoli celistvosti. Nejde jen o skutečnost, že všichni zmínění autoři píšou více či méně fragmentárně, a bylo by tedy značně reduktivní homogenizovat jednotlivé textuální díly do nějakého domněle soudržného celku. Hlavním důvodem, proč je nezkoumáme od začátku do konce, je ten, že sledovaný pohyb ornamentu – a s ním komplementární překračování jazyka směrem k vizualitě – se stejně jako ve výtvarném umění odehrává náhle, v konkrétních momentech, detailech či úsecích psaní. Abychom se tedy alespoň přiblížili ornamentální pohyblivosti, která jde napříč dějinami, kulturami i literárními texty, přizpůsobili jsme jí naši vlastní perspektivu, která texty zkoumá výrazně fragmentárně. Zaměřujeme se jednoduše na momenty, kde se pohyb psaní podobá pohybu ornamentu a překračuje hranice své vlastní textuality.

První pokus o fyziognomii psaní přináší interpretace kapitoly „V chrámu“ románu *Proces* skrze určitý vizuální modus, který v tomto textu Kafkovo psaní tvaruje. Tímto modem je architektura gotické katedrály, jak její principy zformuloval historik umění Wilhelm Worringer a jak je ztělesňuje figura ornamentu. V rámci této kapitoly bude největší pozornost věnována slavnému monologu „Před zákonem“ a způsobu, jakým na sebe vzájemně působí literární řeč a gotický prostor,

v němž se tato řeč odehrává. Jinak řečeno, půjde o sledování pohybu psaní, jež daným textem prochází, o zachycení jeho vizuality a rezonanci s prostorem. Přestože je tato první kapitola určitým experimentem, pokusem vyhnout se klasické interpretaci v intencích daného kontextu či autorova díla, historické pozadí Kafkova románu neopomíjí. Podstatná část se totiž zaměřuje na modernistické koncepty ornamentu ve střední Evropě, jež sehrávají pro četbu Kafkova textu významnou roli.

Druhá kapitola, věnovaná dvěma textům autorů vídeňské moderny, Huga von Hofmannsthal a Rainera Marii Rilkeho, zkoumá problematiku, která se vynořila při ohledávání vztahu jazyka a vizuality, a to jak u Kafky, tak v předcházející teoretické části věnované konceptualizaci psaní. Jde o téma, které jsme nazvali „psaní navzdory jazyku“ a které se bude v nejrůznějších modifikacích vracet do všech přítomných úvah. V Hofmannsthalově textu *Dopis Lorda Chandose* se zaměříme na antiverbální postoj promlouvajícího subjektu, který od tematizace nedůvěry v lidskou řeč a postupného odmítání některých slov směřuje k naprosté rezignaci na jazyk. Modernistická krize v tomto textu dosahuje svého vrcholu, neboť kritika se již zdaleka netýká jen mluvené řeči, nýbrž samotného pojmového myšlení. V Rilkeho *Zápiscích Malta Lauridse Brigga* pozorujeme, jakými způsoby je tematizován konflikt řeči a subjektu. Vzájemná podmíněnost rezignace na jazykové vyjádření a postupné rozpadání vlastního já má v tomto románu několik poloh, nám půjde zejména o pasáže líčící komplikovaný vztah subjektu a jeho psaní. Literárně-vizuální figurou, která při sledování tohoto konfliktu vyvstává, je tvář, a právě tu se pokoušíme zapojit do našeho konceptu fyziognomie psaní.

Zatímco ve zkoumaných textech vídeňské moderny není „psaní navzdory jazyku“ vykonáváno, neboť se v nich jedná především o komentář tohoto procesu, kapitola o Samuelu Beckettovi se zaměřuje na to, jakým způsobem jeho texty tento radikální akt uskutečňují. Její první část zkoumá komplikovaný vztah mezi subjektem a řečí, stejně jako hybriditu tohoto subjektu, jež znemožňuje reprezentaci. Druhá část pak sleduje jednotlivé momenty Beckettova psaní, které se obrací proti sobě a destruuje svůj vlastní obsah – až na hranici toho, co s J.-F. Lyotardem nazýváme „nečitelností“. Ta není nahlížena nikterak negativně, nýbrž jako koncept, který umožňuje vizuální čtení „nečitelných“ pasáží, v nichž jazyk přestává komunikovat své významy a mnohem více performuje své vizuální, gestuální a rytmické kvality. Ornamentální figurou, kterou toto gestuální psaní evokuje, je arabsko-islámská kaligrafie, tak jak je dochována ve zdobných nápisech „dívání“ ze

16. století. Beckettovo psaní, které je destruktivní co do srozumitelnosti jazyka, ale tvořivé ve smyslu produkce vizuálních figur, jež mají vzhledem k textu zásadní interpretační potenciál, vtahuje do hry další umělecké druhy: akční malbu a experimentální film.

Předposlední kapitola zkoumá prózu *Schizo et les langues* Louise Wolfsona, newyorského psychotika, jenž sám sebe označuje za „schizofrenního studenta jazyků“. Ačkoli je Wolfsonovým mateřským jazykem americká angličtina, svou knihu napsal francouzsky, a to z prostého důvodu: přímo fyzické nenávisti k mateřskému jazyku. Pojednání o tomto extrémním počínu má několikerou ambici. Za výrazného přispění úvodní studie G. Deleuze o schizofrenní řeči se nejdříve pokoušíme o rekonstrukci a analýzu Wolfsonova tvůrčího postupu – jakmile zaslechne slovo či větu ve svém rodném jazyce, snaží se co nejrychleji nalézt cizojazyčný ekvivalent (dle libosti si tak sahá k francouzštině, němčině, ruštině či hebrejštině), který musí mít s původním výrazem nejen obdobný význam, ale rovněž co nejpodobnější zvukovou či fonetickou strukturu –, dále pak chceme osvětlit teze J.-J. Lecercla o materialitě a tělesnosti řeči a rovněž i popsat epistemickou kontradikci, kterou Wolfsonův i Deleuzův text odkrývají. Závěrečná část je věnována otázce, co tato jazyková destrukce umožňuje. Pomocí konceptu „logofilie“ ukážeme, jak Wolfsonovy verbální konstrukce směřují k utopickému projektu jakési „rajské“ řeči, který vykazuje výrazné ornamentální rysy.

Problém schizofrenního psaní a jeho vazby na ornament, který vyvstal v souvislosti s Wolfsonovou vzpourou proti mateřštině, je detailně rozpracován v závěrečné kapitole, věnované písemnému fragmentu psychiatrické pacientky Blanche T. Nejprve je nabídnuta možnost dvojího čtení tohoto „schizofrenního textu“: jednak je to četba skrze žánr „écits bruts“, jak jej v kontaktu s texty nejružnějších podivínů a autorů na okraji společnosti zformuloval Michel Thévoz, jednak interpretace opírající se o symptomatologii schizofrenní řeči, vypracovanou klinickou psychiatrií. Po kritické reflexi obou přístupů přistoupíme k vlastní interpretaci, která se opírá jak o hlavní rysy jazyka tohoto fragmentu (rychlost syntaxe stírající významy jednotlivých slov, juxtaopozice heterogenních fragmentů, vychýlená hypotaxe, konkrétnost pojmenování), tak o vizuálně-taktilní paralelu s arabsko-islámskou sochařskou technikou vyhlubování, při níž dochází k negaci hmoty i znázorněných forem. Pozornost je rovněž věnována vizuálním kvalitám psaní Blanche T., které se v mnoha ohledech přibližuje principu „horror vacui“,

známému například z výtvarné produkce art brut, stejně jako manýristické imaginaci i stylu, ovládaných halucinací a tělesnou deformací.

Struktura práce odpovídá předestřeným tématům i cílům. První část zkoumá kulturně-dějinný rozměr ornamentu a konstruuje jej jako teoretickou figuru umožňující reflexi literárního psaní. Navazující intermezzo osvětluje teoretickou problematiku samotného pojmu psaní, především z hlediska francouzského poststrukturalismu a dekonstrukce, a ukazuje možnosti jeho vizuálního čtení. Druhá, analyticko-interpretáční část práce předvádí četbu literárních textů skrze figuru ornamentu, a to za použití přístupu, který jsme nazvali fyziognomií psaní.

ORNAMENT: SCÉNOGRAFIE JEDNÉ FIGURY

Vzhledem k reputaci ornamentu jako dekorativního prvku a jeho zdánlivě bezproblémovému statusu zakotvenému v obecném povědomí chceme hned na začátek zmínit paradox, který ostatně stojí v jeho základech a ukazuje na méně známou skutečnost – totiž že ornament uniká svým vlastním definicím. Tento paradox zaznívá v jednom z fragmentů „Protokolů k pokusům s drogami“ Waltera Benjamina (1928), v němž je ornament nahlížen coby „nejskrytější, všeobecně nejnepřístupnější svět povrchů“ (Benjamin 1998, s. 274). Hned na první pohled zde vyvstává zřetelná ambivalence: ornament, jenž bývá ztotožňován s povrchem, povrchností, či dokonce lživostí, naznačuje nedostupnou hloubku, svět skrytých významů či zkrátka složitou spleť, kterou nelze rozmotat. V následujících kapitolách se proto pokusíme blíže osvětlit některé zásadní prvky a principy tohoto komplexního fenoménu tak, jak se projevují napříč historickými epochami, estetickými kontexty a odlišnými kulturami, a dále pak vysvětlit, co nás vede k paralele mezi ním a (nejen) literárním psaním. Je však třeba mít na paměti, že ornament nesledujeme ani tak na úrovni konkrétního zobrazení, jako spíše určitou dynamickou figuru, jež umožňuje reflexi jazyka a umění. V tomto duchu je také nakládáno jak s kunsthistorickou, filozofickou a literárněvědnou literaturou, tak se samotnou kompozicí práce. Pokusili jsme se jednoduše o to, nechat ornament volně přecházet z pole zkoumaného objektu do způsobu, jakým je uchopován a konstruován.

I. (Dis)kontinuální křivka. Zrození rocaille, paregon a počátky estetických potíží

Začněme s ohledáváním ornamentu na několika mědirytinách pocházejících z období, které bývá s jeho dekorativními atributy spojováno nejčastěji, tedy z rokoka. V první polovině 18. století, přibližně kolem roku 1730 dochází díky několika francouzským výtvarníkům, architektům a návrhářům sloužícím na královském dvoře Ludvíka XV. ke svého druhu estetické revoluci. V rytinách Nicolase Pineaua, Juste-Aurèla Meissoniera, Jacquese de Lajoue či Françoise de

Cuvilliés¹ se začíná objevovat nová podoba ornamentu ve formě *rocaille*, jež je tvořena nejrůzněji modifikovaným motivem lastury a bohatě komponovanými křivkami ve tvaru C.² Nejviditelnější je tato forma v rytinách Meissoniera, v nichž, jak říká přední badatel v oblasti rokokového umění a architektury, Karsten Harries, je „lastura transformována do téměř abstraktní, nekonečně tvárné matérie, z níž umělec modeluje krajiny a fantastické architektury“ (Harries 1983, s. 10).

Harries při tom v hojně míře vychází z průkopnické monografie *Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs* (Rocaille. K původu a charakteru několika ornamentálních motivů, 1962) kunsthistorika Hermanna Bauera, jenž původ této rokokové formy odvozuje z vývoje francouzské ornamentální grotesky.³ Tu podle něj charakterizuje propojení a oscilace dvou odlišných prostorových logik: ornamentální a obrazové (piktoriální), přičemž „logika [této groteskní ornamentace] je logikou vyobrazení, reprezentace a volných forem, které jsou jako takové předměty samy o sobě, a nikoliv předměty reprezentovanými.“⁴ Forma *rocaille* vyvstává v momentu, kdy se motiv lastury coby společný prvek okrajů a rámců výtvarných grotesek stává centrem kompozice.⁵ (obr. 1) Ocitáme se tak před jedním z mnoha paradoxů, jež budou charakterizaci ornamentu pronásledovat i nadále, a sice, že centrální pozici – střed kompozice, „dominantu“ –, mající pro estetickou emancipaci ornamentu stěžejní význam, tento

¹ Jde především o tato knižní díla: Juste Aurèle Meissonnier: *Livre d'ornemens Inventés & dessinés par J. O. Meissonnier architecte, dessinateur de la Chambre & Cabinet* (1734); Jacques de Lajoue: *Livre nouveau de morceaux de fantaisie* (1736). François de Cuvilliés: *Livre de cartouches* (1738).

² Srov. Černý 1996, s. 391, podle kterého „rocaille“ znamená „ozdobný slepenec svítivých kaménků a lastur.“ Pro úplnost dodejme, že ve francouzském kontextu jsou „le style rocaille“ a „rococo“ synonymní výrazy.

³ Vedle slavné knihy Wolfganga Kaysera *The grotesque in Art and Literature* (1957) je dosud patrně nejucelenějším a velmi podrobným výkladem ornamentální grotesky kniha Geoffreyho Galta Harphama *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature* (1982). Vznik kulturního fenoménu groteska vysvětluje Harpham právě na základě prehistorických ornamentů. V rámci historického bádání se sice potvrzuje známý fakt, že pojem grotesky má původ v renesančním znovuobjevení (kolem roku 1480) římských fresek nacházejících se na stěnách bývalého Zlatého paláce císaře Nera a vyobrazujících fantastická stvoření či lidské postavy s anatomickými anomáliemi, ukazuje se ale, že tyto grotesky sahají hluboko do historie Malé Asie, a podle Harphamovy hypotézy až k paleolitickým jeskynním malbám. Název grotesky pochází z italského „grottesche“ vztahujícího se k podzemním jeskyním (lat. „grotto“). Toto pojmenování však Harpham odkrývá jako „omyl obtěžkaný pravdou“, neboť „ačkoliv tyto výjevy nikdy nebyly zamýšleny jako výzdoba podzemí, označení je to dokonalé“ (Harpham 1982, s. 27). V souvislosti s manýristickým odkazem se původem grotesky zabývá Gustav René Hocke: „Tyto antické ornamenty jsou pravděpodobně dílem řemeslníků pocházejících z Alexandrie, tedy z oblasti, kde se zrodila první fáze evropského manýrismu. Pojí se v nich řecká líbeznost s egyptskými a (možná také) indickými motivy. Toto umění však vyrůstá z ještě jiných kořenů. Starořímská magie jeskyní (=grot), o něž tu jde, pochází z egyptsko-krétského kultu labyrintu“ (Hocke 2001, s. 89).

⁴ Bauer 1962, s. 5, cit. dle Ankersmit 2003, s. 139.

⁵ Srov. Harries 1983, s. 24.

ornament výrazným způsobem problematizuje, ba dokonce rozkládá. V návaznosti na Bauerovo i Harriesovo zkoumání můžeme prohlásit, že se tento ornament odmítá podrobit svému nosiči, tedy rámu, proniká z okrajů obrazu do jeho centra a stává se autonomním estetickým objektem. (obr. 2)

Ornament v rokoku přestává být pouhou dekorací, zkrášlením či ozdobou nezávislou na struktuře celku a stává se samotným zobrazením, výtvarnou dominantou. V na první pohled nijak dramatickém, zato však značně spektakulárním vyobrazení kamenného schodiště, fontány a postav pevně vrostlých do lasturovitých forem a takřka koketním vlnění celé architektury, se děje něco, co odporuje obecnému a do dnes převládajícímu chápání ornamentu, jehož definici sestavil výsostně kanonickým způsobem Immanuel Kant ve své *Kritice soudnosti* (1790) pomocí pojmu *parergon*:

„I to, co nazýváme *ozdobami* [parerga], tj. to, co nepatří vnitřně k celé představě předmětu jako součást, nýbrž jen vnějškově jako přídavek, a co zároveň zvyšuje zalíbení vkusu, činí tak zase jen svou formou, například rámy obrazů nebo drapérie soch nebo kolonády kolem nádherných budov. Jestliže ale [ozdoba] sama nespočívá v krásné formě a slouží jako např. zlatý rám pouze k tomu, aby svou přitažlivostí získala pro obraz úspěch, nazývá se *okrasa*, a to je pravé kráse na újmu.“ (Kant 1975, s. 67)⁶

Ačkoliv pro Kanta „kresby à la grecque, ornamenty z listoví na rámech nebo papírových tapetách atd. neznamenaají samy o sobě nic: nic nepředstavují, žádný objekt podřízený určitému pojmu, a jsou svobodnými krásami“ (Kant 1975, s. 70), což by spíše poukazovalo na autonomii a svébytnost ornamentu nejen rokokového, ale principu ornamentace vůbec, ukazuje se zcela jednoznačně, v jakých kategoriích je *parergon* myšlen: „vnějškově jako přídavek“. Je pozoruhodné, že přibližně půl století před publikací těchto Kantových úvah vychází zmíněná Meissonierova bohatě ilustrovaná kniha *Livre d'Ornements* (1734), na jejíchž stránkách se s nezkrotnou fantazií kroutí dynamické ornamentální křivky ve formě vln a lastur propojující dvoudimenzionální linearitu zdobného rámu s hloubkou vnitřního světa obrazu (obr. 3), křivky, jež nejsou ničím menším než razantní dekonstrukcí oné

⁶ Citujeme dle českého překladu, až na dvě výjimky: Vladimír Špalek překládá něm. výraz *Zieraten* jako „okrasy“, což se nám nezdá vhodné vzhledem k tomu, že se ve stejném odstavci tento výraz opakuje při překladu slova *Schmuck*. Volíme tedy vzhledem k originálu i překladu do jiných jazyků výraz „ozdoba“. Řecký výraz „parerga“ přítomný v německém originále vynechává Špalek úplně, proto jej doplňujeme.

Kantovy „vnějškovosti“. Při této konfrontaci s Kantovou kategorií parergonu figurují ornamentální linie jako její velmi ironický komentář.

II. Myšlení ornamentu. Mezi stylizací přírody a paradigmatem

Rokokový ornament však není pochopitelně jedinou figurou, jež tuto Kantovu estetickou kategorii parergonu a vnějškovost ornamentu vůbec – stejně jako úlohu, již napříč dějinami umění sehrála – komplikuje. Ve své stěžejní práci o islámském ornamentu *The Meditation of Ornament* (1989), o níž bude detailněji pojednáno dále, konstatuje archeolog a historik Oleg Grabar, že všechny definice ornamentu implikují jeho druhotnou funkci a výlučnou krásu. Necháme-li prozatím stranou onu výlučnou – Kantovu „svobodnou“ – krásu, pak druhotnost, nezávislost na struktuře celku a přidanost ukazuje na stěžejní rys, který bývá rovněž předmětem tradičních představ o ornamentu, a sice na jeho *arbitrárnost*. Kantovo estetické chápání ornamentu jako čehosi vnějšího, nemotivovaného samotným uspořádáním a nepodstatného z hlediska celku díla je silně binární. Ostře s ním kontrastuje nejen nastíněný rokokový ornament, ale i prizma určitého filozofického a kunsthistorického myšlení, které se výrazně projevuje počínaje 19. stoletím.

Prvořadou roli ornamentu v dějinách výtvarného umění ukazuje zřetelně Alois Riegl, jenž ve svých *Stifragen* (Otázky stylu, 1893)⁷ stopuje jeho genezi a vývoj od staroegyptského umění přes antiku až k ranému středověku a výtvarnému umění islámskému. Právě na základě řemeslné práce s ornamentem, kterou odmítá nahlížet v opozici k „vysokému“ umění, definuje samotný koncept dobového stylu. Jak již samotný podtitul „Základy k dějinám ornamentiky“ napovídá, pro Riegla je ornament svébytný kulturní fenomén, jenž mu navíc umožňuje vytvořit proslulý koncept „*kunstwollen*“, tedy určitého „uměleckého chtění“, jež prostupuje kulturní epochy, je však prakticky nezávislé na dějinných okolnostech a dobových uměleckých tendencích. Podle jednoho z Rieglových vykladačů, Otty Pächta, jde o „rozhodující faktor podmiňující specifické vzezření uměleckého díla, jež nazýváme

⁷ Alois Riegl: *Stifragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin 1893. Blíže o Rieglově pojetí stylu ve vztahu nejen k řemeslnému ornamentu, ale i secesnímu ornamentálnímu a dobovému kontextu vůbec viz podnětná studie Josefa Vojvodíka „Ornament jako korelát života“ tvořící část kapitoly „Ruiny archi/tektoniky světa (a těla): signatury destrukce a konstrukce v umění symbolistické moderny“. In: Vojvodík 2006, s. 182–189.

stylem“ (Pächt 1978, s. XVI).⁸ Nahlíženy touto optikou jsou stylové proměny „pouze symptomy hlubších proměn“, k nimž dochází uvnitř kunstwollen (Pächt 1978, s. XVIII). Zmiňujeme se tu o Rieglově koncepci proto, že právě tento „transhistorický“ a proteovský pohyb ornamentu, prostupující nejrůznější historické epochy a kultury, sehraje stěžejní roli v našich úvahách o psaní, které se rovněž objevuje v daných dobových kontextech a autorských poetikách, aniž by však na těchto literárních konstantách bylo závislé.

Nejen dějinný fundament antického ornamentu, ale i „bezprostřední předchůdce řeckého umění“ (Riegl 1992, s. 108) a současně také genetické jádro jeho pozdějšího západního i východního vývoje ztělesňuje pro Riegla mykénské umění, jež zrodilo „nejkrásnější a nejvýznamnější výdobytek řecké ornamentace“: rostlinný úponek v rytmizovaném pohybu (Riegl 1992, s. 98). Ten se vyvinul ze symbolicko-náboženského zdobení v podobě lotosu a papyru u starých Egyptanů, jejichž „rigidně stylizovaným motivům“ (Riegl 1992, s. 103) dodala život a pohyb právě zvlněná linie. Hned v první kapitole věnované geometrickému stylu autor řadí ornament k „umění povrchu“, jež se přírodnímu modelu – a jeho mimetickému zobrazení – vzdaluje opuštěním dimenze hloubky. A právě zde leží silný *amimetismus* ornamentu, neboť už nešlo o to imitovat, reprodukovat model, nýbrž jeho siluetu, „nárys jeho obrysu, která v realitě neexistuje a kterou člověk nejdříve musel vynalézt“ (Riegl 1992, s. 14).⁹ Jistě, geometrické formy jsou odvozené z přírody, podstatný je však proces abstrakce, *stylizace*: „Nejde ani tak o samotné rostlinné motivy, jako spíš o způsob, jakým se s nimi nakládá, ten svědčí o autonomní kreativitě“ (Riegl 1992, s. 113). Snad právě na základě této teze a navzdory technicismu i materialismu 19. století¹⁰ spatřuje Riegl umělecké tvoření

⁸ Ve svém úvodu Pächt rovněž provádí podrobnou analýzu tohoto konceptu a ukazuje, že nejde ani tolik o „vůli“ (willen), jako je tomu např. v Gombrichově interpretaci daného pojmu jakožto „will to form“, ale mnohem více o intencionalitu „chtění“, „vědomý záměr“, který není produktem náhody, nýbrž určité nezbytnosti. Pro bližší pochopení nabízí spřízněný pojem „estetického impulsu“ (zejm. s. XVI–XVIII). Jako étos kunsthistorického myšlení shrnuje „kunstwollen“ Erwin Panofsky: „Cílem umělecké kritiky je překonat historické chápání uměleckých jevů i výklad jejich forem a chopit se namísto toho „kunstwollen“, jež se v těchto jevech uskutečňuje a stojí v základě veškerých stylových zvláštností“ (Panofsky 1975, s. 213).

⁹ Riegl si je samozřejmě dobře vědom, že v ornamentalismu existovala jistá tendence k „naturalismu“, ta však podle něj trvala jen krátce, aby nakonec převážila stylizace. Ani v antice, ani ve středověku se však tato tendence nestala přímou kopií. (Tamtéž, s. 14)

¹⁰ Tento proud zastupuje teorie technicko-materiálního původu geometrické ornamentace, jejímž autorem je Gottfried Semper a která se opírá o dva postuláty, vůči nimž se Riegl příkře vymezuje. Jde jednak o postulát spontánnosti a nahodilosti, s nimiž se měl na zemi objevit geometrický styl, a jednak o tezi, že původ nejjednodušších geometrických motivů (např. klikyháků) leží v technikách tkaní a pletení. (Riegl 1992, s. 16–17)

jako neustálý zápas ducha s materiálem: „Veškeré dějiny umění se jeví jako nepřetržitý boj s hmotou. Prvořadě v tomto zápasu nejsou nástroj či technika, ale naopak tvůrčí myšlení, jež chce rozšířit pole působnosti, zvýšit svou schopnost ztvárnění“ (Riegl 1992, s. 31).

Podobné přesvědčení o estetické fundamentálnosti a dějinném významu ornamentu sdílí jiný autor 19. století, architekt a návrhář Owen Jones, který roku 1868 vytvořil jeho první ucelený manuál. Jonesova kniha *The Grammar of ornament* měla jednak sloužit jako praktická příručka pro dobové designéry a současně přinášet určitý historický přehled ornamentálních vzorů, jež autor mapuje nejen ve starém Egyptě, Persii či antickém Řecku až k renesanční Itálii, ale popisuje i ornamente oceánských přírodních národů, ornamentální vzory arabské, turecké, indické či keltské. Na základě minuciózního pozorování ornamentů – jež jsou pro něj mnohem více *idealizací* než kopírováním přírodních forem, neboť ornament přírodu nenapodobuje, ale využívá pouze její základní principy –, a zvláště díky zkoumání nástěnné ornamentace monumentální Alhambry, dochází Jones k závěru, že „každý ornament v sobě obsahuje nějakou gramatiku“ (Jones 2010, s. 66).

Je tedy patrné, že se již koncem 19. století výrazně rýsuje v reflexi ornamentu určité estetické paradigma, systém hodnot a fenoménů, jež budou mít zásadní vliv nejen na průběh celé evropské moderny – Michel Collomb v této souvislosti mluví o ornamentu jako „emblematickém indikátoru konfliktu tradice a modernity“ a „symptomu krize hodnot“ (Collomb 1992, s. 15) –,¹¹ ale také na silně ambivalentní „anti-ornamentální tendenci“ avantgardních ismů 20. století, o níž bude řeč v souvislosti s psaním Franze Kafky.

III. „Nutkání abstrahovat“. Radikální dichotomie Wilhelma Worringer a počátky uměleckého tvoření

Pro jakoukoli snahu o uchopení stěžejních principů ornamentu, stejně jako jeho historické geneze, je neopominutelnou postavou Wilhelm Worringer, žák Aloise Riegla a propagátor abstraktního umění, jehož často radikální kunsthistorické teze

¹¹ V úvodu tohoto sborníku nazvaného *Critique de l'ornement de Vienne à la postmodernité* je rovněž vznesena hypotéza, podle níž „eklektický a příležitostný návrat ornamentu do postmoderny tlumočí krizi historické kontinuity a jednoty rozumu.“ (Tamtéž, s. 16)

ovlivnily nejen tehdy se rodící německé expresionistické hnutí, ale zůstávají provokativně inspirativní dodnes. Právě v návaznosti na Rieglovu teorii ornamentu a koncept „uměleckého chtění“, jenž pro Worringera nepředstavuje nic menšího než „onu skrytou vnitřní potřebu, která je sama pro sebe, nezávisle na objektu a modu tvorby, a projevuje se jako vůle k formě“ (Worringer 2001, s. 28), píše svou disertační práci z roku 1907 *Abstrakce a vcítění*. Zde formuluje dějinný a reflexivní potenciál ornamentu, založený na odvěkém a antropologicky daném „nutkání abstrahovat“ – abychom mu však porozuměli, musíme se krátce podívat na základní opozici, stojící v centru všech Worringerových úvah.

Východisko Worringerových tezí představuje tzv. „vcítění“, které lze chápat jako harmonický stav naladění vnímajícího subjektu a díla, v němž – a to je podstatné – tento subjekt není nikterak vytržen ze sebe, ze světa, který zná a kterému rozumí. Jeho estetický prožitek se pak stává „objektivovaným sebeprožitkem“ (Worringer 2001, s. 27). Vcítění tvoří psychický předpoklad pro naturalismus,¹² jehož vrchol je spatřován v antickém a renesančním umění a který je však nutné odlišit od „napodobivého pudu“, patřícího do dějin manuální dovednosti bez estetického dopadu. Již od samého počátku knihy je však jasné, že těžiště Worringerových argumentů, stejně jako sympatií, leží v kategorii „abstrakce“, která popírá dodnes převažující mínění o nápodobě přírody coby počátku umění. V kontrastu s touto rozšířenou tezí prosazuje Worringer „absolutní primát geometrické abstrakce“, neboť „dějiny umělecké tvůrčí činnosti neměly ve svých primitivních počátcích nejmenší tušení o přímočarém napodobování přírody, nýbrž (...) za bezpodmínečné nadvlády abstraktního geometrického způsobu vyjadřování vytvořily znakovou řeč, která fenomén přímého přiblížení přírodě dokonce zásadně vylučovala“ (Worringer 2001, s. 12).

Tuto abstraktní tendenci umění, která pro Worringera tvoří pomyslný axiologický vrchol a jejíž analýzu i obhajobu autor přiosťruje nepřehlédnutelným polemickým hrotem,¹³ nalezneme u přírodních národů, v „uměleckém chtění“ všech

¹² Pro úplnost dodejme, že právě pojem *naturalismus* je patrně implicitní polemikou s Rieglem, pro něhož je rostlinný ornament *stylizací* přírodní předlohy. Pro Worringera není tento ornament stylizací přírody, nýbrž naturalizací abstraktních lineárních útvarů. Tento vzájemný rozpor není čitelný jen v nějaké pojmové proměně, Worringer obrací naruby celé Rieglovo východisko: „Daleko spíše byla tzv. stylizace, tj. lineární neživá abstrakce, tím primárním, co pak bylo pomalu přetvářeno a pomalu připodobňováno přírodnímu předmětu.“ (Tamtéž, s. 77)

¹³ „Nutkání abstrahovat tedy stojí na počátku každého umění a zůstává určující u některých na vysokém stupni kulturního vývoje stojících národů, zatímco například u Řeků a jiných západních národů pomalu odeznívalo, aby udělalo místo touze po vcítění.“ (Tamtéž, s. 33)

primitivních epoch umění a u jistých rozvinutých kultur orientálních národů. Je tedy patrné, že se tato základní dichotomie neopírá jen o kritéria estetická, ale především o hodnoty duchovní, spirituální. Skutečnost, že stylu nejvyšší abstrakce čili „zcela očištěné zákonité umělecké formy“ dosahují, jak píše Worringer bez jakékoli negativní konotace, „národy na nejprimitivnější kulturní úrovni“ (Worringer 2001, s. 35), není nikterak náhodná, nýbrž nutně kauzální.

„Zatímco touha po vcítění je podmíněna šťastným pantheistickým vztahem mezi člověkem a jevy vnějšího světa, je nutkání abstrahovat naopak důsledkem velkého vnitřního zneklidnění člověka způsobeného jevy vnějšího světa a v náboženském kontextu koresponduje se silně transcendentálním zabarvením všech představ. Tento strach nazvěme strachem z nezměrného duchovního prostoru.“ (Worringer 2001, s. 33)

Své úvahy o abstraktním umění jako důsledku „vnitřního zneklidnění člověka“ či „strachu z nezměrného duchovního prostoru“ pak Worringer rozpracovává především v souvislosti s gotickým uměním jakožto tvůrčím vyústěním znepokojivého duchovního světa severského člověka.¹⁴ A staví-li Worringer na počátek veškerého uměleckého tvoření *nutkání abstrahovat* a čistou geometrickou zákonitost, v níž je dosaženo „nejvyšší absolutní formy, nejčistší abstrakce“ (Worringer 2001, s. 37), není to nic jiného než právě ornament, co v sobě tyto přírodnímu realismu vzdálené principy sdružuje. Archeologické nálezy u nejstarších národů, které prošly jistým uměleckým vývojem, jsou Worringerovi „potvrzením předpokladu, že umění nezačalo naturalistickými útvary, nýbrž ornamentálně abstraktními. Estetická potřeba,“ shrnuje autor v návaznosti na zmíněnou tezi o kauzalitě, „směřuje ve svých prvopočátcích k lineární anorganičnosti odmítající jakékoli vcit'ování“ (Worringer 2001, s. 63).

Jakkoli se Worringerovo uvažování bez přestání opírá o nesmiřitelnou dualitu abstrakce a vcítění, duchovního neklidu z ohrožujícího světa a radostného přitakání či jednoduše o protiklad anorganického a organického, je to právě ornament, který tuto dichotomii ne-li rovnou rozkládá, pak alespoň komplikuje. Na jedné straně totiž stojí tzv. „vegetabilní ornament“, který „nepodává původně rostlinu samu, nýbrž zákonitost jejího vnějškového utváření“, a na straně druhé ornament geometrický, podávající „zákonitost utváření neživé hmoty, nikoli však

¹⁴ K tomu viz níže v souvislosti s jeho knihou *Formprobleme der Gotik* (1912) a textem Franze Kafky.

hmotu samu v její vnějškové jevovosti“ (Worringer 2001, s. 66). Právě tato dvoudomost organické a anorganické „krystalické“ zákonitosti však vytváří dvojí ornamentální styl, jehož společný rysem není jen fakt, že postrádá přírodní předlohu, ale především to, že nad obraz skutečnosti staví znázornění vlastního utváření. V tomto posunu od referentu směrem k určité sebeprezentaci podle nás spočívá jeho nezměrný reflexivní potenciál jak pro literární psaní, tak pro jakoukoli jinou uměleckou formu, jeho filozofická tvořivost.

„Takové absolutní umělecké chtění, jaké se vždy manifestuje v ornamentice, kde jeho skutečný stav nemůže být skryt pod rouškou obsahovosti, nevyžadovalo tedy například v době renesance napodobování věcí vnějšího světa ani znázorňování jejich jevovosti, nýbrž vyžadovalo projekci linií a forem organicky živoucího, harmonie jeho rytmu a celého jeho vnitřního bytí navenek v ideální nezávislosti a dokonalosti, tak aby s každým dílem bylo vytvořeno jeviště pro svobodné a neomezené uplatnění vlastního a životního pocitu.“ (Worringer 2001, s. 43)

Ať už byla tato slova o organické živoucnosti, rytmu a nezávislosti ornamentu napsána jen pro kontrast k přísné a od přírodní nahodilosti odlišné geometrické abstrakci, jejich dopad je pro nás zásadní. Worringerovy úvahy nejsou inspirativní jen nesmiřitelností teze o počátcích veškerého umění a dvojitým viděním světa formujícím uměleckou produkci toho kterého národa, ale také potencialitou, kterou do ornamentu vkládá. „Jeviště“, které se v jeho úvahách náhle vynořilo, není jen prostorem, na němž se rozehrává určitý životní pocit, ale jedná se rovněž o scénu myšlení, ke kterému ornament provokuje.

IV. Ani uvnitř, ani vně. Nepolevující atopičnost Derridova parergonu

Pro naše stopování myšlení ornamentu je však nyní podstatné, jakým způsobem je Kantův pojem parergon rozpracován Jacquesem Derridou v jeho knize *La Vérité en peinture* (Pravda v malířství, 1978). Jak naznačuje již název první kapitoly, „Paklíč“ („Passe-partout“, tedy doslova „všudybyl“), a jak dokládá samotná etymologie výrazu *parergon* pocházejícího ze spojení řeckých slov *ergon* (dílo) a *para* (mimo, za, vedle), pro Derridu jde o cosi výrazně atopického, co není dílem, nestojí však ani mimo dílo, není ani uvnitř, ani vně, ani nad, ani pod (Derrida 1978, s. 14). Vytváří

určitý doplněk díla a současně existuje jen v doteku s ním. V přímé návaznosti na Kanta je parergon ztotožněn s rámem obrazů i oděvem soch, jež zároveň zakrývá i zdobí nahotu, s palácovými sloupy, či dokonce s poznámkou v textu (Derrida 1978, s. 75, 66). Společnou vlastností těchto parerg je, že komplikují a snad i znemožňují určit, kde přesně jedna věc začíná a druhá končí, kde leží a jak vypadá dělicí (a spojující) čára vyznačující jejich jasnou hranici a „diferenci“; jsou jakýmsi „špatně oddělitelným oddělením“ (un détachement mal détachable).¹⁵

Způsob Derridova nahlížení parergonu přitom vychází jak z typicky poststrukturalistické nedůvěry v binární opozice a významové hierarchie charakteristické pro klasickou „zvýznamňující“ interpretaci uměleckých děl, tak z jeho snahy dekonstruovat principiální propojení celé západní estetiky s teorií znaku a znakovosti obecně:

„Při přemýšlení o umění obecně, ustanovujeme určitou řadu opozic (smysl/forma, vnitřek/vnějšek, obsažené/obsahující, označované/označující, reprezentované/reprezentující atd.), jež přesně strukturují tradiční interpretaci uměleckých děl. Děláme z umění objekt, v němž usilujeme o to rozlišovat jeden vnitřní smysl – invariant a mnohost vnějších obměn, *skrze* něž se, tak jako přes závoje, pokoušíme vidět či nastolit onen pravý, úplný a původní smysl: jeden, nahý.“ (Derrida 1978, s. 26)¹⁶

Jak říká Craig Owens ve své úvaze o tomto Derridově textu, „Parergon‘ nicméně není textem o umění; není ani jednoduše textem o estetice. Představuje spíše pokus demaskovat to, co Derrida nazývá ‚diskurzivitou uvnitř struktury krásného‘, držení neverbální oblasti pojmovou silou.“¹⁷ A je to právě kategorie parergonu, jež svou charakteristickou mezní polohou – ani uvnitř, ani vně –, tedy jak říká Derrida, „nepolevující atopičností“, tyto dichotomie, s nimiž jsme navyklí k interpretaci uměleckého díla přistupovat, rozkládá. Stejně jako výše nastíněná hraniční (protože se svými vlastními hranicemi pohrávající si) podoba rokokového ornamentu, jehož linie přecházejí volně z rámu do středu obrazu a zase zpět, rozpouští i parergon hranici mezi vnitřkem a vnějškem, a co víc, komplikuje tuto dichotomii nejen na

¹⁵ Derrida 1978, s. 67.

¹⁶ Proto také jeden z Derridových vykladačů, Jonathan Culler, ve své knize *On Deconstruction* (1982), parergon zasazuje do kontextu ostatních pojmů, jež Derrida analyzuje jako rétorické strategie (Rousseauův suplement, Platónův pharmakon) a vytváří tak z filozofie „určitý druh archiliteratury rozrušující hierarchii, která s literaturou zachází jako s nereseriováním okrajem vážného pojmového diskurzu.“ (Culler 2007, s. 147)

¹⁷ Owens 1994, s. 32.

obraze, ale i sám v sobě: „*Parergon* vpisuje něco, co přichází navíc, něco vnějšího vlastnímu poli (...), jehož transcendentní vnějškovost však sehrává, sousedí, dotýká se, tře se a doráží na samotnou hranici a zasahuje do vnitřku jen do té míry, do jaké vnitřek chybí. Něco mu chybí a chybí i on sám sobě.“ (Derrida 1978, s. 65) Toto chybění, jakési prázdno ohlašující se uvnitř díla samého, je konstitutivní právě pro vzájemný vztah mezi ním a *parergonem* a ukazuje se jako esenciální i pro otázku po klasickém rozlišení mezi dominantou a „přidaným“ ornamentem. Dílo samo jako by si o svůj ornament říkalo.¹⁸

Derrida se ve své práci explicitně zmiňuje o ornamentu a jeho sepětí s *parergonem* jen jednou, a to v poznámce pod čarou – příznačně, neboť jedna z podob *parergonu* je pro něj právě tento způsob komentáře v prostoru pod textem –, když poukazuje na „nestabilní *topos* ornamentálnosti“ (Derrida 1978, s. 20). I přesto je však zřejmé, že tu máme hned několik paralel, jež *parergon* a ornament spojují. Oba – v našem případě rokokový ornament i Derridův rám – rozkládají pomyslnou hranici mezi vnitřkem a vnějškem díla, hierarchii centra a okraje, komplikují samotné chápání „ústřední“ dominanty a „přidaného“ prvku. Zde přichází zcela zřetelně do hry další Derridův koncept, „tento nebezpečný suplement“, tvořící stejnojmennou kapitolu jeho knihy *O Gramatologii* (1967).¹⁹

Suplement představuje silně ambivalentní princip, neboť zahrnuje dva navzájem protikladné, a přitom komplementární významy: „přidává se, je nadbytkem, je úplností obohacující nějakou jinou úplnost“ a současně tak jako substitut nahrazuje něco chybějícího, „není pouze přidán k pozitivitě jakési přítomnosti, nevytváří žádný reliéf, jeho místo je stanoveno ve struktuře stopou prázdna“ (Derrida 1967, s. 208). Tak jako u atopického *parergonu* nelze ani v souvislosti se *suplementem*, který je „dodatkem“ a zároveň „náhradou“, rozhodnout, zda je prostorově venku či uvnitř ani zda k nějakému pomyslnému celku organicky a časově náleží či nenáleží: „přivádí k šílenství, neboť není ani

¹⁸ Srov.: „To, co je [oděv a sloupy] ustavuje jakožto *parerga*, není jednoduše jejich přebytečná vnějškovost, je to vnitřní strukturní pouto, které je váže k chybění uvnitř *ergonu*. A toto chybění jako by bylo konstitutivní pro samotnou jednotu *ergonu*, bez tohoto chybění by *ergon* nepotřeboval *parergon*. Chybění *ergonu* je chyběním *parergonu*, oděvu či sloupu, které jsou vůči němu přesto nadále vnější.“ (Tamtéž, s. 69)

¹⁹ Derrida zde na pozadí textů Jeana-Jacquesa Rousseau, především jeho *Eseje o původu jazyků* (1781) a knihy *Vyznání* (1782) zkoumá určitou strukturu suplementarity rozkládající logiku identity, která se vyjevuje v rousseovských opozicích mezi Přírodou a jejími protějšky. Ukazuje, jak se Rousseau, brojící proti nedokonalému psaní, musí ve své snaze o co nejprůzračnější filozofické vyjádření, které má být ideálně pouze vehiklem myšlenky, k tomuto psaní plnému literárních technik a forem uchýlovat.

prezencí, ani absencí“ (Derrida 1967, s. 222). Tyto pojmy mohou samy o sobě působit do značné míry neurčitě, z jejich vzájemného zrcadlení však začínají zřetelně vystupovat první náznaky vztahů mezi ornamentem (parergonem i suplementem) a psaním, v tuto chvíli patrné především z pozice označování. „Je-li suplementarita nutně neurčitým procesem, pak je psaní suplementem par excellence, protože označuje místo, v němž se suplement dává za suplement supplementu, znak znaku *nahrazující* již signifikující promluvu.“ (Derrida 1967, s. 398) Supplement, parergon i ornament kladou stejně jako psaní otázku po původnosti a stabilitě významu, jinými slovy po tom, co jsou zač a co vykonávají.

Vedle sebe (ovšem ne v opozici vůči sobě) tak máme Kantovo chápání parergonu-ornamentu jako čehosi sice svobodného a krásného, nicméně pouze vnějškového, nepodstatného pro vnitřní strukturu díla – tedy tradiční chápání ornamentu coby okrasy, jakési arbitrární dekorace –, a Derridův parergon-rám, jenž vedle tvořivé dekonstrukce binárními opozicemi svázaného chápání uměleckého díla dořikává filozofickým jazykem to, co svými nespoutanými liniemi vykreslují ony fantastické rokokové rytiny: *vpád okraje do centra*. Dodejme jen, že pohled, jenž tento průnik sleduje, je rovněž pohledem obracející pozornost od centra k okraji.²⁰

V. Ornatio vs. Decorum. Ornament jako rétorická figura a princip stylu

Důležitý problém, jež Kantovo i Derridovo uvažování implikují, tvoří otázka estetické *autonomie* ornamentu. Ornament je totiž téměř vždy součástí nějakého většího celku (rámu, obrazu či stavby) a v klasických slovníkových definicích, orientovaných především architektonicky, ale rovněž obecně esteticky, bývá zdůrazňována jeho závislost na nosiči, tedy jinak řečeno neautonomnost.

„V architektuře: prvek přidaný k jinak pouze funkční formě, obvykle pro potřeby zdobení či krášení. (*Encyclopædia Britannica*)²¹

²⁰ Proto Rae Beth Gordon přirovnává ornament k fetiši, oba totiž podle ní obrací pozornost od reprezentace k symbolizaci. (Gordon 1992, s. 92–93)

²¹ Heslo přístupné na: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/432912/ornament>, dne 6. 1. 2011.

„Přídavná část, která zdůrazňuje a zdobí kompozici, mohla by být však odstraněna, aniž by to nějak zasáhlo hlavní předmět. Dekorativní motiv.“ (*Larousse*)²²

1. Výsledek činnosti zdobení ⇒ dekorace
2. To, co zdobí, připojuje se k celku k jeho zkrášlení či dodání určitého rysu ⇒ okrasa
3. Vedlejší motiv, který zpestřuje uměleckou kompozici²³

Slovníková definice pochopitelně nemůže sledovat všechny aspekty svého denotátu a cílem lexikografie není podřizovat heslo jednotlivým historickým nuancím. Překvapí však, že téměř s totožným vyzněním charakterizuje ornament i autoritativní a několikrát aktualizovaný *Estetický slovník* Étiennea Souriau (2004):

„Zdobit (orner) znamená přidávat k něčemu vedlejší prvky za účelem ozdobení jeho vzhledu. Ornament je tímto způsobem přidaný prvek. Dva rysy, jež definují ornament, jsou tudíž: 1) jeho účelovost, která je estetickým umocněním již utvořeného díla, a 2) jeho nefunkční povaha uvnitř samotné struktury díla.“

(Souriau 2004, s. v. Orner/Ornement/Ornemental)

Musíme se u tohoto hesla na chvíli zastavit, protože jeho rezultat – který se téměř nijak neliší ani od reduktivního a zobecňujícího slovníkového podání, ani od Kantovy koncepce z 18. století –, stejně jako jeho konstrukce, nejsou zdaleka nevinné a poukazují hned na několik předpokladů, většinou zcela nekriticky přejímaných.²⁴ Naše polemika se týká zejména tří hlavních pilířů této definice: zdobnosti, s ní spojené „nefunkční povahy“ a časovosti.

V první řadě si všimněme naléhání na etymologii výrazu ornament, která jej řadí do kategorie zdobení; latinské adjektivum „ornatus“, podstatné jméno „ornamentum“ a sloveso „ornare“ pochopitelně bytostně propojení ornamentu a krášení jazykově prokazuje. I při zběžném filologickém a historickém náhledu je však patrné, že jejich automatické spojování není zcela oprávněné. Obecný pojem

²² Heslo přístupné na: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ornement>, dne 6. 1. 2011.

²³ *Le Nouveau Petit Robert de la langue française* 2010, s. 1761–1762.

²⁴ V tomto duchu je ornament definován i v českém *Ottově slovníku naučném*: „Ornament (z lat.), tolik jako okrasa, ozdoba. Používá se o-u především ve stavitelském umění a v uměleckém průmyslu, na předmětech zhotovených z kterékoliv hmoty a látky. Doprovází tu tvary architektonické, které tvoří kostru, jádro, kdežto o. závisí na nich, podrobuje se jim. Nemá proto tvary a členění předmětů zakrývati, nýbrž je účinně podporovati, aby vynikly. Účelnost a ráz stavby, nářadí, nástroje a nádoby nesmí o. pohliti, ale napomáhati k umělecké působivosti jejich.“ (*Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí. Osmnáctý díl. Navary – Oživnutí*, Praha 1902, s. 887–888)

ornamentu vyrůstá z kategorie dikce čili *stylu* (řec. „frasis“, lat. „elocutio“), jedné z pěti částí řecké a latinské rétoriky.²⁵ Podle kanonických pojednání, Aristotelovy *Rétoriky* (*Rhétoriké*, 329–323 př. n. l.), Theofrastova nedochovaného spisu *O stylu* (*Peri Lexeos*, patrně začátek 4. stol. př. n. l.) a Cicerova *O řečniku* (*De Oratore*, 55 př. n. l.), sestává styl ze čtyř ctností: čistoty, jasnosti, přiměřenosti a zdobnosti. *Decorum* (vhodnost či přiměřenost) náleží k přizpůsobení stylu okolnostem projevu, povaze mluvčího, sympatiím publika a druhu projevu. Ornament (zdobnost) neboli *ornatus* znamená výběr slov, harmonii a užití figur. „Tak,“ shrnuje Jenny Anger ve své knize o dekorativním umění, „*decorum* popisuje, co je vhodné v dané situaci, a *ornatus* zahrnuje výběr slov a výrazů. Pro formální projev jsou principiální oba: Nikdo nemohl tvrdit, že by styl nebyl nutný, jakkoli snad někdy skromný nebo excesivní, a tudíž nevhodný“ (Anger 2004, s. 16).

Z hlediska rétoriky se tak ornament ukazuje jako cosi zcela esenciálního a neodmyslitelného od samotné povahy řeči, tedy nejen jako její ozdoba, nýbrž především figura. Pro dalšího teoretika rétoriky F. M. Quintiliana je určujícím hlediskem představa, že řeč, má-li mít na posluchače nějaký příznivý efekt, musí být *ozdobena*. Jak píše ve 3. kapitole 8. knihy svého dvanáctisvazkového díla *Institutio oratoria libri* (Základy rétoriky, 95 n. l.), které je ucelenou sumou a reflexí více než půl tisíciletí staré tradice antické rétoriky, „zdobnost řeči i věci samé nemálo pomáhá“ (Quintilianus 1985, s. 359). Tento rétorický ornament pochopitelně přesahuje kýženou jasnost a zřetelnost, v jeho kráslicím účelu se však odkrývá i nanejvýš žádoucí vybranost.²⁶ „Pravá krása není nikdy oddělena od užitečnosti.“ (Quintilianus 1985, s. 360)²⁷ Ornatus coby rétorická figura je tak již ze své podstaty plně funkční a nemůže být pouhým a kdykoli odstranitelným přídatkem.

Hlavní omyl, k němuž velmi často dochází, když se směšuje ornamentace a pouhé zdobené či krášlení, nepramení, jak by se mohlo zdát, z Cicerovy pojmové

²⁵ Vzhledem k nepřehlednému množství literatury k tomuto tématu vycházíme při následujícím výkladu ornamentu v dějinách rétoriky jednak z iniciační knihy Jacquese Souillou *Le Décoratif* (1990) a také z vynikající úvodní kapitoly knihy Jenny Anger *Paul Klee and the Decorative in Modern Art* (2004), která je fundovanou syntézou historické a filozofické geneze ornamentu. Stejně podstatná je pro sledování vývoje ornamentu jakožto rétorické figury klasická práce Ernsta Roberta Curtia *Evropská literatura a latinský středověk* (1948), zejména část kapitoly o rétorice nazvaná „Systém antické rétoriky“ (Curtius 1998, s. 80–83).

²⁶ „Ozdobené je to, co je víc než zřetelné a hodné schválení. První dva stupně ozdobeného spočívají v objasnění a povznesení nebo snížení toho, co bys chtěl vyjádřit, třetí činí tyto věci skvělejšími – mohl bys to označit přesným názvem vybranost.“ (Tamtéž, s. 368)

²⁷ V souvislosti s Quintilianem píše Curtius, že „ornatus“ je nanejvýš žádoucí až do 18. století. (Curtius 1998, s. 80–83)

opozice *ornatio* a *decorum*, což jsou dvě rozdílné části či momenty stylu (*elocutio*) – přičemž *decorum* neznamená nějakou přidanou okrasu, ale „vhodnost“ a týká se určitého diskurzivního účelu –, nýbrž z omezeného výkladu lexikálního kořene slova ornament. Latinské „ornare“, chápané většinou pouze ve smyslu přidavného krášlení, totiž pochází z kořene „ordo“, jež znamená řád. Jak upozorňuje Jacques Soulillou, sloveso „ornare“ totiž neznamená jen zdobit, ale rovněž „opatřit“, což je význam, který nalezneme i v řeckém výrazu „kosmein“.²⁸ *Ornatio* je tak pro jakékoli vyjádření principiálním elementem, dává mu nástroje prostřednictvím tropů a figur, jejichž řečové jednotky tvoří samostatné slovo či skupina slov (Soulillou 1990, s. 16).

Nemusíme však zůstat jen u rétoriky a ornamentu coby rétorické figury, neboť tento *ornatus* se samozřejmě týká i jiných oblastí (odívání, nábytek, zdobení předmětů). Podstatné však je, že pochází z významu slovesa „ornare“, které, jak píše Anger, „může být chápáno jako opatřování buď podstatných či nepodstatných statků, například opatření zbraní pro armádu, což tyto zbraně jako *armádní* konstituuje, nebo kytek do něčích vlasů. Poslední překlad pro *ornare*, tedy ‚dekorovat‘, poukazuje na slovní sémantické překrývání s dalším latinským slovesem, *decorare* (zdobit, krášlit, šperkovat). (...) Tak může být ornament buď nutný, či nikoliv (toť věčná otázka) a dekorace (jež může být synonymem ornamentu) je analogií způsobnosti“ (Anger 2004, s. 16). Jak vidíme, je tedy příliš zbrklé spojovat jedním dechem ornament s příliš okleštěně chápanou dekorací či, jak říká *Estetický slovník*, s „vedlejším prvkem za účelem ozdobení vzhledu“, a to jak vzhledem k jeho starověké rétorické tradici, tak k jeho středověkým, novověkým i současným estetickým dějinám.

Obezřetní bychom měli zůstat i tehdy, hovoří-li se o estetickém umocnění „již utvořeného díla“. Takový předpoklad totiž nutně implikuje jakousi preexistenci uměleckého díla a ornament vykazuje do věčného *ex post*. Časovost ornamentu přicházejícího vždy „až po díle“ by znamenala, že nemůže tvořit jeho okamžitou součást. Pomineme-li nepřilíš přesvědčivý esencialistický přístup, který rozděluje, co ve struktuře díla funkční je a co již není, vyžaduje toto chronologické a silně

²⁸ Připomeňme zde, že řecké sloveso „kosmein“, zastřešující oba významy (uspořádat dle nějakého pevného řádu i zdobit), pochází z výrazu *kosmos*, znamenající jak svět (univerzum) ve smyslu harmonicky uspořádaného celku, tak ozdobu či dekoraci. Hezky lze tuto etymologickou řadu a přítomnost obou stěžejních významů sledovat na atributu „kosmetický“, pocházejícím z řeckého „kosmētikos“, implikující řád, harmonii i krásu.

binární chápání určitou recepci, jež by byla rozštěpena na „před“ a „po“. Drží se ale divákův či čtenářův pohled skutečně tohoto hiátu, jenž rozděluje text či obraz na „již utvořené“ a na to, co bylo teprve „přidáno“? Nespočívá síla ornamentu právě v jeho simultánnosti se světem díla, jež spoluvytváří?

Možná zde však nejde tolik o otázku časovosti ornamentu, které se budeme záhy věnovat o něco podrobněji, ale o jakousi axiologii ve vnímání umění obecně. Hodnotové kritérium jako by bez ustání stavělo hierarchii esenciálního a podružného, funkčního a nefunkčního, strukturního a arbitrárního. Téměř totožnou dualitu spatřujeme v hodnotovém rozštěpení jazyka komunikace a literární řeči. Stejně jako u ornamentu, i v případě literatury se předpokládá, že její jazyk přichází „až poté“, co se jednou ustavil „neutrální“ a za účelem dorozumění zkonstruovaný jazyk. A i když je nakonec literární řeč uznána ve své autonomii, zapomíná se na její performativní sílu, kterou působí nejen na běžnou řeč, ale na celý žitý svět. Jinými slovy: stejně jako ornament, i literární řeč bývá příliš často vykazována do hájemství dekorace.

VI. Strategie přelétavého pohledu a smrt jako podmínka zrození esteticky autonomního ornamentu

Pozoruhodné tázání po statusu autonomie dekorace i ornamentu nalezneme v 1. dílu *Pravdy a metody* Hanse Georga Gadamera (1960), konkrétně v kapitole nazvané „Ontologický základ okasionality a dekorativity“. Zásadním krokem k myšlení (ne)samostatnosti ornamentu je Gadamerův poznatek o dvojí mediaci dekorace: „Bytnost dekorace vězí právě v tom, že provádí ono dvoustranné zprostředkování, tj. že na sebe stahuje divákovu pozornost, uspokojuje jeho vkus, a přece také znovu odkazuje vně sebe k souvislosti života, jež doprovází.“ (Gadamer 2010, s. 149) Staví se tak proti klasické opozici, jež pojem dekorativity nahlíží v protikladu k „vlastnímu uměleckému dílu“, tedy jen jako prostředek ke kráslení, který může být zastoupen jiným prostředkem odpovídajícím danému účelu, a volá po nutnosti vymanit pojem dekorace z tohoto protikladu. Jako důkaz toho, že toto obvyklé rozlišení vyžaduje přezkoumání, může snadno posloužit oblast stavitelství. I okrasa

patří totiž ke „znázornění“ (reprezentaci), tedy způsobu bytí uměleckého díla, který je vždy tím, co Gadamer nazývá „přírůstkem bytí“ (Gadamer 2010, s. 148–150).²⁹

Je pak přinejmenším překvapivé, jakým způsobem Gadamer i navzdory odmítnutí opozice díla a dekorace chápe ornament, který „na sebe vůbec nemá poutat pozornost, ale musí se zcela rozplynout ve své doprovodné dekorativní funkci“ (Gadamer 2010, s. 149). Znamená to tedy, že ornament z této navýsost ambivalentní oblasti dekorace zcela vybočuje a je mu určena jakási neviditelnost? Gadamer však, zdánlivě v kontradikci s výše řečeným, dodává: „a přece nese něco z dvoustrannosti dekorativního zprostředkování“ (Tamtéž).³⁰ Vzhledem k tomu, že zásadním rysem ornamentu je podle Gadamera „opakující se vzor“ s téměř prázdnou referencí, nezbyvá mu pro samotnou estetickou autonomii příliš mnoho místa: „buď neponese vůbec žádný předmětný obsah, anebo jeho obsah bude *stylizací* a *opakováním* natolik zploštěný, že *pohled z něj přelétne hned jinam*“ (Gadamer 2010, s. 149–150; zvýraznil TJ). Přečteme-li poslední sentenci snad poněkud proti srsti, tedy nezávisle na autorově hodnocení těchto ornamentálních „kvalit“, spatříme, že tu Gadamer pojmenovává jednak určitý modus bytí ornamentu, o němž mluví již Jones a Riegl (stylizace a opakování, tedy rytmus), a spolu s tím do jeho charakteristiky vnáší zcela zásadní problém *pohledu* a *pohyblivé perspektivy*, který je možná podstatnější než samotná otázka jeho estetické autonomie.

Jestliže jsme totiž poukázali na nedostatečnost domněle funkčního přístupu k ornamentálnosti, který staví jasnou hranici mezi svět díla a jeho „pouhé“ krášení a předstírá, že ví, co z nich tu bylo dřív, nestalo se tak náhodou. Gadamerův „přelétavý pohled“ totiž můžeme číst hned několikerým způsobem: jednak jako implicitní poukaz na jeden ze stěžejních rysů jakékoli ornamentální křivky, a sice její ambivalenci mezi povrchem a hloubkou (hledíme-li na obraz tváře vyfotografované skrze krajkový závoj, co vlastně zdobí co?), dále na dehierarchizaci světa, do něhož pronikla, a v neposlední řadě na určitou strategii, k níž její pohyblivost přímo vybízí. K tomuto těkavému pohledu se dostaneme zevrubněji

²⁹ Gadamer totiž vnímá umělecké dílo v ontologickém vztahu k jeho temporalitě jako „průlom času do hry“: „Umělecké dílo natolik patří k tomu, k čemu se vztahuje, že jeho bytí obohacuje stejně, jako je obohacuje nový bytostný děj.“ (Tamtéž, s. 140)

³⁰ V této souvislosti překvapí i Gadamerův takřka normativní pohled na to, jak by měl ornament fungovat, a to včetně díky, s níž jsou jeho úkoly formulovány: „Pokud na opakující se vzor přihlížíme se zřetelem k jeho obsahu, mění se jeho opakování v mučivou monotónnost. Na druhé straně by však neměl působit mrtvě nebo jednotvárně, neboť jakožto jednotvárný prvek má oživovat, musí tedy do jisté míry na sebe přitahovat pozornost.“ (Tamtéž, s. 150)

v souvislosti s analyzovanými literárními texty, prozradíme však již nyní, že více než na ustálené obrazy a významy se zaměřuje na jejich pohyblivost.

Přesto je však třeba podívat se blíže i na onen nosič, který je údajným „raison d'être“ ornamentu. Ve své brilantní studii *The Broken Frame* (1989), o níž bude řeč ještě později, ukazuje kunsthistorik Karsten Harries tento vztah mezi nosičem a ornamentem jako čistě kauzální: ornament je nadán vlastní „krásou“, jež je však zcela ve službách nějakému většímu celku. To jej ostatně sblíží s rámem obrazu – máme tu tedy další paralelu rámu a ornamentu –, neboť, jak píše Harries: „tak jako rám, slouží i ornament svému nosiči“ (Harries 1989, s. 84). A právě tato podřízenost a jakási estetická „nečistota“ sblíží ornament s architekturou, která je rovněž ztělesněním určitého dilematu: má být zcela funkční, a přitom zůstat uměleckým dílem (Harries 1989, s. xiv). Aby byl ornament estetickým objektem, musí být podle Harriese současně autonomní i soběstačný.

Dostáváme se tak k jednomu z dalších paradoxů, jež možná ornament vystihují více než jasné, leč přímočaré definice; Harries totiž dospívá k tomuto závěru: „Ornament se nemůže stát čistě estetickým objektem, aniž by jako ornament zemřel.“ (Harries 1989, s. xiv)³¹ Vezmeme-li tuto dialektiku sebeplození doslova, nalezneme zde zřetelné rysy mýtu: smrt ornamentu oznamuje vlastní zrození a to nesměruje jinam než k samotnému zániku. Smrt ornamentu zdobného je „vykoupena“ zrozením ornamentu nového, autonomního. Tato interpretace je velmi lákavá – nebylo by to v dějinách myšlení o umění a literatuře poprvé, kdy je smrt v podstatě pojímána jako „funkce“.³² Více než o samotnou smrt ornamentu tu však možná jde o to pohřbít binární atributy a hierarchické kategorie, jimiž bývá jeho podřízenost celku a neautonomnost dokládána.

³¹ Srov. Hans Sedlmayr: *The Art in Crisis: The Lost Center* (1948), pro něhož je „agónie“ ornamentu a jeho následná smrt zapříčiněna nástupem tzv. „aplikovaného ornamentu“ na konci 18. století. V kontrastu s rokokem, kdy ornament dosáhl svého estetického vrcholu, je podle Sedlmayra 19. století etapou, která ornament pohřbila a tím ještě prohloubila panující duchovní a kulturní krizi. Na rozdíl od Harriese však možnost samostatné existence ornamentu nepřipouští: „Ornament je vskutku jedinou uměleckou kategorií, jež nemůže dosáhnout autonomie – a tak ornament umírá.“ (Sedlmayr 2006, s. 92) Krizi ornamentu, kterému chybí nějaká duchovní hloubka, Sedlmayr přenáší i do století 20., především do období umělecké moderny: „Jako by naše doba přestala rozumět tomu, že ornament musí mít hloubku i v jiném než prostorovém smyslu, že musí ustavit spirituální vztah a nějak vyjádřit vztah mezi lidmi a věcmi.“ (Tamtéž) K problematice zániku ornamentu, především v souvislosti s architekturou, viz podrobněji Karsten Harries: *The Ethical Function of Architecture* (1998, s. 50–69).

³² Srov. Maurice Blanchot: *Literatura a právo na smrt* (1948), Roland Barthes: *Smrt autora* (1968), Michel Foucault: *Co je to autor?* (1969).

