

**Univerzita Karlova v Praze**  
**Filozofická fakulta**  
**Ústav české literatury a literární vědy**

# **DIPLOMOVÁ PRÁCE**

Michaela Petránková

## **Tváří v tvář ztrátě**

Figury ztráty v poválečné středoevropské literatuře:  
**Nabokov, Bachmannová, Bernhard, Handke, Esterházy, Sebald, Chwin**

## **Facing the Loss**

Loss Figures in the Postwar Central European Literature:  
**Nabokov, Bachmann, Bernhard, Handke, Esterházy, Sebald, Chwin**

**Praha 24. 9. 2012**

**Vedoucí práce: Mgr. Blanka Činátlová, Ph.D.**

**Poděkování:**

Na tomto místě předně děkuji své diplomové vedoucí Mgr. Blance Činátlové, Ph.D. za odbornou pomoc a dohled při zpracovávání práce, včetně revize mých poznámek při seminářích, dále svému konzultantovi Mgr. Martinovi Pokornému, Ph.D. a prof. Dr. phil. Josefovi Vojvodíkovi, M.A. za mnohé cenné rady a připomínky, které mi k práci a studiu laskavě poskytli.

*Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

*V Praze dne 24. listopadu 2012*

*podpis*

## **Anotace v českém jazyce**

Práce se zabývá tématem ztráty v poválečné středoevropské literatuře u autorů Nabokova, Bachmannové, Bernharda, Handkeho, Esterházyho, Sebald a Chwina, jejichž texty se realizují jako svědecké výpovědi. Vypracovává nový model poválečného „muže bez vlastností“, a zkoumá, jakým jazykem tento subjekt svůj prožitek ztráty verbalizuje. S texty pracuje metodou nalézání diskurzivních figur inspirovanou Rolandem Barthesem a díky ní odhaluje mechanismy, které každý jazyk diskurzu svědectví nutně obsahuje, čímž vždy ohrožuje vypovídající subjekt. Představuje tak nový žánr, který ve středoevropské literatuře v průběhu druhé poloviny dvacátého století vznikl.

## **Klíčová slova**

svědectví, ztráta, mizení, figury, poválečná literatura

## **Abstract**

My paper will focus upon the theme of loss in postwar Central European literature in works of Nabokov, Bachmann, Bernhard, Handke, Esterhazy, and Chwin, which are narrated as a modern subject's testimony of loss. My goal is to make a collection of loss figures (inspired by Roland Barthes's *Fragments of a Lover's Discourse*) to examine the nature of testimony in relation to the acts of writing. Any analytical inquiry that focuses itself on the literary testimony as a work of art will have to deal with these textual mechanisms: transparency, suppression, deleting, distancing, turning over, heaviness and reduction.

## **Keywords**

Testimony, Loss, Disappearance, Figures, Postwar Literature

## Obsah

1. ÚVOD	
1.1. K TÉMATU A METODOLOGII	8
1.2. OD MODERNISMU K DOBĚ POVÁLEČNÉ	13
1.3. LITERATURA VYSTĚHOVALCŮ: GENEZE POJMU	16
2. ZTRÁTA V UMĚNÍ, VZNIK FIGUR	
2.1. ZTRÁTA V ELEGICKÉM DISTICHON	19
2.2. FIGURA A SUBTEXT	21
3. FIGURY	
3.1. PROSVÍTÁNÍ	
VLADIMIR NABOKOV: <i>PROMLUV, PAMĚTI</i> (1936–1951)	24
3.2. POTLAČENÍ	
INGEBORG BACHMANNOVÁ: <i>MALINA</i> (1967)	32
3.3. VYMAZÁVÁNÍ	
THOMAS BERNHARD: <i>MÝCENÍ</i> (1984)	43
3.4. VZDALOVÁNÍ SE	
PETER HANDKE: <i>NEŽÁDANÉ NEŠTĚSTÍ</i> (1972)	51
3.5. PŘEVŘÁCENÍ	
PÉTER ESTERHÁZY: <i>POMOCNÁ SLOVESA SRDCE</i> (1985)	61
3.6. TÍHA	
W. G. SEBALD: <i>VYSTĚHOVALCI</i> (1992)	72
3.7. REDUKCE	
STEFAN CHWIN: <i>HANEMANN</i> (1995)	82
4. EPILOG	90
5. BIBLIOGRAFIE	93

## **Seznam použitých zkratk**

Psaní příjmení cizích autorek zakončuji na *-ová* pouze tam, kde se jedná o český překlad jejich knihy.

# TVÁŘÍ V TVÁŘ ZTRÁTĚ

## Figury ztráty v poválečné středoevropské literatuře:

*Nabokov, Bachmannová, Bernhard, Handke, Esterházy, Sebald, Chwin*

### 1. ÚVOD

#### 1.1. K TÉMATU A METODOLOGII

*Když druhého postihne zmizení, když se ztratí bez jakékoli příčiny, snad vyjma úzkosti, již lze vyjádřit pouze několika chabými slovy: necítím se dobře, zdá se, jako by odploval v mlze do dáli; nikoli mrtvý, ale žijící rozmazaně, v Říši stínů; Odysseus je navštívil, probudil je (Nekuia); byl mezi nimi stín jeho matky; také se pokouším vyvolat, zpřítomnit druhého, matku, avšak to, co přichází, je jen stín.*

(In: Barthes, Roland: *Fragmenty milostného diskurzu*, s. 138)

Ztrátu jako téma literatura zpracovává již od svých počátků. Již akkadská verze mýtu o Gilgamešovi tematizuje smrt Enkidua, který po šest dní a sedm nocí jej oplakával, nemyl se, nejedl a nepil, Ilias rozvádí Achilleův žal (Αχος) po zabití Patrokla, Aischilos předvádí Orésteovu ztrátu otce a trůnu, Eurípidés následky Médeiny ztráty ženicha, stejně tak Ovidius ve všech proměnách zachycuje následky nejrůznějších druhů ztrát. Nutno zmínit další výrazná líčení četných ztrát z Bible, z nichž nejvýrazněji postihují Mojžíše a Joba. Následovala by obrovský výčet ztrát v dílech nejrůznějších literatur.

Téma ztráty se však pro mě ukazuje nejzajímavější po druhé světové válce. Smrt začala dostávat stále přesnější obrysy v celém korpusu válečné a lágrové literatury. Tato literatura očitých svědků se stala podnětem ke zkoumání mnoha teoretických monografií.<sup>1</sup> V nich je literatura pojímána jako druh svědectví. Přikládám takovému pojetí důležitost.

---

<sup>1</sup> Zde budou důležité hlavně monografie Shoshany Felmanové: *The Claims of Literature a Testimony: Crises of Witnessing in Literature Psychoanalysis and History*. Nelze ale pominout ani práce Susan Sontagové a Marriane Hirschové.



*If the Greeks invented tragedy, the Romans the epistle and the Renaissance the sonnet, our generation invented a new literature, that of testimony.*<sup>2</sup>

Elie Wiesel

Tato práce se zaměří na literaturu, která se snaží popsat traumatickou událost, jakou je ztráta, a snaží se poskládat svědectví z výpovědních fragmentů i přesto, že se vymykají narativní rekonstrukci a vdechnutí jednotného smyslu.

Vědecké studie se zabývají literárním zpodobněním ztráty z různých stran, ať už v analýzách jednotlivých motivů a témat smrti v literatuře, zkoumáním katolického kultu smrti nebo souvislosti smrti a Érótu. V historicko-politického hlediska zpracovávají ztrátu domova, rodného kraje, zánik multikulturní říše Rakouska-Uherska – pád Habsburské monarchie vidí jako jednu z příčin nostalgie v literaturách prvních republik. Provádějí sociologie ztráty a psychologie ztráty.

Předkládaná práce se chce zaměřit na jazyk, kterým je ztráta v poválečné době artikulována. Bude chápat text a psaní jako materiál, do nějž prožitek ztráty vtiskl určitý obraz. Zaměří se na literární díla napsaná po druhé polovině dvacátého století, tedy díla poválečná, aby provedla analýzu jejich jazyka diskurzu svědectví, podobně jako byla už několikrát analyzována literatura válečná.

Na úvod nutno poznamenat, že v tematickém zpracování ztráty mi nezáleží na zmizelém. Může se jednat o lidský život, o vlast nebo trůn, o vlastní iluze, o ztrátu otce či matky, o ztrátu věcí nebo třeba lidských rozměrů jako v Kafkově *Proměně*. Důležitost tu pro tuto práci spočívá na prožívajícím, na svědcích rozpadu a mizení. Neboť právě před nimi stojí v knize obtížný úkol – popsat svou ztrátu a vyrovnat se s ní. Zdá se, že ve druhé polovině 20. století se ztráta projevuje totiž také výrazně: ať už jako ztráta člověka (smrt, odchod, mizení postav), nebo jako ztráta vlasti a domova (proměny, rozpad či zánik míst). Její výlučnost v diachronním aspektu spočívá v tom, že je vždy absolutní. Neexistuje prostředek utišení bolesti z jejího prožitku, ani ji nelze přejít prostým mlčením. Subjekt se ji už nesnaží překonat jako v dílech modernistů, v nichž ještě stále protagonisté doufali v naději, což se stalo podnětem mnoha jejich omylů, po válce literární subjekt netouží navrátit zmizelé, protože ví, že by jeho touha neměla smysl.

---

<sup>2</sup> In: Wiesel, Elie: *The Holocaust as Literary Inspiration*. In: *Dimensions of the Holocaust. Lectures at Northwestern University*. Northwestern University Press, Evanston 1977, s. 7.

Fikční průzkum svého já díky novým psychologickým umožnil rozvinout nové narativní prostředky a výrazové techniky. Psychoanalýza a metafyzika Henriho Bergsona vedla v západní evropské literatuře k hlubšímu prozkoumávání proudu vědomí.<sup>3</sup> Souvislého toku myšlenek, amorfni beztvare mas, v níž se identita a lidská osobnost nahlíží jako „nepřetržitý tok, sled stavů, z nichž každý ohlašuje to, co bude následovat, a obsahuje to, co předcházelo“.<sup>4</sup> Díla Joyce, Woolfové, Prousta a Lawrence přináší právě takovýto obraz „toku a proudění“,<sup>5</sup> které bylo založeno víceméně na starých premisách. Naproti tomu v nezápadní středoevropské literatuře se tato narativní linie příliš neuchytila. Vědomí subjektu začaly zachycovat jiné prostředky.

Pro novodobého středoevropského protagonistu literárního díla zanikají universální pojmy Vše je již od počátku prosáknuté tušením rozpadu a rozkladu. Nelze jednoznačně rozlišit postavy, činy a stavy na dobré a zlé. Novodobý člověk se už nemůže zabývat důstojností.<sup>6</sup> Veškerou transcendenci nahradily jen pouhé záblesky určitého ostřejšího vnímání. Pro moderní subjekt tedy musela být v literatuře nalezena nová řeč, aby byl schopen dál formulovat své prožitky. Tato řeč ztratila nárok na univerzálnost. Nasýtila se naopak subjektivitou. To proto, aby uměla zachytit všechny vnitřní stavy a proměny individua. Jeho pocity již nikdy nevystoupí v takové zřetelnosti jako dříve. Podle slov Maxe Frische: *Stává se dokonce nemožné být sám sebou. Zaniká důvěra ve vlastní já.* Podle známého výroku Ernsta Macha: *Das ich ist unrettbar.* Ono „já“ v textu už není základ a zdroj jazyka, ale je tvořeno skrze jazyk, jak bude patrné třeba v psaní Ingeborg Bachmannové.

A dokonce ani vnější svět protagonisty nemůže brát za jistotu. Moderní směry na počátku minulého století přinesly tuto novou, zničnou a psychologizující prózu, která se odpoutala i od vnějšího světa dějů a předmětů. Žádný prvek (věc, událost, místo aj.) se již nemůže bezelstně dostat do centra narativního dění, aniž by vystoupil se zvláštní ostrostí a získal tak status nápadného prvku. Pokud se v ní nějaký prvek skutečně dostane do centra narativního dění, pak vystupuje se zvláštní ostrostí, má status kuriozity, nápadného prvku.

Taková literatura pak funguje ve smyslu slov Petera Handkeho jako „*stroj na vzpomínání a formulování*“.<sup>7</sup> Pozorujme, jak se někdo snaží znovu vystavět příběh, avšak

---

<sup>3</sup> In: James, William: *The Stream of Thought*. In: *The principles of psychology*. Henry Holt, New York 1918.

<sup>4</sup> Viz Bergson, Henri: *Myšlení a pohyb*. Mladá fronta, Praha 2003, str. 177-178.

<sup>5</sup> In: Hilský, Martin: *Modernisté: Eliot, Joyce, Woolfová, Lawrence*. Torst, Praha 1995, s. 20.

<sup>6</sup> Vyjadřuje to jinými slovy výrok „*Po Osvětimi už nelze psát básně.*“ Theodora W. Adorna.

<sup>7</sup> In: Handke, Peter: *Nežádané neštěstí*. Odeon, Praha 1980, s. 146.

jeho text podléhá určitému násilí, trhá se, nese stopy bolesti, s jakou se „omezený fikční svět snaží modelovat nekonečný svět vnější“.<sup>8</sup>

Pro tuto novou moderní literaturu (která začíná od modernismu a domnívám se, že pokračuje až do současnosti) je příznačná i koncentrace ve směru psaní. Nejednou se v románech a novelách tematizuje samo psaní, pojmenování a vlastní jména, paměť a jazyk jako nástroj k předání smyslu. Vypravěči se pokouší znovu vystavět příběh, aniž by měli k výstavbě narativu po ruce bezelstné předměty, aniž by mohli bezúhonně popsat běh událostí. Permanentně jej ohrožuje přetržitost formy.

Pokud tedy v poválečné literatuře vypravěč sděluje své zkušenosti se ztrátou (ať už ve formě smrti či jiné nenávratné ztráty), chce se vyvarovat nesrozumitelnosti. Touží po pravdě (jeho úkolem je *svědčit*). Když ještě v devatenáctém století existoval dostatečně citlivý a senzitivní poutník, na své cestě světem (totalitou světa) nahlížel faleš, která ho pošpinila. Cílem jeho cesty je nové stvrzení jeho identity, získání nového scelujícího povědomí.<sup>9</sup> Ve dvacátém století tato narativní silueta mizí a nové narativní modely pracují s odlišným typem poutníka. Novodobý poutník ví, že se nenavrátil do ráje svého srdce, odkud by na události pohlédl s vědomím celistvosti. Jeho výpověď teprve hledá svůj smysl. Proto je hlavní snahou těchto jedinců svou ztrátu vyjádřit zvěcně a své svědectví o ní podat co nejobjektivněji.<sup>10</sup>

Takto pojatá ztráta nezkoumá konkrétní mizející objekt, jehož existence v narativu spočívá v nepřítomnosti, naopak se zaměřuje na to, co zůstává v přítomnosti. Tedy narativní tvary, symbolické prostředky a jejich syntaktické spojování, fragmenty a jejich skladbu, které obraz mizejícího zanechává v textu jeho svědectví. Jinými slovy nová narativní silueta, kterou pozorují, zachycuje způsob, jakým se individuum (jazyk) vyrovnává se ztrátou a jak se tento způsob odráží v textu (na jeho narativní syntaxi a morfologii). Tato práce se proto zaměří na subjekt, jeho řeč a jeho vědomí, které čelí ztrátě, a jeho prostřednictvím na obraz resp. „figuru“, kterou ztracené v textu zanechává. Práce se koncentruje na protagonisty sedmi textů,

---

<sup>8</sup> Cit. podle Renate Lachmannové z její monografie *Paměť a literatura*, která česky vyšla v souboru *Memoria fantastika*. Herrmann & synové, Praha 2002.

<sup>9</sup> Známí poutníci jako Apuleův Zlatý osel, Cervantesův Don Quijote (i přes to, že jeho cesta mohla být pouhou iluzí), Grimmelshausenův Simplicius Simplicissimus, Voltairův Candide, Dickensův David Copperfield, Stendhalův Julien Sorel nebo Dostojevského kníže Myškin a mnoho dalších po skončení své cesty našli vždy opět sebe sama.

<sup>10</sup> I to je jedním z důvodů, proč se v poválečné evropské literatuře objevuje větší množství dokumentární literatury, memoárů a autentických zápisků.

kteře jsou určitým způsobem pro takové pojetí ztráty zásadní. Protagonistu chápe ve smyslu vědomí, které o sobě říká „já“ a literárně tak zastupuje autora, kriticky přistupuje k reprezentaci toho, co je ztrátě vystaveno. Touto definicí se z poválečné literatury vyloučí texty, které by k takovému zkoumání nebyly vhodné: které vypráví vypravěč vševědoucí a které z tohoto hlediska představují archaický v současné literatuře málo věrohodný způsob vyprávění příznačný pro realismus devatenáctého století a texty, které své postavy příliš schematizují bez možnosti vykreslit jejich vnímání světa.<sup>11</sup>

Navzdory velkému bohatství literárních reprezentací ztráty ve dvacátém století, se tato práce pokusí o zmapování určitých reprezentativních způsobů, jakými se téma ztráty v textu projevuje. Jinými slovy půjde o to zachytit proces, jakým subjekt ztrátu verbalizuje. Paradigma, které předloží, si nedělá nárok na to být uzavřené, ani nechce postihnout všechny zásadní „figury“. Chce položit základ pro zkoumání jazyka svědectví, diskurzivně ho analyzovat, aby bylo možné určit charakteristické znaky jazyka tohoto špatně uchopitelného typu výpovědi. Jsem toho mínění, že taková analýza přispěje k orientaci v těchto poválečných textech a pomůže interpretaci jejich diskurzu.

Nebudu metodu zkoumání zjednodušovat. Nejde mi o pouhou analýzu. Abych stanovila mechanismy, které v těchto moderních svědectvích fungují, musím se sama pustit do jejich interpretace. Figury proto budou zároveň i interpretací děl.

---

<sup>11</sup> Za takové pokládám texty Milana Kundery (přesto, že zapadá do později vysvětlovaného pojmu „vystěhovalec“) nebo ohlasy francouzského „nového románu“.

## 1.2. OD MODERNISMU K DOBĚ POVÁLEČNÉ

Pokud chci mluvit o objevení nové subjektivity, musím se na chvíli zastavit u subjektu samého. V eseji Realismus a nová skutečnost<sup>12</sup> se Musil stručně vypořádává s proměnou skutečnosti na počátku dvacátého století. Novou skutečnost podle něj charakterizují tři pojmy – je narůstající, přesnější a rychleji míří k budoucnosti. Díky stále novějším vědeckým technologiím narůstá každým okamžikem o nepřeborné množství nových poznatků, které se navíc každým okamžikem zpřesňují a nově formují. Právě taková skutečnost obklopuje Musilova muže bez vlastností, matematika Ulricha.<sup>13</sup> Ulrich si uvědomuje, že pro něj svět ztrácí dřívější souvislosti, uvědomuje si, že tradiční hodnoty, které je držely pohromadě, upadají. Ochromuje ho vědomí, že každý jeho názor či pocit je jen dílčí, tedy pouze jedním z možných a mezi sebou nijak nerozlišených názorů a pocitů. Ulrich se oprostuje ode všech ideologií a svět vnímá jako kompendium možností, které mohou a nemusí být naplněny. Nový svět se stává nesouvislým a nevypravovatelným (Ulrichův pojem „unerzählbar“).

Ačkoliv se román odehrává v posledních dnech rozpadající se rakousko-uherské monarchie, Ulrich se tu stává příkladným člověkem nové éry, která v čase románu sice ještě nezačala, ale její vznik se co nevidět ohlásí. Nejprve jako urážku od svého přítele z mládí Waltera dostane pojmenování „bez vlastností“, ale v průběhu románu si tuto charakteristiku přisvojí.

*„není těžké (...) Ulricha popsat v jeho základních rysech, i když on sám o sobě ví pouze to, že má právě tak blízko i daleko ke všem svým vlastnostem a že jsou mu všechny, ať už se staly nebo nestaly jeho vlastnostmi, podivně lhostejné.“<sup>14</sup>*

Díky ní se může cítit jako někdo, kdo už nepatří do starého pořádku hodnot a kdo ještě nepatří do nového, k němuž se nyní, je-li srozuměn se svou situací, otvírá přestup do nového světa. Ulrich chce mít charakter závodního koně – být stále na vše připraven, čekat na povel ke skoku. Po válce se objevuje něco, na co nelze být připraven a postavy se s tím musí

---

<sup>12</sup> Viz Musil, Robert: Realismus a nová skutečnost. In: *Eseje*. Dauphin, Praha 1998, s. 203-209. Román Musil psal v letech 1930-33 a 1943, je nutno jej tedy číst s vědomím blížící se druhé světové války.

<sup>13</sup> Musil, Robert: *Muž bez vlastností*. Argo, Praha 2008.

<sup>14</sup> In: Musil, Robert: *Muž bez vlastností*. Argo, Praha 2008, s. 139.

vypořádat. Více energie však vydá na přizpůsobení se životním zvrátům než na jejich ovlivňování.

Modernističtí středoevropští protagonisté se tak vyrovnávají s první velkou ztrátou – ztrátou hodnot. Herman Broch zapisuje pozvolný průběh takové ztráty v zacílení narativní perspektivy na důstojníka Joachima von Pasenow s jeho „kultem uniformy“, propuštěného účetního Esche a nakonec na válečného zběha Wilhelma Huguenaua.<sup>15</sup> Tři postavy představují postupně se rozpadající identifikaci s hodnotami. Posledního, Hugenuaua, už jen sporadicky trápí myšlenkový zmatek. Podobně další protagonisté modernistických děl hledají své místo v novém světě. Weinerovi protagonisté povídek chtějí získat ztracený nadhled v událostech, které se jim dějí.<sup>16</sup> Hesseho spisovatel Harry Haller není schopen opustit harmonii zaniklého světa kulturních velikánů Mozarta a Shakespeara a nový svět jazzu a měšťanské oddechové zábavy poměřuje starou morálkou, kvůli níž by se dopustil i vraždy.<sup>17</sup> Zeměměřič K. zarytě trvá na své jediné identitě zeměměřiče, ačkoli právě to mu zabraňuje posunu směrem k centru a zůstává tak navždy na periferii světa zámku.<sup>18</sup> Neexistuje už žádný konsensus o tom, co to znamená být člověkem, neexistuje žádný kód chování, a proto se nejvýhodnějším ukazuje jistý duševní relativismus.

Zkusím se teď podívat, kam se tento „muž bez vlastností“, jehož osud zde sleduji, vyvíjí po druhé světové válce. Domnívám se, že jeho odlišnost od předválečného obrazu se nejvýrazněji realizuje ve třech aspektech. Za prvé myšlenkovou neukotvitelností, za druhé obtěžkáním paměti a za třetí nevírou v jazyk.

Prvním aspektem míním jeho neschopnost usadit se nadobro v jednom myšlenkovém poli. Tomu zabraňuje jeho existence mimo úly kulturních a společenských kolektivů. Subjekt odhodil víru v systémy a je mu vlastní pluralismus názorů. Není nostalgický, nehledá zmizelé hodnoty jako modernistický subjekt. Ví, že na vše být připraven nelze. Jeho občasné pátrání po jistotě (například v lásce, ve společenství) končí vždy neúspěchem. Jeho neustálá nejistota o věcech kolem něj vede k tomu, že i sám sebe si nejlépe uvědomuje jen skrze své tělo.

---

<sup>15</sup> Román Broch píše v letech 1930-32, tedy ve stejné době, v jaké Musil píše první část *Muže bez vlastností*. Viz Broch, Hermann: *Náměsíčníci*. Mladá fronta, Praha 1966.

<sup>16</sup> Weiner, Richard: *Netečný divák a jiné prózy; Lídice; Škleb*. Torst, Praha 1996.

<sup>17</sup> Hesse, Hermann: *Stepní vlk*. Argo, Praha 2006.

<sup>18</sup> Kafka, Franz: *Zámek*. Nakladatelství Franze Kafky, Praha 1997.

Za druhé jsou jeho myšlenky obtěžkány pamětí a to jej nutí stále mluvit nebo naopak mlčet. Musí skloubit dva extrémny, které v něm spolu zápasí. Odhodil možnost mysticismu, tomuto sváru bude přítomen sám.

Poslední aspekt pokládám za nejdůležitější, neboť právě to, že subjekt nevěří jazyku. Musí jej neustále zkoušet a prozkoumávat, aby mu znovu dovolil odhalit realitu. Tato práce si klade za úkol charakterizovat poválečného protagonistu z hlediska jeho vztahu k jazyku v situaci, kdy se rozpad a fragmentarizace jeví jako východisko.

Postavy, které bude zkoumat tato práce, jsou ve většině případů alter-egem jejich autora, ačkoliv by nebylo na místě považovat to za určující rys. K rozboru myšlení moderního subjektu tu budou sloužit tyto postavy: Vladimir Nabokov, Bachmannové „já“, Bernhardův vypravěč, Handkeho vypravěč, Esterházyho vypravěč, Sebaldův vypravěč a Chwinův Petr. Tento výběr odůvodní následující kapitola.

### 1.3. LITERATURA VYSTĚHOVALCŮ: GENEZE POJMU

Všechny tyto aspekty umělecké reprezentace ztráty budou zkoumány na prózách střeoevropských spisovatelů. Sedm děl střeoevropské poválečné literatury vybírám jako pilíř „literatury vystěhovalců“.

Jiří Trávníček cituje v monografii *V kleštích dějin* polského esejistu a historika Adama Michnika: *Osudem střeoevropské literatury je exil, který musíme chápat doslovně jako emigraci [...] Osudem této literatury je též exil chápaný v jiném smyslu – exil od veřejného publikování jejich děl.*

Nelze také odhlédnout od jejich historicko-politického zakotvení v národních literaturách, ačkoliv se práce chce zaměřit především na zobrazení psychoanalytického rozboru individua bez ohledu na jeho sociálně-politické zařazení. Tedy zatímco Rakousko se vyrovnává s válečnou minulostí a svými pochybeními v průběhu existence v Německém záboru, Německo se učí přijímat svoji vinu, Rusko stále hledá zhodnocení svých postupů a Polsko reflektuje a srovnává svou propletenou historii dvacátého století se svou po tři století trvající existencí v několika záborech.

Každý ze sedmi spisovatelů se nějakým způsobem distancoval od hlavního proudu, ať už od své vlasti (exiloví autoři jako Nabokov, Bachmannová, Bernhard či Handke) nebo od uskupení (zůstávají osamocení ve své poetice). Svůj výběr pojmenovávám „literaturou vystěhovalců“. Tento název si půjčuji z díla W. G. Sebald. „Vystěholectví“ z názvu této skupiny vybraných děl, znamená žít mimo ideologie, mimo společenství a nebýt programový.

Přikláním se k názoru, že moje „literatura vystěhovalců“ vykazuje spoustu afinit s literaturou „menšinovou“, jak ji chápe Gilles Deleuze v knize *Kafka: za menšinovou literaturu*.

*Menšinová literatura není literatura menšinového jazyka, je to spíše literatura, kterou menšina vytváří ve většinovém jazyce.*<sup>19</sup>

Deleuze ukazuje, jak menšinová literatura nutně implikuje jakousi krizi jazyka, v němž spisovatel píše. Uvádí tři znaky této krize:

---

<sup>19</sup> In: Deleuze, Gilles, Guattari, Félix: *Kafka: za menšinovou literaturu*. Herrmann & synové, Praha 2001, s. 29.



*Prvním znakem je však v každém případě to, že jazyk této literatury se vyznačuje vysokým koeficientem deterritorializace.<sup>20</sup>*

Stejně tak v literatuře mých „vystěhovalců“, dochází k vybočení z kódu, který není součástí celku v prvotní (jakékoli národní) teritorialitě.

*Druhým znakem menšinových literatur je to, že všechno je v nich politizované.<sup>21</sup>*

*To, co se odehrává ve velkých literaturách dole a tvoří nikoli nezbytné sklepení budovy, děje se zde v plném světle, co tam na okamžik způsobí shon, nevyvolává zde nic menšího než rozhodování o životě a smrti všech.<sup>22</sup>*

Všichni z mých vystěhovalců píšou o velmi osobních záležitostech. Avšak jakákoliv nejosobnější záležitost, kterou „vystěhovalci“ popíší, má veřejné následky (jak se ukáže i to nejosobnější souvisí se strukturou moci).

*Třetím znakem je, že tu všechno nabývá kolektivního významu.<sup>23</sup>*

*[...] co nějaký spisovatel řekne sám pro sebe, představuje vždy také společenský čin, co řekne nebo udělá, má nutně politický dosah, i když s tím ostatní nesouhlasí [...]<sup>24</sup>*

Třetí znak menšinové literatury pokládám za nejvíc problematický. K přitakání Delleuzovu kolektivismu by bylo nutné položit si otázku, kdo je vypravěčské já, které v literaturách vystěhovalců mluví. Jde o individuální zážitek výjimečného subjektu nebo každé vypravěčské já, které bude obsahovat většina z analyzovaných děl (kromě pojmenované postavy Hanemanna, avšak i u něj dojdeme k závěru, že jeho jméno by mohlo patřit komukoliv), mluví nikoliv za sebe, ale hlasem kolektivu? Jinými slovy pokládají ještě tyto spisovatelé svou zkušenost za výjimečnou, nutnou vypovězení, nebo se tu jedná o obecné případy, které zažívá moderní individuum? Nechávám tuto otázku otevřenou, neboť existují argumenty pro i proti a nepatří to k cíli této práce.

---

<sup>20</sup> Ibidem, s. 29.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 30.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 31.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 31.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 31.

Nechci tedy svůj výběr s Delleuzovým konceptem spojovat a nechávám jejich pojmenování oddělené. Bude tomu tak proto, že ve své práci se zaměřuji na jejich psaní jako na ještě málo popsany žánr svědectví a chci odlišit jejich psaní od způsobu modernistického Kafkova psaní, které se děje před druhou světovou válkou.

Výčet nechce být shrnující, chce raději postihnout texty paradigmatické pro ztrátu, tedy knihy, v nichž je zásadní pocit ztráty, který prožívá individuum. Není náhodou, že ony texty jsou často mezi sebou srovnávány,<sup>25</sup> na což bude upozorňováno i v jednotlivých figurách.

Samozřejmě, že i další knihy by si zasloužily analýzu z hlediska fenoménu ztráty. Zajímavý příklad by tvořila poezie, literatura „malých vlastí“ a exilová literatura jako celek. Spisovatelé Bruno Schulz, Witold Gombrowicz, Milan Kundera, Tadeusz Konwicki, Stanislaw Lem, Herta Mullerová, Herling-Grudziński, Paul Celan či Josip Brodskij by jistě posloužili jako další výborné příklady práce s tématem ztráty. Jejich zařazení by však překračovalo rámec této práce z několika důvodů. Za prvé je u některých z nich je ztráta částečně transformována do nových národních literatur (Herling-Grudziński, Brodskij), za druhé se tato práce chce z formálních důvodů omezit výhradně na prózu. Za další se práce nechce věnovat zpracování válečných zážitků, protože by vyžadovaly jiný analytický přístup a metodologii, chce zkoumat ztrátu, která už není bezprostředně ovlivněna válkou, ale zaměřuje se na její odrazy mimo válečné dění. Dále byl výběr zúžen na díla pracující s dostatečně výrazným protagonistou, jehož určitý zážitek ztráty determinuje po celý průběh vyprávění. Ztráta proto také musí být v textu ohlašována již od začátku knihy, ne pouze na jejím konci. Musí být dobře zachytitelná.

Víceméně chronologický a tematicky spojený sled děl ukáže, jak byl vyprávěn obraz individua mimo ideologii (ať už doktrínální, národní, skupinovou či jinou) žijícího v průběhu druhé poloviny dvacátého století, 50., 60., 70., 80. až 90. let.

---

<sup>25</sup> Za všechna srovnání mohu jmenovat eseje Alexe C. Purvesové srovnávající Sebaldova díla s Homérickými eposy, časté srovnávání Nabokova, Berharda a Sebalda, časté zmiňování vztahu Bernharda a Bachmannové nebo shodné rysy Handkovy s Berhardem a Esterházym.

## 2. ZACHÁZENÍ SE ZTRÁTOU V UMĚNÍ. OTOČENÍ SE ZA VZNIKEM FIGUR

### 2.1. ZTRÁTA V ELEGICKÉM DISTICHON

*Řekla mu poslední „sbohem“, jež sotva už postihnout mohl  
Manželův sluch, a sklesla zas nazpět, kde byla předtím.*

(Orfeus v podsvětí, In: Ovidius: Proměny. Odeon, Praha 1969, s. 292.)

Proč nebylo téma ztráty problematizováno už dříve? Existovala přece díla tematizující právě ztrátu. Asi nejtypičtější žánrové zachycení tohoto tématu se vyvinulo v římském básnictví a zejména v šestnáctém století v elegii jako reflexivní a básnická figura mizení, ztráty a vzpomínky. Ačkoliv původní řecký termín ἔλεγεια označoval poezii psanou v elegickém dvojverší například Kallína z Efesu, Tyrtaiaze Sparty, Mimnerma, Solóna, Archilocha nebo Anakreóna, jejichž básně neoznačovaly smuteční skladbu, ale útočnou, válečnou píseň, nebo píseň ke chvále vína, jejíž verše jsou napsány v pentametru, později ve formě dvojverší, která se skládají z pentametru a hexametru.<sup>26</sup> Postupem času se elegie vyvinula do zahloubané melancholické básně.<sup>27</sup> V římském básnictví se projevuje erotickým podtextem a jemným melancholickým tónem v básních Albia Tibulla, popisující své lásky Delii, Nemesis a Lugdamus, Sexta Propertia, truchlícím za milovanou Cynthií a v Ovidiových erotických elegiích *Amorum libri*, popisujících jeho lásku k Corinně. Do nové doby se přejímá již jako truchlivá melancholická báseň, jíž lyrický subjekt vyjadřuje svůj nářek za nepřítomným či mrtvým. Friedrich Schiller v eseji „O naivním a sentimentálním básnictví“ z roku 1795 spojuje elegii (stejně jako satiru a idylickou básni) se smutkem po původní jednotě, v jejíž obnově nakonec vždy selže. V návaznosti na tuto poezii pak tvoří v anglické literatuře Thomas Gray svou hřbitovní poezii, v německé literatuře Hölderlin, Goethe, který navazuje spíš do římských elegií elegikové moderny jako Rainer M. Rilke, Robert Frost, Jiří Orten nebo Josif Brodskij.

---

<sup>26</sup> Další elegiky starověkého Řecka popisuje monografie Thomase Hudson-Williamse *Early Greek elegy: the elegiac fragments of Callinus, Archilochus, Mimnermus, Tyrtaeus, Solon, Xenophanes, & others*. University of Wales Press Board, Cardiff 1926.

<sup>27</sup> Podle Denyse L. Pagea použil elegii k vyjádření nářku jako první Euripides v dramatu *Ifigénie v Tauridě*. In: *Die elegischen Distichen in Euripides' Andromache*. In: *Die griechische Elegie*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1972. 393–421

Odpověď na mou úvodní otázku nalézám v tom, že elegie sama, ačkoliv ztrátu tematizuje a dobývá se poslední výpovědi pozůstalých, ji přesto neproblematizuje. Dokáže celou událost ohraničit a uzavřít jednotnou formou. Dystichon má v pentametrickém závěti po cézuře a dvou daktylských stopách třetí stopu katalektickou – neúplnou. Na rozdíl od hexametrického předvětí a části pentametru před cézurou, tato závěrečná část není volná. Pravidla pro její tvoření jsou striktní – je klauzulí, ustálenou rytmicou úpravou konce prozaického úseku. Tím výpověď subjektu uzavírá a zabraňuje tak jejímu dalšímu doplnění.

Žánr svědectví naproti tomu žádná pravidla nemá, nebo alespoň nebyla doposud popsána. Při svědectví ve veřejné instituci soudu je svědectví povoláváno, pokud soud nemá dostatek důkazů k určení verdiktu, který se od té chvíle bude veřejně považovat za pravdivý. O svědectví v soudních procesech píše Shoshana Felman:

*In the testimony, language is in process and in trial, it does not possess itself as a conclusion, as the constation of a verdict or the self-transparency of knowledge. Testimony is, in other words, a discursive practice, as opposed to a pure theory. To testify – to vow to tell, to promise and produce one's own speech as material evidence for truth – is to accomplish a speech act, rather than to simply formulate a statement.*<sup>28</sup>

Nářek nad nepřítomným či mrtvým nemá předem danou formální strukturu, je diskurzivní praxí s příslibem věrohodnosti. Nedá se uzavřít do formalizovaného schématu. Text svědectví je fragmentární.

---

<sup>28</sup> In: Felman, Shoshana, Laub, Dori, M. D.: *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. Routledge, Chapman and Hall, New York 1992, s. 5.

## 2.2. FIGURA A SUBTEXT

Nezbývá než popsat, jakým způsobem budu svědectví zkoumat. Budu se ptát, jak se ztráta v textu projevuje.

Možná překvapivě, přesto však uváženě, nalézám inspiraci v knize Rolanda Barthes *Fragmenty milostného diskurzu*.<sup>29</sup> Barthes pojmenovává jednotlivé diskurzivní formace, které vypovídá *milující* jako „*figury*“. Říká o nich:

*Dis-cursus, to znamená původně pobíhání sem a tam, chození tam a zase zpět, „kroky“ a „pletky“. Milující ve skutečnosti nepřestává pobíhat ve své hlavě, podniká nové kroky a intrikuje proti sobě samému. Jeho diskurz existuje pouze v poryvech jazyka, jež se objevují podle nepostižitelných, nahodilých okolností.*

*Těmto zlomkům diskurzu budeme říkat figury. Termín je třeba chápat nikoli v jeho rétorickém smyslu, spíše v jeho gymnastickém, choreografickém pojetí; zkrátka, řecké σχήμα neznamená „schéma“, nýbrž, mnohem životnějším způsobem, tělesné gesto zachycené v pohybu, a nikoli v klidu myšlené; tělo atletů, řečníků, soch: to, co lze z napjatého těla znehybnit.<sup>30</sup>*

Barthesova práce v tomto díle spočívá v katalogizaci. Sbírá, třídí, spojuje a pojmenovává útržky z výpovědí milujícího. Na rozdíl od figur ztráty v této práci, Barthes tyto diskurzivní fragmenty hledá v různých zdrojích, neomezuje se jen na literární ztvárnění, ale sahá i k výpovědím svých známých zaslechnuté tu a tam v některých situacích. Jeho hlavním úkolem však bylo tyto soubory vhodně pojmenovat.

Milující se musí vyjádřit o nepřítomném - stejně tak jako se pozůstalý musí vyjádřit o nenávratně ztraceném, nenávratně zmizelém či mrtvém. Jejich diskurz je stejným „*tělesným gestem zachyceným v pohybu*“. Figura je pak pojmenováním znehybnění, je zapamatovatelná jako obraz. Barthes říká, že se figura rýsuje podle toho, co lze v probíhajícím diskurzu poznat, jaká slova jdou milujícímu hlavou nebo je říká nahlas, co bylo pocítěno.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Barthes, Roland: *Fragmenty milostného diskurzu*. Pavel Mervart, Červený Kostelec 2007.

<sup>30</sup> In: Barthes, Roland: *Fragmenty milostného diskurzu*. Pavel Mervart, Červený Kostelec 2007, s. 15.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 16.

Bude proto i mým cílem pojmenovat diskurzivní „figury“. Na rozdíl od Barthes se však zaměřím na konkrétní dílo a v něm budu hledat a rozpoznávat, co se v něm opakuje,<sup>32</sup> jaká diskurzivní praktika má hlavní slovo.

Barthesovi při zkoumání v tu chvíli nezáleží na milovaném, ale milujícím, není příznačné, o čem vypovídá mizející, ale co prožívá ten, kdo zůstává.

*Figury se rýsují podle toho, co lze v probíhajícím diskurzu poznat: co bylo přečteno, zaslechnuto, pocítěno.*

Figura se neprojevuje naplněním žánru, ale jako subtext, který vylézá z textu nechtěně, který překračuje žánr v rovině nevypočitatelné. V próze je ukryta elegie.

Zbývá ještě dodat, že svědectví se v dílech vždy mísí s jinými žánry. Moderní text nenaplnuje svůj žánr, v němž započal, nebo na nějž během svého rozvíjení nenápadně pokukuje (paměti, reportáž, zápisky apod.). Práce se bude o tento skrytý žánr zajímat. Bude se ptát, jaký je kromě estetického výtvaru účel knihy. Zda jej komentuje sám autor. Kdo je hlavním subjektem, skrze jehož vědomí se události nahlíží. Přesto si bude vědoma, že žánry podléhají zkáze, jsou textem přepisovány. Chceme-li z textů vytáhnout kulturu, žánr nebo jednoduše určitou diskurzivní formaci období, která by vymezovala pohled subjektu na svět, nalzáme ji ve stavu mizení. Metodou, jak z této textové roztržitosti dostat konkrétní figuru, která se projevuje zdánlivě nechtěně, text, který probíhá v textu, který je viditelný v určitých příznačných bodech dvojznačnosti, vyhybavosti, přehánění – jako gesto těla, které na rozdíl od slov, která máme ve své moci – vychází ze záhybu jazyka,<sup>33</sup> se bude podobat odlišení subtextu od textu. Ztráta se bude projevovat jako subtext a stane se tak spojovacím prvkem všech děl literatury vystěhovalců. Budu se proto ptát, jakou ztrátu subjekt prožívá a důraz kladu i na zakončení knihy. Figury pak vytvoří inventář obrazů, jaké tvoří mizející v artikulaci svědka. Název každé figury bude odvozen od způsobu, jakým se jako čtenáři o ztrátě z textu dozvídáme – z jakých textových stop čteme o zmizelém, jakým jazyk subjekt mizející zachycuje. Z tohoto rozboru vzejde na konci sedm figur. Sedm dokladů o možnosti svědectví v poválečném diskurzu.

---

<sup>32</sup> [...] jako druh verše, refrénu, kantilace [...] Ibidem, s. 17.

<sup>33</sup> [...] tak vychází figura ze záhybu jazyka [...], jenž ji ve stínu artikuluje. In: Barthes, Roland: *Fragmenty milostného diskurzu*. Pavel Mervart, Červený Kostelec 2007, s. 17.

Barthes svým figurám přidělil řád naprosto nesignifikantní.<sup>34</sup> Figury ztráty jistý svůj řád mají, neboť dokumentují příběh subjektu v průběhu času druhé poloviny dvacátého století. Zachycují tak jeho vývoj od let padesátých až k devadesátým.

---

<sup>34</sup> [...] jeho figury nelze zařadit, uspořádat, hierarchizovat, promítnout vzhledem k nějakému cíli (umístění): žádná z nich není první ani poslední. In: Barthes, Roland: *Fragmenty milostného diskurzu*. Pavel Mervart, Červený Kostelec 2007, s. 19.

## 3. FIGURY

### 3.1. PROSVÍTÁNÍ

#### VLADIMIR NABOKOV: *PROMLUV, PAMĚTI* (1936–1951)

V předmluvě ke své fiktivní autobiografii *Speak, Memory*<sup>35</sup>, již Vladimir Nabokov zaznamenává své vzpomínky na třicet sedm let svého evropského života „od srpna 1903 do května 1940“<sup>36</sup>, promlouvá autor ke kritikům, kteří by snad chtěli pokládat tuto knihu především za sbírku podstatných autobiografických informací. S takovým výkladem sám ovšem nesouhlasí. Proto napřed shrne výčet překladů, které dosud vyšly, a objasní hlavní způsob svého vzpomínání a omluví se za mezery, které ve vzpomínkách mohl způsobit nedostatek zdrojů při sepisování. Jedná se o jednu z typických Nabokovových hříček, jakými obdařuje své romány a novely. V jejich předmluvách vždy zdánlivě předem vysvětlí celé následující dílo a upozorní na významná místa, v nichž se setkává text s jinými literárními díly, které by čtenář neměl opominout. V *Promluv, paměti* tím obětuje úlitbu kritikům svého díla, vyhledávajícím právě tento typ informací. V další pasáži rozvíjí už to, co bude zajímat jeho.

A je to především paměť, která se stránku po stránce tematizuje a stejně jako v mnoha jeho románech a povídkách se stává hlavním úběžníkem myšlenek protagonisty Vladimira Nabokova. Bohyně Mnemosyné, jejíž jméno měla kniha v názvu původně nést, dává vzniknout umění, je matkou Múz. Nabokov, sotva čtyřicetiletý, vzpomíná, aby dokázal, že i do něj Múzy vstoupily skrze Mnemosyné. Líčí tak vlastně svůj portrét umělce v jinošských letech, kdy se učí reflektovat svoji zkušenost a později i zaznamenat svoji reflexi do slov. Už v první kapitole, při popisování etapy svého narození, oznamuje tyto snahy:

*Kolikrát jen se můj rozum do úmoru snažil zachytit sebemenší osobní záblesk v neosobní temnotě na obou koncích mého života. (...) tuhle temnotu mají na svědomí pouze stěny času (...)*<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Česky pod názvem *Promluv, paměti*, původní název *Speak, Mnemosyné*, americké vydání pod názvem *Conclusive Evidence*, ruský překlad jako *Дрызге бебеза*.

<sup>36</sup> In: *Promluv, paměti*, s. 9.

<sup>37</sup> Ibidem.



Sledujeme, jak jeho první pokusy s básněním končí pouhým epigonstvím, postupně však jeho snahy dostávají osobitější ráz, paměť, již si od mala cvičil a pěstoval, již se snažil polapit prchavost chvíle, ho zcela polapí nakonec sama. Ale nepředbíhejme.

Druhým velkým tématem, které se v knize prolíná s pamětí, je právě téma ztráty. Už v roce 1943, kdy vychází první kapitola, ještě jako samostatná povídka ve francouzském časopise *Mesures* povídka „Mademoiselle O“<sup>38</sup>, zařazená poté do první verze této autobiografie jako kapitola pátá, Nabokov ví, že definitivně ztratil Rusko, své blízké a své lásky.

Jsou tedy tyto vzpomínky snahou obnovit dětství a vlastní kořeny? Zmizelo přece úplně všechno, zbyl mu dle vlastních slov přeci jen „nenáviděný dům a starý opelichaný pes“,<sup>39</sup> jak si vypravěč povzdychne právě v oné první napsané kapitole. Ztrátu dokonce vnímá od tak nevýznamných věcí, jako jsou sirky a dětský vláček, přes vychovatele, první lásky spojující se v jeho mysli s Ruskem samotným, až k nejbližším, otci nebo svému bratru.

Celou knihu prostupují obrazy jeho vzpomínek zkamenělých jakoby navždy.

*(...) jakoby se ty známé předměty nahromaděné ve tmě mermomocí snažily vytvořit jednoznačný a trvalý obraz, který opakovaný vjem v mém mozku nakonec skutečně zanechal.*<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> In: *Mesures*, vol. 2, no. 2, 1936.

<sup>39</sup> In: *Promluv, paměti*, s. 101.

Je možná s podivem, že se Nabokov v pamětech nevěnuje více také ztrátě ruštiny jako svého rodného jazyka. Nabokov se (podobně jako Josif Brodskij) od čtyřicátých let dobrovolně vzdává ruštiny ve prospěch pro něj hůře naučené angličtiny. Svou ztrátu veřejně okomentoval slovy v doslovu k ruskému překladu *Lolity*:

*My private tragedy, which can not, and indeed should not, be anybody's concern, is that I had to abandon my natural idiom, my untrammelled, rich, and infinitely docile Russian tongue for a second-rate brand of English, devoid of any of those apparatuses – the baffling mirror, the black velvet backdrop, the implied associations and traditions – which the native illusionist, fractails flying, can magically to use transcend the heritage in his own way.*

In: *Encounter*, April 1959, s. 73

Michael Wood v knize *The Magician's Doubts* však odhaluje v tomto Nabokovově vyznání „své soukromé tragédie“ další z autorových hříček. Nepodmíněnou lásku k rodné ruštině podle Wooda nahradil erotický a svůdnický poměr k angličtině. Došlo tím k rekompenzaci ztráty. Podrobnější komparace angličtiny a ruštiny a projev ztráty ruštiny v Nabokovově angličtině by však vyžadovala daleko podrobnější analýzu. Proto tomu se tato práce nadále věnovat nebude.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 88.

Nabokov si vychutnává možnost nechávat obrazy ze svých vzpomínek zapečetěné navěky, dokonce se tak pro něj stávají reálnější než vlastní přítomnost:

*(...) paměť proniká pocit bezpečí, spokojenosti a letního tepla. Ve srovnání s tak silnou skutečností, je přítomnost jen stínem. Zrcadlo přetéká jasem; do pokoje vletěl brundibár a bouchá se o strop. Všechno je jak má být, nic se nikdy nezmění, nikdo nikdy nezemře.<sup>41</sup>*

Když ve třetí kapitole líčí příhodu s muziky, kteří přišli za jeho otcem, aby urovnal nějaký spor, a podle starého ruského obyčeje poté, co jim vyhoví, jej několik silných paží několikrát vyhodí vzduchu:

*Třikrát takhle vzlétl za hlasitého hekání a povzbuzování svých neviditelných vyhadzovačů, přičemž druhý vzlet byl vyšší než první, a potom, při svém posledním a nejvznešenějším vzletu, se opíral, jakoby navěky, o kobaltové letní poledne, podoben obyvatelům nebeského ráje, kteří se pohodlně vznášejí v bohatě skládaných řízách na klenutých stropěch kostela, zatímco dole se jedna od druhé zapalují ve smrtelných rukou voskové svíce a vytvářejí roj drobných plamínek v oparu kadidla, kněz čte o věčném pokoji a pohřební lilie skrývají tvář toho, kdo tam leží, uprostřed plovoucích světél, v otevřené rakvi.<sup>42</sup>*

Snaží se tím v těchto veskrze statických obrazech, které se pak mohou prolínat dalšími vzpomínkami, svoji paměť zhmotnit. Obrazy se pak mohou spolu rozehrát naplno a rozezvučet v jisté harmonii.

*S potěšením zaznamenávám vrcholný Mnemosynin výkon, jímž je mistrovství, s jakým sjednocuje přirozené harmonie, když houfuje do své ohrady tu a tam rozvěšené a roztoulané tonality minulosti. Ohlížím-li se zpátky, rád si při vyvrcholení a rozvedené těch řinčivých akordů představuji něco tak trvalého [...]<sup>43</sup>*

---

<sup>41</sup> Ibidem, s. 77.

<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> Ibidem.

Nabokov těmto obrazům říká „tematické vzory“. Ty přímo vetkává do textu paměti. Sledujeme tu vlastně podobný princip, kterým se řídí ve svých románech a novelách. Například velmi výrazná logická hříčka se objevuje už v jedné z jeho prvních novel *Oko*,<sup>44</sup> v níž se protagonista hned na začátku příběhu zastřelí a existuje už jen ve formě pozorovatele následujících událostí. Když však na konci novely zjišťujeme, že Smurnov celou dobu hrál pozorovatele současně i sebe samého, zjišťujeme, že Nabokovovi nejde o důsledné rozřešení, zda byl Smurnov po celé vyprávění živý nebo mrtvý, jde mu spíše o vzor příběhového zacyklení. Po Smurnovovi lze v textu pátrat do nekonečna, ale díky jeho zrcadlení se v ostatních postavách, bude stále donekonečna unikat. Zdá se pak pochopitelné, že Nabokov sám se o svém psaní vysloví tak, že jeho věty jsou *průzračné, avšak podivně klamné a opravdový život jeho knih plyne v metaforách*.<sup>45</sup> Všechno je viditelné, avšak pro vzory na tkanině není rozeznatelný způsob splétání nití.

Tento kalyptický způsob psaní, který zahaluje hloubku významu, ale nechává rozehrát vzory na povrchu, přičemž si dává záležet hlavně na jejich podobnosti a překrývání, jen „ať milý návštěvník škobrtne“,<sup>46</sup> jak sám dodává sám Nabokov v *Promluv, paměti*, pouze evokuje hloubku významu, ale nikdy konečně neodkrývá tajemství toho, co popisuje. Proto i Rusko a Nabokovovo dětství je částečně zahaleno tmou. A ač víme, že se Nabokovovi tma hnusila (v dětství si nechával pootevřené dveře od koupelny, kudy šlo světlo, dělá se mu špatně při představě, že před svým narozením jej obklopovala tma), přesto ona tma hloubky místy v textu proniká. Tato místa jakoby se nepodařila protkat do oněch velkolepých vzorů na koberci textu.