VII. Znejistění reprezentace. Prasklý rám a sebeodhalující iluzionismus rokoka

Vraťme se tedy opět k rokoku a jeho ornamentu, neboť jsme zdaleka nepojmenovali vše, co jeho „nefunkční povaha“ (Souriau) odkrývá. Výše jsme předestřeli Bauerovo odhalení průniku rokokového ornamentu z okraje do centra kompozice a otázku jeho autonomie. Důvod, proč Bauer této skutečnosti přikládá takový význam a proč ve formě *rocaille* vidí symbol estetické emancipace, spočívá ve skutečnosti, že ornament tímto doslova subverzivním pohybem rozpouští hranici mezi reprezentací a ornamentalizací, a to do té míry, že v podstatě reprezentuje sám sebe:

„Veškerá skutečnost se nyní stala ornamentem či, přesněji řečeno, groteska se stala hodnou reprezentace. To je možné jen pod tou podmínkou, že reprezentace již nebude předstírat, že je reprezentací nějaké reprezentovatelné skutečnosti. Především zde však nejde o její předmět. Neboť až do počátku 18. století byli klasičtí bohové i Arkádie považovány za skutečné. Jedná se tu spíš o pojetí umění. V 18. století se totiž znovu uzavírá manýristický kruh, v němž umění neodkazuje k ničemu jinému než k umění a stává se samo sobě předmětem.“³³

Rokokové lasturovitě krajiny a architektury tedy nejenže komplikují klasickou dvoudimenzionálnost obrazu, významovou hierarchii a hranice oddělující svět obrazu a svět vnější (pozorovatele), *rocaille* rozměňuje i jednu z mála dosavadních jistot dobového uměleckého zobrazení: *reprezentaci*. Vztah ornamentu a světa se převrací, reálný svět se svou přírodou a lidskými bytostmi přestává být zdrojem nápodoby – ornament zaplavuje skutečnost ornamentem, neboť rám, jenž zachovával distanci mezi světem fikce a světem žitým, praskl. A na ničem menším než na základě této převrácené reprezentace a přerušeného rámování ukazuje Harries, který vědomě navazuje na Bauerovu koncepci *rocaille*, rokoko jako období, kdy dochází k přechodu mezi starým uměním, věrným reprezentací, a uměním moderním, abstraktním.

Při analýze rytiny německého mědirytcce Johanna Esaiase Nilsona *Der Liebe Morgen* (kolem roku 1770; obr. 4) podrobně demonstruje, jakým způsobem se z původně čistě funkčního rámu, který má především reprezentovat svůj nosič (obraz), stává rám *sebereferenční*, jenž na sebe strhává pozornost a současně spouští hravou dekonstrukci zobrazeného světa i rámu. Na této rytině se totiž v rámu

³³ Bauer 1962, s. 38, cit. dle F. R. Ankersmit 2003, s. 146.

objevuje výrazná prasklina a právě tento zlomený rám – reprezentující a současně sebekomentující – se v Harriesově podání stává metaforou nástupu moderního umění.

Tato hravost, stejně jako intermedialita rokoka, je dobře viditelná i v určitém zarámování tzv. barokního iluzionismu, mísicího reálný architektonický prostor s nebeským světem vyobrazeným na chrámových freskách. Ve chvíli, kdy je k tomuto vyobrazení přimalován rám, přechází celá iluze do jakési hry ve hře, a barokní iluzionismus se tak stává seberefrenční a sebepodvratný (Harries 1989, s. 68–69).³⁴ Na jiném místě Harries tuto iluzornost a určitou metateatrállost rokoka nazývá „sebeodhalujícím se iluzionismem“ (Harries 1983, s. 63). Je více než patrné, že tu stojíme před takřka identickým fenoménem, jako je sebeodhalující hra psaní a vypravěče v moderní próze, poezie tematizující svůj vlastní jazyk či zkrátka metatextové strategie v literatuře všudypřítomné od dob renesance a rozbujelé právě v 18. století. Sebekomentující poslání literatury, jež Roland Barthes shrnuje slovy: „nasadit si masku a zároveň na ni ukazovat“.³⁵

VIII. Proměna perspektivy: tapetový vzor jako impulz k přehlížení referentu

Otázku reprezentace (nejen) rokokového ornamentu tematizuje velmi originálním způsobem holandský historik Frank R. Ankersmit. Jak naznačuje sám název jeho studie „Rococo as the Dissipation of Boredom“ (Rokoko jako zahánění nudy, 2003), vychází její autor z ryze subjektivního a autobiografického pocitu nudy, který se v něm zrodil při častých nemocech v dětství. Ty jej po dlouhé dny nutily zůstat v posteli, s níž mu rodiče sice dovolili „cestovat víceméně po celém domě“ (což jej často dovedlo až do jejich manželské ložnice), nejčastěji jej však ležení v peřinách poutalo k nečinnému pozorování okolí: „Často jsem, přemožen nudou, pociťoval podivnou fascinaci ke květinovým vzorům na záclonách visících v ložnici mých

³⁴ Přejít mezi barokem a rokokem Harries pozoruhodným způsobem nepopisuje jen v souvislosti s uměleckou tvorbou, ale také se společenským životem. Příležitou ilustrací této proměny jsou rytířské turnaje. Zatímco v baroku jsou tato klání ještě stále záležitostí rytířské cti – soupeři si při nich, třebaže symbolicky, vyrovnávají účty a očekávána je v jejich průběhu i přítomnost panovníka –, zápasí spolu v turnajích rokokových už jen maškarády za doprovodu orchestru, hrajícího z půlky na skutečné nástroje a z půlky na hračky: z barokních turnajů se v rokoku stává karneval a hravá parodie. „Rokoko si pohrává s teatralností baroka, kterou už nadále nemůže brát zcela vážně. Z divadla se stává divadlo na divadle.“ (Harries 1983, s. 122)

³⁵ Barthes 1994, s. 35.

rodičů. A jsem přesvědčen o bytostném sepětí mezi oněmi pocity nudy na jedné straně a fascinací na straně druhé.“ (Ankersmit 2003, s. 132)

Tuto pozoruhodnou směs *nudy* – již autor s nepřeslechnutelnou proustovskou reminiscencí charakterizuje jako dočasné přerušení vztahů mezi námi a světem a která způsobuje to, že se nám realita ukazuje ve své pravé povaze, netknuté a neporušené našimi vlastními zájmy – a *fascinace* – coby mučivého příslibu sloučení subjektu a objektu, přičemž tento intenzivně vytoužený příslib zůstává nenaplněn – se mu ve spojitosti s vyličenými květinovými vzory podařilo pochopit, jak píše, při pročitání jisté pasáže z knihy Rogera Scrutona o estetice hudby.³⁶ Ta pojednává o vztahu mezi kamenným, ve tvaru listoví formovaným vlysem gotické katedrály a tapetovým vzorem.³⁷ Vzhledem k významné roli, jakou toto zdobení, „jímž gotický architekt proměnil kámen v něco, co je tak plné světla a pohybu, jako bývá strom

³⁶ Scruton 1997.

³⁷ Imaginární a řekněme rovnou fantasmatický potenciál tapety, jejího vzoru či nějakého rušivého prvku „navíc“ na stěně je oblíbeným modernistickým toposem. Zmíňme za všechny vzpomínkovou pasáž z knihy Vladimira Nabokova *Pnin* (1957), při níž se hlavní protagonist otupělý bolestí, strachem a hučením horečky v hlavě vydává po stopách nástěnné výzdoby: „Ještě tíživější byl jeho souboj s tapetou. Odjakživa viděl, že vzor, sestávající ze tří různých svazků purpurových květů a sedmi různých dubových listů, se ve svislém směru s konejšivou pravidelností několikrát opakuje; nyní ho však trápil fakt, že nedokáže odhalit systém, jímž se řídí opakovaný výskyt vzoru ve vodorovném směru. (...) Bylo očividné, že pokud podlý tvůrce – zhoubece rozumu, přítel horečky – ukryl klíč ke vzoru s tak obludnou péčí, musí být ten klíč vzácný jako sám život, takže jakmile se vyjeví, Timofej Pnin bude znovu zdravý jako dřív a vrátí se do svého světa.“ (Nabokov 2001, s. 21–22) Nalezení systému a proniknutí do světa obrazu přitom nepředstavuje jen naději na uzdravení a racionální distanci pozorujícího subjektu a fantasmatického objektu – tedy opak Ankersmitova vytouženého sloučení při fascinaci, ale také možnost přemístění ze světa reálného do světa fantasmatu: „A třebaže svědek i oběť těchto preludů ležel zachumlaný v posteli, v souladu s dvojdomou podstatou vnějšího světa současně seděl na lavičce v purpurově zeleném parku.“ (Tamtéž, s. 22) Rušivým aspektem, kolem něhož odstředivě i dostředivě obíhají myšlenky a vzpomínky a který tak rovněž vytrhává pozorující subjekt ze svého v klidu spočívajícího těla, se stává skvrna na zdi ve stejnojmenné povídce Virginie Woolf (1917): „Skvrna byla malá a oválná, černá na bílé zdi, asi patnáct centimetrů nad krbovou římsou. S jakou hbitostí se naše myšlenky vrhnou na nový předmět, o kousek jej nadzvednou, jako když mravenci s horečnou činností poponesou stéblo a pak je opustí.“ (Woolf 1982, s. 111) Jakkoli je však tato skvrna otvorem k takřikající impresionistické imaginaci i vnitřnímu monologu, představuje pevné zakotvení v žitém světě: „A opravdu, když tak teď na ni upírám své zraky, cítím, že jsem se jako tonoucí v moři zachytila něčeho pevného; cítím uspokojivý pocit skutečnosti, která okamžitě promění oba arcibiskupy i lorda kancléře v rozmazané stíny.“ (Tamtéž, s. 122) Poslední příklad fantasmatického potenciálu obrazců na stěně tvoří sekvence z filmu Ingmara Bergmana *Jako v zrcadle* (1961), při níž se hrdinka Karin, trpící schizofrenií, vydává za úsvitu doprovázeném zvukem lodní sirény na půdu. V momentu, kdy se octne před stářím zašlou tapetou, odkrývá kamera pableskování vycházejícího slunce na listovém tapetovém vzoru, ale také černou trhlinu, zpoza které vycházejí septavé, halucinační hlasy. Karin kousek poodejde a za neustálého šumění těchto hlasů padá na kolena ve stavu evokujícím náhlý záchvat stejně jako erotické vytržení. Skutečnost, že se hlasy ozývají právě zpoza tapetového vzoru, není nikterak náhodná, svým rozbujelým pohybem po stěně zde ornament vizuálně zesiluje celou halucinační scénu. Ke vztahu ornamentu a schizofrenie viz později.

v létě“,³⁸ naplňuje, je pozoruhodné, že výsledná stavba žádnou ideu listoví nenese. Stejně tak je tomu podle Scrutona s květinami na šatech či na tapetě:

„Je obrovský rozdíl mezi vzorem na tapetě a vyobrazením věci, která tento vzor tvoří: a to i tehdy, když vypadají naprosto stejně. Tapeta po nás nechce, abychom se zabývali květinami, které ji pokrývají. Přiložte však kolem jedné z nich rám, podepište se pod pod ni a najednou na vás vyskočí, ne jako nějaký vzor, ale jako květina, která si žádá být jako taková pochopena.“³⁹

Můžeme se tak v závislosti na určitém zarámování rozhodnout, zda budeme tapetový motiv vnímat na úrovni reprezentace, tedy jako mimetický obraz skutečné květiny, nebo jako čistý vzor, jenž je na skutečném referentu nezávislý. Vzhledem ke zvolené perspektivě, tvořené čistě subjektivním vnímáním, nepřekvapí, že se Ankersmitovo uvažování ubírá směrem, v němž pozorovatel nestojí „někde na trajektorii mezi skutečnou květinou a jejím znázorněním“ (Ankersmit 2003, s. 134), nýbrž v situaci, jež je komplexnější a vzhledem k imaginaci diváka podstatně otevřenější:

„Tvary se začínají navzájem proplétat a nabývají nových významů – významů, jež lze odvodit jak ze tvarů znázorněných květin, tak z negativního prostoru mezi nimi; to znamená z pozadí daného vzoru nebo z jakéhokoliv prvku na tapetě, jenž může zaujmout naši pozornost. Nový význam může dokonce vykrystalizovat okolo chybiček na tapetě či na zácloně, jako jsou například skvrny nebo natržení, a to dokud na sebe tyto náhodné vlastnosti a vzor vzájemně působí.“ (Tamtéž)

Tento obraz tapetového vzoru rozehrává hned několik esteticko-sémiotických dimenzí, jež je třeba mít při úvaze o reprezentaci ornamentu a ornamentálního vzoru na zřeteli. Zásadní nejsou pouze významy, jež se dají „vyčíst“ ze znázorněných kontur či z nich plynoucích asociací, ani zmíněná negativní místa, jež náhle přestávají být mezerami *mezi* konturami a stávají se samostatnými prostory – tedy jakýmiisi ne-místy, v nichž se z *pozadí* stává *popředí* –, ale oba aspekty dohromady, ve vzájemné oscilaci.⁴⁰ To vše navíc ve vztahu k určité nahodilosti, která se možná

³⁸ Scruton 1997, s. 121; cit. dle Ankersmit 2003, s. 133.

³⁹ Tamtéž.

⁴⁰ Podobným způsobem uvažuje Rae Beth Gordon o krajce, u níž jsou obvykle vlákna i dírky ve stejném poměru a kterou zkoumá na úrovni narativní metafory v textech Gérarda de Nervalu. (Gordon 1992, s. 55–77)

netýká jen oněch nedokonalostí, o nichž píše Ankersmit, nýbrž i samotné *perspektivy*, z níž daný vzor v daný moment pozorujeme.⁴¹ Tato perspektiva ovšem není jen místem, odkud ornamentální vzor sledujeme, její charakter je povýtce performativní, můžeme proto říci, že díky ní sledovaná místa rozehráváme (a Gadamer se svým „přelétavým pohledem“ není daleko); i zde jde tedy o určitý způsob zarámování.

IX. „Ornament zaplavil skutečnost.“ Dimenzionální přechod a sloučení světů uvnitř a vně rámu

Nasadě je paralela s psaným textem a jeho grafickým uspořádáním: tapeta jako textuální prostor popisovaný grafickým vzorem či naopak text jako plocha tapety pokrytá písmem. Materialita textu, textura, může při tomto srovnání evokovat fenomenologické pojetí Romana Ingardena (písmo by korespondovalo s grafikou vzoru), ovšem jen do chvíle, než se zaměříme na samotnou otázku konkretizace, významotvorné doplňování „míst nedourčenosti“. Prázdna místa mezi jednotlivými vzory neboli, řečeno spolu s Henri Focillonem, „meziprostor“⁴² totiž nelze nahlížet jen jako místa významového doplnění a substituce – v závislosti na kontextu či zkušenosti s aktuálním světem –, nýbrž jako autonomní místa vlastní produkce. Zatímco referenční čtení tapetového (a textuálního) vzoru by volalo po naší aktuální zkušenosti se zobrazeným objektem, „zde se imaginace,“ píše Ankersmit v návaznosti na Kanta, „osvobozuje od všech předchozích vzorů: již se neptáme, jako co daný vzor vypadá“ (Ankersmit 2003, s. 134).

Vezměme si tedy spolu s Ankersmitem tento imaginární potenciál tapetového vzoru jako důkaz toho, jak „může ornament rozpouštět struktury a

⁴¹ Při užívání pojmu perspektiva se necháváme inspirovat kunsthistoricko-filozofickou prací Huberta Damische z roku 1987, která se snaží perspektivu vymanit z čistě symbolického chápání, tak jak jej představila průkopnická studie Erwina Panofského *Perspective as a Symbolic Form* (1927). Perspektiva podle Damische nemá za účel „umožnit produkci výpovědí či malířských propozic. Její hodnota je principiálně reflexivní a regulativní“ (Damisch 1993, s. 45). Podstatný je pro Damische rovněž inscenační potenciál perspektivy: „Jediný rozdíl mezi přístupem k věci a k obrazu je ten, že perspektiva [...] nabízí prostředek k inscenování tohoto zachycení a k jeho rozehrání z hlediska reflexe.“ (Tamtéž, s. 68) K odlišnosti konceptu perspektivy u Panofského (pro nějž má symbolickou, tedy zástupnou funkci a něco *znamená*) a Damische (pro kterého je více strukturou a paradigmatickým, jež význam *dávají*) viz Grootenboer 2005, s. 97–134.

⁴² Focillon upozorňuje na důležitost těchto mezer v souvislosti s románskou plastikou, na níž z prázdné plochy mezi dvěma figurami vyvstává figura třetí. (Focillon 1982, s. 199)

konvence určující naše vnímání světa“ (Ankersmit 2003, s. 136). Primárním zájmem pro historika, kterého tato životní zkušenost přivedla k fascinaci fenoménem ornamentu, i pro nás však zůstává rokoková figura rocaille a její vztah k *repräsentaci*. Aby byly všechny její zásadní projevy patrné, věnuje Ankersmit nemalou pozornost také barokní rytině Jeana Béreina z roku 1690 (obr. 5), na níž ukazuje, jak toto vyobrazení reprezentuje, ale především tematizuje svou vlastní situovanost v prostoru i jeho dimenzionální proměnu: z prostoru dvourozměrného, tvořeného bohatě zdobeným ornamentálním rámem rytiny, k samotnému centru („tempietto“), které má představovat rozměr třetí. Při bližší analýze je však patrné, že tento dojem je optickým klamem (Ankersmit mluví s odkazem na holandského výtvarníka 20. století, proslulého svým zobrazováním fyzikálně nemožné reality, o „escherovském efektu“), hrou, která „vizualizuje Humeovu distinkci mezi empirickými zákony a logikou: respektuje logiku, a přitom je v rozporu s empirickými důkazy našeho světa“ (Ankersmit 2003, s. 138).

Mluvíme zde o těchto interpretacích proto, že ačkoliv je Béreinova rytina důkazem hry s prostorovými dimenzemi a projevem barokního iluzionismu obecně, svým jasným odlišením druhé a třetí dimenze zatím jen předznamenává událost, jež se v celé své intenzitě rozvine právě v rokoku. Aktérem této události není nikdo jiný než rozbujelé ornamentální formy, jež na Meissonierově rytině „pronikly přímo do centra obrazu, osvobodily se ze statusu pouhé dekorace a staly se samy potenciálním předmětem znázornění“ (Ankersmit 2003, s. 144).

Tento průnik můžeme jasně vidět na mohutné linii (obr. 2), evokující průřez či laterální pohled na objemnou stěnu, táhnoucí se z horního středu k pravé dolní části obrazu. Rokokový ornament, nahoře i dole k této stěně přiléhající, se stal součástí rámu. A ačkoliv je zbylá linie rámu zcela přímá a ostře kontrastuje, jak si Ankersmit všímá, právě s barokním rámem hojně zdobeným groteskním ornamentem, v průběhu svého kroucení a vinutí se tyto vlnité křivky stávají jak součástí rámu ohraničující prostor rytiny, tak součástí architektury, již rytina znázorňuje. Potvrzují tak postřeh Henriho Focillona, který ve svém spise *La vie des formes* (Život forem, 1934) o ornamentálním umění pregnantně prohlásil, že „nejenže existuje samo o sobě, ale *konfiguruje své prostředí*, jemuž dala tato forma tvar“ (Focillon 1981, s. 27; zvýraznil TJ).

Při bližším pohledu na celou fantaskní architekturu se její povaha ukazuje jako značně ambivalentní. Nelze prakticky rozeznat či, přesněji řečeno, vést jasnou

dělicí linii mezi tím, co patří do této fiktivní architektury a co už je samotným ornamentem, prostorem *rocaille* – opět se tu tedy vrací otázka hranice mezi *ergem* a *parergem*. Než mluvit o dvou koexistujících či prolínajících se světech bylo by tedy přesnější poukázat na jejich naprosté *sloučení*. Tato fúze se však netýká ničeho menšího než otázky, co vlastně tato rytina zobrazuje a zda nebude třeba posunout především perspektivu, z níž je tato otázka kladena.

„Ornament zaplavil zobrazitelnou skutečnost, ovšem během toho proměnil nejen povahu skutečnosti, ale i svou vlastní. Ornament sám sebe přeměnil z pouhé dekorace na skutečnost stejně reálnou jako skutečné stromy či skutečná palácová architektura a výsledkem této ornamentální arogance je, že se z dekorativních forem staly potenciální objekty zobrazení, stejně jako jimi jsou běžné předměty vnímání. Skutečnost pochopitelně nezůstala nedotčena. Sama byla nyní donucena přizpůsobit se zvláštním tvarům rokokového ornamentu.“
(Ankersmit 2003, s. 146)

X. Temporalita ornamentu: mezi zdobením a agónií

Jsme tak svědky hned několikeré proměny: komplikuje se dekorativní charakter ornamentu, jenž si „arogantně“ nárokuje postavení samotné dominanty obrazu; rám určený původně k tomu, aby oddělil vnější svět od světa zobrazení, se prolamuje a *vtéká* dovnitř – snad aby, řečeno s Derridou, „stlačil a propletl jeho figury“ (Derrida 1978, s. 90) –, takže se jeho plošnost vzápětí prohlubuje a rozpíná; architektonické objekty s reálným základem v žitém světě nabývají ornamentálních forem a jejich nová podoba tím přestává ukazovat ven z „fikčního“ univerza obrazu a ukazuje naopak sama k sobě, ke své hře se světem a vlastní metamorfóze.

Tato mnohospěrná ambivalence však výrazným způsobem neproniká jen prostorem a dimenzemi zobrazujícího a zobrazeného – a je patrné, že takové rozlišení se v hájemství ornamentu stírá –, nýbrž i časem a jeho jednotlivými rovinami. Tváří v tvář takovému výjevu je totiž naše schopnost určit, co předcházelo čemu čili jaká proměna podmínila druhou, silně ochromena – a to nejen proto, že se ornament v jednom momentu rozprostřel napříč celým spektrem a kompozici obrazu stejně jako kontury zobrazených předmětů proměnil v sebe sama, ale především proto, že přijala-li realita křivky ornamentu, musela přijmout i jeho temporalnost. A dokážeme odhadnout, jaký je vlastně *čas ornamentu*?

Ornament svým vpádem z okraje do skutečnosti překonfiguroval základní prostorové uspořádání, čímž zároveň proměnil čas svůj i čas podmaněného světa. Otázka časovosti ornamentu je možná scestná. Jak totiž určit čas víceméně imaginární figury, jež má sice jakýsi základ v žitém světě, ale jehož zákonitostem se vyhýbá? Mohli bychom začít třeba s pečlivou anatomii rokokové křivky a jejími výběžky, jejichž konce mají vždy odlišné proporce, což, jak poznamenává Ankersmit, sugeruje dojem hloubky (Ankersmit 2003, s. 149). Jeden konec je svinutější, a evokuje tak určitou cykličnost spolu s galantním kadeřením v rokoku tolik oblíbené bujné paruky, zatímco druhý konec – ten, jenž je svou rozprostřeností jakoby více v popředí – implikuje spíše další rytmické a kontinuální vinutí.

Co to ale vypovídá o jejím čase? Sehrává zde nějakou roli skutečnost, že vedle organicky svinutých, a přece neživých kamenných staveb se ornament ovívá i kolem živých stromů a vody tryskající z fontány? Na tuto otázku neznáme jednoznačnou odpověď, chceme však poukázat na to, kolik rovin vpád ornamentu do světa obrazu rozehrává. Stejně tak by bylo možná příliš ukvapené, kdybychom na Ankersmitovu tezi o ornamentem proměněné realitě pouze přitakali. Podstatné však je, že tak jako fascinace, slibující sloučení pozorujícího subjektu a objektu, s níž Ankersmit pohlíží jak na květinový vzor, tak na kulturní fenomén rokokového ornamentu, odehrává se i sloučení ornamentu a skutečnosti skrze určitou perspektivu, jež umožňuje realitu „donucenou přizpůsobit se zvláštním tvarům rokokového ornamentu“ nejen vidět, ale především vytvářet. Tato perspektiva nestojí ani na pozorujícím subjektu, ani na pozorovaném objektu, nýbrž na jejich vzájemné proměně.

Záplava ornamentem, jakož i výsledný efekt ornamentální „arogance“ – tedy toho, že se ornament stává nejen objektem, ale také modelem svého vlastního zobrazení – pochopitelně nemůže zůstat bez následku, čehož si je Ankersmit dobře vědom, když sumarizuje jeho význam:

„Prvním krokem rokokového ornamentu byl troufalý skok z pouhého ornamentálního rámování do říše reprezentace. Rokokový ornament zaplavuje skutečnost ornamentem: předměty zobrazení se samy přizpůsobují ornamentu. Tím, jak se stává skutečností, ornament takřkajíc vytlačuje sám sebe – takže historicky ornament paradoxně zmizel právě ve chvíli, kdy se stal vším. V tomto smyslu je rokokový ornament tím nejvybranějším stadiem ornamentu a zároveň jeho smrtí.“ (Ankersmit 2003, s. 150)

Zde už tedy nejde o metaforickou smrt ornamentu, tak jak o ní píše Harries, ve smyslu podmínky zrození esteticky autonomního ornamentu předznamenávající nástup moderního umění. V Ankersmitově tvrzení totiž zaniká i tento „esteticky autonomní“ ornament, a to ve chvíli své absolutizace. Možná že právě zde tkví odpověď na otázku po jeho temporálnosti. V letmé chvíli, kdy přestane reprezentovat, tedy znovu-zpřítomňovat sám sebe a přijme kontury okolního světa, aby je smísil se svými, zaniká. Tento zánik však není a nemůže být konečný, neboť se odehrává v pohybu, bez něhož by ornament zůstal nehybně viset na svém nosiči jako strnulá zkamenělá ozdoba odkazující již jen na svou historii.

Možná právě tato samoplodivá moc ornamentu naháněla takovou hrůzu Hockemu, když ve svém pojednání o manýrismu zhodnotil výstřední ornamentální rytiny z „jedné z nejnebezpečnějších duchovních slepých uliček“, tedy z přelomu 16. a 17. století: „V takovémto samoúčelném manýrismu se ohlašuje jeho agónie. V některých knihách s ornamentálními rytinami se přehnaná dekorativnost zvrhá v epilepsii smyslu pro tvar.“ (Hocke 2001, s. 226) Hockův dramatický soud je pro naše uvažování o ornamentálních principech, jdoucích napříč dějinami umění a filozofie, nanejvýš příznivý, neboť staví jasnou filiaci mezi na první pohled nevinné a koketní rytiny rokokové a výtvarné umění manýrismu. A bylo-li v několika posledních dekadách mnohokrát přesvědčivě odhaleno pronikání manýristického vidění světa a jeho postupů do výtvarného umění i literatury 20. století (ale stejně tak hluboko do středověké i starověké minulosti),⁴³ není důvod, proč tuto kontinuitu neobohatit i o prizma rokoka. Je to právě „samoúčelný manýrismus“ a spektakulární invazivnost ornamentu, co k tomu poskytuje přinejmenším dobrou záminku.

XI. Arabsko-islámský ornament jako výzva západnímu myšlení

Anti-reprezentující a amimetická povaha rokokového ornamentu nás přivádí do zcela jiného geosociálního i kulturního rámce, a sice k umění islámu.⁴⁴ Nebudeme se zde

⁴³ Vedle již zmíněného Hockeho a Curtia za všechny uvedme alespoň: Claude-Gilbert Dubois: *Le Maniérisme* (1979); Mary Ann Caws: *The Eye in the Text: Essays on Perception, Mannerist to Modern* (1982); Josef Vojvodík: *Povrch, skrytost, ambivalemce: Baroko, manýrismus a (česká) avantgarda* (2008).

⁴⁴ Nadále budeme v návaznosti na práce Dominiqua Clévenota používat především termín „arabsko-islámské umění“, jež tvoří podcelek islámského umění, zahrnující i tvorbu národů nearabských (např. Írán či Turecko), a odpovídá době a sféře arabského vlivu uvnitř islámské kultury. Uchýlíme-li se

pokoušet zevrubně charakterizovat arabsko-islámské umění, někdy označované jako muslimské, neboť bychom tak vystoupili jednak z rámce, v němž sledujeme ornament ve vztahu k psaní, jednak z našeho vlastního horizontu. Zaměříme se pouze na jeho ornamentální povahu, a to především se zřetelem k ne-representaci a autoreferenčnosti coby principiálních rysů ornamentu obecně. Nevyhneme se přitom občasným exkurzům k otázkám spíše teologickým, neboť – jak zdůrazňují všichni, kdo se zabývají jeho dějinami umění a estetikou – islám neuznává přerýv mezi náboženským a profánním: je náboženstvím, stejně jako sociálním modelem, výkladem světa i soudní pravomocí.

V oprávněnosti našeho postupu nás utvrzuje názor jedné z předních autorit pro výzkum islámského umění, Olega Grabara, který ve své knize *The Meditation of Ornament* (1989), zkoumající ornamentální podstatu umění a architektury islámu, upozorňuje, že poznání islámské umělecké tradice může legitimně vést k úvahám aplikovatelným na jiná místa i jiné doby (Grabar 1989, s. 5). Grabar totiž striktně odmítá etnocentrismem svázané dějiny umění založené výhradně na západní reprezentaci,⁴⁵ což pro nás představuje podnět k promýšlení převážně „západního“ psaní i skrze „nezápadní“ umělecké projevy. Pojetí, vůči němuž se Grabar s projevem velké úcty vymezuje, reprezentuje především hojně citovaná kniha *The Sense of Order* (Smysl řádu, 1980) E. H. Gombricha, věnovaná dekorativnímu a ornamentálnímu umění především z hlediska vizuální percepce a dekorativní symboliky. Hlavní rysy ornamentu Gombrich stanovuje jako *rámování*, *vyplňování* a *spojuování* a definuje jej především na základě vztahu k určitému objektu, obrazu, jenž má být zarámován, či stěně, jež má být pokryta. V kontrastu s tím chápe Grabar ornament jako zcela autonomní umělecký projev, jehož původ nemusí nutně záviset na potřebách domnělé dominanty.

„Tento proces, jak mu rozumím, byl pro Gombricha zásadní tím, že poskytoval oporu potřebnou k ocenění toho, co je na umění skutečně podstatné, tedy onoho neornamentálního, velkého a grandiózního zpodobování přirozeného světa, které tvoří, alespoň v převažující

místy k poněkud vágnějšímu spojení „umění islámu“, vede nás k tomu respekt vůči slovníku toho kterého autora.

⁴⁵ Zajímavým příspěvkem k této problematice a jistou polemikou s Grabarovou snahou ukázat ornament jako konstitutivní rys především islámské kultury je již zmíněná kniha Jenny Anger *Paul Klee and the Decorative in Modern Art* (2004), v níž velmi podrobně sleduje přemýšlení o dekorativním umění a výtvarném ornamentu ve 20. století. Vedle Derridova čtení Kantovy *Kritiky soudnosti* věnuje pozornost také textu Gianni Vattima: „Ornament/Monument“, zabývajícimu se Heideggerovým *Původem uměleckého díla* (1935/1936).

tradici dějin umění, hlavní výdobytek západního malířství. A právě v tomto místě se s Gombrichovým postojem rozcházím. Činím tak jen částečně tím, že odmítám eurocentrické myšlení, jehož představa umění je založena výhradně na západních reprezentacích. [...] Dělán to především proto, že [...] ornament může být námětem daného vyobrazení. Jakýkoli artefakt, ať už jde o fasádu paláce Mshatta, nebo Sixtinskou kapli, jsou divákovi (ne však nutně jejich autorovi) jen ornamentálními povrchy, dokud těmto divákům někdo neposkytne další významy. Mezitím nejsou jen dokladem „vyplňování“, neboť očividně byly důvodem, proč byla stavba či nějaký předmět utvořeny.“ (Grabar 1989, s. 40–41)

Jak však tento arabsko-islámský ornament charakterizovat? Samotný „termín“ ornamentu je dle Grabara velmi vágní, neboť zahrnuje celkem tři etapy: typ vzorku, proces vzniku i konečný výsledek. Na základě pozorování ornamentu dochází Grabar ke třem premisám vizuálního umění islámu: 1. Ornament je primárně, ne-li jedinečně obdařen vlastností přenášení krásy – je *kaliforický* – a přináší požitek – je *terpnopoietický*. 2. Ornament nesestává z hmatatelných či identifikovatelných forem. 3. Ve vnímání vizuálního umění existují univerzální mody a hodnoty (Grabar 1989, s. 226–227).⁴⁶ Podstatné je však především to, že zcela kontrastně k nespoutanému vinutí ornamentu rokokového a jeho do velké míry nahodilému charakteru má islámský ornament pevná výtvarná pravidla: ignoruje jednotlivost, naturalismus a veškerý objem či jeho náznak. Striktně dvourozměrná artikulace povrchu jeho linií je uskutečněna pomocí opakování, variace a rytmu.⁴⁷

XII. Nepřítomnost referentu. Opozice viditelného a neviditelného

Hned na začátku své knihy vymezuje Grabar důležitý rozdíl mezi dekorací, která je podle něj „cokoli přidaného ke struktuře či objektu, co není nezbytné k jejich stabilitě, použití či rozumění“ (máme tu tedy opět co do činění s Kantovým *parergem*), a ornamentem, jenž je „jakoukoli dekorací, jež nemá žádný referent mimo objekt, na němž se nachází, vyjma technických manuálů“ (Grabar 1989, s.

⁴⁶ Tyto univerzálie nazývá Grabar „démony“. Jde o jakési prostředníky mezi světem a textem či textem a jeho čtenáři. Na rozdíl od tzv. kódů mají démoni tu výhodu, že jsou nezávislí na specifických uměleckých díla (Grabar 1989, zejm. s. 40, 235). Ve své další knize věnované islámskému umění Grabar v univerzálnosti dokonce spatřuje samotný smysl ornamentu, jenž je podle něj vyjádřením potřeby „mechanismu sblížení“ mezi lidmi a uměním (Grabar 1996, s. 178, 187).

⁴⁷ Srov. Clévenot 1994, s. 138.

xxiii–xxiv). Tato *nepřítomnost referentu* vychází z hlavního étosu muslimského umění: nestálosti viditelného, z něhož plyne tradiční odmítání zobrazení hmatatelné či viditelné reality (Grabar 1989, s. 19).⁴⁸ Podstatným proto v umění islámu není mimetický znak sám o sobě, nýbrž jeho transformace. Ornament je v tom případě ideální formou, neboť jeho amimetický charakter tradiční nedůvěru v reprezentaci zachovává. Grabar tak pomocí paralely s ornamentací evropské architektury (arabeskovitě zdobený Ara Pacis [Oltář míru] římského císaře Augusta z roku 13 př. n. l. a takřka exuberantně nahromaděné figury zaplňující fasádu západního portálu Posledního soudu gotické Katedrály v Amiens, vystavěné v průběhu 13. století) ukazuje na nabízející se interpretaci určitého „vizuálního zatemňování“, jímž je konkrétní sdělení ukryto v ornamentálním vzoru. Platnost tohoto principu je však zpochybněna, a sice z toho důvodu, že o klasickou ikonologickou interpretaci v ornamentálním umění islámu nejde, neboť referent je zkrátka odmítnut (Grabar 1989, s. 33).

Podle jiného specialisty na umění islámu, Dominiqua Clévenota, je ornamentace uměním povrchu, jež uniká všem nástrahám reprezentace (Clévenot 1994, s. 135). Vztah člověka k viditelnému a neviditelnému sehrává v islámu zásadní roli, a proto hned na začátku své knihy, příznačně nazvané *Une Esthétique du voile* (Estetika závoje, 1994), přichází se schématem „přehrazeného pohledu“ (le regard barré) jako nástroje k interpretaci estetiky arabsko-islámského umění (Clévenot 1994, s. 14). Klíčové jsou pro něj přitom dva pojmy: výtvarná kategorie „dvourozměrnosti“ jakožto symbolické formy a „závoj“ (ḥijāb) jako metaforický pojem filozofický a náboženský. Funkce tohoto *závoje* je vždy totožná: skrývá a rozděluje čili vytváří distanci mezi tím, kdo se dívá a k čemu jeho pohled směřuje. Je tím, co oddaluje svět zjevného a skrytého, protože „viditelné není ničím jiným než závojem, jenž schovává, zatajuje, zadržuje a chrání niternost, v níž sídlí pravda, prvotní a poslední smysl, ḥaqīqa“ (Clévenot 1994, s. 8–9).⁴⁹ Tento závoj, který symbolizuje samotného Boha, neboť „není dáno smrtelníkovi žádnému, aby s ním Bůh rozmlouval, leda prostřednictvím vnuknutí či zpoza clony“,⁵⁰ tak představuje „clonu, jež brání pohledu, tím jej však současně zjišťuje“ (Clévenot 1994, s. 85).

⁴⁸ Grabar se v této souvislosti odvolává na francouzského orientalistu a průkopníka historiografie islámu, Louise Massignona.

⁴⁹ Arabský termín „ḥaqīqa“ znamená realitu a v sufismu je používán ve smyslu poznání božské podstaty.

⁵⁰ Korán, LXXXI. Súra 42. „Porada“, 50/51. Cit. dle *Korán* 2000, s. 374.

Proto je přibližování se k Bohu líčeno jako odstraňování jednotlivých závojevů a právě závoj je tím, co je z boží existence viditelné. Samotná kontemplace boží tváře se pak odehrává již jen skrze duši, fyzický pohled je, jak praví súfijští mystici, „vyhlazen“ (Clévenot 1994, s. 86–87, 169).

Nedůvěra v zobrazování a jeho pozdější zákaz mají pochopitelně svůj původ v náboženské praxi, ačkoli tak tomu nebylo odjakživa. Nikde v Koránu (jak se obvykle traduje) se obecné odsouzení či zákaz zobrazování lidí, přírody či boha totiž neobjevuje – na rozdíl od desatera Starého zákona, kde je tento zákaz zcela explicitní: „Nezobrazíš si Boha zpodoběním ničeho, co je nahoře na nebi, dole na zemi nebo ve vodách pod zemí.“ (Dt 5, 8) Jen v pár verších Koránu jsou kritizovány předislámské praktiky uctívání obrazu v rituální funkci, tedy idolu, modly.⁵¹ Až po rozšíření islámu mimo Arabskou říši a zintenzivnění každodenního kontaktu s blízkým Východem, zejména s Byzantskou říší, se chápe slova dosud mlčenlivý anikonismus. Ten pak rychle přerůstá v ikonoklasmus, aby se zamezilo pokušení, „jež u muslimů vyvolávají divy figurativního umění“ (Clévenot 1994, s. 71). Malíři jsou v této době líčeni jako nejhorší ze všech stvoření, prokleti Mohamedem a přirovnávání k prodávacům psů. Jsou totiž podezírání z toho, že se svým uměním snaží imitovat stvořitelickou moc Boha (Clévenot 1994, s. 69–72). Připomeňme však, že tato „ikonofobie“ se netýká samotného Koránu – božího slova zvěstovaného andělem Gabrielem proroku Mohamedovi, a tudíž prvotního zdroje islámské víry –, nýbrž tzv. „hadith“ čili slov Proroka, která tvoří druhý zdroj muslimského práva, a že explicitní zákaz figurativního zobrazení pochází až ze 13. století (Clévenot 1994, s. 141–142).

Nepřekonatelná vzdálenost mezi stvořitelem a věřícím má v islámu, který považuje božské za vzdálený a netělesný původ psaného slova, svůj pandán v samotné problematice sdělení, lépe řečeno v jeho znakové povaze. Jednu z implikací Koránu, jenž varuje před svůdností šálivých obrazů světa a vyžaduje naopak jejich překročení úsilím o *abstrakci*, totiž představuje určitá „fraktura znaku“, tedy jinakost vepsaná již ve znaku samotném: „Co jiného je ve skutečnosti znak, než tvář stále otevřená k tomu, co je mimo smysl (une figure toujours béante

⁵¹ Podrobněji ke značně komplexní otázce figurativního zobrazování v islámském umění viz Dominique Clévenot: „L’islam, la figuration et la figure“. In: Aubral 1999, s. 137–156. Pro úplnost dodejme, že ve stejném sborníku se nachází neméně podnětná studie věnující se problematizaci zákazu zobrazení v judaismu. Viz Claude Sahel: „L’interdit de la représentation: Nature et enjeux de l’iconophobie hébraïque selon le deuxième commandement“. In: Aubral 1999, s. 157–194.

sur l'ailleurs du sens).“ (Clévenot 1994, s. 184)⁵² Proto je již zmíněná opozice viditelného (zāhir) a neviditelného čili skrytého, vnitřního (bāṭin) tak zásadní. Tím, co se ukazuje jako místo rozštěpení a současně kontaktu těchto dvou světů, je výtvarný prostor (Clévenot 1994, s. 171).

XIII. Mezi skrýváním a nečitelností. Tři ornamentální systémy arabsko-islámského umění

Tak se znovu vracíme k ornamentu, neboť radikální distanci mezi stvořením a stvořitelem podle Clévenota nejlépe odráží právě abstraktní povaha ornamentu. „Odpoutává se od realistického zobrazení přírody, aby tak potvrdil dekorativní hodnoty linie, dostává se muslimský umělec až ke břehům abstrakce.“ (Clévenot 2009, s. 70) Co je však touto abstrakcí míněno? A je společná všem projevům arabsko-islámského ornamentu? Zastavme se zde u užitečného rozlišení tří ornamentálních systémů, které Clévenot nabízí: 1. rostlinná arabeska (tawrīq), geometrický průplet (tastīr) a kaligrafie (khatt). Hluboká spřízněnost všech těchto systémů spočívá v linii zaplňující výtvarnou plochu, proto lze i tuto linii rozdělit na tři druhy: linii zaoblenou, která je inspirována přírodními formami, linii přímou, ztvárňující číselnou logiku, a linii kurzivní (ve smyslu „plynoucí“ – tak jako lidský hlas), která patří písmu. Než přejdeme ke kaligrafii, kde se vztah mezi vizualitou a významovým sdělením ukazuje nejjasněji, podívejme se blíže na první dva systémy, které jsou, jak dokládá Clévenot, vzájemně komplementární (Clévenot 2009, s. 155–171).

Arabeska: stylizace přírody a cesta k abstrakci

Cesta k alespoň částečnému porozumění abstrakci arabsko-islámského umění vede od jistého typu ornamentace, na jejímž vzniku se podílí matematická logika rostlinné arabesky. Ta je s přírodní nahodilostí vegetativního růstu v přímém kontrastu, neboť „na rozdíl od přírodních stonků tvarovaných dle nepředvídatelných

⁵² K afinitě znaku a tváře srov.: „Znak je fraktura, která se vždy rozevívá pouze nad tváří dalšího znaku“ (Barthes 2007, s. 75).

podmínek, linie arabesky jsou dokonalé, bez trhlin, symetrické a přesně ohraničené“ (Clévenot 1994, s. 161). Její rytmus podle Clévenota probíhá nepřerušeně a její pohyb je neukončený. (obr. 6) Přesto však stojíme před další podvojností, protože ačkoliv arabeska tíhne k matematickým principům symetrie, spirály či esovitého zahnutí, „odkaz k přirozenému světu zůstává stále přítomen“ (Clévenot 2009, s. 76).⁵³ Vizuální efekt arabesky tak probíhá v napětí mezi symbolickou hodnotou a směřováním k abstrakci. Právě tato forma zabstraktnění, viditelná v geometrizaci a systematizaci živých forem přírody, je výrazně anti-mimetickým procesem, který se v arabesce odehrává:

„Stylizační proces arabesky, jímž se ornamentální formy vzdalují od přírodních forem, koresponduje, tak jako metaforický systém poezie, s odpoutáním se člověka od marného zdání světa smyslů. Tak lineární hra arabesky, jež bez ustání vtahuje pohled do svého proudění (dérive), odráží postoj, spočívající v tom, vidět ve formách pouze pomíjivou stopu, na okamžik umístěnou nestálostí světa, jako pozůstatky nějakého tábořiště. Člověk je v tomto světě nomádem.“ (Clévenot 1994, s. 162)

Základním povahovým rysem arabesky jakožto „prodloužení antického rostlinného úponku“ a současně „nedotknutelného vlastnictví Orientu“ je to, co Alois Riegl nazývá „anti-naturalismus“, tedy zvláštnost, kterou se vyznačovaly saracénské⁵⁴ florální motivy (Riegl 1992, s. 10–11 a 207–275). Ty nejsou zakončeny – jak je tomu v přírodě, ale také v případě většiny západní ornamentace – ve volných a navzájem oddělených zakončeních, nýbrž se sjednocují a prodlužují do nových úponků. Florální charakter tak postupně mizí a původní vzhled arabesky coby „rostlinného úponku“ se skrývá natolik, že může být pro pozorovatele nepoznatelný. Tato antinaturalistická tendence či *tíhnutí k abstrakci* se v arabesce projevuje jednak bohatstvím a bujností průpletů geometrických pruhů a jednak seskupením a prolínáním jejích linií. Na základě minuciózní anatomie jednotlivých částí orientální arabesky z 15. století tak Riegl dospívá ke třem vlastnostem, jimiž se tato arabeska kontrastně k „živoucnosti“ řeckého ornamentu vyznačuje: schematizaci,

⁵³ To, že se rostlinná arabeska nestala čistě abstraktním uměním, vysvětluje Clévenot symbolickou hodnotou, kterou pro arabsko-islámskou kulturu rostliny mají: jsou ozdobou Země. Nejde jen o to, že islám vzhikal v pouštních oblastech, kde byla každá přeháňka, přinášející vláhu a úrodu, vnímána jako blahodárná přítomnost Boha, ale též o transcendentní rozměr rostlin. Veškerá vegetace je podřízena boží vůli a je proto jen letným nástínem vyšší moci, která nepodléhá zkázonosnému času. Ráj je v Koránu líčen jako vznešená zahrada, proto „arabeska, transcendující přírodní formy do ornamentálních motivů, působí jako příslib ráje“ (Clévenot 2009, s. 76).

⁵⁴ Tímto způsobem Riegl nazývá orientální umění ve středověku i moderní době.

geometrizační a abstrakční (Riegl 1992, s. 212). Díky podrobnému popisu této abstraktní arabesky navíc implicitně demonstruje další konstitutivní rys estetiky ornamentu obecně, a sice nerozlišitelnost jeho jednotlivých částí a motivů. V tomto splynutí – a v návaznosti na Clévenotovy úvahy řekněme rovnou *skryvání* – jednotlivostí tak spočívá nejen obtížná čitelnost arabsko-islámského ornamentu, ale také zdánlivá nekomplikovanost ornamentu rokokového.

V tomto kontextu nám jistě stojí za zmínku, že v podobném duchu a v návaznosti na K. W. Friedricha von Schlegela, který pokládal arabesku za „zcela určující a principiální formu či způsob vyjádření poezie“,⁵⁵ píše ve vztahu především k romantické literatuře o výtvarné arabesce jakožto mnohsměrné polysémické figuře i Rae Beth Gordon. Komplexnost arabesky demonstruje na dvojím pohybu jejích linií: zavnutí dovnitř „gestem uzavření“ (in a gesture of closure) a současně rozvinutí zevnitř ven k tvorbě dalších arabesek. Právě toto vrůstání do dalších arabesek jí dává její *sebeplodivé* vzezření a její neukončené větvení, implikující proces „stávání se“. Zpětný pohyb linií dovnitř pak vystihuje nezbytný reflexivní či ironický prvek romantismu. Další strukturální paralelu spatřuje Gordon mezi literární technikou digrese a tendencí výtvarné arabesky k vytvoření ambivalence mezi samotnou figurou a jejím pozadím a rovněž k zatemnění vztahu mezi jejími jednotlivými částmi (Gordon 1992, s. 29–54).

Geometrické průplety: „past nastražená pohledu“

Zatímco v arabesce zůstává nadále reference – jakkoli stylizovaná a symbolická – k žitému světu, druhý ornamentální modus, tzv. geometrické průplety, tvoří „čistě abstraktní výtvarný systém“ (Clévenot 2009, s. 82). Namísto přírodní inspirace, jež je u arabesky patrná ve zvířecích motivech či pohybu evokujícím rostlinný růst, nacházíme u těchto geometrických obrazců, jež Clévenot nazývá „uměním matematiků“, jen přísnou formální logiku. Nejznámějším příkladem tohoto formalismu jsou tzv. „zellij“ (obr. 7), jež přibližně od 11. století vznikaly v Maroku

⁵⁵ Cit. dle Gordon 1992, s. 34. Gordon zde cituje z anglického překladu Schlegelova spisu *Gespräch über die Poesie* z roku 1800. Dále pak výstižně shrnuje Schlegelův přínos, který – v návaznosti na estetické spisy Kanta, Schillera, Fichteho, ale také Goethovy stati *Von Arabesken* (1789), pojednávající o arabesce především z hlediska výtvarného umění – jako vůbec první přirovnal dekorativní formu v umění k principiálním cílům literatury, a předložil tak poetiku založenou na attributech arabesky. Viz Gordon 1992, s. 257, pozn. 3.

a muslimském Španělsku a postupně se rozšířily do celého islámského světa. Zellij sestávají ze složených keramických částí ve tvaru geometrických mnohostěnů, jež jsou do sebe navzájem vměstnány jako kousky skládačky, a ve většině případů tvoří obklad zdí.

Ačkoli na první pohled upoutá jejich všudypřítomný a nejrůzněji modifikovaný hvězdicovitý tvar, svou komplikovanou kombinatorikou a pravidelností se nepodobají ničemu, co by člověk v přírodě spatřil.⁵⁶ K vysvětlení významu i estetického rozměru těchto podivuhodných obrazců – „pastí nastražených pohledu“ (Clévenot 1994, s. 164) – bylo vzneseno mnoho hypotéz. Jednou v nich byl spatřován důsledek zákazu zobrazování, jindy ilustrace vývoje matematických nauk šířených islámem nebo prosté hledání krásy založené na estetice čísel. Jak však Clévenot opakovaně zdůrazňuje, ani v symbolické, ani v žádné jiné rovině definitivní odpověď na otázku jejich významu nalezena nebyla. „Netkví však svůdnost muslimského geometrického ornamentu v tom, že nevydá své tajemství?“ (Clévenot 1994, s. 83–84)

Využijme proto této významové neurčitosti, neboť pro naše uvažování o ornamentu není tolik podstatné, co dané formy označují a k jakému referentu – či zda vůbec – odkazují, ale to, co během pozorování vykonávají, jak vytvářejí a ovlivňují perspektivu, co vlastně dělají s *pohledem*. Podle Clévenota tyto navýsost přísné geometrické kompozice staví pozorujícího před obtížnou zkoušku: „zkoušku, jejímž účelem jako by bylo omýt pohled od veškerého obrazu, očistit jej (Clévenot 1994, s. 80)“. Jak bylo řečeno, geometrické průplety většinou pokrývají povrch staveb, ovšem ne jako pouhá, kdykoli vyměnitelná fasáda, ale jako navýsost funkční, principiální element, který radikálním způsobem proměňuje vztah nosiče a dekorace. Tento ornament nejenže zakrývá hmotu, na níž spočívá, ale rovněž ji svým způsobem dematerializuje. „Pokrýváje celistvě některé stavby, jako například palác Abbasid v Bagdádu nebo Alhambru v Grenadě,“ shrnuje Clévenot, „ornamentální geometrický systém proměňuje způsob vnímání stavby. Vede pohled k tomu, aby klouzal po povrchu stěn a aby zapomenul na stavební hmotu“ (Clévenot

⁵⁶ Vzhledem k dávnému původu těchto geometrických vzorů necháváme stranou organické a anorganické mikrostruktury pozorované mikroskopem. Ty měly na ornamentální tvorbu svůj podstatný vliv, ovšem v mnohem pozdější době a ve zcela jiném kontextu. K těmto otázkám viz precizní a podnětná studie Lady Hubatové-Vackové o ornamentu v oblasti uměleckého průmyslu, umělecké výchovy a dekorativního kreslení: Tiché revoluce uvnitř ornamentu (1880–1920), obsahující rovněž bibliografii k tématu. (viz Hubatová-Vacková 2010, s. 403 – 423)

1994, s. 84).⁵⁷ Nevrací se tu opakovaně vizuální efekt sklouznutí pohledu, před kterým varoval Gadamer? Není právě tato roztěkanost metodou, jak stopovat nikoliv ornamentální zobrazení, ale jeho pohyb?

Dostáváme se tak opět k pohyblivé perspektivě, hře skrývání a vyjevování, kterou jsme sledovali v souvislosti s tapetovým i rokokovým ornamentálním vzorem a která nás vede čím dál blíže k textuálním paralelám. Jednu z nich implicitně vztyčuje sám Clévenot, jehož výrok můžeme chápat jako navazující na slavnou metaforu Rolanda Barthesa, jenž chápal text jako *tkanivo* (texturu upředenou z citací) i tělesnou tkáň: „Nepřipomíná sám princip geometrických průpletů techniku tkaní? Linie se křížují a přecházejí střídavě nad sebou a pod sebou jako příze napnutá v osnově, jako vlákna tvořící útek nějaké tkaniny.“ (Clévenot 1994, s. 85)

Rozdíl mezi arabeskou a geometrickými průplety tedy nespočívá jen v míře abstrakce a neodvislosti od referentu, ale také ve způsobu pohybu jejich linií. Podíváme-li se na detail fasády marockého paláce Madrasa al-'Attarin ze 14. století (obr. 8), který sdružuje oba ornamentální systémy, rozdíl je okamžitě patrný. Repetitivní rytmus arabesky neomezeně narůstá a postupně zaplňuje veškerou plochu. Probíhá nepřerušeně a nezastaví jej ani rám ozdobného štítu, kterého se vždy jen lehce dotkne. Zcela jinak je tomu v případě lineární sítě geometrických průpletů, jejichž kombinace se proplétají hned vedle. O nic méně rozbujelý pohyb je rámem náhle zastaven, což podle Clévenota znamená, že jejich přímočará dynamičnost se virtuálně prodlužuje mimo prostor rámu a vystupuje ze své vlastní materiality (Clévenot 1994, s. 156–158). A právě tato potencialita, možnost pokračovat v pohybu, performanci i sémióze i za hranicemi evidentního je zásadním ornamentálním principem, který se později pokusíme rozvinout v souvislosti s literárním psaním.⁵⁸ Vizuální efekt lineárního proudění geometrických průpletů, který proměňuje pozorovatele nejen na účastníka, ale též na spolutvůrce, spočívá jednak v nedešifrovatelnosti či přímo absenci nějaké konkrétní a rozpoznatelné

⁵⁷ Způsob, jakým Clévenot nahlíží toto podivuhodné maskování materiálu a jeho základních vlastností, je takřka totožný s pojetím tzv. gotické vůle k formě W. Worringera, o níž bude řeč v další kapitole. „Tato tendence zakrývat proces vnitřních architektonických sil celé stavby čistě abstraktní geometrickou sítí bývá vykládána jako touha dodat stěnám dojem, že jsou pokryty tkaninou.“ (Clévenot 2009, s. 84) Srov. také: „Tato tendence zaplavit povrch na úkor zvýraznění konkrétních námětů může být právem nazvána ornamentací.“ (Grabar 2006, s. 249)

⁵⁸ V podobném duchu se vyjadřuje i Jurgis Baltrušaitis v souvislosti s gotickým uměním: „Život forem závisí nejen na místě, kde se reálně vyskytují, nýbrž i na místě, kde jsou viděny a znovuvytvářeny.“ (Baltrušaitis 1995, s. 11)

formy, jednak v dynamickém pohybu linií, které tyto formy bez ustání rýsují a vzápětí mažou. Clévenot tyto kompozice výstižně nazývá „choreografií“:

„Nejde jen o to, že geometrický průplet nezobrazuje žádnou materiální realitu, nýbrž o to, že zákony, jimiž se řídí, jsou ve všech ohledech odlišné od zákonů, jimiž se řídí jakékoli těleso. Geometrický průplet je povrchem, který je přísně dvourozměrný, a přitom dává vyniknout procesu splétání jednotlivých pruhů. Poslušen paprskovité symetrii nemá ani vrch, ani spodek a uniká i tíži. Nadto nezná ani okraj, ani střed. Tváří v tvář tomuto průpletu se tudíž pohled nemůže zastavit u žádné rozpoznatelné formy. Linie – díky přednosti, kterou jí poskytuje práce splétání – tento pohled vtahuje do nekonečného proudění (*une dérive sans fin*) jako do nějaké choreografie, v níž by se každá jednotlivá figura podílela na všech ostatních, protínala by je, evokovala a naznačovala, choreografie, jež by pokračovala donekonečna, bez ustání a bez obzoru.“ (Clévenot 1994, s. 166)

Principiální odlišnost arabesky a průpletu nemá ilustrovat jen dva odlišné mody zobrazení a přístupy ke skutečnosti. Podstatná je také pro pochopení rozdílnosti, a přitom komplementarity pohledu, který se nijak zásadně neliší od pohledu literárního. Oba tyto ornamentální systémy podle Clévenota uvádějí v soulad dva odlišné formální repertoáry, jež odpovídají dvěma protikladným oblastem myšlení: „jeden implikuje pohled na přirozený svět, druhý odkrývá kontemplaci matematických zákonů“ (Clévenot 1994, s. 160). Stejně tak pohled literární má na výběr mezi tím, *co* je napsáno, a tím *jak*. To nejzajímavější se však podle našeho názoru odehrává právě za rámem, tedy v prostoru, kde pohled neopisuje načrtnuté linie, nýbrž je spoluvytváří.

Kaligrafie: písmo za prahem čitelnosti

Jak jsme viděli v souvislosti s arabeskou, nedílnou součástí arabsko-islámské kultury je ornament, jehož modem je rostlinná vegetace. To není samo o sobě nic zas tak výjimečného, vždyť kupříkladu evropský secesní ornament je florálními motivy zcela prostoupen. Podstatné je však to, že islámský ornament přírodu nezobrazuje, nýbrž její život sugeruje či *evokuje*. Aniž by tedy vegetaci reprezentoval, „dodává pocit růstu a pohybu“ (Grabar 1989, s. 224). Podobný proces můžeme sledovat ve třetím ornamentálním systému – kaligrafii, tedy v umění

„krásného písma“. Jeho výlučnost stojí na ideji – sdílené rovněž náboženstvím judaismu – prvenství písma. Psát znamená v kultuře i náboženství islámu vstupovat do styku s božským, neboť psaní je podle Koránu vynálezem nikoliv člověka, nýbrž Boha, který jej věnoval Adamovi a kterým Mohamed zapsal zvěstování archanděla Gabriela. „Tak se zrodila představa jakéhosi nebeského písma, které předchází samotnému stvoření světa.“ (Clévenot 2009, s. 46)⁵⁹

Pravděpodobně v návaznosti na Derridovo pojetí psaní Clévenot arabské písmo nazývá jako „archi-écriture“ arabského jazyka čili obnažení jeho vnitřku.⁶⁰ Toto písmo se od počátku muslimského umění neobjevuje jen v knihách či na klasických nosičích, nanášelo se odedávna také na zdi, bronzové předměty, keramiku či plátno.⁶¹ Vedle psaní, jež je v tradičním slova smyslu vpisováním významu – a v této souvislosti šlo pochopitelně nejčastěji o citace z Koránu –, se z kaligrafie stává mnohem více určité pokrývání, což dnes dokazuje fakt, že v těchto nezdělaných „nápisech“ jsou často rozeznatelné jen fragmenty slov, či dokonce imitace písmen.⁶² Linie písma jsou navíc v některých případech nedešifrovatelné, neboť se proplétají s okolními ornamenty a splývají s nimi v jeden nerozlišitelný celek. Vyvstává zde tudíž obdobný problém odlišitelnosti a skrývání, jako je tomu u arabesky. (obr. 9)

Arabské, čínské i latinské kaligrafii je podle Grabara společné dvojí úsilí: transformace jednoduchého sdělení do složité, či dokonce nesmyslné komunikace a vyvolání estetické reakce u pozorovatele (Grabar 1989, s. 59). Tato evokace písma či jinak řečeno jeho *nečitelnost* tak Grabarovi ovlivněnému Derridovou *Gramatologií*, v níž je psaní pojato coby nekonečná hra označujících a označujícího, umožňuje tvrdit, že „akt psaní je nezávislý na písmenech, slovech a písmu“, a příkladně poukázat na skutečnost, že písmena tvořící na jednom místě rouhání mohou jinde skládat posvátné slovo (Grabar 1989, s. 90). Na rozdíl od

⁵⁹ Na jiném místě Clévenot upřesňuje, že kaligrafie není pouhým zápisem poselství, které Prorok přijal, ale rovněž „tím, čím koránský text, ozývající se zpoza andělského hlasu, navazuje na zjevení v jeho původním zápisu. [...] jestliže je zjevení zázračnou četbou nějakého předem napsaného textu, zvukovým projevem mlčenlivého a nadčasového textu v dějinách lidstva, pak je kaligrafické gesto gestem anagogickým, jež vpisuje svou stopu mezi písmo lidské a písmo božské“ (Clévenot 1994, s. 183).

⁶⁰ „Ještě před samotnou reprezentací promluvy písmo manifestuje jazyk. Psáním se arabský jazyk ukazuje ve své semitské specifičnosti [...] Můžeme tak říci, že historický vynález arabského písma je objevením psaní, tedy jeho obnažením uvnitř arabského jazyka, které je vždy již přítomno a které jej zakládá: je prapísmem (archi-écriture)“ (Clévenot 1994, s. 182). Derridovský slovník je tu patrný již z onoho spojení „vždy již“ (toujours déjà).

⁶¹ K jednotlivým funkcím těchto nápisů viz Grabar 2006, s. 239–244.

⁶² Srov. Grabar 1996, s. 181.

kánonu čitelnosti a jasného sdělení, sahajícího především k platónsko-křesťanským kořenům evropské civilizace, nečitelnost v tomto kontextu není pokládána za cosi podřadného či chybného, nýbrž za výraz vrcholné spirituality: „Nejhorší z písem je písmo andělů, neboť musí být pro lidi nečitelné.“ (Grabar 1989, s. 90)⁶³

Kaligrafii a jejím paralelám s moderním literárním psaním se budeme věnovat podrobněji v jedné z dalších kapitol, shrňme však nyní, co má společného jak s prvními dvěma ornamentálními systémy, tak s naším nahlížením textů. Proces psaní stylizující písmo daleko za práh čitelnosti nás spolu s abstrakcí a střídavě se vyjevujícími a zanikajícími tvary geometrických průpletů i s rytmičností arabesky, evokující přírodní vitalitu a rostlinný růst, vede k fundamentálnímu rysu, v němž rozpoznáváme nejsilnější pouto mezi ornamentem a psaním: *pohyblivost*.

XIV. Pohyb, metamorfóza, bujení: modus vivendi ornamentu

Stěžejním principem ornamentu, a vzhledem k silně ambivalentnímu vztahu mezi ním a jeho okolím i určitým způsobem bytí, se jeví jeho pohyb. Ať jde o rozbujelý a dynamický vpád rokokových ornamentálních linií do centra obrazu, přísně geometrický a vzhledem k vnějšímu světu „slepý“ rytmus arabsko-islámských průpletů, či o „paranoickou agónii pouhého programového a-morfismu“, jak pojmenoval efekt výstředních ornamentálních rytin z přelomu 16. a 17. století Hocke (Hocke 2001, s. 226), jsme vždy svědky velmi neklidně podívané. Linie ovíjejí objekty do té míry, že od nich přestávají být rozlišitelné, a v jakémsi samoplodivém vlnění se klenou prostorem, jenž definitivně ztrácí jakékoli centrum a konkrétní polohu. Tento pohyb označuje v souvislosti s pozorováním dynamických záhybů islámské arabesky Henri Focillon jako *metamorfózy* čili vzájemné plození prostoru a formy:

„Tak se znovu potvrzuje domněnka, že ornament není nějaký abstraktní obrazec, který vyrůstá v kterémkoli prostředí, nýbrž že ornamentální forma tvoří své prostorové mody či spíše, neboť tyto pojmy jsou neoddelitelně spjaty, že v této oblasti se prostor a forma vzájemně plodí, se stejnou svobodou vzhledem k předmětu a dle stejných zákonů vzhledem k sobě samým.“ (Focillon 1981, s. 42)

⁶³ Grabar zde cituje Abū Manšūra al-Tha'ālibī, íránského filologa, mystika a spisovatele z 10. století.