Nabokov sám přiznává, že se své roli tesaře – tapiseristy selhal, byl sám otřesen, že *život sáhl na [jeho] tvůrčí práva tím, že se dál vlnil za subjektivními hranicemi, které tak elegantně a ekonomicky vyznačili vzpomínky na dětství, o nichž se do té doby domníval, že je podepsal a zapečetil*.<sup>47</sup>

A tak se v této tkanině tvoří průrvy, které vypravěč není schopen zacelit. Smrt otce, která je předznamenána už v obrazu s mužiky, popíše ještě dříve, než se skutečně stane a to tak podrobně, že skutečná otcova smrt pouze vykukuje zpod textu. Když se malý Vladimír ve

---

<sup>44</sup> Соглядатай. In: *Sowriemiennyje zapiski*, 44, Paříž, 1930.

<sup>45</sup> Tak popisuje tvorbu autora, který vydával pod pseudonymem Sirin – tedy pseudonymem Nabokova samotného, pod nímž publikoval několik básnických sbírek a novel před odjezdem do Ameriky. In: *Promluv, paměti*, s. 289.

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 141.

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 93.

škole dozví, že jeho otec vyzval na souboj vydavatele deníku, který ho pomluvil, a v představivosti mu při cestě ze školy domů ožívají obrazy slavných soubojů Puškina či Lermontova, velmi názorně si představí, jak jeho otec v souboji padá k zemi a několika výjevy ze vzpomínek na něj se s ním už naposled rozloučí. Tato smrt je daleko podrobnější a vykreslenější než ta skutečná smrt o jedenáct let později, kdy otce opravdu zastřelí atentáčníci při projevu jeho přítele Miljukova, kterého se snaží vlastním tělem ochránit. *Ona budoucí událost však nevrhla na ozářené schody našeho petěrburského domu stín.*<sup>48</sup> Sám tak vlastně přiznává, že tyto paměti jsou sestaveny z těch obrazů, které on sám vybere a zkomponuje, ne z těch, které by zkomponoval život.

Některé události dělá tak téměř neviditelné. Zdá se, že ony pouze probleskují mezi těmi, které se vyskytly v barevných „tematických vzorech“. Vladimirovi sourozenci jsou tak v knize vlastně nepřítomní, ačkoli víme, že s bratrem Sergejem trávil skoro všechno čas, neboť spolu měli společné lekce s vychovateli. Jeho příběh je popsán na třech stranách, ale v ostatních vzpomínkách je naprosto nezachytitelný. Ony tři strany, o něm pojednávající, působí jako porušení v tkanině textu. Něco, co se dává nahlédnout pouze jako mizení, co lze po celé šířce textu pak už jen tušit.

Stejně tak v textu prosvítají obě světové války. První válka pouze v jedné z metafor, když Nabokov připodobní náraz svého srdce, poté, co se dozví, že otec je živ a zdrav a že v souboji v roce 1911 nepadl, k nárazu lodi Bujnyj v rozhodující bitvě rusko-japonské války u Cušimy. Druhá světová válka probleskuje poslední kapitolou jen jako hříčka fantazie:

*Chlapci musely být skoro tři roky v ten větrný den v Berlíně (kde se samozřejmě nikdo nemohl vyhnout seznámení se všudypřítomným portrétem Führera), kdy jsem s ním stál před záhonem bledých macešek, jejichž vzhůru otočené tvářičky zdobila tmavá čmouha podobná kníru, a smáli jsme se mým dost hloupým připomínkám, přirovnávajícím macešky k davu pohupujících se malých Hitlerů.*<sup>49</sup>

Poslední kapitola je z tohoto hlediska zajímavá proto, že když popisuje, jak se roku 1934 prochází ulicemi Berlína a vidí ve výlohách portréty Hindenburga a Hitlera, celou svou výpověď transformuje v dialog s Vérou, svou vlastní ženou, s níž poté odjede do Ameriky.

---

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> Ibidem.

Tento intimní tón<sup>50</sup> plný porozumění a tajného spiklenectví s adresátem, kterým je Véra (a současně se čtenářem, který je ve chvíli čtení nucen přistoupit na takové porozumění a souhlasného mlčení taktéž), jaký transformace monologu v dialog nutně vyvolá, ještě víc začne kontrastovat s prvky, které oznamují přítomnost války:

*V čistotě a prázdnotě méně známé hodiny ležely stíny na nezvyklé straně ulice, odívající ji se smyslem pro nikoli nevkusné převrácení stran, jako když se v zrcadle holičství odráží okno, k němuž melancholický holič, obtahující na řemenu břitvu, obrací pohled (jak to při téhle činnosti dělají všichni holiči), a kus chodníku, zarámovaný v tom odraženém okně a odvádějící procesí lhostejných chodců nesprávným směrem, do abstraktního světa, který zničehonic přestává být zábavný a proráží hráz hrůzy.<sup>51</sup>*

Hrůza, která je zmíněna jen okrajově, se do textu dostává však zatím jen skrze odraz ve skle. Ač Nabokov o válce explicitně nemluví, její dozvuky lze vycítit právě v jeho vyexponovaných přirovnáních a metaforách:

*A možná jsem si vzpomněl na prostý, staromódní zvyk, který měl – a nepochybně stále má – v oblibě francouzský policista, když odvádí do vězení dělníka s prokvetlým nosem, nedělního výtržníka; totiž na to, jak ho proměnil v neobyčejně pokornou či dokonce horlivou družici pomocí jakéhosi rybářského háčku vraženého do zanedbaného, ale citlivě reagujícího těla.<sup>52</sup>*

Ke konci kapitoly se jednotlivá přirovnání stávají sice méně metaforickými a začínají oživovat sama. Není proto překvapující, že vzpomínky se na posledních stranách knihy jsou nikoli vzpomínkami Nabokova, jehož metaforické bujení by pohltilo celý jeho koberec, ale stávají se vzpomínkami jeho syna, který se učí objevovat svět stejně jako maličký Nabokov v první kapitole. Soustavná pozornost na synovo poznávání světa umožňuje reflektovat jinak než dosud. Převede hrůznou reflexi válečné Evropy na jazyk rodiče, který se zajímá jediné o to, aby dítě někde neutrpělo újmu.

---

<sup>50</sup> Kapitola je příznačně uvozena větou: *Léta ubíhají, drahá, a za chvíli nikdo nebude vědět, co víme ty a já. A dále: Pamatuješ na naše objevy?* In: *Promluv, paměti*, s. 296, 298.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 307.

*Štítivý a možná přehnaný třas, který se odráží v těchto poznámkách, lze možná připsat našemu ustavičnému strachu, aby se dítě něčím nenakazilo. Odjakživa jsi považovala za odporně otřepaný názor – nikoli prostý podivné měšťácké příchuti –, že správní chlapci musejí nenávidět mytí a milovat zabíjení.<sup>53</sup>*

Nebo dále:

*Snažili jsme se ze všech sil ohradit důvěřivou něžnost našeho chlapce ostražitou něžností, avšak nevyhnutelně jsme se ocitali tváří v tvář skutečnosti, že svinstvo, které po sobě nechávali chuligáni v pískovišti na dětském hřišti, je to nejmenší z možných zel (...)<sup>54</sup>*

Prostor válečné Evropy pak cíleně ve své paměti redukuje na parky, po nichž se s Věrou a synem chodí procházet:

*Rozprostřený na poslední hranici minulosti a na okraji přítomnosti, zůstává v mé paměti pouze jako geometrický vzor, který jsem nepochybně mohl zaplnit barvami přijatelných květin, kdybych byl natolik neopatrný a porušil mlčení čisté paměti, kterou (snad vyjma nějakého náhodného zvonění v uších, které má na svědomí tlak mé vlastní unavené krve) jsem ponechal v klidu a již jsem pokorně naslouchal od samého počátku. To, co mi skutečně utkvělo v paměti z toho neutrálně kvetoucího vzoru, je jeho důvtipné tematické spojení s parky a sady na druhé straně oceánu (...)<sup>55</sup>*

Nabokovovu práci z paměti lze popsat následovně: lovec a umělec, který chtěl dosáhnout vzpomínky, polapit je jako motýla,<sup>56</sup> se často zklame, když mu některý vzácný kousek ulétne, nebo se poničí už lapen (jako motýl, kterého v páté kapitole rozsedla na pohovce Mademoiselle). Nabokov by je pak rád zachoval zafixované na napínadle *navěky*, s roztáhnutými křídly, aby co nejvíc vynikly pestrobarevné *tematické vzory*. Občas ale některá

---

<sup>53</sup> Ibidem.

<sup>54</sup> Ibidem, s. 307.

<sup>55</sup> Ibidem, s. 310-311.

<sup>56</sup> Srov. častý motiv motýlů, kteří Nabokovovi ulétli, které někdo rozsedl a které se mu podařilo lapit až v Americe.

vzpomínka nečekaně sklapne svá nádherná křídla dřív a zpod vzorovaných mimiker problesknou spodní tmavá křídla můry. Radostnými vzpomínkami psanými ve stylu westernových rodokapsů či dobrodružství Huckleberryho Finna, které Nabokovův jazyk napodobuje, se jako záblesky vyjevuje to, co Nabokov nezachycuje pravými slovy. Odráží se v užitých metaforách a přirovnáních jen jako vzdálený obraz. Nabokov se snaží polapit Mnemosyne<sup>57</sup>, se nakonec sám stává vězněm bohyně paměti. Nymfa Kalypsó, jej ze svého ostrova nepouští tak jako Odyssea na Diův příkaz a nedovoluje mu odplout vstříc dalším činům. Nymfa se baví tím, že tká v jeskyni na kolovrátku. Věnuje Odysseovi při odjezdu šaty, aby se měl v čem plavit zpět domů. Odysseus je pak ale musí odhodit, aby jej nestáhly ke dnu rozbouřeného moře před ostrovem Faiéků. Nabokov se naučil od Kalypsó tkát – zahalovat své tělo a skutečnost tkaninou. Ve jméně Kalypsy lze vidět etymologickou příbuznost s κάλυψις (kalypsis), aktem zahalování, skrývání.<sup>58</sup> Kalypstický způsob psaní vytváří dichotomii k apokalyptickému - ἀποκάλυψις (apokalypsis), zjevnému způsobu psaní, odkrývajícimu podstatu skutečnosti, vyjevujícimu smysl o dějinách jako nadpřirozenou pravdu.

Ovšem jeho látka nese stopy děr a nit se nepovoluje pečlivému utažení. Téma ztráty se pak projevuje jako figura prosvítání a mizení. Stejný vizuální motiv prosvítajícího světla, ať už skrze listy stromů, závěsy, či sklo na verandě, který vypravěče fascinuje už od začátku, tuto domněnku, zdá se, potvrzuje. Trhliny v textu se po válce budou objevovat stále častěji.

---

<sup>57</sup> *Parnassius mnemosyne* (česky *Jason dymnivkový*), druh motýla s výrazně blanitými křídly z čeledi otakárkovitých, který Nabokovi při jedné večerní procházce se sítkou uletěl.

<sup>58</sup> Zatímco apokalyptický způsob převádí skryté (boží pravda) do lidského jazyka a otvírá je tak lidskému vědění, kalypstický způsob psaní chce pravdu a konečný smysl skutečnosti zakrýt. Lže a klame ve jménu upokojení. Chci tu připomenout, že literární postup při konstruování *Lolity* velmi úzce souvisí s těmito prvky v textu *Promluv, paměti*. Čtenář si tu také všimne časové blízkosti těchto dvou děl. V době, kdy vychází autobiografie knižně, pracuje Nabokov na *Lolitě* a *Pninovi* a na ruském překladu *Daru*. Humber Humbert, protagonista *Lolity*, koncipuje svou zpověď jako obhajobu. Svě činy omlouvá tím, že byly nevyhnutelné, že ho k nim donutily okolnosti. Mezi mnoha pojmenováními, která si v textu dává, se k těmto manévřům nejvíce přibližuje metafora pavouka, který umně spřádá na čtenáře své síť (Humbert Humbert několikrát zmiňuje pavučiny v textu, který píše). Jeho tkanivo se ale na několika místech trhá. A v nich lze zahlédnout pod maskou skutečného devianta. Nabokovovy postavy touží být vypravěčem a zároveň zločincem. Zahalují se do slov. A nakonec i sám Nabokov často v rozhovorech často záměrně překrucoval pravdu, rád mátl kritiky a přeháněl.

## 3.2. POTLAČENÍ/VYLOUČENÍ

### INGEBORG BACHMANNOVÁ: *MALINA* (1971)

Ve třetí Frankfurtské přednášce z přelomu padesátých a šedesátých let pronáší Ingeborg Bachmannová, že *neexistuje žádné románové, žádné básnické já, které by nežilo z dokazování: Mluvím, tedy jsem.*<sup>59</sup> Její román *Malina*, uveřejněný poprvé v roce 1971, který měl původně být zařazen do většího cyklu románů tematizujících smrt, tuto myšlenku rozvíjí ještě dál. Stejně jako další romány z nedokončeného cyklu *Todesarten*, představující všechny možné způsoby smrti v moderní společnosti, zasazuje Bachmannová i tento do specifického prostoru a historického rámce Rakouska a Vídně poválečné doby. Protagonistky Franziska Ranner (z románu *Případ Franza*), Fanny Goldmann (z *Requiem pro Fanny Goldmannovou*), Elisabeth Mihalovics (*Tři cesty k jezeru*) a Eka Kottwitz (z již nedokončeného fragmentu dalšího románu) čelí zločinům, které na nich páchají muži a soudobá společnost a které zapříčiní jejich následnou „smrt“. Nejedná se však o smrt, jak ji dosud literatura zpracovávala. Jde o určitou společenskou destrukci, která s fyzickým ničením nemusí souviset, přestože se týrané a mučené fyzické tělo v knihách také objevuje.

Stejně tak se v *Malinovi* vypravěčské ženské já, které začíná mluvit na začátku románu, stává jednou z obětí. Její postupné umírání se rozprostírá do tří kapitol: „Šťastná s Ivanem“, „Třetí muž“ a kapitoly „O posledních věcech“. V každé z nich se objeví jeden hlavní muž, který přebírá režii a já ničí.

*Malina* z názvu neoznačuje slovanské jméno pro ženu, ale pro muže. V „obsazení“ románu na začátku knihy čteme:

*JÁ* rakouský pas vydaný ministerstvem vnitra. Ověřený doklad státní příslušnosti. Oči hn., vlasy sv., narozena v Klagenfurtu, následují data a povolání, dvakrát přeškrtnuté a přepisované, adresa, třikrát přeškrtnutá a krasopisně nadepsaná: bytem Uherská ulice 6, Vídeň III.

*ČAS* dnes

*MÍSTO* Vídeň<sup>60</sup>

<sup>59</sup> In: Bachmannová, Ingeborg: Frankfurtské přednášky. Třetí přednáška: O já. In: *Místo pro náhody*. Triáda, Praha 2009, s. 104.

<sup>60</sup> In: Bachmannová, Ingeborg: *Malina*. Mladá fronta, Praha 1996, s. 10.



O osobě, které patří vypravěčský hlas, od počátku nevíme kromě adresy a barvy očí a vlasů nic. Další role v románu obsazují Ivan s dětmi Bélou a Andrásem a trochu tajemná mužská postava Maliny. V úvodním hereckém obsazení chybí ještě další postavy, mimo jiné sekretářka slečna Jellinekova, paní na úklid Lina a také otec. Pro vypravěčské já se bude příběh odvíjet ale od Maliny. Všechna jména, která se v příběhu objeví, zapadají do určitého symbolického kódu. Mohou třeba tvořit anagram ke jménu Malina, které je samo anagramem slov „animal“ nebo „anima“, jak o tom hovoří Karen Achberger v knize *Understanding Ingeborg Bachmann*.<sup>61</sup>

Dá se však zde mluvit o příběhu? Představme si situaci, kdy subjekt žijící ve Vídni šedesátých let, tedy Vídni již osvobozené od různých nadvlád po válce, městem, které má na vrub mnoho promlčených zločinů, já s tísnivou minulostí, chce vyjádřit, kým skutečně je. Snaží se zformulovat své zkušenosti, lásku, strach i naděje a dostává k tomu na stránkách knihy určitý prostor.

*Malina* představuje způsob moderní destrukce tradiční narativity, při jeho čtení musí čtenář zapomenout na tradiční víceméně neproblematické vypravěčské já:

*[...] existují tu četná já a žádná shoda ohledně já – jako by neměla existovat ani žádná shoda o člověku, nýbrž vždy nové koncepty. Já se vynořuje poměrně brzy a v literatuře posledních desetiletí nabírá stále úžasnějších, fascinujících podob.*<sup>62</sup>

Vypravěčka nemá jméno, ale přivlastňuje si to, co bývá v řeči označováno jako já. Víme o ní velmi málo, ale zároveň nám bude o sobě sdělovat to nejosobnější. Ztráta a mizení v románu postihuje právě toto já. Bude nutné ukázat, jakým způsobem a proč vlastně toto já mizí.

První kapitola začíná názvem Šťastná s Ivanem. Ivan je předmětem vroucí vypravěččiny lásky. Má dvě děti a pochází z Maďarska. Já se k Ivanovi upíná jako ke své naději a spáse. Chtělo by splynout s někým, kdo přichází z východu. Tajemným Maďarem z Uherské ulice, který v leččems připomíná zaniklou multikulturalitu Rakouska-Uherska.<sup>63</sup> Láska k Ivanovi substituuje pro já smysl bytí.

---

<sup>61</sup> Achberger, Karen R.: *Understanding Ingeborg Bachmann*. University of South Carolina, South Carolina 1995, s. 126.

<sup>62</sup> In: Bachmannová, Ingeborg: Třetí přednáška: O já. In: *Místo pro náhody*. Triáda, Praha 2009, s. 99.

<sup>63</sup> In: Bachmannová, Ingeborg: *Malina*. Mladá fronta, Praha 1996, s. 74.

*Přišel, aby dal souhláskám pevný a jasný obrys, aby otevřel a nechal naplno zaznít samohlásky, aby mi slova opět přecházela přes rty, aby se obnovily první porušené souvislosti a vyřešily problémy, a já proto od něj ani o píď neustoupím, sladím a napíšu přes sebe naše totožná, jasně znějící začáteční písmena, kterými podepisujeme svoje lístečky, a až se naše jména spojí, můžeme opět obezřetně začít prvními slovy vzdávat čest tomuhle světu, [...]*<sup>64</sup>

Proč takový důraz na jazyk, který Ivan v já obnovuje? Na totožná začáteční písmena německého „Ich“ a Ivana?

Já chce spojit svůj jazyk s jeho. Chce být tvořeno skrze jazyk, který Ivan uslyší, a proto bude reálné. Jinými slovy: ačkoliv nevíme, odkud se ono mluvící já vzalo, a od začátku se nabízí možnost, že já se zrodilo v postavě Maliny<sup>65</sup> – oddělilo se od jeho já, které, jak víme „pro něj není problém“, začalo problémy dělat, začalo se emancipovat z jeho vlivu –, přes tento nejistý původ mluvícího já, tušíme, že jeho existence bude velice křehká a bude o ni muset bojovat. V Ivanovi hledá svou podporu, touží se manifestovat v jeho lásce k němu.

Jenže Ivan její a svou řeč naopak stále víc a víc odděluje. A tím začíná systematická destrukce právě zrozeného já.

Ivana já zastihuje stále na odchodu. Jejich rozhovory probíhají více po telefonu, než v realitě. Jejich hovor se v nich kruhovitě otáčí kolem tématu jejich nezastizitelnosti.

*Má Mekka a můj Jeruzalém! Tak vyvolená jsem ze všech telefonních účastníků a tak si mě volí, mé číslo 72 31 44, protože Ivan mě už dokáže najít z paměti na všech číselnicích a nachází mé číslo s větší jistotou než mé vlasy a ústa a dlah.*

*Já dnes večer? Ne, když nemůžeš*

*Ale přece jsi*

*To ano, ale tam se mi nechce*

---

<sup>64</sup> Ibidem, s. 27-28.

<sup>65</sup> O Malinu se Ivan nikdy nezajímá. Tito dva se nikdy spolu nekonfrontují.

*Chápu, že se Ivan nezajímá o Malinu. Dávám taky pozor, aby si navzájem nepřišli do cesty. Ale úplně nechápu, proč Malina nikdy o Ivanovi nemluví. Vůbec, ani mimochodem, se o něm nezmiňuje, s neuvěřitelnou rafinovaností se vyhýbá tomu, aby byl svědkem mých telefonních hovorů s Ivanem nebo ho potkal na schodech.*

(In: Bachmannová, Ingeborg: *Malina*. Mladá fronta, Praha 1996, s. 74.)

*Promiň, ale to pokládám za  
Říkám ti přece, nemá to vůbec  
Bude lepší, když tam půjdeš, já úplně zapomněl  
Takže ty máš. Takže ty jsi  
Pak tedy zítra, dobře se vyspi!*<sup>66</sup>

Dialog zastupuje jednotlivé „tahy“ v šachu, který spolu hrají, pokud se doopravdy sejdou. Ivan představuje pro vypravěčku protihráče, nikoliv partnera, milence, spolubojovníka v zápase o její život. Jeho tahy jsou vždy vítězné.

*Dnes je u mě, příště budu já u něho, a nebude-li mít chuť tvořit se mnou věty, rozloží mou nebo svou šachovnici u sebe nebo u mě v bytě a donutí mě hrát. Ivan se zlobí, budou to asi urážky nebo posměšky, které vykřikuje mezi dvěma tahy, pořád ještě nerozumím jiným maďarským slůvkům než jaj a je a sama občas vyjeknu éljen! Sice se to zaručeně nehodí, ale je to jediné zvolání, které znám už léta. Proboha, co děláš s tím střelcem, prosím tě, promysli si ten tah znova. Copak jsi nepostřehla, jak hraju? Když Ivan navíc pronese: Istenfáját! nebo az Isten kinját!, předpokládám, že takové výrazy patří do souboru jeho nepřeložitelných kleteb, a tyhle domnělé nadávky mě přirozeně vyvádějí z konceptu. Ty hraješ bez plánu, nezapojuješ figury do hry, královnu máš naprosto pasivní, říká Ivan.*<sup>67</sup>

Jejich milostný dialog je proto fragmentární. Sestává z vět patřících k diskurzu hry. Chybí v něm slova pro emoce, v nichž by se já mohlo nejlépe realizovat.<sup>68</sup>

*Hlavových vět máme spoustu, přímo hromady, podobně jako telefonních a šachových vět i vět o celém životě. Schází nám ještě mnoho větných souborů, o citech nemáme zatím ani jedinou větu, protože Ivan žádnou nevyslovil, protože já se neodvážím vytvořit první větu tohoto typu, přesto však o onom vzdáleném chybějícím souboru vět přemýšlím, navzdory všem dobrým větám, které už umíme utvořit.*<sup>69</sup>

---

<sup>66</sup> In: Bachmannová, Ingeborg: *Malina*. Mladá fronta, Praha 1996, s. 36.

<sup>67</sup> *Éljen* znamená maďarsky „nechat žít“, při hře se uplatňuje i ve významu „hurá“. I zde se proto odráží zápas vypravěčky o svou existenci. *Ibidem*, s. 39.

<sup>68</sup> Já tvoří s Malinou protiklad emocionálního a racionálního diskurzu.

<sup>69</sup> *Ibidem*, s. 41.

Způsob, jakým Ivan k já mluví, ani zdaleka nepřipomíná řeč svádění. Připisuje mu pouze jeho ryze tělesné atributy. Její schopnosti odmítá, vymisťuje jej ze hry do role velmi naivního člověka.

*Musím se smát, pak opět medituji nad problémem své nehybnosti a Ivan mi dává očima znamení. Pochopilas to? Ne, ty nic nechápeš. Musíš mít v hlavě pořádný guláš anebo samé seno a slámu. Ach, a teď mě chce ta bezhlavá, ta slečna s prázdnou hlavou odlákat, ale to už známe, šaty se smekly z ramene, ale já se tam nedívám, myslí radši na střelce, i nohy ukazujeme dobrou půlhodinu až někam nad kolena, ale to vám teď stejně nepomůže, slečinko, takhle vy tedy hrajete šachy, ale se mnou se tak nedá hrát, ach, teď se zase tak komicky tváříme, to se dalo čekat, ztratili jsme střelce, drahá slečno, dám ti ještě jednu radu, zmizni odtud, táhni z e5 na d3, ale tím veškerá má galantnost končí.<sup>70</sup>*

Svá utopická přání představuje já vložím pohádky o Tajemné princezně z Kagranu. Čtvrť Vídně, Kagran, se v její vizi promění na pohádkovou zemi. „Překrásný zpěv“ tajemného cizince ji „nadobro omámí“, shledává se s ním několikrát a mezi shledáními jen bloudí. Cizinec však její řeč neposlouchá. Jeho životem je „nekonečná pout“.

*[...] toužila mu povědět něco na rozloučenou v jeho i ve své řeči. Řekla mu to očima. Cizinec se však odvrátil a zmizel v noci.<sup>71</sup>*

Já si ke konci první kapitoly uvědomuje utopičnost své vize a pohádku schovává, jako by se za její sepsání stydělo:

*Listy s princeznou z Kagranu rychle schovávám do desek, aby slečna Jellinekova neviděla, co jsem to napsala [...]<sup>72</sup>*

Ivan také nedokáže přesvědčit „já“ k napsání románu *Exsultate Jubilate*,<sup>73</sup> onoho spasitelského díla, které by přinášelo radost k zbláznění, knihu vykoupení z vlastní minulosti

---

<sup>70</sup> Ibidem, s. 40.

<sup>71</sup> Ibidem, s. 55.

<sup>72</sup> Ibidem, s. 60.

a vzpomínek. A proto první kapitola končí obratem ve vztahu vypravěčky a Ivana. Já se obrací k sobě, příznačně se na sebe zadívá do zrcadla:

*Vstoupila, jsem do zrcadla, v zrcadle jsem se ztratila, nahlédla jsem do budoucna, byla jsem sama se sebou ve shodě, a teď se zas se sebou neshodnu. Procitlá mžourám do zrcadla a tužkou si obtahuji okraj víček. Můžu to vzdát. Na okamžik jsem byla nesmrtelná a byla jsem já, nebyla jsem tu pro Ivana a nežila skrze něj, nemělo to význam.<sup>74</sup>*

Od toho okamžiku to bude ona, kdo bude v telefonu užívat obvyklé výmluvy. Ví, že záchrana v Ivanovi nespočívá. Já zůstává samo.

*Ať má Ivan svobodu, ať má prostor pro realizaci i v tuto hodinu. Beru několik schodů najednou, letím nahoru, protože se mi zdá, že slyším tiše drnčet telefon, mohlo by to být u nás, skutečně vyzvání v intervalech, rozrážím dveře, nechávám je dokořán, protože telefon vyzvání jako na poplach. Strhnu sluchátko z aparátu a vyhrknu bez dechu a užasle:*

*Právě jsem přišla, byla jsem na procházce  
Přirozeně sama, jak jinak, jenom pár kroků  
Jak můžu tušit, že jsi doma  
Tak jsem tvé auto přehlídla  
Protože jsem přišla zezadu  
Zřejmě jsem zapoměla podívat se ti do oken  
Radši chodím z druhé strany  
Na Senný trh si netroufám  
A co ty jsi taky už doma*

---

<sup>73</sup> Název odpovídá skladbě Wolfganga Amadea Mozarta z roku 1773. Mnozí interpreti *Maliny* se shodují na důležitosti kontrastu Mozarta a Beethovena na jedné straně a Schönberga jako čelního reprezentanta moderní dodekafonické hudby na druhé. Román obsahuje ještě mnoho dalších narážek na jejich hudbu: např. označení „ariosto dolente“ a „perdendo le forze, dolente“ během závěrečného dialogu *Maliny*, jsou citace z třetí věty Beethovenovy předposlední klavírní sonáty, recitativ „Ó dávná vůně bájných dob“ tvoří část Schönbergyva opusu *Perrot Lunaire*. Viz např. práci *McMurtry, Ine: Crisis and Form in the Later Writing of Ingeborg Bachmann: An Aesthetic Examination of the Poetic Drafts of the 1960s. MHRA, IGRS London 2012, s. 191.*

<sup>74</sup> In: *Bachmannová, Ingeborg: Malina. Mladá fronta, Praha 1996, s. 116.*

*Kvůli Městskému parku, tam člověk nikdy neví  
Kam jsem jen dala oči  
I moje dnes stojí v Mincovní  
Nejlíp bude, když ti zavolám já, takže se zítra ozvu<sup>75</sup>*

A tak pokračuje další destrukce já. Druhá kapitola s názvem „Třetí muž“<sup>76</sup> představuje to, co mělo být s Ivanem potlačeno. Vzpomínky na dětství se v ní prolínají s útržkami scén z koncentračního tábora a plynových komor.<sup>77</sup> Tato kapitola se již neodehrává „tady a teď“ (na které dávalo já takový důraz v první kapitole).

*Místo není tentokrát Vídeň, Je to místo, které se zve Všude“ a Nikde. Čas není dnes.  
Čas už vůbec není, neboť by to mohlo být včera, mohlo by to být dávno, může to být  
znovu, ustavičně, něco z toho nebude nikdy. Neexistuje míra pro jednotky tohoto času,  
kam zasahují jiné časy, a neexistuje míra pro nečasy, kam prolíná i to, co nikdy nebylo  
v čase.<sup>78</sup>*

Tato kapitola je kapitolou snů a představ. Toto drama se odehrává uvnitř já. Působí proto překvapivě, že pokud počáteční scénografické poznámky naznačovaly možnost vnímat román jako divadelní představení, kterým já představuje svůj život, tak ve druhé kapitole přebírá tuto celkovou režii postava despotického otce. Já je zde obsazeno jako herec. Dochází k jeho zneužívání a násilí na něm. Otec působí jako lascivní režisér, několikrát já vraždí. Na její žádosti reaguje vždy s posměchem. Provokuje ji k hysterii. Nezáleží mu na tom, zda opravdu zemře, pouze jí opakovaně dokazuje svou nadřazenost. Několikrát se objeví otec ve scéně, kdy záměrně neposlouchá, co já křičí. Nebo jí chce jí vytrhnout jazyk, aby nemohla mluvit (a usvědčit ho).

---

<sup>75</sup> Ibidem.

<sup>76</sup> Název může být aluzí na novelu Grahama Greena a její filmovou adaptaci Carola Reeda z roku 1949 zasazené do prostředí poválečných trosk Vídně, v níž se neznámý třetí vrah nakonec vyjevuje jako domnělá oběť jedné vraždy.

<sup>77</sup> Sunka Simon v monografii *Mail-Orders: The Fiction of Letters in Postmodern Culture*, v kapitole Rhapsody in Letters, věnované románu Malina, zmiňuje pojem „mezilidský fašismus“, který Bachmannová v knihách komentuje. In: Simon, Sunka: *Mail-Orders: The Fiction of Letters in Postmodern Culture*. State University of New York Press, Albany 2002.

<sup>78</sup> In: Bachmannová, Ingeborg: *Malina*. Mladá fronta, Praha 1996, s. 148.

*Nemůžu promluvit, protože musím pryč od otce a přes mramorovou hradbu, ale v jiné řeči říkám: Ne! Ne! a v mnoha dalších řečech: No! No! Non! Non! Nět! Nět! No! Ném! Ném! Ne! I v naší řeči totiž můžu říct jenom „ne“, jiné slovo v žádné jiné řeči už nenacházím. Řítí se na mě rachotící konstrukce, možná ruské kolo, z gondol se lijou výkaly a já říkám: Ne! Ném! Abych přestala křičet své ne, vrazí mi otec prsty do očí, ty krátké, pevné, tvrdé prsty, jsem slepá, ale musím jít dál. Není to k vydržení. Usmívám se tedy, protože otec se mi sápe po jazyku a chce mi ho vytrhnout, aby mé „ne“ ani tady nikdo nezaslechl, ačkoliv mě neslyší živá duše, ale než mi ho stačí vytrhnout, stane se něco strašlivého, do úst mi padne obrovská modrá kaňka, abych už nevydala ani hlásku.<sup>79</sup>*

Destruuje jí i knihy a gramofonové desky, čemuž se já brání.

*Pak na mě zamrká a já vím, co má na mysli, protože muž se rozpačitě usmívá a říká, proč ne, a kvůli mně předstírá, že má snahu s mými knihami dobře zacházet, ale já mu nenávistně vyrvu z rukou francouzské knihy, protože mi je dal Malina, a říkám: Vy mě nedostanete! A otci říkám: Odjakživa jsi s námi se všemi jenom čachroval! Ale otec zařve: Cože, teď najednou nechceš, a já ano, já ano!<sup>80</sup>*

Už v tomto motivu se rozvíjí, co bude v následující kapitole už zcela zjevné. Otec se snaží zničit já prostřednictvím ničení jejího hlasu, knih a hudby. Poslední ze jmenovaných věcí má pro já zásadní důležitost.

V poslední, třetí kapitole „O posledních věcech“ píše já svou závěť. Odkazuje tak svou pozůstalost – to, v čem se doposud realizovalo – tedy osobní korespondenci, pohádku o princezně z Kagranu a své poznámky k románu o způsobech smrti, které já soustavně psalo místo spasitelského *Exsultate jubilate*. Kromě sepisování závěti předvádí tato kapitola poslední dialog, který vede k jeho smrti. Partnerem je Malina. Já se vrací její horečnaté vize. Malina ji z nich budí a v noci s ní chodí po pokoji. Jeho přístup k já však není jen uklidňující a pečovatelský. Malina já zároveň vyšetřuje a vyslýchá a vede ji k útlumu jejích vizí, snů a příběhů a v posledku k represi tohoto já vůbec.

---

<sup>79</sup> Ibidem, s. 150-151.

<sup>80</sup> Ibidem, s. 155-156.

*MALINA: Nic. Všecko. Protože všechno, co konáš, je marné. A to je neodpustitelné.*

*JÁ: (piano) I když je to neodpustitelné, chci se provždy promrhat, zbloudit, ztratit.*

*MALINA: Co chceš, na tom už nezáleží. Na správném místě už nemáš co chtít. Budeš tam do té míry sama sebou, že se můžeš vzdát svého já. Bude to první místo, kde někdo zacílí svět.*

*JÁ: Musím s tím začít já?*

*MALINA: Začala jsi se vším, proto musíš začít i s tímhle. A se vším přestaneš.*

*JÁ: (pensieroso) Já?*

*MALINA: Máš ještě pořád chuť brát do úst tohle já? Ještě to zvažuješ? Jen si ho zvaž!*

*JÁ: (tempo giusto) Ale vždyť ho teprv začínám mít ráda.*

*MALINA: Co myslíš, jak moc ho dokážeš milovat?*

*JÁ: (appassionato e con molto sentimento) Moc. Až příliš. Budu ho milovat jako svého bližního, jako tebe!<sup>81</sup>*

Představuje-li Ivan Rakousko-Uherskou minulost, otec nedávné válečné události, co pak představuje postava Maliny? Kdo je tedy Malina, s nímž já sdílí byt a jenž je uveden v názvu knihy? O Malinovi se v průběhu knihy dozvídáme více údajů.<sup>82</sup> Muzeum, v němž Malina pracuje, je muzeum rozpadu Rakouska-Uherska.<sup>83</sup> Malina je racionální, praktický a

---

<sup>81</sup> Ibidem, s. 266.

<sup>82</sup> V úvodním představení rolí čteme:

*MALINA na pohled neurčitého stáří, dnes právě dosáhl čtyřicítky, autor Apokryfu, díla na knižním trhu v současnosti nedostupného, jehož se v druhé polovině padesátých let prodalo několik výtisků. Z důvodu maskování státní zaměstnanec první kategorie v Rakouském vojenském muzeu, kde našel uplatnění díky ukončenému studiu historie (hlavní obor) a dějin umění (obor vedlejší) a nastoupil na výhodné místo s možností automatického postupu, aniž by na sebe musel upozorňovat ať už vměšováním, projevy ctižádosti nebo kladením požadavků či nekalými návrhy, jak zdokonalit procedurální otázky a písemný styk mezi ministerstvem obrany na nábřeží Františka Josefa a nenápadným muzeem v Arzenálu, které patří k nejpodivuhodnějším zařízením našeho města.*

In: Ibidem, s. 10-12.

<sup>83</sup> Jak lze vyčíst z následujícího úryvku:

*Koho dnes zas už zajímá ten prokletý automobil, ve kterém zavraždili v Sarajevu arcivévodu Františka Ferdinanda, a ta zkrvavená uniforma? Musím nahlédnout do Malinových knih: osobní vůz značky Graef & Stift, evidenční číslo A III-118, typ: dvojité otevřená karoserie, 4 válce, vrtání válce 115 mm, zdvih 140 mm, výkon 28/32 HP, motor č. 287. Zadní stěna poškozená střepinou z prvního atentátu (bomba),*



soustředěný, má za sebou pár románů a představuje si každého muže jako sebe.<sup>84</sup> Malina o sobě neříká „já“. „Já“ o sobě říká jen vypravěčka. *Ty a já. Já a ty*. Pro Malinu jeho já není problémem, je pro něj bezvýznamné a známé.<sup>85</sup> Malina žije v čase a prostoru,<sup>86</sup> chce pořádek.<sup>87</sup> Mlčí o svém životě, a přesto nepůsobí, že by něco zamlčoval.<sup>88</sup> Malina nepláče při neštěstí, ale až při vzpomínce na něj, mrazí ho až u moře.<sup>89</sup> Malina radí zůstat na místě, kam patříš, protože jen tam lze zvítězit.<sup>90</sup> Právě tento novodobý muž bez vlastností (*nevyléčitelný klinický případ*),<sup>91</sup> je životaschopnější.<sup>92</sup> Přerušuje vyprávění já a soustavným psychologickým rozborem a vysvětlováním jej ničí.<sup>93</sup> Ničí tedy historii, která v něm byla ukryta a kterou já zažívalo skrze propletené vize a sny ve druhé kapitole. *První změna zasahující já spočívá v tom, že se už dále nenachází v příběhu, nýbrž příběh se nachází v já*,<sup>94</sup> říká Ingeborg Bachmannová ve *Frankfurtských přednáškách*. Je to paměť, kterou Malina vymazává.

Já, které na začátku osvobodilo vlastní hlas, mizí na konci románu v prasklině zdi. Odchází ze scény. Hlas přebírá vševědoucí vypravěč a informuje čtenáře o tom, jak Malina uklízí stopy po existenci já. V telefonu, v němž opět volá Ivan, zapře, že kdy jaké já existovalo. Závěrečný telefonát znamená konečné potlačení já, jako by se Ivan s Malinou domluvili.

Soudím však, že odchod já do zdi nebyl rezignací v této hře o existenci. Román podává jediný důkaz, že já kdy mluvilo a myslelo. Konečný odchod tak zůstává v knize jako

---

*na pravém boku viditelný průstřel kulkou, která způsobila smrt vévodkyně, vlevo u předního skla arcivévodova standarta, kterou měl na voze 28. června 1914...*

In: *Ibidem*, s. 145.

<sup>84</sup> *Ibidem*, s. 227.

<sup>85</sup> *Ibidem*, s. 19.

<sup>86</sup> *Ibidem*, s. 115.

<sup>87</sup> *Ibidem*, s. 249.

<sup>88</sup> *Ibidem*, s. 254.

<sup>89</sup> *Ibidem*, s. 262-3.

<sup>90</sup> *Ibidem*, s. 266. Hlas já má na rozdíl od Malinova hlasu melodičnost.

<sup>91</sup> *Ibidem*, s. 227.

<sup>92</sup> *Ibidem*, s. 247.

<sup>93</sup> *Ibidem*, s. 225.

<sup>94</sup> In: Bachmannová, Ingeborg: *O já*. 3. Frankfurtská přednáška. In: *Místo pro náhody*. Triáda, Praha 2009, s. 108.

usvědčení z vraždy. Já, které mohlo existovat pouze v jazyce (já beze jména, v dopisech se podepisující jako *Neznámá*), pro Ivana, otce ani Malinu vlastně nikdy neexistovalo. Všichni tři jej tlačili do rolí, které ničily jeho pravou totožnost. Já se od začátku ocitalo v dialozích v permanentním ohrožení. Druhou figurou, kterou se dozvídáme o ztraceném, je tedy redukce. Nazývám tak represivní či utiskující postup řeči všech mužských postav, které dokonaly zmizení já.

### 3.3. VYMAZÁVÁNÍ

THOMAS BERNHARD: *MÝCENÍ* (1984)

Ve srovnání s Odysseem, jehož vyrovnávání se se strastmi, které mu připravili bohové, projevuje navenek, tedy na jeho těle (pláč, oděv), jsou vypravěči v knihách Thomase Bernharda navenek nečitelní. Nemluví, ačkoli vedou celý text svůj monolog. Jsou tišší, ačkoliv ve své mysli rozvášněně argumentují. V jednání nevstupují do konfliktu, ačkoliv v myšlenkách dokáží konfrontovat všechno se vším.

Bernhardův pozdní román z roku 1984, *Mýcení*, stejně jako Nabokovovo *Promluv, paměti* tematizuje umění a tvorbu. Vypravěč s podstatnými autobiografickými rysy Thomase Bernharda samotného v textu pyká za své prvotní selhání, kdy přijal na Korutanské třídě pozvání manželů Auersbergerových na takzvaně uměleckou večeři s hercem Dvorního divadla. Ta má být zároveň hostinou pohřební po pohřbu vypravěčovy dávné známé Joany, která se před nedávnem oběsila. Už v tomto shrnutí je vidět hlavní rys Bernhardových próz – kromě očividného simultánního propojení reflexí o mnoha výchozích situacích a z toho plynoucí komplikovaná syntaktická provázanost vět, lze pro začátek předeslat, že umění bude mít už napříště vždy souvislost se smrtí. Smrt umění neustále konfrontuje a umění se tudíž ocitá v permanentním ohrožení.

Pokud převládá v kritice Bernhardových próz maximální důraz na jeho styl, pak je to dáno tím, že Bernhardova řeč pracuje s podobným principem jako diference klasického a moderního pojetí obrazu, o níž mluví Miroslav Petříček v předmluvě k Derridovým *Textům k dekonstrukci*.<sup>95</sup> Klasický obraz byl odedávna transparentní tomu, co zobrazoval. Moderní obraz naopak dává vidět svou umělost, zdůrazňuje prostředky tvorby, kontury tahů štětce, syntetičnost barvy a podobně. Dalo by se říct, že zaměřuje pozornost hlavně na svou vytvořenost. Obdobně se tomu má s Bernhardovým prostředkem tvorby – jazykem. Bernhardův jazyk zaměřuje pozornost sám na sebe, neboť nepopisuje události, ale především sám sebe. Jazyk začíná sám sebe vysvětlovat. Nelze proto říct, že Bernhard slovní konstrukce opakuje. Vypravěč je koriguje. Avšak vnitřní členění textu může ukázat víc, než jen podobnost s magickými formulami a zařikáváním, jak si všimají četné studie o Bernhardově próze.

---

<sup>95</sup> Viz Petříček, Miroslav: Předmluva, která nechce být návodem ke čtení. In: Derrida, Jacques: *Texty k dekonstrukci: Práce z let 1967-72*. Archa, Bratislava 1993, s. 7-30.

O co tedy jde? Román *Mýcení* začíná ve chvíli, kdy se vypravěč ocitá v ušáku, umístěném v předsíni v bytě vídeňské smetánky umění, Auersbergerových, kam na večeři má po představení dorazit i herec Dvorního divadla. Samotný děj se odvíjí v průběhu několika málo hodin před příchodem herce a chvíli po odchodu hostů a vypravěče. V rozpoložení vypravěče, jak se dozvídáme už na začátku, se zračí únava, smutek z Joaniny sebevraždy, rozčilení nad svým selháním při přijetí pozvání a pohrdání společností hostů. Tento přehnaný overt narrator, intradiegetický vypravěč, sedící polovinu svého vyprávění v ušáku v předsíni, druhou polovinu pak v hudebním salonku, vykazuje spíše znaky vypravěče extradiegetického, vezmeme-li v úvahu, že do samotného dění na večeři zasáhne všehovšudy pětkrát. Třikrát zamumláním několika slov, které několik hostů zaznamená:

*Několikrát jsem si jen tak řekl umělecký svět, a také umělecký život, skutečně nahlas a tak, že to lidé v hudebním salonu museli slyšet [...]*<sup>96</sup>

*Když se nezabijí, zemřou na choroby, které si přivodili nedbalostí, několikrát jsem bezmyšlenkovitě opakoval slovo nedbalost, a jako by mi to teď v ušáku činilo potěšení, říkal jsem si stále znovu slovo nedbalost, a přestal jsem ho říkat, až když jsem si všiml, že se ke mně do haly dívají z hudebního salonu[.]*<sup>97</sup>

Potřetí otázkou namířenou na příbyvšího herce, zda mu není protivné hrát, a počtvrté, když Auersbergovi řekne, že zaprodal svůj talent. Jak tedy vypadá vlastní konstrukce textu *Mýcení*? Především jsou to vnitřní vypravěčovy monologické úvahy o jeho postoji k bývalé manželce tapiseristy Fritze Joaně, která vypravěče přivedla k umění, k Auersbergerovi, který vypravěče během jeho mladých let finančně podporoval v umělecké činnosti a který se sám zapojuje do uměleckého života skládáním klavírních kusů, dále úvahy o vypravěčově postoji k současnému vídeňskému „umělectví“, které se liší od vídeňského „umění“ před třiceti lety, a jeho postoj k Joanině příteli Johnovi, který po předložení Joaniny mrtvoly řekl během guláše v Kilbu, že „byla v plastickém pytli“. Okolo těchto témat vypravěčova mysl neustále krouží v intelektuální distanci a snaží se je pojmově správně uchopit.

Monotónnost však není tak jednoznačná. Ačkoli text není dělen do odstavců, sám o sobě vykazuje jisté členění do několika jednání, jejichž konce charakterizuje buď uvolnění soustavného napětí:

---

<sup>96</sup> In: Bernhard, Thomas: *Mýcení*, s. 53.

<sup>97</sup> Ibidem, s. 90.

*Abych se nezbláznil, musel jsem tyto úvahy přerušit, uvažoval jsem v ušáku, a znovu jsem si pořádně přihnul ze sklenice se šampaňským,*<sup>98</sup>

změna tématu a zaostření:

*Abychom mohli přežít, myslíme pouze takové myšlenky, které nebere nikdo vážně, pomyslím si. Co hledám v této společnosti, s níž jsem už přes dvacet let neměl žádný styk a s níž jsem přes dvacet let žádný styk mít ani nechtěl a která šla vlastní cestou jako já svou, říkal jsem si v ušáku,*<sup>99</sup>

nebo příchod herce,<sup>100</sup> či puštění skladby *Bolero*, po němž ochabuje vypravěčovo rozčilení dočista:

*Auersbergerová mezitím nasadila desku s Bolerem, právě tím hudebním dílem, které Joana nejvíc milovala. Říkal jsem si, že Auersbergerová chtěla Bolerem připomenout Joanu a že dala Bolero na gramofon úmyslně. A pohnut prvními takty Bolera myslél jsem skutečně na Joanu, především na její pohřeb. Skutečnost, že Auersbergerová zrovna teď pustila Bolero, se mi zprvu zdála nevkusná, snad to ale ani nevkusné nebylo, spíš to od ní byl sice vychytralý, přece však dobrý nápad, jak z této víceméně oříšné večere jakožto umělecké večere nakonec přece jen udělat vzpomínku na Joanu. A zatímco jsem předtím, než Auersbergerová nasadila Bolero, chtěl vstát a jít, zůstal jsem nyní dokonce s chutí sedět, upadnuv najednou do stavu příjemné lhostejnosti [...]*<sup>101</sup>

Tyto akty se zacyklují, avšak nevytvářejí lineární narativ. Ztráta narativní koherence (*Ich bin ein Geschichtzenzerstörer*, říká příznačně Thomas Bernhard v titulu jedné ze svých knih) se totiž vyjevuje v čase. Místo lineárního vývoje událostí, ať už jde o vypravěčův postoj k pohřbu Joany, či Joaně samotné, nebo jeho postoj k hostům a událostem, které spolu prožili, které se několikrát obhlížejí z různých pozic, čímž se proměňuje vypravěčův náhled na ně,

---

<sup>98</sup> Ibidem, s. 61.

<sup>99</sup> Ibidem, s. 79.

<sup>100</sup> Ibidem, s. 97.

<sup>101</sup> Ibidem, s. 151.

vypravěč zpřesňuje a z různých nálad obhlíží pár prvotních událostí. Ačkoliv čtenář může z proudu textu vyabstrahovat, co se skutečně stalo, zůstává vypravěčův hlas jako jediný, díky němuž máme přístup k oněm informacím. Tím, že informace pak neustále zpřesňuje a dělá jejich korekturu, se ony události mohou zdát prchavé. Jako by mu šlo především o to nezastavit se na jednom zapečetujícím soudu, ale nechat tyto události neustále se v mysli proměňovat. Nabokov věřil umění více než skutečnému životu, proto jeho vzory chtěl zachovat v monumentu navždy. Bernhard naopak umění nedůvěřuje, nenechává jej promluvit jedinou větou, aniž by ji ihned nezpochybnil.

Avšak to je pouze polovina Bernhardova konceptu, neboť s koncem románu, s jeho poslední větou by se logicky oznamovala syntéza všech soudů, které dosud byly vyřčeny. Tím, že neodmítl pozvání manželů Auersbergerových na uměleckou večeři, v sobě vypravěč všechno popřel. Od té chvíle se odvíjí jeho snaha udržet si svou pozici vzdoru. A celý jeho vzdorující postoj, vyjádření nesouhlasu se společenskými názory, s deklamacemi uvozenými slovy *takzvaný, pryč, takřikajíc*, je tedy veskrze romantickým protisociálním vzdorem.

Tato odmítavá pozice se však ke konci jeho vlastním selháním hroutí. Při odchodu začne totiž jednat zcela proti svému přesvědčení, když se na konci večeře s Auersbergerovou loučí slovy díky a chvály.

*Tak, řekl jsem Auersbergerové, když byli všichni pryč, smutný den, co, abych tak alespoň ještě jednou připomenul Joanu. To, že spáchala sebevraždu, je pro ni pravděpodobně nejlepší, řekl jsem, pravděpodobně to pro ni byl nejlepší okamžik, řekl jsem Auersbergerové a uvědomil jsem si trapnost toho, co jsem právě řekl, odpornost této věty, která se tak často říká, když člověk spáchá sebevraždu. Chceme říci něco případného, pomyslel jsem si okamžitě, a řekneme něco zcela nepřístojného, ba trapného, odporného, hloupého. Co by ji taky v budoucnu čekalo, řekl jsem ještě a řekl jsem tím o jednu trapnost, o jednu odpornost víc. Každý člověk má dělat, co chce, řekl jsem nato, a řekl jsem tím jen další trapnost a odpornost.*

*[...]zatímco jsem Auersbergerové zároveň říkal, že se mi všichni velice líbili. Že jsem jenom schopn tak prachsprosté prolhanosti, pomyslel jsem si, zatímco jsem ještě mluvil s Auersbergerovou, že jsem jí schopn lhát přímo do očí, že jsem s to říci jí do očí pravý opak toho, co jsem právě cítil, jen proto, že mi to ulehčilo situaci, a tak jsem jí ještě do očí řekl, že mě mrzí, že jsem toho večera neslyšel její hlas, že jsem neslyšel žádné z jejich tak krásných, ba vynikajících, ba jedinečně zpívaných árií z Purcella a že mě vůbec velmi mrzí, že jsem s ní a jejím mužem, tedy s Auersbergerem,*

*na dvacet let přerušil kontakt, což opět nebylo než prolhané a což byla skutečně jedna z nejsprostších a nejodpornějších lží. A že považuji za zvlášť politováníhodné, že se toho večera nemohla zúčastnit Joana, řekl jsem ještě, a že bylo pravděpodobně zcela v Joanině duchu, že jsme nyní opět navázali kontakt, tedy já a Auersbergerovi, protože se na dlouho, ne-li víceméně natrvalo, vracím z Londýna, a že budeme takový kontakt v budoucnu pravděpodobně zase pěstovat, to už jsem ovšem Auersbergerové lhal přímo do očí, zatímco ostatní zrovna opouštěli dům, jak jsem mohl slyšet, zatímco jsem s Auersbergerovou stál nahoře na schodišti. Joana musela umřít, musela spáchat sebevraždu, abychom se opět setkali, řekl jsem ještě Auersbergerové a poté jsem ji krátce objal a dal jsem jí, jak řečeno, polibek na čelo a seběhl jsem po schodech dolů na ulici, a cestou po všech ulicích, jimiž jsem pak šel, jsem se trápil tím, že všechno, co jsem Auersbergerové řekl, byla jen lež a že všechno, co jsem řekl, byla vědomá lež.<sup>102</sup>*

Na konci vypravěč deklaruje ztrátu jediného zbylého opěrného bodu, – samotného jeho odmítavého postoje, který ještě držel text pohromadě (dával mu smysl). Toto selhání kopíruje jeho ztrátu postoje hned ze začátku knihy, při jeho procházce po Korutanské třídě, když ho Auersbergerovi zezadu oslovili.<sup>103</sup> Bernhardovy postavy jsou tak vlastně pouhými vězni vlastních myšlenek a neustále se točí v kruhu. Z jejich nekončícího přehrávání minulého je nikdo neosvobozuje. Vzpomínka traumatizuje, nedovoluje spočinout na tematickém vzoru, jak si to představoval Nabokov, nevytváří žádné obrazce. Trauma je u Bernharda vždy nepiktorální. Každý obraz, každá reflexe minulosti je rozčilující. A rozčilení nedovoluje spočinout a setrvat v nehybnosti. Míří vstříc svému vybití.