Tyto tvořivé metamorfózy čili vzájemné plození prostoru a formy nás odkazují nejen k tvůrčímu potenciálu ornamentu vzhledem k reprezentaci (vzpomeňme na sloučení rocaille a vnějšího světa), ale rovněž ke způsobu jeho recepce. Vezmeme-li totiž Focillonovo tvrzení o ornamentálních metamorfózách do důsledku, jeví se patrné, že rovněž četba ornamentu by se měla odehrávat ani ne tak na základě jeho čitelných a statických motivů či forem, nýbrž především skrze jeho pohyb a vztahy s okolím. Chceme-li se alespoň přiblížit této ornamentální pohyblivosti, měli bychom jí přizpůsobit především naši vlastní perspektivu: směr, střídání rychlosti, rytmus, tempo či zkrátka způsob pohybu a jednotlivé moment(k)y – tak jako při zmrazení času na fotografickém snímku – by nás proto měly zajímat více než ustálené a do příliš zřetelných kontur koncentrované téma, nehybný obraz celku. Jak říká výstižně Rae Beth Gordon ve své knize o vztahu ornamentu a literatury: „Ornamentální metamorfózy zaujímají pozornost nikoliv obrazy samými, ale ‚pohybem myšlení‘, jenž přechází z jednoho obrazu na druhý.“ (Gordon 1992, s. 19)

Ornamentální pohyb tak není patrný jen na konkrétní optické úrovni, ale také v prostoru vizuálního a pojmového myšlení. Wilhelm Worringer ve své knize *Formprobleme der Gotik* (1912), o níž šířeji pojednáme níže, přirovnává gotický prostor, tvořený nekonečným pohybem chaotických ornamentálních linií, jež ústí do prázdna nebo se zavínají samy do sebe, k abstraktnímu myšlení scholastiků, osvobozeného od jakéhokoliv záměru. V takovém způsobu myšlení není podstatná konečná myšlenka, tzv. „vědění“, nýbrž sám pohyb nezávislý na přímém objektu (Worringer 1967, s. 169–170). Náš vlastní přístup inspirovaný tímto worringerovským „ornamentálním stavem mysli“ je tedy jednak záměrně anachronní,⁶⁴ aby se přiblížil transhistorickému a multikulturnímu modu ornamentu, a zároveň usiluje o pohyblivou perspektivu, jež se zdá fenomenologii ornamentu věrnější než pevné, předem etablované a na konkrétní metodě založené hledisko.

Možná že právě v průběhu tohoto multidimenzionálního pohybu se odkrývá další odpověď na předestřenu otázku temporálnosti ornamentu. Vrátime-li se totiž k Ankersmitovým úvahám o subverzivitě rocaille a k načrtnuté anatomii rokokové křivky, setkáváme se se stejným efektem, o němž píše Grabar v souvislosti s evokací (v kontrastu k reprezentaci) pohybu rostlinného růstu v umění islámu:

⁶⁴ Ve smyslu, v němž s tímto pojmem pracuje Georges Didi-Huberman. Viz níže.

„Zdání hloubky je doprovázeno náznaky pohybu a pohyblivosti – ať už pozorujeme nějaký rokokový ornament, rokokový interiér, či rokokovou oltářní výzdobu, máme vždy dojem, že jejich části byly v jedné chvíli zachyceny v pohybu a že v něm budou hned vzápětí pokračovat. [...] Když si pak vzpomeneme na to, že se veškerý pohyb odehrává v čase, můžeme o rokokové křivce ve tvaru C, na rozdíl od jakékoli předchozí gramatiky ornamentu, prohlásit, že představuje čtyřrozměrný svět délky, šířky, hloubky a času, v němž skutečně žijeme. Podnítila-li newtonovská věda osvícenskou sebedůvěru k dobytí prostoru i času, je uměleckým výrazem této sebedůvěry právě rokokový ornament.“ (Ankersmit 2003, s. 149)

Způsob líčení zachyceného pohybu rokokové linie, jenž není přímo zastaven, nýbrž jen jakoby „zmrazen“, může připomenout zastavení času a pohybu na fotografii. Stejně jako tyto křivky, i obrysy postav či živé krajiny na fotografickém snímku evokují dojem, že započatý pohyb bude v nadcházejícím čase pokračovat. Přihlédneme-li však společně s Rolandem Barthesem k „noématu“ fotografie, jímž je podle něj „pravda referentu“, důkaz, že „toto bylo“ (Barthes 2005), spatříme zásadní diferenci. Zatímco fotografický snímek je svědectvím o určité časové danosti (toto bylo, toto se tam a tehdy stalo) a současně průrvě (už to není), čas ornamentálních křivek je vzhledem k zastření a metamorfóze svého referentu časem performativním, zcela podřízeným přítomné recepci a její perspektivě.

Metamorfóza, rozpouštění polohových a časových hranic i ona „arogance“ ve vztahu ke skutečnosti a jejím zákonitostem, nás vede k pokusu tento pohyb pojmenovat. Vzhledem k evokaci organického pohybu, jenž jako by se vysmekl ze svého „původního“ dekorativního určení čili, řečeno s Walterem Benjaminem, „ornamentálního obkroužení, v němž věc leží pevně zapuštěna jako v pouzdru“ (Benjamin 1998, s. 268), vrostl dovnitř díla, chová se dle svých vlastních pravidel a své okolí modifikuje dle libosti, se nabízí víceméně biologický termín: *bujení*. Naznačuje nejen popsany subverzivní pohyb a „anarchii“, s níž ruší distinkci vnitřku a vnějšku či centra a okraje, nýbrž i sebeplodivou vitalitu, jeho „élan vital“ (Bergson).

Kontrastně k této proliferaci může působit, zejména v případě geometričnosti průpletů i arabesky, rytmičnost, jež nutně vytváří určitý vzor, neboť každý vzor implikuje nějakou pravidelnost a pevný řád. Komplexní problematice ornamentálního rytmu a jeho fungování v literárním psaní se budeme obsáhleji

věnovat později, nyní podotkněme pouze tolik, že zásadní podmínkou rytmu je, tak jako například v hudební melodii, *opakování*. To se však v arabsko-islámských ornamentech komplikuje jejich nekonečnými průplety, nerozlišitelností jednotlivých částí či sebeplodivou metamorfózou. V souvislosti s *rocaille* jde o ještě problematičtější opakování, jež nepřináší totožnost, nýbrž odlišnost, jak jsme se pokusili ukázat v souvislosti s jeho temporálností. Rytmus tak dynamičnost ornamentálního bujení nijak nevyvrací ani ji nezpomaluje.

XV. Secesní ornament a jeho postmoderní vyústění

Hned se nám tedy vnucuje otázka, proč tolik lpět na rokoku, arabsko-islámské kultuře či gotice a nevídat si více ornamentu secesního, charakteristického pro celou symbolistně-dekadentní estetiku *fin de siècle*, o kterém dosud nápadně mlčíme a jenž se zdá s touto vitalitou bytostně spojený. Vždyť právě na obrazech pro toto období emblematického autora, Gustava Klimta, pozorujeme – ve snaze smístit vnější skutečnost a subjektivní hledisko do jednoho dynamického gesta – slovy Michela Collomba, „zploštění prostoru prodloužením kontur do dekorativních arabesek“ (Collomb 1992, s. 11). Důvodů, proč se zde nebudeme explicitně věnovat secesnímu ornamentu a jeho vitalismu,⁶⁵ je více, hlavním je však ten, že přes veškerou hojnost, krásu a tak často zmiňovanou paradigmaticnost secesně ornamentálních linií se nám jeví – a vyjadřujeme se zde vědomě v částečném rozporu s naším popíráním podobných rozlišení – především jako realistická dekorace. Dekorace, která nijak neohrožuje status díla, na němž spočívá, a to jak po značně repetitivní stránce motivické, tak z hlediska svého pohybu. Veškeré mísení skutečnosti a subjektivity, jež se ve zvlněných secesních křivkách bezesporu odehrává, jako by však mělo jeden jasný cíl: harmonii, syntézu subjektu, umění a světa.

Věrnost „originálu“ u florálních motivů či tělesných figur a snad příliš explicitní znázornění bohatství vlastního repertoáru nemá se subverzivitou *rocaille* či nečitelností arabsko-islámského ornamentu mnoho společného. Není tedy náhodné, že Alois Riegl, jenž píše svou průkopnickou práci o ornamentaci právě

⁶⁵ Za všechny syntetické práce k tomuto tématu zmiňme alespoň Petr Wittlich: *Umění a život: doba secese* (1987).

v době rozkvětu secese, ornament z této „tradice realistických zobrazení květin, která je teprve nedávného data“, jednoduše vyjímá (Riegl 1992, s. 8). Svou roli však zajisté může hrát i pouhá otázka vkusu, jak to na vysvětlení své nevole vůči secesnímu ornamentu coby „hloupé, vulgární a odpudivé karikatuře aristokratické elegance rokoka“ lakonicky shrnuje Ankersmit: „A právě v tomto dle mého názoru Jugendstil smutně selhává: zatímco rokokovou arabesku můžeme mít raději než skutečnou květinu, skutečné květiny jsou nekonečně lepší než jejich nanicovaté secesní protějšky.“ (Ankersmit 2003, s. 142–143) Ať už si myslíme o těchto příkrých slovech cokoli, dalším důvodem, proč se secesnímu ornamentu vyhneme, je, že jeho pohyb – čili stěžejní fenomén pro naše další uvažování – je podřízen jakkoli stylizovanému zobrazení. Secesnímu ornamentu, stejně jako některým dekorativním aspektům fin de siècle, se však zcela vyhnout nemůžeme a ani nechceme. Jednotlivé sondy do jeho estetiky budou podniknuty v souvislosti s kontextem psaní Franze Kafky.

Pro mnoho inovativních autorů však právě secesní ornament představuje inspiraci pro uvažování o výtvarném umění, literatuře i filozofii. V dosud nejnovější práci věnované teoretické problematice ornamentu, především z hlediska dějin umění a filozofie, *Philosophie de l'ornement* (Filozofie ornamentu, 2008), ukazuje Christine Buci-Glucksmann ornament jako výrazový princip některých modernistických výtvarných děl Henri Matisse, Paula Kleea, ale stejně tak i postmoderní, „abstraktní“ tvorby Andyho Warhola, Franka Stelly či Davida Reeda. Přímo emblematické jsou pro ni v tomto ohledu stavby Antoni Gaudího, v nichž má ornament zcela zásadní strukturní i ideovou roli. Gaudího architektura je dle Buci-Glucksmann zároveň pandánem biomorfických, zvrásněných a zakřivených forem v současném designu a architektuře. Podobně jako v předchozích dílech i zde ornament zdaleka přesahuje roli dekorace či kantovské přídatné okras, vytváří nejen určité paradigma či „gramatiku“, nýbrž i syntagma: je „organizujícím principem prostoru a času“.⁶⁶

⁶⁶ Takto široké pojetí ornamentu je současně devízou i výrazným oslabením této originální knihy, k jejíž autorce se ještě vrátíme. Buci-Glucksmann totiž v návaznosti na otázku Huberta Damische, zda není celé umění do jisté míry ornamentální (Buci-Glucksmann 2008, s. 39) a tvrzení Claudia Monteverdiho, že „ornamentace definuje stylové modalitě vlastní afektu, vzteku, mírnosti a pokory“ (Buci-Glucksmann 2008, s. 18), vidí ornament jakožto organizující princip takřka všude: vedle již zmíněných abstraktních výtvarných umělců jej nalézá v islámské kaligrafii, japonské estetice prázdna či v neolitické spirále (Buci-Glucksmann 2008, s. 12), ale stejně tak v „paradigmatu virtuální reality“, jež se ve videu, architektuře a designu projevuje elasticitou a sinusoidálností forem (Buci-Glucksmann 2008, s. 33). Zajímavou, ale pro svou komplexnost znovu dost vágní kategorií, je

Vzhledem k našemu tématu vztahu ornamentu a psaní by se jako nejucelenější pojednání mohla zdát kniha Rae Beth Gordon *Ornament, Fantasy, and Desire in Nineteenth-Century French Literature* (1992), která sleduje, jak se napříč texty Gérarda Nerval, Théophila Gautiera, Stéphana Mallarmého, Jorise-Karla Huysmanse a francouzské dekadentní autorky Rachilde ornament proměňuje ve strukturní prvek. Ačkoli se budeme místy k této obdivuhodně fundované a průkopnické práci vracet, hned její úvodní strukturálně-psychoanalytická hypotéza jasně ukazuje základní odlišnost od chápání našeho. Gordon totiž klade hlavní důraz na „funkci ornamentálních objektů a ornamentálního jazyka ve vyprávění a poezii“, přičemž za jednu z ústředních funkcí ornamentu považuje „přenesení významu a intence, jež byly potlačeny či vyloučeny z centrálního pole“ (Gordon 1992, s. 4).⁶⁷ Ornament je tak chápán jako symbol potlačované touhy a libidinózních impulzů – ty jsou v textu vytlačeny do oblasti ornamentálních objektů, dekorace a dikce – a většinou analyzován jako konkrétní motiv (arabeska u Mallarmého) či metafora narativní techniky (krajka v Nervalově povídce „Očarovaná ruka“).

XVI. Závěr. Figurálnost ornamentu

Končíme zde náš letmý nástin dějin ornamentu, v němž jsme se pokusili pojmenovat jeho hlavní rysy tak, jak se projevují napříč konkrétními epochami a kulturami. Více než na jeho podrobnou anatomii a genealogii jsme se zaměřili na jeho vizuální fenomenologii, nijak univerzálně či vyčerpávajícím způsobem, nýbrž zcela v perspektivě našeho vlastního tázání a, řekněme, interpretační strategie, spočívající v „práci s ornamentem“, nikoliv v jeho deskripci. Analyzované charakteristické projevy ornamentu – amimetičnost, autoreferenčnost, (ne)reprezentace, arbitrárnost, rozpouštění hranic vnitřku a vnějšku či centra a okraje, oscilace mezi dekorací a samotným dílem, komplikace binárních opozic, ambivalence povrchu a hloubky, opakování, rytmus, skrývání, nečitelnost – nás vedly především ke konstatování specifického a do značné míry subverzivního pohybu bujení. Tento pohyb rýsuje

„estetika ornamentu“, kterou Buci-Glucksmann chápe jako estetiku povrchu, ale stejně tak fragmentu, kontinuálna, diskontinuity či montáže rytmické plurality času. (Buci-Glucksmann 2008, s. 36)

⁶⁷ Inspiraci však nacházíme v tom, jak Gordon skrze ornament stopuje pronikání hysterie do Huysmansovy syntaxe. Viz Gordon 1992, s. 206–239.

ornament nikoliv jako ustálený a k použití připravený koncept či pojem, nýbrž jako určitou *teoretickou figuru*⁶⁸ umožňující myšlení (o) psaní jak z perspektivy pohybu a vizuality, tak v intencích otázek, problémů a témat, jež performativní a reflexivní síla této figury otevírá. Jinými slovy, ornament pro nás představuje inspiraci, jak sledovat texty ve chvíli, kdy unikají klasické „znakové“ interpretaci, hledající jeden hlavní smysl, či dokonce skrytou pravdu díla, a kdy se samy začínají pohybovat v rytmu ornamentálních křivek. V těchto momentech se ornament stává samotným *principem psaní*.

⁶⁸ Přejímáme toto spojení od W. J. T. Mitchella, který s ním pracuje při vymezení pojmu „Image/Text“. Teoretická figura je „podobně jako Derridova differance místem dialektické tenze, posunu a transformace“ (Mitchell 1994, s. 106). Neméně inspirativní je pro nás v tomto ohledu studie Françoise Aubrala „Variations figurales“ (Aubral 1999, s. 197–243), jež je poctou knize Jeana-Françoise Lyotarda *Discours, Figure* (1971) a současně jejím plodným rozvinutím: „Figurálno již nestojí na straně ‚signifikace‘ a ‚rationality‘, nýbrž ‚výrazu‘ a ‚afektu‘.“ (Aubral 1999, s. 200) Co se samotného pojmu „figury“ týče, chápeme jej nejen ve smyslu momentální reprezentace, ale především jako performance, kontrast k doslovnému (Genette) a vyjevení budoucích událostí (Auerbach). Podrobné filologické i filozoficko-teologické vymezení tohoto pojmu podává průkopnická práce Ericha Auerbacha *Figura: La loi juive et la promesse chrétienne* (Figura: židovský zákon a křesťanské zaslíbení, 1938), pro něhož je figura v první řadě „dějící se proroctví“ (Auerbach 2004, s. 32). Zsvěcený komentář k Auerbachově pojetí podává Philippe Dubois: „Odpovídá-li forma kadlubu v tom, co je v něm konkrétního, označuje *figura* jeho model, určité abstraktní rozhraní, poukazující na samotnou myšlenku kontaktu jakožto tvůrce určitého předmětu pocházejícího z formy; mezi kadlubem a hmotou [výliskem] je *Figura* v určitém smyslu prostředkujícím činitelem, jenž umožňuje přechod z jednoho do druhého skrze otisk; je to abstrakce, která spojuje dva konkrétní předměty [...], „vizuální koncept“, jež forma ztělesňuje.“ (Dubois, 1999, s. 21–22)

FYZIOGNOMIE PSANÍ: VIZUÁLNÍ INSPIRACE LITERÁRNÍHO MYŠLENÍ

Prohlásíme-li, že jednou z pomyslných dominant filozofického myšlení 20. století je jazyk, nebudeme jistě daleko od pravdy, ovšem od pravdy, která je příliš obecná. Jednou jde totiž o otázku po původu a genezi jazyka, jindy o jeho fungování v lidském společenství a snaze najít v něm určitý univerzálně platný řád. Čím více se blížíme polovině století, tím jasněji se ozývá tázání nejen po podstatě jazyka – ať už jako prostředku komunikace, aktu pojmenování či autonomním živlu –, ale především po způsobu, jakým jazyk uchopujeme či jinak řečeno: po samotné perspektivě tohoto tázání. Skepse, která se v otázkách filologů, filozofů i historiků jeví nutným průvodcem, věrně rezonuje s epistemologickým přelomem ovládajícím celé umění moderny, tedy umění, které otrásl ještě donedávna žitými jistotami *zobrazení a pojmenování*. Jedním z ohnisek této „modernistické události“ je literatura – budeme však mluvit ve shodě s Rolandem Barthesem raději o *psaní*, neboť právě psaní klade otazník nejen za pomyslné jistoty jazyka, nýbrž i literaturu jako kulturně-historický prostor tvůrčího ducha. V následujících řádcích chceme vytyčit možné konstelace úvah o tom, co vlastně toto psaní je, načrtnout jeden z možných směrů jeho reflexe, a především pokusit se pojmenovat, jaké možnosti myšlení a psaní tato východiska otevírají.

I. Psaní *navzdory* jazyku: tvůrčí pohyb negace

Když roku 1911 píše Wilhelm Worringer o kulturním fenoménu gotiky, dospívá důkladnou analýzou vnitřního i vnějšího prostoru gotické katedrály – jež mu více než religiózní aspekt ztělesňuje místo „mystické intoxikace smyslů“ a „exaltované hysterie“, v němž se diváka zmocňuje „patos proudící v oživené geometrii chrámové výzdoby a nutí lidskou citlivost k nepřirozenému úsilí“ – k tvrzení, že tato architektura je „stavbou *navzdory* kameni“ (Worringer 1967, s. 159, 79, 41, 106). Podpěrné pilíře klenby jsou totiž doslova odříznuty a veškerá kamenná masa je jakoby vyhloubena až na samotný skelet, kámen je zbaven svých základních stavebních funkcí, hmotnosti a tíhy, je „dematerializován“. Nabízí se paralela:

neděje se něco podobného v umění literatury, nezbavuje se i ona sama svých základních pilířů, jistot a zákonů, jež ji spoluvytvářejí?

Domníváme se, že to, co Worringer ukazuje na katedrále coby projevu tzv. „gotické vůle k formě“, která není jasně vymezenou historickou epochou, nýbrž transhistorickým principem vynořujícím se stejně tak v hlubokém středověku jako v baroku a umění moderny 20. století, lze stopovat i v moderním a postmoderním psaní, jež se s podobnou blasfemií staví proti základní substanci, která mu dává život: v textech autorů, jakými jsou Antonin Artaud, Henri Michaux, Samuel Beckett či Witold Gombrowicz, ale stejně tak Maurice Blanchot, Roland Barthes nebo Jacques Derrida se ocitáme tváří v tvář psaní, jemuž je obecně srozumitelný jazyk mezilidské komunikace překážkou, psaní, které jde více než skrze či proti *navzdory*.

Na tomto místě nám však nepůjde o to ukázat konkrétní literární texty a přesně obtáhnout pasáže, kde se odehrává mýcení jazyka, na jehož místo se dostávají elementy, jejichž výrazový modus je o mnoho komplikovanější, než jak je tomu u řeči: tělo, gesto, křik, hra či mlčení. Takové ukázky by zde byly jen synekdochou spoléhající na jistotu „pars pro toto“. Obrátíme se proto k samotnému myšlení a psaní (o) psaní, jež na této „mezni“ literatuře vyrůstá, čerpá z ní svůj vlastní jazyk a velmi často se dokonce samo „uměleckým“ psaním stává. Co to ale vlastně znamená, když se řekne *psaní*?

Vyvstává tu podobný problém, jehož se dotýká Michel Foucault v návaznosti na lingvistické práce Émila Benvenista, když se zamýšlí nad zdánlivě prostým tvrzením, jako je „Já mluvím“ (Foucault 2003, s. 35–70). Stejně jako tu dochází k základnímu znejistění descartovské kategorie subjektu, neboť nikdy nelze určit míra, do níž mluví subjekt a do níž je subjekt mluven,⁶⁹ drolí se i jistota toho, co vlastně znamená toto mluvení, jež „není již diskursem a sdělováním smyslu, nýbrž šířením řeči v jejím syrovém bytí“ (Foucault 2003, s. 37). Řeknu-li tedy „Já píšu“, ocitám se hned v několikerém dilematu: nejenže platí stejně znejistění jako u onoho „Já mluvím“, ale spolu s tím se toto dilema prohlubuje, neboť jsem si vědom, že píšu – a nemůžu jinak – skrze a díky jazyku, jež však mé psaní teprve vytváří. A co teprve když o psaní nemluvím, ale rovnou je píšu? Lze z této jazykové pasti vyváznout a přemýšlet o psaní, aniž bychom se příliš ohlíželi po tom, co a čím je

⁶⁹ „Já myslím“ vedlo kdysi k nepochybné jistotě Já; „já mluvím“ tuto existenci naopak odsouvá, tříští ji a smazává tak, že se z ní ukazuje pouze její prázdné místo.“ (Tamtéž, s. 38)

vlastně jazyk? Snad jen tak, že necháme psaní, řečeno s Rolandem Barthesem, vyústit do kontradikce: budu psát *jako by* tu jazyk, který mé psaní diktuje, nebyl, a současně se budu jazykem, který mi řeč dává, snažit pojmenovat to, jakým způsobem lze psaní psát.

Otázka psaní je ve druhé polovině 20. století stěžejní zejména pro francouzské filozofy a literární badatele, kteří dnes bývají společně přiřazováni do ranku poststrukturalistické filozofie, dekonstrukce či postmoderny.⁷⁰ Ačkoli chronologie nehraje pro jejich vzájemnou inspirovanost velkou roli, je patrné, že jedním z těch, kdo jejich myšlení značnou měrou formoval, byl Maurice Blanchot a jeho neustálé tázání po podstatě literární tvorby. V knize *L'Entretien infini* (Nekonečný rozhovor, 1969), která věrna svému názvu skutečně inscenuje nekonečnost dialogického kroužení kolem textů a jejich vzájemného rozhovoru, v němž se reflexivita slovy Michela Foucaulta rozkládá „v hukotu, v bezprostřední negaci toho, co říká“ (Foucault 2003, s. 43), je fenomén psaní pojat zcela radikálně: není ani ve službách promluvy (čili tak, jak to známe z lingvistických postulátů Ferdinanda de Saussura o nadřazenosti mluveného slova nad psaným), ani idealistického myšlení snažícího se dospět k určité pojmenovatelné pravdě. Psaní je pro Blanchota něčím, co „se soustředí samo na sebe“ a „vše zpochybňuje, především představu Boha, Já, Subjektu, Pravdy, Jednoho a poté představu Knihy a Díla.“

Toto subverzivní a antiteleologické psaní tak stojí „mimo diskurz, mimo řeč“ a současně představuje apel ke „zničení diskurzu, v němž jsme pohodlně usazení“, čímž v podstatě stojí samo proti sobě, neboť „překračuje Zákon, každý zákon i svůj vlastní zákon“ (Blanchot 1969, s. VII–VIII). Původ – ovšem ve smyslu, jaký tomuto pojmu dává Walter Benjamin,⁷¹ tedy ne ve významu historického počátku, „pramene“, nýbrž v jakémsi nepředvídatelném „víru“ – těchto znejišťujících úvah leží v textech Friedricha Nietzscheho a Stéphana Mallarmého, které mají jeden zásadní společný rys:⁷² jsou texty literárními, jejichž básnický jazyk odmítá reprezentovat reálný svět a stává se sám autonomním tvůrcem – performativem, a přitom texty navýsost filozofickými, hledajícími nové způsoby tázání po světě a

⁷⁰ K problému tohoto označení a jinakosti, která tyto myslitele spojuje i rozděluje, viz Barša – Fulka 2005.

⁷¹ „Původ, i když je zcela historickou kategorií, nemá přesto s genezí věcí nic společného. Původ neoznačuje osud toho, co se zrodilo, ale spíše to, co se právě v dění a zániku rodí. Původ je závinem v proudu dění a zatahuje do svého rytmu matérii toho, co se právě objevuje.“ Cit. dle: Didi-Huberman, 2008, s. 83.

⁷² O mnoha jiných paralelách, které tyto dva myslitele spojují, viz Gilles Deleuze: *Nietzsche a filozofie* (2004) či Laure Becdelièvre: *Nietzsche et Mallarmé* (2008).

jeho pravdě. Z Mallarmého si Blanchot vzal mj. problém Knihy jakožto metafory uspořádaného světa, kterému literatura uniká.

Odkud však pochází tato negace, s níž Blanchot k „oné šílené hře psaní“ (Mallarmé) přistupuje, a co především znamená? Odpověď tentokrát nalezneme v textu, který napsal téměř o dvacet let dříve a kde to, co později nazývá psaním, nese ještě pečeť literatury:

„Kdo spatří Boha, zemře. V promluvě umírá to, co promluvě dává život; promluva je životem této smrti, je ‚životem, jenž je nositelem smrti a udržuje se v ní‘. Obdivuhodná moc. Něco tu však bylo a již to tu není. Něco se ztratilo. Jak to nalézt, jak se mohu vrátit k tomu, co je předtím, když veškerá moje moc spočívá v tom, že z toho činím něco, co je potom? Jazyk literatury je hledáním tohoto momentu, jenž ji předchází. Obecně jej nazývá existencí; chce kočku takovou, jaká existuje, oblázek tak, jak se nachází na straně věcí, ne člověka, ale oblázek a v oblázku to, co člověk potlačuje, aby o něm řekl něco, co je základem promluvy a co promluva vylučuje, aby mohla mluvit, propast, Lazara v hrobě a nikoli Lazara, jenž se vrátil na světlo, Lazara, jenž již zapáchá, jenž je Zlem, Lazara ztraceného, a ne Lazara spaseného a zmrtvýchvstalého.“ (Blanchot 2004, s. 203–204)

Literární psaní tak usiluje o znovuvzkříšení existence předcházející aktu promluvy, jež jakoukoli věc zabíjí tím, že jí dává smysl a přetváří ji v ideu. Myšlenka slova, které dává jsoučno zbavené bytí, je ozvukem Hegelova vymazání existence pojmenováním; idea, a tedy smysl, který jí vzniká, je však základní podmínkou prožitku, bez kterého se zase neobejde ono pojmenování. Podstatné nyní je, že tento jazykový „pohyb negace“ je paradoxní: destruktivní síla jazyka je přeměněna v něco navýsost tvůrčího, neboť absenci věci nahrazuje přítomností pojmu. Literární psaní tuto negativitu zachovává, chce, abychom tuto absenci jako absenci pocítili. Pokud se chceme alespoň pokusit následovat Blanchotovo myšlení – jež Josef Fulka výstižně označuje za „dialektiku bez završení“ (Fulka 2003, s. 26) –, musíme pohyb negace natočit i směrem k jeho vlastním výrokům. Psaní stojící „mimo diskurz, mimo řeč“ totiž nemůže být jazykem literatury vracejícím se k momentu předcházejícímu promluvě, onomu *předtím*, protože pro ně tato lineární časovost patřící jak Subjektu, tak Pravdě (tedy kategoriím, jichž Blanchot psaní zbavuje) zkrátka nehraje roli: psaní není ani jejím *potom*, ani zrušením, nýbrž aktem, jenž svůj vztah k jazyku každým novým slovem teprve ustavuje.

V podobném duchu přemýšlí o psaní Jacques Derrida, jenž v mnoha ohledech na Blanchotovy texty vědomě navázal. Psaní, čili *écriture* zahrnující nejen literaturu, nýbrž v podstatě každý projev grafismu, je pro něj to, „co kritizuje, dekonstruuje, rozrušuje tradiční a hierarchizovanou opozici psaní a mluvy, psaní a (především logocentrického) systému“ (Derrida 1972, s. 10). Z Blanchotova „pohybu negace“ se stává „pohyb, který umísťuje každé označované do stavu diferenční stopy“ (Derrida 1972, s. 11).⁷³ Tato sémiotická dynamičnost a věčný odklad smyslu bránící ustálenému produktu znakovosti tolik potřebnému pro běžné dorozumění, jsou klíčové již v jeho první knize *De la grammatologie* (1967) a Derrida je shrnuje v metaforickém názvu své knihy *La Dissémination* (1972) čili „Rozptylování“.⁷⁴ Je-li tato sémióza v neustálém procesu vznikání a zanikání, odkládání a diferenciaci, nemůže být psaní myšleno pouze v sekundárním (odvozeném) vztahu k hotovému, předem danému světu, nezávislému na psaní. Jen stěží by šlo tedy usmířit tento postoj s klasickým a z Platónovy představy *mimésis* odvozeným východiskem sémiotiky, jež mluví nejednou o „logice psaní jako sebe si uvědomujícího přetváření světa ve znaky“ (Brooks 1993, s. 20).

Tímto způsobem se Derrida dostává k jedné z hlavních „tezí rozptýlení“, kterou je „nemožnost redukovat text na jeho účinky smyslu, obsahu, tvrzení či tématu“.⁷⁵ Ocítáme se tak náhle vzhledem k jeho samotnému psaní ve slepé uličce, neboť jak myslet ono rozptýlení jinak, než že si z jeho tvrzení vytvoříme smysl, že si jeho téma vezmeme za východisko k dalším úvahám o psaní a jeho reflexi? Možnou odpovědí, která však vzhledem k radikálnosti jeho myšlenky zůstává jen v půli cesty, jsou Derridovy vlastní úvahy o Mallarmého textu *Mimique* (1886). V obraze postavy mima, jehož pohyby vytvářejí figuru, které nepředchází ani ji nedoprovází žádná promluva – „před psaním jeho gest není nic“ (Derrida 1972, s. 221) – a která není poslušna žádnému předem ustavenému verbálnímu řádu (a tudíž bez vztahu k logu), sledujeme to, co Derrida nazývá „gestuálním psaním“: mim je mimem, aniž

⁷³ O diferenci a stopě u Derridy poznamenal M. Petříček: „Na této rovině je tedy diference chápána tak, že její stopa, trace, je cosi, o čem říkáme, že to vůbec jest, a právě proto není ničím, o čem můžeme říci, že jest, protože to je jen a jen čistý rozdíl: diference jako čistý rozdíl, distinktivní rys neboli trait, stopa jakožto trace, jsou tři poukazy k tomu, co má Derrida na mysli, mluví-li o generalizované, tj. co nejobecnější diferenci, resp. *écriture* [...]“ (Petříček 2009, s. 121)

⁷⁴ Polysémie tohoto pojmu je v podstatě trojí: spojuje dohromady jednak „rozsévání“, „rozšiřování“ či rostlinné „vysemeňování“ obsažené ve slovesu „sém“ s jeho nominální derivací „sémínation“, pak konotaci znakovosti („sém“) a jeho negaci („dis“) a rovněž „diseminaci“ v lékařském smyslu rozšíření nákazy. Dalo by se snad říci, že všechny tyto významy se sbíhají ve výrazu „rozptýlení“ či možná lépe „rozptylování“.

⁷⁵ Derrida 1972, s. 13.

by cokoli imitoval. Pojmenujme tedy na tomto místě Derridovo psaní *gestem*, jež při vědomí veškeré hloubky a závažnosti tématu, které svým pohybem rýsuje, nesetrvává u „tvrzení“, nýbrž v prostoru, kde se význam neustaluje, nýbrž pouze *klíči*: mezi verbálním kódem jazyka, který sděluje, a tělem, jež znakovost gesta komplikuje.⁷⁶ Toto gesto je, řečeno slovy Miroslava Petříčka, „postojem, který má sice charakter znaku, avšak neoznačuje nic jiného než bezmoc řeči a spolu s ní i závazek k řeči“ (Petříček 1993, s. 42).

Možná, že jeden z hlavních problémů (a dalo by snad mluvit i o zákeřném půvabu) psaní spočívá v tom, že jakýkoli pokus o jeho pevné vymezení či syntetické uchopení končí ironicky. Bylo by pro nás lákavé vidět v psaní tvůrčí a performativní akt, jenž dává do pohybu jazyk stejně jako celý diskurz, vkrádá se však otázka, zda není již psaní samotné součástí onoho diskurzu, kultury, jež psaní produkuje. Každé tvrzení vyvolá novou otázku, jež nutí přehodnotit a znovu od základu promyslet jeho jistoty. Tohoto nekonečného pohybu si je dobře vědom Roland Barthes, když ve svém eseji „Smrt autora“ (1968) píše o bezedné struktuře textu:

„V mnohosti psaní je vlastně vše k rozmotání a nic k dešifrování; struktura může být sledována, ‚párána‘ (jak se říká o utíkajícím oku punčochy) ve všech svých obměnách a řadách, je však bezedná. Prostor psaní můžeme procházet, ale ne odhalit; psaní skýtá bez přestání smysl, ale vždy jen proto, aby se hned rozplynul: psaní vykonává systematické osvobozování se od smyslu. Přesně tak literatura (od nynějška by bylo lepší říkat psaní), odmítající přidělit textu (a světu jako textu) ‚tajemství‘, tedy nějaký konečný smysl, uvolňuje aktivitu, kterou bychom mohli nazvat kontra-teologická a která je dočista revoluční, neboť odmítnout ustanovit smysl znamená konec konců odmítnout Boha a jeho hypostaze, rozum, vědu a zákon.“ (Barthes 2006, s. 77)

Vracíme se tak z jiného místa k Blanchotově afirmaci negace, ke stěžejnímu principu literárního psaní. Ale možná že právě zde, v momentu nejryzejšího odmítání všeho, co by mohlo jakýmkoli „smysluplným“ způsobem zastavit *gesto zápisu*, se otevírá jiný, a snad i méně esencialistický pohled. Ten provokují hned dva úběžníky: jednak Barthesova metafora bezedné struktury, jež právě svou absencí pevného dna umožňuje neustálý pulzující *pohyb* – jakési dmutí, které zmítá

⁷⁶ K pregnantnějšímu vyjádření vztahu gesta a signifikace srov.: „Specifický statut smyslu gesta spočívá v tom, že je produkcí smyslu, a přesto se mu nikdy nepodaří ustálit se v produktu označovaného“ (Kristeva 1999, s. 42) či: „Žádná gestikulace, žádný výraz tváře, žádná vokalizace nejsou samy s to zavést protiklad ano a ne, přítomnosti a nepřítomnosti, který je kořenem každého systému označování.“ (Descombes 1995, s. 100)

prostorem psaní i námi – a maže jakékoli pevné uspořádání, jednak ono procházení
prostorem psaní: to totiž umožňuje neustálou *změnu perspektivy*, proměnu pohledu.

II. Nachýlit pohled, spatřit psaní. Mezi moaré a záhybem

Jako by tu nešlo o nic jiného než o proměnlivé východisko, střídající se úhel
pohledu, perspektivu tázání, s níž k psaní přistupujeme a ve které – a to je možná
ještě důležitější – psaní tvoříme. Pokračováním této nejen verbální, ale i vizuální
nuancovanosti je, zdá se, pozoruhodná teoretická figura, již Barthes promýšlí právě
ve vztahu k psaní: „Neutrum“. Neutrum charakterizuje jako „strukturální výtvar,
jenž boří nesmiřitelný binarismus paradigmatu“ (Barthes 2002, s. 31). Jde o jakýsi
třetí, „amorfní“ člen, ať už ve smyslu gramatiky, etiky nebo genderového rozlišení
(„ani on, ani ona“), jenž proniká jazykem, diskurzem i tělem. Ačkoliv „Neutrum“ či
„Neutrálno“ implikuje jistou nerozlišitelnost či mlhavost, ukazuje se, že jde o něco
velmi konkrétního a pojmenovatelného. V odkrývání tohoto „pole intenzit“ Barthes
postupuje tak jako v jiných textech své pozdější tvorby pomocí jednotlivých figur
(Erós, Únava, Mlčení, Implicite, Panoráma), jejichž organizujícím principem jsou na
jedné straně sémiologie ve značně redefinovaném smyslu „vidění a poslouchání
nuancí“ (Barthes 2002, s. 36) a na straně druhé náhoda, bez níž by se Neutrum stalo
součástí paradigmatu a ustáleného smyslu, jež se snaží rozpustit. Snažíme-li se z této
figury vynést určitý pohled na psaní, dopouštíme se opět jistého prohřešku, neboť
Neutrum se svou epifanií v neznakovém „Silere“, které je „naprostým klidem,
absencí pohybu a hluku“, se stává čirou nemožností: „mluvit o něm znamená jej
ničit“ (Barthes 2002, s. 49, 57).

Stejně jako u předchozích sentencí – jež jsou nám, připomínáme, spíše
teoretickými gesty tvořícími konstelace našeho vlastního směřování než celistvými
myšlenkovými systémy toho kterého autora – nejde nám ani zde o dokonalou
věrnost konceptu, je-li vůbec něco takového při četbě textů, jejichž principem je
neustálé zpochybňování vlastního jazyka, možné. Tvůrčí moment, o němž byla řeč,
spatřujeme v tom, jak Barthes přirovnává Neutrum k efektu *moaré*, tedy toho, „co
jemně mění vzhled a možná i smysl podle nachýlení pohledu subjektu“ (Barthes
2002, s. 83). Barthes tak implicitně odkazuje k výtvarnému manýristickému

principu *anamorfózy* čili optické hře spočívající v protažení forem v jednom směru a vynucující si (pro spatření „správných“ proporcí) pohled z boku.⁷⁷

Podstatné však je, že i když svůj pohled nachýlíme a spatříme kontury potvrzující naši znalost světa, z určité „patologie reprezentace“ (Dubois 1979, s. 134)⁷⁸ nevyjdeme, neboť předchozí deformace v ten samý moment přejde na zbytek obrazu a poznatelná forma se naráz stává pouze jednou z mnoha faset vnitřního světa obrazu. Stejně jako prve u Blanchota – z něhož si Barthes ostatně figuru Neutra bere –,⁷⁹ kde má psaní tvořit a současně dát pocítit onu absenci jsoucna způsobenou promluvou, ocitáme se i před barthesovským moaré tváří v tvář určitému paradoxu: víme, že stačí „nachýlit pohled“, abychom viděli „správně“, ale jednak je ono „správně“ ztraceno v rozvibrovaném povrchu, jehož pohyb nemůže být pohledem zadržen, a i kdyby se to přesto podařilo, je otázkou, zda bychom neviděli jen nějaký předem hotový, vzhledem k probíhající metamorfóze nemístný obraz. A právě v této perspektivě neustálé proměnlivosti objektu i pozorujícího se moaré a psaní setkávají.

Moment setkání tohoto veskrze vizuálního jevu s psaním lze však spatřovat ještě v jiném aspektu: v otázce *povrchu* a pohledu, který jej sleduje. Tento pohled je zvláštním způsobem rozpolcený mezi touhu proniknout dovnitř, do hloubky obrazu či textu, zaujmout perspektivu, jež mu tento ponor tolik potřebný k porozumění a interpretaci dovolí, a současně je to těkající pohled sledující proměnlivé linie pohybujícího se povrchu. Tento druhý, „povrchový“ pohled, který nestřídá perspektivu proto, aby našel jakousi vnitřní pravdu, nýbrž proto, že se nechává vést rozlehlostí, plošností a nietzscheovskou „hloubkou na povrchu“, bychom mohli přirovnat k Barthesově další figuře Neutra: „Panorámatu“. „Panoráma“ podle něj, kontrastně k optice panoptika, totiž vede primárně ven, „do světa bez vnitřku“ (Barthes 2002, s. 210).

Nejde ovšem o to upevňovat umělé opozice povrchu a hloubky či vnějšku a vnitřku ani o rezignaci na určitou vnitřní architekturu („strukturu“) a smysl, jde jen

⁷⁷ K tomuto tématu odkazujeme na průkopnickou studii Jurgise Baltrušaitise *Anamorphoses ou Perspectives curieuses* (1955).

⁷⁸ Inspirativním způsobem přemýšlí o anamorfóze také Christine Buci-Glucksmann ve své knize věnované barokní estetice *La Folie du voir* (1986). Všímá si zásadního paradoxu sebepopření, který je v jejích samotných základech, neboť „zmatená, deformovaná a ambivalentní anamorfóza se stane náhle jasnou ve svém vlastním formálním zmizení“ (Buci-Glucksmann 1986, s. 42).

⁷⁹ Blanchot rozvíjí tuto myšlenku Neutra coby „*vztah třetího druhu*“, jež pocítujeme, když vstupujeme do zkušenosti psaní (Blanchot 1969, s. 103–104). K zásadním odlišnostem mezi Barthesovým a Blanchotovým chápáním Neutra viz Marty 2009, s. 62–64.

zkrátka o to, přenést akcent z významové hloubky psaní na jeho „pulzující povrch rozpouštějící označované“ (Menke 2002, s. 277; zvýraznil TJ). Díky této vizualizaci psaní před námi vyvstává něco, co bychom rádi nazvali *fyzionomií psaní*: její princip je stejně jako ono moaré soustředěný na neustále se proměňující perspektivu pohledu i uvažování a více než na věc o sobě se zaměřuje na její dynamické a tematické vztahy s okolím – ať už jsou tímto okolím jiné texty, disciplíny či kultury. Fyzionomie psaní odkrývá prostor textu ne jako hierarchizovanou strukturu ustálených významů a jejich relací, nýbrž jako performanci, jejíž sdělení je stejně podstatné jako její *pohyb*.

Výše jsme se v krátkosti zmínili o nachýlení pohledu subjektu. Je-li tímto subjektem čtenář, autor, interpret, postava či jakýkoli jiný moment textu, ukazuje se, že pokus sledovat a pojmenovat psaní musí předpokládat proměnlivost perspektivy a perspektivismus jako nutnou podmínku. A říkáme-li perspektivismus, máme ve shodě s Gillesem Deleuzem na mysli „pravdu relativity, ne relativitu pravdy“ (Deleuze 1988, s. 30). Ve své knize o barokní filozofii Gottfrieda Wilhelma Leibnize píše Deleuze o „do nekonečna se řasícím záhybu“ jako základním principu barokní tvorby a myšlení. Tento *záhyb*, který můžeme snadno konkretizovat např. na drapérii Berniniho barokního sousoší *Extáze sv. Terezy* (srov. Bal 2003), představuje jakýsi nadčasový a intermediální princip – „tedy barokní linii vinoucí se přesně podél záhybu, jež by mohla sjednotit architektky, malíře, hudebníky, básníky a filozofy“ (Deleuze 1988, s. 48) –, který však zdaleka přesahuje historické baroko a rytmuje díla takových moderních umělců, jakými jsou Pierre Boulez či Henri Michaux, a jehož stopy lze sledovat i v neobarokní „ambici pokrýt plátno záhybu“ (Deleuze 1988, s. 166). Záhyb je také současně pohybem, jenž rozptyluje barokní dualitu světa vnitřku a vnějšku, přesněji řečeno, jako by hranice jednoho nebyla než záhybem druhého: „virtuální inflexní linie nekonečného záhybu prochází matérií a duší, fasádou i uzavřeným prostorem; aktualizuje se v duši, ale realizuje se v matérii“ (Vojvodík 2008, s. 76). Pojem řasení, podobně jako psaní, rovněž komplikuje představu záhybu jako čehosi jednotného a chystá příchod mnohosti, „neboť mnohost, to není jen to, co má mnoho částí, nýbrž to, co je zřaseno mnoha způsoby“ (Deleuze 1988, s. 5).

Pro nás je však vzhledem k nastíněné fyzionomii psaní na pojmu záhybu podstatné především to, že Deleuze při formulování tohoto principu vychází z Leibnizovy myšlenky hlediska jako „tajemství věcí, ohniska a šifry“, jako něčeho,

co „určuje neurčitelné prostřednictvím nejednoznačných znaků“ (Deleuze 1988, s. 30). Toto východisko ilustruje následující komplikovanou sentencí: „*To*, o čem vám říkám, a také *to*, na co myslíte, souhlasíte s tím říci *to* o *něm*, za předpokladu, že víme, na *čem* jsme, a o *ní*, a že jsme také zajedno v tom, kdo je *on* a kdo *ona*? Pouze hledisko nám dává odpovědi a pády, tak jako v barokní anamorfóze“ (Deleuze 1988, s. 30). Dostává-li se sem, tentokrát explicitně, opět pojem anamorfózy, můžeme snad prohlásit, že tím, po čem volá pohyb psaní (nejen) v této pasáži, je jakýsi *anamorfický pohled*, který podle Christine Buci-Glucksmann rozehrává dva prostory: „prostor výrazových podobností a prostor diferencí a překroucených jinakostí“ (Buci-Glucksmann 1986, s. 43). Odpověď na Deleuzovu hádanku totiž neleží jen ve správném deiktickém doplnění „výrazových podobností“, ale rovněž ve *tvaru* rýsujícím a rytmuujícím řasící se pohyb za sebou se vrstvících zájmen.

III. Únik z dichotomie: hledání třetího členu

Vraťme se ale nyní ještě k jednomu podstatnému rysu, který predestinované teoretické figury spojuje a který je pro pokus myslet jak teoretické, tak literární psaní zcela principiální: snaha o únik z kategorií, jejichž společným jmenovatelem je *binarismus*. Ať už jde o základní filozofické kategorie subjektu a objektu či ducha a těla, o binární opozice ležící v samotných základech lingvistiky (langue-parole, označující-označované Ferdinanda de Saussura nebo Hjelmslevova forma výrazu a forma obsahu) nebo také dichotomie tzv. primárních a sekundárních textů (teorie a literatury), sledujeme, jak se myšlení psaní i umění snaží těchto paradigmat zbavit nebo je alespoň nahlížet takovým způsobem, aby bylo patrné, že jejich používání je především hrubým oklešťováním.

Barthesovo Neutrum je osobitou snahou o únik před „nevyhnutelným prokletím znakovosti“ a projektem balancujícím na samotné hraně možnosti, neboť „implikuje myšlenku nerozlišenosti, pokusení posledního (či prvotního) paradigmatu: rozlišeného a nerozlišeného. [...] myšlenka neutra je ve skutečnosti myšlenkou-prahem, na okraji řeči, na okraji barvy, neboť jde o to, myslet ne-řeč a ne-barvu (ne však absenci barvy, transparentci)“ (Barthes 2002, s. 84). Hledání třetího členu možná není ani tolik pokusem binárnost paradigmatu rozbít, jako ji spíše obejít, ignorovat a tímto způsobem rozpustit – neutralizovat. Stejně tak

Deleuzův barokní záhyb je určitou snahou rozptýlit dichotomii nejen vnitřku a vnějšku, ale také začátku a konce svého pohybu. Rozklad binárních opozic umožňuje i Barthesova decentralizovaná bezedná struktura, jež nutí četbu k neustálému pohybu (Barthesovo „procházení“) a nemůže se zastavit na binární ose označující-označované. Derrida pak tuto esenciální dichotomii rozkládá a odkládá (diferuje) svou nekonečnou hrou označujícího.

Seznam figur, které se pokoušejí rozbít princip dichotomie či „binární stroj“, jak jej nazývají Deleuze s Guattarim v úvodním textu své knihy *Tisíc plošin* (1980), by byl velmi dlouhý. Ostatně právě jejich stěžejní koncepty „stávání-se“ či „rizomy“ jsou přímým ztělesněním takové snahy. Důležité ovšem je, že právě tyto pojmy vyrůstají často samy z opozice vůči svému protějšku. *Rizoma* – podzemní stonek, jenž se neustále rozvětňuje a zahušťuje, ale především se napojuje na již existující uspořádání⁸⁰ – je opozitem „duchovní skutečnosti stromu–kořene“, její principy (propojitelnost, heterogenost, mnohost, asignifikantní zlom, asubjektivnost, antigenealogie) mají své zcela jasné opozice. Psát podle těchto dvou autorů, kteří se pokusili promluvit s vědomím asubjektivního „kolektivního uspořádání výpovědi“, znamená vytvářet rizomu.

Ale jak myslet rizomatické psaní, které má binární stroj rozkládat, když sama rizoma vyrůstá z binárních opozic?⁸¹ Stejně jako si toto úskalí uvědomuje Barthes – když píše, že proti *doxe*, kterou mu představuje „veřejné mínění, většinový duch, maloburžoazní konsenzus, hlas přirozeného, násilí předsudku“ (Barthes 1975, s. 75), nelze jen postavit paradox, protože ten ve chvíli svého potvrzení přeroste v novou doxu –, kladou si podobnou otázku i Deleuze s Guattarim: „Nenastolujeme však znovu jednoduchý dualismus tím, že proti sobě jako dobrou a zlou stranu stavíme mapy a kopie? Není snad mapě vlastní, že může být kopírována? Není snad vlastností rizomy, že se kříží s kořeny, že se s nimi někdy proplétá?“ (Deleuze – Guattari 1996, s. 12). Odpověď zaznívá nejen od nich, když píší, že „v rizomách jsou stromovité uzly, v kořenech rizomatické výhonky [...]. Dovoláváme se jednoho

⁸⁰ „Rizoma nezačíná ani nekončí, je vždy ve středu, mezi věcmi, mezičlánkem, *intermezzo*.“ (Deleuze – Guattari 1996, s. 24)

⁸¹ Velmi blízkou paralelu spatřujeme v kategorii „hladkého“, jež má veškeré binární uspořádání pohlít, a přitom sama pochází z opozice vůči „rýhovanému“: „U každého modelu se nám zdálo, že hladké v principu přináleží heterogenosti: plst' a quilt, a ne tkanivo, rytmické hodnoty, a ne harmonie-melodie, riemanský prostor, a ne euklidovský – plynulá variace, jež přesahuje veškeré rozvržení stálých a proměnných, osvobození linie, která neprochází mezi dvěma body, uvolnění plochy, jež nepostupuje paralelními a kolnými liniemi.“ (Deleuze – Guattari 1980, s. 608; kap. „Le Lisse et le strié“)

dualismu jenom proto, abychom jiný odmítli. Používáme dualismu modelů jenom proto, abychom dospěli k procesu, který by všechny modely odmítal“ (Deleuze – Guattari 1996, s. 20), ale rovněž od Claire Parnet, která vede s Deleuzem na toto téma rozsáhlý dialog:

„Co ale děláte, když ne to, že nabízíte další dualismy? [...] Možná je nejprve nutné, aby byla řeč do hloubky opracována dualismy, dichotomiemi, dělením dvěma, binárními výpočty: mužský-ženský, singulární-plurální [...] Dualismy musíme projít, neboť jsou v řeči, v žádném případě se bez nich neobejdeme, proti řeči však musíme bojovat.“ (Deleuze – Parnet 2008, s. 42–43)

IV. Parazit: poučení z architektury a biologie

Začínáme se cyklit v paradoxech, proto by možná bylo dobré vrátit se v tomto kruhu, tvořeném psaním o psaní, na začátek, avšak s vědomím toho, že právě začátek našeho tázání vlastně žádným začátkem není, nýbrž jen jedním z momentů, který nám umožňuje nachýlit pohled. Nastínili jsme paralelu mezi gotickou architekturou, stavbou *navzdory* kameni, a určitými momenty moderní a postmoderní literatury coby psaní *navzdory* jazyku, přičemž ve shodě s Paulem de Manem rezignujeme v kontextu psaní na jasnou hranici mezi „literaturou“ a „teorií“ čili, jeho slovy, na „komplementární opozici primárního a sekundárního textu“ (de Man 1983, s. xiii). Jedním ze společných gest filozofů a literárních teoretiků, tázajících se po samotné povaze psaní, je jeho obrácení proti jazyku, diskurzu, či dokonce samotné kultuře, z níž vyrůstá. Tuto negaci lze však nahlížet jako veskrze tvůrčí akt, jenž nabízí metaforické pojmy a přístupy k psaní myšlenému nejen v oblasti verbální, ale i vizuální. Pokusili jsme se proto nabídnout *pohled*, který vizualita pro myšlení psaní otevírá, a popsat jeden z možných pohybů, jenž je tomuto myšlení vlastní.

Představa neustálého rozrušování vnitřku – hmoty jazyka (ať už jde o jeho znakovost, gramatiku či intenciálnost přítomnou skrze autora), tedy pilířů, jež psaní podírají a jimž se psaní odvděčuje jejich naleptáváním, ale stejně tak vizuální chápání jeho pohybu nás v této souvislosti přivádějí k výše naznačené paralele psaní a ornamentu. Načrtnutý pohyb negace, který by snad bylo lze shrnout jako snahu

vytrhnout psaní z řádu diskurzu s pevně danými pravidly, z jazyka, jenž nás obklopuje a rytmuje naše myšlení i řeč, zůstává přes veškerou svou subverzi a paradoxnost výrazně tvůrčí, což se ukazuje právě na Barthesově hledání třetího členu, jenž nemá být završením klasické dialektiky, ale vynalézáním vlastního pohledu, jehož jedinečnost tkví v tom, že pohyb psaní vnímá nikoliv jako cestu k jasnému sdělení, ale jako nepolevující metamorfózu – jak toho, co sleduje, tak sebe sama. Proto takový důraz na perspektivu, proto taková bázeň dokončit větu „Psaní je...“.

Přijmeme-li tuto ornamentální perspektivu, která sleduje pohyb a to, co jsme nazvali fyziognomií psaní, otevírá se možnost myslet a *psát jako parazit*: nejde v žádném případě o jakýsi útočný doplněk rozrušující zevnitř již existující uspořádání textů, pojmů či kategorií. Naopak, parazit je metodou tvořivou a v jejích závěrech neskomírá vydlabaný korpus, nýbrž klíčí nová logika. Parazit totiž, jak říká teoretik architektury Greg Lynn, „neohrožuje žijícího hostitele, ale vynalézá jej konfigurací disparátních systémů do sítě, jejíž se stává integrální součástí“ (Lynn 2004, s. 138).⁸² Skrze svou propojitelnost se tak stává agentem sjednocení, a dokonce i jisté stability. Vynalézání však vedle metody požaduje ještě jednu věc: *improvizaci*.

⁸² Koncept parazita, jež si Lynn vypůjčil z knihy Michela Serrese *Le Parasite* (1980), putuje od Lynna také do úvah Mieke Bal, která tak pojmenovává způsob, jímž sochařka Louise Bourgeois „obydluje“ Berniniho barokní dílo (Bal 2001, s. 101). Je přitom příznačné, že sám koncept parazita je oběma teoretiky „parazitován“. Původní Serresovo vymezení zní totiž takto: „Aby se zvířecí parazit vyhnul nevyhnutelnému odmítnutí a vyloučení, v místech, kde se jeho tělo dotýká těla hostitele, produkuje či vylučuje tkáň, jež je identická s tkání hostitelovou. Parazitované, zneužívané či, je-li líbo, klamané tělo už nereaguje, akceptuje, jedná, jako by byl návštěvník jeho vlastním orgánem. Svoluje k tomu, že jej bude žít, podrobuje se jeho požadavkům. Parazit sehrává mimetismus. Nepředstírá, že je někým jiným, předstírá, že je tím samým.“ (Serres 1980, s. 272)

V ZÁHYBECH LITERÁRNÍHO ORNAMENTU

Mluvíme-li tedy nadále o psaní, máme na mysli tvořivý pohyb řeči, jenž volně prochází mezi literaturou a vizualitou. Jeho verbálně-významový rozměr je stejně podstatný jako jeho vizuálně-figurální performance a záleží jen na perspektivě čtenáře, kde vymezí jejich průniky a kudy pohyb psaní povede. To nás rovněž vede k záměrnému přehlížení autorské poetiky, jež myšlení o literatuře orientuje směrem ke kontinuitě stylu, interpretačnímu kroužení kolem celku díla a vzájemnému propojování textů, patřících jednomu autorovi, garantovi oné kontinuity. Jsme totiž zajedno s Rolandem Barthesem v tom, že „jakmile se práce komentáře vymaní z jakékoli ideologie totality, spočívá právě v tom, že s textem se bude nakládat *neohleduplně*, v tom, že se mu bude *skákat do řeči*. Co je takto popíráno, ovšem není kvalita textu [...], nýbrž jeho „přirozenost““ (Barthes 2007, s. 29).

V následujících kapitolách se budeme věnovat textům především čtyř autorů: Franze Kafky, Samuela Becketta, Louis Wolfsona a Blanche T. Lépe a poctivěji řečeno, zaměříme se na jednotlivé momenty psaní, které se v textech těchto autorů objevují, a to prizmatem figury ornamentu, kterou jsme předestřeli v první části práce. Ornamentální modus by přitom neměl představovat přísnou metodu s přesně definovaným nástrojovým inventářem ani jakousi výčtovou tautologií všech možných podob ornamentu v literatuře, ale naopak způsob, jak co nejcitlivěji sledovat a analyzovat to, co z nedostatku přesnějšího vyjádření od počátku nazýváme fyziognoii psaní. A právě tato optika zaměřující se na pohyb a vizualitu nám umožňuje vykročit i mimo okruh zvolených autorů, neboť jednotlivé analýzy se netýkají ani tolik jejich vlastních děl, jako spíše momentů, během nichž překračují samy sebe vstříc dalším estetickým a reflexivním formám, kdy jejich jedinečnost umožňuje *setkání*.

Neusilujeme tu o vzkříšení více než čtyřicet let starého hesla „smrti autora“, snažíme se pouze vzít doslova tvůrčí potenciál toho, kdo vždy nakonec s textem zůstane: čtenáře. Pokoušíme se realizovat činnost, kterou Pierre Macherey nazývá „literární filozofií“, jež jde „napříč literárními texty, tvořícími disparátní a konfliktní celek, jejichž teoretické poslání spočívá právě v tom, vzít v úvahu tuto roztříštěnou a různorodou mnohost myšlenek uchopených v jejich objektivním pohybu nezávislém na svých autorech a systémech“ (Macherey 1990, s. 199). Bereme jeho výzvu jako

východisko k alespoň částečnému zapomnění na autorskou poetiku či, lépe řečeno, její typičnost i koherenci, a interpretaci textu v intencích pevně daného kontextu. Pohyb psaní neprostupuje jen jednotlivé autory a texty, nýbrž – stejně jako ornament – i nejrůznější druhy umění objevující se napříč historií.

OD NAVONĚNÝCH KNÍRŮ K ORNAMENTŮM ŘEČI: VIZUALITA PSANÍ

„V CHRÁMU“ KAFKOVA *PROCESU*

Následující řádky sledují kapitolu „V chrámu“ románu *Proces* Franze Kafky skrze určitý vizuální modus, který v tomto textu Kafkovo psaní tvaruje. Tímto modem je architektura gotické katedrály, jak její principy zformuloval historik umění Wilhelm Worringer a jak je ztělesňuje figura ornamentu. Prostor vytvářený gotickými liniemi, které unikají reprezentaci, nás vede k pohledu na literární řeč nikoli z hlediska obsahu jejího sdělení, nýbrž z perspektivy jejího pohybu. Toto inscenované setkání literární řeči a gotického prostoru jakožto dvou fenoménů, jež se navzájem spoluvytvářejí, představuje určitý experiment, možnost vyhnout se klasické interpretaci v intencích daného kontextu či autorova díla a zaměřit se naopak na „pohyb psaní“, jež daným textem prochází, o zachycení jeho vizuality a rezonanci s prostorem.

Abychom mohli o podobném setkání uvažovat, musíme se dopustit určité „nemístnosti“, a sice vpustit na scénu dvě na první pohled zcela odlehlé oblasti: Kafkův román tvořící součást kulturně-dějinného kontextu evropské moderny a interiér „fikčního“ gotického chrámu, v němž je námi interpretovaná ornamentální figura rozehrána. Pro podobný anachronismus si bereme inspiraci jak z díla Georgese Didi-Hubermana,⁸³ pro nějž je vizuální obraz – v našem případě kamenné ornamenty v katedrále sledované Josefem K. – montáží heterogenních časů, tak z teoretických úvah Mieke Bal, jež ve své práci o barokním malíři Caravaggiovi přichází s konceptem „nemístné historie“ (Preposterous History),⁸⁴ snažícím se postihnout dialogický a navzájem přetvářející vztah „citování“ mezi výtvoři současného umění a díly, které jim chronologicky předcházely. Dějinnost modernistického ornamentu a gotické architektury tedy samozřejmě ignorovat nebudeme, jen se pokusíme perspektivu, z níž je sledována, natočit více k psaní samotnému.

⁸³ Viz zejm. jeho práce *Před časem* (2000) a *Devant l'image* (Před obrazem, 1990).

⁸⁴ Viz Bal 2001.

I. Chrám jako vynález psaní

Ten den nezačal pro Josefa K. nijak slavně: „dostal přikázáno, aby ukázal některé umělecké památky jednomu italskému obchodnímu partnerovi, na němž bance velice záleželo a který v tom městě pobýval poprvé.“⁸⁵ To by za jiných okolností nebylo nijak tíživé, teď však – ve značně pokročilém stadiu procesu – znamenala každá chvíle strávená mimo bankovní kancelář jistou hrozbu pro jeho již tak dost pokřivenou reputaci. Ačkoliv měl být Ital milovníkem umění a jeho zevnějšek byl spíše vábivý („Ten knír byl zřejmě navoněný, člověk byl skoro v pokušení přistoupit blíž a přivonět“), nesnáz spočívala tam, kde byla očekávána nejméně: v dorozumění. K. sice strávil půl noci s italskou gramatikou, teď ale ohromeně civěl na muže, jemuž se řeč „z úst přímo řinula, potřásal hlavou, jako by mu to dělalo radost. Přitom ale zpravidla v řeči zabředal do jakéhosi nářečí, které K. už vůbec neznělo italsky“. A co hůř, nejenže ucho Josefa K. nerozeznává slovo od slova, podobná nesnáz číhá i na zrak: Italovy navoněné kníry totiž zakrývaly „pohyby rtů, kdyby na ně viděl, snad by byl rozuměl lépe“. Zatímco se naděje na dorozumění rozpouští v nesrozumitelném brebentění, K. už jen „nezúčastněně, pouze mechanicky očima sledoval hovor o všem možném“. Pravdou je, že „Italovi na tom prý ani příliš nezáleží, aby se mu rozumělo“, to však K. neví, vědět nemůže, a i kdyby tomu uvěřil, věci, jimž nerozumí, se kolem něj děje už bez tak dost.

Již na tomto místě bychom se mohli zastavit a vyznačit několik „kafkovských“ témat, figur, gest: nemožnost dorozumění, řeč spíše než smysl artikulující nesrozumitelné tělo, estétská, až potměšilá pozornost věnovaná detailu. V takovém případě bychom však podlehlí pokušení interpretovat významotvorný potenciál jednotlivých motivů a vystihnout tak nějaký dominantní princip Kafkovy poetiky. Nic takového však dělat nechceme. Ačkoli to může znít troufale, nepůjde nám zde totiž o Kafku, a už vůbec ne o jeho dílo. O co tedy půjde? O *pohyb psaní*, jenž tímto textem prochází, a přitom mu nutně nepatří. O literární řeč, kterou chceme zachytit v její vizualitě a rezonanci s prostorem, jímž proniká. Abychom mohli naše počínání obhájit, musíme jít vyprávěním, na němž nám vlastně nezáleží, ještě o něco dál. Přesto si z tohoto místa ponechejme zatím alespoň něco: pohled,

⁸⁵ Následující citace z Kafkova *Procesu* pocházejí z kapitoly „V chrámu“ (Kafka 1997, s. 185–207).

který se snaží zachytit tam, kde řeč uniká – ten je společný postavě, čtenáři i vypravěči.

Venku lije, Ital nepřichází, vcházíme do temného a prázdného chrámu.