Bylo by možné spatřovat v tomto traumatickém koloběhu přehrávání minulého trest za provinění. Vina, která v *Mýcení* spočívala nejprve na společnosti jako tvůrkyni monumentů a pravd, neboť je pokládala za absolutní a každé zevšeobecnění soudu o situaci hic et nunc se rovná vraždě onoho momentu. Tuto vinu, která se vleče textem a způsobuje rozčilení vypravěče, však přejímá na konci on sám. Individuum, které původně stálo ve vzdoru, ji bere samo na sebe, neboť „nemůže v té chvíli jinak“. Obtížen touto vinou pak nemůže přijmout žádný svůj soud za platný. Maže tím výpovědní platnost celé své řeči.

Ztráta vlastního morálního postoje přibližuje tohoto vypravěče k Dostojevského antihrdinovi *Zápisků z podzemí*. Zápisky sestávají z jazyka, který se podle slov Josifa Brodského vrhá sám na sebe, je tedy stejně rozkladný jako jazyk Bernhardův. Avšak na rozdíl

---

<sup>102</sup> Ibidem, s. 175-177.

<sup>103</sup> Vrahové jsou zde Auersbergerovi.

od podzemního antihrdiny si Bernhardův vypravěč nepokouší obhájit svůj postoj ve jménu lidské svobody, ve významu svobody vše popřít. Vždyť antihrdina kvůli svobodě odvrhuje i rozum. A hle: v *Mýcení* se naopak rozum stává hlavním úběžníkem. Kvůli němu se protagonista vzdává všeho, včetně vlastního vzdorovitého postoje.

Ve světě, ve kterém žije Bernhardův vypravěč, se nelze vzdát pouze své situovanosti. Okolnosti ho vždy donutí nějak zasáhnout, jednat. Nelze se v ušáku vytratit ze světa. Vrací se zase k tomu, co odsoudil, jedná v rozporu sám se sebou. Avšak v reflexi tohoto činu mu už napořád zůstanou výčitky. A nezbývá, než tento rozporuplný stav přijmout. Ono *mýcení* z názvu knihy, které vysloví na konci románu herec Dvorního divadla, ve chvíli kdy jeho vlastní rozčilení vrcholí, zatímco vypravěčovo právě uvažá, se spojí s principem, jakým vypravěč přistupuje ke všemu, o čem dosud uvažoval. Bernhardovy oblíbené postavy dřevorubců, ignorantsky ničících přírodu, zná čtenář už například z novely *Amras*, v níž v jejich společnosti pobývá odolnější z nemocných bratrů. V *Mýcení* dostává práce těchto dřevorubců smysl, pokud uvážíme, co pro většinu vypravěčů znamená les, příroda. Ta bývá téměř utopickým místem, vyhledávaným k uzdravení vleklých nemocí a odpočinku od městského způsobu života. Pokud zde herec na večeri v afektu zmíní „*hluboký les*“ a „*mýcení*“, vyvolá to ve vypravěči pocit, že těmito pojmy herec označil určitý princip, který se mu celý večer honí hlavou: vymítit to nejbytotnější, co o věci lze říci. Podobně jako hluboký les přestane být hlubokým lesem, pokud je vymýcen, vyškrtává postupně vypravěč ve svých myšlenkách i sám sebe – svůj vlastní vzdor, své odmítavé sebeurčení.

Zbývá ještě ozřejmit funkci celého textu. Vypravěč ji popisuje tak, že musí: *něco o té hrozné večeri napsat, okamžitě, než bude příliš pozdě.*<sup>104</sup> Znamená to, že chce zachovat své rozhořčení a vložit je do psaného textu, než jej vztek opustí. Tuto úvahu lze vysledovat ještě dál. Jeho motivací, proč píše poznámku o „umělecké večeri“, je očistit se od svého několikanásobného selhání. Odmítnout zařazení se po boku „*takzvaných umělců*“, kteří byli hosty na této večeri. Musí tedy vytvořit něco, co bude pravý opak jejich tvorby. Už na začátku knihy přiznává, že se:

*vůči nim obrňuji a ohrnuji se vůči všemu z dřívějšíka, především však vůči všem takzvaným lidem od umění z padesátých let a obzvlášť vůči těm, kdo do Gentsgasse přišli na uměleckou večeri.*<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> Ibidem, s. 179.

<sup>105</sup> Ibidem, s. 29.



Co to znamená pro konstrukci textu, který je odhodlán psát a který právě držíme v ruce? Za prvé nesmí vytvořit dílo, které bude snadno a všele přijato společností.<sup>106</sup> Nesmí zradit literaturu a umění jako *Webernův následník Auersberger*,<sup>107</sup> nebo spisovatelka *Jeannie Billrothová*, *připadající si vždycky jako vídeňská Virginia Woolfová*, *třebaže to ve svých románech a povídkách ve skutečnosti dotáhla nanejvýš na sentimentálně užvaněnou hysterku a dost chabou producentku literárního kýče*,<sup>108</sup> a nebo jako [...] *gymnaziální učitel[ka] Ann[a] Schrekerov[á]*, *o které] se vždycky říkalo a tvrdilo, že je to rakouská Gertrude Steinová a rakouská Marianne Mooreová*, *zatímco ve skutečnosti byla vždycky jen rakouskou Schrekerovou, velikášskou lokální vídeňskou spisovatelkou*, [...] *Jeannie stejně jako Schrekerová a její partner, se od svých počátečních vizí a záměrů a vášni velmi brzy a bohužel velmi zgruntu odklonili k ubohému umění jakožto literatuře podlézající státu a všichni tři se tímtež odpuzujícím způsobem spustili s nejrůznějšími městskými rady a ministry a jinými takzvanými veřejnými kulturními činiteli a myslím někdy počátkem šedesátých let pro mne ze dne na den zemřeli na vrozené selhání charakteru a ze dne na den se takřkajíc stali přesně těmi odpornými a odpudivými lidmi, o nichž ve vztahu k jiným vždycky sami mluvili jen s největším pohrdáním*.<sup>109</sup>

Za druhé nesmí už svůj postoj hrát, jako vídeňská společnost, která [*se*] *spokojila [...]* *pouze s teatrálním účinkem [...]*, *stejně jako jsem se na kilbském hřbitově s teatrálním účinkem celou dobu spokojoval i já*.<sup>110</sup> Nebo jako *Jeannie Bilrothová*, o níž říká, že si *hrála si na Joaninu životní přítelkyni*, [...] <sup>111</sup>. On sám prvotním hraním pochybil, neboť se ho tato přetvářka dovedla až na večeři:

*[...] šok nad Joaninou sebevraždou [jsem] jen nestydatě hrál. Protože jsem šok jenom hrál, sehrál jsem i přijetí pozvání Auersbergerových na uměleckou večeři, protože na Příkopech jsem na Auersbergerovy všechno jenom hrál, a v ušáku jsem teď uvažoval, že jsem sehrál jak šok nad Joaninou sebevraždou, tak i příslib, že přijdu na uměleckou večeři. Všechno jsem na ně jenom hrál. Jen jsem na ně hrál, že přijímám pozvání,*

---

<sup>106</sup> To, jak objasňuje JJ Long v monografii Long, Jonathan J.: *The novels of Thomas Bernhard: form and its function*. Camden House, Rochester, New York 2001, se Bernhardovi podařilo i mimotextově.

<sup>107</sup> *Ibidem*, s. 38.

<sup>108</sup> *Ibidem*, s. 34.

<sup>109</sup> *Ibidem*, s. 141-142.

<sup>110</sup> *Ibidem*, s. 64-65.

<sup>111</sup> *Ibidem*, s. 124.

*pomyslel jsem si, a přesto jsem jejich pozvání ve skutečnosti vyhověl, groteskní myšlenka, pomyslel jsem si, a bavil jsem se touto myšlenkou, už když jsem jí myslel [...]*<sup>112</sup>

Text tedy funguje jako očištění. Při psaní textu nehraje žádnou hereckou roli. Svě přetvářky naopak všechny ruší tím, že je vysvětluje, odhazuje je a ozřejmuje svůj skutečný postoj. Neustále se snaží konfrontovat přítomnost s minulostí. Tedy to, co Auersbergerovi už od padesátých let nedělají a ve svém životě pokračují, jakoby žádný časový posun nenastal.

Vypravěč za prvé konfrontuje události, které se staly od padesátých let až do chvíle, kdy přijal pozvání na večeři, s jeho rozvažováním o těchto událostech v čase večeře, za druhé konfrontuje své události a myšlenky v čase večeře se svými myšlenkami v čase psaní textu. Tato nekonečná konfrontace je jeho vzepřením se myšlenkové stagnaci „umělců“ na večeři. Text by tak mohl pokračovat do nekonečna, pokud by se vypravěč rozhodl sepsat další poznámky o tom, jak psal tento text. Podstatné je, že konfrontace současného rozvažování s minulými událostmi, ony minulé události neustále nanovo přepisuje. Neexistuje tedy konečný význam událostí a slov, jež byly proneseny. Všechno je předmětem neustálých zpřesňování. Figura ztráty zde proto funguje jako motor pro neustálý pohyb. Vypravěč koriguje řeč a svou paměť. Řečová platnost a vzpomínka na průběh událostí se neustále vymazává. Psaním se vypravěč snaží odhodit přetvářku a dobrat se autenticity.

V jistém smyslu je ztráta v Bernhardově díle činorodá, nedovolí ustrnout v jednom způsobu myšlení, v jedné reflexi, v jednom soudu. Nabokov byl uměním zrazen, jeho absolutní svrchovanost se hroutí pod náporom skutečnosti zespod. Bernhard naopak zrazuje umění. Vyviklává ho z jeho staticnosti spolu s jeho tvůrcem. Román příznačně končí ve chvíli, kdy se z nehybnosti v ušáku a v hudebním salonku protagonista doslova během vrhá do vnitřního města.

---

<sup>112</sup> Ibidem, s. 59-60.

### 3.4. VZDALOVÁNÍ SE

PETER HANDKE: *NEŽÁDANÉ NEŠTĚSTÍ* (1972)

Další výrazné zobrazení subjektu čelícího ztrátě podává *Nežádané neštěstí* Petera Handkeho, text psaný po skutečné sebevraždě jeho matky v listopadu 1971. Stejně jako i v předchozích případech zde fyzická ztráta implikuje na úrovni textu další diskurzivní figuru.

*Je tomu téměř sedm týdnů, co je matka mrtva, a já bych se chtěl dát do práce, dříve než se potřeba psát o ní, která byla při pohřbu tak silná, promění v tupou oněmělost, již jsem reagoval na zprávu o její sebevraždě.*<sup>113</sup>

Od začátku příběhu nám vypravěč sděluje, že jej k psaní vedou krátké okamžiky extrémního ticha a potřeba je formulovat. Jeho příběh bude neustále ohrožovat pád do němoty. Jeho vědomí se při psaní stále zachvívá hrůzou.

*„Něco nepojmenovatelného“, čítáme v příbězích, nebo: „Něco nepopsatelného“, já to ale většinou pokládám za plané výmluvy; avšak tento příběh má doopravdy co dělat s čímsi nepojmenovatelným, s děsivými okamžiky, v nichž člověk oněmí. Pojednává o momentech, v nichž se vědomí zachvívá hrůzou; o děsivých stavech tak krátkých, že řeč pro ně přichází vždy opožděně, o příbězích ze snů tak příšerných, že je člověk prožívá, jako by se i jeho vědomím plazili skuteční červi. Vážnouci dech, strnutí, „ledový mráz mi přeběhl po zádech, vlasy na šíji se mi zježily“ – stále znovu stavy ze strašidelného příběhu, při otočení kohoutkem od vodovodu, který honem zase zavíráme, večer na ulici s lahví piva v ruce, jen a jen stavy, nikoliv uzavřený příběh s koncem tak či tak útěšným, který se dá očekávat.*<sup>114</sup>

Chvilé hrůzy jsou však jen krátké a vypravěč *Nežádaného neštěstí*<sup>115</sup> se rozhodne o tom něco napsat. Vyjmenovává na začátku tři důvody, které ho vedou k psaní matčina příběhu. Za prvé ví o její smrti víc než nějaký novinář, který by tento „zajímavý případ“ snadno vyřešil pomocí náboženské, psychologické nebo sociologické tabulky. Za druhé příběh funguje jako vytržení vypravěče z apatické nemluvnosti, která ho postihla, jakmile se o zprávě dozvěděl.

<sup>113</sup> In: Handke, Peter: *Nežádané neštěstí*. Odeon, Praha 1980, s. 145.

<sup>114</sup> Ibidem, s. 165.

<sup>115</sup> Původní název *Wunschloses Unglück* tvoří jazykovou hříčku k obvyklé frázi „das gewünschte Glück“.

Psaní mu dovoluje na chvíli ožít.<sup>116</sup> Za třetí, aby z této *DOBROVOLNÉ SMRTI* jako nezúčastněný pozorovatel udělal „případ“.<sup>117</sup> Novinářsky nezúčastněný způsob psaní nevolí vypravěč náhodou. Celý text uvádí právě článkem, který našel „v nedělním vydání korutanských „Lidových novin“ pod rubrikou *RŮZNÁ OZNÁMENÍ*“. Strohost a neosobnost této novinové informace v něm vyvolá touhu ji překonat a vyjádřit svým psaním jedinečnost matčiny smrti.

Handkeho text tak vlastně obsahuje příběhy dva – životní resumé jeho matky (původní autentický impuls k psaní), které je komplikováno příběhem vypravěče. Ten stojí před úkolem napsat jedinečný životopis mrtvé. Už v předmluvě skrze metanarativní poznámky naznačuje zápas, který se v něm odehrává: na jednu stranu chce zachovat nesdělitelnost svého současného prožitku, a proto odmítá jakoukoliv osobní účast kohokoliv jiného:

*Něčí účast pohledem nebo dokonce slovem by byla v tomto okamžiku nejhorší. To se pak člověk dívá jinam nebo mu odsekne; potřebuje totiž pocít, že to, co právě prožívá, je nepochopitelné a nesdělitelné: jen tak mu připadá, že zděšení je opravdové a má svůj smysl. Když se na to někdo zeptá, člověk se už zase nudí a všechno se stává bezpředmětným.*<sup>118</sup>

na druhou stranu mu právě o tuto osobní účast půjde u čtenáře, a proto musí v příběhu popsat vše tak, aby to bylo uvěřitelné:

*Chut' někomu o tom vyprávět mě doopravdy rozjařila. Den byl přece tak zářivý; sníh; jedli jsme polévku s játrovými knedlíčky; „začalo to tak, že...“: kdyby vyprávění započalo takto, bylo by jako vymyšlené, člověk by si u posluchače nebo čtenáře nevyntul osobní účast, nýbrž by mu přednášel jen vybájený příběh.*<sup>119</sup>

---

116

*Je tomu téměř sedm týdnů, co je matka mrtva, a já bych se chtěl dát do práce, dříve než se potřeba psát o ní, která byla při pohřbu tak silná, promění v tupou oněmělost, již jsem reagoval na zprávu o její sebevraždě.*

In: Handke, Peter: *Nežádané neštěstí*. Odeon, Praha 1980, s. 145.

<sup>117</sup> Ibidem, s. 146-147.

<sup>118</sup> Ibidem, s. 145.

<sup>119</sup> Ibidem, s. 147.

Jeho postoj k psaní v psaní bude proto neustále předmětem komentářů a zpřesňování, jak psát, aby vyjádřil to, co sám určil jako „nepojmenovatelné“.

Pouští se však do úkolu s odhodláním a velice detailně popisuje matčin život. Aby zachoval veškerou věrohodnost životopisu matky a dokázal tak její příběh přiblížit čtenáři, volí vypravěč konvenční způsob realistického vyprávění:

*Začalo to tedy tím, že se má matka [...] narodila,*<sup>120</sup>

Aby z matčiny smrti opravdu udělal případ, vytváří příběh z velice podrobné analýzy tehdejších poměrů. Svě city k matce přitom z příběhu úplně maže (nikdy neřekne „moje matka“). Od začátku dává životní peripetie této ženy do společensko-politicko-hospodářských souvislostí a vytváří tak sadu determinant, které již předem ovlivňují každý život v oblasti, kde se matka narodila. Tím je pro něj možné její život zcela pochopit a vysvětlit veškeré její chování. Handkeho vypravěč tedy sbírá a třídí informace o realitě, v níž matka žila a ze sebraného materiálu vyvozuje, jak společenské síly formují život individua. Pokouší se tak matčin život vlastně přesným vědeckým jazykem teoretizovat, aby ho čtenáři popsal co nejpřesněji a tím co nejvíc přiblížil.

Matčin život dodržuje přesné schéma. Pokaždé, když se matka stereotypnímu schématu života žen stanovenému již předem v onom prostoru a čase vzpírá a pokouší se realizovat jinak, následuje vždy pád. Stejná šablona stále dokola.

*Všeobecná nemajetnost [...], narodit se do tohoto prostředí jako žena bylo už předem smrtící [...], možnosti žádné, vše již stanovené předem [...], dostala k něčemu chuť: chtěla se učit [...], odešla z domova [...], učila se vařit [...], [ž]ádná jiná možnost [...]*<sup>121</sup>

Příběh matky je tedy příběhem života v klišé a Handkeho vypravěč stojí před úkolem, tuto mechaničnost života ukázat. Požadovaná by zde byla vypravěčská „ptačí perspektiva“, jakákoliv osobní perspektiva by mohla matku zastínit, rozostřit pohled na ní a ohrozit tím jeho důkladné vyprávění.

---

<sup>120</sup> Ibidem, s. 147.

<sup>121</sup> Ibidem, s. 147-151.

Vypravěč při psaní odkrývá, že pojmenovat něco znamená se od skutečnosti vlastně vzdalovat. Jazyk tvoří hotové formule a ty lze se skutečností pouze porovnávat. Jazyk pro něj nemá sílu zachytit skutečný život, neboť je už jednou hotový a nepřipouští žádný rozklad.

Bude tedy psát příběh jako zevšeobecnění, abstraktní formulace, které od jedinečnosti matky odhlízejí (je totiž možné ztotožnit se spíše s hotovými formulacemi, které mohly platit pro každou ženu se stejným osudem, než s referovanými skutečnostmi). A pokračuje v tomto úkolu ještě dál, když odmítne formulace hledat, a vezme si je již hotové, připravenou literární šablonu (*Byla, žila, ničím se nestala.*).<sup>122</sup>

*Porovnávám tedy obecný souhrn formulí pro biografii života ženy větu po větě se zvláštním životem své matky; ze shod a protikladů pak vyplývá vlastní popisování.*<sup>123</sup>

Obdobně používá Handkeho vypravěč v příběhu literární a novinářská klišé (*vlastnictví je ZHMOTNĚLÁ SVODOBA, čas ubíhal mezi církevními svátky, neděle: vařené hovězí*),<sup>124</sup> která vhodně určují existenci jeho matky, nebo dětské říkanky, které přesně vystihují život tamních žen (*unavená / malátná/ nemocná / těžce nemocná / mrtvá*).<sup>125</sup>

Tato zcela přesná vyjádření, „formulace“, jak je vypravěč nazývá, vytvářejí také život jeho matky.

*Nikdy neutekla. Uvědomovala si, kde je její místo. „Počkám jen, až děti odrostou.“  
Třetí potrat, tentokrát s velikou ztrátou krve. Krátce před čtyřicítkou otěhotněla znovu.  
Další potrat už nebyl možný, a tak dítě donosila.*<sup>126</sup>

Uplatňuje se u nich princip vynechání a selekce. Věty se osamostatňují, mezi nimi neprobíhá dialog, jen fatální logická následnost. Podobnou úlohu plní kapitálky, kterými jsou zdůrazněny určité předměty a pojmy z matčina života. Jejich realita spočívá jen ve slovech. Nejsou schopné nic vypovídat o osobě, kterou popisují. Vypravěč tu uplatňuje princip vynechání a selekce, což má za následek, že každé z takových slov, vztáhneme-li ho k určité osobě, jeví se ve svém důsledku fatální.

---

<sup>122</sup> Ibidem, s. 163.

<sup>123</sup> Ibidem, s. 164.

<sup>124</sup> Ibidem, s. 147-150.

<sup>125</sup> Ibidem, s. 150.

<sup>126</sup> Ibidem, s. 170.

*PŘÍMÝ ČLOVĚK; člověk se stal TYPEM; VELKÁ, ŠTÍHLÁ, TMAVOVLASÁ; ČTYŘI STĚNY; dorozumívání S ŽIVOTNÍM PARTNEREM<sup>127</sup>*

Matka je přesně popsána jako typ. Každé její chování tak vypravěč dělá jasným a srozumitelným.

Handke sám přiznává, že události, které tu líčí, jsou:

*[...]věčně stejné, zkrátka 19. století, v naznačených hospodářských podmínkách a v tomto kraji každopádně tak zaměnitelné byly. Stejná písnička i dnes: na černé tabuli obecního úřadu jsou vyvěšována téměř jen jména osob, jimž je zakázán vstup do hostince.<sup>128</sup>*

A tak zatímco sledujeme proces zapadání příběhu do uspořádaných formulací, novinářských klišé a zaměnitelného způsobu líčení, sledujeme, jak je ničena i originálnost a výjimečnost matčina života:

*O sobě samém nemohl člověk vyprávět nic [...], podvedeni o vlastní příběh a vlastní pocit [...], Útěcha: nevzala člověka na vědomí, člověk se v ní spíše rozplynul: konečně byl srozuměn s tím, že jako individuum není ničím, každopádně ničím zvláštním. [...] Pokud se vůbec kdy osobní osud jako něco svérázného vyvinul, odosobnil se až na zbytky snů a v obřadných obyčejích, náboženských ritech a dobrých mravech se vysílil tak, že z individuí sotva zbývalo něco lidského; slovo „individuum“ bylo už jen známo jako nadávka.<sup>129</sup>*

Matčin příběh pokračuje v dalších opětovných pokusech vymanit se ze zvyklosti.

*Ale moje matka měla zvědavou povahu [...] a tak byla nespokojená.<sup>130</sup>*

---

<sup>127</sup> Ibidem, s. 160-163.

<sup>128</sup> Ibidem, s. 170.

<sup>129</sup> Ibidem, s. 166-167.

<sup>130</sup> Ibidem, s. 168.

Její ztroskotání začíná ale až momentem, kdy si uvědomí samu sebe prostřednictvím četby knih.

*Četla noviny, ještě raději knihy, jejichž příběhy mohla porovnávat s vlastním životem. Čítávala se mnou, nejprve Falladu, Knuta Hamsuna, Dostojevského, Maxima Gorkého, potom Thomase Wolfa a Williama Faulknera. Nevyslovila o tom nic, co by bylo hodno vytištění, vyprávěla jen, co ji obzvláště zaujalo. „Taková ale přece nejsem,“ říkala, jako by každý autor popisoval ji osobně. Každou knihu četla jako popis vlastního života, tím ožívala; čtením poprvé vystoupila sama ze sebe; naučila se o sobě mluvit; s každou knihou jí toho napadalo více. Tak jsem se o ní pozvolna něco dozvídal.<sup>131</sup>*

Právě díky knihám začne mít matka svůj vnitřní život. Postupně se matka stává víc a víc individuem. Vypravěč o ní od tohoto momentu přestává mluvit jako o typickém případě. Jeho teoretizování je u konce. Od této chvíle už matka nebude zapadat do šablon. Handkeho vypravěč se dopsal až k ní.

*Poznenáhlu už ne „člověk“, již jen „ona“.<sup>132</sup>*

S tím, jak se matka začíná vymykat jazykovým klišé, která měla původně její život zarámovat, se bortí jejich aplikace. Vypravěč tak několika motivy naznačuje postupnou deteritorializaci dosavadního způsobu vyprávění. Jazyková klišé teď vypravěč dovádí do komických důsledků:

*Odvrátila se, odvrátila se ještě jednou, odvracela se dále, až se otočila docela.<sup>133</sup>*

Postupem příběhu se i novinářská hesla nezapadají. Působí už spíš jako parodie na literární a novinářská epiteta.

*V domě žádné přístroje; všechno se dělalo ručně. Předměty z minulého století se ve všeobecném povědomí proměnily v upomínkové kousky: nejen mlýnek na kávu, ze*

---

<sup>131</sup> Ibidem, s. 175.

<sup>132</sup> Ibidem, s. 177.

<sup>133</sup> Ibidem, s. 182.



*kterého se beztak stala oblíbená hračka – také ZAVALITÁ valcha na prádlo, ÚTULNÁ kamna, VESELE hrnce na vaření, zaletované ze všech stran, NEBEZPEČNÝ pohrabáč, ČILY žebřinový vůz, PO ČINNOSTI PRAHNOUCÍ srp, BLÝSKAJÍCÍ SE nože zbroušené během let NEOTESANÝMI brusiči téměř až k tupé straně, ČTVERÁCKY náprstek, NEMOTORNÝ hříbek na látání, NABUBŘELÁ žehlička, která se stále znovu stavěla na plotnu, aby se ohřála, a konečně DOBRÁCKÁ „Singrovka“, poháněná rukama i nohama; – a opět je jen výčet domácky útulný.<sup>134</sup>*

Literatura tedy naučila vypravěčovu matku přemýšlet o sobě a ukázala jí její osobitost. Nastala změna v matčině pojmání sebe sama. Ukázala jí však také, že na to bylo už příliš pozdě. A tehdy, poté co si uvědomila svůj vlastní život, se v ní poprvé něco porouchá.

*Přirozeně, v jejím myšlení byla chyba – ale kde? A který politik by jí to vysvětlil? A jakými slovy?<sup>135</sup>*

Lékař hovoří o „nervovém zhroucení“. Pojmenování tohoto stavu jí dalo na čas vědomí jisté výjimečnosti. V jejím životě nastává naposledy vzpruha. Začne pozorovat své okolí, naslouchá rozhovorům u vedlejších stolů, chodí do okolních vesnic a nahlíží do stavení. Věčně se divila, neboť tak nestvůrnou bídu ještě neviděla.

*Koketovala s tím, že je nemocná; na nemocnou si už jen hrála. Předstírala, že to má v hlavě popletené, jen aby se ubránila konečně jasným myšlenkám; neboť když se jí v hlavě docela vyjasnilo, pohlížela na sebe jen jako na ojedinelý případ a stala se hluchou vůči útěšnému zařazování.<sup>136</sup>*

Čteme o tom, jak se vypravěčově matce po „nervovém zhroucení“ opět vrátila chuť k životu, zase hodně mluví, před jídlem pije campari, lenoší, kouří a tráví čas u starých přítelkyň.

Od toho okamžiku však už budeme číst jen vypravěčovo selhání: poslední matčin pád do deprese vypravěč ponechává bez vysvětlení. *Zabýval jsem se až příliš vlastním životem,<sup>137</sup>*

---

<sup>134</sup> Ibidem, s. 173.

<sup>135</sup> Ibidem, s. 177.

<sup>136</sup> Ibidem, s. 182.

<sup>137</sup> Ibidem, s. 184.

píše vypravěč, jakoby se tím chtěl omluvit. Na posledních stranách pozorujeme rozpad započatého příběhu.

Výpovědi matky doma, úryvky z jejích dopisů:

*„Mám to v hlavě trochu popletené, některé dny jsou prostě k nevydržení.“<sup>138</sup>*

*Raději bych už nežila,<sup>139</sup>*

*„Nechci se už vzchopit.“<sup>140</sup>*

Dozvídáme se z nich o její osamělosti, samomluvách, nespavosti, ale o příčině tohoto ztroskotání nic. Její život už není předmětem floskulí, ale citace:

*V jejím vědomí došlo k velikému pádu (Franz Grillparzer).<sup>141</sup>*

Příběh matky končí popisem chladně rozvážené a do detailu promyšlené přípravy na smrt. Matka zařizuje hladký průběh svého umírání: dopisy blízkým, stálý recept na tablety pro spaní, holič, manikúra, pleny, menstruační kalhotky, zkřížené ruce na prsou.

*Do dopisu, který obsahoval především pokyny týkající se jejího pohřbu, mi nakonec připsala, že je naprosto klidná a že je ráda, že skoná v pokoji. Ale já jsem přesvědčen o tom, že to není pravda.<sup>142</sup>*

I když je plný hrdosti, že jeho matka spáchala sebevraždu – konečný akt sebevraždy vypravěč chápe jako akt osvobození a na zprávu o matčině smrti reaguje při cestě na pohřeb euforií, v letadle si několikrát za sebou opakuje slova: *TO JE ONO! VELMI DOBŘE!* – trvá přesto na tom, že zemřela tváří v tvář hrůze, kterou bude muset pocítit i on, má-li její život správně pochopit. Proto si matka vzala prášky na spaní – aby si tuto hrůzu podmanila.

---

<sup>138</sup> Ibidem, s. 184.

<sup>139</sup> Ibidem, s. 186.

<sup>140</sup> Ibidem, s. 187.

<sup>141</sup> Ibidem, s. 187.

<sup>142</sup> Ibidem, s. 188.

Handkeho vypravěč ve své úloze selhal. Příběh končí jinak, než si vypravěč za začátku představoval. Není schopen dokončit příběh tak, aby z něj udělal „případ“. Nedokáže ho uzavřít. Jeho vyprávění se mu rozpadlo.

*Stále ještě se v noci náhle probouzím, jako by mě, někdo lehoučkým dotykem zevnitř vytrhl ze spánku; když zadržím dech, cítím, jak plyne čas a jak se mé tělo pomalu hrůzou rozkládá. Vzduch se v temném pokoji ani nehne a mně se zdá, jako by všechny věci ztratily rovnováhu a byly vyrvány odtud, kam patří. Nemajíce těžiště, jen tu a tam neslyšně poletují a brzy se na mne s konečnou platností zřítí a zadusí mě.<sup>143</sup>*

Vypravěč chtěl psát o osobě mrtvé matky. Od počátku ho ale ohrožovala zarputilá mlčenlivost. Psaní o matce se mu dařilo jen tehdy, kdy si od ní mohl držet cílený odstup ve formě hotových formulací a jazykových klišé. O osobě matky se tak čtenář paradoxně nejvíc dozvídá díky co největšímu jazykovému odosobnění. Na konci však matka začíná z formulí vypadávat. Vypravěč se je tak k matce nucen zase přiblížit a jeho vědomí opět zachvacuje hrůzná mlčenlivost. Příběh se kvůli tomu rozpadá ve fragmenty. Nedochozí k jeho očekávanému uzavření.

Ztracené (matka) se tedy vyjevuje jen díky současnému vzdalování se. Touto figurou se čtenář z textu dozvídá o ztraceném. Nejpřesnější formulace čte na začátku, kdy má vypravěč po ruce nejvíc „formulací“. Ví, že vypsát matku z takové anonymity jazyka se mu nepodaří. Pozorujeme, jak ke konci vyprávění už vypravěč o matce dokáže hovořit jen díky několika málo formulacím (jedním příkladem bylo lékařské pojmenování jejího stavu „nervové zhroucení“, dalším mohou být třeba pohřební formule). Matka z textu přiblížením uniká.

Jazyk v tomto úkolu pro Handkeho tedy selhává:

*Není pravda, že by mi psaní pomohlo. V oněch týdnech, v nichž jsem se příběhem zaměstnával, nepřestával ani příběh zaměstnávat mne. Psaní nebylo, jak jsem se zpočátku domníval, vzpomínáním na určité období života, které se uzavřelo, nýbrž neustálou činností myšlenek ve formě vět, které o udržení odstupu pouze usilovaly.<sup>144</sup>*

Závěr textu tvoří pár jiných pokusů vypravěče, jakými by se mohl od matky distancovat. Narace sklouzává k sérii krátkých anekdot:

---

<sup>143</sup> Ibidem, s. 191.

<sup>144</sup> Ibidem, s. 191.

*V jedné společnosti, která byla na horské túře, si chtěla odskočit na stranu. Zastyděl jsem se za ni a rozplakal se, tu se zdržela.*<sup>145</sup>

A vypravěč pomýšlí na jiné možnosti způsoby, jaké by mu pomohly se distancovat:

*Při práci na příběhu jsem už byl mnohdy vši tou otevřeností a poctivou upřímností tak omrzelý, že se mi zachtělo napsat brzy zas něco, při čem bych mohl trochu lhát a přetvařovat se, jako třeba divadelní hru.*<sup>146</sup>

*Před několika lety jsem měl v plánu, že se všemi členy rodiny natočím dobrodružný film, který by s nimi osobně neměl vůbec nic společného.*<sup>147</sup>

*Při práci na příběhu jsem často pociťoval, že by událostem odpovídalo lépe, kdybych složil hudbu. Sweet New England...*<sup>148</sup>

Závěrečná věta: *Později napíšu o tom všem přesněji*<sup>149</sup> tak odkládá finální akt figury „vzdalování se“ do neurčité budoucnosti.

---

<sup>145</sup> Ibidem, s. 192.

<sup>146</sup> Ibidem, s. 191.

<sup>147</sup> Ibidem, s. 192.

<sup>148</sup> Ibidem, s. 193.

<sup>149</sup> Ibidem, s. 194.

### 3.5. PŘEVŘÁCENÍ

#### PÉTER ESTERHÁZY: *POMOCNÁ SLOVESA SRDCE* (1985)

Všechny postavy jednotlivých analyzovaných děl se dosud potýkaly s osiřením, vykořeněním nebo vytrhnutím z řádu. Texty pro ně ztělesňoval traumatický prostor, na němž se dokonávala ztráta. V roce 1985 vyšel pod titulem *Pomocná slovesa srdce* (maďarský název *A szív segédigéi*)<sup>150</sup> krátký text, později zařazený do svazku *Úvod do krásné literatury (Bevezetés a szépirodalomba)* se zvláštní grafickou úpravou úmrtního oznámení a absencí paginace. Toto „parte“ obsahuje dvojí typ textu: nahoře klasický minuskulí psaný text a dole text psaný verzálkami, oddělený od horního mezerou. Stejně jako Handkeho vypravěč i zde se subjekt vyrovnává se ztrátou matky, ovšem situace se tu poněkud komplikuje. Výchozím podnětem pro vznik knihy nebyla jako v případě Handkeho skutečná smrt blízkého člověka. Esterházyho matka nezemřela.<sup>151</sup>

Esterházy eliminuje totiž tradiční pořádek a linearitu knihy, v průběhu čtení se střídají vyprávějící subjekty a stejně jako i další texty z *Úvodu do krásné literatury* vytváří tato kniha síť různých diskurzů a intertextuálních odkazů.

Osnova příběhu je však ve skutečnosti jednoduchá. Vypravěčova matka umírá. První část knihy zobrazuje vivisekci vypravěčova vědomí a jeho pohled na všechny aspekty této zvláštní situace, chování rodiny při návštěvě umírající, jednání lékařů a známých, noční flám se známým lékařem, vlastní vyrovnávání se s nastalou situací, rodinnou hádku ráno před pohřbem a nakonec zážitky z pohřbu samého. Zatímco tato první část je tedy spíše konvenčním prožitím traumatu i s různými neadekvátními pocity, které vypravěč při různých situacích prožije (ne náhodou ho glosují citáty z literatury popisující pohřeb matky jako Camusův *Cizinec*), druhá část poskytuje posmrtný pohled zemřelé matky na období svého mládí a divokého života v dospívání. V této části je to ona, kdo pohřbívá, a její syn, kdo zemřel. Nejenže vyjadřuje svou lásku a starost o něj, jako každá dobrá matka, ale snaží se také vypovědět svůj vlastní příběh. Nikoliv však konvenčním zaznamenáním důležitých životních okamžiků, ale v téměř fantastickém stylu. Mísí se v něm pocity, sny a vzpomínky na první sexuální tápaní, v nichž postupně začne hlavní úlohu přebírat otec, přestože je většinu času vysmíváný a znemožňovaný. Kniha končí závěrečnou scénou, v níž se opět slova ujímá

<sup>150</sup> Celý název *A szív segédigéi : bevezetés a szépirodalomba*. Magvető, Budapest 1985. Český překlad Esterházy, Péter: *Pomocná slovesa srdce: úvod do krásné literatury*. Dauphin, Praha 2005.

<sup>151</sup> Jak se dočteme třeba v interview s názvem „Nejsem úchylný spisovatel“ László Valusky s Péterem Esterházym ze 14. Dubna 2008 zde: <http://index.hu/-kultur/klassz/ep0413>.

původní vypravěč a popisuje svou poslední návštěvu u matky v nemocnici, poslední konfrontaci s umírající ženou, která již ví, že zemře.

Obě části půlí černá strana, která, jak si všímá Gábor Szabó,<sup>152</sup> může připomínat černou stránku z románu Laurence Sterna *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*, na nějž sice Esterházyho úvodní výčet intertextových narážek v předmluvě neodkazuje, přesto v textu explicitně přítomen je jako fyzický objekt – v matčině příběhu se objevuje přirovnání barvy housenky ke knize ve světle zelených deskách, skutečně existující maďarský překlad Laurence Sterna z roku 1955.

Diskurz, v němž Esterházy začíná příběh čtenáři podávat, tedy příběh před černou stranou půlící text, se pohybuje na široké škále žánrů od popisu a zpovědi, přes koláž, obžalobu a již zmiňované smuteční sdělení. Nevyvolává však dojem autentického výrazu hluboce prožívané bolesti. Naopak vcelku bezohledně odhaluje nejružnější myšlenky vypravěče a ústí spíše do groteskně nadsazeného naturalismu, který jej od ztraceného objektu – matky – vzdaluje.

Čtenáře musí zarazit, že ačkoliv v první části knihy vypravěč popsal poslední pobyt své matky v nemocnici a její následný pohřeb, samotný akt smrti, to, jak se o tragické události dozvěděl, jak a kdy nastal, však v textu chybí. Smrt není výslovně přítomná. Na rozdíl od předchozích textů, text Pétera Esterházyho ztrátu nedokonává, vypravěč ji nebude popisovat, ale naopak se pouští do paradoxního podniku. Zrealizuje touhu mrtvou zpřítomnit. Tedy alespoň gramaticky – tím, že vypravěč přijme ženský hlas a mluví za matku ve druhé části díla, po černé straně. Text mění vypravěčské pozice a popisované, zemřelá matka, se stává popisujícím, gramatickým subjektem narativu. Toto prohození rolí v užití jazyka modifikuje celé předchozí vyprávění. Poté, co byla rituálně pohřbena, vytváří si právo na novou identitu.

*Pomocná slovesa srdce* jsou proto zprávou o možnostech jazyka jako nástroje komunikace a poznání. Ve druhé polovině sedmdesátých let maďarští spisovatelé začínají všemohoucnost jazyka zpochybňovat: jazyk jako materiál výstavby příběhů se pro ně stává zajímavým a tím je také zproblematizován. Postupně se více a více pozornosti věnuje právě způsobům výstavby textu. A právě dílo Pétera Esterházyho je dobrým příkladem této „textové literatury“.

Jak spolu tedy souvisí ztráta, psaní a smrt? Pro odpověď lze vyjít z nejméně jazykově zatížené části díla, z vložených citací. Esterházy otvírá celý text předmluvou: „*Příběhy, které se dnes píšou, jsou všechny velice krásné, důležité, hlubokomyslné a užitečné, temperamentní*

---

<sup>152</sup> Viz studie Gábora Szabóa: Ragaszthatatlan szív. In: <http://www.forrasfolyoirat.hu/0004/szabo.html>.

nebo rozvážné. Ale zpravidla postrádají úvod. Proto jsem se rozhodl, že tento příběh napíšu tak, aby úvod vyžadoval.“<sup>153</sup> Samozřejmě, že kniha sama úvod vlastně nepotřebuje, jeho převážnou část tvoří v poměru k vlastnímu textu autora citace z Handkeho *Nežádaného neštěstí*. Úvod tak plní jedinou skutečnou funkci, oznamuje totiž, že autor si při psaní vypůjčil citáty z více než čtyř desítek děl autorů světové prózy, včetně svatého Pavla a sebe sama. Odůvodňuje tím vlastně jen podtitul knihy: *Úvod do krásné literatury*.

Při tak početném zastoupení citovaných děl čtenář těžko určí a rozpozná všechny výpůjčky. Text sám na ně kromě grafického oddělení horní a dolní části stránky nijak neupozorňuje a ani tato nápověda neoznačuje přejímané části stoprocentně. Citace se totiž kromě toho vyskytují i v horním textu, který tak jen zdánlivě vypráví souvislý děj.

Zatímco tedy vypravěč zanechává v horní části stránek svůj příběh – popis dění kolem své umírající matky, návrat domů z návštěvy nemocnice a hádku s příbuznými doma před pohřbem – v dolní části každé stránky přidává citace z těchto cizích autorů (nebo Esterházyho autocitace), z nichž se většina týká smrti a rodinných vztahů, zejména vztahů mezi matkou a synem. Literární narážky přicházejí neohlášeně<sup>154</sup> a zasahují i samotnou strukturu jeho osobního vyprávění, protože dokonce i oplakávaná matka přejímá jméno, které se už objevilo v jiném literárním díle – v Borgesově povídce Alef. Technika takového rozptylování vybízí k otázce, zda by k porozumění stačilo identifikovat základní pretexty, které knihu dotvářejí. Jejich zapojení do díla se však zdá složitější. Jednak se texty mezi sebou vzájemně nasvěcují, takže mrtvá matka vypravěče Beatriz Elena Viterbová odráží zároveň něco z mrtvé milenky vypravěče povídky Alef, Beatriz Viterbové, po níž Borgesův vypravěč toužil jako po sexuálním objektu. Tak i Esterházyho vypravěč bude v jistou chvíli hrát úlohu matčina milence. Mimoto horní a dolní část záramované strany neznamenaají jen dva texty různých typografií. Svou úlohu plní i mezera mezi nimi, kde prosvítá nepopsaný bílý papír. Ten označuje lom mezi texty jednoho jazyka a texty mluvícími jiným, cizím jazykem, odlišným od jazyka příběhu. *Pomocná slovesa srdce* tak pracují už od prvního pohledu s vizuálním jazykem zlomu. Text v dolní polovině stránky spolupracuje skrze

---

<sup>153</sup> S ohledem na zmiňovanou chybějící paginaci *Pomocných sloves srdce*, neuvádím u tohoto textu přesné stránky, z nichž budu citovat. Díky menšímu rozsahu díla se snad mohu omezit pouze na upřesnění „před černou stranou“ a „po černé straně“, což bude důležité z hlediska mluvčího. Cit. před černou stranou. In: Esterházy, Péter: *Pomocná slovesa srdce: úvod do krásné literatury*. Dauphin, Praha 2005.

<sup>154</sup> Esterházy byl několikrát obviněn z plagiátorství kvůli tomu, že své citace v textu zamlčuje. Viz článek Zoltána Kulcsára-Szabóa: Idézet vége: Intertextualitás-fogalmak a magyar irodalomkritikában 1981 és 2007 körül. In: <http://www.alfoldfolyoirat.hu/node/302> k datu 1. 9. 2012.

společné motivy a slova s textem nahoře a naopak. Cézura mezi nimi představuje zatím nevyplněný prostor pro jejich koherenci.

Nový text není adaptován na své předchůdce, nepoddává se jim, ale naopak – literární předchůdci jsou adaptováni sem, do nové situace. Podléhají několika dezinterpretacím díky textu nahoře (příklad může poskytovat ukázka: „*Fólie se hlasitě třepotala ve větru.*“ A pod tím: „*FÓLIA IN EXCELSIS DEO!*“) <sup>155</sup> a vyrvání ze svého původního kontextu na tento původní kontext zapomínají. Esterházy si v danou chvíli půjčuje jejich hlas a text donutí, aby se s ním identifikoval.

Protože grafické zpodobnění stránky jako parte nabízí čtenáři svou konvenční oficiální strukturovanou formu, tak dole, kde se podepisují „pozůstalí“, se tak ocitají právě tyto texty světové literatury. <sup>156</sup> Ti tím v textu ožívají. Ale nikoli ve svém původním kontextu, ale v oné pozměněné podobě, v kontextu novém. Esterházy je nechce pohřbívát. Ačkoliv jejich místo na úmrtním oznámení není zdaleka jednoznačné, jak již bylo diskutováno, a velká písmena připomínají spíš náhrobní nápis (po smrti vytesaný na hrobu navždy), nejsou *Pomocná slovesa srdce* pouhým literárním mauzoleem, jak na to naráží Gábor Szabó a je to opakováno v dalších studiích, <sup>157</sup> které ukrývá mrtvá těla, korpusy a textové objekty. Esterházyho texty spolu zápasí.

Avšak podívejme se, jak je příběh vlastně zkomponován. Vypravěčovi jednoho dne zazvoní telefon. Je to otec, který ho „*novým tvrdým tónem*“ přivolává k nemocné matce. Vypravěče v tu chvíli ale nepřekvapí, že jeho matka umírá, spíše je myslím překvapen, že vůbec nějakou matku má. Jakoby na ni za celá léta ani nepomyslel. Když se tedy začne vzpouzet, otec se na něj „*úsečně osopí*“ a vypravěčovi nezbyvá než jet. Že *Pomocná slovesa srdce* v sobě obsahují jistý kafkovský element, je tedy jasné již od začátku.

Od začátku nám vypravěč sděluje, jak se vzpomínám „*poddává jen nerad*“, jak se vnitřně vzpouzí, když ho sestra obejmě a tím ho „*profesionálně, bez zajíknutí zneužívá*“. Na pohřbu se věnuje víc vázance, botám a tuzérům ministrantům než opravdovému žalu nad ztrátou.

---

<sup>155</sup> Cit. před černou stranou.

<sup>156</sup> Esterházy v celém souboru *Úvodu do krásné literatury* usiluje o dosažení totality. Jména všech autorů, jejichž díla – ať už jen pouhá věta, řádek, strana nebo větší kusy textu – byly použity při výrobě knihy, zabírají v maďarském vydání knihy pět stran seznamu.

<sup>157</sup> Viz např. studie Zsófié Szeleové: „Megírt” tartomány, umístěné k datu 1. 9. 2012 zde: [http://mek.oszk.hu/02100/02125/pdf/18\\_szele.pdf](http://mek.oszk.hu/02100/02125/pdf/18_szele.pdf).



Ačkoliv matku již brzy mít nebude, v příběhu její roli zastupují postupně téměř všechny postavy – nejprve mateřským objetím sestra, útěšnou rukou na koleni v autě před odjezdem na pohřeb bratr, u snídaně otec (*Ty jsi moje máma, táto. Říká mu vypravěč, když mu otec starostlivě připravuje slaninu a vajíčka k snídani.*), doktor (*Opatrně mi sundal brýle, jako by mě svlékal, a já mu v tom ochotně pomáhal. Vzal mou hlavu do dlaní: „Takhle ti to sluší.“*), sestřička, když ho oslovuje: *„Ty můj chudáčku.“*<sup>158</sup>

Sledujeme, jak se vypravěč od počátku snaží o sebeovládání. Vzpírá tomu hrát maminčina chlapečka. Od počátku se vyhýbá tomu mít nad sebou jakoukoliv nadvládu. Chce sám držet moc ve svých rukou. I se sourozenci se snaží o to udržet si jistou autoritu: *[...] pořád jsme neztráceli sebevědomí, [...],[...] tahle naše bezmoc je chybou, která by se neměla stát, [...] několik nemožných náhrobních nápisů nám přišlo k smíchu. V těch chvílích nám připadalo, že máme nad ostatními navrch.*<sup>159</sup>

Při příchodu do nemocnice se střetáváme s dalším kafkovským obrazem – jeho matka mu musí být představena, on sám svou matku v nemocnici nepoznává.

*Ošetřovatelka máchla rukou směrem do kouta jako nějaká apatická prodavačka.*

*„To je vaše maminka.“*

*Můj bratr, který až doted' jen strnule stál a vyděšeně potřásal vlasatou hlavou, se výhružně pohnul směrem k ní. Ošetřovatelka rychle proklouzla kolem nás, „co jste z toho tak pryč“, houkla skoro přátelsky; [...]*

*Nebylo na ní nic, co bychom mohli poznat.*<sup>160</sup>

Od té chvíle se mu moc začne vymykat z rukou. Situace, do kterých se při návštěvě nemocnice dostane, neodpovídají ani náladě, v níž by se měl nacházet, ani zvyklostem. Vypravěče neustále ohrožují podvrtné myšlenky. Smrt se začíná objevovat nikoli v souvislosti se stářím, nemocemi, ale vypravěč začne rozpoznávat narážky třeba na vraždu. Tělesnost se rozvíjí spíš v poloze erotické než existenciální a smrtelné. A ani modlitba nepřináší očekávanou důstojnou chvíli zamyšlení, jak dokazují následující ukázky:

---

<sup>158</sup> Všechny cit. před černou stranou. In: Esterházy, Péter: *Pomocná slovesa srdce: úvod do krásné literatury*. Dauphin, Praha 2005.

<sup>159</sup> *Ibidem*.

<sup>160</sup> *Ibidem*.

*Ošetřovatelka rychle proklouzla kolem nás, „co jste z toho tak pryč“, houkla skoro přátelsky; těžkými nadry (táhla ji k zemi, jako by je měla zavěšená na krku) zavadila o mou paži. Viděl jsem, že si toho má sestra všimla, a domníval jsem se, že vím, co si myslí. Abych se obhájil, obrátil jsem myšlenky sám k sobě.*

*Cestou ven se z jedné postele vztáhla čísi vlhká, bledá ruka, nepřátelská bytost, záhudná rostlina a ovinula se kolem naší sestry. Sledoval jsem tu zsinanou paži se zděšením a hnusem. Stařena se posadila na posteli a zařvala na naši sestru, jako by věděla, o koho jde: „Ty!“ Sestra se nervózním škubáním pokoušela vymanit, ale žena ji tiskla hroživou silou. Ruku měla křečovitě zaťatou: jak strašné, všechny matky mají stejné ruce! „To ty, tys mě zabil, ty jeden stíne, to tys mě tehdy v šestapadesátém zabil!“ „Nechte ji při tom,“ zašeptal kdosi spěšně. „Ano, to já jsem tě zabil.“ „Stín,“ pokračovala žena, „stín, to je málo! Přiznej taky, žes mě nemiloval! Žes po mně chtěl jen to jedno...!“ „Tak to už by ale stačilo!“ zařval jsem jako přísný pan učitel a vyběhl ven. Potom: „Proč jsi se přiznávala?“ ptal jsem se. „Jsi normální?“ řekla sestra a podívala se na mě jako úplně cizí osoba.*

*[...] rychle jsem spustil Otčenáš jako nějaký pokoutní obchodník. Sestra se ušklíbala, protože už od dětství jsme při Otčenáši mysleli na našeho otce, na tátu našeho, na toho svého, respektive právě takové nápady jsme se snažili od sebe zaplašit a tomu – tomuhle zaplašování – jsme říkali, že se modlíme Otčenáš.<sup>161</sup>*

Všechno v tu chvíli funguje jako parodie. Dokonce i navrhované milostné povyražení se dvěma sestřičkami se zvrtné v grotesku.