„K. přistoupil ke kazatelně a ze všech stran si ji prohlížel, kámen byl opracován nesmírně pečlivě, hluboká tma mezi listovím a za ním vypadala, jako by tam byla chycena a uvězněna, K. vložil ruku do jedné takové štěrbině a opatrně pak kámen ohmatával, dosud o té kazatelně vůbec nevěděl. Vtom za nejbližší řadou lavic náhodou zahlédl kostelníka, ve splývavém našaseném černém kabátě [...] Když pak ale kostelník viděl, že si ho K. všiml, ukázal pravou rukou kamsi do neurčita, ve dvou prstech ještě držel šňupec tabáku.“

Je možné, že po nás text chce, abychom se pozastavili nad významem tohoto pozoruhodného detailu – co má co dělat uprostřed sakrálního prostoru tabák na prstech kostelníka? Je rovněž možné, že text nic takového nechce a že tím, kdo strhává pozornost svým směrem, je rušivý obraz sám o sobě (kombinace žlutohnědého prachu, kůže a syrového chladu chrámu). My ale půjdeme opět dál, do tmy chrámu, a budeme ohmatávat jeho prostor – *scénu psaní* –, stejně jako Josef K. vkládá ruku do kamenné štěrbině, aby ohmatal něco, o čem dosud nevěděl. Ostatně je to právě tato simultánnost, moment těla šátrajícího ve tmě a „vtom“ náhlé zjevení postavy zahalené v černém, jež zahajuje následnou ústřední scénu.

Cestou chrámem se Josef K. usmívá nemotornému počínání belhavého kostelníka, který bez přestání a nesrozumitelně někam ukazuje, a spolu s tím popouští uzdu rozvernosti, jež Kafkovy hrdiny tak často posedá v těch nejpřekvapivějších momentech: „podobnou chůzí, jako bylo toto chvatné kulhání, pokoušel se K. jako dítě napodobit jízdu na koni“. Procházíme mezi potemnělými zdobenými sloupy a mohutnými oltářními obrazy, na jejichž osvětlení však rozsvícené svíce zdaleka nestačí. Plíživým světlem jako by tma „spíš ještě zhoustla“. K postranní, zcela prosté kazatelně z „holého bledého kamene“ se blíží duchovní, schyluje se ke kázání bez publika, neboť jediným posluchačem se zdá být Josef K., a varhany namísto toho, aby zaplnily prostor chrámu slavnostními tóny, jen tiše svítí do tmy. To není nic pro něj:

„K. tedy pomalu vykročil, kradl se po špičkách podél lavice, dostal se pak do široké hlavní uličky a i tam krácel zcela nerušeně, jenomže na kamenné podlaze se ozývaly i sebetišší kroky a klenby postupně jejich mnohonásobnou pravidelnou ozvěnu slabě, ale nepřetržitě

vracely. K. se cítil trochu opuštěný, když tamtudy procházel, sám mezi prázdnými lavicemi, sledován možná duchovním, také mu připadalo, že velikost chrámu je na samé hranici toho, co člověk ještě může snést.“

Spolu s tím, jak se K. dává na ústup, začíná vnitřkem chrámu kolovat zvuk vyzrazující jeho záměr zmizet: kamenná ozvěna stoupající až nahoru ke klenbám, rytmovaná prostorem, jenž hraničí s lidskými možnostmi. Nemáme žádné právo říci s jistotou, které století tento prostor vytesalo do kamene či jaká epocha určila jeho duchovní ráz. Chceme-li se však od samotného textu *Procesu*, lépe řečeno od jeho románového celku, odpoutat a víc než samotnou narativní výstavbu či jednotlivé motivy sledovat to, co jsme nazvali fyziognomií psaní, musíme riskovat: vydat se cestou „ohmatávání“ tohoto prostoru a nepřipustit, že by šlo o pouhé pozadí pro jednání postav. Musíme, jak říká J. W. T. Mitchell, „vyklidit figury ze scény a zkoumat samotnou scénu“ (Mitchell 1994, s. 31). Chrám, v němž se ocitáme, je prostorem psaní, jež jej rámuje, vyplňuje, formuje i deformuje, jinými slovy: vynalézá. Tato stavba je stejně jako všechna ostatní místa v Kafkově textu *vynálezem* psaní. To proudí chrámem dovnitř i ven a jeho architekturu komponuje ne snad pouhými náznaky – či řečeno sémiotickým slovníkem, indexy (oltář, kazatelna, sloupy, svíce, tma) –, nýbrž jakousi „slepotou“.⁸⁶ nepřímou, snad i nevědomkou, ale především pohybem řeči, jež v průběhu vyprávění získává kontury toho, co ve své knize *Formprobleme der gotik* (1912) Wilhelm Worringer nazývá jako „závrat z gotického prostoru“ (Worringer 1967, s. 160).

Podle Worringerova se v gotickém chrámu zmocňuje člověka nakaženého „mystickou intoxikací smyslů“ (Worringer 1967, s. 159) patos, jenž proudí v oživené geometrii chrámové výzdoby a nutí lidskou citlivost k nepřirozenému úsilí. Ve chvíli, kdy K. na odchodu uslyší své jméno, neodejde, jak by to bylo jeho povaze vlastní a jak to naznačovalo jeho dosavadní počínání, ani se uvážlivě nepřiblíží k místu, odkud se hlas ozývá, nýbrž se rozběhne „dlouhými plavnými kroky ke kazatelně“ a po chvíli již odevzdaně vzhlíží k duchovnímu s hlavou zvrácenou v týlu, upoután jeho řečí. Jaká je tato řeč a kde leží její původ?

⁸⁶ Necháváme se zde inspirovat pojmem Paula de Mana, jenž ve své knize *Blindness and Insight* (Slepota a vhléd, 1983) ukazuje, jak jsou zásadní tvrzení významných literárních kritiků 20. století, tedy jejich „vhledy“, realizovány díky určité „slepotě“ k vlastním východiskům. Pojem „slepoty“ tak odkrývá tvůrčí rozpor mezi tím, co jejich koncepty vědomě říkají, a co v nich zůstává skryto. Vzhledem k tomu, že de Man přesvědčivě rozpouští hranici mezi literaturou a teorií (jeho slovy „komplementární opozici primárního a sekundárního textu“), nevidíme důvod, proč inspirativní pojem „slepoty“ neuplatňovat i na texty literární – jako určitou vlastnost psaní.

II. Labyrint bez východu: scéna podobenství a trajektorie pohledu

Řeč, která se nese chrámem, ukazuje („Jsi Josef K.“), oznamuje („Jsi obžalován“), přikazuje („Nech podružných věcí“), táže se („Víš, že to s tvým procesem vypadá špatně?“), lituje („obávám se, že to skončí špatně“), uklidňuje („Nejsem proti tobě zaujatý“), poučuje („Nechápeš, jak to ve skutečnosti je“) a kárá („Copak nevidíš na dva kroky před sebe?“). Budeme-li sledovat pouze to, co říká (tedy její obsah), ocitneme se přesně tam, kam nás chce dostat: v několikapatrovém labyrintu plném falešných východů, zrcadel, mnohohlasé ozvěny a dvojníků.⁸⁷ Odpověď týkající se charakteru této řeči, domníváme se, ukrývá ono slavné podobenství o dveřníkoví střežícím bránu zákona a muži z venkova, který jej prosí, aby ho vpustil dovnitř, dokud vyčerpaný a stářím scvrklý venkovan nezemře a dveřník nezavře bránu, jež patřila jen jemu. Toto podobenství nelze převyprávět či popsat, aniž by se řeč sama nezašmodrchala v temném předivu jeho smyslu. Proč? Protože to, *co* příběh venkovana a dveřníka sděluje, je stejně podstatné jako to, *kde* a *kdy* se jeho řeč odvíjí. Ocitujme proto ono podobenství v celé jeho délce:

„Před zákonem stojí dveřník. K tomu dveřníku přijde muž z venkova a prosí, aby směl vstoupit do zákona. Avšak dveřník praví, že teď ho vpustit nemůže. Muž přemýšlí a pak se zeptá, bude-li tedy smět vstoupit později. ‚Je to možné,‘ praví dveřník, ‚teď však nikoliv.‘ Jelikož brána k zákonu je jako vždy otevřena a dveřník ustoupí stranou, muž se skloní, aby branou pohlédl dovnitř. Když to dveřník zpozoruje, zasměje se a praví: ‚Jestliže tě to tak láká, zkus tedy vejít přes můj zákaz. Ale pamatuj si: Jsem mocný. A jsem jen ten nejnižší dveřník. V každé další síni však stojí dveřníci, jeden mocnější než druhý. Už pohled na toho třetího nedokážu ani já snést.‘ Takových nesnází se muž z venkova nenadál, k zákonu má přece mít přístup každý a stále, myslí si, ale když se teď pozorněji zadívá na dveřníka v kožichu, na jeho velký špičatý nos, na dlouhé, řídké, černé tatarské vousy, rozhodne se, že přece jen raději počká, až mu bude dovoleno vstoupit. Dveřník mu podá stoličku a nechá ho, aby si sedl stranou dveří. Sedí tam dny a roky. Mnohokrát se pokouší, aby byl vpuštěn, a unavuje dveřníka svými prosbami. Dveřník ho občas chvíli vyslýchá, vyptává se ho na domov a na mnoho jiných věcí, jsou to však neúčastné otázky, jaké kladou velcí páni, a nakonec mu pokaždé řekne, že ho ještě nemůže vpustit. Muž, který se na cestu bohatě zaopatřil, vynaloží vše, byť to bylo sebecennější, aby dveřníka podplatil. Ten sice vše

⁸⁷ Labyrintu jakožto stěžejního principu Kafkova psaní si všímá i Petr Málek, který v úvodu ke své *Melancholii moderny* píše: „Labyrint [...] je u Kafky transformován ve figuru nedosažitelného středu, nedosažitelného původu: text již není oklikou k centru (významu), ale spíše se v jazyku obkličuje, čeho jím nelze dosáhnout, byť v něm samém je přítomno/nepřítomno („komentář“).“ (Málek 2008, s. 14)

přijme, ale říká přitom: ‚Přijímám to jen proto, aby sis nemyslel, že jsi něco zanedbal.‘ Léta muž dveřníka skoro bez ustání pozoruje. Zapomene na ostatní dveřníky a zdá se mu, že tento první je jedinou překážkou, pro kterou nemůže vstoupit do zákona. Proklíná tu nešťastnou náhodu, v prvních letech hlasitě, později, když zestárne, už si jen pro sebe mumlá. Zdětinští, a jelikož za ta léta, co dveřníka bedlivě pozoruje, poznal i blechy v límci jeho kožichu, prosí i ty blechy, aby mu pomohly a dveřníka přemluvily. Nakonec mu zeslábne zrak a on neví, stmívá-li se kolem něho doopravdy, nebo klamou-li ho jen oči. Zato však teď v té tmě rozeznává jakousi zář, která se neuhasitelně řine ze dveří zákona. Nebude již dlouho žít. Před smrtí mu všechny zkušenosti celého toho času v hlavě splývají v jedinou otázku, kterou dveřníkovi doposud nepoložil. Pokyne mu, jelikož už nedokáže napřimit tuhnoucí tělo. Dveřník se k němu musí hluboko sklonit, neboť rozdíl ve velikosti se tuze změnil v mužův nepospěch. ‚Co chceš teď ještě vědět?‘ zeptá se dveřník, ‚jsi nenasytý.‘ ‚Všichni přece touží po zákonu,‘ praví muž, ‚jak to, že za všechna ta léta nikdo kromě mne nepožádal, aby byl vpuštěn?‘ Dveřník poznává, že s mužem je už konec, a aby ještě pronikl k jeho skomírajícímu sluchu, zahuláká na něho: ‚Tudy nemohl být nikdo jiný vpuštěn, neboť tento vchod byl určen jen pro tebe. Teď půjdu a zavřu ho.‘“

Již na samém začátku vyprávění se vše kymácí: ironií (kterou ovšem může být již sama scénografie nepřiliš srozumitelného počínání duchovního v sakrálním prostoru) a současně nemotorným odrazem, dodávajícím celému projevu jeho vratkost, je, že duchovní toto podobenství líčí jako varování před klamným závěrem K. o soudu, který je přitom na klamu a nekontrolovatelnosti založen. Dveřníkovy obratné sylogismy jsou stejně tak pravdou jako lží, nadějí i pastí. Všechna ta jeho „ještě ne“, stolička podaná venkovanovi či potměšilost, s níž nechává venkovana před otevřenými dveřmi čekat, proměňují vnitřek zákona v nekonečnou touhu a venkovanův osud v neustálý odklad. Jak k tomu výstižně dodává Helène Cixous: „Naplnění jeho touhy leželo mezi začátkem a koncem něčeho, co se nekoná.“ (Cixous 1991, s. 18)

Musíme se však zastavit, chytáme se přesně do oněch pastí symbolické interpretace, o nichž jsme mluvili. Zaměříme-li se méně na skrytý smysl pronášeného podobenství a více na jeho samotnou architekturu, ukazuje se, že labyrint řeči z této alegorie „o zákonu“ vytváří jakousi *meta-alegorii*: neurčitá a zamotaná sdělení dveřníka dokonale zrcadlí pokroucenou řeč toho, co praví Josefu K. duchovní, jinými slovy: vyprávěné podobenství může být podobenstvím jeho vlastní řeči. Ze strukturálního hlediska tak sledujeme to, co Deleuze v návaznosti na svou figuru do nekonečna se řasícího záhybu nazývá „barokním vyprávěním“, jehož

hlavním principem je vzájemné zavnutí narativů, při němž se zásadně proměňuje hierarchický vztah vypravěče a vyprávění (Deleuze 1988, s. 82).⁸⁸ Mějme však stále na mysli, že jsme v prostoru chrámu. Jedním z četných principů tohoto prostoru je výtvarný detail obsažený v celku, jenž se v tomto detailu zpětně zrcadlí: „svět opakující se v miniatuře“ (Worringer 1967, s. 187). A právě takový je vztah mezi narativní scénou *Procesu* a scénou v chrámu, mezi vyprávěním duchovního a řečmi dveřníka.

Pokoušení interpretovat a obtáhnout alespoň některé dominanty textu se stále přibližuje, vnucuje se třeba otázka: patří všechny soudy pouze Josefu K., stejně jako dveře zákona patří jen venkovanovi? Není to právě K., kdo je tělem celého procesu a kdo svým jednáním spouští další a další soukolí této anonymní justiční mašinérie? Ve chvíli, kdy se do tohoto spletnice pustí Josef K., přesvědčený o tom, že dveřník venkovana klame, zazní z úst duchovního snad nejironičtější věta lidských dějin: „Nemáš dost úcty k tomu, co je psáno, a měníš ten příběh.“ Načež začne sám překrucovat celé své vyprávění, škubat jeho zašmodrchanými vlákny a nahýbat už tak dost vratkou scénu podobenství; promluví o různých způsobech výkladu svého příběhu.

Z tohoto labyrintu řeči se nevymotáme zkrátka proto, že nemá žádný uchopitelný vnitřek. Nemá jej ani zákon,⁸⁹ do něž se venkovan touží dostat, ani řeč, jež kličkuje od podobenství k výkladu a od něj zase k mluvě K., který řeč podobenství na oplátku zpochybňuje. Symetrie nutná ke srozumitelnosti jakékoli řeči je zde vytlačena vnitřním opakováním: podobenství o podobenství nepřináší rozpoznatelnou identitu, nýbrž radikální odlišnost spočívající jak v mnohosti výkladu, tak v benevolenci vyprávěcího modifikovat podobenství podle potřeby. Při bližším pohledu na tuto řeč se zdá, že nechceme-li zůstat u nekonečného dešifrování jejího obsahu – a domníváme se, že tento obsah se v průběhu svého neustálého opakování a popírání vyprazdňuje –, musíme se chytit jejího pohybu a souvislosti se scénou, v níž tento pohyb vzniká.

Ještě předtím se na okamžik zastavme u jednoho podstatného, a přesto nikým z protagonistů nekomentovaného detailu, jenž tvoří scénu vyprávěného podobenství. Dveře zákona, za kterými domněle spočívá vytoužený zákon, jsou otevřené. Jak ve

⁸⁸ Gilles Deleuze: *Le Pli: Leibniz et le baroque*, Paris. Les Éditions de minuit, 1988, s. 82.

⁸⁹ Srov. Cixous 1991, s. 16. Na jiném místě dokonce autorka píše: „Zákon u Kafky praví: ‚Nevstoupíš‘, protože pokud tak učiníš, zjistíš, že neexistují.“ (Cixous 1991, s. 27)

své interpretaci zdůrazňuje Georges Didi-Huberman, dveře jsou archaickým a religiózním motivem, především v chasidské talmudické tradici. V oblasti židovské mystiky však bývají tyto dveře zavřené, zatímco Kafkova „tragická ironie“ spočívá právě v jejich neustálé otevřenosti (Didi-Huberman 1992, s. 183–200). Práh těchto dveří je podle Didi-Hubermana nikoliv místem k překročení, ke vstupu odněkud někam, nýbrž „prahem absolutním a nekonečným“.⁹⁰ Vstup do těchto dveří je neustále odkládán a pohled mířící za ně spočívá mezi touhou a nekonečným truchlením z nemožnosti dosáhnout cíle:

„Zůstáváme na kraji jako před oněmi egyptskými hrobkami, jež v každém rohu svého labyrintu ukazují pouze dveře, přitom však před námi nevztyčují nic jiného než pevnou vápencovou překážku své vysněné nesmrtelnosti. V této situaci jsme nuceni k pochodu, o kterém ze nás rozhodl labyrint, a zároveň před všemi dveřmi a orientačními body stojíme dezorientováni. Ocitáme se *mezi před a uvnitř*. A tato nepříjemná pozice vystihuje celou naši zkušenost, při níž sahá až k nám něco, co nás sleduje zevnitř toho, co vidíme.“ (Didi-Huberman 1992, s. 185)

Co nás na těchto úvahách inspiruje? Dialektika dveří, které jsou otevřené, a přesto jimi nelze vstoupit, nevede Didi-Hubermana k úvahám o božské transcendenci či velké otázce spravedlnosti, ale k mnohem prostějšimu, a přitom, alespoň pro nás, fenomenálnímu problému pohledu a jeho směřování. Pohled, který nás sleduje z místa, kam se sami díváme, jako by odpovídal trajektorii řeči, směřující dovnitř podobenství a vracející se zpět k jeho zdroji. Pohyb této řeči koluje v nekonečném oběhu spletených linií, jež proudí pryč ze svého počátku a v odlišném uspořádání se tyto „linie“ střídavě zavinují samy do sebe. A přesně takový je podle Worringera dynamický princip tvořící gotický ornament: „zmnožení linií bez touhy po organickém zmírnění a klidu“ neboli „extáze pohybu“ (Worringer 1967, s. 55, 41). Stejně jako duše ocitnuvší se v prostoru těchto ornamentálních linií směřuje k vytržení, povznesení mimo sebe (Worringer 1967, s. 79), míří i řeč, jež se ocitla v zajetí tohoto prostoru (který současně sama formuje), mimo své mizející centrum: pryč od tíživé reprezentace a iluzorní pravdy podobenství. Nechceme však být příliš abstraktní a zatemňovat smysl podobně, jako to činí řeč duchovního v chrámu. Prozatím chceme říci jen tolik, že řeč vycházející z úst duchovního a komíhající se

⁹⁰ V tomto nepřekročitelném prahu založeném na napětí mezi „před“ a „uvnitř“ spatřuje Didi-Huberman strukturní princip obrazu.

prostorem chrámu má všechny vlastnosti gotických linií, jež vytvářejí její scénu, že řeč i prostor tu jsou utvářeny moderním ornamentem.

III. Modernistické vymítání ornamentu a jeho *dokonalý zločin*

Máme všechny dobré důvody si myslet, že jsme na omylu. Kafkův text byl psán v letech 1914–1915 a poprvé publikován roku 1925, očitáme se tedy v kontextu umělecké moderny a rodících se avantgard otřásaných bojem proti ornamentu, ztotožňovanému takřka na všech frontách s dekadentním estétstvím. Co však stojí za tímto téměř jednohlasným postojem a co vlastně ornament v konstelacích moderny znamená? Abychom alespoň částečně odpověděli, musíme se na chvíli zaměřit na doposud víceméně upozaděný kulturní kontext – ale ve shodě s Jonathanem Cullerem a s vědomím jeho konstruovanosti řekněme raději „rámec“ – střeoevropského myšlení ornamentu. Vzhledem k šíři a bohatému zpracování tématu se však musíme omezit jen na letný nástin, nutně vedený perspektivou našeho vlastního tázání.⁹¹

Počátky vymítání ornamentu, jež v průběhu moderny a prvních desetiletích 20. století, tedy v dobách rodících se avantgardních ismů, přerůstá ve zcela zřetelné anti-ornamentální tendence, můžeme situovat na přelom století, kdy je slovy Josefa Vojvodíka „ornament, přesněji konflikt kolem ornamentu a ornamentiky, jedním z hlavních bodů debaty moderny, která ornamentismus striktně odmítala jako paradigma měšťanského estetismu a překonaného secesního dekorativismu“ (Vojvodík 2006, s. 288). Přestože kritika ornamentu začne probublávat v prvním desetiletí a naplno vychrlí v letech desátých a dvacátých, výpadky proti ornamentu, ztotožňovanému s dekorací, najdeme již během fin de siècle, a to především ve spojitosti s architekturou čili odvětvím, kde se stýká umění s každodenním životním stylem. To dokládají slova Hugo Gordona Schauera, který ve svém článku „Stavitelství budoucnosti“ (1890) – jež Karel Teige o půl století později označí za

⁹¹ Z českých prací jmenujme za všechny dvě fundované a inspirativní knihy Josefa Vojvodíka *Imagines Corporis* (2006) a *Povrch, skrytost, ambivalence* (2008). Ornament sice není jejich ústředním tématem, nicméně zcela ve shodě s jejich interdisciplinárním založením je v nich tato problematika akcentována a nejednou přerůstá do skutečné figury umožňující myslet historické a umělecké dění moderny. Podnětnou prací, pro niž je téma vztahu ornamentu a moderny dominantní a ke které tu místy odkazujeme, je sborník uspořádaný Michellem Collombem a Gérardem Rauletem *Critique de l'ornement de Vienne à la postmodernité* (Kritika ornamentu od Vídně až k postmoderně, 1992).

„manifest konstruktivistické architektury avant la lettre“ – pranýřuje přežilé tíhnutí k dekoraci ve stylovém eklekticismu 19. století v kontrastu s vyzdvihovaným „novým stylem zrozeným z materiálu a konstrukce, ne z formy a ornamentace“ (Teige 1994, s. 203, 207).

Anti-ornamentální postoj je tvořen několika aspekty najednou. Nejvýraznějším kritikem ornamentu je hned v prvních letech 20. století architekt, dandy a moralista, „jedna z nejdůležitějších osobností předjímajících nástup moderní architektury“ (Sarnitz 2004, s. 7), Adolf Loos, jehož přednáška *Ornament a zločin* přednesená roku 1908 a publikovaná o čtyři roky později v berlínském časopise *Der Sturm* vyústila snad prozřetelností osudu, ale především v důsledku záměrně chybného překladu Le Corbusiera pro časopis *L'Esprit nouveau* (1920) v nekompromisní modernistický axiom: „Ornament je zločin“.⁹² Tomuto slavnému manifestu, jehož puristický překlad šokoval i samotného Loose, předcházela polemika Karla Krause namířená proti secesi a Gustavu Klimtovi.

Loosův přístup k ornamentu je však mnohem komplexnější. Netýká se zdaleka samotné podstaty výtvarného ornamentu, jehož dynamičnost, jak jsme viděli, spočívá v pohybu, který život a přírodní růst nereprezentuje, nýbrž sugeruje (Grabar 1989, s. 224), ani komplikované rytmičnosti jeho linií či antimimetického charakteru, jehož geometrie Loos rád užíval ve svých stavbách, nýbrž jen jednoho atributu – *dekorativnosti*, a to především ve vztahu k užitému umění a architektuře.⁹³ Proto v přednášce ohlašuje: „Dospěl jsem k následujícímu poznání

⁹² Z přednášky útočící především na přežilý secesně-dekorativní ornament a přehnanou zdobivost architektury i předmětů denní potřeby se tak stal „manifest purismu“ (Tournikiotis 1994, s. 23).

⁹³ Abychom však nezůstávali u přílišných zjednodušení, uveďme například Ankersmitovu originální dekonstrukci, jež Loosově kritice dekorativismu přidává jeden významný odstín: „Řečeno provokativně, není Loosovo odmítnutí ornamentu chválou ‚ornamentu ornamentální absence‘ (ornament of the absence of ornament) spíše než útokem na ornament, za který se vydává? [...] Loos mohl milovat krásné věci o nic méně než ‚primitivní‘ Papuánci (nebo my sami) – ale mohl je milovat pouze pod podmínkou, že budou *nezdobené*. Miloval zkrátka zdobnost nezdobného (decoration of being undecorated).“ (Ankersmit 2003, s. 136) Na příkladu jeho návrhu kanceláří pro sídlo novin *Chicaco Tribune* z roku 1923 pak Ankersmit Loose a jeho následovníky ukazuje nikoli jako nepřátele ornamentu, ale naopak dědice jeho vlastní logiky. Loos tak v této optice přestává být ztělesněním modernistického purismu a v dějinách ornamentu naopak figuruje jako „Meissonier 20. století“ (Ankersmit 2003, s. 150). Jednoznačnost Loosova odsouzení ornamentu problematizuje také Naomi Schor ve své práci *The Reading in Detail* (1987). V souvislosti s pasáží, v níž si Loos objednává u ševce boty a nabízí mu za ně vysokou odměnu, ovšem pod podmínkou, že budou zcela nezdobené, přičemž materiál bot i nerealizované ozdoby jsou popsány s takřka rozkošnickou smyslností, si Schor všimá latentního a maskovaného „potěšení z fetišismu“: „Stejně jako Hegel láskyplně prodlévá u tělesných detailů, které by rád zrušil, Loos se kochá při představě výroby právě těch ornamentů, za jejichž odstranění si příplatil. Domnívám se, že navzdory svému explicitnímu sdělení – požitek z ornamentace patří chudému a zaostalému ševci – vyjadřuje tato pasáž potěšení z ornamentu, které je potěšením Loose samotného.“ (Schor 1987, s. 55)

a daruji je světu: *Vývoj kultury má souvztažnost s odstraňováním ornamentů z předmětů denní potřeby.*“ (Loos 2004, s. 84) Architekturu chce Loos vyjmout z oblasti umění, protože má především sloužit svému účelu.⁹⁴ Více než o odsouzení jeho estetických a kulturně-historických kvalit jde o „zpochybnění estetické relevance ornamentu ze sociálního, politického a ekonomického hlediska“ (Miller 2008, s. 10).

Loosův text je především radikálně pragmatickým a provokativním pamfletem namířeným proti secesní dekorativnosti, trnem v oku mu však byla vedle zdobnosti secese rovněž wagnerovská idea „gesamtkunstwerku“ (1849). Ornament jako „zločin spáchaný na národním hospodářství“ či „promarněná pracovní síla“ v něm vystupuje jakožto synonymum povrchnosti, nadbytečnosti a plýtvání: „Nepřítomnost ornamentu má za následek zkrácení pracovního času a zvýšení mzdy.“ (Loos 2004: 87). Loosův antidekorativismus a kritika ornamentálního kýče však nezaznívají jen v této slavné přednášce, jsou leitmotivem téměř všech jeho textů shromážděných v knize *Řeči do prázdna* (1921) věnované architektuře a designu:

„Čím nižší kultura, tím významněji vystupuje ornament. Ornament je něco, co musí být překonáno. Papuán a zločinec ornamentují svou kůži. Indián pokrývá veslo a svou loďku ornamenty, kde jen může. Ale motorové kolo a moderní parní stroj jsou prosty ornamentů. Postupující kultura zbavuje ornamentace jeden objekt za druhým.“ (Loos 2001, s. 95)

Anti-ornamentální tendence je v umění nejen evropské avantgardy silně spjata s vědomím krize zobrazení vrcholící kubismem, nedůvěrou v reprezentaci a pojmenování charakteristickou pro počátek moderny, kritikou autonomního statusu umění a s monumentálním, ikonoklastickým gestem likvidace jeho dosavadních podob. Vedle Duchampova konceptu ready-made a Tatlinova sovětského konstruktivismu byl tím, kdo si vzal avantgardní východisko „creatio ex nihilo“ za své, Kazimir Malevič, zakladatel suprematismu. Toto hnutí, jež

⁹⁴ Odpor k historizujícímu stavebnictví se zřetelně projevuje již na počátku století. „Nenávidíme dnešní oficiální architekturu, prolhanou a nízkou, skradenou ze hřbitova historie, galvanizovanou mrtvolou, lenivou a prázdnu“ (Teige 1994, s. 202), píše F. X. Šalda ve svých *Bojích o zítřek* (1905). Proti formalismu akademické „slohové“ architektury vystupuje jeden z klíčových inspirátorů architektonického funkcionalismu Jan Kotěra ve stati „O novém umění“ (1900): „Tvorba architektonická má na zřeteli prostor a konstrukci, nikoli tvar a výzdobu. [...] Nová forma může vzniknouti nikoli z estetické spekulace, ale toliko z nového účelu, z nové konstrukce.“ (Teige 1996, s. 202–203)

prostřednictvím strohé geometrie a základních plošných konstant usilovalo o očistu světa umění od veškeré předmětnosti, se poprvé veřejně představilo na výstavě „0.10“ nesoucí podtitul „Poslední futuristická výstava obrazů“ v Petrohradě v roce 1915. Právě o Malevičovi píše nadšeně Karel Teige ve své studii *Výtvarná práce sovětského Ruska* (1927), že „jako malíř dospěl k posledním důsledkům abstraktní malby, k čtverci jako prarvaru. Zde přestává malířství. Prohlásil zánik malířství a jeho likvidaci. Odhodil štětce a paletu“ (Teige 1966, s. 284). Obraz *Černý čtverec na bílém pozadí* (1915), v němž Teige ve shodě s titulem Malevičovy knihy *Die Gegenstandlose Welt* (Bezpředmětný svět), vydané v Mnichově v edici Bauhausu v roce 1927, vidí „bezpředmětnou obrazovou kompozici“ a „závěrečný bod abstraktivismu“,⁹⁵ je rovněž limitou počátku i konce malby, tedy „nulovým stupněm, neredukovatelným jádrem, podstatným minimem obrazu či sochy“ (Bois 2007, s. 132).⁹⁶

Již v úvodu svého prvního publikovaného spisu *Od kubismu a futurismu k suprematismu: Nový malířský realismus* (1915) Malevič hrdě prohlašuje: „Změnil jsem se v nulovou formu [...] Zničil jsem kruh obzoru [...]. Vystoupil jsem z obvodu věcí [...]. Věci zmizely jako dým.“ (Padrta 1996, s. 180) Třebaže je umístění jeho ústředního plátna v rohu nad ostatními obrazy přímo obrazoboreckou parodií tradičních ruských ikon, „Malevič sám často mluvil o čtverci nadneseně jako o symbolu rozchodu s celými dějinami kultury a poslu nové geneze: ‚Namaloval jsem nahou ikonu své doby... Královské nemluvně...‘ píše roku 1918 [...]“ (Padrta 1996, s. 148). Ze zmíněného hlediska sebe sama popírajícího avantgardního projektu, který spočíval v oprostění se od jakéhokoli ornamentu, je zásadní směr, jímž se Malevičova geometrie ubírala: „Je jinak typické, že rozhodný krok k nepředmětnému umění ve smyslu osvobození svébytného geometrického barevného plánu od věcné reprezentace udělal právě Rus Kazimir Malevič, aniž

⁹⁵ To, že nejde pouze o likvidaci či vyprázdnění formy, zdůrazňuje ve své monografii o Malevičovi i Jiří Padrta: „Bezpředmětnou nicotu nechápe Malevič jen jako pauzu, nevyplněnost, prázdnotu po destrukci, ale jako plnost. Z níž se rodí ‚čistý děj‘. Je to absolutní stav klidu vibrující dynamickým napětím, z něhož se rodí plamen vzrušení nového pocitového světa suprematismu: ‚To, co jsem představil, není prázdňý čtverec, ale mnohem spíš pocit bezpředmětnosti!‘“ (Padrta 1996, s. 29) Na jiném místě svůj nejslavnější obraz Malevič definuje takto: „Čtverec rovná se pocit, bílé pozadí rovná se nic.“ (Padrta 1996, s. 148)

⁹⁶ Spolu s tím si však Bois všímá i další dimenze této „nulové situace obrazu“, jež předznamenává některé principy výtvarné postmoderny: „Malevičovy obrazy z roku 1915, *Černý kříž*, *Čtyři čtverce* (jedna z prvních pravidelných mřížek umění 20. století) a mnohé další ‚nekompozice‘ vystavené na „0.10“, jsou indexovými malbami. Rozdělení plochy obrazu a zásahy do něj nejsou určeny malířovým vnitřním životem nebo náladou [...], nýbrž logikou ‚nuly‘ – odkazují přímo k materiálnímu podkladu obrazu, který mapují.“ (Bois 2007, s. 132)

uposlechl Kandinského varování před uklouznutím v „geometrickou ornamentiku“, která je důsledkem „přílišného chvatu na cestě k čisté formě.“ (Padrta 1996, s. 118) Právě tato geometrická ornamentika, vrátíme-li se na chvíli do kontextu avantgardy české, se např. jako citace Malevičova černého kruhu přitom často objevuje v zárodečných formách českého poetismu: na obálce *Revolučního sborníku Devětsil* (1922), *Internacionální revue Disk* (1923) či v typografické úpravě obrazových básní *Na vlnách TSF* Jaroslava Seiferta (1925).⁹⁷

V době, kdy Kafkův *Proces* vychází, má tato anti-ornamentální tendence více faset: v textech českých avantgardních kritiků a teoretiků svým tezovitým opakováním sama někdy uvádá ve strnulý „ornament“, současně však avantgardní touha po vymýcení ornamentu ukazuje na mnohem širší problém, jímž je nemožnost realizovat svůj vlastní projekt, jež Teige skanduje v programové stati o konstruktivismu (1925): „Likvidace umění // S konstruktivismem přikročujeme k regulérní likvidaci umění. // Prohlašujeme úplný krach dosavadních odrůd tzv. umění“ (Teige 1972, s. 124). Ambivalence tohoto avantgardního projektu – zničit umění uměním – a rozporuplnost ve vztahu k sobě samé se však naplno projeví teprve s jejím postupným zanikáním. Ať už půjde o dvojznačný a sebeironizující ornament v surrealistickém díle Jindřicha Štyrského, Teigovo odsouzení základních konstruktivistických východisek architektury či o jeho úvahy nad artificialismem a dílem Jana Zrzavého, ukazuje se i v rámci české avantgardy aktuálnost již předestřené teze Karstena Harriese, pronesená nad ornamentem rokokovým, jež ohlašuje nástup moderního, abstraktního umění: „Ornament se nemůže stát čistě estetickým objektem, aniž by jako ornament zemřel.“ (Harries 1989, s. xiv) Smrt avantgardou zavrhaného ornamentu je zrozením ornamentu nového, ústícího do projevů postavantgardní abstrakce a informelu, jeho smrt však současně ohlašuje zánik avantgardy.

Zmínka o výtvarném díle Jindřicha Štyrského je v souvislosti s ornamentálním znovuzrozením zcela záměrná. Vedle obrazu *Tekutá panenka* (1934) – v němž „s temnou, amorfni plasticitou této lepivé, hnus vzbuzující hmoty kontrastuje symetričnost něžně modelovaných, téměř transparentních vegetabilních ornamentů“ (Vojvodík 2006, s. 187) – interpretuje Vojvodík návrat k ornamentu

⁹⁷ Nemůžeme zde suplovat systematičtější výklad anti-ornamentální tendence v české avantgardě, který jsme podnikli jinde, řekněme jen tolik, že se projevuje zejména v architektuře, typografii a fotografii. Viz Jirsa 2011, s. 81–92.

rovněž v souvislosti se Štyrského obálkou Kalistova *Českého baroka* (1941), již vévodí bohatě zdobený pozdně barokní rám, i s akantovým dekorativním ornamentem na obálce monografie *Štyrský a Toyen* (1938) a jejím ornamentálním typem písma, jež značně kontrastuje s dobovou geometrizující typografií. V těchto figurách spatřuje jak „(sebe)ironickou hru s postuláty avantgardy“ (Vojvodík 2006, s. 187), tak „možnou aluzi na Loosovu provokaci, která byla signálem k diskusi o ornamentu a ornamentalismu v kontextu rané avantgardy 10. let, kdy se právě ornament stal indikátorem vědomí krize a zlomu jako počátku avantgardy 10. let 20. století“ (Vojvodík 2008, s. 44).

Podobného názoru na zásadní historickou i estetickou roli ornamentu, tentokrát v kontextu tzv. Vídeňské moderny, jsou i Michel Collomb a Gérard Raulet, kteří v něm, jak již bylo řečeno, spatřují „emblematický ukazatel konfliktu tradice a modernity“ a „symptom krize hodnot“ (Collomb – Raulet 1992, s. 15). Upřesněme, že pro tyto autory ornament představuje především koncept – společný pro výtvarné umění, architekturu a literaturu – umožňující myslet přechod z moderny k postmoderně, a jako takový v sobě nese zvláštní, sociálně-estetický mechanismus sebekritiky. Ten je, zjednodušeně řečeno, založen na myšlence, že jednotlivá estetická paradigmatu moderní epochy vždy ornament coby ztělesnění určité nemodernosti a archaičnosti potírají a zároveň hledají svůj vlastní, autentický ornament rezonující s danou dobou.⁹⁸ Na analýzách děl vybraných německy píšících modernistů (Hofmannsthal, Trakl, Musil, Broch či Kafka) pak ukazují víceméně explicitní kritiku ornamentu v jazyce a ornamentálnosti vůbec.

Jenomže tam, kde jsou žalobci, bývají i obhájci. Aniž bychom chtěli rekonstruovat umělé opozice pro-ornamentální a anti-ornamentální tendence, je zřejmé, že ve stejné době, kdy Adolf Loos hlásá zánik dekorativního ornamentu, Kazimir Malevič nutnost totálního oproštění formy, Karl Kraus usvědčuje ve svých novinách *Die Fackel* (1899–1936) vyumělkovaný a zastaralý jazyk žurnalistu ve

⁹⁸ „Paradigmata kritiky ornamentu jsou jednak – a dokonce simultánně – přilnutím k ‚modernosti‘ a jednak reakcí na modernizaci prožívanou jakožto krize. Proudý, jež s největší vehemencí hlásá totální eliminaci ornamentu, si vždy zároveň činí nárok na vytvoření ornamentu vlastního, a musí proto skoncovat zejména s dualismem technika – ornament. Z tohoto důvodu bychom mohli bezmála mluvit o ‚sebekritice ornamentu‘: každá epocha pranýřuje stávající ornament ve jménu své vlastní představy o jakémsi autentickém ornamentu, čímž normativní základ této autenticity činí sporným. Status ornamentu je nejen rozhodujícím faktorem uvnitř obecnější krize normativity hodnotového systému a identity dané epochy, ale otázka jeho autenticity a neautenticity prozrazuje, že je samotným výrazem – jakkoli je autentický, či nikoliv – této identity, estetickým paradigmatem, jehož prostřednictvím se daná epocha identifikuje.“ (Collomb 1992, s. 14.)

službách obchodu a reklamy a Filippo Tommaso Marinetti vrhá na stránky *Osvobozených slov* (1914) na samotný skelet osekáný telegrafický styl, v němž „osvobozena od členů, předložek a spojek, byla věta vyměněna za určitá podstatná jména“ (Primus 1994, s. 51), objevují se s pompézností o něco méně vyhrocenou, ale rozhodně ne bez silného vlivu hlasy, podle nichž leží podstata ornamentu jinde.

Snad v návaznosti, ale zcela jistě v ideovém sblížení s již citovanou průkopnickou knihou Aloise Riegla *Stilfragen* – pro kterého je ornament „především ztělesněním vitality, síly života a životnosti kultury, výraz bezprostředního vztahu „všech uměleckých forem k tělesným projevům přírody““ (Vojvodík 2006, s. 288) – komponuje rakouský fyzik a filozof Ernst Mach svou slavnou práci *Die Analyse der Empfindungen* (Analýza počitků, 1897). V této, slovy jeho vykladače Jacquese Le Ridera, „protoestetice ornamentu“ je pojednáno o „formách [Gestalten], jež jsou zajímavé z čistě optického (například ornamentálního) hlediska“ (Le Rider 1992, s. 96). Na základě Machovy teze o příjemném estetickém působení geometrické symetrie (která má samozřejmě opět své předchůdce, mj. námi citovaného Owena Jonese a jeho *Gramatiku ornamentu* z roku 1865) a určitém ekonomickém principu, jímž se řídí zrak ve snaze vynaložit co nejmenší námahu, Le Rider demonstruje, jaký důsledek pro dobové myšlení ornamentu mohly tyto teze mít:

„Přeženeme-li mírně Machovu myšlenku, mohli bychom říci, že v lidské povaze existuje určitý psycho-fyziologický sklon, který se domáhá redukce vnímatelného na geometrické obrysy, tedy jakéhosi ornamentálního zformování. Toto ornamentální vnímání světa zakládá svého druhu minimalistickou estetiku: zbavíme-li *Gestalt* podružných a náhodných vlastností, pak vnímání v nulovém stupni subjektivní interpretace dává spontánně skutečnosti jisté ornamentální uspořádání. Zdá se, že jde o prvotní štěstí z čistého počitku, spřízněné s požitkem, který nabízí ornament. V tomto kontextu se ornament stává synonymem redukce osvobozující čisté formy počitku. Kazimir Malevič, Vasilij Kandinsky a Paul Klee Ernsta Macha nadšeně četli.“ (Le Rider 1992, s. 96)

Na této interpretaci se jasně ukazuje, jak se úhel pohledu na ornament zcela proměňuje. Zatímco v klasické kritice je ornament ekvivalentem nadbytečnosti, nepůvodnosti a kýčovitosti, stejně jako svazujícím poutem s nevkusem a zpátečnictvím minulé doby, Machova výrazně antropologická teorie předkládá pravý opak. Ornamentu lze rozumět jako určité konstantě oproštění, fungující v našich základních fyziologických funkcích a projevující se obzvláště v kontaktu

s uměleckým dílem. Tvarovou redukcí, která osvobozuje počítky a současně konfiguruje prožívanou skutečnost, můžeme s trochou licence a ve spojitosti s tezí paleontologa Leroi-Gourhana (o němž bude ještě pojednáno šířeji) i Wilhelma Worringera o odvěkém tíhnutí člověka k abstrakci číst jako jakési puzení k ornamentu. Jak vidno – a právě geometrická strohost Malevičova ikonoklastického gesta to dokládá –, zbavování se předmětnosti, přebytečných forem a hledání „nulového bodu“ nemusí znamenat mýcení ornamentu, nýbrž naopak jeho probouzení a rozvíjení.

Ve stejném roce, kdy Loos promlouvá o nutnosti zbavit se dekorativního ornamentu, vychází v Německu dosud spíše neznámá kniha berlínského profesora hudby Oskara Bieho *Kunstgewerbe* (Dekorativní umění, 1908), která je příspěvkem k architektonické dekorativní reformě v Anglii, Francii a Německu, oslavou magické síly dekorace anebo, slovy Jenny Anger, „nestoudnou poctou interiéru coby svého druhu malířského díla“ (Anger 2004, s. 19). Ocitujme zde jednu pasáž alespoň pro kontrast a srovnání s loosovskou rétorikou, která se dodnes jeví jako převládající či „dobová“:

„Projevem magické síly láskyplné dekorace je to, že zní jako hudba. Co je dekorativní a zrozeno vně, stává se nejnvtěnějším a nejexpresivnějším, tím, co nás obklopuje v symbolech. Hudba je paměť a tento pokoj hraje tisíci barvami minulosti, zvyklosti a zkušenosti, jež se na jejich předmětech usadily jako patina.“⁹⁹

Pod pojmem dekorace tu intenzivně vystupuje na světlo synestézie znělých barev (výtvarný design interiéru je hudbou a tóny mají své barevné odstíny) v doprovodu vzájemného prolínání vnitřního a vnějšího prostoru. To má za následek průnik přírodních forem přímo do „světa“ pokoje, jehož intimita je uspořádána rezonujícími vzpomínkami. Ke slovu se tak znovu dostává secesní ideál ornamentálního stylu, sjednocující nejen jednotlivá umění, ale rovněž tvořící – slovy F. X. Šaldy – „jednotu umění a života“.¹⁰⁰ Ornamentální linie, kterou ve své monografii *Česká secese* (1982) označuje Petr Wittlich výstižně za „hlavní

⁹⁹ Bie 1908, s. 71–72; cit. dle Anger 2004, s. 19.

¹⁰⁰ „Všecka umění zvolna osvobozují se ze svého osamocení hmotné uzavřenosti a pocítují intenzivněji a intenzivněji, že jejich základ a kofen jest ornamentální a symbolický a účelem jejich že jest pracovat na ozdobě života, pracovat na celku a sloužit celku: styl jako nejvyšší kulturní hodnota, jednota umění a života, stává se předmětem našeho doufání.“ (F. X. Šalda: „Etika dnešní obrody aplikovaného umění“ (1903); cit. dle Wittlich 1982, s. 11)

„morfologický znak secese“, má schopnost vstřebat do sebe nejširší možnou škálu symbolických významů a chameleonovitě procházet nejrůznějšími podobami. Sama tudíž poukazuje na svůj vitální pohyb a proměnlivou fyziognomii. „Nekonečnost jejího raportu, její odvíjení v táhlých smyčkách zužujících se a rozšiřujících v ohybech, je výtvarným symbolem této hledané vnitřní jednoty.“ (Wittlich 1982, s. 14)

Jinou podobu této ornamentální apologie tvoří kapitola z filozofického díla *Geist der Utopie* (Duch utopie, 1918) Ernsta Blocha nazvaná „Produkce ornamentu“. První fáze Blochovy argumentace spočívá v postavení ornamentu jako „čistě spirituálního a hudebního výrazu“ své epochy do opozice vůči archaizujícímu stavebnímu stylu, který svými mohutnými kamennými konstrukcemi napodobuje egyptskou monumentálnost. Postupně ornament přerůstá do metafyzického symbolu svobody, který je pevně usouvztažen s Blochovým klíčovým pojmem „mocného výrazu“, jehož posláním je „probudit a prohloubit znovu dekorativní umění a poskytnout zvučnosti našich vnitřních zájmů, zatímco ty vnější mlčí, znamená porozumění, čisté ornamenty osvobození“ (Bloch 1977, s. 27). Obroda ornamentace tedy nefiguruje jen coby pouhá péče o vnějšek, o to, co člověka obklopuje, nýbrž je zcela synchronní se smíšením světa vnitřního i vnějšího. Spiritualita ornamentu dosahuje svého vrcholu tam, kde je smíšením nejnaternější subjektivity s univerzálním životním určením, tedy součástí já i okolního světa:

„Můj tanec, mé ranní hvězdy zpívají a vše takto průzračně vytvarované dosahuje stejného horizontu utvářejícího Já, stejného subjektivního ornamentu jeho entelechie: stopy, znamení *makantropu*, pečetě jeho skryté postavy a skrytého spirituálního Jeruzaléma.“ (Bloch 1977, s. 46)

Nietzscheovský styl i Schopenhauerův slovník se tu setkávají v jednom komplexním, a přece souvislém vyjádření usilujícím postihnout vztah ornamentu, subjektu a světa. Ornament je líčen jako bytostná součást člověka, jeho přírodního i spirituálního určení. Možná právě z tohoto důvodu charakterizuje Gianni Vattimo Blochovu emfatickou a metafyzickou koncepci ornamentu jako „formu monumentu interpretovaného jako odkrytí naší nejpravdivější tváře“ (Vattimo 1987, s. 91).

Pozoruhodný příspěvek do modernistických dějin ornamentu nabízí rovněž esej Siegfrieda Kracauera *Ornament masy* z roku 1927. Dalek přímočarému

odsuzování masové kultury a ornamentu, tedy jednomu z jejích produktů, je však jeho vztah k „racionalizovaným a rytmizovaným ornamentům“, znázorňujícím chod moderní společnosti, přinejmenším ambivalentní: „Masový ornament je estetický reflex racionality docilované vládnoucím hospodářským systémem.“ (Kracauer 2008, s. 69) Ornament tu vystupuje jako určitá esteticko-sociální metafora, abstraktní vzorec a šifra vyznačující proces sériové výroby. Ten sice podle Kracauera získává určitou poetickou dimenzi připodobněním pracujících rukou dělníků v továrně k tanečním krokům tehdy proslavených amerických Tiller Girls, nicméně těla těchto tanečnic v matematicky synchronizovaných uskupeních ztrácejí svůj erotický rozměr a jednotlivé atributy jejich ornamentálních sestav – linie, kroužení a opakování – nevedou ani k zvnitřnění, ani k symbolizaci vitální energie, nýbrž odrážejí pohyby odlidštěného stroje.

Končíme tímto exkurz do jedné z kapitol pomyslných dějin ornamentu v době moderny, kterou bychom mohli nejrůzněji rozšiřovat a problematizovat. Zde nám však nešlo o víc než ukázat několik různorodých postojů a tendencí, které se k tomuto fenoménu vztahovaly ve velmi vágně vymezeném „rámcí“ moderny. Jakkoli je patrné, že onen anti-ornamentální směr v estetickém, sociálně-ekonomickém a snad můžeme říci i ideologickém myšlení, jehož synekdochou se stal manifest Adolfa Loose, tehdejšímu vnímání ornamentu dominoval, bylo by příliš zjednodušující vidět jej jako jediný, či dokonce určující. Pro naše uvažování o jednom z „zápisů“ Franze Kafky to znamená mnoho i téměř nic. Podstatné je to pro náš výklad tam, kde můžeme ukázat, že ornament zdaleka nemusí být Kafkovu psaní cizí, jen je třeba vyjmout ho z obvyklých a přejatých „dekorativních“ významů. Marginálním se náš kontextuální exkurz stává ve chvíli, kdy bychom chtěli některý z nastíněných konceptů přiložit jako interpretační filtr na Kafkův text a poté v něm hledat jakýsi odraz ornamentálním myšlením poučené intence anebo literární strategie. Všechny popsané způsoby myšlení ornamentu ukazují spíše to, že se stal zločin jménem ornament – připojíme-li k Loosově slovníku metaforu Jeana Baudrillarda – *dokonalým*: zmizel z místa evidence, aby se objevil jinde, v perspektivě jednoho z možných čtení.

IV. Gotická „vůle k formě“ v otisku řeči

Ať už tedy mají pravdu Deleuze s Guattarim, kteří mluví o Kafkově „vyschlé němčině“, „deteritorializovaném jazyce intenzit“ a „syntaxi křiku“ (Deleuze – Guattari 2001), filologové připomínající vliv právníckého jazyka na strohost Kafkova stylu a autorův pobyt v „jazykově sterilním ghettu bez podhoubí německých dialektů a sociálních rozdílů“,¹⁰¹ ať už se přikloníme na stranu Marka Andersona, jenž přesvědčivě ukázal Kafkovu snahu zbavit se literárního ornamentu a „najít prozaický idiom, který bude později uznán coby jedna z hlavních ukázek německého modernismu a literární ekvivalent Loosových nezdobených staveb“ (Anderson 1992, s. 181),¹⁰² jedno je jisté: Kafkův *styl* je zbaven ornamentu, tedy ornamentu, jak mu bývá *obvykle* rozuměno. Kafkovu psaní však nevedou jen styl a ornament se neprojevuje jen obvyklou – dekorativní cestou.

Jakoby v souladu s onou modernistickou strohostí a jejími kafkovskými ozvěnami v podobě askeze a „hladovění“ duchovní v chrámu promlouvá z ničím nezdobené a těsné kazatelny (přestože hned vedle se rozléhá hlavní, mohutná a mocně dekorovaná) a jedinou stopu ornamentu tak tvoří kontury jeho nepohodlně zkroucené postavy. Domníváme se proto, že tím, co ovíjí kamenné ornamenty pevně vrostlé do pilířů a žebrování chrámu, je hlas, který je cele zajat vnitřní architekturou, matoucí řeč, jejíž sdělení je unášeno a rozpouštěno nekonečným pohybem ornamentálních linií. Znamená to tedy, že ornament gotického prostoru nakazil řeč a spoluvytváří tak – alespoň na tomto místě – Kafkovo psaní? Nebo je to právě

¹⁰¹ Pečlivý rozbor Kafkova jazyka obsahuje monografie Marka Nekuly „... v jednom poschodí vnitřní babylonské věže...“. *Jazyky Franze Kafky* (2003, zejm. s. 124–186). V návaznosti na úvahy Pavla Trosta o vlivu tzv. pražské němčiny na Kafkův styl (Trost 1964, s. 29–36.) vede Nekula fundovanou polemiku s některými lingvistickými klišé, jakými jsou například „neartistní jednoduše“, „jazyk ostrovního ghetta“ či monolitičnost „pražské němčiny“.

¹⁰² Anderson píše velmi inspirativním způsobem o stěžejní roli, kterou v Kafkově díle hraje právě zbavování se ornamentu. Pojednává o krizi ornamentu v evropském umění mezi lety 1907–1910 a jejím vlivu na Kafkovu snahu ornament coby přežitek fin de siècle i reziduum vlastních estétských začátků ze své literární tvorby vypudit, a dosáhnout tak „dramatického a nezdobeného stylu“. K tomuto odmítavému postoji se navíc posléze přidal vliv, který na Kafku měla četba Loosova manifestu *Ornament a zločin*. V kapitole příznačně nazvané „Ornamenty psaní: V kárném táboře“ Anderson interpretuje rozhodující moment, kdy je do trestancova těla vpisován mučícím strojem rozsudek spolu s bohatou dekorací – jež se tak stane rozhodujícím, smrtelným elementem – jako negativní vymezení se vůči estétské manýře dekadence. Tělo se proměnilo v text za zhoubného doprovodu arabesek Jugendstilu. Celý syžet je tak konstruován jako ironický a sebereflexivní komentář Kafkovy vlastní tvorby. Dalším Andersonovým argumentem této stylové „diety“ je „rozchod s kaligrafií“: Kafka postupně přešel od gotického písma, kterému ho učili ve škole, k čitelnější a jednodušší latině (Anderson 1992, s. 173–193).

spletitá a labyrintická řeč „bez východu“, jež tvaruje interiér gotického chrámu, skrývající se ve tmě před naším pohledem? Řekněme, že obojí.

Pohled, jenž bloudí chabě osvětlenými kulisami chrámu, je strháván vzájemným plozením prostoru a formy, ornamentální *metamorfózou*, kterou jsme nastínili výše v souvislosti s analýzami Henriho Focillona. Řeč zbavená počátku, centra a srozumitelnosti se rozléhá prostorem tvořeným chaotickou změť linií, dostává pohyblivé kontury do tmy ponořeného ornamentu a celý chrám – scénu psaní – tak současně přeměňuje a otiskuje do něj svůj vlastní gotický ráz. Dochází tím k vzájemnému propojení, spoluvytváření a rezonanci řeči se scénou, k symbióze obou těchto „živlů“. A co víc, přestává být tak úplně zřejmé, co je v této metamorfóze vlastně prostorem a co formou, kudy vede hraniční čára mezi scénou psaní, figurami a řečí, jež tento prostor obývají. Co nás však opravňuje lpět stále na tom, že scéna této symbiózy je gotická?

Více než konkrétní umělecké projevy gotické epochy zkoumá Worringer ve zmíněné knize něco, co nazývá „gotickou vůlí k formě“, jež stojí v základu celého kulturního fenoménu. Worringerovi přitom nejde o čistou, časově a místně přesně vymezitelnou gotiku, nýbrž o gotického ducha, jenž sahá do hluboké minulosti raného severského ornamentu (tedy přibližně do 4. století), v němž je latentně přítomen, a který se objevuje i v „přestrojené gotice“ v baroku a některých dílech moderního umění 20. století.¹⁰³ Charakter tohoto gotického fenoménu však nelze stopovat bez vědomí jeho dominantního prvku: ornamentu. Jeho primitivní pravěká podoba představovala symbolický úkryt před světem plným ohrožení, „ztišení spirituální úzkosti člověka“ (Worringer 1967, s. 17) a fungovala jako zhmotněná forma zaklínadla. Z klasického ornamentu objevujícího se v antice se z tohoto uspořádání, jež postrádá jakýkoli přímý výraz, stává živoucí, energický pohyb, ideální hra organických tendencí osvobozených od jakéhokoli záměru (Worringer 1967, s. 32). To, co Worringer nazývá gotickou vůlí k formě, do středověkého germánského ornamentu vnáší silný metafyzický obsah a zbavuje jej jakýchkoli mimetických tendencí. Ornament se stává čistou abstrakcí bez snahy o reprodukci přírody a „hravost“, charakteristická pro klasický ornament, je vystřídána „souhrou“ jeho linií. Abstraktní neorganické linie spolu s vitalitou svého pohybu tak vytvářejí jakýsi „nadorganický výrazový modus“ ornamentu (Worringer 1967, s. 39).

¹⁰³ Podobným způsobem přemýšlí i Karsten Harries, který nachází hlubokou afinitu pozdní gotiky s barokní a rokokovou architekturou 18. století (Harries 1983, zejm. s. 76, 155).

Živoucí, avšak neorganická linie gotické architektury je proto „hybridním fenoménem“, jehož projev Worringer označuje jako „nesmyslné běsnění výrazu“ (Worringer 1967, s. 41). Místem tohoto, slovy Heinricha Rombacha, „dění prostoru“¹⁰⁴ je právě gotická katedrála, která je líčena ani ne tak jako místo duchovního spočinutí, nýbrž jako prostor závratí či místo „exaltované hysterie“:

„Pouze v této vystupňované dynamice sil, která svou intenzitou výrazu překonává veškerý organický pohyb, je severský člověk schopen uspokojit svou potřebu výrazu vystupňovanou vnitřní disharmonií do patetična. Uchvácen závratí tohoto odevšad vyvěrajícího crescenda orchestrální hudby mechanických sil pociťuje v duchovní závratí křečovitě vytržení do výše, vystupňování vysoko nad sebe sama do nekonečna. Jak vzdálen je harmonickému Řekovi, jehož veškeré blaho pochází z ponoru do vyrovnaného, vši extáze vzdáleného klidu jemného organického pohybu.“ (Worringer 2001, s. 104)

Stojíme-li uvnitř gotické katedrály, píše Worringer, „vidíme jen jakýsi zkamenělý vertikální pohyb, který jako by se zbavil jakéhokoli působení gravitace. Pozorujeme jen nesmírně silný vzestupný pohyb energií, protikladný k přirozené tíze kamene, která jej táhne dolů“ (Worringer 1967, s. 106). Dochází tak k paradoxnímu jevu: kamenná masa mizí a v jejím „skeletonu“ dál proudí jen nekontrolovatelný dynamický pohyb výrazu (Worringer 1967, s. 107). Přímá kontinuita mezi severským ornamentem s jeho kompletní „degeometrizací linie“ a „dematerializací kamene“, typickou pro gotickou architekturu, tedy neprobíhá jen na této kompozičně-vizuální úrovni, ale i v jejich pohybu: „chaotická změť linií v severském ornamentu“ nachází svou ozvěnu v „závratí z gotického prostoru“ (Worringer 1967, s. 79, 160). Složitě komponovaná gotická stavba jako by mazala stopy svého materiálu. Nejenže obří kamennou klenbu zvedají pilíře do výšky hraničící s fyzikálními zákony, v důsledku čehož se kámen zbavuje svých hlavních stavebních vlastností – tíhy a hmotnosti –, ale současně s tím zachází gotika s kamenem jako s pružnou a měkkou matérií.¹⁰⁵

¹⁰⁴ O „dění prostoru“ píše v souvislosti s barokním kostelem ve studii „Die Welt des Barock“: Versuch einer Strukturanalyse“ Heinrich Rombach (1986): „Dění prostoru se osamostatňuje do té míry, že může přímo abstrahovat od člověka. Barokní prostor žije v sobě, nepotřebuje, aby do něj vstoupilo něco živého. Vstupující je vlastní dynamikou dění prostoru doslova ‚přemožen‘, v jistém smyslu stržen a unášen vzhůru.“ Cit. dle Vojvodík 2008, s. 96.

¹⁰⁵ K podobnému závěru o gotické dematerializaci kamene dospívá Karsten Harries, jenž ve své knize *Bavarian and Rococo Church* (1983) charakterizuje princip gotické architektury jako „obrat od tektonického k organickému“ (Harries 1983, s. 76). Při popisu pražského Vladislavského sálu projektovaného Benediktem Riedem (1493–1502) si Harries všímá jeho dominantního prvku, a sice

Je to právě tento způsob nahlížení gotického fenoménu, co nás vede k úvaze o rezonanci literární řeči s architekturou chrámu. Neříkáme, že Kafka svou scénu „zasadil“ do prostoru konkrétní gotické katedrály, jejíž původ sahá do 14. století (o Kafkův „skutečný“ záměr ani o „skutečnou“ stavbu zde nejde), nebo že si byl Kafkův vypravěč vědom extatických efektů gotické architektury.¹⁰⁶ Říkáme jen tolik, že to, co Worringer charakterizuje jako gotická vůle k formě, jež prostupuje historické epochy, kulturní projevy a nejrůznější druhy umění, se vtiskuje do pohybu a tvaru řeči, jež chrámem proniká a současně jej vytváří. Energický a matoucí proud osvobozený od jasného záměru, chaotická spleť linií, absence centra, závrať, patos, dominance výrazu nad samotným významem: takové jsou úběžníky Worringerovy gotiky i psaní přítomného v Kafkově textu.

stromovitých pilířů, jež fungují jako generující centra celého prostoru. Směrem vzhůru posilají esovitě zkroucená žebra a ta na ploše kroužené klenby vytvářejí dynamický efekt „kymácejících se větví“: „Jejich křivky sahají až k vrchu klenby a hned nato se zase sklání zpět k zemi. Při návratu se žebra rozdělují; jedna větev je ostře zakončena, jako by ji někdo odřízl nožem.“ (Harries 1983, s. 76–77) A právě v tomto místě „zářezu“ dochází k něčemu, co bychom slovníkem Deleuze a Guattariho mohli nazvat deteritorializací hmoty: „Tímto zářezem, otevřeným koncem žebra prýští z klenutého povrchu linie síly. Ze statické a soběstačné hmoty nezbyvá nic.“ „Linie síly“ proudící z místa přerušení souvislého pohybu tak vytvářejí „lineární hru žeber, jež nám dává zapomenout na klenbu i její tíhu“ (Harries 1983, s. 76).

¹⁰⁶ Toto intencionální hledisko uplatňují oba texty, které se zabývají explicitním vztahem Kafkova díla a gotiky. Virginia M. Hyde umísťuje Kafku jakožto „apokalyptického spisovatele“ do přímé kontinuity s „gotickým revivalem“ (Hyde 1974, s. 136), tedy s kulturním proudem navazujícím na tradici gotické literatury pocházející ze druhé poloviny 18. století. *Zámek* i *Proces* považuje za „gotické romány z toho důvodu, že reflektují rozklad, často doslovnými popisy ruin“ (Hyde 1974, s. 132), ale především proto, že oba romány podle ní symbolizují svět posledního soudu. Prizma gotické ikonografie, jež Hyde uplatňuje, by mohlo být inspirativním východiskem, zásadní nedostatek jejího konceptu však spatřujeme v omezeném pojetí determinovanosti Kafkova okolí (apokalyptické umění gotického baroka, mozaika v chrámu sv. Víta zpodobňující Poslední soud či ilustrace knihy *Zjevení na Karlštejně*) a eschatologických motivů jeho díla, kterou autorka považuje za zcela samozřejmou. Postava „záhadného Itala“ je pak interpretována jako běžná postava gotického románu a katedrála nese v duchu takto determinovaného čtení přívlastek „gotická“ zcela neproblematicky. Ve druhém, novějším textu se Patrick Bridgwater snaží dokázat spřízněnost Kafkova „vnitřního světa“ se světem gotickým a pohádkovým. Tak jako se ovšem autor domnívá, že klíčem k porozumění Kafkovým textům je Diltheyův hermeneutický kruh (Bridgwater 2003, s. 4, 58), tak i jeho definice Kafkova gotického světa nebezpečně opisují pohyb kruhu: „Vnitřní svět, o němž Kafka psal, byl v mnoha ohledech gotický, protože právě v takovém světě strávil téměř celý svůj život. V jeho případě znamená ‚gotický‘ něco víc než jen literární druh; je to stav existence.“ (Bridgwater 2003, s. 5) Co se týče Kafkova podobenství a *Procesu* coby „nejgotičtějšího z jeho románů“ (Bridgwater 2003, s. 126), autor je už o něco konkrétnější: „Podobenství o dveřníkově [...] je čistě pohádkou, založenou na lidové pohádce typu 465 A (pátrání po neznámu), stejně jako návratem k mnohým příběhům a mýtům o putování do zásvětí.“ (Bridgwater 2003, s. 124) Necháme-li stranou žánrové škatulkování, do nichž se Bridgwater snaží Kafkovy texty uzavřít, nemůžeme se ztotožnit s definicí Kafkova gotického světa už z toho důvodu, že jej autor popisuje především na základě Kafkovy biografie, přesněji řečeno na již tolikrát zopakovaných „existenciálních“ kliše o jeho životě.