Přesto se vypravěč po celou dobu snaží neztratit svou kontrolu nad sebou. Mluví „smířlivě, nenuceně, odhodlaně, pedantsky“:

*Nenuceně, odhodlaně a pedantsky jsem otci a sourozencům navrhl, abychom potom neplakali, jako bych jim navrhoval cestovní trasu na zbytek letních prázdnin. „Mám u sebe sedativa,“ řekl jsem. Sestra na mě vrhla polekaný pohled, bratr se po svém zvyku nezřízeně cpal, otcův úšklebek pak říkal „to není zrovna slovo chlapa“.*  
*(zvýraznila M. P.)<sup>162</sup>*

---

<sup>161</sup> Všechny tři ukázky ibidem.

<sup>162</sup> Ibidem.

Autoritu otce se snaží přemoci autoritou slov, autoritou „argumentace“, jak říká. Při hádce se drží jejích pravidel a bojuje s ní proti autoritativnímu pořádku rodiny.

*Mluvil, jak se sluší a patří na hlavu rodiny, očividně nás nechtěl nijak zvlášť přesvědčovat; to a to je tak a tak. Což jsem já, ze zásady, pokládal za urážlivé a upozornil jsem ho na slabá místa jeho „argumentace“, například na to, že zvyklostem by bylo učiněno zadost, kdyby kondolence přijímal u hrobu pouze on, a pokud tedy přesto všechno budeme rovněž přítomni, bude to jen výraz naší lásky a úcty k němu (tehdy jsem poprvé v životě, třebaže takhle komplikovaně, řekl našemu otci, že ho mám rád, tak to zkrátka je), takže když uvážím naše vlastní zájmy a jeho přání, očekával bych, že si bude alespoň vědom toho konfliktu, konfliktu poslušnosti. [...]* (zvýraznila M. P.)<sup>163</sup>

V rozhodující chvíli otec udělá nečekaný pohyb, který ruší všechny jeho argumenty.

*Mého bratra umlčel s (oprávněným) předsudkem, že zase jednou nemluví k věci, pouze hledá příležitost k odmítnutí, držkuje, a je na to dokonce pubertálně pyšný; se mnou jednal jako s někým, kdo je povýšeně precizní, kdo bazíruje pouze na slovech a zdržuje, přestože jeho názor se shoduje s tím jeho. „Neshoduje.“*  
*V tom okamžiku, pro nás tak významném a důstojném, si náš otec nečekaným a prudkým pohybem stáhl kalhoty, [...]*<sup>164</sup>

Vypravěč tedy na tuto rodinou autoritu přistoupí.

*Otec poznamenal, že má kravata není čistě černá, vzal jsem to na vědomí mlčky, bylo to tak samozřejmé, vždyť kdo kromě něho by mi mohl něco vyčítat On tu rozkazuje a já poslouchám. [...]*<sup>165</sup>

---

<sup>163</sup> Ibidem.

<sup>164</sup> Ibidem.

<sup>165</sup> Ibidem.

Otec se v příběhu stává tyranem. Ne náhodou vypravěč zmiňuje „*Gyulu Illyése, básníka, jenž psal o tyranii*“ a citát v dolní polovině stránky „*KDE TYRANIE PÁNEM, TAM TYRANIE PÁNNÁŠ OTEC JE TUDÍŽ NAŠÍM OTCEM: A EST A.*“<sup>166</sup>

Od té chvíle se jeho pozornost konečně obrátí na zemřelou. Na pohřební hostině totiž vyvstane problém, zda a jak o zemřelé mluvit.

*Mluvili jsme o “naší drahé zesnulé“, snad proto, že při našem zpropadeném a mezi námi řečeno oblíbeném dobrém vychování by nám připadalo netaktní nemluvit o ní, jako bychom ji přehlíželi jen proto, že... tu není, že je passé.*<sup>167</sup>

Slova, která zaslechne, ho totiž stále vedou k úplně jiným asociacím, než by měly vést („*SEŠ SNAD BLBEJ, NEBO CO? ZABÍT HO NEMÁŠ TY!*“, „*Popraly se nebo co? – Komédie mých ubohých obav, absolutně hluchých k hlasu obyčejné erotické touhy.*“).

A pouze ke konci, kdy se vypravěč konečně vzdává a už nebojuje proti nesmyslné smrti matky a poddává se žalu (cítí se jako vytržená rostlina v rukou zahradníka), mu začne docházet, že mluvit o mrtvé je těžké, „*až to hrozilo možným zřícením konstrukce samotného jazyka*“.<sup>168</sup> V příteli, který mu vypráví o smrti své ženy, rozpoznává stařenu, která mluví o své ztrátě.

*přítel teď mocně polykal a naprázdno otvíral ústa, jako by už předem zápolil se slovy, jichž se bojí, jimž nedůvěřuje a která užívá, roztřeseně prořezával vzduch, v jeho pohledné mužské tváři to šhubalo, jako by z ní v tu chvíli vykukovala pomatená stařena... neměl dovolit, aby se té podlosti dala zelená, ale – po tváři mu stékaly slzy – , ale... ale jednoduše si měl lehnout vedle své ženy, obejmout jí, hladit, říkat jí něžnými jmény, chovat ji a držet, svírat, mačkat, hníst, muchlat ji, dokud se mu... to bláto... bláto!... v rukou nerozpadne, anebo neobživne... (Drahý, předražený příteli. Mám tě tolik rád.)*<sup>169</sup>

---

<sup>166</sup> Ibidem.

<sup>167</sup> Ibidem.

<sup>168</sup> Ibidem.

<sup>169</sup> Ibidem.

A tak se vypravěč rozhodne, že její smrt nepřijme. Že ji nechá ještě chvíli vypovídat. A tak ji vypravěč v textu oživuje jako fénixe. Matka bude vytvořena z popelu chlapce. Vypravěč předá svůj hlas jí. Sám se přitom z textu vytratí. Následuje černá stránka se slovy nenávisti: *Jsem dunící kov a zvučící zvon. Ať všichni shnijou. Nenávídím tě.*

Výpověď matky po černé stránce totiž není jen pohřbíváním syna, ale je psáno jakoby v afektu. Je ničením moci všech mužských postav. Jejího otce, jejího muže, nápadníků:

*Byl to hodný člověk, ale nelíbilo se mi, jak páchnul, nasládlá směsice mýdla a potu.*

*Sem tě zahrabu, sem, vzlykala jsem a myslela tím otce.*

*[...] které psal chudák otec jedné tanečnici z Debrecína, (zvýraznila M. P.)*

*Když mě políbil, ukázalo se, že mu taky páchne z úst; to byla ovšem poslední kapka.*

*[...] jenomže on se mi taky pokoušel dvořit, tak jsem utekla.<sup>170</sup>*

Destrukci phallu naznačuje i v popisu vzpomínky na hada, kterého kdysi vytáhla z řeky:

*Vlekla jsem za sebou ten hrůzostrašný a vzrušující svatební závoj, boříc se do asfaltu znovu a znovu. „Slečno Lízo, co to, ksakru, vyvádíte?“ volal na mě řezník. Řidiči autobusů se mi s klením vyhýbali. Ani jsem nevěděla, jestli není jedovatý! Konečně jsem ho vtáhla do kuchyně, odřízla mu hlavu, nařezala ho na kolečka a osmažila. „Roštěnka a la Wellington, jakou ani sám Wellington neochutnal!“ To jsem sama věděla nejlíp, že ani náhodou ne. Vždycky zapomenu, jak se řekne origano maďarsky.<sup>171</sup>*

Její příběh je v opozici prvnímu příběhu. Moc přebírá teď ona. Pokud ale vypravěč oživil matku, aby znesvětila autority, dříve než se její blátivé vyprávění na konci „v rukou nerozpadne“, na něj ale v tu chvíli zbývá jen ubohost a podobná trapnost, kterou zažíval vypravěč na začátku – matka zapomene, že umřel.

---

<sup>170</sup> Cit. po černé straně.

<sup>171</sup> Ibidem.

*At' to беру odkudkoli, je ubohost, že mé psaní vyrůstá z tvé smrti.*

*Zkousím si opakovat, že jsi umřel, abych na to ani na chvílku nezapomněla, to by bylo trapné, umřeljsiumřeljsiumřeljsi.<sup>172</sup>*

A jak tato esterházyovská zkušenost ztráty dopadá? Scéna, kterou se jako čtenáři loučíme s příběhem, je popisována na rozdíl od předchozího děje v přítomném čase a v přímé řeči, bez okolků konfrontuje vypravěče se skutečností. Vypravěč ukazuje v komické dohře, jak se sám snaží být matce roven. Snaží se vystupovat jako její partner tím, že se jí bude dvořit. Absurdní událost – společná cesta na záchod – se stává procházkou zamilovaného páru („*Nejdeme na korzo, ale na klozet.*“, „*Stojíme tady jako párek zamilovaných.*“, „*Nahnu se nad mísu ... tak trochu jako při tanci.*“). Matka je však stále znepokojená kvůli chybějícímu toaletnímu papíru nebo ústní vodě. Stále z ní mluví starostlivá žena. Syn chce vyhovět každému matčinu přání, ale vidíme, jak nešikovně, neobratně to dělá. Situace je obrácená, mateřskou a citlivou péči má nyní převzít syn. Jeho vystupování doprovází mnoho dramatických gest, přesto však neví, jak správně uchopit křehkou a nemocnou matku. Matka je nakonec ten, kdo začne vydávat instrukce: „*Pozor, nesahej na mě.*“, „*Chyť mě v podpaží a postav mě.*“, „*Tak pojďme*“, „*Chytni mě pod paží.*“, „*Tak hle ne, pevněji*“, „*nejdřív dej papír na sedátko*“, „*Papír*“, „*Pro Kristovy drahý rány, pospěšte si.*“. Syn už jen slepě přijímá její rozkazy. Ukazuje se, že bez nad ním matka vlastně má moc po celou dobu. Bez ní je vyřízený. Co začalo jedním telefonátem, má nedozírné následky. Zatímco Handke odolával nutkání vytukávat písmeno (v českém překladu bylo použito písmenko *j*, ačkoliv v německém originálu žádné písmeno uvedeno není, můžeme tu vidět určitý odkaz na zájmeno *já*), Esterházy vytukává *m* (maďarština užívá slovo *anya* / *anyja* pro matku, ale *mamája* pro maminku, lze se tedy domnívat, že celé slovo by znělo právě takto). Syn je bez matky bezmocný. Ne náhodou ho matka po celou dobu textu neustále oslovuje: *Ty můj hlupáčku, ty můj chudáčku, vy vrtáčku.*

Ke konci díla matka říká: „*Umřu,*“, synova odpověď zní: „*Áále...*“,<sup>173</sup> jakoby už ani slovem nebyl schopen matce odporovat. Jeho svrchovanost se zde proměňuje v absolutní bezmoc. Poslední věta díla, která je zároveň jakýmsi úvodem, může být čtena jako jazykové selhání:

---

<sup>172</sup> Ibidem.

<sup>173</sup> Všechny citace ibidem.

*TO POSLEDNÍ, CO SE NÁM PŘI PRÁCI NA NĚJAKÉM DÍLE PODAŘÍ, JE POZNAT, CO MÁME DÁT JAKO PRVNÍ. VE JMÉNU OTCE I SYNA – (Blaise Pascal: Myšlenky)*<sup>174</sup>

Ztráta původně nepochopená a jistým způsobem nemístná se stává plně pochopenou až tehdy, kdy si vypravěč uvědomí, že ztratil moc nad slovy.<sup>175</sup> Celou dobu sledujeme, jak dochází k převrácení situací skrze slova. Místo moci bezmoc, místo důstojnosti ubohost, místo tělesnosti smrtelné, tělesnost erotická. *Pomocná slovesa srdce* tedy přináší další diskurzivní formaci, kterou se ztráta v textu realizuje. Touto figurou je převrácení. Snad by vypravěči pomohlo, kdyby se řídil slovy doktora připomínajícího K.-ovy pomocníky: „*V naší ubohosti je nám útěchou jedině, zábava.*“<sup>176</sup>

---

<sup>174</sup> Ibidem.

<sup>175</sup> Pomocná slovesa v titulu jsou částí pojmu vyjadřující existenci. Neexistuje samostatně. Szabó Gábor se zmiňuje o dvou slovech, která chápe jako pomocná slovesa: *fog*, vyjadřující budoucí čas, a *tud*, vyjadřující kondicionál. Avšak každé z těchto pomocných sloves říká, že aktuální úspěch v přítomném čase není možný. Vysvětlovala by se tím Esterházyho poznámka, že „*POMOCNÝM SLOVESEM POPÍRÁME*“.

<sup>176</sup> Ibidem.

### 3.6. TÍHA

#### W. G. SEBALD: VYSTĚHOVALCI (1992)

Díla W. G. Sebald, která lze pro začátek velmi zjednodušeně popsat jako snahu o vyúčtování s válečnou minulostí v paměti člověka, v nichž se objevuje centrální motiv ztráty paměti, individuální i kolektivní (ve smyslu, jak ji pojmenoval Maurice Halbwachs),<sup>177</sup> a zánik věcí a lidí, vykazuje s předchozími rozebíranými díly velkou řadu afinit.

*Vystěhovalci*, sada kratších textů doplněná četnými fotografickými reprodukcemi, která vyšla v roce 1992, nejenže intertextově pracuje s postavou Vladimira Nabokova skrze mnohé narážky na muže se sítkou na motýly, ale v jednom z příběhů si jedna z postav dokonce čte jeho vlastní životopis.<sup>178</sup> V rozhovoru s Michaellem Silverblattem z roku 2001 také Sebald prohlásil, že obdivuje periskopické vidění Thomase Bernharda, protože prý dokáže říct jen to, co vidí, a nic víc. W. G. Sebald nejenže tedy doplňuje „literaturu vystěhovalců“, protože sám emigroval z Německa do Anglie, kde už zůstal, ale navíc se k nim sám i hlásí. Vzhledem k ironickému podtextu titulu jeho knihy *Vystěhovalci* (žádná z těchto emigrací nebyla dobrovolná) mohl být zapůjčen pro pojmenování celé této literatury, o níž tato práce pojednává.

Sebaldova díla dostávají svůj smysl v kontextu „jazyka ticha“, jak jej pojmenovala Ernestine Schlantová ve stejnojmenné knize o dílech německé literatury, která se zabývá tématem druhé světové války a holocaustu.<sup>179</sup> *Vystěhovalci* zachycují příběhy čtyř postav, které museli během dvacátého století opustit svůj domov, přežili válku, a uchovávajíce si v sobě určité nevyslovitelné trauma, ukončili sami svůj život.

Sebald tu navazuje na dva nebeletristické žánry – historiografii a svědectví. Jako lektorovi německé literatury na univerzitě ve východní Anglii (svůj pobyt označoval jako „exilový“, vědom si nemožnosti získat pochopení u čtenářů jeho knih doma v Německu, odkud mu chodily především dopisy s kritikou) mu vadil postoj, jež k dějinám Německa zaujali v Německu samotném. V něm převládala politika pouhého popisování historických faktů a naprosto se v něm vyeliminovalo jakékoli ztotožnění s dějinami druhé světové války. S myšlenkou, že takového neztotožnění povede k zapomnění a nepochopení historie

---

<sup>177</sup> Viz Halbwachs, Maurice, Namer, Gérard, ed., Jaisson, Marie, ed.: *Kolektivní paměť*. Sociologické nakladatelství, Praha 2009.

<sup>178</sup> In: Sebald, Winfried Georg: *Vystěhovalci*, s. 42.

<sup>179</sup> Schlant, Ernestine: *The language of silence: West German literature and the Holocaust*. Routledge, New York 1999.



dvacátého století, pokládal Sebald literaturu za nástroj, s nímž může proti tomuto stavu bojovat. Podívejme se blíže, jakou roli hraje figura ztráty ve *Vystěhovalcích*.

Knihou nás provází vypravěč, setkávající se postupně se čtyřmi postavami, o jejichž příběhy se v určité době zajímal. Celé vyprávění se nese v jakémsi reportážním stylu, avšak své poznatky sděluje čtenáři i s jistou dávkou impresionismu. Vypravěč, extradiegetický overt narrator, se snaží nijak do příběhů nezasahovat, pouze je postupně odkrývat, lze z nich však vycítit i jeho zainteresovanost. Jeho zvědavost vždy žene příběh kupředu. Tento homodiegetický vypravěč propojuje všechny čtyři příběhy. Čtyři židovské historie nezkrášlují minulost, snaží se zachytit pouze to, co je zdánlivě v historii absenční. Vypravěč hledá setkání (encounter) s životy, které údajně zmizely kdesi v minulosti, a znovu psaním vytváří podmínky, které ovlivnily minulé životy.<sup>180</sup> Tato tajemství jsou však stále ohrožována postupem do zapomnění.

Vypravěč se setkává s vystěhovalci buď osobně a předkládá čtenáři jejich vlastní výpovědi, nebo se o nich dozvídá z jejich deníků, zápisků či ze vzpomínek jejich známých. Počíná si, jako by mu šlo o to získat jejich vlastní zpověď, nalézt nebo rekonstruovat jejich příběh, [...] *poodhalit roušku tajemství, za níž se skrýval neznámý příběh.*<sup>181</sup>

Jednotlivé texty se ale k syntéze poznatků a smysluplnému vysvětlení sebevraždy postav nikdy nedostanou. Selhává tedy vypravěč v nalezení smyslu a vyjadřuje tuto ztrátu celistvosti narativu, že svědectví vystěhovalců je navždy nepoznatelné? Potlačují i příběhy ono pravou zpověď postav?

V příběhu Paula Bereytera čteme:

*Aby mi tuto pro učitele základní školy v Německu třicátých let ne zcela běžnou touhu vysvětlila, přinesla mi paní Landauová velké album, v němž bylo fotograficky zdokumentováno a Paulovou vlastní rukou popsáno nejen dotyčné období, ale celý jeho život (zdůraznila MP),*<sup>182</sup>

---

<sup>180</sup> Toto téma se začíná těšit většímu zájmu, ožívá v debatách o tzv. postmemory. Z novějších studií by se dalo uvést, že se Sebaldův vypravěč řídí třetím modelem „Remembering in order never to forget“, který popisuje Aleida Assmann v eseji „From Collective Violence to a Common Future: Four Models for Dealing with a Traumatic Past“. In: *Conflict, Memory Transfers and the Reshaping of Europe*. Ed. da Silva, Helena Gonçalves et al., Cambridge Scholars Publishing 2010, s. 8-23.

<sup>181</sup> In: Sebald, Winfried Georg: *Vystěhovalci*, s. 30.

<sup>182</sup> *Ibidem*, s. 44.

Ačkoliv by se mohlo zdát, že vypravěč má k dispozici tu neintimnější a nejosobnější výpověď před sebou v deníku postavy, uspokojivé vysvětlení k její sebevraždě v něm nenachází. Stále zůstává trhlina mezi jejich životem a jejich jednáním. Trhlina nevyřčeného, ale tušeného – hrůzná obdoba Joyceových epifanií v *Dubliňanech*, se projevuje u Sebaldy i textově. Sebald zanechává náznaky, kterými čtenáře nutí sdílet stejné myšlenky, jak ukazují následující dvě citace.

Nejméně pochopitelné (*zdůraznila MP*) na celém Paulově příběhu pro mě po tom všem bylo, že se začátkem roku 1939, ať už proto, že se jako domácí učitel ve stále se zhoršující situaci ve Francii už nemohl udržet, anebo pouze ze slepého hněvu či dokonce ze zvrácených pohnutek vrátil do Německa, do jemu zcela neznámého hlavního města, kde si našel administrativní místo v jedné opravně aut v Oranienburgu a kde ho také o několik měsíců později zastihl povolávací rozkaz, který tehdy zřejmě rozesílali i tříčtvrtečním árijcům.<sup>183</sup>

Paulův návrat do Německa v roce 1939, stejně jako jeho návrat koncem války do S. a nástup do školy v místě, kde mu předtím ukázali dveře, byla úchylka, řekla paní Landaunová (obě *zdůraznění provedla MP*).<sup>184</sup>

Objevení konečného smyslu, kterým by se uzavřelo pátrání po osudech vystěhovalců, je ovšem logicky nemožné. Popřelo by totiž vlastně to, co se sám vypravěč snaží zachovat – onu nevyslovitelnost a nepochopitelnost událostí, které se staly v letech války.

Vypravěč ovšem nerezignuje ze svého úsilí úplně, takže když se paní Landaunová, přítelkyně jednoho z vystěhovalců Paula Bereytera, zmiňuje o tom, že:

*Svůj nový byt (...), kam se musel krátce před odchodem do důchodu přestěhovat víceméně z donucení, protože nádherný starý dům zahradníka Lerchenmüllera strhli a na jeho místě postavili šeredný obytný blok, nemohl Paul vystát, a přece se ho za těch posledních dvanáct let, které tady v Yverdonu strávil, nedokázal vzdát, naopak do S. několikrát ročně jezdil, aby se podíval, jak sám říkal, zda je všechno, jak má být,*<sup>185</sup>

---

<sup>183</sup> Ibidem, s. 52.

<sup>184</sup> Ibidem, s. 53.

<sup>185</sup> Ibidem, s. 54.

ukazuje se, že postavy vystěhovalců lnou k věcem, které nesou známky rozpadu, přestavění, tedy vymazání. Tyhle rozbořené budovy, které vyhledává vypravěčův bývalý učitel Paul Bereyter, totiž předznamenávají jeho zkázu. Stejně tak přilne malíř Max Aurach k prachu usazujícímu se na jeho obrazech. Takhle funguje i puška, kterou jednoho dne ráno zkouší v prvním příběhu z *Vystěhovalců* doktor Henry Selwyn na zahradě pod okny vypravěče, prý proto, aby zjistil, zda ještě funguje. Právě ona pak poslouží k Selwynově sebevraždě. Právě tyto prvky, oznamující zkázu věcí, lákají vypravěčovu pozornost. Prostředí světa, v němž se vypravěč pohybuje, skrývá stopy pekla, které je nutno tušit. V příbězích pak stále zůstává napětí, s nímž vypravěč odhaluje další stopy unikajícího příběhu. Jako Perseus, který vidí medúzu pouze v odrazu zrcadla, vidí i vypravěč určité referenční znaky, které odkazují k blížící se katastrofě. Stále je možné zahlédnout pozůstatky, jež reprezentují jejich sebevraždu téměř jako znaky v detektivním příběhu, v němž se reprezentace objektů spojených s vraždou jeví jako podezřelá už od začátku.

Jako žánrový předobraz jednotlivých textů, k němuž jejich diskurzivní forma poukazuje, se nabízí „dokumentování pozůstalosti“, v určitém momentu každého ze čtyř Sebaldových příběhů se tento žánrová šablona promění v detektivní příběh. To co bylo doposud pouhým pozorováním a čirou náhodou,<sup>186</sup> mění se na ohledávání pozůstatků, pátrání po zločincích, odkrývání netušeného tajemství. Z jednání vystěhovalců vypravěč čte jejich snahu o zahlazení stop, pokusy o vymazání z historie. Souvisí s nimi i častý motiv unikání, ujíždění a cestování. Jako například trvalá Paulova nepřítomnost, která neunikne ani pozorovacímu talentu paní Landauové ve druhém příběhu.

Proč tedy vypravěč pátrá po svědectví těch, kteří za sebou chtěli stopy důkladně zamést? Odpověď nabízí právě přirovnání k Perseovi a medúze. Stopy jakoby byly ochrannými zrcadly, v nichž lze spatřit medúzu. Jde o to vidět to, co muselo být vymazané, vidět stopy mizení, jinými slovy: jde o to zůstat melancholický, neléčit se. Vidět ve stopách

---

<sup>186</sup> Shody okolností se ve Vystěhovalcích objevují velice často, pro ukázkou cituji několik příkladů (zdůraznění M.P.):

*Náhoda tomu chtěla, že jsme seděli blízko sebe, odděleni jen úzkou chodbičkou mezi stoly [...]*

*[...] když jsem se koncem listopadu 1989 v londýnské Tate Gallery čirou náhodou (původně jsem si tam vlastně přišel prohlédnout Delvauxovu Spící Venuši) ocitl před [...]*

*[...] jsem si v barevné příloze nedělních novin - opět víceméně náhodou, protože četbě nedělníků, zejména jejich barevných příloh, se už léta vyhýbám [...].*

po vystěhovalcích, v oněch předmětech zkázy, tíhu, kterou popisuje v protikladu k lehkosti Italo Calvino v *Amerických přednáškách*,<sup>187</sup> tíhu nehmotného, které zanechaly předchozí děje.

O tom, že tato tendence není v evropské literatuře od šedesátých let výjimečná, svědčí i povídky Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Ve své první povídkové trilogii<sup>188</sup> v povídce s názvem *Pietà dell'Isola* (česky pod názvem *Ostrov*) odhaluje vypravěč paměť bývalého kláštera na ostrově. Dávne křivdy, které činili mniši kvůli vlastní zbabělosti v období moru obyvatelům ostrova, si později vždy vyžádají svou oběť. I topografii v literatuře obtěžkala paměť.

Ve stopách po vystěhovalcích odhaluje Sebaldův vypravěč propojenost se světem, který se oni sami snažili zahladit. Proto první příběh končí potvrzením, že tyto dávno zapomenuté osudy ještě nejsou vyřešené:

*A tak se mrtví vracejí. Někdy se vynoří po sedmi desetiletích z ledovce a leží na kraji morény: hromádka vyhlazených kostí a pár okovaných bot.*<sup>189</sup>

A dále ve druhé kapitole čteme:

*[...] při pohledu na ty fotografie [se mi] zdálo, že se k nám mrtví vracejí*<sup>190</sup>

Mizející postavy a jejich svědectví, která mají potenciál být ze světa vymazány dočista, lze zachytit tedy právě v tomto stavu mizení. Zanechané stopy je pak nutno vnímat jako obtěžkané tíhou toho, k čemu vedou. Je nutné je nazírat melancholicky v jejich současném zanikání. Sebaldovi vystěhovalci, kteří vyhlazují své vlastní vzpomínky, se tak podobají Bernhardovým vypravěčům, kteří se snaží vymazat paměť, onu traumatizující minulost, jakou byl pro Bernharda (na věky věků) Salzburg. Nezcizitelnost jejich příběhů vytváří zvláštní situaci. Text konstruuje příběh, jež nesmí nikdy uzavřít (aby nepokradl nevyslovitelné). Ztráta se zde tak stává významotvornou, neboť právě o ni se usiluje.