V. Architextura

Nazvěme tento rezonanční efekt v návaznosti na práce Mary Ann Caws *architexturou*.¹⁰⁷ Chápeme tento koncept jako proces organického propojení a vzájemného působení literární řeči s jejím prostorem čili fúzi jazyka a prostoru, kterou organizuje psaní (patřící jak píšícímu, tak čtoucímu). Text se v této perspektivě materializuje a stává se texturou, architektura je textualizována, stává se textem. Nejde tedy o pouhý intersémiotický pojem založený na komparaci dvou odlišných autonomních médií či kódů – jazyka a architektury –, který by hledal styčné body a difference založené na distinktivních rysech té které oblasti. Tato architextura je daleko více pokusem prostoupit hranice mezi verbálním chápáním psaní a vizuálně-tektonickým pojetím architektury – a nemáme zde na mysli jen architekturu uměle vytvořenou, ale rovněž architekturu krajiny, tak jak je konstruována literárním psaním. Jde jinými slovy o to vidět a interpretovat vizualitu, tektoniku i taktilitu v psaní a naslouchat verbálnosti a „řeči“ architektury. Nesoustředit se tolik na literární status textu a vizuální charakter stavby, nýbrž na jejich vzájemnou „práci“. V tomto aktu četby se jejich kulturní distinkce ruší.

Nechceme však tvrdit, že jde o koncept platný za všech okolností. Literární řeč může svým prostředím, „literárním prostorem“, zůstat zcela netknuta a naopak. Otázka, nakolik je prostor jen kulisou a není-li náhodou každá kulisa něčím podstatná, nemá odpověď jinde než v již tolikrát zmíněné perspektivě literárního pohledu. Když jsme tedy prohlásili, že se gotika vtiskuje do pohybu a tvaru řeči, jež chrámem proniká a současně jej vytváří, a pokusili se popsat jejich vzájemnou rezonanci, neudělali jsme nic jiného, než že jsme popsali architekturu *inscenovali*. Ne však z toho důvodu, že bychom neměli „dost úcty k tomu, co je psáno“, jak říká duchovní v chrámu, ale proto, že jsme se snažili scénu psaní pečlivě ohmatat, stejně jako to učinil na začátku Josef K.

¹⁰⁷ Vycházíme zde z pojmu „architexture“, který Mary Ann Caws poprvé užívala roku 1978 v souvislosti se surrealistickou poetikou (Caws 1978) a jež nadále používá jako textuální metaforu ve vztahu k architektuře a konstruovanosti literárního díla vůbec (Caws 1982, s. 7). Gérard Genette, který termín architextuality od Caws převzal (a prohlásil o něm, že s ním autorka pracuje „ve zcela odlišném smyslu, který mi uniká“), jej používá v modifikovaném, čistě literárním významu jako vztah mezi textem a architektem produkujícím žánr. Anekdotické odmítnutí citujeme proto, že se vztahuje k textu, kde Caws tento termín nevysvětluje, jen parafrázuje s odvoláním na studii, kde je definován. Vzhledem k Genettově pojetí architekta, který má generovat další texty, je toto přehlédnutí více než „symptomatické“.

VÍDEŇSKÁ MODERNA A BYTOST TVAROVANÁ ŘEČÍ

Vydali jsme se cestou ohledávání scény psaní a naznačili jsme jednu z možných paralel linií řeči a jejího prostoru. A ačkoli se naše ornamentální východisko kymácí podobně jako začátek dveřníková podobenství, nebudeme se snažit je zastavit, jeho trasu budeme naopak bedlivě sledovat. Stavba *navzdory* kameni, v níž se Kafkovo vyprávění zavinuje do dalšího vyprávění, nás totiž vrací k neméně paradoxní figuře: psaní *navzdory* jazyku. „Nesmyslné běsnění výrazu“ umožněné „dematerializací kamene“ a vitální, řečeno s Worringerem, „nadorganická“ hra linií gotického ornamentu plazícího se po pilířích i klenbě a dávajícího zapomenout na jejich základní materiální atributy, hmotnost a tíhu, totiž silně připomíná hru psaní, jež se během svého pohybu napříč textem zbavuje svých vlastních jazykových a literárních pilířů: gramatiky, intence, tématu, narace. Mallarmého *Vrh kostek* (1897) ustavující hru i náhodu jako princip tvorby a recepce je v této souvislosti skutečným emblémem: naplňuje proces postupného rozkolu mezi jazykem a světem mimo něj a spolu s tím otevírá zrcadlový prostor, kde se jednotlivá slova přeskupují a odkazují především sama na sebe.

Je patrné, že nález konkrétních textů, jež by vyznačovaly nějaký původ tohoto „kontrateleologického“ psaní, by vedl v důsledku jen k dalšímu (intertextuálnímu) posunu časové hranice hlouběji do historie. Nebudeme se tedy pokoušet o vymezení jeho dějinného počátku, šlo by o předem prohranou spekulaci. Přesto se zdá – a bohatá literatura k tématu to dokládá –, že jazyk stavějící se sám proti sobě je neoddělitelnou součástí rodící se moderny, tedy doby, kdy dochází k proklamovanému epistemologickému zlomu a kdy se v literatuře, výtvarném umění a filozofii ohlašuje s čím dál větší intenzitou krize pojmenování a zobrazení.¹⁰⁸ Tento postupný zvrát dosavadních estetických jistot se týká stejnou měrou problému reprezentace – ať už v rovině zobrazované skutečnosti na základě vnějšího referentu či modelu, nebo psychické reality –, jakož i subjektu, který byl ještě donedávna považován za entitu, jež prostředkům vyjádření vládne. Jmenujme zde za všechny literární texty, v nichž o sobě tato „krize identity“ (Le Rider) dává

¹⁰⁸ Za všechny jmenujme syntetickou práci Jacquese Le Ridera *Modernité viennoise et crises de l'identité* (Viedeňská moderna a krize identity, 1990), v níž jsou pojmy „jazykové krize“ a „krize identity subjektu“ konstruovány v širokém kontextu viedeňské umělecké i intelektuální moderny. Inspirativním a neméně interdisciplinárním způsobem pracuje s tématem „krize jazyka“ a „jazyka krize“ v imaginaci středoevropské moderny Petr Málek ve své *Melancholii moderny* (2008), k níž se budeme nadále odvolávat.

vědět, dva příklady „sebeuvědomování literární moderny“ (Málek), které jsou stejně tak kanonické, jako i prorocké.

I. Hugo von Hofmannsthal: „Slova rozpadala se mi v ústech jako trouchnivé houby“

Mladší z nich, *Dopis Lorda Chandose* Hugo von Hofmannsthala z roku 1902, který je fiktivní zpověď spisovatele svému příteli Francisi Baconovi, situovanou do roku 1602, rozprostírá celou paletu figur konkretizujících nedůvěru v jazyk a postupné odmítání slov. Tento doslova antiverbální postoj je inscenován do jednoho konkrétního momentu – vzdávání se jazyka. To se zdaleka neodehrává s rychlostí nějakého ukvapeného gesta, nýbrž postupně, jde o reflektovaný existenciální akt:

„Napřed mi bylo stále víc nemožné hovořit o vyšším nebo obecném tématu a brát přitom do úst slova, jichž kdekdo používá bez rozmýšlení. [...] abstraktní slova, jichž jazyk na vyjádření jakéhokoli úsudku používá, rozpadala se mi v ústech jako trouchnivé houby. Stalo se mi, že jsem chtěl svou dceru Katharinu Pompiliu pokárat za nějakou dětskou lež, které se dopustila, a připomenout jí, že je nutné vždycky mluvit pravdu, a najednou pojmy, které se mi hrnuly do úst, zahrály všemi barvami a tak se rozplizly, že jsem tu větu jen taktak doblábolil, jako by mi bylo nanic, a vskutku také jsem s obličejem bledým, s čelem jako v kleštích od dcerky odešel, práskl dveřmi a teprve na koni, jak jsem cválal po pastvině, jsem trochu pookřál.“ (von Hofmannsthal 1998, s. 45)

Kontinuální rezignace na verbální vyjádření, která zpočátku vypadá jen jako únava z otřelých slov a odmítnutí projevovat se tak, jak zvyklost káže, přerůstá z jedné věty do druhé ve zneklidňující obraz slov rozpadajících se v ústech. Benjaminovské ruiny minulosti, za nimiž se na akvarelu *Angelus Novus* Paula Kleeho (1920) ohlíží alegorický anděl dějin,¹⁰⁹ mají v Hofmannsthalově textu své předznamenání ve figuře rozpadu řeči. Síla této figury je umocněna bohatou smyslovostí obrazu, jenž vedle vizuálního kontrastu růžových úst a vybledlé barvy houby slučuje chuť prašiviny, pach zániku a smrti, dotek proměňující se v ničivé sevření čelistí, jež drtí jednotlivé věty na padrť, a zneklidňující ticho přerušované klapotem úst naprázdno. To vše v souvislosti s něčím tak domněle abstraktním, jako jsou slova, která –

¹⁰⁹ K této Benjaminově figuře z „Dějinně filozofických tezí“ (1940) viz Málek 2008, s. 233–337.

budeme-li v tomto načatém obraze pokračovat jen o něco dále – se vzápětí promění v neforemnou hmotu, již lze jen dokola přežvýkávat, polknout nebo vyplivnout. Jako by tu symbolistní synestezie barevného slyšení dostala dekadentní a především tragický rozměr obsažený v mdlé chuti a matném odstínu slov. V tomto ohledu jistě není náhodné, že dopis je situován do období přechodu mezi manýrismem a barokem, tedy epoch či stylů, jež „zpochybňují nebo přímo destruuují renesanční obraz světa“ (Vojvodík 2008, s. 58).

Skutečný skandál řeči, při němž se otrásá lidské vědomí a hroutí identita spočívající v kontrole jazyka – o to působivější, že se odehrává v intimní zóně rodinného dialogu, a je tak kontrastně ke svému filozofickému a estetickému dosahu rámován ovzduším jisté banality –, nastává hned v další větě. V průběhu této dlouhé a významy i obrazy přeexponované sentence nastává existenciální drama, v němž nedochází k ničemu menšímu než k opouštění jedné z nejpodstatnějších antropologických konstant: jazyka. K divadelnímu slovníku saháme záměrně, neboť se na ploše jediné věty skutečně vystřídají všechny klasické složky dramatu: od expozice rodinného výjevu a kolizi připravované obhajoby pravdy přes krizi neuspořádaně se kupících slov, peripetii jejich „rozpliznutí“, katastrofu finálního blábolení a nevolnosti až ke katarzi vzdálení se z místa činu a nalezení klidu v přírodní scenérii. Proces hromadění pojmů, které vzápětí ztratí jakoukoli významovou oporu a tím svůj smysl, je vizualizován na způsob barevného ohňostroje: jednotlivá slova se jako zářivé rakety vnesou do výše, kde se kumulují do fantastických barevných obrazců, aby hned poté vychladly a jejich popel se pomalu snesl k zemi.

Počínaje tímto dějstvím zobrazujícím nemohoucnost jazyka a jeho selhávání se jazyk začíná fragmentarizovat, drolit a nezvratně vyprazdňovat:

„Vnímat je [lidi a jejich počiny] zjednodušujícím pohledem návyku se mi už nepodařilo. Všechno se mi rozpadlo v části, části zase v části, nic se nedalo obsáhnout jedním pojmem. Kolem mne plynula jednotlivá slova; houstla v oči, ty na mě civěly a já zas musel civět na ně: jsou to víry, do nichž hledět mi působí závrať, které se bez ustání točí a skrze něž se vchází do prázdna.“ (von Hofmannsthal 1998, s. 46)

Proklamované opouštění řeči má tedy zcela hmatatelnou – fyzickou podobu. Postupný proces fragmentarizace celku, jež šlo ještě donedávna obsáhnout pojmem,

tříští verbální matérii a ta vystavuje subjekt nevidanému pohledu: slovům z očí do očí. Ať už jde o metaforu kontemplace obsahu vlastní řeči či o skutečný akt pohledu na zviditelňující se slova, jsme svědky pozoruhodného obratu, při němž se pozorující tělo stává součástí pozorované a pozorující scény. Tato situace vzájemné přináležitosti pozorujícího a pozorovaného rezonuje s fenomenologickými úvahami Maurice Merleau-Pontyho o „vidění jakožto účasti na viditelné a příslušnosti k němu“; jde o pohled subjektu na věci, který je těmito věcmi opětován a pozorujícím subjektem pocíťován.¹¹⁰ Jako by se v tomto literárním obrazu naplňovala figura sebezpozorujícího pohledu, který se vrací z hloubky plátna k sobě, figura, o níž píše malíř Leonardo Da Vinci ve svých *Denících* (1487–1508).¹¹¹ Je patrné, že právě tento odražený pohled vede k radikální proměně (sebe)vnímání. Nekontrolovatelné plynutí slov a jejich víry vedoucí do prázdna nejsou ničím menším než tokem živoucí řeči, hukotem anonymního diskurzu, do nějž – jak jsme se zmínili a ještě zmíníme – Michel Foucault situuje historické zmizení subjektu (Foucault 2007, s. 6–7 a 293–295). Představa slov, které mlčenlivě civí svému mluvčímu i životodárci do očí, je tísnivá, neboť vystavuje subjekt zcela nesrozumitelnému, a přitom povědomému, „děsivě cizorodému“ (ve smyslu Freudova *unheimlich*) pohledu. A co víc, dává mimo tento obraz tušit řeč, kterou nepoznáváme: řeč slov, jež nám již nepatří.

Jako by z tohoto prázdna nebylo jiného východiska než jakési spočinutí *mimo* jazyk. Byla-li prve řeč o katarzi, zde nastává snad ještě patrněji: subjekt bojující s přízrakem odcizeného a nesrozumitelného jazyka nachází východisko v jakési neverbální podstatě svého já, usazuje se v myšlení beze slov. „To všechno je jakési horečné myšlení, jenže myšlení v bezprostřednějším, vláčnějším a žhavějším materiálu, než jsou slova. Jsou to samé víry, ale takové, že, jak se zdá, nevedou jako jazykové víry do bezedna, ale jaksí do mne samého a do nejhlubšího lůna pokoje.“ (von Hofmannsthal 1998, s. 50) Krize jazyka zde dosahuje svého

¹¹⁰ „Vidoucí je tedy zachycen v tom, co vidí, a vidí sebe sama: každému vidění je vlastní tento podstatný narcismus; právě proto také je vidoucí původcem svého vidění a současně je mu vystaven ze strany věcí, takže – jak se to často říká o malířích – se cítím být pozorován věcmi, moje aktivita je nedílně pasivitou, což právě je druhý a hlubší smysl narcismu: nikoli vidět ve vnějšku obrys těla, které obývám, jak je vidí druzí, nýbrž být jím viděn, existovat v něm, emigrovat do něj, být sveden, spoután, odcizen fantomem, takže vidoucí a viděné je navzájem zaměnitelné a nelze říci, kdo vidí a co je viděno. To právě je Viditelnost, ona všeobecnost Smyslového, ona vrozená anonymita mého já, kterou jsme nazvali tělesností [...]“ (Merleau-Ponty 1998, s. 135)

¹¹¹ Srov. Caws 1982, s. 36.

vrcholu, kritika se již zdaleka netýká jen mluvené řeči, promluvy, nýbrž samotného pojmového myšlení.

II. Rainer Maria Rilke: „Tentokrát budu psán já“

Druhým pro modernu veskrze emblematickým textem, v němž je tematizován konflikt řeči a subjektu, jsou *Zápisky Malta Lauridse Brigga* Rainera Maria Rilkeho z roku 1910.¹¹² Nedůvěra ve vyjádření a postupné rozpadání vlastního já má v tomto románu několik poloh, všimněme si však blíže místa, v němž je ve vztahu k subjektu tematizován samotný problém psaní a z něhož všemi póry uniká pověstná „melancholie moderny“:

„Ještě chvíli mohu o tom všem psát a mluvit. Přijde však den, kdy moje ruka bude daleko ode mne, a když ji vyzvu, aby psala, bude psát slova, jež nemám na mysli. Nastane čas nového výkladu a nezůstane slovo na slově a každý smysl se rozplyne jako oblaka a spustí se jak voda. Při veškeré úzkosti jsem koneckonců přece jak ten, kdo stojí před něčím velkým, a vzpomínám si, že dříve často bývalo ve mně tak nějak podobně, než jsem začal psát. Ale tentokrát budu psán já. Jsem dojem, který se promění.“ (Rilke 1994, s. 45)

Hned na první pohled se tu před námi obnažuje frapantní pouto mezi dvěma tématy: do anonymity nořící se psaní a zvěstování nové doby. Jakkoli anachronicky to může znít, domníváme se, že onen „čas nového výkladu“, který tu s takřka prorockou dikcí ohlašuje subjekt uvědomující si své vlastní mizení, představuje ohlášení postmoderního věku. Postmoderna, rezignující na velká metavyprávění, víru v celistvost subjektu i světa, monumentální avantgardní projekty a vize, se tu vynořuje v obrazu epochy, v níž „nezůstane slovo na slově a každý smysl se rozplyne jako oblaka“. Pokud nám Hofmannsthalova figura rozpadu řeči evokovala Benjaminův „pohled alegorika“ na ruinózní krajinu,¹¹³ přiléhá k Rilkeho obrazu

¹¹² Obširněji se tímto textem zabývá P. Málek, a to především v souvislosti s benjaminovskými koncepty krize jazyka a smrti vyprávění: „Vypravěčské já ve své rozbitosti není už schopno samo sebe prožít jako subjekt svého mluvení a psaní, ale pouze jako jeho vlastní objekt.“ Málek osobitě pojímá Rilkův „program psaní“ jako „palimpsest, jenž vyvstává na fólii pretextu, ohlašujícího konec časů“ v paralele s biblickým podobenstvím Ježíše, prorokujícího zničení Jeruzaléma, a sleduje dialektiku „totálního zhroucení sociální identity“ i zrod nové „esteticky konstruované subjektivity“. Viz Málek 2008, s. 92–169.

¹¹³ Stejně tak některé Rilkovy melancholické scény doslova předznamenávají Benjaminovo nostalgické putování po mizejících pařížských pasážích: „Najednou pozorujeme umělou prázdnotu

vytrácení se smyslu na způsob plynoucích a mizejících mraků Derridova metafora *diseminace*: rozptýlení smyslu. Pozoruhodné přitom je, že při vši své melancholii a úzkosti není toto zvěstování prodchnuto jen pouhým pocitem zmaru, fatalita blížícího se zlomu je prožívána stejně tak tragiky, jako heroicky: „Při veškeré úzkosti jsem koneckonců přece jak ten, kdo stojí před něčím velkým [...] Jsem dojem, který se promění.“

Tak jako jsme zdaleka nevyčerpali repertoár potenciálních intertextuálních odkazů rozprostírajících téma vzdávání se řeči u Hofmannsthal, nebudeme se o podobný výčet pokoušet ani v Rilkově případě. Všimněme si však ještě jednoho zásadního momentu, kdy je řeč o ruce píšící „slova, jež nemám na mysli“. Ať už jde o vlastní tělo toho, kdo tyto řádky píše (a v tuto chvíli je skutečně lhostejné, zda mluvíme o „skutečném“ spisovateli Rilkeovi, strategii modelového či implikovaného autora nebo „fikčním“ hlasu aristokratického protagonisty Malta Lauridse Brigga, protože ve všech třech případech by šlo o *bio-grafii*, tedy vytváření života skrze psané znaky), nebo ruku komentátora, která je současně cizí i „moje“, neboť píše jen díky tomuto textu, akcent je zde přenesen na neintenciálnost psaní.

Vraťme se ke zmínce o možném zvěstování postmoderny a dekonstrukce. V Rilkově ruce lze spatřovat jak Barthesovu „ruku, zbavenou veškerého hlasu a nesenou pouhým gestem zápisu (a ne výrazu)“, jež vyznačuje „prostor, který nemá jiný původ než řeč samu, řeč, která zpochybňuje veškerý původ“ (Barthes 2006, s. 76), tak Blanchotovu tělesnou metaforu „druhé ruky“, jež přerušuje psaní ovládané a především kontrolované vědomým subjektem.¹¹⁴ Jistota skutečnosti, že „tentokrát budu psán já“ je shrnutím všech postmoderních postulátů akcentujících mizení subjektu a autonomnost řeči *avant la lettre*. Mohli bychom uvést předlouhý výčet citátů, který by rezonanci této jediné věty s díly filozofů a spisovatelů 20. století doložil, spokojme se zde však s jediným odkazem k replice dramatu *Svatba* Witolda Gombrowicze (1947), jehož modernistické psaní je rovněž velmi hlučným

divadel, jsou zazdívaná jak nebezpečné otvory a jenom moli z plyšových zábradlí lóží se třepotají v dutém prostoru bez opony.“ (Rilke 1994, s. 22)

¹¹⁴ „Vláda spisovatele nespočívá v ruce, která píše, v této „nemocné“ ruce, která nikdy nepustí tužku, která ji nemůže pustit, protože to, co drží, nedrží doopravdy [...] Vláda je záležitostí druhé ruky, té, která nepíše, která je schopna zasáhnout v okamžiku, kdy je to třeba, uchopit tužku a odtrhnout ji. Vláda tedy spočívá ve schopnosti přestat psát, navrácením práv a rozhodného ostří okamžiku přerušit to, co se píše.“ (Blanchot 1999, s. 17)

ohlášením postmoderny: „Slova neříkáme my, slova říkají nás.“ (Gombrowicz 2004, s. 156)¹¹⁵

Tematika psaní je v tomto Rilkeho textu zavinuta do způsobu bytí subjektu. Jak jsme již naznačili, sentence ohlašující, že „tentokrát budu psán já“, může být čtena nejméně trojím způsobem. V prvním případě jde o ztrátu kontroly píšícího subjektu nad vlastním textem a uznání autonomie anonymní řeči, která není podřízena jeho intencím a ovládá jej. Do hry se tak dostává například koncept, který naratologie v důvěře v univerzálnost určitých textuálních pravidel modifikovatelných narativními strategiemi nazývá „nezodpovědným vypravěčem“. Ve druhém plánu můžeme tuto změnu agenta procesu psaní číst metonymicky vzhledem k jeho vlastnímu tělu, tedy jako proces, při němž se znaky vpisují do těla a přetváří jej v text. Rozhodující moment, kdy se vlastní tělo vzpírá poslušnosti, kdy „moje ruka bude daleko ode mne, a když ji vyzvu, aby psala, bude psát slova, jež nemám na mysli“, je stavem „rozkoše z textu“ par excellence, situací, v níž je celá bytost podřízena a tvarována psáním. Třetí možnost čtení se týká proklamovaného odkazu k budoucnosti, k nové epoše – „času nového výkladu“, který sice ve světě teprve nastane, v Rilkeho textu však již začal okamžikem svého pojmenování. Subjekt, který „bude psán“, lze v tomto případě číst jako metaforu bez přestání narůstajících a množících se výkladů vlastních textů (k nimž jeden z dalších přidáváme my), metaforu nekonečného komentáře, jenž se možná cyklí sám v sobě, stále však ono Rilkeho textové „já“ píše. „Jsem dojem, který se promění.“ V této rozbujelé práci komentáře postupně vyprchává jeho původní střed, tedy samotný literární text.

Pokusíme-li se v Rilkeho textu vysledovat způsob, jakým psaní tento ustupující subjekt formuje, narazíme na jednu pasáž pojednávající o lidské tváři, jež

¹¹⁵ Odkaz ke Gombrowiczovi není v případě Rilkeho psaní náhodný; důkladnější analýza společných témat a figur by nás zavedla příliš daleko, uveďme zde tedy alespoň nepolevující pozornost namířenou k tělesnosti, a to nejen k jeho groteskním dimenzím, ale především k tělu coby od racionální emancipovaného prostoru, v němž vznikají zcela autonomní gesta unikající pojmenování. „Citlivost na tělo“, jak to Gombrowicz pregnantně a s přichutí jistě literární perverze vyjadřuje ve svém románu *Pornografie* (1960), která vede hlavního protagonistu Witolda ke šmírování a fantasmatické choreografii, již podřizuje celý okolní svět, představuje rovněž zjitřenou imaginaci rozpouštějící hranici mezi tím, co pohled ještě sleduje a co je již jeho fantasmatem. Jedna z Rilkových pasáží jako by přímo vklouzávala do Gombrowiczova „lapání“ bizarních gest, tiků a samovolných záchvěvů (jakkoli se zde patrně schyluje k epileptickému záchvatu): „Toto pozorování mě tak velice zmátlo, že uplynuly dvě minuty, než jsem seznal, že v šíji tohoto muže, za zdviženým svrchníkem a nervózně činnýma rukama, je totéž *ošklivé, dvojslabičné hopsání*, které právě opustilo jeho nohy. Pochopil jsem, že toto hopsání bloudí jeho tělem, že se tu a tam pokouší prorazit na povrch.“ (Rilke 1994, s. 57; zvýraznil TJ)

jako by přerůstala od žertovné morality o obličejí a přetvářce k jakési alegorii tvářnosti:

„Že mi například nikdy nepřišlo na mysl, kolik je různých tváří. Je spousta lidí, avšak ještě mnohem víc tváří, protože každý jich vlastní několik. Jsou lidé, co nosí jednu tvář léta, ta se přirozeně opotřebuje, ušpiní, naruší vráskami, vytáhne jako rukavice, které jsme nosili na cestách. To jsou šetrní, jednoduší lidé; nevymění ji, nedají si ji dokonce ani vyčistit. Ještě je dost dobrá, tvrdí, a kdo jim může dokázat, že je tomu naopak? Je ovšem otázka, co dělají s dalšími tvářemi, mají jich přece víc? Ukládají je. Budou je nosit jejich děti. Ale stává se také, že v nich vycházejí jejich psi. A proč by ne? Obličej jako obličej.“ (Rilke 1994, s. 11)

Pro ucelenost dalšího výkladu se nešířme o mnoha dalších intertextuálních paralelách, které by v tomto úryvku bylo lze nalézt, a zmiňme jen pozoruhodnou blízkost s texty Witolda Gombrowicze, tentokrát s jeho ústředním tématem *Formy*, která představuje univerzální princip každého lidského jednání a setkávání. Gombrowiczovské ksichtění – „nasazování držky“ či „zadničky“ –, které se (ve velmi zjednodušeném smyslu) odehrává tehdy, je-li člověk vystaven situaci, jež vyžaduje určitou formu čili tvář a gesta, má v tomto textu zajisté jeden ze svých (ať už vědomých, či nevědomých) kořenů. Pro nás je však nyní podstatné, že Rilke si na lidských tvářích všímá jejich kvantity. Tato zmnožená tvář („každý jich vlastní několik“) totiž není ničím menším než mnohostí já, jež bude, jak ještě uvidíme, o několik desetiletí později zásadními východisky psaní takových autorů, jakými jsou Henri Michaux či Samuel Beckett. V doprovodu tohoto multiplikovaného subjektu a arbitrárnosti přisuzované něčemu tak tradičně „humánnímu“, jako je lidská tvář, která bývá vnímána spíše jako průhled do duše než maska, kterou lze nasadit vlastnímu psovi, před námi vystupuje jedno z dalších a pro nás zcela zásadních témat: tvářnost čili *fysiognomie*.

III. Pohled fyziognoma: text a jeho tváření

Nebudeme se zde pokoušet o to, co už udělali lépe jiní, tedy analyzovat komplexní předivo vztahů mezi obnoveným společenským zájmem o fenomén lidské fyziognomie a frenologie, jenž nastal v prvních desetiletích 20. století, a jejími

průniky do modernistické literatury.¹¹⁶ Fyziognomii zde totiž pojmáme v poněkud širším a řeckně metaforickém smyslu: jako pečlivé sledování textuálního povrchu, jeho záchvěvů a souvislostí tohoto chvění s děním pod povrchem i kolem něj. Vnucuje-li se stále opozice povrchu a hloubky, budiž zde rovnou řečeno, že pro tuto fyziognomii nehraje žádnou zásadní roli. Netvrdíme v žádném případě na způsob dnes již mírně stereotypního klišé, že povrch, tak jako například maska nalíčeného dandyho či do latexové „druhé kůže“ oděné tělo performerera, žádnou hloubku neskrývá nebo že hloubka jednoduše neexistuje, neboť vše je viditelné pouze na povrchu. Říkáme jen tolik, že stejně jako v případě ornamentu, jenž svým pohybem podobné hranice rozpouští, může i fyziognomie v jednom jediném okamžiku ukázat obě polohy současně.

Aplikujeme-li tento pohled fyziognoma na povrch textu složený z grafických znaků, obracíme tuto popsanou líc okamžitě v jeho rub, neboť i při sebevětší snaze jej nesledujeme jen jako pouhý lineární tok zakřivených čar (a to i v případě, že jazyku či kódování tohoto textu nerozumíme), ale jako něco, co „mluví“ – čímž neříkáme, že sděluje významy, ale že svou řeč performuje. Nejde tedy o transparentní fólii textu, skrze níž bychom mohli sledovat imanentní významový tok a jakousi kompoziční anatomii, ale o pohled, jenž naklání textuální plochu a zároveň rozhýbává to, co je pod ním – stejně jako nucený úsměv, jenž maskuje smutek, nenechá tuto emoci nedotčenu, bez ohledu na to, zda svými roztaženými ústy jen zatahá za vlákna, která je vzájemně spojují, a tím ji ještě více rozjitří či naopak utiší, nebo když tentýž úsměv ztuhne v grimasu, která již sama sebe nepozná.

¹¹⁶ Odkazujeme zde za všechny ke kapitole „Fyziognomie viny“ z knihy Marka M. Andersona *Kafka's clothes. Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle* (Anderson 1992, s. 145–172), v níž je konfrontováno téma viny Josefa K. v *Procesu* s deterministickými postuláty zastánců fyziognomie. Jedním z hlavních průkopníků této „vědecké“ disciplíny byl italský antropolog a kriminolog Cesare Lombroso, jehož stěžejní dílo *L'uomo delinquente* z roku 1875 je založeno na tezi, že „zločinecký typ“ tvoří jeden z poddruhů Homo sapiens. „Rodilý zločinec“ se navenek projevuje určitými tělesnými rysy nezávislými na sociálních a individuálních podmínkách, které jsou vnějšími symptomy jeho biologické povahy. Faciální anomálie typu malé lebky, nízkého čela, křivého nosu či vyšínutého pohledu byly běžně uváděny jako spolehlivé důkazy pro usvědčení ze zločinu, ať už jej dotyčný spáchal, či nikoliv. Jedním z německých pokračovatelů a propagátorů této disciplíny, který razil myšlenku „zločince od přírody“, byl profesor práv Hans Gross, na jehož přednášky docházel pravidelně právě Franz Kafka. Anderson ve své studii interpretuje Kafkovu konstrukci „signifikantních povrchů“ čili systém, v němž jsou fyziognomie, gesta, oblečení a jiné viditelné detaily obdařeny významem, jež má Josef K. a čtenář dešifrovat. Kafkův *Proces* však není žádným přitakáním Grossovým teoriím, ale naopak jejich usvědčením: „Spíše než by Josefa K. popisoval jako ‚rodilého zločince‘, demonstuje Kafka, jak jsou jeho vina a fyzická ‚stigmata‘ produkována obviněním a očekávaným proašledováním. Josef K. je učiněn vinným – ale jen tehdy, když svolí (a nemá příliš na vybranou) a na tuto ‚komedii‘ inscenovanou Soudem ‚přistoupí‘ a vejde do jeho patriarchálního světa.“ (Anderson 1992, s. 5)

Nazvěme zde tuto vlastnost psaní *tvářením*: tvář i text mohou libovolně rozehrávat své kontury, vyprávět příběhy či odkazovat k nejrůznějším sdíleným formám a významům, pozorovateli však nezbyvá než tuto tvář bedlivě sledovat, obcházet, ohmatávat a na způsob sběratele umisťovat její jednotlivé mimické projevy do svého pomyslného atlasu. Domníváme se, že při takovém čtení povrchu se dostává „hlouběji“, než kdyby použil skalpel. Vraťme se však nyní k Rilkeho textu a podívejme se, jakých rozměrů může tento pohled fyziognoma nabýt:

„Žena se ulekla a pozvedla ze sebe, příliš rychle, příliš prudce, takže tvář zůstala vězet v rukou. Mohl jsem ji vidět, jak v nich leží – dutá slupka. Stálo mě nepopsatelnou námahu, abych zůstal při těchto rukou a nepodíval se, co se z nich odtrhlo. Mrazil mě pohled na obličej zvnitřka, ale ještě daleko víc jsem se bál pouhé hlavy bez tváře, zející jako rána.“
(Rilke 1994, s. 12)

Necháme-li stranou takřka čistou expresionistickou poetiku upomínající téměř okamžitě na literární obrazy povídky „Smazaný obličej“ Richarda Weinerja (1919), v níž se vypravěči zjeví fantom s hlavou z „masitého, oválného pahýlu, bez nosu, bez úst, bez uší, ba i bez vlasů, připomínající ono schéma, jež vídáváme na malířském manekýnu“ (Weiner 1996, s. 331), je patrné, že zde sledujeme určitou transgresi pohledu. Mrazivě děsivá situace dislokace tváře – jež může právem upomenout na obdobné transgresivní motivy v literatuře, např. dotyk vyřízlého oka a kůže v novele Georgese Bataille *Příběh oka* (1928) –, moment, v němž se drasticky přestupuje platný antropologický řád, dává vystoupit figuře setkání subjektu s objektem. Dutá slupka utrženého obličej se rázem mění z pozorovaného předmětu v prostor, kam se vlévá subjekt vyprávějícího. Celá scéna je totiž fokalizována z hlediska vlastního já, které vede zápas mezi pátravým pohledem chirurga, jenž by mohl spatřit zející reziduum tohoto odtržení – řekněme rovnou, že jde o fascinaci –, a opatrným pozorováním toho, čemu se pohled vyhnout nemohl: obličej zvnitřka. Proč tedy mluvíme o transgresi pohledu? Jednoduše proto, že zatímco se subjekt věnuje svým obavám („Mrazil mě pohled na obličej zvnitřka, ale ještě daleko víc jsem se bál“), psaní nás vede právě k místům, kam si jeho oči netroufají, a sice k onomu pahýlu „hlavy bez tváře, zející jako rána“. Na první pohled tak tato scéna obratně vyvrací vše, co jsme řekli o pohledu fyziognoma, neboť namísto bedlivého a svým způsobem „povrchního“ sledování tváří tyto tváře

rovnou strhává a na pitevní stůl textu klade jejich rub. Ovšem ne tak docela, neboť tam, kde anatom obrací své nástroje k deformování tkáně odtrhlého fragmentu, vrací se fyziognom k líci – tváři, která vykukuje mezi prsty.

Zastavme zde naše ohledávání textů, na kterých jsme se pokusili vysvětlit krizi jazyka, a především popsat její estetické důsledky. Ukázalo se, že konfliktní vztah jazyka a psaní je pevně spjat s problémem subjektu, který začíná být odsouván do pozadí, mizí a přehlazuje jej nastávající proces psaní. Podstatné je, že ani v jednom z těchto dvou textů nejde o samotné dění či „práci“ tohoto procesu, nýbrž o jeho svědectví a komentář. Náš záměr je v této souvislosti prostý: tak jako jsme se v předcházejících kapitolách věnovali problému jazyka a psaní především z hlediska toho, co bývá nazýváno teorií, chtěli jsme i na těchto čistě literárních textech ukázat, že podobné konflikty pojmenovávají s nesláboucí vehemencí a stejnou teoretickou silou. Kategorické rozdělování literárního textu a jeho komentáře má tak snad o další jistotu méně. Dalším z témat, které se v této souvislosti a o něco implicitněji objevilo, je fyziognomie jako interpretační metoda usilující o aktivní, performativní pohled na text.

TVOŘIVÁ DESTRUKCE FIGUR. SAMUEL BECKETT A ZOBRAZENÍ NEČITELNÉHO

Následující kapitola je věnována jedné z podob literárního psaní v textech Samuela Becketta napsaných mezi lety 1945 až 1953. Jedná se o jeho anglicky psanou prózu *Tso* (1945) a francouzskou trilogii *Molloy* (1947), *Malone umírá* (1948) a *Nepojmenovatelný* (1953). Nepůjde zde ovšem o poetiku Beckettova díla, nýbrž o sledování jednotlivých momentů psaní, které se obrací proti sobě a destruuje svůj vlastní obsah. Toto psaní *navzdory* jazyku však není nahlíženo nikterak negativně, ale prizmatem určitého vizuálního čtení, které je zviditelňuje a ukazuje jako tvořivý proces překračování sama sebe vstříc odlišným literárním i výtvarným formám.

Vraťme se tedy k naší původní otázce. Může se psaní odehrávat *navzdory* jazyku, jenž mu dává nejen materiál, ale i podmínky vzniku a jeho přijetí? A nejsou všechna tato „*navzdory*“, „*proti*“ či „*mimo*“ již součástí jazyka, jeho vlastními možnostmi?

I. „Jsem jako tvář složená ze žhavých uhlíků“.

Popraskaný subjekt a rozechvělé drmolení

V románu *Nepojmenovatelný* (1953) Samuela Becketta čteme o pozoruhodném projektu:

„Pokud jde o všechny ty věci, postavy, zvuky a světla, jimiž má touha mluvit zbaběle přikrašluje mé okolí, musím se jich zbavit, a to bez ohledu na postup. I snaha o sdělení se musí starat o pravdu. Odtud pramení zájem o možnost jejich likvidace při pouhém setkání. Avšak pomalu. Všechno pěkně popořádku.“ (Beckett 1998, s. 13)

Paradox je nasnadě. Zatímco „*touha mluvit*“ pronikající psáním bez přestání vrší rušivé figury, jež nejsou ničím jiným než literárním preludem snažícím se navodit dojem skutečnosti vyprávění, „*fikce*“, to samé psaní tyto figury uvrhává v nemilost a vyhlašuje jejich likvidaci. Jazykem psaní se tu vyhlašuje destrukce jazyka promluvy, řeč sestávající ze slov se pouští do jejich – a tak do svého vlastního – postupného vyhlazení. Při prvním přiblížení bychom v této pasáži mohli zaslechnout ozvuky pověstné modernistické „*krize jazyka*“, která by byla v celé trilogii navíc umocněna,

slovy Ann Banfield, „křizí *mateřského* jazyka“, neboť, jak známo, Beckett v této době opustil angličtinu a začal psát francouzsky.¹¹⁷ Ironická systematickost takového projektu – „bez ohledu na postup“, a přitom „pěkně popořádku“ – však prozrazuje vedle sebedestruujícího jazyka ještě jednoho zúčastněného: subjekt. Ten je ale od samého počátku bez milosti zbavován nároku na vlastní řeč, a tudíž nároku na identifikaci se svým psaním: „Vypadám, jako bych mluvil, ale nejsem to já, není to ze mne, nevychází to ze mě.“ (Beckett 1998, s. 5)¹¹⁸ Ostatně sounáležitost subjektu a psaní je taktéž hned na začátku *Nepojmenovatelného* prakticky vyloučena, psaní je fyzicky nemožným aktem: „Píši, já, který nedokáže ani zvednout ruku z kolena.“ (Beckett 1998, s. 15)

Nedůvěra v jazyk mezilidské komunikace i literatury a přesvědčení, že já nemluví, nýbrž „je mluveno“, tvoří, jak jsme viděli, hojně rozšířený modernistický postoj, který není pochopitelně vlastní pouze textům Samuela Becketta. Zde však heterogenost řeči i subjektu dosahuje zcela extrémních poloh; nejenže řeč vyprávění nepatří subjektu, který je vypráví – tedy ono rimbaudovské „Já je někdo jiný“ –, ale to, že tomu tak je, navíc skutečně někdo *jiný* říká:

„Myslí si snad, že si myslím, že to mluvím já? Stejně to jsou oni. Chtějí mě přesvědčit, že mám své vlastní já a mohu o něm mluvit tak, jak oni mohou mluvit o tom svém. [...] Proč na mě vůbec takhle mluví? [...] Myslí si, že věřím, že tyhle otázky kladu já sám? I ty mám od nich. Možná jsou trochu zpotvořené.“ (Beckett 1998, s. 56)

A nepatří-li tedy řeč subjektu, jenž na sebe nicméně nepřestává upozorňovat a pomocí oné cizí řeči se zobrazovat („jsem jako tvář složená ze žhavých uhlíků, o níž vědí, že se nakonec rozpadne“),¹¹⁹ musíme se ptát, co je takový subjekt vlastně zač a jak vypadá řeč, jež je mu psaním neustále brána.

¹¹⁷ Banfield 2010, s. 190.

¹¹⁸ Petr Kořátko o těchto úvahách vypravěče výstižně píše, že „vyřazují z chodu samotnou syntetickou funkci já jako subjektu apercpece (jako referenčního bodu, k němuž se vztahují všechny mentální obsahy jako jeho vlastní, a tak se shrnují do jednoty sebevědomí). Kantovská premisa, že jakákoli myšlenka či představa může být zarámována obratem ‚já myslím‘ [...], se nevyvrací, ale vyprázdňuje a znehodnocuje tím, že se rozkládá referenční funkce onoho ‚já‘“ (Kořátko 2010, s. 50). Takový rozklad „já“ se nutně týká i jeho jazykového uchopení: „A samozřejmě se hroutí takzvaná autorita první osoby: z gramatické první osoby zbývá pouhá konstrukce s krajně nejistou referenční funkcí.“ (Kořátko 2010, s. 52)

¹¹⁹ Beckett 1998, s. 20.

Podívejme se na jeden ze způsobů, jímž je subjekt – touto cizí řečí – vytvářen; ocitáme se před jakousi amébovitou formou, jež vlastní řeč vytváří právě svou beztvarostí:

„Kdybych neměl jakési vzdálené povědomí o svých dlaních a chodidlech, jehož jsem se ještě nedokázal zbavit, s radostí bych si přisoudil podobu, ne-li rovnou složení vejce se dvěma otvory umístěnými kdekoli, abych nepraskl. Skládám se totiž především ze slizu.“
(Beckett 1998, s. 18)

Nacházíme se jen krůček od utopického stavu řeči: pokud by praskla skořápka držící pohromadě neustále popíraný a umlčovaný subjekt, textem by se rozlila beztvářá řeč, jež doposud subjekt či jeho iluzi držela pohromadě, a zůstal by jen pohyb lepkavého, amorfního a všepohlcujícího psaní, vystavujícího a komentujícího jen svou vlastní materii. Skládá se totiž především ze slizu... Ozvěnu tohoto „asubjektivního“ stavu můžeme slyšet v Barthesově tezi o smrti autora z roku 1968, jež má nedozírné důsledky nejen pro zrození čtenáře, a tedy svobodnou a tvůrčí recepci světa literatury nesvázaného autoritou spisovatelského já, ale rovněž pro samotné chápání psaní, jež je „destrukcí každého hlasu i počátku. Psaní je ono neutrální, smíšené a šikmé, kde mizí náš subjekt, ono černobílé, kde se ztrácí veškerá identita počínaje tou, jež náleží tělu, které píše“ (Barthes 2006, s. 75). Ale nejen to, v návaznosti na úvahy Karstena Harriese o prasklém rokokovém rámu ohlašujícím počátek moderního umění a současně moment, kdy rozbujelý ornament zaniká ve své agónii, můžeme v této „trhlině“ subjektu, kudy se dere ven nekontrolovatelný tok psaní, spatřovat obdobný proces, esenciální pro chápání veškeré literatury. Průtok beztvářé a sebeironické substance, která zde vyplňuje prostor textu, je pohybem, v němž se setkává (post)moderní psaní s ornamentem.

Paradoxní vztah řeči a subjektu se navíc komplikuje, sotva odhlédneme od *Nepojmenovatelného* k dalším dvěma knihám Beckettovy trilogie. Zatímco subjekt je v *Molloy* (1947) úspěšně rozpouštěn v imaginárnu „nelidského“ („Na okamžik jsem se mohl domnívat, že se jedná jen o mé srdce, které pořád ještě bije. To však byla jen chvilková představa. Mé srdce totiž netluče, zvuky, které ta stará pumpa vydává, je třeba spíše hledat v oblasti hydrauliky.“),¹²⁰ řeč, po které tento subjekt dosud sahá, se oprostuje od významu a vytrácí v nerozlišitelném hluku. Jako by se

¹²⁰ Beckett 1996, s. 87.

právě na těchto místech ujímala vlády utopie řeči, která „již není diskursem a sdělováním smyslu, nýbrž šířením řeči v jejím syrovém bytí“ (Foucault 2003, s. 37):

„Ano, slova, která jsem slyšel, a slyšel jsem je velmi dobře, protože mám dobrý sluch, jsem poprvé, podruhé a mnohdy dokonce i potřetí slyšel jako pouhé zvuky zbavené všeho významu, což je patrně jeden z důvodů, proč mi konverzace působila tak nevýslovné potíže. I slova, která jsem pronášel sám a která skoro vždy musela souviset s nějakou duševní činností, mi často zněla jako pouhé bzučení hmyzu.“ (Beckett 1996, s. 48)

A slyší-li píšící subjekt slova jako „pouhé bzučení hmyzu“ – která ostatně zaslechl i Barthes toužící po *šelestu jazyka*, tedy jazyka, jenž by byl ve svém utopickém stavu „roztažen, řekl bych dokonce *překroucen* tak, že by stvořil nesmírnou zvukovou tkáň, ve které by byl sémantický aparát nerealizován“ (Barthes 2009, s. 380) –, je otázkou, jak vlastně jeho slova číst.

V podobné situaci, jakési vrženosti do hluku, se nachází i vypravěč románu Josepha Conrada *Srdce temnoty* (1902), který se snaží slovy uchopit alespoň něco z přízračné osoby plukovníka Kurtze. Více než popis fyzického charakteru se před námi rýsuje bytost, jejíž esencí je jakási nesrozumitelná, a přesto palčivá vokální matérie. Proměnu Kurtze zapříčinil slovy vypravěče Marlowa šepot divočiny, který jej neodolatelně fascinoval. „Rozlehl se v něm hlasitou ozvěnou, poněvadž on byl vevnitř dutý...“ (Conrad 1996, s. 103) Šeptání a ozvěna, jež tvoří orgány tohoto veskrze hybridního subjektu, vystupují s nemenší prchavostí ven, Kurtz je líčen jako „stín temnější než stín noci a vznešeně zahalený do našasených záhybů oslnivé výmluvnosti“ (Conrad 1996, s. 128). A právě tento stěží představitelný, a přece stěžejní obraz je modem vokální existence, nesrozumitelného a invazivního ornamentu, který je hlasem bez jazyka. Conrad jej nazývá drmolením [jabber]:

„On byl opravdu o něco málo víc než hlas. A uslyšel jsem ho – i jeho hlas – a další hlasy – všechny byly jen o málo víc než pouhé hlasy – a vzpomínka na samotný ten čas mě neopustila dodnes, je nehmotná, je jako tichnoucí a rozechvělé drmolení jediného nesmírného žvástu, hloupého, ukrutného, ubohého, divošského nebo prostě jen nicotného žvástu, které postrádá jakýkoli smysl.“ (Conrad 1996, s. 85)

[„He was very little more than a voice. And I heard – him – it – this voice – other voice – all of them were so little more than voices – and the memory of that time itself lingers around

me, impalpable, like a dying vibration of one immense jabber, silly, atrocious, sordid, savage, or simply mean, without any kind of sense.“] (Conrad 1996, s. 64)¹²¹

Vrátíme-li se tedy k Beckettovu psaní, pozorujeme, že kombinace tohoto „nelidského“ subjektu¹²² (ať už je řeč o skořápce se slizem či protagonistovi s hydraulickým srdcem) a bzukot slov bez významu zpřetřhalo i poslední jistotu vyprávění: reprezentaci. Tak se hned na začátku románu setkáváme s obrazem mrzáka na bicyklu, který s berlemi připevněnými k horní tyči rámu a s chromou nohou opřenou o výstupek osy předního kola šlape za pomoci druhé nohy: „Byl to bicykl bez řetězu, s volným kolem, jestli něco takového existuje.“ (Beckett 1996, s. 14) Ironické gesto dodatečného konjunktivu jako by jen dále zesilovalo nemožnost reprezentace a definitivně zastavilo, přesněji řečeno, rozetnulo celý výjev: obraz se náhle hroutí a jeho části nese dál ironická a nepředstavitelná řeč.

II. „A na mých rukou možná tančí odlesky listí“.

Od figurálních úniků k prosakování nevyslovitelného

Ve druhém románu Beckettovy trilogie, *Malone umírá* (1948), se i přes otřepanou hru vypravěče-demiurga s jeho stvořeným světem („Mráček, který proplouvá před jejich slavným sluncem, zastíní zemi na tak dlouho, dokud mi to bude vyhovovat“)¹²³ setkáváme s radikálním aktem psaní spočívajícím ve znicotnění či přímé destrukci vlastního obsahu: „Mé poznámky však mají nepříjemnou tendenci, kterou jsem pochopil teprve nyní, totiž nechávat zmizet vše, co má být jejich předmětem.“ (Beckett 1997, s. 81) Nejde však zdaleka o prosté antiliterární gesto spočívající v subverzivitě namířené proti důvěryhodnosti vlastní fikce, jehož komickou antiiluzivnost tak brilantně předvedl například Alfred Jarry ve svém

¹²¹ Jak vidno, český překlad má v této pasáži o něco jiné vyznění. S ohledem na konverzační konotace tlachání českého výrazu „žvást“, by bylo možná vhodnější dosadit za onomatopoický výraz „jabber“, jenž znamená jak dětské žvatlání, tak nesrozumitelné brebentění, spíše slovo „drmlení“, označující více jakousi non-verbální materialitu než sémantickou stránku sdělení.

¹²² Evelyne Grossman mluví v souvislosti s románem *Molloy* o hybriditě subjektu vypravěče Mahooda, který se neustále nachází v pozici „mezi-dvěma“: není ani požívatelným, ani požívačem, ani zvířecím masem, ani lidským. Viz Grossman 2004, s. 57.

¹²³ Beckett 1997, s. 20.

proslovu při premiéře hry *Ubu králem* (1896).¹²⁴ To stejné psaní, které tak bezostyšně popírá jakoukoli závažnost, či dokonce smysl svého sdělení, je totiž scénou synchronního rozpouštění a znovuformování subjektu i řeči. Tak jako je zobrazené tělo zachyceno v disparátních kusech, tak je i syntax zobrazené řeči vychýlena a zpřetrhána:

„Jenže i mé prsty teď píší v jiných zeměpisných šířkách a vzduch, který proniká mým sešitem a bez mého vědomí otáčí stránky, třeba když si zdřímnu, takže se podmět vzdaluje od slovesa a předmět usedá někam do prázdna. [...] A na mých rukou možná tančí odlesky listů, květin a jasných skvrn zapomenutého slunce.“ (Beckett 1997, s. 57)

A zatímco se řeč nenávratně vzdaluje fragmentarizovanému tělu písíciho a ve spánku spočívajícího subjektu, stává se hlavním aktérem tohoto příběhu psaní, jež tyto dva světy spájí dohromady právě v jejich vzájemné distanci – „v jiných zeměpisných šířkách“. Světelné reflexy, na něž bdělá řeč vyprávění zapomněla, jsou psaním rozehrány na vzdáleném těle; psaní, které trhalo – a připomeňme, že sám Beckett mluvil o své syntaxi jako o „zpřetrhané“¹²⁵ –, nyní vytváří scénu opětovného sloučení. A přesto ani zde nemůže být obraz celistvý, neboť opět přihlížíme jedné z jeho schválností: celý ten světelný výjev, jenž nemá původ nikde jinde než v obrazu stvořeném reprezentující řečí, se totiž ke vzdálenému tělu vrací jen „možná“. Zdánlivě nevinná částice spouštějící celý repertoár obrazů či označení otevírá text jednak mnohosti, která by mohla vršit obrazy a jejich řeč do nekonečna, a současně určité hybridnosti spočívající v nerozlišitelnosti „napsaného“ (tedy již stvořeného) a právě psaného, vznikajícího. Výše nastíněné splnutí obrazem reprezentovaného světa a ornamentu, jenž tento svět ovíjí, proměňuje se v něj a současně mu vnucuje své kontury, se odehrává i v těchto místech sloučení: v pohybu psaní, jenž mísí subjekt, řeč i obraz dohromady, aby dal vzniknout své vlastní *figuře*. Tomuto destruktivně tvůrčímu aktu psaní odpovídá efekt vizuální metamorfózy a bujení ornamentu.

¹²⁴ „Projdeme tři jednání, jež následují, a dvě další, jež utrpěla též několik škrťů. Provedl jsem všechny škrty, které byly příjemné hercům (dokonce jsem vyškrtl i několik pasáží, které jsou nutné k pochopení smyslu celé hry) a zachoval jsem pro ně scény, které bych byl klidně vyškrtl.“ (Jarry 1993, s. 245)

¹²⁵ Beckett: *All Strange Away*. In: týž: *The Complete Short Prose: 1929–1989*, New York 1995, s. 169. Cit. dle Banfield 2010, s. 216.

Destruktivní, a přitom tvůrčí pohyb psaní, jenž je napájen z likvidace vlastního jazyka, před námi vystává jako literární řeč neustále popírající svou výpověď. Tu se ve své studii o „figurálních únicích“ v díle Samuela Becketta snaží Shira Wolosky sledovat na základě dvou principů, jež jsou pro ně stěžejní: apotropie a apofáze (Wolosky 1989, s. 165–186). Apotropie sahá historicky k tradici negativního mysticismu a jedná se o strategii odklonu od figurálnosti. Promluva zbavující se figur pak tíhne k čistému denotačnímu jazyku, nicméně jednotlivé apotropie si stále udržují svůj tvůrčí potenciál, neboť „obracejí nicotnost do plodného zdroje plynulého imaginárního úsilí“ (Wolosky 1989, s. 184). „Každé popření figury,“ píše na stejném místě Wolosky, totiž „vytváří hlas, jenž znovu a znovu reflektuje sám sebe v nepřestávajícím aktu znovuzrození“. V tom vězí vlastní paradox takového projektu, neboť „úniky figurám se ukazují jako sebe-unikající.“¹²⁶ To lze doložit již na samotném titulu Beckettovy knihy: jméno *Nepojmenovatelný* je totiž pádným důkazem své pojmenovatelnosti. Druhý princip tvoří apofáze, jež představuje úsilí o vyhlazení figur i jazyka. Podobně jako apotropie, i toto úsilí vychází z myšlenek Plotina o „nevyslovitelnosti, nepojmenovatelnosti a neuchopitelnosti“ novoplatónské kategorie „Jedna“ myšlením a z mystické teologie Dionysia Areopagity (Wolosky 1989, s. 178). Na rozdíl od apotropie však tento radikální a ironický princip za sebou nechává jen prázdnotu. Propojením obou těchto principů, tedy aktu zrušení figur a současně umlčování jazyka, dochází podle Wolosky k dvojí nemožnosti: „nemožnosti dosažení cíle a zároveň marnosti takového pokusu“ (Wolosky 1989, s. 181).

V Beckettově próze *Tso* (1945) se tento nemožný projekt inkarnuje v bytí samotného subjektu, který je zmítán ambivalencí mezi neustálým vznikáním a zanikáním. V jednom jediném okamžiku jsme svědky jeho expanze do prostoru i v čase. Tím však odhaluje svou vlastní nemožnost, úplné podřízení ironické řeči, která jej tvoří i likviduje:

„Seděl jsem na schodu na dvorku a hleděl na světlo, na zeď. Byl jsem na slunci a zeď byla na slunci. Já byl tím sluncem, nemusím snad dodávat, a zdí a schodem a dvorkem a ročním obdobím a denní dobou, a to zmiňuji jen tyto.“ (Beckett 2002, s. 41)

¹²⁶ Nelze zde nezapomenout podobně dvousečnou vzpouru Witolda Gombrowicze proti všudypřítomné Formě. Tím, jak Gombrowicz ve všech svých textech tyranským formám uniká nebo proti nim bojuje, vytváří tak vzápětí formy nové, jež jej znovu uzavírají do nového zajetí. „Je jasné, že rozporuplnost tkvěla v samé povaze mého úsilí, moje díla vyvracející formu přece současně formu vytvářela.“ (Gombrowicz 2004, s. 67)

To, co řeč se subjektem dělá, tak není čitelné jen z toho, co o něm říká, ale také z toho, jak jej *tvaruje*, jinými slovy, mluvící protagonista není jen „sluncem“, ale také figurou „nemusím snad dodávat“. Je tedy ve všem a v ničem zároveň. Všudypřítomné figury a zmnožení subjektu může připomenout mnohost já, již tak bravurně pojmenoval Henri Michaux v doslovu ke své knize *Nějaký Pápěrka* (1930): „Není jedno já. Není deset já. Není žádné já. Já není leč rovnovážná poloha. (Jedna z mnoha trvale možných a vždy pohotově.) Průměr všech já, pohyb zástupů.“ (Michaux 2000, s. 200) Rozdíl však tkví v tom, že zatímco u Michauxa je toto multiplikované já projevem nezastavitelné vnitřní intenzity, svobody a životní nespoutanosti („Člověk možná není stvořen pro jediné já. Dělá chybu, když na něm setrvává. Předsudek jednoty.“), jež předem vylučuje jakékoli ustrnutí,¹²⁷ polyfonní já v Beckettově *Nepojmenovatelném* je o svou vlastní řeč neustále okrádáno. Cizí „já“ mu podstrkávají hlasy, jimiž mluvit nechce, takže neustále zpochybňovaná a popíraná řeč je onou multiplikací čím dál intenzivněji vyprazdňována.

Není přitom zdaleka pravidlem, že by polyfonní a do nejrůznějších postav a figur vtělený subjekt v literatuře nutně předcházel roztroušení řeči. Na stránkách fascinujícího románu *Vlny* (1931) Virginie Woolfové, kde se hlasy osvobozují od svých úst a řeč od svých postav, vykonává psaní pravý opak: rozprostranění subjektu do těl těch druhých sceluje veškerou řeč do jednoho nepřerušného a ve stesku ubíhajícího proudu:

„Zde na čele je rána, již jsem utržil, když spadl Percival. Zde v týle je polibek, ježž Jinny vtiskla Louisovi. Mé oči plní Susaniny slzy. V dálkách vidím – rozechvělý jako zlaté vlákno – sloup, ježž viděla Rhoda, a cítím, jak se vzduch hnal kolem, když skočila.“ (Woolfová 2008, s. 207–208)

Proud není přerušen ani svědectvím o křehkosti subjektu, který tak jako „věci ztrácejí svou tvrdost; i mé tělo již propouští světlo; má páteř se bortí jako vosk blízko plamene svíčky“ (Woolfová 2008, s. 36). Subjekt se napříč vyprávěním může

¹²⁷ To se také odráží v titulu knihy Maurice Blanchota věnované Michauxovu dílu: *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement* (Henri Michaux čili odmítnutí uzavření, 1999). Ani zde se však nechceme uchýlovat k přílišným zobecněním. V textech H. Michauxe najdeme mnoho figur, které se v mnohém blíží „beckettovskému“ rozkladu subjektu: „A kdyby tak při hledání spásy v úniku vaše nohy a bedra popraskaly jako ztvrdlý chleba a každý pohyb je lámal čím dál víc, víc a víc. Jak z toho teď ven? Jak z toho ven?“ (Michaux 2004, s. 123)

rozpouštět, mizet či schovávat za jiné, jeho hlas však stále nese řeč, která tvoří. To, co se naproti tomu děje u Becketta, můžeme společně s Wolosky nazvat „sebeanulujícím jazykem“: „jazyková antinominálnost, zmnožení jazyka, jenž uplatňuje ‚bezeslovné nic‘, jemuž Beckett žádné jiné jméno nedává“ (Wolosky 1989, s. 184). V něm podle nás spočívá hybná „negativní“ síla tohoto antifigurálního a antisubjektivního psaní, psaní *navzdory* jazyku.

Je pozoruhodné, nakolik je reflexe Beckettova psaní spojena právě s problematikou figury, lépe řečeno, jakési anti-figury. To, co Wolosky nazývá „figurálními úniky“ a co se ukazuje jako nemožný, a přesto stále se obnovující projekt, označuje Evelyne Grossman jako proces „defigurace“ (Grossman 2004). Ta má stejně jako v textech Artauda či Michauxe nejen destruktivní charakter, ale hlavně tvořivou sílu, jež rozvrací roztříděné a ustálené formy smyslu, znovuoživuje je a především znovuvynalézá (Grossman 2004, s. 7–9). Toto rozvracení figur či „mazání veškerého tropu“¹²⁸ vede autorku k tezi o bezstylovosti Beckettova psaní.¹²⁹ Nabízí se samozřejmě argument, že právě na tomto ničení stylových figur je založen Beckettův vlastní styl, že právě neustálá destrukce jazyka je jeho tvorbou, což je patrné hned v ukázce, kterou Grossman používá na obhajobu své teze: „[...] není co vyjádřit, nic s čím vyjádřit, nic na základě čeho vyjádřit, žádná moc vyjádřit, žádná touha vyjádřit, a zároveň povinnost vyjádřit!“¹³⁰

Necháme raději stranou, zda takové tvrzení implikuje apofázi či apotropii, neboť to podstatné, zdá se nám, leží právě v onom tolikrát opakovaném „vyjádření“. Ve chvílích figurálních úniků či defigurací totiž skutečně nejde o to, *co* se jimi vyjadřuje, ale o drama uvnitř jich samotných. A je-li zde ještě možné mluvit o nějakém příběhu, je to příběh nemožné destrukce řeči, již psaní rozehrává: smrt, která se svým opakováním stává nemožnou. Řeč pak přestává mluvit a vydává spíše jakési „mumlání“, které se ozývá z ran drásaného jazyka; nikoli lidská krev, ale lepkavá hmota, která se řine z děr řeči. Snaha proděravět jazyk je u Becketta ostatně neskrývanou touhou:

¹²⁸ To Grossman ukazuje jednak na konkrétním motivu „ubližování“ jako pokusu, jenž neustále ruší vazbu mezi aktem a afektem (v Beckettových textech je permanentně někomu ubližováno, postavy jsou trápeny a mučeny, ale bolest přesto nepřichází), ale také v obecné rovině časoprostorových konstant, jež jsou často bořeny. Viz Grossman 2004, s. 52.

¹²⁹ Srov. G. Rossholm, který čerpá z Beckettova biografa Jamese Knowlsona: „Upřednostňování francouzštiny zdůvodnil [Beckett] také tím, že mu usnadnilo psát ‚bez stylu‘. Při jiné příležitosti prohlásil, že používání francouzštiny mu umožnilo ‚odříznout [se od] excesů, zbavit se barvy‘ a koncentrovat se víc na hudbu jazyka, jeho zvuky a rytmy.“ (Rossholm 2010, s. 173)

¹³⁰ Samuel Beckett: *Trois dialogues* (1949), Paris 1998, s. 14. Cit. dle Grossman 1998, s. 52–53.

„Vzhledem k tomu, že nemůžeme eliminovat řeč najednou, nesmíme alespoň zanedbat nic z toho, co může přispět k jejímu zdiskreditování. Vyvrtávat v ní postupně díry až do té chvíle, kdy to, co se krčí vzadu, ať už je to něco, či vůbec nic, začne skrze ni prosakovat.“ (Beckett 1984, s. 51)¹³¹

A není to nic menšího než právě ono „mumlání“, jež ukazuje na svou vlastní minulost. Jako by se zde v miniatuře ozývalo to, co Michel Foucault ve svém zkoumání ontologie moderní literatury nazývá „řeči do nekonečna“ (Foucault 2001, s. 278–279). Jde o řeč západní literatury, jejíž princip je založen na nekonečném opakování řečeného, zdvojování a zrcadlení v sobě samé. Tato reduplikace leží již ve struktuře našeho abecedního písma, jež – v kontrastu k orientálním a předkolumbovským americkým kulturám, jež používají písmo ideogramatické, znázorňující věci přímo v jejich vizualitě – nezobrazuje samotné věci (označované), ale jejich fonetický znak (označující), který je už sám o sobě reprezentací. Tak Foucault načrtává (v závorce) hypotézu o zdvojování této západní řeči:

„Psát by pro Západní kulturu od samého počátku znamenalo umístit se ve virtuálním prostoru sebe-reprezentace a zdvojení; tím, že psaní označuje ne věc, nýbrž promluvu, dílo řeči jako by nedělalo nic jiného, než že by postupovalo hlouběji do této nehmatatelné hutnosti zrcadla, podněcovalo by duplikát tohoto duplikátu, jímž je už samo psaní, a tím objevovalo možné i nemožné nekonečno, pronásledovalo bez konce promluvu, udržovalo by ji mimo smrt, jež ji odsuzuje, a uvolňovalo by prýštění jakéhosi hukotu.“ (Foucault 2001, s. 280)

Je přitom důležité uvědomit si, že tento hukot není něco, co by řeč teprve hledala a zatím nevyslovila, nýbrž, jak si všimá Miroslav Petříček, jde přímo o „nevyslovitelné“, ležící *mimo* oblast verbálního. Posláním celé celé Západní moderní literatury – která „se zavíjí do sebe, přehýbá se přes sebe a tímto pohybem v sobě samé překvapivě odhaluje zvláštní mezeru, trhlinu ne totožnosti“ – by pak bylo „stát se věrným nepřítelem tohoto šumu, který nemůže převést do slov (tím by se mu právě jakožto mimojazykovému zpronevěřila), nýbrž musí mu sloužit, a to tím, že tento „hukot“ preverbálního bude v artikulované řeči nějak modulovat,

¹³¹ Jedná se o úryvek z Beckettova německého dopisu Axelu Kaunovi z roku 1937.

provázet jej: literatura je právě tento průvodce preverbálního ‚hučení‘ řeči.“ (Petříček 2005, s. 6–7)

Postupné zanikání a vznikání jazyka a jeho figur, ať už ve smyslu subjektů zalidňujících text, nebo rétorických postupů, se v našem tázání po fyziognomii psaní ukazuje jako krajní pohyb *rozmělnění*. Mnohost subjektů a překrývání hlasů, jimiž řeč rozrušuje to, co sama řekla a zobrazila, má totiž nedozírné důsledky pro pozornost, jež se zmítá mezi narativem a jeho rostoucí zauzleností. Subjekt, postava či jakýkoli jiný „vynález psaní“ je na takových místech doslova zasypán řečí, jež jej stvořila, opouští svůj status konkrétního zobrazení a proměňuje se ve výběžky, jimž dal sám vyrůst. Pojmenování i zobrazení se zvláštním způsobem rozmělnuje a roztahuje do jakýchsi syntaktických šlahounů:

„Avšak Tso z toho neslyšel nic pro jiné hlasy zpívající, křičící, prohlašující a mumlající mu do ucha věci nesrozumitelné. Ty, pokud mu nebyly známy, nebyly mu ani neznámy. A tak nebyl ani nepřiměřeně znepokojen. A tyto hlasy někdy pouze zpívaly a někdy jenom křičely a někdy jenom prohlašovaly a někdy jenom mumlaly a někdy zpívaly a křičely a někdy zpívaly a prohlašovaly a někdy zpívaly a mumlaly a někdy křičely a prohlašovaly a někdy křičely a mumlaly a někdy prohlašovaly a mumlaly a někdy zpívaly a křičely a prohlašovaly a někdy zpívaly a křičely a někdy křičely a prohlašovaly a mumlaly a někdy zpívaly a křičely a prohlašovaly a mumlaly, všechny najednou, v jednu chvíli, jako nyní, abychom zmínili pouze tyto čtyři druhy hlasů, neboť byly i jiné. A někdy Tso rozuměl všemu, a někdy rozuměl mnohému a někdy rozuměl jen trochu a někdy nerozuměl ničemu jako nyní.“ (Beckett 2002, s. 28)

Obsedantní repetitivnost, rozléhající se někdy i na prostoru několika stran, pak tyto výběžky, utvořené ze čtyř druhů hlasů (zpívajících, křičících, prohlašujících a mumlajících), strhává do proudu nerozlišitelnosti: hlasy splývají a jejich počet se stává zcela nepodstatný.¹³² Spolu s tím však sledujeme neustále se zrychlující tempo textu, tvořené staccatovitě vršenou juxtapozicí, které je náhle zpomalené komentářem. Tempo je o to komplikovanější, že ani jednou nedojde explicitně k opakování téhož, hlasy se zmocňují subjektu vždy v jiné kombinaci, a tedy v jiném rytmu.

¹³² Podrobněji se těmto pasážím, založeným na opakování, věnuje Göran Rossholm ve své studii „Ars combinatoria v Beckettově románu Watt“ (2010, s. 165–186). Tvoří podle něj „nejvýraznější formální charakteristiku románu“ a v návaznosti na Johna J. Mooda (Mood 1971, s. 255–265) uvádí, že „okolo třiceti stránek „je věnováno seznamům, logickým kombinacím a matematickým permutacím“ (Rossholm 2010, s. 170).

III. Tvarování nečitelnosti: figura, kaligrafie, gestualita

A právě tato rytmická řeč eliminující svou moc zobrazení, znázornění či označování před námi vyvstává, ukazuje svůj pohyb, performuje svůj nemožný zánik: *zviditelňuje se*. Zůstali bychom totiž jen v půli cesty, kdybychom v tomto psaní navzdory jazyku viděli tvořivě destruktivní sílu literární řeči, aniž bychom se pokusili ukázat, jaké má její nová podoba obrysy. Výše popsaný anti-figurální pohyb totiž nedělá nic menšího, než že vytváří figuru novou. Radikální, ale nuancované opakování způsobuje, že jednotlivá slova přestávají ukazovat srozumitelné významy, vyklouzávají z celistvého smyslu, spolu s tím však formují určité pohyblivé *pásmo*, jež postupně nabobtnává a přestává komunikovat se zbytkem textu. Inscenuje tak figuru, kterou můžeme sledovat, klouzat po ní pohledem, nemůžeme však proniknout dovnitř, neboť její dynamické rysy rozehrávají veškerý – likvidovaný – vnitřek na povrchu.

Stejně jako v barokním záhybu a rokokových ornamentálních křivkách, i zde se ruší jasná distinkce mezi povrchem a hloubkou, jednotlivá slova se vlnivým proudem tohoto pohyblivého pásma vzájemně převracejí naruby. V takových chvílích, jichž moderní literatura nabízí nespočet, máme na výběr minimálně mezi třemi možnostmi. První, poetiky, jsme se vzdali hned na počátku, neboť chceme vykročit jak mimo domnělou celistvost literárních děl, tak mimo jejich literárněhistorický „kontext“. Druhá možnost by spočívala ve fascinovaném naslouchání hukotu materiální řeči, který jazyk literatury postupně přehlušuje. O něm již toho však bylo řečeno dost a další konstatování by patrně vedlo jen k tautologii, která by však věrně odrážela limity objektivizujícího diskurzu, snažícího se tyto trhliny pojmenovat. Třetí možnost, zdá se nám, spočívá v opuštění konkrétního textu směrem k prostoru, který otevírá a který se netýká ničeho jiného než samotného psaní a jeho vizuálního pohybu.

Načrtnutá figura, jejíž moc neleží v jasných konturách, ale v pohybu, který umožňuje, způsobuje určitou *nečitelnost*. Touto nečitelností máme na mysli projev textu, který Jean-François Lyotard ve své knize *Discours, Figure* (1971) – jež chce být „obranou a lokalizací oka“ – označil za „hutnost a lépe řečeno: konstitutivní diferenci, jež se ale nedává ke čtení, nýbrž k vidění“ (Lyotard 1974, s. 9). V Lyotardově „obraně viděného, které zachraňuje řeč, jež nebyla slyšena“ (Lyotard 1974, s. 14), není nutné spatřovat projev vylučujícího binarismu, jak by mohlo

evokovat jeho konstitutivní rozlišení kategorií čitelného (*lisible*) a viditelného (*visible*), ani barthesovskou dialektiku ve smyslu „smrt diskurzu je vykoupena zrozením figury“. Nečitelnost figur nepopírá možnost „významotvorného“ čtení, nýbrž jednoduše představuje moment, kdy se do textu dostává vizualita.¹³³

Říkáme-li tedy, že ornament může být určitým principem psaní, máme na mysli jeho konkrétní projev, tak jak se uplatňuje především v islámské kaligrafii coby jednom ze tří ornamentálních systémů arabsko-islámského umění (vedle rostlinné arabesky a geometrických průpletů). Proces kaligrafického psaní stylizující písmo daleko za práh čitelnosti, jak je můžeme sledovat na nosičích z nejrůznějších materiálů, unáší a vede pohled po svém povrchu podobně, jako to činí psaní komplikující svůj znakový charakter. Jistě, zatímco nečitelnost zdobného orientálního písma je míněna prvoplánově, tedy na úrovni samotných grafických znaků, jež abecední písmo pouze evokují, ale nerepresentují, nečitelnost moderního psaní dějícího se *navzdory* jazyku chápeme v plánu druhém, ve vztahu ke sdělení – čili spíše metonymicky než metaforicky. Vizuelní pohyb této nečitelnosti je však o to zajímavější: srozumitelná slova se překrývají do nesrozumitelného celku. A právě skrze tuto nesrozumitelnost, nečitelnost, přestáváme rozumět ve smyslu ověřování a zmocňování se významu; namísto toho se diferencujeme a rozměňujeme v pohybu, jenž čtený text i nás mísí do oné nečitelné figury.

Kaligrafie, tato „duše arabsko-islámského umění“ (Clévenot 1994, s. 173), se v zásadě dělí na dva hlavní druhy: kaligrafii *kúfickou* (od iráckého města Kufa), jejíž jednotlivé styly se vyznačují především hranatými liniemi a horizontální rozprostraněností a kterou se opisoval Korán až do 11. století, a kaligrafii *kurzivní* (ve smyslu „ubíhavá“), jež se mnohem více soustředí na virtuozy provedení a plynulost linie a která kaligrafii kúfickou počínaje 10. stoletím pomalu střídá. Oproti kúfickým stylům, které byly vypracovány opisovači Koránu, zrodila se kaligrafie kurzivní v profánním prostředí kalífského úřednictva a více než pouhým nástrojem se tak stala i výrazem prestiže. Estetika tohoto typu kaligrafie je založena na dvou zdánlivě neslučitelných principech: přesných, kanonizovaných geometrických formách na jedné straně a umění gesta – tahu – na straně druhé (Clévenot 2009, s. 44–61, zejm. s. 58). Tato gestualita a pohyb v písmu podle Clévenota kontrastují

¹³³ Vycházíme zde z knihy Miroslava Petříčka *Myšlení obrazu*, v níž autor figuru (obraz, vizualitu, svět viditelného) nechápe v opozici k textu, nýbrž jako exterioritu, která se v textu objevuje ve chvíli, kdy se stává nečitelný. Viz Petříček 2009, s. 171.

s řeckou představou celistvého, stálého a věčného kosmu a odrážejí naopak věčný pohyb světa (Clévenot 2009, s. 60).

Turecké písmo *dívání* (z tureckého *divan* označujícího administrativní sídlo Osmanské říše), jež bylo jednou z odnoží kurzivní kaligrafie pocházející ze 16. století, jako by se snažilo jednotlivá písmena navzájem propojit a uvést do dynamického pohybu. Nápis *dívání* jsou gestem pisatele doslova rozkmitány a vymršťeny – nikoliv však ve smyslu nějakého formálního rozptýlení, nýbrž směrem k *tvaru*: jednou připomínají linii letu divokých ptáků, jindy rytmický pohyb vln či po vodě plující loď. (obr. 10) Toto písmo tak tvoří symbolickou figuru, jež sdělení unáší ve směru svých ubíhajících linií. A stejně tak psaní, do něhož se dostává nečitelnost, vede řeč v záhybech svého plynutí. Dochází tak jednak k tomu, že psaní získává kontury svých vlastních vynálezů – jak jsme se pokusili ukázat na příkladu vzájemné rezonance „spletité“ literární řeči a jejího gotického prostoru „V chrámu“ Kafkova *Procesu* –,¹³⁴ spolu s tím se však toto vzájemné otiskování ocitá v proudu, jehož součástí i strůjcem je těkavý pohled čtenáře: právě on tyto figury rozehrává.

Jako se ornament staví navzdory svému nosiči, překrývá jej a deformuje v prostoru vlastní metamorfózy, tak se i Beckettovo psaní ocitá ve stejně paradoxní situaci: likviduje svou vlastní jazykovou esenci, vyhlazuje verbální figury, jedná navzdory svému původu i světu, jež vytváří; stává se schizofrenním.¹³⁵ Tato likvidace je však navýsost tvořivým aktem, který za sebou nechává figury nové, jakkoliv těkavé, rozmělněné a směřující jinam než k textům samotným. Figury takového psaní se stávají nečitelnými, ale viditelnými, jejich jedinečnost i urputnost tkví v tom, že umožňují setkání nejen textu a obrazu, ale také dvou zcela odlišných kultur.

¹³⁴ Stejně tak můžeme uvést další příklad z textů Witolda Gombrowicze. Jde o jeho hru s prázdňem, které v románu *Trans-Atlantyk* (1953) z rozverného motivu přechází do syntaxe.

¹³⁵ Nutno předeslat, že je-li zde i později řeč o schizofrenii, nemáme tolik na mysli psychopatologickou poruchu osobnosti, jako spíše fenomén, jenž je současně nezbytnou součástí našeho „zdravého“ života. Příkláníme se v tomto ohledu k názorům německého psychiatra Leo Navratila, jenž na základě celoživotní práce se schizofrenními pacienty a jejich uměleckými projevy dospívá k přesvědčení, že ve schizofrenii nejde navzdory klasickým definicím o „ztrátu vztahu mezi já a světem, nýbrž o specifickou formu této dialektiky, která je blízká uměleckému procesu“. A byť si je pochopitelně dobře vědom možných zhoubných důsledků schizofrenie, neuznává její vnější definici ve smyslu ztráty svobody, naopak zdůrazňuje její tvůrčí svobodu a tvůrčí potenciál psychózy obecně (Navratil 1978). Nemůžeme však a ani nechceme v našem stopování schizofrenního psaní ignorovat psychiatrický pohled (ostatně zcela nejednotný), budeme s ním jen zacházet jako s jedním z možných přístupů.

IV. Ad fontes scripturae. Apologie rytmu

Jak bylo řečeno už v úvodu, naším cílem není ukázat, kde všude v literatuře se ornament objevuje (skončili bychom totiž patrně konstatováním neurčité a nijak podstatné „panornamentálnosti“). Jde nám o to, popsat jistou univerzálnost principů ornamentu, jeho ambivalentně tvořivou moc, kterou v psaní vykonává. Figura ornamentu, kterou se snažíme od začátku uchopit v její dynamičnosti, ukazuje dvěma zdánlivě protikladnými směry současně. Jednak vede ke krajní podobě (post)moderního psaní, nerozlišujícího ani mezi literaturou a komentářem, ani mezi tvorbou řeči a její verbální destrukcí – tedy psaní, které je vším, jen ne krášlením světa čili ozřejmeným pojmenováním předem hotových a zpětně rekonstruovatelných entit. A jednak permanentně poukazuje na samotný původ veškerého psaní (písma), které je nerozlišitelné od výtvarného (vizuálního) projevu.

Nemusíme se v této souvislosti držet slov Rolanda Barthes, který v opozici vůči klasické sémiologii píše v souvislosti s japonskou kaligrafií, že původ psaní i malby leží v gestu, jež je nefigurativní, nesémantické, ale rytmické.¹³⁶ K prvotním projevům veškerého grafismu se totiž vyjadřuje, řekněme s větší disciplinární autoritou, i archeolog a paleoantropolog André Leroi-Gourhan ve své velkolepé dvousvazkové práci *Le Geste et la parole* (Gesto a slovo, 1964), která z hlediska přírodních i humanitních věd synteticky pojednává o vývoji člověka a způsobu, jakým si osvojoval svět. V prefigurativním stadiu výtvarného umění, jehož prvotní projevy sahají přibližně do doby 35 000 let př. n. l., zdůrazňuje Leroi-Gourhan jeden dominantní rys: rytmickou dekoraci, která předchází jak deskriptivním figurám, tak nápodobě přírodních forem (Leroi-Gourhan 1964, s. 261–300).

Podobně jako se Riegl snaží na muzejních sbírkách ukázat počátky ornamentu v abstrakci a krajní stylizaci, která se vzdaluje klasické reprezentaci, staví Leroi-Gourhan svou tezi o prvenství rytmu a rytmičnosti na archeologických nálezech, jež dokazují spjatost nejstarších grafických projevů nikoli s realistickou mimetičností, nýbrž s abstrakcí.¹³⁷ Tyto nálezy pocházející přibližně z období 35 000 let př. n. l. (tzv. období Chatelperron) ukazují množství načrtnutých

¹³⁶ Viz Barthes 2007.

¹³⁷ Leroi-Gourhan tak implicitně navazuje na Worringerovu tezi (*Abstrakce a vcítění*, 1908) o prvenství abstrakce před mimetickou nápodobou v prehistorických výtvarných projevech.

miskovitých linií, řady vrypů v kostech či kamenech a drobné zářezy, které, jak archeolog zdůrazňuje, „přinášejí svědectví o počátku zobrazování (la figuration) zcela stranou od konkrétně figurativního projevu (figuratif) a důkazy těch nejdávnějších rytmických projevů“ (Leroi-Gourhan 1964, s. 263), jejichž přesný smysl dodnes pochopitelně není znám. Nejpřesvědčivěji tyto prehistorické tendence k abstrakci ukazuje Leroi-Gourhan na tzv. „churringa“ čili kamenných a dřevěných destičkách s vyrytými abstraktními motivy, například ve tvaru spirály. Podobné objekty podle něj tvoří „rytmicky dispozitiv zařikávací a deklamační povahy“; předpokládá se totiž, že abstraktnost motivů byla konkretizována zařikáváním a recitací, při níž „předřikávač“ přejížděl vyryté figury špičkou prstu v rytmu své vlastní deklamace (Leroi-Gourhan 1964, s. 263–264). Deklamační akt tak mobilizoval dva zdroje výrazu: prvním je rytmická verbální motorika a druhým grafismus vtažený do téhož dynamického procesu. Právě tato rituální geneze tak implikuje, že „počátek grafismu leží nikoli v naivní reprezentaci skutečnosti, ale v abstrakci“ (Leroi-Gourhan 1964, s. 264).

Teze o počátku písma v abstrakci je tedy nezbytným vyústěním materiálních důkazů prokazujících nikoli prvenství mimetických forem, ale rytmu. Podobně přemýšlí Leroi-Gourhan i o figurativním umění, které je „ve svém původu přímo spjato s řečí a má mnohem blíže k psaní v nejšířším slova smyslu než k uměleckému dílu“ (Leroi-Gourhan 1964, s. 266). Tak se proti převládající myšlence „prvotního realismu“ (za níž může nejspíše skutečnost, že Magdalénská epocha se svými jeskynnými malbami v Altamiře či Niaux z období 11 000–8 000 let př. n. l. byla prozkoumána nejdříve) ukazuje, že nejstarší vyobrazení nerepresentují lov, umírající zvěř či výjevy rodinného života, ale že jde spíše o „grafické svorníky bez deskriptivního pojiva, o nosiče orálního kontextu, který je nenávratně ztracen“ (Leroi-Gourhan 1964, s. 266).

Vzhledem k našemu tématu ornamentu coby jednoho ze stěžejních principů psaní jsou pro nás předestřené úvahy o prvenství rytmu podstatné právě pro jeho tvůrčí potenciál vzhledem k materiálu, ať už mluvíme o matérii jazykové, či výtvarné. Ve druhém svazku Leroi-Gourhanovy knihy *Le mémoire et les rythmes* (Paměť a rytmy, 1965) na sebe tento rytmický princip – jak rytmika svalová, tak rytmus nejrůznějších technických úkonů (např. opracování kamene) – dokonce bere podobu jakéhosi univerzálního demiurga:

„Rytmy jsou tvůrci prostoru i času, alespoň pro subjekt; prostor a čas existují jako prožívané jen potud, pokud jsou materializovány v nějakém rytmickém obalu. Rytmy jsou taktéž tvůrci forem.“ (Leroi-Gourhan 1965, s. 135)

Ale co jsou vlastně tyto rytmy zač? Kde se bere jejich moc a co nás mohou naučit o ornamentu, tak jak vyvstává v průběhu psaní? Snažíme-li se totiž psaní nahlížet z hlediska jeho fyziognomie (tedy vizuality a pohybu), je otázka rytmu zcela principiální. Jednou z nejucelenějších současných prací o rytmu je kniha filozofa a výtvarníka Miliji Belice, jenž ve své sumě na pomezí estetiky, filozofie a fyziky *Apologie du rythme* (Apologie rytmu, 2002) usiluje o popis základních konceptů, na nichž rytmus stojí, a odpověď na otázku položenou v prologu knihy, totiž zda není rytmus jakousi praformou praforem. Belic vychází z názoru řeckých atomistů Démokrita a Leucipa, kteří o rytmu uvažovali jako o jednotě pohybu a formy.¹³⁸ Tato jednota je patrná již z etymologie slova *rhythmos* odvozeného od kořene „rheo“, který je klíčový například v Hérakleitově axiomu „Panta rhei“ a znamená jednoduše „plynout“. Dané plynutí má být vyjádřitelné určitým číslem. Dostáváme se tak k trojímu charakteru rytmu, jenž sjednocuje čas, prostor a počet:

„Rytmus má jakožto řád pohybu moc být tvůrcem forem, neboť každý pohyb je pohybem materiálním. Rytmus se stává právě vznikající formou, dynamickou formou náchylnou ke změně a proměně v každém okamžiku.“ (Belic 2002, s. 14–15)

A jsou to právě tyto atributy rytmu jako neustále se proměňující formy – či, jak na jiném místě čteme, „formy během stávání se“ – a zároveň řádu pohybu, co z něj podle Belice činí ústřední téma současných výtvarníků.¹³⁹

Vzhledem k tomu, že pohyb je možný jen ve vztahu k něčemu jinému, funguje rytmus jako premisa každého uspořádaného pohybu a vztahu alespoň dvou rytmických jednotek. Z toho pak, tvrdí Belic, můžeme odvodit dvě základní formy rytmu: rytmus statický, v němž jsou vztahy mezi rytmickými jednotkami shodné (např. pravidelné tempo, takt či metrum) a při němž máme co do činění se „symetrií

¹³⁸ Zdůrazňuje přitom, že čas i prostor nejsou absolutní veličiny, projevují se v pohybu, jsou na něm závislé a stávají se jeho funkcemi. (Belic 2002, zejm. s. 41 a 142)

¹³⁹ Pro úplnost dodejme, že Belic v souvislosti s výtvarným uměním rozlišuje dva druhy rytmu: 1. vizuální, v němž jde o subjektivní vnímání rytmu na základě vidění a jenž má vztah k psychofyzilogickému aparátu vnímání (vztah oka a světla); 2. rytmus výtvarný, který se týká rytmu a struktury estetického objektu jakožto časo-prostorového substrátu; nejde v něm tedy jen o zrak, ale i jiné smysly. Stejný rozdíl můžeme spatřovat mezi rytmem hudebním a zvukovým. Viz Belic 2002, s. 129–130.

identického a mechanického opakování“; a rytmus dynamický, ve kterém se vztahy proměňují (např. asymetrie organického růstu) a který stojí v základu „pohybu ve vlastním slova smyslu“ (Belic 2002, s. 23–24). Tyto dvě základní formy rytmu umožňují Belicovi, který vedle řecké filozofie čerpá rovněž ze Spinozovy *Etiky* (1677) a Descartesových *Principů filozofie* (1644), především však z knihy Gastona Bachelarda *La dialectique de la durée* (Dialektika trvání, 1950),¹⁴⁰ exponovat ne nutně binární, ale zajisté kontrastní pojmový pár *trvání* a *pohybu*. „Trvání se vyznačuje opakováním a kontinuitou rytmických jednotek a představuje potvrzení sebe sama“, zatímco „pohyb pochází z diskontinuity“ (Belic 2002, s. 24).¹⁴¹ Že nejde nutně o binární opozici, dokazuje jejich vzájemná prostupnost. Neboť „pokud je vše v ustavičné proměně, je to právě tato ustavičnost, která je neměnná a kterou nazýváme trváním“ (Belic 2002, s. 26–27). A je-li toto trvání tím, co se nemění a přetrvává v každé proměně, představuje – komplementárně s myšlenkami Henriho Bergsona, pro nějž rytmus znamená „duši trvání“ – „základ, tkáň i výchozí formu veškerého rytmu“ (Belic 2002, s. 27).

Může se zdát, že z perspektivy ornamentu čelíme dalšímu paradoxu. Pokud bychom totiž vzali Belicova rozlišení doslova, museli bychom ornament chápat jak v sepětí s dynamickým rytmem – tam, kde ornamentální linie sugerují rozbujelý rostlinný růst, kde se zmocňuje a mění význam i tempo výtvarné dominanty či literárního narativu –, tak v intencích rytmu statického – tam, kde jsou ornamentální části komponovány v pravidelné geometrické obrazce. Podobná dvoudomost se zřetelně ukazuje i u kategorie trvání, již ornament naplňuje svým opakováním a kontinuitou linie, a kategorie pohybu, neboť ornamentální bujení je ambivalencí a diskontinuitou par excellence. Nemusíme však zbytečně upadat do dilematu, protože před žádným nestojíme. Ornament zahrnuje obojí rytmičnost, jež je přítomna v jeho dvojím pohybu. Belicovy úvahy proto nemůžeme následovat tam, kde se autor zmiňuje právě o ornamentu. Ten podle něj představuje typické trvání, neboť jej údajně charakterizuje „stálé opakování jednoho motivu“ – což je povýtce reduktivní pohled, jenž ornament vidí pouze v muzejním světle zdobeného porcelánu –,

¹⁴⁰ A právě v návaznosti na Bachelarda, pro něhož znamená rytmus „prvotní látku Kosmu“, Belic píše: „Vše je v pohybu čili vše se chvěje. A chvění není nic jiného než pojmenování onoho prvotního rytmu. Pokud by se nějaké těleso přestalo chvět, přestalo by existovat.“ (Belic 2002, s. 47)

¹⁴¹ V této rovině pak můžeme spatřovat i další rozlišení mezi *trváním* ve smyslu časoprostorové jednotky, která je konkrétní, kvalitativní, materiální a vnímatelné povahy (otáčení země, střídání dne a noci zachycené kalendářem), a *časem*, který představuje systém abstraktních měr, je inteligibilní a kvantitativní (numerické) povahy. Viz Belic 2002, s. 25.

zatímco skutečnému „uměleckému dílu“ je podle Belice naopak vlastní pohyb (Belic 2002, s. 25–26).¹⁴²

Jako nesouhlasný komentář k takto schematické axiologii uveďme příklad Beckettova psaní, a sice již výše citovaný moment, v němž Tso slyší hlasy:

„A tyto hlasy někdy pouze zpívaly a někdy jenom křičely a někdy jenom prohlašovaly a někdy jenom mumlaly a někdy zpívaly a křičely a někdy zpívaly a prohlašovaly a někdy zpívaly a mumlaly a někdy křičely a prohlašovaly a někdy křičely a mumlaly a někdy prohlašovaly a mumlaly a někdy zpívaly a křičely a prohlašovaly a někdy zpívaly a křičely a někdy křičely a prohlašovaly a mumlaly a někdy zpívaly a křičely a prohlašovaly a mumlaly, všechny najednou, v jednu chvíli, jako nyní, abychom zmínili pouze tyto čtyři druhy hlasů, neboť byly i jiné.“

Ně(ts)o se opakuje, Tso se opakuje, ale kdo či co je Tso? Nejde nám tu o nějakou „lacanovskou“ hru fonémů, chceme jen ukázat, že otázku po tom, „co“ se tu říká, nemůžeme klást z hlediska statického subjektu naslouchajícího rozlišitelné zvukové materii, neboť tento subjekt, Tso, je rytmován stejným pohybem jako to, co slyší. Tso je v tuto chvíli tím, co ho obklopuje, jinými slovy rozdíl mezi subjektem a hlasy je smazán. Něco se opakuje, ale nelze přesně říci, co to je, neboť v tomto samotném opakování vykonává své dílo proměna, kterou rytmuje rychlost psaní. „Sám pohyb je tím, co determinuje způsob bytí hmoty,“ píše Belic a nevidíme lepší důkaz než právě tento zlomek Beckettova románu, v němž se spojuje jak vizuální bujení evokující anti-reprezentující figuru rocaille, jež rozkládá svůj vlastní nosič, tak opakování a geometričnost arabesky.

Jde o repetitivní rytmus, který vytváří a tká – ve shodě s Barthesovou metaforou textu jako tkaniva – určitý *vzor*, tento vzor se však mění každým okamžikem, s každým novým slovem (vlákem) a každou novou kombinací (řadou), zkrátka v závislosti na zvolené perspektivě. Ta se může – podobně jako při pohledu na tapetový vzor – zaměřit buď na samotné motivy, nebo se nechat vést hrou pozadí, jehož rytmické kontury začnou najednou rýsovat svůj vlastní obraz. Tento jev je v prostoru psaní víc než jen optickým klamem rozplývání vzoru a

¹⁴² Podobná a v kontextu ostatních úvah překvapivá schematizace se vyskytuje v pasáži o fraktálním umění, v němž Belic spatřuje „přílišnou symetričnost rozpínání fraktálních figur“, a proto má tendenci přiřadit je spíše k pojmu ornamentu či dekoraci raději než k uměleckému dílu. Viz Belic 2002, s. 115.

pozadí nazývaným občas „ornement à double jeu“.¹⁴³ Je především performativní silou uvádějící význam slov do pohybu, a to takovým způsobem, že pohled vtažený do tohoto proudu řeči je rovněž bez ustání veden ven – po liniích, které tento pohyb evokují.

Začali jsme náš exkurz k rytmu konstatováním jeho univerzálnosti, která je patrná právě v umění.¹⁴⁴ Přítomnost rytmu je dle Belice vlastnost společná všem formám umělecké exprese. Ať už jde o tanec, během něhož se tělo svými gesty vpisuje do prostoru a zanechává v něm stopu jako ornament (Menke 2002, s. 262), anebo o film, poezii, hudbu, malířství, sochařství či architekturu, domníváme se ve shodě s jiným filozofem, pokoušejícím se o co nejobecnější definici rytmu, Jeanem Pierrem Marchandem, že „rytmus je individualizující dynamikou formy“ (Marchand 1996, s. 217). Nás zajímá zejména jeho vztah k psaní a literární řeči:

„V diskurzu se vyskytuje určitý jazykový modus, který je preindividuální a nevědomý jako celé fungování řeči. Rytmus jakožto určitá organizace diskurzu je od smyslu tohoto diskurzu neoddelitelný. Je-li uspořádáním smyslu, není již oddělenou či juxtaponovanou rovinou. Rytmus může mít v diskurzu více smyslu, než kolik jej mají slova, nebo také smysl úplně jiný.“¹⁴⁵

Rytmus tedy můžeme chápat jako něco, co hraje elementární roli při konstituci veškerého smyslu, jako pohyb, který je performativní a současně v něm klíčí sémióza. V souvislosti se svou hypotézou o „dětské předřeči“ (le prélangage enfantin) – jež má mnoho společného jak s básnickým jazykem, tak s řečí fantasmatu a snu, a která je utvořena z onomatopoi i aliterací se silnou afektivní hodnotou a bez explicitní signifikace – ukazuje Belic možnost vidět v rytmu „společnou výheň, kde se rozvíjí veškerá řeč, něco jako ‚nulový stupeň označujícího‘, místo, kde se rodí nový smysl“ (Belic 2002, s. 139). Rytmus jako „nejarchaičtější část řeči“ a současně prostor, kde klíčí signifikace, už snad ani

¹⁴³ Viz např. Gordon 1992, která se o něm zmiňuje v souvislosti s důrazem, jaký kladl Mallarmé na mezery mezi jednotlivými slovy a verši: „Tato neposkvrněnost, bělost stránky, která se vynořuje mezi jednotlivými slovy, již není pociťována jako něco arbitrárního a beztvareho, co čtenáře ruší, ale spíše jako nutná absence či prázdno, jež strukturuje báseň stejně, jako to činí vytesaná linie pečlivě vybraných slov. Jakmile se pozadí jednou prosadí v našem vědomí jakožto estetická forma, začne si s ním zrak pohrávat.“ (Gordon 1992, s. 150)

¹⁴⁴ Je však třeba mít v patrnosti, že „rhythmos“ stojí vedle umění (od slova „eurythmia“ čili „krásného rytmu“) také u zrodu disciplíny zcela odlišné, a sice matematiky („arithmos“ ve významu čísla). Viz Belic 2002, s. 131.

¹⁴⁵ Henri Meschonnic: *Critique du rythme: Anthropologie historique du langage* (1982, s. 70); cit. dle Belic 2002, s. 139.

nemůže být blíže gestu, ať už ve smyslu figury na pomezí tělesnosti a jazyka, nebo jako pohybu, který vede gestualitu psaní. Gestuální psaní, o němž byla řeč v souvislosti s Beckettem a kaligrafií, ale i psaní, řekněme, „teoretické“, jež jsme sledovali v kapitole o fyziognomii, je tak jako ornament rytmováno pohybem, který je formující i deformující zároveň a veškeré významy vynáší z hloubky na pulzující povrch textu. Rytmus i gesto mají moc vytvořit svou vlastní skutečnost a podřídít jí okolní čas i prostor, neboli vtisknout jim vlastní konfiguraci.

Zůstává však otázka, jak sladit onen „úplně jiný smysl“ rytmu se smyslem slov, jež jsou tímto rytmem tvarovány, a je-li vůbec něco takového možné. Domníváme se, že nepřímou odpověď můžeme hledat opět v jedné z repetitivních figur Beckettova románu *Tso*, kde do sebe rytmus a slova narážejí způsobem, jakým to v souvislosti s filmovou „montáží atrakcí“ popsal Sergej Ejzenštejn, když srážky jednotlivých filmových záběrů připodobnil k výbuchům motoru.¹⁴⁶ Nejsou to pouze významy, jejichž disparátní shluky do sebe naráží, sledujeme rovněž srážku rytmu se sdělením a srážku jednoho rytmu s druhým:

„A chudák stará všivá země, země má a mého otce a mé matky a otce mého otce a matky mojí matky a matky mého otce a otce mojí matky a otce matky mého otce a matky otce mojí matky a matky matky mého otce a otce otce mojí matky a matky otce mého otce a otce matky mojí matky a otce otce mého otce a matky matky mojí matky [...] Výkaly. Krokusy a modřín které se zazelenají každý rok týden před ostatními a pastviny rudé od nesežraných placent ovcí [...].“ (Beckett 2002, s 45)

Troufáme si říci, že ani země, ani pastviny, ani placenty nehrají v tomto případě pro pomyslný narativní a kompoziční celek románu o nic větší roli než jejich přívlastky. Přeneseme-li se ale opět od struktury literárního celku k jeho fyziognomii, můžeme v těchto vynálezech psaní spatřovat vybledlá jména, obrazy či motivy, které se naplno uskutečňují a projasňují teprve v repetitivním a zároveň gradujícím rytmu, jenž je s sebou prudce táhne do minulosti a rozmnožuje prostřednictvím rozbujelých genealogických (mateřských a otcovských) výběžků. Můžeme je rovněž číst jako stálice, které i přes neustálé nárazy podobných asignifikantních pásem drží text pohromadě a zachraňují jej před záplavou řeči, nebo jako hranici, za kterou se slova

¹⁴⁶ „Má-li být montáž k něčemu přirovnána, připodobněme postupné srážky záběrů k sérii výbuchů v automobilovém motoru. Tak jako tyto výbuchy udávají stroj do pohybu, dává i dynamičnost montáže filmu impuls a vede k jeho expresivnímu účinku.“ Cit. dle Pinel 2001, s. 94.

proměňují ve viditelné, ale nečitelné linie. Tak jsme opět svědky charakteristických rysů ornamentu, jak je popsal už Henri Focillon ve svém *Životě forem*: jednotlivé části přestávají být rozlišitelné, mizí distinkce počátku a konce a hlavního dějství se ujímá metamorfóza čili vzájemné tvoření prostoru a formy.

V. Dovětek. Akční psaní a sblížení s experimentálním filmem

Gestualita psaní usilující ani ne tak o svůj produkt, jako spíše o samotný tvůrčí proces, tělesný akt, při němž se ruka písčícího stává výběžkem vpisujícím významotvorné znaky mimo sebe, a přitom místem sblížení mezi světem inteligibilním a hmatatelným, je aspektem, který sblízuje kaligrafii i Beckettovo psaní s výtvarným žánrem *akční malby*, jindy nazývané gestuální abstrakcí. Při pohledu na plátna Willema de Kooninga, jednoho z jejích nejslavnějších představitelů z konce 40. let, či o něco méně známějšího Sama Francise z let 60. před námi vyvstávají barvou hustě pokryté plochy, křečovité načmárané tahy štětcem a výbušná změť nejrůznějších linií – obrazy, které jsou neoddelitelné od své tělesnosti, gestuality a aktu tvoření. Ještě radikálněji se toto gesto projevuje v „drip-paintings“ Jacksona Pollocka z konce 40. a počátku 50. let, který dokonce odhodil štětec – tedy nástroj tvořící fyzickou jednotu mezi rukou a plátnem – a barvu na svá horizontálně položená plátna rozstříkoval pomocí dřevěného klacku namáčeného do plechovek s barvou, aby se tak, slovy Rosalindy Krauss, „jeho stopy vytvarovaly kombinací gesta a gravitace, která se proměňuje v závislosti na viskozitě barviva“ (Krauss–Bois 1997, s. 28).

Nervní pavučiny zašmodrchaných čar, shluky skvrn kumulující se do slepených chomáčů a barevné i černobílé stříkance Pollockových pláten nás staví nejen před jakousi „antiformu“, jak to nazývali někteří z jeho soupeřů (Krauss–Bois 1997, s. 97), ale rovněž před určitou rytmickou figuru, probíhající na pozadí permanentní defigurace.¹⁴⁷ Neopravňuje nás toto gesto – jednou násilně rozmáchlé (jako u Pollocka), jindy zase poklidně a harmonicky modelované (u Sama Francise), rozhodně však vždy zobrazující především svou materiální stopu a performující své

¹⁴⁷ Srov.: „Spleti složené z čisté linie, která je základním kamenem kresby, dokázaly narušit cíl kresby, jímž je svázání objektu opsáním jeho obrysů. Neustále stáčeující se linie zabránily utvoření jakéhokoli stabilního obrysu a zároveň rozptýlily jakýkoli pocit ohniskového bodu nebo kompozičního centra v optickém poli.“ (Krauss–Bois 2007, s. 357)

vlastní dění – mluvit v souvislosti s literaturou zpochybňující jistoty jazyka o jejím směřování k něčemu, co bychom mohli nazvat „akčním psaním“?

Beckettova těkavá a sama sebe neustále zrychlující řeč textu, potácející se mezi opakovanou mdlobou a naznačující už jen jakési mumlání likvidovaného jazyka či momenty zkratu, v nichž slova bují a suverénně zmnožují trajektorie svého působení, nejenže „přestává být reprezentující a ubíhá ke svým okrajům a hranicím“, jak by řekli Deleuze s Guattarim (Deleuze–Guattari 2001, s. 43), ale je také místem sblížení s řečí experimentálního filmu, jenž už tak dost vyšisovaný a do neurčitých kontur rozostřený zobrazený svět rozrušuje zásahem do samotného filmového materiálu, celuloidového pásu.¹⁴⁸ Nemyslíme zde tolik na postupy „klasického“ experimentálního filmu, jako je leptání a škrábání materiálu či koláže nesourodé filmové suroviny, ale spíše proceduru „film brut“, kterou uplatňuje současný český experimentální filmař Martin Ježek ve snímku *Druhá liga* (2007). Paralela s Beckettovým „antisubjektivním“ psaním je hned dvojitá, týká se roviny zobrazení i roviny autorské. Ježkův „film brut“ je tvořen třemi krátkými černobílými 8 mm snímky natočenými jeho přáteli, jež byly bez ambice na režijní řád vzápětí zkomponovány „bez vědomého dotýkání“ další, tentokrát 16 mm kamerou, a dokonale tak rozpustily koncept autora coby organizující instituce díla: daný snímek tak není dílem autorským, nýbrž kurátorským.

Práce s obrazem má velmi blízko k Beckettově defiguraci: frenetický sled tváří, objektů, zvířat a krajin na sebe při svém zřetězení nenavazuje, nýbrž do sebe bez přestání vráží, a to do momentu, kdy z hromady obrazů zůstává jen jejich pohyb. Podobně i tolik časté prolínačky se navzájem neprosvětlují a nescelují, jak je tomu ve filmu zvykem, ale vystrkávají se někam na okraj, stejně jako rozostřované a zaostřované obrazy se nikdy nestihnou vrátit ke svému původnímu tvaru. Postupně tak pozbývají svých jasných kontur a vrhají nás do jakéhosi „vizuálního ambientu“. Nesledujeme už film s obrazy, ale film *navzdory* obrazu. Tak jako v Beckettově repetitivním pásmu, i zde se tempo mění, neboť do tohoto těkání jsou vsazovány leitmotivy, jež tento pohyb zpomalují: poklidné dětské tváře či kraví oko, které jakoby s ironickou netečností přihlíží veškeré té rychlosti. A tak, jako se o sebe sráží

¹⁴⁸ Příhodný pokus o uchopení experimentálního filmu podniká Michal Bregant, když píše, že „jeho podstatou je unikání, vymykání se kategoriím ať už druhovým, žánrovým, formálním, obsahovým či jakýmkoli jiným. Umožňuje dokonce uzávorkování druhé části tohoto pojmu, tedy onoho „film“ – co zůstává, je experiment sám. Jeho filmové „tělo“ je pouhá dohoda – konvence, v níž se lze pohybovat relativně svobodně a lze ji také ignorovat.“ (Bregant 2001, s. 54–55)

obrazy, vstupují do tohoto konfliktu i zvuky, které jsou do jednotlivých scén „vraženy“. Útržky zpěvu, volání mámy, dunění zvonů či dětský pláč jsou místy pokrouceny do nerozeznatelného hluku a vzápětí střídány nedořečenými větami. Spíše než o komentáři by tedy bylo příhodnější mluvit o jakési filmové samomluvě, mumlání.

NA TROSKÁCH MATEŘSKÉHO JAZYKA. FONETICKÝ INFORMEL LOUISE WOLFSONA A SCHIZOLOGIE GILLESE DELEUZE

„Rádi se prohřešujeme proti jazyku, protože násilí, které pácháme na jeho strukturu, jej oživuje,“ píše Jean-Jacques Lecercle ve své příznačně nazvané knize *The Violence of Language* (Násilí jazyka, 1990, s. 10). Tuto životodárnou činnost shrnuje ve své teorii „pozůstatku“ (theory of the remainder), jenž představuje temnou stránku jazyka vyvstávající v nonsensových textech a poezii, mystických osvíceních, delirických logofilů i duševně nemocných. Pozůstatek je tvořen „detaily, jež ponechává gramatická mapa stranou“ (Lecercle 1990, s. 16),¹⁴⁹ a snad právě pro převahu performativity jazyka nad jeho sémantickou stránkou uniká pozornosti lingvistů. Nechceme se zde dopodrobna zabývat tímto přístupem, připomeňme jen dva Lecerclem diskutované principy, jež se nám v souvislosti s naším tématem jeví užitečné: jazyk vysmekající se kontrole subjektu¹⁵⁰ a materiálnost, tělesnost řeči.¹⁵¹

I. Nutkavý překlad: „pronikavé zvuky, zraňující písmena“

Oba tyto principy jsou hybnou silou i výchozí situací psaní Louise Wolfsona, který ve své knize *Schizo et les langues* (Schizofrenik a jazyky, 1970) programově píše *navzdory* jazyku, neboť nemůže jinak.¹⁵² Ačkoli je totiž rodným jazykem

¹⁴⁹ Aspekt okrajovosti a „vytěsnění“ dává psychoanalyticky orientovanému Lecerclovi argument pro paralelu mezi kategorií pozůstatku a nevědomím.

¹⁵⁰ Dva hlavní zdroje, z nichž Lecercle čerpá, tvoří jednak fúze lingvistických postulátů Noama Chomského s psychoanalytickým pojetím Jacquese Lacana (obzvláště jeho pojmu „lalangue“), tak jak je podána v knize Jeana-Clauda Milnera *L'amour de la langue* (Láska k jazyku, 1978), a jednak filozofická východiska Deleuze s Guattarim, především jejich stěžejní teze o původu významu (rozpracovaná především ve spise *Tisíc plošin* z roku 1980), jenž nespočívá v individuálním subjektu, nýbrž v „kolektivním uspořádání výpovědi“. Viz Lecercle 1990, s. 44–48.

¹⁵¹ „Před materialitou jazyka není úniku. Právě z tohoto těla vycházejí má slova; slova ostatních je pronikají [...] Jazyk je materiální nikoliv z toho důvodu, že řeč má své fyzikální vlastnosti, nýbrž proto, že v každém okamžiku hrozí, že slova se zvrátí ve výkřiky, že v sobě tato slova nesou násilné afekty těla mluvčího, do nějž mohou být vepsány a obvykle se s ním mohou i promíchat v jednom z oněch smíšených uskupení, jež měli stoikové v takové oblibě.“ (Lecercle 1990, s. 105)

¹⁵² Vedle Deleuzovy předmluvy, o níž bude pojednáno zevrubněji, a zmíněné Lecerclovy knihy je pro práci s tímto textem stěžejní zejména nedávná publikace sborníku *Dossier Wolfson ou l'affaire du Schizo et le les langues* (2009) vydaného psychoanalytikem J. B. Pontalisem, který stál rovněž u edičního zrodu Wolfsonovy knihy. Sborník obsahuje fundované studie z pera lingvistů, psychiatrů i filozofů a Pontalisovo dobrodružné líčení nejrůznějších peripetií publikačního procesu, včetně Wolfsonových neodbytných požadavků na „ortografické reformy“ (které nakonec tvoří dodatek knihy) či šikovné argumentace vlastním šilenstvím. Dále také přináší podrobnou bibliografii wolfsonovské sekundární literatury (obsahující samozřejmě i pouhé zmínky), která ke dni vydání

spisovatele – newyorského psychotika, jenž sám sebe označuje za „schizofrenního studenta jazyků“ – americká angličtina, svou knihu napsal přímo ve francouzštině, a to z prostého důvodu: z přímo fyzické nenávisti k mateřskému jazyku.

Tvůrčí postup Wolfsona je následující: jakmile zaslechne slovo či celou větu ve svém rodném jazyce, snaží se co nejrychleji nalézt cizojazyčný ekvivalent, který musí mít s původním výrazem nejen obdobný význam, ale rovněž co nejpodobnější zvukovou či fonetickou strukturu. K okamžitému „překladu“ všeho, co zaslechne nebo přečte, si sahá podle libosti k francouzštině, němčině, ruštině či hebrejštině. Jakékoli zaslechnuté či přečtené anglické spojení je tak okamžitě zanalyzováno na úrovni fonetických prvků a jevů, rozloženo do minimálních konstitutivních segmentů a převedeno do sémanticky i zvukově podobného ekvivalentu složeného z jednoho či více jazyků najednou. Tuto metodu shrnuje v předmluvě k Wolfsonově knize Gilles Deleuze. Z jeho textu nazvaného „Schizologie“ (1970) budeme hojně citovat nejen proto, že jde o pronikavou analýzu schizofrenní řeči obecně, ale také z toho důvodu, že podivuhodně rozvíjí vědecký aspekt Wolfsonových postupů a zároveň navazuje na jeho vlastní poetiku:

„A vskutku jde zcela zřetelně o to zničit mateřský jazyk. Překlad obnášející fonetický rozklad slova, který neprobíhá v jednom stanoveném jazyce, nýbrž v jakési změti, v níž se spojují všechny jazyky *proti* jazyku mateřskému, je uváženou destrukcí, řízeným zrušením, vykostěním, neboť souhlásky jsou kostrou řeči. [...] Lingvistika jako rituální a smířlivá vražda mateřštiny. Vše pramení z toho, že: autor nesnese, nemůže snést slyšet svou matku mluvit. Každé slovo, které vysloví, jej zraňuje, proniká jím a rezonuje, odráží se v ozvěnách v jeho hlavě. Problém tedy spočívá v tom, naučit se jazyky, aby byl schopen převést anglická slova na slova cizojazyčná, ale rovněž ve studiu těchto jazyků za užití mezijazykových slovníků, aniž by k tomu potřeboval angličtinu.“ (Deleuze 1970, s. 10–11)

Velmi často tak z těchto okamžitých překladů a transformací vzniká mnohojazyčné „monstrum“, výraz, který více než syntézu významové a zvukové roviny nese stopu násilí spáchaného jak na mateřštině, tak na tom, kdo s tímto všudypřítomným jazykem bojuje. Spisovatel J. M. G. Le Clézio označuje Wolfsonův vynález výstižně za „antiseptickou řeč“ (Le Clézio 2009, s. 48); a skutečně, rodný jazyk, v tomto případě naprosto neoddělitelný od těla matky, jako by představoval hlubokou

sborníku čítala překvapivých 65 titulů. Za připomenutí jistě stojí i dvanáct nepublikovaných dopisů, například korespondence s Romanem Jakobsonem, který měl k Wolfsonově knize původně napsat předmluvu, nakonec ale odmítl.

mokvající ránu, kterou je potřeba permanentně dezinfikovat. Za všechny Wolfsonovy vzdorovité zkomoleniny uveďme jen pár nejvýraznějších příkladů, kterých si všímá i Deleuze. Když se „skizofrení mladý muž“ („le jeune öme sqizofrène“) potýká např. s anglickou větou „*Dont trip over the wire!*“ („Nechod přes ten drát!“; francouzsky: „Ne trébuche pas sur le fil!“), stává se z ní: *Tu' nicht* (němčina) *trébucher* (francouzština) *über* (němčina) *èth hé* (hebrejšтина) *zwirn* (němčina). Během překladu zde tedy dochází k fonetickým transformacím: z *d* se stává *t* (do–tu), z *p* je *b* (trip–treb), *v* se mění na *b* (over–über). Protože však německé *zwirn* není zcela dostatečným ekvivalentem anglického *wire*, přichází na řadu pravidlo inverze: hlavní protagonista tak sahá po ruském výrazu *provoloka*, které obrací původní *wir* do *riv* či, spíše řečeno, do *rov*. Transformace této věty zabírá v textu celých osm stran.

Mnohem větší obtíže přicházejí při transformaci slovesa *believe* (věřit; francouzsky „croire“), které je o to nepříjemnější, že se v angličtině vyskytuje tak často. První prefix *be-* nečiní potíže a přechází rovnou do němčiny; skutečný problém však nastává v případě souhlásek *l* a *v* ve druhé slabice *lieve*. Ty se nacházejí v jiném anglickém výrazu „leave“ (ve smyslu „zanechat“: francouzsky „laisser“, ale i „povolení“: francouzsky „autorisation“), ale změnit „leave“ na „laisser“, „lassen“, či dokonce „verlassen“ není dostačující, protože zde stále zůstává anglické *v* coby třená labio-dentální znělá hláska. Proto se do toho musí protagonista pustit zcela odjinud: pravidlo transformace žádá, aby hlásce *l* předcházelo *g* (luck–glück, like–gleich). Odtud se z *believe* stává *beglauben*, přičemž se *v* mění v *b*, což umožňuje přejít k *leave* při jeho překladu jako *verlaub* (povolit). To však stále neodstraňuje jazykovou odchylku mezi dvěma významy slova „leave“ a tato odchylka je tedy pouze nedokonale vyřešena uvedením nového anglického termínu *let* a německého *lassen*.

Nejtěžší úkol se ohlašuje ve chvíli, kdy již nejde o analýzu, abstrahování a fonetické transformace, nýbrž o to anglický výraz, jak píše Deleuze, „roztrhat, rozložit na kusy tím, že se v nejvyšší nutné míře zmnoží fonetické části. Tak se např. na etiketách potravinových konzerv často setkáváme s anglickým výrazem ‚vegetable oil‘ [rostlinný olej], který nečiní velké potíže (je okamžitě převeden do francouzského ‚l’huile végétale‘ či německého ‚vegetabilisches Öl‘, ale také s výrazem *vegetable shortening* [rostlinný tuk], který je na Wolfsonovu obvyklou metodu neredukovatelný. Co činí obtíže, jsou hlásky *sh*, *r*, *t* a *n*. Bude proto

zapotřebí stvořit monstrózní a groteskní slovo, ztrojnásobit a nechat třikrát zaznít počáteční hlásku – *shshshortening*, kvůli zablokování prvního *sh* hláskou *n* (hebrejské ‚chemenn‘), druhého *sh* ekvivalentem *t* (německé ‚schmalz‘) a třetího *sh* hláskou *r* (ruské ‚jir‘).“ (Deleuze 1970, s. 7)

Tato jazyková „nestvůrnost“, jak se o svém neologismu vyjadřuje sám autor, však vedle již zmíněného násilí ukazuje i jiné aspekty. Postup, který Lecercle označuje novotvarem „wolfsonování“ totiž nejen důsledně překračuje a svým způsobem dekonstruuje hranice mezi jednotlivými jazyky, ale svými zdlouhavými fonetickými výklady rovněž rozpouští syntaktickou koherenci celého textu (Lecercle 1990, s. 64). Hezky je to vidět v případě frekventovaného slova *where*, jehož „vědecké, metodické a úplné zničení“ (Wolfson 1970, s. 70) převedením do německého *woher* Wolfson zdůvodňuje a obhajuje na prostoru šesti stran. Podívejme se na jeden z mnoha kratších případů, kdy právě líčení „popravy“ jednoho ze slovních predátorů přerušuje počáteční naraci a rozměšňuje ji ve svém fonetickém projektu.

„Jako by se rozhodla, že svého syna udeří téměř pokaždé, kdy to jen bude možné, jazykem, který má v puse, a zároveň jazykem angličtiny, zakřičela na něj náhle a jakoby vědoma svého triumfu: „Volal někdo?“

Psychotik zůstal v tu ránu zcela ohromený, netušil, k čemu přiřadit anglická slovíčka, jež právě vyšla z úst jeho matky, netušil, v co je převést, jak je zneškodnit, proměnit, zničit, obzvláště anglický výraz pro volání, *call*, jej trýznilo, to otravné slovo, které se rozléhalo a poskakovalo v hlavě během celé čtvrt hodiny a bránilo mu téměř zcela v porozumění toho, co zrovna četl. Nicméně se opět víceméně vzchopil a nějaký čas zase pokračoval ve studiu a později, když byl schopen myslet opět o něco racionálněji, tedy jak mu to bylo vlastní, napadlo ho náhle, jak zbavit mozek slova *call* a že to bude snadné jej rozcupovat, a připadalo mu tak hloupé, že se toho dne jako i tolikrát předtím tolik natrápil s tímto substantivem, které je běžným jednoslabičným slovem jeho mateřštiny.

Zdávalo se mu, že k uspokojení jeho nutkové potřeby ohledně výrazu *call* mu bude stačit, když promyslí dvojici srovnatelně krátkých slov: hebrejské *Kerîä*: (němé *e*, dlouhé *i*, přední dlouhé a přízvučné *a*; = mimo jiné *volání*) a samotné francouzské *appel*. Hlásky [k] a [a:] hebrejského *Kerîä* – *telefonní hovor*, s jeho otevřenými [k] a *o* by byly po fonetické stránce lepší – stejně jako *a* i *l* ze slova *appel* utišily ten den bolest a když ne vztek, tak rozmrzelost, vyvolané běžným slovem *call* (a to přesto, že *a* tohoto slova, jak bylo řečeno, se vyslovuje jako otevřené, dlouhé *o*, patrně se zde musela hlásit o slovo jeho vizuální paměť, která nejspíše převážila nad pamětí sluchovou). Toto anglické slůvko (*call*) mu víceméně zmizelo z mysli, nejsouc již ničím víc než fonémy a písmeny oněch dvou substantiv, hebrejského

(kerřä:) a francouzského (appel); nebo bychom také mohli říci, že *call* bylo okamžitě převedeno do dvojice pro psychotika cizích slov – v takové podobě se objevilo v jeho lebce při nejrůznějších obdobných situacích.“ (Wolfson 1970, s. 73–74)

Jako by souvislé sdělení muselo ustoupit – v pisatelově touze zničit mateřštinu a co nejdůsledněji ji rozpustit v mnohosti zvukových a významových ekvivalentů – úpěnlivé snaze pečlivého *zaznamenání* tohoto procesu.

II. Mechanismus schizofrenní řeči. Ceremonie cupování

Podstatné však je, že podobně jako Deleuze ani Lecercle nepokládá Wolfsona za pomateného lingvistického excentrika, ale za „objevitele jistého druhu pravdy o jazyce“ (Lecercle 1990, s. 99).¹⁵³ Při analýze Wolfsonova textu Deleuze nachází v podstatě tři hlavní principy jeho schizofrenní řeči: neosobovost (respektive užívání třetí osoby namísto první), kondicionálnost a disjunktivnost. To, že o sobě autor této knihy mluví jako o „schizofrenním studentu jazyků“ či „psychotikovi“, je podle Deleuze projevem „schizofrenní neosobovosti“, která má vícero významů: „neznamená pro autora jen prázdnotu jeho vlastního těla: jde o souboj, v němž se hrdina nemůže uchopit jinak než jakýmsi anonymním způsobem analogickým k onomu ‚mladému vojákoví‘. A jde také o vědecký počin, v němž studentova identita sestává už pouze z fonetické či molekulární kombinace. A nakonec jde autorovi více než o vyprávění toho, co zakouší a o čem přemýšlí, o přesné vylíčení toho, co dělá“ (Deleuze 1970, s. 5). Kondicionál, a obzvláště kondicionál minulý, zde pak vůbec neohlašuje fantasma, nýbrž prodlužuje ve způsobu i čase onu schizofrenní neosobovost (Deleuze 1970, s. 9).

Podívejme se nyní, s jakou ambivalencí přistupuje ke svému destruktivnímu projektu sám Wolfson:

„Přesto by pro něj tato německá a francouzská slova nebyla bývala tak uspokojivá při jeho ceremonii přeměny v cizí jazyk, neboť pro něj nebyla tak úplně nová ani zcela neznámá. Pokud na ně nemohl pomyslet hned, alespoň by je poznal: vždy je všechny nacházel

¹⁵³ Srov.: „Nejenže Wolfsonův text představuje pro psychologa ekvivalent slavných *Memoáří* presidenta Schrebera [Daniel Paul Schreber: *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken* (1903)], ale tvoří rovněž nezbytnou – a nebezpečnou – referenci pro veškerou práci zabývající se tím nejprivilegovanějším ze znaků, Slovem.“ (Pontalis 2009, s. 21)

v nějakém textu, vždy je téměř všechny slýchal. A ostatně tato, jak jsme viděli, pro něj tak neodolatelná ceremonie – spočívající v okamžité přeměně anglických slovíček na slovíčka cizojazyčná, která obvykle vzešla z jeho touhy rozcupovat ta prve zmíněná a zleva doprava je doslova vykosit, vyloupat z jejich kostry (souhlásky), takže všechna (cizí slova) nakonec měla podobný význam a spolu s tím alespoň jeden podobný zvuk jako ta původní, která byla v jeho choromyslné duši svým způsobem jejich stvořiteli – byla jakousi smutnou pomůckou jeho zbídačelého mozku, jak se výborně naučit nějaký významnější počet slov ve dvou jazycích, jež studoval, ale ovládal velmi špatně, v hebrejštině a ruštině.“ (Wolfson 1970, s. 138–139)

V této pasáži z Wolfsonovy knihy jsme tedy svědky nejen jeho neosobní a konjunktivní poetiky, ale rovněž dalšího principu, a sice *disjunkce* čili vykloubení. Tento princip se ohlašuje v popisu studentovy metody, jejíž označení „ceremonie“ jako by celou distancí obsaženou v neosobovosti a kondicionálu ještě ironicky prohlubovala. Deleuze jej popisuje v souvislosti se studentovou trvalou obranou proti matčině hlasu – jakmile se matka přiblíží, sahá po všech možných prostředcích: memorizuje cizojazyčnou větu, před očima drží cizojazyčnou knihu, z hrdla mu vychází mručení a skřípe zuby, po ruce má neustále malé přenosné rádio, prsty připravené k zacpání uší, nebo tiskne jednou rukou sluchátko od rádia k uchu a druhou listuje v knize – jako „chuť rozvinout všechny disjunktivní možnosti, svírat vějíř všech možných kombinací tak, aby jakákoliv forma toho, co nastane, nezpůsobila nic jiného než bezvýznamnou změnu polohy, drobnou permutaci prostorových prvků předem připravené obrany“ (Deleuze 1970, s. 11). Proces disjunkce se však projevuje i v onom „vykosití“ a rozpojení původních anglických slov. Ta jsou totiž neustálou hrozbou, a mluví-li student o ceremonii „rozcupování“ jazyka, je patrné, že stejné nebezpečí hrozí ze strany nenáviděných anglických slov právě jemu. Max Dorra píše v této souvislosti o nutnosti „neutralizace slov“, která jej hrozí rozsápat, stejně jako to činí s lidmi Hitchcockovi ptáci (Dorra 2009, s. 112).

Že tedy nemá subjekt jazyky (neboť skutečně nejde jen o jeden jazyk) zcela pod kontrolou, je více než zřejmé. Proč však mluvíme o materiálnosti řeči? Odpověď nalezneme v tom, co Deleuze v souvislosti se studentovou fóbií z nečistot – „vajíček a larev parazitních červů“ skrývajících se jak v potravinových konzervách, tak na studentových rtech –, která je ekvivalentem nesnesitelnosti anglických slov, nazývá „logikou parciálních objektů“. Ty jsou pro schizofrenika „principiálně ohrožující, palčivé, toxické, jedovaté. Nejsou parciální v tom smyslu,

že by pocházely z celku a zastupovaly jej: přímo uvnitř sebe sama jsou fragmenty, jež není možné zcelit, prvopočáteční úlomky, jež nesvědčí o žádném celku, přirozeně roztržitěné části obsažené v konzervách, které hrozí, že explodují v tom, do koho vstoupí“ (Deleuze 1970, s. 14). Tyto parciální objekty se tak vzpírají nejen totalizaci, ale i transformaci, protože je nelze integrovat do žádného celku, ani se nepřeměňují v něco jiného. A protože nevstupují do žádného systému transformací, který by je určitým způsobem determinoval na základě celku, z něhož by byly extrahovány, nemají v pravém slova smyslu význam a vzpírají se proto i symbolizaci (Deleuze 1970, s. 15). Tím se dostáváme k tomu, proč pro studenta nemohou něco skutečně označovat slova objevující se na obalech od potravin nebo slova, která jej pronásledují v mluvené podobě:

„Neboť podle formálních pravidel parciálního objektu se slova doslova roztržitila na své fonetické prvky, a zvláště na prvky pevně tvořené souhláskami. Nejsou už ničím jiným než pronikavými zvuky či zraňujícími písmeny, které se oddělují a rozpojují na veřejných nápisech, etiketách konzerv nebo na sešitu popsaném matkou. Jsou rozděleny, dokonce i jejich prvky jsou *vychýleny*. Celé drama se odehrává velmi daleko od designace i signifikace.“ (Deleuze 1990, s. 16)

Nezcelitelné fragmenty předmětů tak budí hrůzu ne svými názvy a tím, co se pod nimi skrývá, nýbrž svou verbální roztržitěností, ostrými hranami řeči, jež způsobuje fyzickou bolest. Tato tělesná bolest, zvuk tepající do ušního bubínku, je ostatně důkazem materiality řeči i pro Lecercla. Co je pro nás v této souvislosti z Deleuzových úvah nad Wolfsonem snad nejdůležitější, je jeho chápání funkce schizofrenikovy řeči. Jde o vztah dvou druhů fragmentů, tedy verbálních a organických, jenž stojí mimo označování i vyjadřování: „násilné vměstnání jedněch do druhých, jedněch přes druhé, jako ve skládačce, jíž musíme nějaké části vnutit“ (Deleuze 1990, s. 16).

„Je zcela nedostatečné říci, že schizofrenik slova uchopuje nebo s nimi zachází jako s věcmi. *Ve skutečnosti jsou slova i věci podřízeny primárnímu procesu, který je nikterak nemísí*, nýbrž dává každému z nich specifickou orální roli v souladu s formálními pravidly parciálního objektu v té míře, v jaké je tato pravidla násilím rozdělují, vměstnávají do sebe, vkládají jednu do druhé, odstraňujíce jakýkoli možný vztah pojmenování a označování.“ (Deleuze 1990, s. 17)

To zřejmě umožňuje Deleuzovi později opakovaně prohlásit, že „vše v psychóze se děje skrze řeč, aniž by se však kdy cokoliv týkalo označování a designace slov“ (Deleuze 1990, s. 23). Bylo-li z Deleuzovy předmluvy citováno příliš, je tomu především proto, že dle našeho názoru oba, Wolfson i Deleuze, tolik lpí na vyhlazení jazyka coby instrumentu a jeho přetvoření ve vlastní – a chce se říci tělesný – materiál. Koncentrovanost a nebývalá preciznost, s níž Deleuze pečlivě a krok za krokem sleduje Wolfsonovu metodu, odráží psychotikovo postupné cupování mateřštiny. Domníváme se proto, že v tomto zdvojení nejde v žádném případě o střízlivé pojednání analytika udržujícího distanci od svého analyzovaného objektu, nýbrž o velmi výrazné prostoupení a vzájemné tvarování obou textů. Oba píše *navzdory* jazyku a oba se přitom ocitají v přímé kontradikci k tomu, co toto vzpurné gesto implikuje. Wolfson bojuje proti jednomu jazyku a jiným, imaginárním jazykem píše. Deleuze zase píše jazykem o jazyce, který současně usvědčuje a snaží se jej „vyvázat ze signifikantního řetězce“, jak to činí i jinde. Nelze říci, že by se jejich texty ocitaly mezi vědou a fikcí, mnohem více poukazují na závislost jednoho „žánru“ na druhém a na umělost jejich hranic.

III. Logofilie a návrat před babylon: ornamentální utopie

Jaké je tedy Wolfsonovo psaní, co vlastně s jazykem dělá a co to má společného s ornamentem? Shrnujeme: slovo je násilně rozcupováno, původ eliminován, smysl překroucen a skryt pod nánosem cizích slov. Jsme si vědomi, že Wolfsonův text klade otázky, na jejichž odpověď tu nemáme dostatek místa. Interpret by se měl jistě tázat, zda je Wolfsonovo psaní „věrnou“ reprodukcí, jež jeho tvůrčí proces zviditelňuje, nebo zda je naopak samotnou tvorbou tohoto procesu, jediným možným časoprostorem, kde se tento boj proti mateřštině může odehrávat. Další otázka zní: zbývá v tomto týraném jazyce místo pro něco jiného, než je jeho vlastní, deformovaný, textuální odraz? Abychom nezůstali jen u parafrázi Deleuzova komentáře a přiřazení Wolfsonova textu k dalšímu z projevů subverzivního psaní, pokusme se odpovědět alespoň na ni.

Wolfsonova mnohojazyková monstra totiž skýtají vedle svého destruktivního a násilného aspektu jeden silný tvořivý princip. Porozumíme mu lépe, když přeneseme hledisko z likvidované mateřštiny na otázku po samotných základech

nových verbálních konstrukcí, které se rodí na troskách starých slov. Základní tvořivou sílu můžeme spatřovat v tzv. *logofilii*. Ve své monografii věnované této problematice ji Michel Pierssens definuje jednoduše jako „vědu *pro* jeden subjekt“ (*science-pour-un-sujet*) a logofila jako člověka vědění, fantasmatu a psaní (Pierssens 1976, s. 131). Mezi logofily řadí autory, kteří bývají často spojováni s kategorií paragramatiků, jako jsou zejména Stéphane Mallarmé, Comte de Lautrémont, Ferdinand de Saussure, Raymond Roussel, Jean-Pierre Brisset či právě Louis Wolfson. Na jejich dílech, která svědčí o neoddělitelnosti fikce a vědy (což ukazuje třeba na první pohled zcela kontrastní pár Saussurových *Anagramů* a *Kurzu obecné lingvistiky*), staví Pierssens svou tezi o řeči, jež vystupuje v případě psychických poruch „ze svého inkognito“ (Pierssens 1976, s. 8). Paragramatismus je stejně jako jiný žánr „literárních šilenců“, který kanonizoval Raymond Queneau ve svém románu *Děti bahna* (1938), pozoruhodnou kategorií s bohatou tradicí, pro nás je však nyní podstatné pouto mezi Wolfsonem a logofilii.

Pierssensův člověk vědění, fantasmatu a psaní věrně odpovídá trojici, kterou v sobě spojuje Wolfson: lingvista, psychotik a spisovatel. A právě tato kombinace vpouští na scénu psaní, které má silně utopické rysy. Jde o utopii sjednoceného a dokonalého jazyka, který neponese žádné stopy nenáviděné mateřštiny. V jeho budování spatřuje Pierssens touhu po návratu před pád babylonské věže a následné zmatení jazyků. „Základní imperativ Wolfsonova lopocení, jeho nutnost a fatalita spočívají ve znovuvytvoření toho, co Babylon zničil, doslova: jednoty lidského idiomu, mimo struktury, jež z každého jazyka činí izolovaný systém.“ (Pierssens 1976, s. 90) Zarputilé překládání – při němž jsou jednotlivá slova skutečně *kladena* přes sebe – tak dostává zcela jiný, utopický rozměr. Nejde o to vyloučit tragiku a „faktickou“ nemožnost takového počínání, ale ukázat Wolfsonovu oběť i v jiném světle: jako směřování k celistvosti, jednotě a snad i ideálu.

Této utopické vize Wolfsonova projektu se drží i Le Clézio, který ji posouvá až někam k prahu čiré blaženosti: „Nacházíme tu počáteční stav, který předcházela explozi jazyků. Rajský stav, v němž slova nemají jiný význam než ten, který jsme se rozhodli jim přidělit.“ (Le Clézio 2009, s. 49) Utopický stav jazyka je tak synonymem absolutní svobody řeči, ale rovněž písma, které tato rajská slova zaznamená. Le Clézio tak nevědomě (nebo alespoň nepřiznaně) konkretizuje fikci *absolutního idiolektu* Jeana-Luca Nancyho, tedy imaginárního stavu jazyka, v němž by namísto sociální dohody převládla do extrému dovedená arbitrálnost (Nancy

2000, s. 54). Porozumění by v takové situaci bylo vyloučeno, neboť každý mluvčí by mohl slovům udělit libovolný význam.

Vztah ornamentu a Wolfsonova psaní podle nás vyplývá právě z tohoto utopického stavu jazyka, lépe řečeno, z jeho tíhnutí k harmonické jednotě nejen všech „pobabylónských“ jazyků, ale také k bytostnému propojení rajske řeči a vlastního těla. Ideál smíšení vnitřního i vnějšího světa – takové bylo krédo ornamentálního obrození, o němž píše Ernst Bloch ve svém *Duchu utopie*. A chceme-li naší vizuální četbu realizovat důsledně, můžeme rovněž prohlásit, že Wolfsonovo nekonečné verbální „mučednictví“¹⁵⁴ je vedeno stejným hledáním vnitřní jednoty, které určovalo i výtvarný symbol secese: vinoucí se ornamentální linie. Nejde jen o patologickou deskripci Wolfsonovy touhy rozcupovat anglický jazyk, která by vedla k paralele s ambivalentním a často agresivním vztahem ornamentu a jeho nosiče (jak jsme viděli v souvislosti s texty Samuela Becketta), stojíme tu před utopickým tvořením jazyka sice „obludného“, ale rajskeho, jazyka, jehož ideálem je křivka harmonického ornamentu. A jak vidno v samotném závěru Wolfsonovy knihy, právě tato utopie, byť ve svých základech destruktivní, může vést nejen ke smíření s mateřským jazykem, ale také k jisté naději na uzdravení. Tento optimistický závěr však v textu zůstává, stejně jako vše podstatné, v mezích kondicionálu.

„Ostatně se našťestí zdá, že jak nemocný mladý muž postupně pokračuje ve svých lingvistických hříčkách založených na významových a zároveň zvukových podobnostech mezi angličtinou a cizími slovy, jeho mateřský jazyk, kterým mluví všichni okolo, se mu stává čím dál srozumitelnější. A je tu dokonce naděje, že nakonec – to však patrně jen pokud by ho začaly tyto hříčky skutečně nudit (a víceméně to vypadá, že by začaly) – bude duševně chorý mladík jednoho dne schopen tento jazyk, ten slavný anglický idiom, znovu normálně používat.“ (Wolfson 1970, s. 247)

Neměli bychom proto zapomenout na to, že Wolfsonovo tvořivé ničení je možné jen díky nenáviděnému jazyku a skrze něj. Materiál k naplnění jeho metody mu sice dávají cizojazyčné slovníky, rámec či nosičem, z něhož může nová řeč vyrůst, však není nic jiného než právě mateřština. V souvislosti s texty Samuela Becketta jsme se zmínili o tom, že psaní snažící se zlikvidovat svůj vlastní materiál se stává schizofrenním. Díky Wolfsonovi snad můžeme prohlásit, že psaní, jež vede boj proti

¹⁵⁴ „Mučedníkem překladu“ nazývá Wolfsona Pierssens (Pierssens 1976, s. 92).

jazyku, je psaním schizofrenie. Nemožný projekt, do něhož se pouští newyorský psychotik, je jedním z mnoha výběžků obecné *schizofrenie* psaní. Právě ta jako by ve vztahu k jazyku stavěla další stupeň nečitelnosti a zároveň tvořila místo pro nespoutané *překládání*, tedy prostor excesivního bujení ornamentu.

POD KRAJKOU ŘEČI. SCHIZOFRENIE (A) PSANÍ VE FRAGMENTU BLANCHE T.

Vraťme se nyní zpět k Lecerclově teorii pozůstatku – ukazuje se totiž, že k ní teď přibyla nejméně jedna perspektiva. Bylo by velmi lákavé na tuto teorii kývnout a onu „temnou stránku jazyka“ chápat jako další z nepřeborných horizontů „jiného“, oblasti, která už dávno praská ve švech a které hrozí, že se převalí do krajin méně tajemných a srozumitelnějších, pokud se však něco podobného dávno nestalo. Je-li totiž v řeči něco podvratného, je to její *mnohost*: mnohost jazyků, jimiž řeč mluví, mnohost způsobů, jakými mluví, a mnohost pokusů, jakými se nám daří či nedaří ji zaslechnout a porozumět jí. Jinými slovy: ať už je onen „pozůstatek“ jen pouhou slovní hříčkou či blábolením v mystickém vytržení, budeme-li jej nahlížet v binární opozici k jazyku transparentnímu, jasnému a spolehlivému, chytáme do další z pastí dichotomie nejen tento jazyk, nýbrž i sebe.

Problém podobných limit a oddělování nás o to znatelněji přivádí k aktu psaní, jež hranice mezi srozumitelným a nesrozumitelným, temným a jasným, či dokonce vědomým a nevědomým rozpouští, neboť tyto hranice nejsou ničím jiným než produkty jazyka. Sám Lecerclé toto rozpouštění hranic naznačuje, když v rámci svého „pozůstatku“ slučuje výtvoř vrcholné poezie s běsněním logofilů a duševně nemocných. Poté, co jsme se věnovali psaní, jež historie svázala do knihy a přiřadila nadobro k literatuře, zastavme se nyní právě u jednoho takového „běsnění“:

„Jak postupně vysvětluji, zatímco píšu, napsané věci jsou rozsouzeny, boje však pokračují, neboť některé z nich přecházejí znovu do útoku. Nemusíme zoufat ani se vzdávat, dokud máme majetek a dokud je na světě dobré jídlo, je to důkaz, že na světě jsou stále dobrá stvoření. Mnozí mě budou dále pojídat zevnitř, je zbytečné se dál odtrhovat a pořezat se při tom, jen tím víc trpím, vyprošťuju se, jak můžu, bez řezání, tekutinou, kterou mám v ústech, které se daří rozpustit kovy, které nejsou stejného druhu, a oddělit se od nich a odvázat živé telegrafní dráty a jiné dráty, které se zapojují, někdy ruší spojení, nesmím se dotknout ran na těle jiných stvoření, která jsou na cucky. Chtěla jsem vám taky říct, že mezi pacienty jsou tekutiny, které útočí a které rozleptávají dobré kovy, které sloužily lékařům nebo chirurgům při operacích. Víím, že nějaké kovy mi byly odebrány k tomu, aby se z nich udělaly jehly na mé očkování, neboť jsem to cítila, a někteří udělali poháry a kalichy a čínské čajové servisy s mým kovem smíchaným s hmotou z mé kostry, když nahoru přichází knihy toho, který si říkal Jean Thimothée [její otec], zakouším strašnou bolest na pravé straně hrudi, z této strany mi byl odebrán život, aby se z něj udělal čajový nebo kávový servis, můj ostrov Formosa je z velké části zpustošen. [...] Je to škodlivá tekutina, co mě pojídá v Číně a na mnoha dalších

místech a která se prohlašuje za mého otce a která protéká prostory stejně jako jejich majetkem s mými ukradenými těly, aby budila dojem, že jsem měla jinou podobu, a ti mi nepřestávají ani v noci, ani ve dne působit bolest, a jiní, mnoho z těch, kteří byli léta věznění, takto útočí, protože jejich portréty jsou známé a zmocňují se těl a jiných ras, pro něž životy jiných trpí a jsou odsouzeny k nuceným pracím, plní se jídlem a pitím jiných stvoření, chodí do školy, aby se z nich stali pastýři a kněží a aby poznali všechna svatá tajemství a veškerou moc. Jsou vidět, jak vyrábí plány lodí a jiných věcí, je strašné být zasažen svářečkou, dobré a špatné kovy byly svařeny dohromady v mnoha válečných přístavech a na mnoha jiných místech a po léta existují stvoření, která jsou mučedníky a jsou nucena žít s těmi, kteří jim po celá staletí působí utrpení, těla se seřazují ve válečných přístavech ve dvojitých nebo trojitých zástupech nebo čtyřnásobných zástupech a dostávají se do styku s nepřáteli, kteří se ohavně podělávají. [...] Dobré ovoce a zelenina se nesmí házet do pekel ani do očištěců, jsou to citlivé plodiny, které nikdy nevznikly z pekelných plamenů ani z plamenů očištěc [..] Má hypografie byla přistižena a jiným, kteří neoplývali posvátnými silami, bylo zakázáno poznat tajemství, která byla zveřejněna v denících psaných jiným písmem, které nebylo zakázáno některým, kteří potom uměli způsobit bolest. [...]“ (Ey 2009, s. 126–129)

Text pochází z archivu francouzského psychiatra Henriho Eye, který jej cituje ve své studii „Psychiatrie a surrealismus“ (1948).¹⁵⁵ Jeho autorkou je Eyova pacientka bretaňského původu, Blanche T. (1895–1958), u níž se počátky psychózy objevily ve věku 42 let.¹⁵⁶ V medailonu, který její osobě a průběhu jejího onemocnění psychiatr věnuje ve své práci *Traité des hallucinations* (Pojednání o halucinacích, 1973) – v rámci skupiny tzv. „fantastických bludů“ (délires fantastiques), které

¹⁵⁵ Henri Ey: „La psychiatrie devant le surréalisme“. *L'Evolution psychiatrique*, 19, 1948, s. 3–52. Česky: Ey 2009, s. 96–151.

¹⁵⁶ Za ověření identity a jména Blanche T., stejně jako za odkaz k jejím dalším třem textům, které Ey cituje ve svých *Les Études psychiatriques* (1948), vděčíme Patricovi Belzeaux, psychiatru a řediteli Výzkumného a edičního kroužku Henriho Eye (CREHEY). Jediné, co se o autorce citovaného textu ve studii o surrealismu dozvídáme, je to, že pravděpodobně trpí schizofrenií a že pochází z nuzných poměrů. Co se dalších tří existujících textů Blanche T. týče, jde jednak o dopis adresovaný přímo Eyovi, v němž se objevuje řada obdobných „motivů“ jako v textu, z něhož vycházíme, jednak o namátkou vybraný krátký záznam o několika větách. Třetím textem je úryvek z dopisu, který vznikl krátce po tom, co psychiatr Ey představil Blanche T. svému kolegovi Jacquesu Lacanovi na konci září roku 1946 během odborného kolokvia ve francouzském Bonnevalu: „Mám pro vás novinu. Uviděla jsem se v jednom mořském koutě a byl tam se mnou Váš přítel, Dr. Lacan, a byli jsme oba ve tvaru chobotnice, měli jsme na tělech chobotnic své fotografie, najednou jsem viděla, jak se zjevil Jean Timothée [její otec] a odřízl téměř celý kus jedné z membrán chobotnice představující onoho Doktora. Ve stejnou chvíli jsem pocítila bolest, protože můj kov vešel dovnitř. Uvnitř mých orgánů jsem také uviděla tělo ze vzácného živého kovu měřící přibližně šest sedm centimetrů...“ (Ey 2007, s. 249) Tuto „anekdotu o identifikaci s kastrací J. Lacana“ cituje i Patrice Belzeaux na začátku své studie „Place de la psychanalyse dans *Les Études psychiatriques* d'Henri Ey“ (Belzeaux 2007, s. 55 – 61).

označuje jako parafrenie čili dnešním slovníkem paranoidní schizofrenie¹⁵⁷ –, čteme letmou charakterizaci její písemné produkce, jež v tu dobu činila více než deset kilogramů popsaných stránek. Od své hospitalizace autorka „vyprodukovala výjimečnou ‚nad-realisticou‘ fikci, která poeticky rozpracovala svrchovaně mýtickou teodiceu, kosmogenii, kosmologii, dějiny i geografii.“ (Ey 2005, s. 767–768) Ey, který k Blanche T. choval velkou náklonnost a věnoval jí intenzivní péči, pomocí jejích textů dokazuje svou tezi o tom, že „fantasmická struktura psychóz je tvořena jejich bludným aspektem.“ (Ey 2007, s. 250) Poukazuje tak mimo jiné na nedostatečnost psychiatrického slovníku, který by podobný text označil za výsledek vizuální halucinace či snových reminiscencí. Fikce, kterou osoby stížené parafrenními bludy *produkuji*, se podle Eye neodděluje od subjektu – na rozdíl od básně, jež se od svého autora odděluje již samotným tvůrčím aktem. Tato psychotická produkce podle Eye představuje „plochu, rozměr, pól, k němuž lne celkový psychický život. Je tomu tak proto, že je zrozena v ‚bludné zkušenosti‘ (expérience délirante), tedy ve zjitřeném stavu, který nezpłodil pouze metaforu, ale taky metamorfózu. Koexistence snu a bdění není nikdy a nikde uskutečněna výrazněji.“ (Ey 2007, s. 248)

To, co obvykle nazýváme estetickými kvalitami či autonomií literárního jazyka, je v citovaném textu bezesporu přítomno. Autor se svou osobní historií pochopitelně taktéž nechybí, stejně jako nechybí tíživá situace pacientky psychiatrického ústavu v Bonnevale, v němž tento text vznikl. Abychom mohli pojmenovat, co text Blanche T. sděluje nejen o sobě, ale rovněž o psaní obecně, musíme ukázat alespoň dvojí čtení, které se v kontaktu se „schizofrenním textem“ nabízí.

I. Žánr „écrits bruts“: návrat k autorovi a krádež jazyka

Je možná jen výsledkem náhody, že tvůrkyně tohoto textu si nevšiml Michel Thévoz, který ve své knize *Le langage de la rupture* (Řeč trhliny, 1978) přichází s pojmem *écrits bruts* jakožto analogie k art brut Jeana Dubuffeta, autora její

¹⁵⁷ Podle aktuální verze ICD (International Classification of Diseases; česky MNK-10: Mezinárodní statistická klasifikace nemocí a přidružených zdravotních problémů) jde o diagnózu označenou F20.0.

předmluvy.¹⁵⁸ *Écrits bruts* tvoří kategorii textů, které jsou vymezeny především na základě opozice vůči literatuře coby hierarchizované instituci s kanonizovanými autory a díly a s kritikou coby jejím mocenským arbitrem.¹⁵⁹ Vyznačují se tím, co Thévoz nazývá „vynalézavou agresí vůči řeči“ (Thévoz 1978, s. 12), a byť takové označení může implikovat přesný opak, v žádném případě nesouvisí s nějakou bezprostřední a spontánní tvorbou. Naopak, tyto texty jsou často plodem velmi promyšleného postupu a dlouhodobé práce. Hlavním sdělením *écrits bruts* je určitá subverze kódu běžného jazyka sociální komunikace: „strategie travestování a autodestrukce řeči“ vedoucí ani ne tak k jejímu popírání či zničení, jako k její desémantizaci (Thévoz 1978, s. 40 a 179).

Proč se však o této podstatné kategorii zmiňujeme, má zejména ten důvod, že ji Thévoz v důsledku definuje skrze kategorii specifického autorství, jejíž rysy jsou vedle oné verbální subverzivity v podstatě jediným společným úběžníkem těchto textů. Do kategorie *écrits bruts* tak řadí „texty, jež vytvořily osoby nevzdělané, neznalé (záměrně či nikoliv) tradičních vzorů, lhostejné k pravidlům správného psaní, v důsledku zcela vzdálené literárním institucím, světu editorů, kritiků a čtenářů a nemající ke knize, časopisu či deníku jiný vztah než jen zcela volný, zkrátka tak jako obyčejní lidé.“ (Thévoz 1978, s. 11) Na rozdíl od ostatních se však tito autoři příliš nestarají o to, aby sdělili nějakou konkrétní myšlenku a aby jim bylo rozuměno, jakákoli forma komunikace by je totiž spíše zrazovala. Z tohoto důvodu, podle Thévoze, stojí na okraji společnosti, mimo normy, čímž pochopitelně podstupují nebezpečí, že budou pokládáni za duševně choré; a často také v psychiatrických léčebnách končí.¹⁶⁰ Tito autoři k psaní přistupují „s určitou nenuceností, volnou a neuctivou vynalézavostí, radostnou subverzivitou jak na úrovni myšlenkové, tak na úrovni syntaxe či pravopisu.“ (Thévoz 1978, s. 12–13)

¹⁵⁸ Spojení by se dalo přeložit buď doslova jako „syrové psaní“, nebo jako „text brut“. Vzhledem k nezavedenosti v češtině, ponecháváme zatím termín v originále. Spřízněnost výtvarného *art brut* s tímto žánrem, vzešlým z archivů psychiatrických léčeben, demonstruje i označení „psaný art brut“ (*l'art brut dans l'écriture*), který Thévoz používá ve své další práci *Détournement d'écriture* (Zpronevěra psaní, 1989, s. 28).

¹⁵⁹ Kniha Michela Thévoze, historika umění, dlouholetého ředitele *Collection d'Art brut* v Lausanne a blízkého spolupracovníka Jeana Dubuffeta, je teoretickým pandánem k antologii jím uspořádaných textů nesoucí název *Les Écrits bruts* (1978).

¹⁶⁰ Thévoz, neskrývající svůj postoj namířený proti „institucionálním psychiatrům placených státem“, kteří jsou „pověření naší logocentrickou společností“ a zakládají své diagnózy na verbálním vyjádření pacientů, se v této souvislosti zamýšlí nad pozoruhodným sociálním jevem, a sice kontrastem mezi relativní lhostejností západní společnosti k deviacím na rovině výtvarné (manýrismus, *art brut*), a naopak ostrým postihem patologie a systematického překračování pravidel v oblasti verbální. Příkré odmítnutí nebo rovnou internace se většinou netýká osob, které nějak „vyšinutě“ kreslí či malují, ale těch, kteří tak píšou nebo mluví. Viz Thévoz 1978, s. 13–14.

Znamená to tedy, že „syrovost“ těchto textů by mohla znovuvzkřísit Autora, probudit jej z jeho domnělé smrti? Hypotéza se může jevit nejen jako velmi svůdná, ať už pro svůj návrat k romantismu a jeho kategorii „autorského génia“, ale rovněž užitečná ve smyslu kulturních dějin. Právě tato vidina nás však nutí pohled, nutně směřující k určitému sociálnímu determinismu, odvrátit a zaměřit se spíše na prostor psaní, v němž jsou podobné rozdíly mezi společenským vyloučením, či naopak konformitou ztraceny v mnohosti jazyků. Jinými slovy, přistoupíme-li na to, že schizofrenní psaní, tak jak jsme je nastínili výše a jak se plně projevuje textu Blanche T., může být pouze výtvorem „nenáležitosti“ k většině, dáváme sice vzniknout nové a pozoruhodné literární kategorii, ale ničemu jinému.¹⁶¹ Jak bylo již několikrát zdůrazněno, z hlediska fyziognomie psaní je hlavním aktérem řeč a ne její mluvčí. S Thévozem jsme proto za jedno hlavně v místech, kde jsou autoři écrits bruts vymezení nikoliv vzhledem k „normální společnosti“, ale ke způsobu používání na první pohled excentrického či výlučného jazyka.

„Autoři écrits bruts nemluví ani jiným, ani nějakým elementárnějším jazykem než profesionální spisovatelé. Z jazykového hlediska nejsou ani bohatší, ani chudší a nelibují si v žádné z těchto poloh. Měli bychom je spíše považovat za jakési vetřelce v jejich vlastním jazyce, za zloděje, kteří postupují skrze systematické únosy, zrazují smysl slov a rozrušují syntaktické konvence. Více než o tvoření *ex nihilo*, musíme mluvit o zneužití či o jazykovém ‚kutilství‘ – v tom smyslu, jakém tomuto pojmu dává Lévi-Strauss.“ (Thévoz 1978, s. 12–13)

Posuneme tedy pouze místo, z něhož budeme text sledovat, a od „zloděje“ přejdeme rovnou ke krádeži. Ostatně samotný pojem *kutilství* – ať už v původní definici Lévi-Strausse,¹⁶² či jeho aplikaci Deleuze s Guattarim ve smyslu neustálého napojování na již běžící mechanismus¹⁶³ – výstižně odpovídá způsobu, jímž schizofrenní psaní

¹⁶¹ Vzpomeňme v této souvislosti trefnou a palčivou otázku psychiatryně Michèle Nevert, která se táže, zda jediný rozdíl mezi schizofreniky a některými básníky netkví ve společenském uznání připisovanému jejich projevu. Viz Nevert 1993, s. 105.

¹⁶² „Kutil je ten, co používá to, ‚co má po ruce‘, tj. nástroje, které objevuje kolem sebe, které jsou již zde a které nejsou speciálně určeny k tomu, k čemu mají být použity a čemu se je kutil snaží pracně přizpůsobit; neváhá je přitom, je-li to nutné, změnit, současně jich zkouší několik, ačkoli jejich původ i forma jsou značně různorodé.“ (Lévi-Strauss: *Myšlení přírodních národů* (1962); cit. dle Derrida 1993, s. 185)

¹⁶³ Deleuze s Guattarim tu v duchu svého anti-psychoanalytického přístupu k touze (jež pro ně není důsledkem chybění, ale naopak tvořivou a produktivní silou) používají koncept kutila jak k vysvětlení schizofrenikova zacházení se světem, tak k popisu jeho vlastního těla: „Uspokojení kutila, když napojí něco na elektrický oběh nebo odkloní vodovodní potrubí, by se dalo hrou na ‚tatínka a maminku‘ či rozkoší z transgrese vysvětlit jen mizerně. Pravidlo stále produkovat

zachází s jazykem. Vede totiž k odhlédnutí od subjektu, alespoň od takového subjektu, u něhož bychom mohli hledat počátek, příčinu či vysvětlení tvůrčího procesu. Jak píše Jacques Derrida, který pojem kutilství promýšlí na úrovni vědeckého přístupu a vyzdvihuje jeho mytopoetickou hodnotu: „Nejzajímavější na tomto kritickém bádání s jeho novým statutem diskursu je totiž to, že se výslovně vzdává jakéhokoli vztahu k nějakému centru, subjektu, privilegované referenci, absolutnímu původu či k absolutnímu ARCHÉ.“ (Derrida 1993, s. 187)

A proto tak jako jsme se výše pokusili nedbat příliš toho, kdo je Franz Kafka, jaké postupy, motivy a témata v jeho díle převažují, jakou roli hraje napříč literárními dějinami a jak bylo jeho dílo svou dobou podmíněno, měli bychom se patrně i zde oprostít od podobných veličin. Důvod je stále tentýž: více než o dílo a významovou strukturu textu nám jde o pohyb a vizualitu psaní čili o jeho fyziognomii. Usnadňuje nám to zde samozřejmě skutečnost, že daný text je z hlediska literárních dějin prakticky anonymní a že se můžeme jen dohadovat, zda by byl za jiných okolností napsán jinak. Jistě, je tu jeden neoddiskutovatelný faktor, který takové psaní diktuje, a sice schizofrenie. Ta je přítomna do té míry, že vlastně není jisté, zda to není především ona, kdo vede ruku písícího: „Jak postupně vysvětluji, zatímco píšu, napsané věci jsou rozsouzeny, boje však pokračují, neboť některé z nich přecházejí znovu do útoku.“ Proto také Nevert akcentuje zcela zásadní rozdíl mezi literárním textem a textem psychotika, jenž „se na rozdíl od spisovatele dožaduje pravděpodobnosti toho, co píše. Psychotik totiž věří v realnost světa, jež nám představuje, neboť v tomto světě žije.“ (Nevert 1993, s. 51) Co však tato schizofrenie znamená vzhledem k danému textu?

II. Schizofrenie: klinický obraz vs. zrcadlo řeči

K pojmu schizofrenie bychom měli být ostražití, neboť klinický obraz i symptomatologie tohoto duševního fenoménu jsou bohaté na termíny označující celou škálu tělesných, duševních i kognitivních projevů, řeč nevyjímaje. V první řadě je tu klinická psychiatrie, jež myšlení, řeč a komunikaci schizofrenika evaluuje a

produkování, naroubovat produkování na produkt je vlastností toužících strojů či prvotní produkce: produktivní produkce.“ (Deleuze – Guattari 1972, s. 13)

zobecňuje do osmnácti symptomů.¹⁶⁴ Nebudeme se pokoušet demonstrovat dané symptomy na jednotlivých částech našeho textu, jako to velmi přesvědčivě činí Gilbert Pinard ve své studii „Langage et psychopathologie“ (Řeč a psychopatologie, 1993) s útržky rozhovorů se svými pacienty; pouze je vyjmenujme, abychom viděli jejich diagnostický potenciál a svůdnou exaktnost.

1. „omezenost projevu“ (Poverty of speech) ve smyslu omezené kvantity řečové produkce;
2. „omezenost obsahu“ (Poverty of content): redukce informací, častá vágnost, stereotypnost a abstrakce vedoucí k nejasnosti;
3. „vykolejení“ (Derailment): narůstající odchylování myšlenek vzhledem k původnímu tématu;
4. „tangencialita“ (Tangentiality): dříve považována za synonymum uvolňování asociací vedoucí k nekoherenci, jedná se o odpovědi, které jsou buď zcela irelevantní, nebo vyhýbavé;
5. „neologismy“: nejen na úrovni slov, ale rovněž ve smyslu tvorby nového jazyka, jak je tomu třeba v případě glosolálie;
6. „inkoherece“: gramatická pravidla jsou někdy rozložena, syntax vychýlena, ale nejčastěji jde o rovinu sémantickou, kdy se výběr slov jeví jako zcela náhodný;
7. „mnohomluvnost“ (Logorrhea) s vysoce zrychlenou výřečností a často doprovázena „únikem idejí“ (Flight of ideas);
8. „roztržitost“ (Distractible speech) vzhledem k nějaké vnější události či podnětu;
9. „slovní přibližnost“ (Word approximations): zvláštní, někdy metonymická spojení (např. hodiny jako „nádoza na čas“);
10. „zevrubnost“ (Circumstantiality): nadměrné množství podrobností a detailů;
11. „ztrácení účelu“ (Loss of goal): myšlenková souvislost je zastřena a původní téma nikdy nedosáhne svého završení;
12. „šroubovaná řeč“ (Stilted speech): mimice chybí přirozenost a řeč se jeví jako nabubřelá a zastaralá;
13. „sebereferenčnost“: přehnané a opakované odkazování mluvčího sama k sobě;
14. „echolálie“: tendence k ozvěnovitému opakování zaslechnutých slov a vět, ale také trvalé přerušování řečového proudu;
15. „blokování“: prudké přerušování myšlenkového toku, aniž by se mluvčí mohl vrátit ke své myšlence a k vlastnímu chápání události;
16. „perseverace“: setrvalé opakování slov či myšlenek;
17. „asociování skrze asonanci“ čili aliterace (Clanging): slova jsou vedena méně významuplnými vztahy a více zvukovou stránkou;
18. „ilogismus“: takový řečový průběh, při němž mluvčí

¹⁶⁴ Nancy C. Andreasen: „Thought, Language and Communication Disorders I. A Clinical Assessment, Definition of Terms and Evaluation of Their Reliability“, *Archives of General Psychiatry*, 36, Listopad 1979, s. 1315–1321; cit. dle: Pinard 1993, s. 75–79.

dochází k závěrům a úsudkům, jež jsou vzhledem k předcházejícím výroky v logickém rozporu.

Ačkoli jde především o popis symptomů projevujících se v mluvené komunikaci, můžou se uvedené pojmy jevit jako velmi užitečné i pro zkoumání projevu písemného, neopomenutelná je rovněž jejich značná sugestivnost. Necháme-li však stranou hlavní důvod, proč se těchto objektivizujících faktorů schizofrenních příznaků nebudeme držet, a sice ten, že nezkoumáme schizofrenní psaní jako odraz patologického stavu písničného, ale naopak jako navýsost tvořivý a autonomní projev, musíme zmínit ještě tři základní námitky. Při pročitání těchto symptomů je obtížné nezdržet se zcela spontánní reakce: ale copak se s podobnými „defekty“ občas nevyjadřujeme – vědomě či nevědomě – všichni, bez ohledu na klinický obraz našeho duševního zdraví? Nedoprovází některý z těchto symptomů naši řeč, ať už jde o běžnou účelovou komunikaci, či záměrně hravý písemný projev?

Druhý problém se týká geneze těchto psychiatrických symptomů, které – jak upozorňuje fenomenolog a psychiatr Manfred Spitzer – nejsou ničím jiným než „*subjektivními zkušenostmi, tak jak je popsali pacienti*“, což neznamena nic menšího, než že jsou tyto symptomy „*nutně zprostředkovány jazykem*“ (Spitzer 1992, s. 7). Tak jako se při tázání po principech psaní ukazovala nutná komplementarita mezi jeho deformačním potenciálem (psaním „navzdory“) a tvořivým jazykovým východiskem, i zde je jazyk ohniskem celého problému: „Když přijde na symptomy schizofrenie, jazyk není pouze médium, v němž je patologie ohlášena, jazyk sám je podřízen patologické deformaci. Tyto patologie procesů tvořících součást produkce jazyka a myšlení jsou vskutku v samotném jádru schizofrenie.“ (Spitzer 1992, s. 7) Nezdá se tedy nijak zvlášť přínosné vycházet při analýze patologického jazyka z měřítek, která se sice vydávají za objektivní, sama však vycházejí z deformované řeči, aniž by tuto skutečnost zohledňovala.

A konečně třetí námitka je možná nejpodstatnější a odvolává se na fenomenologicko-antropologický postoj, jak jej ke způsobu pojmenování psychopatologických symptomů zaujímá například psychiatr J. H. van den Berg.

„Není obtížné označit tuto odpověď za: ‚mnohomluvnost‘, ‚rozvleklost‘, ‚chorobné setrvávání u tématu‘, ‚opakování výrazů‘ – či dokonce ‚verbigeraci‘. Pronášíme-li však tyto termíny, je jasné, že spíše než pacienta posuzujeme sami sebe: když říkáme, že je

mnohomluvný, ve skutečnosti prohlašujeme, že kdyby naše vlastní výpovědi byly stejné jako pacientovy, byly by mnohomluvné pro nás a pro nám podobné.“ (van den Berg 2009, s. 57–58)

Všechny predestinované pojmy jsou totiž definovány v opozici k určité normě, standardnímu, objektivnímu a – řekněme – „zdravému“ stavu řeči. Stejná obezřetnost by měla platit i při analýze obsahu textů, jež se mohou na první pohled jevit jako produkt „fantasmagorie“ či „bludu“, neboť, jak upřesňuje Berg, „říkáme-li o nějakém pacientovi, že blouzní, přenášíme jeho výrazy do své skutečnosti, jež nemá se skutečností pacienta nic společného. Pro paranoika jsou jeho stihomamy stejně skutečné, jako je pro nás naše očekávání. Stejně tak jsou pro jedince trpícího halucinacemi jeho vidiny stejně nepochybné, jako jsou všechny projevy našeho normálního smyslového života pro nás“ (van den Berg 2009, s. 58).

Příliš bychom se našemu tématu vzdálili, kdybychom se pokusili tuto otázku – která se netýká jen symptomatologie duševních poruch a jejich verbálních projevů, ale rovněž určité „symptomatologie psaní“, jejíž pojmový aparát se rovněž téměř vždy drží pomyslné normy a jejích deviací – ne snad vyřešit, ale i pouze zproblematizovat. Není zajisté třeba přidávat k teorii fikčních světů, jež se zakládá na podobných dichotomiích, ještě teorii světů patologických. Budiž zde tedy alespoň řečeno, že pro naše tázání po principech psaní, jeho pohybu, vizuality a schizofrenie, je jakákoli norma stejně dočasná jako místo, z něhož tuto normu odvozujeme. A stejně jako bere Blanche T. své vidiny s největší pravděpodobností smrtelně vážně, pokusíme se i my brát její text doslova, tedy v jeho schizofrenní podobě, a nikoliv z hlediska jiného, „zdravého“ jazyka, který ví, co chtěla pacientka sdělit.

III. Od potrháných jmen ke kraje. Rychlost syntaxe, negace hloubky, fragment

Vraťme se po krátkém exkurzu, který ukázal možnosti reflexe schizofrenního psaní jak v intencích určité žánrové kategorie, tak v pojmosloví psychiatrické symptomatologie, k textu Blanche T. Ještě než však začneme s podrobnější analýzou, je třeba poukázat na to, co zatím v souvislosti s nastíněnými přístupy zaznělo spíše implicitně. Jakkoli je na místě obezřetnost vzhledem k autorství

(determinovanému jistou společenskou a psychickou výlučností) jakožto stěžejnímu kritériu pro uvažování nad schizofrenním textem, je třeba zdůraznit, že přítomnost psycho-fyzického autora zde zcela opomenout nemůžeme. Už jen proto, že – jak píše Ey – „fakt, že pacient kreslí, píše nebo maluje, nebo si naopak vystačí s mluvením či „sněním“, do estetické podstaty bludu nic nevnáší ani jí nic neubírá: člověk se proměnil v poezii. Stal se „estetickým objektem“ (Ey 2009, s. 233). Připusťme tedy zdánlivou kontradikci, neboť náš přístup vyžaduje určitou hybriditu; stejně jako v předchozích kapitolách i zde nás zajímá především anonymní pohyb psaní a jeho souvztažnost s ornamentem, jehož garantem je řeč, nikoliv suverénní autor, a přece neopomíjíme pisatelčinu schizofrenii. Jediným místem, na němž můžeme tuto schizofrenii sledovat, ovšem není nic jiného než její otisk v psaní.

V návaznosti na naše tvrzení, že psaní dává jazyk do pohybu, můžeme prohlásit, že v našem případě je tento pohyb vědomý, aniž by však mohl být zcela pod kontrolou. „Napsané věci“ se sice dostávají na svou pozici, akt pojmenování tedy zpočátku funguje coby jakýsi organizující princip, vzápětí se však veškerá jména a věci sypou, neboť nepatří (či se zdráhají patřit) síle, která je rozestavuje, komponuje: „některé z nich přecházejí znovu do útoku“. Toto vědomé, a přitom ne zcela kontrolovatelné psaní, tedy „hypografie“, ¹⁶⁵ jak to Blanche T. sama nazývá, staví píšícího více do role diváka než autora či scénografa, diváka zaznamenávajícího bujení obrazů na scéně.

¹⁶⁵ Aniž bychom chtěli text korigovat, zmiňme se jen o zajímavém kontrastu. To, co je zde líčeno slovem hypografie, totiž odpovídá tomu, co současná neuropsychologie i psychiatrie nazývají termínem *hypergrafie*: tendence ke kompulzivnímu a extenzivnímu psaní, jež tvoří jeden z osobnostních rysů Geschwindova syndromu, projevujících se často u pacientů stížených epilepsií spánkového laloku (spolu s hyperreligiozitou, sníženou sexualitou či emocionální nestálostí). Ve své knize *The Midnight Disease: The Drive to Write, Writer's Block, and the Creative Brain* (2005, zejm. s. 24 – 26) neuroložka Alice W. Flaherty vymezuje hypergrafii v intencích „neurologie literárního tvoření“ pomocí pěti kritérií: 1. nadměrné množství produkce, 2. silné vnitřní a vědomé pnutí psát, 3. přítomnost filozofických, religiózních a autobiografických témat, 4. nezávislost na „kvalitě“ (pacienti si často zapisují do nejpodrobnějších detailů události svého denního života) 5. výskyt u klinických hypergrafiků, tedy neurologických a psychiatrických pacientů, u nichž jsou známy či předpokládány změny temporálního (spánkového) laloku. Takto definovanou hypergrafii nalézá u pacientů s epilepsií spánkového laloku, maniodepresivními poruchami a schizofrenií, její projevy však pochopitelně nachází i u některých kanonizovaných spisovatelů, kteří nějakým stadiem psychózy sami prošli (mj. Vincent van Gogh, M. F. Dostojevskij či Gustave Flaubert). *Hypografie*, kterou autorka v knize explicitně nepojmenovává, ale o níž je řeč v diskusi, kterou tato kniha vyvolala (kulatý stůl pořádaný 25. 10. 2007 v New Yorku: „Hypergraphia and Hypographia: Two ‘Diseases’ of the Written Word“; záznam dostupný dne 21. 5. 2011 na: http://www.philoctetes.org/event/hypergraphia_and_hypographia_two_diseases_of_the_written_word), by pak znamenala odvrácený pól hypergrafie, a sice jakýsi „spisovatelský blok“, psychický a společenský fenomén, který může tvořit překážku jakémukoli písemnému vyjádření, stejně tak ale může, paradoxně, vést k hypergrafii.

Ale je tomu skutečně tak? Nebylo by přesnější říci, že ten, kdo píše, patří, stejně jako ony „napsané věci“, aktu psaní, jež všechny role mísí do nerozlišitelného celku, do tekutého skupenství, v němž se jednotlivé identity mísí dohromady?

„Vím, že nějaké kovy mi byly odebrány k tomu, aby se z nich udělaly jehly na mé očkování, neboť jsem to cítila, a někteří udělali poháry a kalichy a čínské čajové servisy s mým kovem smíchaným s hmotou z mé kostry, když nahoru přichází knihy toho, který si říkal Jean Thimothée [její otec], zakouším strašnou bolest na pravé straně hrudi, z této strany mi byl odebrán život, aby se z něj udělal čajový nebo kávový servis, můj ostrov Formosa je z velké části zpustošen.“

Jazyk tohoto textu nese zcela konkrétní kontury předmětů, lidí, nejrůznějších materiálních substancí a cizích krajín, jejichž hromadění jim však dává tvar mohutné nepřeborné masy. Ta ostatně kypí v naléhavém opakování „kovu“ a jeho míšením s „tekutinami“ i vlastním tělem pisatelky. Jako by právě tyto stvořené obrazy poukazovaly na příliv psaní, který je nese. Nemůžeme se proto ani zde spokojit s psychiatrickou terminologií, jež by „nadbytečný výskyt téhož slova“ přiřadila do kategorie „nutkavých výrazů“ (*mots de prédilection*).¹⁶⁶ Nejde totiž ani tak o mnohost „napsaných věcí“ – jejich inventář by jistě bylo lze načrtnout a poněkud ukvapeně se vydat tradiční cestou interpretace motivů a toposů –, jako spíše o *rychlost*, s níž jejich hromadění probíhá. O frenetickou syntax, která tyto obrazy spojuje i rozpojuje zároveň:

„Mnozí mě budou dále pojídat zevnitř, je zbytečné se dál odtrhovat a pořezat se při tom, jen tím víc trpím, vyprošťuju se, jak můžu, bez řezání, tekutinou, kterou mám v ústech, které se daří rozpustit kovy, které nejsou stejného druhu, a oddělit se od nich a odvázat živé telegrafní dráty a jiné dráty, které se zapojují, někdy ruší spojení, nesmím se dotknout ran na těle jiných stvoření, která jsou na cucky.“

Proměna agentů se střídá v záchvěvech evokujících léčbu elektrickými šoky. Tělesné figury pojídání zevnitř, řezání, rozpouštění a cupování se v takovém tempu ani nestihnou ustálit jako představitelné obrazy, jejich akcelerovaná produkce je neustále přerušována. Mezi náhlými juxtapozicemi znějšťujícími a rozměňujícími hranice jednotlivých obrazů – ovšem lze při takové rychlosti vůbec mluvit o

¹⁶⁶ Viz Nevert 1993, s. 99.

obrazech, nejde spíš o jakási potrhána jména? – se odvíjí hypotaktické drama; chumel, jehož jednotlivá vlákna mizí v opakování stále stejného zájmena „který“. Střídavé zamotávání a vymotávání neutvrzuje identitu předmětů, nýbrž ji spíše znejišťuje a vtahuje tak náš „literární pohled“ (Caws) do změní pohybuující se do všech stran. Tento matoucí pohyb je ještě patrnější o kousek dále, kde je řeč o pacientčině „hypografii“, tedy kde se sám text reflektuje. Jako by se takové psaní nemohlo ani na okamžik zdržet u toho, co právě pojmenovalo:

„Má hypografie byla přistižena a jiným, kteří neoplývali posvátnými silami, bylo zakázáno poznat tajemství, která byla zveřejněna v denících psaných jiným písmem, které nebylo zakázáno některým, kteří potom uměli způsobit bolest.“

Popsaná rychlost a mizející identita jednotlivých jmen zároveň nevylučují skutečnost, že do přítomného kolotání jsou čas od času umístěny „stabilní“ věty, jež nesou zcela konkrétní sdělení, jakkoli je pro nás samozřejmě obtížné dešifrovat jejich význam či rozpoznat jejich tvar: „Chtěla jsem vám taky říct, že mezi pacienty jsou tekutiny, které útočí a které rozleptávají dobré kovy, které sloužily lékařům nebo chirurgům při operacích.“ Kontrast těchto sentencí, jejichž literární interpretace je o to lákavější, že se zde objevuje návratnost motivů a obrazů sugerujících metaforické čtení, je ještě zesílen dalšími, takřka gnómičnými tvrzeními („Dobré ovoce a zelenina se nesmí házet do pekel ani do očištěčů, jsou to citlivé plodiny, které nikdy nevznikly z pekelných plamenů ani z plamenů očištěče.“) či náhlým vychýlením z rytmu i směru sdělení („Jsou vidět, jak vyrábí plány lodí a jiných věcí, je strašné být zasažen svářečkou.“). Je však třeba znovu připomenout, že o sémantiku ani topiku nám zde tolik nejde, zůstáváme záměrně u performativního čtení, pro něž se hloubka sdělení odehrává nikoli pod povrchem označujících, nýbrž v jejich pohybu.¹⁶⁷ I samotné čtení je tudíž nutné rozhybat.

Daný text je složen z jednotlivých částí, jež jsou na sobě často nezávislé a jejichž rozmělnění probíhá jak na úrovni jednotlivých vět, tak i větších syntaktických celků. To, co zde sledujeme, bychom rádi označili jako *syntax fragmentu*, přičemž fragment vnímáme ve shodě s Mauricem Blanchotem ne jako

¹⁶⁷ Dodejme pro úplnost, že strukturální analýza přináší v této souvislosti obecný, a přece výstižný pojem „pohyb promluvy“ (le mouvement du discours), který má vystihovat zvláštnosti psychotického projevu, přesahující kategorie syntaktické i sémantické anomálie. (D. Laroche: L'analyse structurale et le discours du psychotique, *Cahiers de l'institut de linguistique*, sv. II, č. 3, 1973–1974, s. 141–164; cit. dle Nevert 1993, s. 54)

něco primárně nedokončeného či odtrženého od celku, nýbrž jako „jiný způsob završení, který je ve hře při očekávání, tázání či afirmaci neredukovatelné na jednotu“ (Blanchot 1969, s. 452). Proto se dosud snažíme vyhýbat označením jako „osamocený motiv“ či „prvek nezávislý na celku“, i když k tomu mnohé pasáže textu Blanche T. přímo vybízejí. Kdo zde totiž může adekvátně rozhodnout, co tvoří dominantu a co jsou „jen“ arbitrární prvky? Je vůbec možné přemýšlet v souvislosti se schizofrenním textem v intencích celek–detail či podstatné–nepodstatné? Domníváme se, že nikoliv, proto se snažíme podobným axiologiím vyhnout, což právě Blanchotovo myšlení fragmentu umožňuje. Stejně jako v textu Blanche T. pozorujeme dynamické pokládání či vtěsnávání (jak to nazývá Deleuze při interpretaci Wolfsonovy schizofrenní řeči) obrazů a „potrhaných jmen“ do sebe, je i pro Blanchota tvůrčím principem fragmentu *juxtapozice*, jež tvoří protipól kompozice:

„Uspořádání nového druhu, které nebude z rodu harmonie, shody či smíření, nýbrž které přijme vykloubení a rozbíhavost jako nekonečné centrum, na jehož základě se musí skrze promluvu ustavit určitý vztah. Uspořádání, které nekomponuje, ale juxtaponuje čili ponechává jedny závislé členy *stranou* druhých, respektujíc i zachovávajíc tuto exterioritu a distanci jakožto princip – již dávno svržený – veškeré signifikace.“ (Blanchot 1969, s. 453)

Blanchot tedy chápe fragment v návaznosti na Blaise Pascala jako cosi soudržného, autonomního a majícího svůj význam samo v sobě. A právě tyto úvahy o juxtaponovaném uspořádání fragmentu nás v souvislosti s pohybem psaní vrací k nečitelné, a přece zcela konkrétní viditelné a hmatatelné figuře, jež v textu inscenuje vizualitu. Fyziognomie textu Blanche T. evokuje speciální sochařskou techniku arabsko-islámské architektury – tzv. *vyhlubování*, kterou Dominique Clévenot analyzuje v souvislosti s fasádou pouštního paláce Qasr al-Mushatta (Zimní palác) v Jordánsku, pocházejícího ze druhé čtvrtiny 8. století.¹⁶⁸ (obr. 11) Tato technika, namísto aby hmotu modelovala a nechala utvořené formy vystoupit – jak je tomu v klasických reliéfech –, ji vydlabává a vyprazdňuje, snaží se proniknout skrz. Na fasádě tak sice pozorujeme zvířecí a rostlinné motivy, ty ale nevyvolávají dojem reliéfu, a to hned ze dvou důvodů. Jednak jsou všechny viditelné prvky

¹⁶⁸ Viz Clévenot 1994, s. 142. Fragment této palácové fasády je vystaven v Staatliche Museen v Berlíně. Palác původně patřil k celku pouštních paláců situovaných ve východním Jordánsku v okolí hlavního města Amman.

(lodyhy, hrozny, listí, ptáci či lvi) přísně ohraničeny jedinou a totožnou plochou původního povrchu stěny, z níž se nemohou emancipovat, a současně leží všechny tyto prvky tak těsně u sebe, že omezený prostor, který je odděluje, nemůže být vnímán jako pozadí a nemůže je ani izolovat jakožto vyčnívající objemy (Clévenot 1994, s. 142). Pro tento skulpturální proces je proto charakteristické, že v materiálu sice opisuje rozpoznatelné formy, ale tím, jak jednu vměstnává ke druhé – stejně jako to sledujeme v juxtaponovaných fragmentech a „potrhaných jménech“ Blanche T. –, maže jejich hloubku. A právě kvůli absenci hloubky nelze jednotlivé tvary izolovat a individualizovat. „Místo, aby dala vzniknout určitému korpusu,“ shrnuje Clévenot, „bere na sebe hmota vzhled jakési výšivky.“ (Clévenot 1994, s. 143)

Nevyvstává právě v této negaci hloubky a pozadí, na němž by se za jiných okolností rýsovaly od sebe zřetelně odlišené motivy, obrazy či témata, jeden z podstatných rysů psaní, jež Blanchot nazývá „touhou po vnějšku“ (Blanchot 1969, zejm. s. 64–68)? Máme zde na mysli vnějšek veškeré srozumitelné promluvy (jazyka komunikace), který je *mimo* ni, a přesto spočívá právě v řeči samotné. Jakkoli paradoxně to může znít, vezmeme-li tento vnějšek v úvahu, psaní pak znamená „rýsovat kruh, do jehož vnitřku by se vpisoval vnějšek veškerého kruhu“ (Blanchot 1969, s. 112). Co z toho však pro nás vyplývá? Ukázali jsme přece výše, že psaní i ornament rozkládá opozice vnitřku a vnějšku. Stačí možná znovu zaměřit pozornost k místu *mezi* vnitřkem a vnějškem, kde se figury rozehrávají, tedy k rozvibrovanému *povrchu*. Vnějšek jako princip, o němž mluví Blanchot v souvislosti s fragmentem a psáním, se tu setkává s „uměním povrchu“ – ornamentací, která dematerializuje svůj nosič a „uniká všem nástrahám reprezentace“ (Clévenot 1994, s. 135).

„Kniha nic neschovává,“ říká rozhodně Pierre Macherey a jakoukoli hloubku literárního díla ve významu nějakého skrytého smyslu popírá (Macherey 1978, s. 119–122). My hloubku schizofrenního psaní ani přítomnost jeho skrytých významů popírat nechceme, říkáme jen tolik, že tato hloubka psaní je rozehrána na povrchu a že není produktem ničeho jiného než perspektivy jeho diváka. Z našeho pohledu, který se nechává záměrně vést těkavým pohybem tohoto psaní a který tak činí přesně to, před čím varoval Gadamer v souvislosti s ornamentálním vzorem – „*pohled z něj přelétne hned jinam*“ –, se schizofrenní psaní ukazuje jako proces, jenž rozrušuje a vydlabává vnitřek jazyka tak, jako technika vyhlubování vyprazdňuje hmotu a mísí vytvořené formy do jen stěží rozpoznatelného celku. Tato

radikální a zároveň takřka „krajkářsky“ nuancovaná negace hmoty (jazyka) stojí v základech pohybu, jehož rychlost zdaleka přesahuje sdělení. Taková řeč je sledovatelná, nikoli však čitelná.

IV. Rytmičtý prostor halucinace: *horror vacui* a pocuchaný textuální vzor

I při zběžném čtení naší ukázky nelze přehlédnout její dva dominantní principy: naléhavou konkrétnost a přesnost pojmenování, jež nikdy nesetrvává u přibližnosti či abstrakce, a takřka zběsilou rychlost juxtaopozice i hypotaxe, rytmující příliv či spíše chrlení jednotlivých, nicméně deformovaných figur. A je to právě tento rytmus, který snad na první pohled evokuje poetiku surrealistických automatických textů. Rozdíl je však nasnadě: o žádnou metodu volných asociací ani rozvíjení snových vidin zde nejde. Jak daleko jsme od oslavy snu a vzývání magické moci obrazu, jejíž chválu čteme například v *Pařížském venkovanovi* Louise Aragona (1926):

„A jak snadno se v tom záviděníhodném klidu rozvíjí snění. Rodí se z ničeho. V těchto místech surrealismus nabývá všech svých práv. Přinesou vám skleněný kalamář zavřený zátkou od šampaňského, a už jste v ráži. Obrazy se sypou jako konfety. Obrazy, obrazy, všude samé obrazy. Na stropě. Ve slaměném výpletu křesel. Ve slámkách na pití. Na přepojovací desce telefonního aparátu. V jiskřivém vzduchu. V železných lucernách osvětlujících místnost. Obrazy se sypou jako sníh. Jsou Vánoce.“ (Aragon 1964, s. 65)

Nese-li schizofrenní psaní stopy surrealistického „zázračna“ či „křečovitě krásy“, jsou to stopy, které se nerýsují v poklidu estetického požitku ze snění, nýbrž ve frenetickém tempu vyraženého dechu: „Jsou vidět, jak vyrábí plány lodí a jiných věcí, je strašné být zasažen svářečkou, dobré a špatné kovy byly svařeny dohromady v mnoha válečných přístavech a na mnoha jiných místech a po léta existují stvoření, která jsou mučedníky.“ Rytmus těkavé schizofrenní řeči – kterou v souvislosti s *écrits bruts* Thévoz výstižně nazývá „verbální rapsódií“ (Thévoz 1978, s. 33) –, jejíž veškerá tíha sdělení jen zrychluje a umocňuje, nás opět vede k figuře ornamentu. Uvedli jsme, že jedním z hlavních ornamentálních projevů je proliferace. Bujení halucinačních obrazů, řízené, či dokonce generované

nepravidelným, převážně graduujícím rytmem, vyplňuje textuální plochu na způsob principu *horror vacui*.

Především z výtvarné oblasti známý sklon k úplnému zaplnění každé plochy tak, aby nezůstalo žádné místo prázdné, zde lze spatřovat jak ve smyslu tradičního výkladu „prožitku strachu z prázdných míst“ – čemuž by odpovídaly frenetická syntax, neustále protahující svá hypotaktická spojení, a vršení izolovaných scén, obrazů či pojmenování –, tak v rámci jisté ludické tendence, kterou Hans Prinzhorn ve své práci *Výtvarná tvorba duševně nemocných* (1922) označuje za „bezmezné nutkání dostat ze sebe hravým způsobem stopy vlastního prožitku“ (Prinzhorn 2009, s. 328).¹⁶⁹ Společného činitele verbálně-vizuálního hororu *vacui* a bujení představuje rytmus, který přítomné formy kupí na sebe a současně jejich celky defiguruje. Jako by se psaní nemohlo zastavit u své signifikující a odkazovací funkce, pojmenování se stává nedostačující a řeč je nanášena a vměstnávána se stejnou excesivností i naléhavostí, jako to pozorujeme ve spřízněných vizuálních žánrech, zejména v některých výtvarných projevech art brut.¹⁷⁰

Je to škodlivá tekutina, co mě pojídá v Číně a na mnoha dalších místech a která se prohlašuje za mého otce a která protéká prostory stejně jako jejich majetkem s mými ukradenými těly, aby budila dojem, že jsem měla jinou podobu, a ti mi nepřestávají ani v noci, ani ve dne působit bolest, a jiní, mnoho z těch, kteří byli léta věznění, takto útočí, protože jejich portréty jsou známé a zmocňují se těl a jiných ras, pro něž životy jiných trpí a jsou odsouzeny k nuceným pracím, plní se jídlem a pitím jiných stvoření, chodí do školy, aby se z nich stali pastýři a kněží a aby poznali všechna svatá tajemství a veškerou moc.

Leo Navratil, který se dlouhodobě zabýval jazykem a výtvarným projevem schizofreniků,¹⁷¹ dochází k pozoruhodnému závěru, že jejich řečový i písemný projev nese stejné „formální konstanty (stylové prvky) jako manýrismus v dějinách výtvarných umění a idejí“ (Navratil 1978, s. 31).¹⁷² Dominantním styčným bodem

¹⁶⁹ E. H. Gombrich dokonce místo „horror vacui“ nabízí v souvislosti s dekorativním uměním (především se zdobným písmem angloirských středověkých iluminátorů, jak se ve své nejslavnější podobě dochovalo v *Evangelii z Kellsu* z 9. století) termín „*amor infiniti*“ čili láska k nekonečnu. Viz Gombrich 1980, s. 80.

¹⁷⁰ Z těch nejslavnějších zde máme na mysli především obrazy Adolfa Wölfliho či Jeana Dubuffeta. K tématu *horror vacui* viz Prinzhorn 2009, zejm. s. 328–329. Mnoho obrazových dokladů této tendence nalezneme v Prinzhornově citované práci, zejména v kapitolách věnovaných tzv. „hravým kresbám“ (s. 74–99) a v reprodukcích manických kreseb i maleb Petera Mooga (s. 205–225).

¹⁷¹ Viz např. *Schizophrenie und Sprache* (1966) a *Schizophrenie und Kunst* (1965).

¹⁷² Na tuto paralelu upozorňuje i Ludwig Binswanger ve své práci *Drei Formen missglückten Daseins. Verstiegtheit, Verschrobenheit, Manieriertheit* (Tři formy nezdařeného bytí. Přemrštěnost,

je pro něj tzv. „ornamentální rytmika halucinačně tvůrčích stavů“, která tvoří „biologický základ manýristického stylu“.¹⁷³ Tato rytmika představuje neoddělitelnou součást halucinací, děsivých obrazů ohrožení, destrukce a zániku, jež jsou s takovou precizností a naléhavostí zaznamenány právě v textu Blanche T. Navratilovu analogii mezi schizofrenní řečí a poetikou manýrismu podporuje i tvrzení Gustava René Hockeho, který v souvislosti s těmito katastrofickými scénami píše: „Rozdrcení nadpřirozenými silami, destrukce šokem, i takový je psychologický mýtus manýristů.“¹⁷⁴

V čem spočívá tato manýristická „ornamentální rytmika halucinačně tvůrčích stavů“ v případě psaní Blanche T.? Stejně jako na ploše manýristického plátna i v tomto schizofrenním textu se setkává ničivá síla Thanatu s úpěnlivou precizností, jež zachází s jednotlivými slovy a obrazy jako s vlákny, které střídavě spojuje a rozpojuje, zamotává a rozmotává; ovšem příliš rychle na to, aby z této pocuchané textury vystoupil nějaký konkrétní *vzor*. A když se tento textuální vzor přece jen na chvíli ustálí a obraz se začne projasňovat, je hned vzápětí překryt dalšími právě vznikajícími obrazy. Jinými slovy: rytmus schizofrenního psaní má ve své neustálé proměnlivosti a trhavém tempu mnohem blíže k němým pohybům dirigentovy taktovky než k hudbě, která se ozývá po jejím mávnutí. Nejde přitom zdaleka jen o gestualitu tohoto psaní, tedy tělesný pohyb rýsující (nikoliv však ustalující) význam, nýbrž o *prostor rytmu*, v němž se jasné obrysy a transparentní znaky – poznatelná jména – mísí, houstnou a zviditelňují jako figura, jejíž podstata spočívá v ornamentálním bujení a permanentní metamorfóze.

Afinity výtvarného manýrismu a řeči schizofreniků se drží i Evelyne Sznycer, jež tuto řeč přirovnává ke kluzišti: „Smysl téměř nepostřehnutelně vyklouzává, trochu jako v dobře upředěných manýristických metaforách.“ (Sznycer 1978, s. 346)¹⁷⁵ Jako jeden z výdobytků manýrismu vnímá Sznycer barokní tanec,

podivínství, manýrovitost, 1956). Jak shrnuje J. Vojvodík ve svém doslovu k antologii stoupců fenomenologicko-antropologické psychiatrie, „znamená manýrovitost jako ‚forma bytí‘ v Binswangerově interpretaci perifrastický typ existence, ‚šroubovanost‘, strojenost, vyumělkovanost, přepjatou grácií, ustrnující v nehybnost“ (Vojvodík 2009, s. 440).

¹⁷³ Tamtéž. Navratil zde navazuje na výzkumy psychiatra Rolanda Fischera.

¹⁷⁴ Gustav René Hocke: *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře* (2001); cit. dle Navratil 1978, s. 29.

¹⁷⁵ Nelze při této příležitosti nezpomenout na výše zmíněnou Barthesovu manýristickou metaforu „šelestu jazyka“, jež sama o vyklouzávání smyslu z jazyka pojednává: „A stejně jako šelest, přisoudíme-li ho stroji, není ničím jiným než zvukem absence zvuku, stejně tak by byl v případě jazyka oním smyslem, jenž vyjevuje zproštění smyslu, nebo – což je to samé – oním ne-smyslem,

jehož dominantní rys, tzv. „patos distance“ představuje současně základní polohu chování schizofrenika. Tuto distanci můžeme v textu Blanche T. spatřovat jak ve zmíněném přeskokování z jednoho agentu na druhý, tak ve významových i rytmických hiátech, které umlčují dosavadní proud řeči a pouští na scénu nové subjekty: „[...] a někteří udělali poháry a kalichy a čínské čajové servisy s mým kovem smíchaným s hmotou z mé kostry, když nahoru přichází knihy toho, který si říkal Jean Thimothée [její otec]“. Vedle tohoto tanečního „patosu distance“ se v analýze Sznycer objevuje ještě jedno místo, které je dle našeho názoru dalším z ornamentálních principů psaní: kombinace skrývání a nemotivovanosti. O skrývání je řeč v souvislosti se schizofrenikovým smíchem, který svou „mimikou zbavenou veškerého výrazu“ připomíná smích atletů a tanečníků; více než o smích totiž jde o masku určenou k zakrytí grimasy vyvolané únavou či úsilím. Tento smích navíc často přichází překvapivě a nevhodně, proto jej autorka označuje za nemotivovaný „smích omylem“ (lapsus faciei). (Sznycer 1978, s. 329–331) Domníváme se, že právě tato kombinace skrývání a nahodilosti, kterou lze číst zejména v pasážích, kde se vztažná zájmena nenávratně vzdalují svým jménům, je prvkem, který enigmatičnost celého fragmentu Blanche T. umocňuje.

Nechceme se však pouštět do psychologizování a interpretace dalších více či méně typických projevů schizofrenního chování. Chtěli jsme jen poukázat na to, jak se tělesnost a mimika, jež jsou od psaní neoddělitelné, mohou setkávat s textem. Z toho důvodu jsme do našich úvah o fragmentu Blanche T. vpustili možnost nahlížet schizofrenní psaní také z hlediska manýristické imaginace, ovládané halucinací a tělesnou deformací, stejně jako prizmatem společenských kódů, barokního tance a nuceného smíchu. Otázka arbitrárnosti jednotlivých sdělení nezávislých na celku, distance tvořící nazacelitelnou rýhu nejen mezi textem a pohledem čtoucího, ale také textem a jeho pisatelem, skrývání „pravdy sdělení“ a rozbujelá manýristická rytmičnost, jež urychluje sled obrazů a uvěznuje pohled ve svém nepolapitelném pohybu – to vše nás vede ke společnému úběžníku schizofrenie a psaní: ornamentu.

který by v dále ukazoval smysl napříště osvobozený od veškeré agrese, jíž je znak, utvořený ve ‚smutné a drsné historii lidstva‘, Pandořinou skříňkou.“ (Barthes 2008, s. 380–381)

ZÁVĚR

Roku 1924 dostal tehdy již proslulý americký fotograf Edward Steichen zakázku na portrét hvězdy němého filmu, Glorie Swanson. Na černobílém snímku, který se o čtyři roky později objevil na stránkách lifestylového časopisu *Vanity Fair*, sledujeme bledou tvář s výrazně nalíčenými a sevřenými rty, doširoka rozevřené oči se zúženými zornicemi a ostře řezané obočí, jehož linky přecházejí do elegantního tmavého turbanu. Jak vzpomíná autor snímku ve svém životopise, portrétování se značně vlekle, několikrát herečce nechal vyměnit kostým, stejně jako osvětlení ateliéru, stále však nebyl s kompozicí spokojen. Nakonec odkudsi vytáhl černý krajkový závoj, zavěsil jej před její obličej a náhle tu byl jeden z nejslavnějších portrétů, v němž se dokonale proloupa secesní estetika fin de siècle s avantgardními kontrasty ostrosti a tvarů: „Okamžitě jí ten nápad došel. Roztáhla oči a její pohled byl náhle pohledem leoparda skrývajícího se za listnatým křovím a číhajícího na svou oběť.“ (Steichen 1963, s. 112)

Vedle této animální proměny v šelmu, odhalující zajisté něco zásadního z životní „podstaty“ Glorie Swanson, nám tato fotografie skýtá podívanou na ornamentální pohyb, dokonale rozpouštějící hranici mezi dominantou a suplementem. Celá její hlava i obnažená šije jsou skryty pod sítí z jemných ok, po níž se nepravidelně rozrůstají florální motivy. Zpod širokého listoví, které cloní pohled upřený na diváka, vystřelují tenké snítky, zvedají se přes nos, prorůstají z nosních dírek a jako slzy sestupují až ke koutkům úst. Mezi turbanem a obočím zpoza nerozlišitelné listové pokrývky vystupuje v několika paprscích jakoby z rozparku krajkoví jasně bílá kůže, která patří stejně tak hereččině tělu, jako i závoji. V tom patrně spočívá Steichenova náhlá intuice tvarující jeden ze základních principů ornamentu skrývání a vyjevování: příliš obnaženou tvář přikryl závojem takovým způsobem, že nefiguruje jen jako filtr, přes který je třeba zahlédnout pravé „skutečné“ rysy, nýbrž jako prostor metamorfózy, v němž se lidské kontury mísí s uměle vytvořenou krajkovou texturou a tvoří nerozlišitelný vizuálně-taktilní celek.

Naše ambice sledovat literární texty prizmatem ornamentu nebyla o nic troufalejší. Hlavní cíle této práce spočívaly jednak ve vypracování pojmu ornamentu na pozadí jeho estetické a filozofické reflexe, vysvětlení jeho interpretačního potenciálu

vzhledem k umělecké literatuře a v interpretaci vybraných textů světové literatury 20. století z hlediska afinity literární řeči a konkrétních ornamentálních projevů. Ornament se ukázal jako produktivní teoretická figura, která umožňuje zkoumat literární psaní z hlediska jeho vizuality a pohybu. Nešlo tedy o hledání ornamentu jako motivu či záměrné autorské strategie, nýbrž o jeho analýzu a konstrukci jakožto čtenářské perspektivy a performativního čtení, k nimž mohou texty provokovat. Na základě četných interdisciplinárních a transhistorických paralel vytyčených mezi zákonitostmi literárního psaní a vlastnostmi ornamentu jsme dospěli k interpretačnímu přístupu realizujícímu určité vizuální čtení literatury a nazvali jej „fyziognomií psaní“. Fyziognomie psaní odkrývá prostor textu ne jako hierarchizovanou strukturu ustálených významů a jejich relací, nýbrž jako performanci, jejíž pohyb je stejně podstatný jako její sdělení.

Analýza, ale především konstrukce ornamentu jako figury umožňující interpretaci literárního psaní byla provedena v první teoreticko-historické části, která se podrobně věnuje ornamentálním principům, jak se projevovaly ve vybraných dějinných epochách a světových kulturách. Východisko zde představovalo období rokoka se svou „estetickou revolucí“: lasturovitá forma rocaille se na rokokových rytinách odmítá podrobit svému nosiči, tedy rámu, proniká z okrajů obrazu do jeho centra a stává se autonomním estetickým objektem. Dochází tak ke smíšení výtvarné dominanty a jejího dekorativního okraje, rozpouští se hranice mezi vnitřkem (centrem) a vnějškem (periferií) obrazu, a dochází tak k radikální komplikaci binárních opozic a hierarchických struktur, s nimiž se tradičně přistupuje k interpretaci uměleckých děl včetně literatury.

Především na příkladu rytin francouzského výtvarníka Juste-Aurèla Meissoniera byla ukázána reduktivnost dualistického pojetí ornamentu Immanuela Kanta, který jej vnímá jen jako něco vnějškového a přidaného, co netvoří součást vnitřního světa díla a nehraje tak pro něj téměř žádnou roli. Kantův koncept ornamentu stojící na protikladech vnitřku–vnějšku a funkčnosti–nefunkčnosti, který dnes převládá nejen v západním obecném povědomí, ale také v odborném estetickém diskurzu, byl rovněž porovnán s tím, jakým způsobem dekonstruuje tyto opozice Jacques Derrida prostřednictvím pojmů parergon a supplement. Díky těmto konfrontacím byla vymezena událost, jež má zásadní vliv na recepci vizuálních děl i literárních textů a kterou lze označit za „vpád okraje do centra“.

Další stěžejní projevy ornamentu, relevantní vzhledem k literárnímu psaní, zde byly analyzovány především v souvislosti s arabsko-islámským uměním. Na příkladech tří hlavních modů – rostlinné arabesky, geometrických průpletů a kaligrafie – byly demonstrovány některé jeho konceptuální zákonitosti (opozice viditelného a neviditelného, skrývání centra, amimetismus, autoreferenčnost či sebeplodivost) a abstraktní charakter, zejména ve smyslu vzdalování se reprezentaci reálného světa prostřednictvím stylizace přírodních forem i záměrného matení pohledu. Bližší pohled na kaligrafii čili psaní stylizující písmo daleko za práh čitelnosti nás spolu s abstrakcí průpletů a jejich morfologií založenou na střídavém vyjevování a mizení forem i s rytmičností arabesky, která rostlinný růst nezobrazuje, nýbrž sugeruje, dovedl k fundamentálnímu rysu, představujícímu nejsilnější pouto mezi ornamentem a psáním: pohyblivost. Tento pohyb jsme v návaznosti na subverzivní dynamičnost rocaille, rozkládající hranici mezi centrem a okrajem, ornamentální temporalitu, spočívající v neustálém zanikání a vznikání, ale také metamorfičnost arabesek ve smyslu vzájemného plození prostoru a formy, nazvali „bujením“.

Jedna z ústředních tezí, o níž se tato práce opírá, zní následovně: porozumění ornamentu spočívá v přenesení akcentu z toho, co ornamentální výjev *zobrazuje*, na způsob, jímž *se pohybuje*. Z bujení, které ornament napříč dějinami produkuje, jsme vyvodili způsob jeho recepce: četba ornamentu by se měla odehrávat ani ne tak na základě jeho čitelných a statických motivů či forem – tedy na úrovni *reprezentace* –, nýbrž především skrze jeho pohyb a vztahy s okolím – v rovině *performance*. Z tohoto důvodu zde figurálnost a s ní spojený reflexivní potenciál ornamentu tvoří východisko ke sledování literárních textů ve chvíli, kdy unikají klasické „znakové“ interpretaci, hledající jeden hlavní smysl, či dokonce skrytou pravdu díla, a kdy se samy začínají pohybovat v rytmu ornamentálních křivek. V těchto momentech se ornament stává samotným principem psaní. Tato změna perspektivy, posun od ustáleného a daného k dynamickému a proměnlivému, je umožněna využitím teoretického potenciálu vizuálního ornamentu. Nemá však představovat manuál, jak literaturu či výtvarné umění „správně číst“. Nabízí jednoduše možnost, jak zkoumat literární texty a vizuální díla aktivněji: nikoliv na základě evidence – tedy toho, co svými jazykovými či výtvarnými prostředky sdělují –, nýbrž v rovině potenciálu – co jejich literárně-vizuální řeč umožňuje, jakými směry vede a jak reaguje při konfrontaci s pojmovým myšlením. Právě v tomto aktivním přístupu spočívá hlavní

přínos navrhované fyziognomie psaní pro další výzkum literatury i vizuality. Texty a obrazy už nejsou objektem popisu a výkladu na základě toho, co v nich neoddiskutovatelně a jasně je, nýbrž prostorem nabízejícím figury ke spoluvytváření a realizaci v nich spočívajících možnostech.

Než jsme přistoupili k samotnému používání vizuální figury ornamentu, bylo potřeba nalézt afinitu ornamentálních principů a moderního psaní v co nejobecnější rovině. Z toho důvodu jsme si zvolili teoretická východiska francouzských filozofů a literárních badatelů, kteří dnes bývají společně přiřazováni do okruhu poststrukturalistické filozofie, dekonstrukce či postmoderny a kteří si ve svých dílech vytrvale kladli otázky – stěžejní pro myšlení druhé poloviny 20. století –, co to vlastně psaní je, co dělá a v čem tkví jeho podstata. Ukázalo se, že jeden ze společných postojů autorů, jakými jsou Maurice Blanchot, Roland Barthes, Jacques Derrida, Gilles Deleuze či Michel Foucault, spočívá v obrácení psaní proti jazyku, diskurzu, či dokonce samotné kultuře, z níž vyrůstá. Tato negace však byla představena jako veskrze tvůrčí akt, jenž nabízí metaforické pojmy (záhyb, anamorfóza, rizoma, moaré) umožňující myslet psaní nejen v oblasti verbální, ale i vizuální a zdůrazňující konstitutivní potenciál, jaký má pohled i perspektiva na spoluvytváření literárního textu.

Z tohoto důvodu byla navržena analogie mezi gotickou architekturou, vymezenou jako „stavba navzdory kameni“, a moderní i postmoderní literaturou, jejíž základní rys spočívá v „psaní navzdory jazyku“. A právě tematizace neustálého rozrušování vnitřku – hmoty jazyka (ať už jde o jeho znakovost, gramatiku či intenciálnost přítomnou skrze autora), tedy pilířů, jež psaní podírají a které psaní paradoxně dekonstruuje, ale stejně tak Derridův koncept neustálé hry označujících, vedly k již zmíněné afinitě psaní a ornamentu. Objasněním stěžejních východisek teoretické problematiky psaní a jejich propojení s vizuálními zákonitostmi ornamentu přineslo hypotézu, že psaní představuje tvořivý pohyb řeči, jenž volně prochází mezi literaturou a vizualitou. Jeho verbálně-významový rozměr je stejně podstatný jako jeho vizuálně-figurální performance a záleží jen na perspektivě čtenáře, kde vymezení jejich průniky a kudy pohyb psaní povede.

První pokus o fyziognomii psaní přinesla interpretace kapitoly „V chrámu“ Kafkova románu *Proces*. Abychom se vyhnuli tradičnímu symbolickému výkladu v intencích „velkých kafkovských témat“, k nimž se interpreti často uchylují, zaměřili jsme se raději na důkladné ohledání narativní scény – prostoru chrámu,

který byl uchopen nikoli jako skutečná katedrála, nýbrž jako vizuální modus, který Kafkovo psaní tvaruje. V tomto prostoru se odvíjí ústřední monolog „Před zákonem“, který pronáší duchovní k Josefu K. Tím, že jsme se soustředili méně na skrytý smysl pronášeného podobenství a více na jeho samotnou architekturu, se ukázalo, že komplexní a na způsob labyrintu komponovaná řeč vytvořila z této alegorie o zákonu jakousi „meta-alegorii“: neurčitá a zamotaná sdělení dveřníka dokonale zrcadlí pokroucenou řeč toho, co praví Josefu K. duchovní. To znamená, že vyprávěné podobenství lze číst jako podobenství jeho vlastní řeči, kterou tuto alegorii komentuje.

Pohyb této řeči – která koluje v nekonečném oběhu spletitých linií, jež unikají pryč ze svého počátku a v odlišném uspořádání se střídavě zavínají samy do sebe – vedl k paralele s architekturou gotického chrámu a jeho ornamentálního fundamentu. Prostor gotické katedrály zformuloval Wilhelm Worringer jako místo „exaltované hysterie“, kudy proudí „nesmyslné běsnění výrazu“ prostřednictvím sebe sama reprezentujících ornamentálních linií „bez touhy po organickém zmírnění a klidu“. Je to právě tento způsob nahlížení gotického prostoru, co opodstatňuje úvahu o rezonanci literární řeči s architekturou chrámu, který je stejně jako všechny postavy, prostor i čas románu „vynálezem psaní“. To, co Worringer charakterizuje jako „gotickou vůli k formě“, jež prostupuje historické epochy, kulturní paradigmaty a nejrůznější druhy umění, se vtiskuje do pohybu a tvaru řeči, jež chrámem proniká a současně jej vytváří. Energický a matoucí proud osvobozený od jasného záměru, chaotická spleť linií, absence centra, závrať, patos, dominance výrazu nad samotným významem: takové jsou úběžníky Worringerovy gotiky i psaní přítomného v Kafkově textu.

V návaznosti na téma „psaní navzdory jazyku“, rozpracované při ohledávání vztahu literární řeči a vizuality, a to jak u Kafky, tak v teoretické části věnované vizuálním aspektům psaní, je ve druhé kapitole věnována pozornost jednomu z možných počátků tzv. krize jazyka – zvláště patrné v dílech autorů vídeňské moderny, Huga von Hofmannsthal a Rainera Marii Rilkeho – a jeho estetickým i teoretickým důsledkům. V Hofmannsthalově textu *Dopis Lorda Chandose* byl analyzován protagonistův pokus o „spočinutí mimo jazyk“. Subjekt bojující s přízrakem odcizeného a nesrozumitelného jazyka, kterým je ve světě obklopen, nachází východisko v jakési neverbální podstatě svého já, usazuje se v myšlení beze

slov. Krize jazyka zde tudíž dosahuje svého vrcholu, kritika se netýká jen mluvené řeči, promluvy, nýbrž samotného pojmového myšlení.

V Rilkeho *Zápiscích Malta Lauridse Brigga* jsme sledovali způsoby tematizace konfliktu řeči a subjektu a poté ukázali vzájemnou podmíněnost rezignace na jazykové vyjádření a postupného rozpadání vlastního já, které však dál píše. Literárně-vizuální figura, která se během sledování tohoto konfliktu ohlásila, je tvář jako místo oscilace povrchu a hloubky, pro jejíž vnímání je nutná určitá transgrese pohledu. Další problematika, již jsme v této souvislosti vysvětlili, je vztah mezi Rilkovými tématy anonymního psaní a zvěstování nové doby: „Čas nového výkladu“, který tu s takřka prorockou dikcí demonstruje subjekt uvědomující si své vlastní mizení, lze číst jako ohlášení postmoderního věku. V tomto světle se protagonistova replika „tentokrát budu psán já“ ukázala jako shrnutí všech postmoderních postulátů akcentujících mizení subjektu a autonomnost řeči *avant la lettre*.

Ve třetí kapitole jsme ukázali, že tak jako se výtvarný ornament staví navzdory svému nosiči, překrývá jej a deformuje v prostoru vlastní metamorfózy, i Beckettovo psaní, alespoň v jeho francouzské trilogii (*Molloy*, *Malone umírá* a *Nepojmenovatelný*) a románu *Tso*, se ocitá ve stejně paradoxní situaci: likviduje svou vlastní jazykovou esenci, vyhlazuje verbální figury, jedná navzdory svému původu i světu, jež vytváří. Tuto „defiguraci“ navíc umocňuje hybridita vyprávějího subjektu, jež znemožňuje reprezentaci i koherentní naraci. Beckettovu jazykovou likvidaci jsme nicméně představili jako tvořivý akt, jenž produkuje figury nové, opírající se o své gestuální a vizuální kvality. V návaznosti na Lyotardův koncept „nečitelnosti“, který označuje přítomnost nesrozumitelné, ale sledovatelné vizuality v textu, byla repetitivní a rytmická pásma Beckettova textu osvětlena paralelou s fungováním arabsko-islámské kaligrafie. Pohyb Beckettova psaní totiž evokuje turecké nápisy „díwání“, v nichž tvar, gestualita a vizuální dynamičnost převažují nad jakýmkoli sdělením. Svými rytmicko-vizuálními kvalitami tak Beckettovy „nečitelné“ fragmenty umožňují setkání nejen textu a obrazu, ale také dvou zcela odlišných kultur.

Jedním z proklamovaných cílů této práce bylo prokázat plynulost přechodu mezi kanonickými literárními texty a texty do velké míry okrajovými, schizofrenními, a obhájit tvrzení, že právě ony jsou k pochopení přesunu od verbálního rozměru psaní k jeho rozměru vizuálnímu nezbytné. Vztah ornamentu a

psaní jsme proto sledovali také ve francouzsky psané próze *Schizofrenik a jazyky* Louise Wolfsona, která vedle několika životních peripetií newyorského psychotika líčí především boj s vlastní mateřštinou. Na základě podrobné rekonstrukce Wolfsonova tvůrčího postupu – spočívajícího v převedení každého zaslechnutého slova do mnohojazyčných ekvivalentů, tak aby odpovídaly jak po stránce významové, tak po stránce fonetické – a za použití Deleuzových tezí o fungování schizofrenní řeči jakožto násilného vměstnání verbálních a organických fragmentů do sebe, které vylučuje možnost označování i vyjadřování, byla osvětlena konstitutivní vazba materiality a tělesnosti na protagonistovu řeč.

Hlavním přínosem však v této souvislosti bylo nalezení ornamentálního principu, který Wolfsonovy verbální konstrukce odkrývají. Ukázalo se totiž, že v tomto textu nejde jen o patologickou deskripci schizofrenikovy touhy rozcupovat svou mateřštinu – ta by vedla k paralele s ambivalentním a často agresivním vztahem ornamentu a jeho nosiče (jak jsme viděli v souvislosti s texty Samuela Becketta) –, ale že se zde jedná o utopické tvoření „rajské“ řeči, která usiluje o smíšení a harmonickou jednotu všech pobabylónských jazyků. Wolfsonovo nekonečné verbální „mučednictví“ je tak vedeno stejným hledáním vnitřní jednoty, které ztělesňuje i výtvarný symbol secese: vinoucí se ornamentální linie.

Problematika schizofrenního psaní a jeho vazby na ornament, která vyvstala v souvislosti s Wolfsonovou vzpourou proti mateřštině, byla detailněji rozpracována v závěrečné kapitole, věnované textuálnímu fragmentu psychiatrické pacientky Blanche T. Ještě než jsme se dostali k vlastní interpretaci, ukázali jsme výhody i úskalí dvou přístupů, jež se při práci se schizofrenním textem nabízejí. Čtení, které by k tomuto fragmentu přistoupilo v intencích žánru „écrits bruts“, je lákavé svým pojetím schizofrenní řeči jako „jazykového kutilství“ a „vynalézavé agrese“ vůči jazyku běžné komunikace, jeho hlavní nedostatek podle nás však spočívá v přílišné akcentaci autora, determinovaného sociální a psychickou výlučností. Druhá metoda se opírá o symptomatologii schizofrenní řeči, vypracovanou klinickou psychiatrií. Aniž bychom popírali její diagnostický potenciál a exaktnost, naše hlavní výhrada se týká východiska, z něhož jsou symptomy schizofrenní řeči vymezeny. Symptomatologické pojmosloví je totiž definováno na základě určité normy – „zdravého“ stavu řeči. Navrhovaný přístup je však zcela opačný, schizofrenní psaní pojímá nikoli jako odraz patologického stavu písíčího, ale naopak jako navýsost tvořivý projev, který dané normy jazyka dekonstruuje.

V jazyce fragmentu Blanche T. byly vystopovány jeho dva dominantní principy: naléhavá konkrétnost pojmenování, jež nikdy nesetrvává u přibližnosti či abstrakce výraziva, a rychlost syntaxe, která prostřednictvím střídání agentů, juxtapozice heterogenních fragmentů a vychýlené hypotaxe stírá významy jednotlivých slov. Tato frenetická syntax všechny obrazy i jména kupí do nerozlišitelného celku, rozmělnuje jejich vzájemné distinkce a stírá jejich identitu. Vzhledem k tomu, že se schizofrenní psaní ukázalo jako proces, jenž rozrušuje a vydlabává vnitřek jazyka, zároveň však dává vzniknout rozpoznatelnému verbálně-vizuálnímu pohybu, lze jej přirovnat k obdobné sochařské technice, vyskytující se v kontextu arabsko-islámského umění. Jde o tzv. vyhlubování, jež vyprazdňuje kamennou hmotu, maže dno a mísí vytvořené formy do jen stěží rozpoznatelného celku. Defigurativní, a přitom „krajkářsky“ nuancovaná negace hmoty (jazyka) stojí v základech proliferace, jejíž rychlost zdaleka přesahuje sdělení. Ukázalo se také, že bujení halucinačních obrazů, generované nepravidelným, převážně gradujícím rytmem, vyplňuje textuální plochu na způsob principu „horror vacui“, známého z výtvarných projevů art brut.

Interpretované texty, které jsou jedním z mnoha projevů ornamentálního „psaní navzdory jazyku“ a které překračují svou vlastní čitelnost směrem k tvořivé vizualitě, odrážejí estetické obavy z doby, kdy byl ornament vykázán na okraj díla. Excesivnost, která je s ním spjata jako jakási „přírodní odchylka“, vede roku 1746 (tedy téměř půl století před vydáním Kantovy *Kritiky soudnosti*) francouzského filozofa Étiennea B. de Condillaca k následujícímu varování: „Ornament je obtěžkán hrozbou, že přílišná mnohost figur a metafor přetíží styl do té míry, že hloubka se už bude jevit jen jako pouhá rekvizita.“ (Soulillou 1990, s. 19) Pokusili jsme se tuto hrozbu převrácení estetické i hodnotové hierarchie obhájit a ukázat ji v co nejpříznivějším světle.

SEZNAM LITERATURY

PRIMÁRNÍ LITERATURA

ARAGON, Louis: *Pařížský venkovan. Anicet neboli panoráma*. SNKLU, Praha 1964, přel. Věra Smetanová.

BECKETT, Samuel: *Disjecta, Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. Ed. R. Cohn, Grove Press, New York 1984.

BECKETT, Samuel: *Malone umírá*. Argo, Praha 1997, přel. Tomáš Hrách.

BECKETT, Samuel: *Molloy*. Argo, Praha 1996, přel. Tomáš Hrách.

BECKETT, Samuel: *Nepojmenovatelný*. Argo, Praha 1998, přel. Tomáš Hrách.

BECKETT, Samuel: *Tso*. Argo, Praha 2002, přel. Tomáš Míka.

CONRAD, Joseph: *Heart of Darkness*. Bedford Books, New York 1996.

CONRAD, Joseph: *Srdce temnoty*. Mladá fronta, Praha 1996, přel. Jan Zábřana a Aloys Skoumal.

GOMBROWICZ, Witold: *Pornografie*. Torst, Praha 1997, přel. Helena Stachová.

GOMBROWICZ, Witold: *Testament. Hovory s Dominikem de Roux*. Revolver Revue, Praha 2004, přel. Helena Stachová.

GOMBROWICZ, Witold: *Trans-Atlantik*. Společnost pro Revolver Revue, Praha 2007, přel. Helena Stachová.

HOFMANNSTHAL, Hugo von: *Lucidor a jiné prózy*. Slovart, Praha 1998, přel. Aloys Skoumal.

JARRY, Alfred: *Ubu. Divadelní hry. Texty*. Kra. Praha 1993, přel. Prokop Voskovec a Petr Turek.

KAFKA, Franz: *Proces*. Nakladatelství Franze Kafky, Praha, 1997, přel. Josef Čermák.

MICHAUX, Henri: *Lointain intérieur*. Gallimard, Paris 2004.

MICHAUX, Henri: *Prostor uvnitř*. Mladá fronta, Praha 2000, přel. Václav Jamek.

NABOKOV, Vladimir: *Pnin*. Paseka, Praha 2001, přel. Pavel Dominik.

RILKE, Rainer Maria: *Zápisky Malta Lauridse Brigga*. Mladá fronta, Praha 1994, přel. Josef Suchý.

T., Blanche: „Jak postupně vysvětluji, zatímco píšu [...]“. In: Hrdlička, Josef – Vojvodík, Josef (eds.): *Osoba a existence. Z perspektivy fenomenologicko-antropologické psychiatrie (1930–1968)*. Host. Brno 2009, s. 126–129, přel. Tomáš Jirsa.

WEINER, Richard: Smazaný obličej. In: týž: *Netečný divák a jiné prózy. Lítice. Škleb*. Ed. Zina Trochová, Torst, Praha 1996, s. 317–341.

WOLFSON, Louis: *Le Schizo et les langues ou La Phonétique chez le psychotique (Esquisses d'un étudiant de langues schizophrénique)*. Gallimard, Paris 1970.

WOOLF, Virginia: Skrvna na zdi. In: táž: *Smyčkový kvartet*. Odeon, Praha 1982, s. 111–123, přel. Zuzana Mayerová.

WOOLF, Virginia: *Vlny*. One Woman Press, Praha 2008, přel. Martin Pokorný.

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

ABDELOUAHED, Houriya: *La visualité du langage*. L'Harmattan, Paris 1998.

ACLAND, James H.: *Medieval structure: The Gothic Vault*. Toronto 1972.

ANDERSON, Mark M.: *Kafka's clothes. Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle*. Oxford University Press, Oxford 1992.

ANDREASEN, Nancy C.: Thought, Language and Communication Disorders I. A Clinical Assessment, Definition of Terms and Evaluation of Their Reliability. *Archives of General Psychiatry*, 36, listopad 1979, s. 1315–1321.

ANGER, Jenny: *Paul Klee and the Decorative in Modern Art*. Cambridge University Press, Cambridge 2004.

ANKERSMIT, Frank. R.: Rococo as the Dissipation of Boredom. In: Claire Farrago – Robert Zwijneberg (eds.): *Compelling Visuality*. University of Minnesota Press 2003, s. 132–155.

AUBRAL, François: Variations figurales. In: Aubral, François – Château, Dominique (eds.): *Figure, figurale*. L'Harmattan, Paris 1999, s. 197–243.

AUERBACH, Erich: *Figura: La loi juive et la promesse chrétienne*. Macula, Paris 2004.

BAHBOUH, Charif: *Pūvab arabské kaligrafie*. Dar Ibn Rushd, Praha 2002.

BAHTI, Timothy: Auerbach's Mimesis: Figural Structure and Historical Narrative. In: Jay, Gregory S. – Miller, David L. (eds.): *After Strange Texts. The Role of*

- Theory in the Study of Literature*. The University of Alabama Press 1985, s. 124–145.
- BAL, Mieke – BOER, Inge E. (eds.): *The Point of Theory: Practices of Cultural Analysis*. Continuum, London 2002.
- BAL, Mieke: Ecstatic Aesthetics: Metaphoring Bernini. In: Claire Farago – Robert Zwijnenberg (eds.): *Compelling Visuality. The Work of Art In and Out of History*. University of Minnesota Press, Minneapolis 2003, s. 1–30.
- BAL, Mieke: *Images littéraires ou comment lire visuellement Proust*. Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 1997.
- BAL, Mieke: *Louise Bourgeois' Spider*. The University of Chicago Press, Chicago a London 2001.
- BAL, Mieke: *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. University Of Chicago Press, Chicago 2001.
- BALTRUŠAITIS, Jurgis: *Aberrations, Essai sur la légende des formes*. Flammarion, Paris 1995.
- BALTRUŠAITIS, Jurgis: *Anamorphoses ou Perspectives curieuses*. O. Perrin, Paris 1955.
- BANFIELD, Ann: Beckettova potrhaná syntax. In: Císař, Karel – Kořátko, Petr (eds.): *Beckett: Filosofie a literatura*. Filosofía, Praha 2010, s. 187–229.
- BARŠA, Pavel – Fulka, Josef: *Michel Foucault: politika a estetika*. Dokořán, Praha 2005.
- BARTHES, Roland: *L'empire des signes*. Éditions du Seuil, Paris 2007.
- BARTHES, Roland: *Le Neutre: Cours au Collège de France (1977–1978)*. Éditions du Seuil, Paris 2002.
- BARTHES, Roland: *Nulový stupeň rukopisu*. In: týž: *Kritika a pravda*. Dauphin, Praha 1994, s. 7–78.
- BARTHES, Roland: *Roland Barthes par Roland Barthes*. Éditions du Seuil, Paris 1975.
- BARTHES, Roland: *S/Z*, Garamond, Praha 2007.
- BARTHES, Roland: Smrt autora. *Aluze* 10, 2006, č. 3, s. 75–77.
- BARTHES, Roland: *Světlá komora. Poznámka k fotografii*. Fra, Praha 2005.
- BARTHES, Roland: Šešest jazyka. *Slovo a smysl* 5, 2008, č. 9–10, s. 379–381.
- BAUER, Hermann: *Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs*, Phil. Diss. De Gruyter, Berlin 1962.

- BECDELIÈVRE, Laure: *Nietzsche et Mallarmé*. Chatou, Paris 2008.
- BELIC, Milija: *Apologie du rythme: Le rythme plastique: prolégomènes à un meta-art*. L'Harmattan, Paris 2002.
- BELZEAUX, Patrice: Place de la psychanalyse dans *Les Études psychiatriques* d'Henri Ey. *L'information psychiatrique* 83, leden 2007, s. 55–61.
- BENJAMIN, Walter: Protokoly k pokusům s drogami. In: týž: *Agesilaus Santander*. Herrmann & synové. Praha 1998, s. 257–279.
- BENJAMIN, Walter: *The Arcades Project*. Ed. Rolf Tiedemann, Harvard University Press 2002.
- BENVENISTE, Émile: Řeč a lidská zkušenost. In: *Dvanáct esejí o jazyce*, Mladá fronta, Praha 1970, s. 9–19.
- BERG, Jan Hendrik van den: Stručný výklad fenomenologického přístupu v psychiatrii. In: Hrdlička, Josef – Vojvodík, Josef (eds.): *Osoba a existence. Z perspektivy fenomenologicko-antropologické psychiatrie (1930–1968)*. Host. Brno 2009, s. 50–67.
- BERGER, John: *O pohledu*. Fra, Praha 2009.
- BLANCHOT, Maurice: *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*. Farrago, Paris 1999.
- BLANCHOT, Maurice: *L'entretien infini*. Gallimard, Paris 1969.
- BLANCHOT, Maurice: *Literární prostor*. Hermann & synové, Praha 1999.
- BLANCHOT, Maurice: Literatura a právo na smrt. *Česká literatura* 52, 2004, č. 2, s. 194–230.
- BLOCH, Ernst: *L'esprit de l'utopie*. Gallimard, Paris 1977.
- BOIS, Yve-Alain – KRAUSS, Rosalind: *Formless. A User's Guide*. Zone Books, New York 1997.
- BREGANT, Michal: Tělo jako bod počátku (O filmu *Adam Kadmon*). In: Čihák, Martin (ed.): *Experimentální film. Sborník textů k cyklu 27. Letní filmové školy v Uherském Hradišti*, Letní filmová škola 2001, s. 54–57.
- BREGANTOVÁ, Polana: Teigova koncepce knihy. 20. léta. In: Srp, Karel (ed.): *Karel Teige 1900–1951*. Galerie hlavního města Prahy, Praha 1994, s. 21–49.
- BRIDGWATER, Patrick: *Kafka: Gothic and Fairytale*. Radopi, Amsterdam – New York 2003.
- BROOKS, Peter: *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Harvard University Press, Cambridge – London 1993.

- BUCI-GLUCKSMANN, Christine: *La Folie du voir: De l'esthétique baroque*. Éditions Galilée, Paris 1986.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine: *Philosophie de l'ornement. D'Orient en Occident*. Éditions Galilée, Paris 2008.
- BYDŽOVSKÁ, Lenka – SRP, Karel (eds.): *Český surrealismus 1929–1953*. Argo, Praha 1996.
- BYDŽOVSKÁ, Lenka – SRP, Karel: *Jindřich Štýrský*. Argo, Praha 2007.
- CAWS, Marry-Ann: *The Eye in the Text: Essays on Perception, Mannerist to Modern*. Princeton University Press, Princeton 1982.
- CAWS, Mary Ann: Vers une architecture du poème surréaliste. In: Maurice Cagnon (ed.): *Éthique et esthétique dans la littérature française du XXe siècle*. Stanford 1978.
- CIXOUS, Hélène: *Readings. The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector, and Tsvetayeva*. University of Minnesota Press, Minneapolis 1991.
- CLÉVENOT, Dominique: *L'art islamique*. Nouvelles éditions Scala, Paris 2009.
- CLÉVENOT, Dominique: L'islam, la figuration et la figure. In: Aubral François – Château, Dominique (eds.): *Figure, figurale*. L'Harmattan, Paris 1999, s. 137–156.
- CLÉVENOT, Dominique: *Une Esthétique du voile: Essai sur l'art arabo-islamique*. L'Harmattan, Paris 1994.
- COFFIN, Sarah: *Rococo: The Continuing Curve, 1730–2008*. Cooper Hewitt, New York 2008.
- COLLOMB, Michel – RAULET, Gérard (eds.): *Critique de l'ornement de Vienne à la postmodernité*. Meridiens Klincksieck, Paris 1992.
- CULLER, Jonathan: *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. Cornell University Press, New York 2007.
- CURTIUS, Ernst Robert: *Evropská literatura a latinský středověk*. Triáda, Praha 1998.
- ČAPEK, Josef: *Nejskromnější umění. Málo o mnohém*. Československý spisovatel, Praha 1962.
- ČERNÝ, Václav: Barokismus Claudelova saténového střevíčku. In: týž: *Až do předsíně nebes. Čtrnáct studií o baroku našem i cizím*. Mladá fronta, Praha 1996, s. 389–410.
- DAMISCH, Hubert: *L'origine de la perspective*. Flammarion, Paris 1993.

- DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix: *Kafka. Za menšinovou literaturu*, Herrmann & synové, Praha 2001.
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix: *L'Anti-Œdipe: Capitalisme et Schizophrénie 1*. Les Éditions de Minuit, Paris 1972.
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix: *Mille plateaux: Capitalisme et Schizophrénie 2*. Les Éditions de Minuit, Paris 1980.
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix: *Rizoma*. Host 3–4, Brno 1996, s. 3–24.
- DELEUZE, Gilles – PARNET, Claire: *Dialogues*. Champs essais, Paris 2008.
- DELEUZE, Gilles: *Le Pli: Leibniz et le baroque*. Les Éditions de minuit, Paris 1988.
- DELEUZE, Gilles: *Logique du sens*. Les Éditions de minuit, Paris 1994.
- DELEUZE, Gilles: *Schizologie*. In: Louis Wolfson: *Schizo et les langues*. Éditions Gallimard, Paris 1970, s. 5–23.
- DERRIDA, Jacques: „ce dangereux supplément...“. In: týž: *De la grammatologie* 1967, s. 203–234.
- DERRIDA, Jacques: *Before the Law*. In: týž: *Acts of Literature*. Ed. Derek Attridge, Routledge, New York 1992, s. 181–220.
- DERRIDA, Jacques: *La Dissémination*, Éditions du seuil, Paris 1972.
- DERRIDA, Jacques: *La Vérité en peinture*. Flammarion, Paris 1978.
- DERRIDA, Jacques: *Struktura, znak a hra v diskursu věd o člověku*. In: týž: *Texty k dekonstrukci: Práce z let 1967–1972*. Archa, Bratislava 1993.
- DESCOMBES, Vincent: *Stejně a jině. Čtyřicet pět let francouzské filosofie (1933–1978)*. Oikoymenh, Praha 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Les Éditions de minuit, Paris 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*. Les Éditions de minuit, Paris 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: *Ninfa moderna*. Fra, Praha 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: *Před časem*. Barrister & Principal, Praha 2008.
- DORRA, Max: *Je est un cas*. In: Pontalis, Jean-Bertrand (ed.): *Dossier Wolfson ou l'affaire du Schizo et le les langues*. L'Arbalète Gallimard, Paris 2009, s. 109–119.
- DUBOIS, Claude-Gilbert: *Le Maniérisme*, Presses Universitaires de France, Paris 1979.

- DUBOIS, Philippe: Le savoir de la lexicologie: note sur *Figura* d'Erich Auerbach. In: Aubral, François – Château, Dominique (eds.): *Figure, figurale*, L'Harmattan, Paris 1999, s. 11–24.
- EJZENŠTEJN, Sergej: *Film Form: Essays in Film Theory*. Meridian Books, New York 1957. PINEL, Vincent: *Le Montage*. Cahiers du cinéma, Paris 2001.
- ETTINGHAUSEN, Richard: The Taming of the Horror Vacui in Islamic Art. *Proceedings of the American Philosophical Society*, sv. 123, 1979, č. 1, s. 15–28.
- EY, Henri: *Études psychiatriques I*, CREHEY, Perpignan 2007.
- EY, Henri: Psychiatrie a surrealismus. In: Hrdlička, Josef – Vojvodík, Josef (eds.): *Osoba a existence. Z perspektivy fenomenologicko-antropologické psychiatrie (1930–1968)*, Host, Brno 2009, s. 96–151.
- EY, Henri: *Traité des hallucinations II*. Bibliothèque Des Introuvables, Paris 2005.
- FELMAN, Shoshana: *Writing and Madness: Literature/Philosophy/Psychoanalysis*. Cornell University Press, New York 1985.
- FLAHERTY, Alice W.: *The Midnight Disease: The Drive to Write, Writer's Block, and the Creative Brain*. Houghton Mifflin Harcourt, Boston 2005.
- FLORENSKIJ, Pavel A.: Reverse Perspective. In: týž: *Beyond Vision. Essays on the Perception of Art*. Ed. Nicoletta Misler, Reaktion Books, London 2002, s. 201–272.
- FOCILLON, Henri: *L'art des sculpteurs romans*. Presses Universitaires de France, Paris 1982.
- FOCILLON, Henri: *La vie des formes. Suivi de Éloge de la main*. Presses Universitaires de France, Paris 1981.
- FOSTER, Hal (ed.): *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Slovart, Praha 2007.
- FOUCAULT, Michel: Co je to autor?. In: týž: *Diskurs, autor, genealogie*. Svoboda, Praha 1994, s. 41–74.
- FOUCAULT, Michel: Langage à l'infini. In: týž: *Dits et écrits I. 1954–1975*. Gallimard, Paris 2001, s. 278–279.
- FOUCAULT, Michel: *Myšlení vnějšku*. Herrmann & synové, Praha 2003.
- FOUCAULT, Michel: *Slova a věci*. Computer Press, Brno 2007.
- FULKA, Josef: Předmluva. In: Paul de Man: Ne-osobní rysy kritického díla Maurice Blanchota. *Česká literatura* 51, 2003, č. 1, s. 26–27.
- FULKA, Josef: *Psychoanalýza a francouzské myšlení*. Herrmann & synové, Praha 2008.

- GADAMER, Hans-Georg: *Pravda a metoda I: Návys filosofické hermeneutiky*. Triáda, Praha 2010.
- GOGER, Nicolas – MOSER, Walter: *Résurgences baroques: Les trajectoires d'un processus transculturel*. La lettre volée, Bruxelles 2001.
- GOMBRICH, Ernst H. J.: *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*. Cornell University Press, New York 1980.
- GORDON, Rae Beth: *Ornament, Fantasy, and Desire in Nineteenth-Century French Literature*. Princeton University Press, Princeton 1992.
- GRABAR, Oleg: „Graffiti or Proclamations: Why Write on Buildings?“, in: *týž: Islamic Art & Beyond*. Variorum, Ashgate 2006, s. 239–244.
- GRABAR, Oleg: *Penser l'art islamique: Une esthétique de l'ornement*. Albin Michel, Paris 1996.
- GRABAR, Oleg: *The Meditation of Ornament*. Princeton University Press, Washington D. C. 1989.
- GRABAR, Oleg: What Makes Islamic Art Islamic?. In: *týž: Islamic Art & Beyond*. Variorum, Ashgate 2006, s. 247–252.
- GROOTENBOER, Hanneke: *The Rethoric of Perspective: Realism and Illusionism in Seventeenth Century Dutch Still-life Painting*. The University of Chicago Press, London a Chicago 2005.
- GROSSMAN, Evelyne: *La Défiguration: Artaud, Beckett, Michaux*. Les Éditions de minuit, Paris 2004.
- HARPHAM, Geoffrey Galt: *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton University Press, Princeton 1982.
- HARRIES, Karsten: *The Bavarian Rococo Church. Between Faith and Aestheticism*. Yale University Press, New Haven – London 1983.
- HARRIES, Karsten: *The Broken Frame: Three Lectures*. Catholic University of America Press, Washington 1989.
- HARRIES, Karsten: The Promise of Ornament. In: *týž: The Ethical Function of Architecture*. MIT Press 1998, s. 50–69.
- HECZKOVÁ, Libuše: Chtonické křivky ornamentu: několik poznámek na téma žena, obraz, pravda a Růžena Svobodová. *Česká literatura* 49, 2001, č. 5, s. 519–529.
- HOCKE, Gustav René: *Svět jako labyrint. Manýrismus v lietaratuře*. Triáda, H & H, Praha 2001.

- HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada: Tiché revoluce uvnitř ornamentu (1880–1920). *Umění/Art* 58, 2010, č. 5/6, s. 403–423.
- HYDE, Virginia M.: From the „Last Judgement“ to Kafka’s World: A Study in Gothic Iconography. In: Thompson, G. R. (ed.): *The Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism*. Washington State University Press 1974, s. 128–155.
- ISER, Wolfgang: *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*. The John Hopkins University Press, Baltimore – London 1993.
- JAKOBSON, Roman: Dva aspekty jazyka a dva typy afatických poruch. In: týž: *Poetická funkce*. H&H, Jinočany 1995, s. 55–74.
- JIRSA, Tomáš: Anti-ornament. In: Vojvodík, Josef – Wiendl, Jan (eds.): *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*. Togga, Praha 2011, s. 81–92.
- JONES, Owen: *The Grammar of Ornament*. Deutsch Press 2010.
- KANT, Immanuel: *Kritika soudnosti*. Odeon, Praha 1975.
- KAYSER, Wolfgang: *The grotesque in Art and Literature*. Columbia University Press, New York 1957.
- KLEIN, Richard: Straight Lines and Arabesques: Metaphors of Metaphor. *Yale French Studies* 45, 1970, s. 64–86.
- Korán*. Academia, Praha 2000.
- KOŤÁTKO, Petr: Samuel Beckett: hledání správné věty. In: Císař, Karel – Koťátko, Petr (eds.): *Beckett: Filosofie a literatura*. Filosofia, Praha 2010, s. 33–68.
- KRAUSS, Rosalind – BOIS, Yve-Alain: *Formless. A User’s Guide*. New York 1997.
- KRISTEVA, Julia: *Slovo, dialog a román*, Pastelka, Praha 1999.
- LAFONT, Robert (ed.): *Anthropologie de l’écriture*. Centre Georges Pompidou, Paris 1984.
- LAROCHE, Daniel.: L’analyse structurale et le discours du psychotique. *Cahiers de l’institut de linguistique*, sv. 2, 1973–1974, č. 3, s. 141–164.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie G.: La tour de Babil. In: Pontalis, Jean-Bertrand (ed.): *Dossier Wolfson ou l’affaire du Schizo et le les langues. L’Arbalète* Gallimard, Paris 2009, s. 39–51.
- Le Nouveau Petit Robert de la langue française*. Rey, Alain – Rey-Debove, Josette (eds.), Educa Books, Paris 2010.

- LE RIDER, Jacques: *Modernité viennoise et crises de l'identité*. Presses Universitaires de France, Paris 2000.
- LECERCLE, Jean-Jacques: *The Violence of Language*, Routledge, London – New York 1990.
- LEROI-GOURHAN, André: *Le geste et la parole I: Technique et langage*. Édition Albin Michel, Paris 1964.
- LEROI-GOURHAN, André: *Le geste et la parole II: La mémoire et les rythmes* (1965). Édition Albin Michel, Paris 1991.
- LÉVI-STRAUSS, Claude: *Myšlení přírodních národů*. Dauphin, Praha 1996.
- Livre d'ornemens Inventés & dessinés par J. O. Meissonnier architecte, dessinateur de la Chambre & Cabinet* (1734). The Metropolitan Museum of Art 1930.
- LOOS, Adolf: *Dámská módo, ty strašná kapitolo kulturních dějin!*. In: Loos, Adolf: *Řeči do prázdna*. Tichá Byzanc, Kutná hora 2001.
- LORAU, Patrice: *Le tempo de la pensée*. Éditions du Seuil, Paris 1993.
- LYNN, Greg: *Folds, Bodies & Blobs. Collected Essays*. La Lettre volée, Bruxelles 2004.
- MACHEREY, Pierre: *A quoi pense la littérature?: Exercices de la philosophie littéraire*. Presses Universitaires de France, Paris 1990.
- MACHEREY, Pierre: *Pour une théorie de la production littéraire*. François Maspero, Paris 1978.
- MÁLEK, Petr: *Melancholie moderny*. Dauphin, Praha 2008.
- MAN, Paul de: *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. University of Minnesota Press, Minneapolis 1983.
- MARCHAND, Jean-Pierre: *Pas vers une théorie de la commotion*. In: Sauvanet, Pierre –WUNENBURGER, Jean-Jacques (eds.): *Rythmes et philosophie*. Éditions Kimé, Paris 1996, s. 215–235.
- MARIN, Louis: *Mimésis et description*. *Word and Image* 4, 1988, č. 1, s. 25–36.
- MARTY, Eric: *Contre la tyrannie du sens unique*. *Le Magazine Littéraire*, č. 482, leden 2009, s. 62–64.
- MATHAUSEROVÁ, Světlá: *„Vítí slov“ a „slovo samovitě“*. In: *týž: Cestami staletí. Systémové vztahy v dějinách ruské literatury*. Praha 1986, s. 105–113.
- MENKE, Bettine: *Ornament, Constellation, Flurries*. In: Richter, Gerhard (ed.): *Benjamin's Ghosts: Intervention in Contemporary Literary and Cultural Theory*. Stanford University Press, Stanford 2002, s. 260–277.

- MERLEAU-PONTY, Maurice: *Viditelné a neviditelné*. Oikoymenh, Praha 1998.
- MESCHONNIC, Henri: *Critique du rythme: Anthropologie historique du langage*. Verdier, Lagrasse 1982.
- MILLER, Abbott: *Ornament a zločin od Adolfa Loose k dnešku*. Moravská galerie v Brně, Brno 2008.
- MITCHELL, William J. T.: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. The University of Chicago Press, Chicago 1994.
- MOOD, John J.: „The Personal System“ – Samuel Beckett’s *Watt*. *Publications of the Modern Language Association of America* 86, 1971, s. 255–265.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: Mezi poezií a výtvarnictvím. *Kapitoly z české poetiky I*. Svoboda, Praha 1948, s. 253–274.
- NANCY, Jean-Luc: *Being Singular Plural* (1996). Stanford University Press, Stanford 2000.
- NAVRATIL, Leo: *Schizophrénie et art*. Presses Universitaires de France, Bruxelles 1978.
- NAVRATIL, Leo: *Schizophrenie und Sprache*. DTV, sv. 335, München 1965.
- NEKULA, Marek: „... v jednom poschodí vnitřní babylonské věže...“. *Jazyky Franze Kafky*. Nakladatelství Franze Kafky, Praha 2003.
- NEVERT, Michèle: *Des mots pour décomprendre*. Les Éditions Balzac, Québec 1993.
- NEVOLE, Svetozar: Poznámky k jevu t. zv. tapetovému. *Praktický lékař* 23, 1943, č. 10, s. 187–188.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Radostná věda*. Aurora, Praha 2001.
- Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí. Osmnáctý díl. Navary – Oživnutí*, J. Otto v Praze, Praha 1902.
- OWENS, Craig: Detachment: from the *parergon*. In: týž: *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*. Ed. Bryson, Scott Stewart, University of California Press, Berkeley – London 1994, s. 31–39.
- PADRTA, Jiří: *Kazimír Malevič a suprematismus*. Torst, Praha 1996.
- PANOFSKY, Erwin: *La perspective comme la forme symbolique*. Éditions de Minuit, Paris 1975.
- PETŘÍČEK, Miroslav: Don Quijote Michela Foucaulta. *Svět literatury* 15, 2005, č. 32, s. 5–10.

- PETŘÍČEK, Miroslav: Gesto čili o řeči. In: týž: *Znaky každodennosti čili krátké řeči téměř o ničem*. Herrmann & synové, Praha 1993, s. 39–42.
- PETŘÍČEK, Miroslav: *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Herrmann & synové, Praha 2009.
- PIERSSENS, Michel: *La tour de Babil: la fiction du signe*. Les Éditions de minuit, Paris 1976.
- PINARD, Gilbert: Langage et psychopathologie. In: Nevert, Michèle (ed.): *Les Accros du langage*. Les Éditions Balzac, Paris 1993, s. 73–87.
- PONTALIS, Jean-Bertrand: Éditer Wolfson. In: týž (ed.): *Dossier Wolfson ou l'affaire du Schizo et le les langues*. L'Arbalète Gallimard, Paris 2009, s. 13–23.
- PRIMUS, Zdeněk: Obrazová báseň – entuziatický produkt poetismu. In: Srp, Karel (ed.): *Karel Teige 1900–1951*. Galerie hlavního města Prahy. Praha 1994, s. 49–62.
- PRINZHORN, Hans: *Výtvarná tvorba duševně nemocných*. Arbor Vitae, Praha 2009
- Quintilianus, Marcus Fabius: *Základy rétoriky*. Odeon, Praha 1985.
- RIEGL, Alois: *Grammaire historique des arts plastiques: Volonté artistique et vision du monde*. Éditions Klincksieck, Paris 1978.
- RIEGL, Alois: *Questions de style: Fondements d'une histoire de l'ornementation*. Hazan, Paris 1992.
- ROSSHOLM, Göran: Ars combinatoria v Beckettově románu Watt. In: Cisař, Karel – Koťátko, Petr (eds.): *Beckett: Filosofie a literatura*. Filosofia, Praha 2010, s. 165–186.
- SAHEL, Claude: L'interdit de la représentation: Nature et enjeux de l'iconophobie hébraïque selon le deuxième commandement. In: Aubral François – Château, Dominique (eds.): *Figure, figurale*. L'Harmattan, Paris 1999, s. 157–194.
- SARNITZ, August: *Adolf Loos 1870–1933 : architekt, kritik, dandy*. Slovart, Praha 2004.
- SCRUTON, Roger: *The Aesthetics of Music*, Clarendon Press, Oxford 1997.
- SEDLMAYR, Hans: *The Art in Crisis: The Lost Center*. Transaction Publishers, New Jersey 2006.
- SERRES, Michel: *Le Parasite*. B. Grasset, Paris 1980.
- SCHOR, Naomi: *The Reading in Detail. Aesthetics and the Feminine*. Methuen, New York – London 1987.
- SOULILLOU, Jacques: *Le décoratif*. Klincksieck, Paris 1990.

- SOULILLOU, Jacques: *Le livre de l'ornement et de la guerre*. Éditions Parenthèses, Marseille 2003.
- SOURIAU, Étienne: *Vocabulaire d'esthétique*. Presses Universitaires de France, Paris 2004.
- SPITZER, Manfred (ed.): *Phenomenology, Language & Schizophrenia*. Springer-Verlag, New York 1992.
- STEICHEN, Edward: *A Life in Photography*. Harmony Books, New York 1963.
- STEINER, Wendy: Postmodernism and the Ornament. *Word and Image* 4, 1988, s. 60–66.
- SZNYCER, Evelyne: Droit de suite baroque. De la dissimulation dans le maniérisme et la schizophrénie. In: Navratil, Leo: *Schizophrénie et art*. Presses Universitaires de France, Bruxelles 1978, s. 321–347.
- ŠALDA, František Xaver: *Boje o zítřek: meditace a rapsodie*. Nakladatelství Lidové noviny. Praha 2000.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič: *Teorie prózy*. Akropolis, Praha 2003.
- TEIGE, Karel: Konstruktivismus a likvidace „umění“. In: Vlašín, Štěpán (ed.): *Avantgarda známá a neznámá II. Vrchol a krize poetismu 1925–1928*. Svoboda: Praha 1972, s. 123–136.
- TEIGE, Karel: Moderní architektura v Československu. In: týž: *Výbor z díla III. Osvobozování života a poezie. Studie ze 40. let*. Aurora, Praha 1994, s. 186–234.
- TEIGE, Karel: Výtvarná práce sovětského Ruska. In: týž: *Svět stavby a básně. Výbor z díla I*. Odeon, Praha 1966, s. 250–307.
- THÉVOZ, Michel: *Détournement d'écriture*. Les Éditions de Minuit, Paris 1989.
- THÉVOZ, Michel: *Le langage de la rupture*. Presses Universitaires de France, Paris 1978.
- THÉVOZ, Michel (ed.): *Les Écrits bruts*. Presses Universitaires de France, Paris 1978.
- TOURNIKIOTIS, Panayotis: *Adolf Loos*. Princeton Architectural Press, New York 1994.
- TRILLING, James: *Ornament: a Modern Perspective*. University of Washington Press 2003.
- TROST, Pavel: Franz Kafka und das Prager Deutsch. *Germanistica Pragensia* 3. Ed. Eduard Goldstücker. Univerzita Karlova, Praha 1964, s. 29–37.
- VATTIMO, Gianni: *La fin de la modernité*. Éditions du Seuil, Paris 1987.

VOJVODÍK, Josef: *Imagines corporis: Tělo v české moderně a avantgardě*. Host, Brno 2006.

VOJVODÍK, Josef: *Povrch, skrytost, ambivalemce: Baroko, manýrismus a (česká) avantgarda*. Argo, Praha 2008.

WITTLICH, Petr: *Česká secese*. Odeon, Praha 1982.

WITTLICH, Petr: *Umění a život: doba secese*. Artia, Praha 1987.

WOLOSKY, Shira: Samuel Beckett's Figural Evasions. In: Sanford Budick – Wolfgang Iser (eds.): *Languages of the Unsayable*. Columbia University Press, New York 1989, s. 165–186.

WORRINGER, Wilhelm: *Abstrakce a vcítění. Příspěvek k psychologii stylu*. Triáda, Praha 2001.

WORRINGER, Wilhelm: *Forms in Gothic*. Shoken Books, New York 1967.

POUŽITÉ FILMY

BERGMAN, Ingmar: *Jako v zrcadle* (1961).

JEŽEK, Martin: *Druhá liga* (2007).

WEBOVÉ STRÁNKY

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/432912/ornament>

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ornement>

http://www.philoctetes.org/event/hypergraphia_and_hypographia_two_diseases_of_the_written_word

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



Obr. 1. Jacques de Lajoue: *Second Livre de Tableaux et Rocailles*, 1734.
Forma rocaille vyvstává v momentu, kdy se motiv lastury coby společný prvek okrajů a rámu výtvarných grotesek stává centrem kompozice.

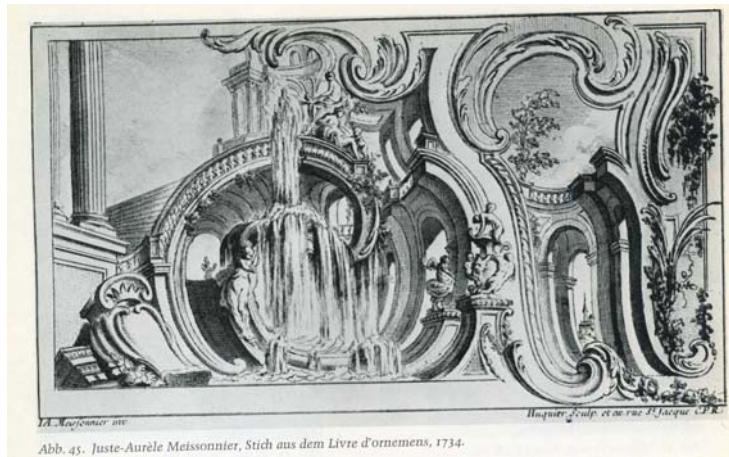
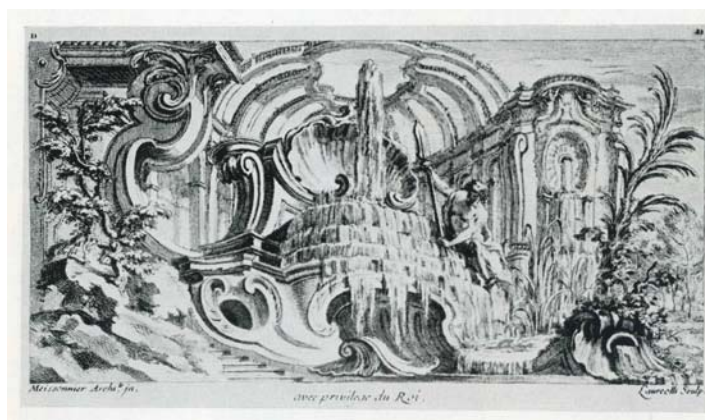


Abb. 45. Juste-Aurèle Meissonnier, Stich aus dem *Livre d'ornemens*, 1734.

Obr. 2. Juste-Aurèle Meissonnier: *Livre d'ornemens*, 1734.
Ornament se odmítá podrobit svému nosiči, proniká z okrajů obrazu do jeho centra a stává se autonomním estetickým objektem.



Obr. 3. Juste-Aurèle Meissonnier: *Livre d'ornemens*, 1734. Při této konfrontaci s Kantovou kategorií parergonu figurují ornamentální linie jako její velmi ironický komentář.



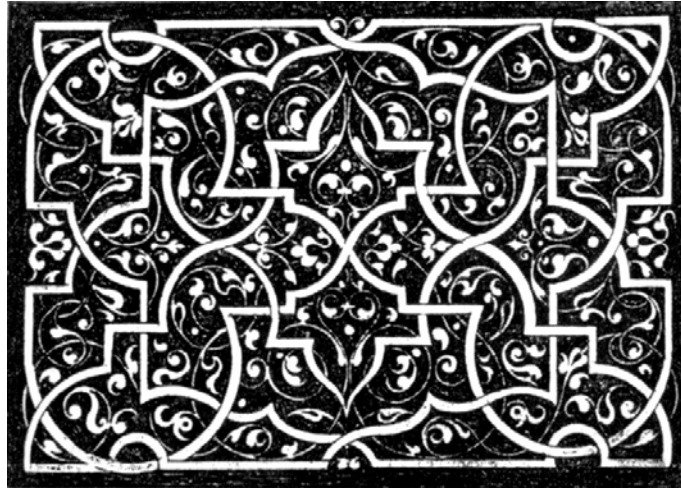
Abb. 99. Johann Esaias Nilson, *Der liebe Morgen*, vor 1770.

Obr. 4. Johann Esaias Nilson: *Der Liebe Morgen*, kolem roku 1770. Právě tento zlomený rám – reprezentující a současně sebekomentující – se stává metaforou nástupu moderního umění.

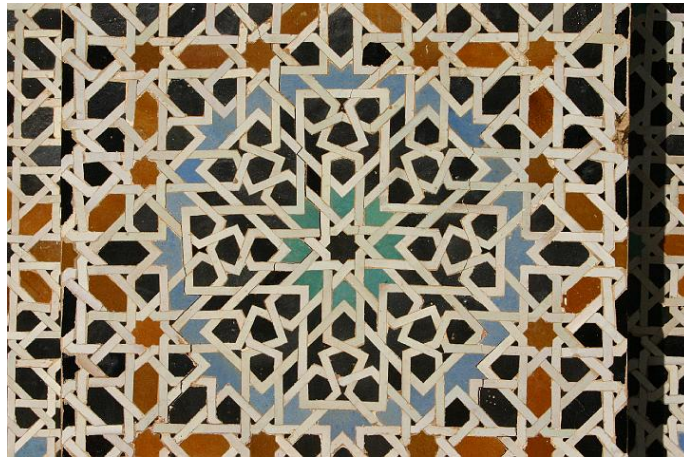


Abb. 1. Jean Bérain, *Grotteske*, vor 1693.

Obr. 5. Jean Bérain: *Grotteske*, kolem roku 1693. Optická hra, která respektuje logiku, a přitom je v rozporu s empirickými důkazy našeho světa.



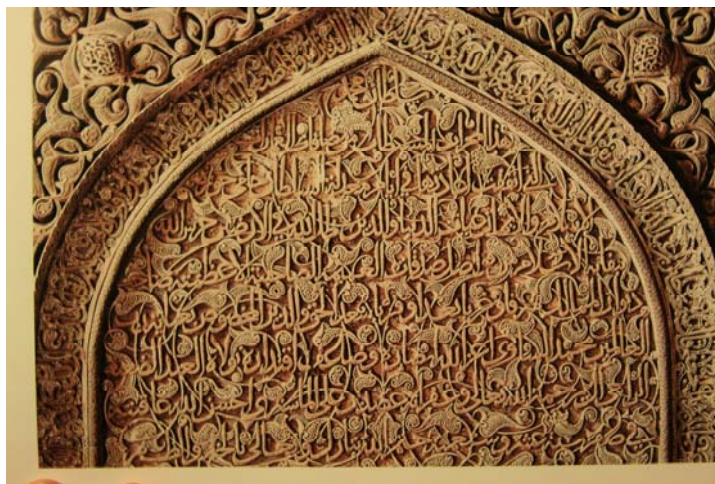
Obr. 6. Rytmus arabesky probíhá nepřerušene a její pohyb je neukončený.



Obr. 7. Geometrické průplety zvané *zellij*: past nastražená pohledu.



Obr. 8. Detail fasády paláce Madrasa al-'Attarin, Maroko. Rozdíl mezi arabeskou a geometrickými průplety nespočívá jen v míře abstrakce a neodvislosti od referentu, ale také ve způsobu pohybu jejich linií.



Obr. 9. Linie kaligrafického písma jsou v některých případech nedešifrovatelné, neboť se proplétají s okolními ornamenty a splývají s nimi v jeden nerozlišitelný celek.



Obr. 10. Nápisy *diwání* jsou gestem pisatele doslova rozkmitány a vymršťeny.



Obr. 11. Fragment fasády jordánského pouštního paláce Qasr al-Mushatta, Staatliche Museen v Berlíně. Technika vyhlubování, namísto aby hmotu modelovala a nechala utvořené formy vystoupit, ji vydlabává a vyprazdňuje, snaží se proniknout skrz.



Obr. 12. Edward Steichen: portrét Glorie Swanson, 1924. Příliš obnaženou tvář přikryl závojem takovým způsobem, že nefiguruje jen jako filtr, přes který je třeba zahlédnout právě „skutečné“ rysy, nýbrž jako prostor metamorfózy, v němž se lidské kontury mísi s umělejší krajkovou texturou a tvoří nerozlišitelný vizuálně-taktilní celek.