Dalším vodítko k interpretaci příběhů poskytují vložené fotografie. Vázanost na fotografii jako primární médium mezigeneračního přenosu traumatu je v díle zjevná.<sup>191</sup>

---

<sup>187</sup> Viz Calvino, Italo: *Americké přednášky: šest poznámek k příštím tisíciletí*, kapitola první: *Lehkost*.

<sup>188</sup> Herling-Grudziński, Gustaw: *Pietà dell'Isola*. In: *Skrzydła olarza*. Paříž 1960, s. 43-116.

<sup>189</sup> In: Sebald, Winfried Georg: *Vystěhovalci*, s. 26.

<sup>190</sup> *Ibidem*, s. 44.

Identifikujeme-li jednotlivé tropy na fotografiích, rekonstruujeme i příběh, který se od počátku snaží uniknout. Několikrát se dokonce v textu samotném objeví popis fotek, které bezprostředně následují po textu. Popis není vizuálně imaginární, ale co nejrealističtěji ekfrastický.

Pokud vypravěč pátrá po stopách zmizelých vystěhovalců, jejichž zmizení znamená spíše skryté a těžko dostupné informace o jejich životě, co o nich potom vypovídají tyto fotografie? Jsou snad dokladem, že co říká text, je pravda? Mají ilustrativní povahu? Text možná tak předstírá dokumentární postup, ale autorovi nelze v tomto věřit. Vložením fotografie do textu chce u diváka vyprodukovat především jistý vizuální efekt.

Je dobré předeslat, že snímky mají svůj vizuální jazyk. Jeho principy spočívají v tom, že v nich lze zahlédnout strukturu. Lze vyabstrahovat jejich morfologii podle znaků, s kterými pracují. Patří k ní jednak práce se světlem – mnohé jsou foceny záměrně proti slunci a promlouvá na nich proto víc stín než světlo. Na mnoha z nich hrají obrys a rám výraznější roli než samotný focený objekt. Jejich rozostřenost zabraňuje detailu, nezobrazují obličej ani rysy vystěhovalců samých. A když už zobrazí obličej, jedná se nejspíš o studiovou, a tedy záměrně zaranžovanou fotografii, která o fotografované osobě příliš nevyovídá, v jiném případě o zachycení záměrně zakrytého obličej (třeba slunečními brýlemi), případně o momentku se skloněnou hlavou. Snímky protagonistů bývají neostré a rozmazané, nebo příliš detailní (jedna fotografie zobrazuje detail oka, podobný snímek se objeví i v jiném Sebaldově románu *Austerlitz*). Dá se říct, že fotografie zachycují z velké části především určitou atmosféru.

Zároveň vytváří sled fotografií svou syntax, s jakou se snímky sdružují do skupin podle toho, jakou funkci plní. Zastupují vzpomínky či zážitky postav (fotografie vytažené z rodinného alba, deníků, cestovatelské snímky apod.), vzpomínky na jednotlivé postavy, vypravěčovy dojmy z míst, která navštívil, nebo zobrazení konkrétních předmětů, s nimiž vypravěč přišel do styku.

---

<sup>191</sup> Médium fotografie volí Sebald uváženě. Samo o sobě je prostředkem mizení a zkázy. Nejen že přímo na jejím materiálu lze zachytit rozpad, blednutí (Sebaldovy fotky jsou toho zdárným příkladem), ale Susan Sontag hovoří o fotografii i v souvislosti se zviditelněním pomíjivosti a „pohlčováním skutečnosti“:

*Náš skličující pocit pomíjivosti je mnohem naléhavější od té doby, kdy nám fotoaparáty umožnily „zastavit“ prchavý okamžik. Konzumujeme obrazy stále rychleji, a podobně jako v Balzacově podezření fotoaparátu z toho, že spotřebovává vrstvy těla, obrazy samy pohlcují skutečnost. Fotoaparát je současně protilátkou a nemocí, prostředkem přivlastňování skutečnosti i jejího zastarávání.*

In: Sontagová, Susan: *O fotografii*. Paseka, Praha 2002.

I podle funkce je lze rozdělit do několika oblastí. Předně vyvolávají vzpomínku (vypravěč se jimi pokouší vizuálně rekonstruovat minulé a zaniklé věci, města, již nežijící postavy), mohou být ale také naopak iluzivní (padělek v novinách, který strýc Maxe Auracha Leo odhaluje, nebo iluze klidu na fotce z hor Paula Bereytera s Helen, či z války, kde se Paul sluní v tmavých brýlích), které by fakticky měly ohlašovat blízkou katastrofu. Snímky zobrazují i fantastické snové vidiny, které manifestují tendenci potlačovat pomíjivost a smrtelnost (obraz Jeruzaléma v noci, fotografie zahradních staveb „follies“, paláce, chrámy, exotické až výstřední cestovatelské fotografie, Coubertův obraz *Dub Vercingetorixe*); plánky; budovy, v nichž architektura sama promlouvá (zašlá sláva budov z období před první světovou válkou), dále hřbitovy a hroby; mohou dokazovat faktickou hmatatelnost předmětů, které vypravěč fotí sám (klíče, deník, tea-maid). Mohou to být fotografie z rodinných alb zachycující rodinné oslavy a setkání nebo studiové fotografie, jak už bylo zmiňováno. Četné snímky představují i nejrůznější aktuální momentky, což odpovídá vypravěčově snaze nechat příběh plynout volně a náhodně (dervišský chlapec, postava v kabátu na pláži).

Chci se ale pokusit o konkrétní rozbor několika fotografií, které se zdají vypovídat celý příběh. První z nich je fotografie z příběhu učitele Paula Bereytera. Již vypravěč popisuje těmito slovy:

*Jak hrozně mu v tu dobu asi bylo, dokazuje malá fotografie z jednoho nedělních odpoledne, na níž stojí úplně vlevo, očividně pohublý, z pocitu naprostého štěstí během jediného měsíce do naprostého neštěstí uvržený a téměř na pokraji tělesného zhroucení se ocitnuvší člověk. Co se stalo s Helen Hollaenderovou, o tom neměla paní Landauová žádné přesnější informace. Paul o ní vytrvale mlčel, řekla, možná si dělal výčitky, že ji zklamal a nechal na holičkách. Ale s ohledem na pozdější vývoj nebude asi pochyb o tom, že byla spolu s matkou deponována jedním z oněch zvláštních vlaků, které odjížděly z vídeňských nádraží většinou krátce před svítáním, s největší pravděpodobností do Terezína.<sup>192</sup>*

Fotografii vypravěč vkládá tedy jednoznačně kvůli jejímu „punktu“.<sup>193</sup> Vypravěč vidí na obrázku dva nesouměřitelné příběhy – nedělní rodinné odpoledne s dětmi u jezera a naprosto nezapadající postavu Paula. Vypravěč tedy „čte“ fotografii a svou interpretaci

---

<sup>192</sup> Ibidem, s. 47-48.

<sup>193</sup> Viz Rozčlenění Rolanda Bartha v knize Barthes, Roland: *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Fra, Praha 2005.

předkládá v textu. V tomto čtení by se dalo pokračovat ještě hlouběji. Lze si povšimnout, kam směřují pohledy aktérů snímku. Členové rodiny se dívají jeden na druhého. Postavy muže a ženy, stojící blíž k okraji, mají tváře přivrácené směrem do středu. Dva mladší chlapci pozorují dítě, jejich pohled konotuje ochranný zájem. Děvče uprostřed pozoruje mladíka, jehož pohled jako jediný míří k oku přístroje. Tito aktéři svým postojem představují uzavřený okruh rodiny, jejímž centrem se zdá být právě mladík uprostřed, ležerně se opírající o zábradlí. Jejich příběh ovšem není ochoten přijmout příběh postavy, stojící v levé části obrazu. Paul do obrázku jakoby vysloveně nezapadal. Jeho pohled za tmavými brýlemi směřuje kamsi vpravo, mimo dění fotografa i rodiny. Fotka dokonce ani nenaznačuje, co by se za jejím okrajem mohlo skrývat. Jak pozorujeme, stromy a zástavba směrem k pravému okraji ubývá, naznačuje tím tedy spíše nedefinovanou prázdnotu za okrajem. Postava Paula vypadá skutečně pohublá, jak říká vypravěč, avšak jeho pohled nevypovídá o fyzickém vyčerpání nebo únavě. Jedná se naopak o upřený, nerezignující a hluboce zamyšlený pohled.

Druhou fotografii, která si rovněž žádá důkladnější přečtení, vybírám z příběhu Maxe Auracha. Jedná se o snímek, který text uvozuje takto:

*Ještě jednou odjeli lyžovat do Lenggriesu. Bylo to pro mě, a myslím, že i pro otce naposledy. Na Braunecku jsem ho ještě vyfotografoval. Ten obrázek patří k jednom z mála, které se z těch let zachovaly. Krátce po tomto výletu se otci podařilo podplatit anglického konzula a vymoci pro mě vízum.<sup>194</sup>*

Snímek z hor zobrazuje tedy postavu Aurachova otce. Nápadný na této fotografii je především kontrast mezi situací a výrazem aktéra. Producent (Max Aurach sám, jak víme z předchozího textu) se snažil naaranžovat scénu tak, aby otec stál vpředu a za ním se rozlhalo majestátní pohoří. Postava měla symbolicky vyjadřovat moc nad prostředím hor (určitou formu sdělení „Tohle jsem zdolal.“), avšak tělo otce nevypovídá nic o síle a moci. Jeho postoj naznačuje něco mezi ležerností a vyčkáváním. Snímek tedy vypovídá jak o příběhu produkce, tak o příběhu aktéra a situace. Nejvýmluvněji ovšem promlouvá výraz otcovy tváře. Oči, předtím sklopené (únavou?), na okamžik vzhledly v předtuše neblahé události. Otec ví, co ho čeká. Jeho postoj se teď změnil na zdráhavou nehybnost.

Ačkoliv u tohoto obrázku vypravěč výslovně neupozorňuje na „punktum“ a text s ním zachází spíše pro jeho dokumentární „studium“ (podle terminologie Rolanda Barthesa), obraz sám v sobě ukrývá své tajemství.

---

<sup>194</sup> Ibidem, s. 165.

Takovéto čtení by si ostatně zasloužily všechny fotografie, nejen portréty postav. Já se však zastavím ještě u jedné, která v knize naopak chybí, ač ji vypravěč popisuje. Její popis se nachází na posledních stranách knihy a je tak vizuální, že čtenář má pocit jakoby snímek v knize opravdu viděl.

*Za svislým tkalcovským rámem sedí tři mladé, snad dvacetileté ženy. Koberec, který tkají, má nepravidelný geometrický vzor, který mi i barevné připomíná pohovku v našem obývacím pokoji. Kdo ty mladé ženy jsou, nevím. Pro světlo dopadající z protilehlého okna v pozadí nedokážu přesně rozeznat, kam se dívají jejich oči, ale tuším, že všechny hledí ke mně, protože stojím v místě, kde stál účetní Genewein s fotoaparátem. Prostřední z žen je světlovlásá a vypadá tak trochu jako nevěsta. Pradlena po její levé straně má hlavu natočenou na stranu, zatímco třetí vpravo na mě hledí tak upřené a neúprosně, že už to děle nevydržím. Přemýšlím, jak se ty tři mohly jmenovat – Roza, Luisa a Lea, nebo Nona, Decuma a Morta, dcery noci, s vřetenem, nití a nůžkami.<sup>195</sup>*

Dá se tu mluvit i o „posmrtné ironii“ fotky, o níž mluví Susan Sontagová v knize *O fotografii*.

*Fotografie je katalogem smrtelnosti. Dotek prstu postačuje k tomu, aby byl daný okamžik zahalen posmrtnou ironií. Fotografie ukazují lidi nacházející se nevyvratitelně tam a v určitém věku svého života; skupiny lidí a věci, kteří se o okamžik později rozeskupí, změní a pokračují dál po cestách svých nezávislých osudů.<sup>196</sup>*

Fotografii žen zahlédl vypravěč na výstavě fotografií z židovského ghetta v Lodži, z něžž byli všichni deportováni nebo zemřeli na následky přelidnění a podvýživy.

Vypravěč však chce popisem říct ještě něco jiného. Nona, Decuma a Morta označují římské personifikace osudu. Stejně jako řecké Moiry a sudičky vlastní moc nad životem. Nona odvíjí nit života z přeslice na vřeteně, Decuma nit života meří a poslední Morta nit života přerezává a vybírá způsob smrti. Vypravěč proto čte onen snímek s dávkou ironie, pokud se tyto švadleny dívají zrovna na něj, znamenalo by to, že odvíjí právě jeho nit života.

---

<sup>195</sup> Ibidem, s. 207.

<sup>196</sup> In: Sontagová, Susan: *O fotografii*. Paseka, Praha 2002.



Tak se opět dostáváme k tomu, že osud vystěhovalců (ačkoliv ženy nestojí v centru příběhu jako protagonistky, dají se k vystěhovalcům počítat) se i po letech spojuje se současným světem vypravěče.

Vystěhovalci si sami jdou pro vlastní smrt. Všechny léky a terapie, které podstupují, mají za cíl pomalý zánik osobnosti. Mrazivá, brutální šoková terapie, které se podrobí Ambros Adelwarth nebo sedativa s halucinogenními účinky, které bere Max Aurach, vedou k rozkladu vlastní osobnosti. Mimoto jedním z výrazných, opakujících se motivů v každém ze čtyř textů, je postava muže se sítkou na motýly. Objevuje se vždy na vyvýšeném místě (okno, hora). Z této ptačí perspektivy připomíná vystěhovalcům, že ještě není čas na smrt (*je na čase pomýšlet na sestup*). Ohlašuje nebo naopak pozastavuje vykoupení smrtí a postavy ho samy vyhledávají. Není těžké v ní rozpoznat aluzi na postavu Vladimira Nabokova. Právě on je pro Sebalda symbolem zmizení tíhy paměti (kterou postavy vystěhovalců na rozdíl od vypravěče vítají). V jednom z příběhů čte jedna z postav v parku na lavičce právě Nabokovovy paměti, kterým tento soubor figur začíná.

Pro Sebalda hraje důležitou roli záchranná síla paměti. Ta má však daleko od sentimentu a nostalgie. Nespočívá jen v souhře zvláštních náhod, která vzkřísí paměť (*Mrtví se vracejí.*), jak se vypravěč snaží zalhat. Ale tím, že příběhy nekončí a žádný z nich vypravěč neuzavírá, dokážou vyvolat znepokojení (pistole proti věčnému tónu doktora Selwyna). Čtenář musí číst text i fotografie, jako by byly obtěžkané „pункtem“, protože oblast paměti a zapomínání je propletená.

On sám se proto musí podílet na záchraně paměti a rekonstruovat možné příběhy. Neexistuje spása (stoický fatalismus každého motta to oznamuje už na začátku každého textu), smrt je nesubvertovatelná interpretací. Jde o to udržet si pocit tíhy a nepřeskakovat stránky.

### 3.7. REDUKCE

STEFAN CHWIN: *HANEMANN* (1995)

Tato práce se snaží mapovat vývoj zpracování tématu ztráty během poválečného období až do současnosti. V devadesátých letech vychází gdaňskému profesoru literatury román, který se ohlíží do minulosti a znovu zpracovává mikrohistorii let čtyřicátých a padesátých. Téma ztráty je u něj zpracováno způsobem, jaký zatím v této literatuře nebyl obvyklý.

V úvodu narážela tato práce na nemožnost staré formy příběhu – s hrdinou, který vstupuje do děje vybaven určitou schopností. Tato schopnost spočívala v tom být dostatečně senzitivní a vnímat, že svět člověka pošpiňuje. Hrdina se tehdy ale ještě dokáže přepsat svá dřívější stanoviska, neboť svět ho jen poučil. Získal tím jen nové scelující povědomí (má kde a v čem pokračovat). Poslední analyzovaná kniha, román polského prozaika Stefana Chwina *Hanemann*, si v tomto ohledu s tímto dřívějším schématem pohrává. V roce 1995 po více než třicetileté práci se objevuje kniha o specifické události z polsko-německých dějin konce druhé světové války, o prostoru polsko – německo – židovského města Gdaňska, které několikrát přepsalo svoji historii.

Podobně jako ve *Vystěhovalcích* vypravěč nezachycuje svůj životní příběh, ale příběh jiného člověka s bohatou minulostí, který prožívá hned několikanásobnou ztrátu. Textem neprovází jednotný vypravěč, slepují ho úločky paměti různých postav (Hanemanna, dětského vypravěče Petra, který se objeví až v druhé části knihy, Petrova otce, nebo Němců, opouštějících město při obléhání města Rudou Armádou). Ke konci románu přebírá slovo Petr, který příběh vypráví z odstupu a vzpomíná v něm tak na dětství. Chwinovi v románu chybí užší vypravěčská perspektiva a proto se zdá, že zobrazuje širší historii města Gdaňsk a schematickou postavu Hanemanna z názvu knihy – německého profesora anatomie, pracujícího na ohledávání mrtvol – tak trochu opomíjí.

Příběh začíná v momentě, kdy na sál jednoho dne přivezou Hanemannovu životní lásku Luisu. Její smrt je nedovysvětlená a Hanemann začíná chápat, že byla sebevraždou. Hanemann propadá nejprve nostalgii a pak melancholické apatii. Tím začíná rozpad celého Hanemannova života. Po Luisině sebevraždě dojde k narušení řádu a chaosu jeho světa, jeví se mu cizí a neobyvatelný. Opustí kliniku a uzavře se do sebe. Je obviněn ze spolupráce s Hermannem Rauschingem, prezidentem senátu Svobodného města Gdaňska, s nímž zřejmě sdílel vizi o společném soužití Němců a Poláků v tomto městě. Poté co se nejprve nostalgicky zaobírá vzpomínkami a fotografiemi, přejde do stavu apatické melancholie, fotografie spálí a jeho duševní strnulost je dokonána tehdy, když po zajištění Gdaňska Rudou armádou na konci

března roku 1945, odmítne svou záchranu. Hanemann má s ostatními Němci uprchnout na loď Wilhelm Gustloff, která měla uprchlíky převést do bezpečného Hamburku. Hanemann však v poslední chvíli před vkročením na loď couvne a zůstává ve městě. Vrací se zpět do svého domu, jakoby jeho úloha ve světě skončila. Ztratil své ukotvení, jeho ztráta je ztrátou vědomí celku, „domova“ v patočkovském smyslu.<sup>197</sup> Haneman představuje neautentické bytí, anonymní, manipulovatelné, zbavené jakékoliv zodpovědnosti za svůj život a činy.

Vytrhne ho až pokus o sebevraždu Hanky, Ukrajinky, která pomáhá v domácnosti Petrovým rodičům, a příchod hluchoněmého chlapce Adama. Tyto dvě postavy nejsou v textu náhodou a budou souviset se zásadními textovými projevy figury ztráty, kterou sledují.

Do domu Hanemanna přichází po převzetí Gdaňska Poláky rodina vypravěče. Malý Petr z vyprávění svých rodičů rekonstruuje, jak otec Hanemanna zachránil od vojáků, kteří mu jako Němci vyhrožovali. Dům znovu ožívá a Hanemann je tak svědkem opětovného zabydlování vystěhovaného města. Ulice dostávají nová jména.<sup>198</sup>

Chwin tento příběh předává čtenáři nikoliv popisem osudů jednotlivých postav. Ale máme tu co do činění s antropologizací věcí. Vypravěčův pohled ulpívá na proměnách každodenně užívaných věcí v tehdejších domácnostech, věcí, s kterými jejich okolí žije bez sebemenšího povšimnutí: servisy, cukřenky, mističky, svícny, skříně, postele, stoly, přehozy, prostěradla, okapy, okenní rámy, dveřní zárubně, sochy, mince, prsteny, řetízky, křížky, zlaté dolary, ruble, polské stříbrňáky, gdaňské guldeny, medaile ražené městem u příležitosti královských návštěv, kuchyňské nože, lžíce a vidličky, plechové talíře – tomu všemu Chwin komponuje historii.

Takové zaměření na věci v literatuře není nové a Chwin ví, že pracuje s něčím, co má svou tradici u George Pereca třeba v *Kabinetu sběratele*, nebo ve *Skořicových krámech* Bruna Schulze.<sup>199</sup> Na rozdíl od nich však Chwin přichází s novým pojetím. Věci nezobrazuje primárně jako výčet, dokonce jimi ani nevykresluje charakter tehdejších domácností. Věci

---

<sup>197</sup> Domov jako nejpůvodnější útočiště, místo, kam patřím více než kamkoli jinam. In: Patočka, Jan: *Přirozený svět jako filosofický problém*. Československý spisovatel, Praha 1992.

<sup>198</sup> Až do kapitoly „Slova“ používá Chwin názvy ulic a míst v němčině, od této kapitoly v polštině.

<sup>199</sup> Dalším příkladem zaměření pozornosti na věci esejistickou úvahou může být kniha Roger-Pola Droita: *Dernières nouvelles des choses*. Droit o důležitosti věcí v dnešním světě říká, že dnes jsou to věci, kdo vládne světu, a to nikoli pouze z důvodu početní převahy nad lidmi. Obvykle jsou trvalejší, spolehlivější, a přestože je ovládá člověk, jsou to ony, kdo všechno kontroluje. In: Droit, Roger-Pol: *Dernières nouvelles des choses*. Ed. Odile, Jacob, 2003.

ve Chwinově podání uchovávají jistou kolektivní paměť,<sup>200</sup> která už nikomu kromě nich nepatřila. Změnily své majitele a s tím i způsob užívání. Mizejí, rozpadají se a zase se objevují na místech, kde bychom to nečekali. Nebo shoří, rozpadnou se a už se nikdy neobjeví. Chwin popisuje různé příklady zkázy předmětů:

*Za soumraku, po horkém dnu, omítka chladnoucí na domě Bierenstcinových tiše pukala černou pavučinou tenoučkových čar. V pokoji v prvním patře usedaly na knihách neviditelné vrstvy prachu. Papír trpělivě žloutl na mramorových okrajích listů, obrůstal rezavými skvrnkami, tmavl od dotyků, bledl a šedivěl pod obálkou. Oblaka proplouvala nad bukovými pahorky směrem ke katedrále.<sup>201</sup>*

Mizení poválečného světa se popisuje skrze rozpad a mizení věcí. Důležitý tu je fakt, že jejich zkáza se děje v naprosté tichosti. Věci mizejí v mžiku a beze stopy. Vypravěč Petr touží vypátrat aspoň pozůstatky jejich cesty – „hrdinských eposy, na něž žádná nostalgie nestačí“,<sup>202</sup> věci podnikají Odyseje a místo nich je nicota.

*Síťované židle, křesla s tmavě červeným potahem, lenošky, které se nejdříve stěhovaly na verandu, potom na půdu, a pak – po trpělivé karanténě ve sklepě, kde se jim namlouvalo, že se ještě vrátí do pokoje – přestaly existovat...*

*A zmizení. Nepostřehnutelná, Kdy z Grotterovy 17 zmizely německé židle? Kdy to bylo? V červnu, když se Máma vrátila z Varšavy a Otec odjel na pár dnů do TM[Štětína, nebo snad později? Ale kdy? Který den? Hodina? Okamžik? Věci umíraly bez povšimnutí – jako pouliční kočky, po nichž nezůstala ani stopa. Křišťálové vázy se objevovaly slavnostně, vstupovaly do pokoje zabalené do bílého papíru, v triumfální barvě narozenin nebo svátku, ale kdy mizely? Protože potom už je nikdo neviděl. A okamžiky probuzení. Náhlé otevření očí. Překvapení. „Heňo,“ volala z kuchyně na Groggerově 21 paní Potrykusová, „neviděl jsi někde tu stříbrnou lžičku s kytičkami?“ Co na to měl pan Potrykus, doručovatel z pošty na ulici Sovětské armády, který se teprve teď dozvěděl o existenci krásné stříbrné lžičky ze zásuvky Bierensteinových,*

---

<sup>200</sup> Termín v pojetí Maurice Halbwachse. Viz Halbwachs, Maurice: *Kolektivní paměť*. Sociologické nakladatelství, Praha 2009.

<sup>201</sup> In: Chwin, Stefan: *Hanemann*. Host, Brno 2005, s. 96.

<sup>202</sup> *Ibidem*, s. 115.

*přestože jí celá léta jedl, odpovědět? „Zase ta Marcinkowská. Že jí není hanba!“ – zlobila se pani Potrykusová.<sup>203</sup>*

*Řeřichy a astry kvetly pod břízou uprostřed sluncem vysušených rostlin, na jižní stěně verandy žloutlo divoké víno, jehož lístky se zčernalými okraji, se chvěly pavučinou stínů, a všechno bylo tak krásné, tak prosycené barvami, světlem, vůněmi – kdo by si pomyslel, že ze všech těch květin, listí, trávy zůstane za pár týdnů jen kouř ohniště dohořívajícího v zahradě...<sup>204</sup>*

Petr si několikrát uvědomí Hanemannovu přichylnost k věcem. Domnívám se, že Hanemann se totiž stejně jako věci stal palimpsestem historie. Cítí v sobě „prázdnotu věci“.<sup>205</sup> Dokonce i Petrův otec Hanemanna zachraňuje jako věc, kterou by polští vojáci mohli zničit.<sup>206</sup> Hanemann má takovou přichylnost k věcem, protože se mu jeho svět na věci rozpadl. Jeho bytí je bytím mezi věcmi. Několikrát jsou v textu zmíněny obrazy Davida Caspara Friedricha. Na nich Hanemann cítí ještě vědomí celistvosti, které jeho svět postrádá. Jeho duše se brání obrazu celku.<sup>207</sup> V obrazech Caspara Davida Friedricha je „ještě smutek“.<sup>208</sup> Hanemann se tak navrátil ke stavu, o kterém Foucault píše ve *Slovech a věcech*:

*Je zvláštní, že člověk, jehož poznávání pokládá naivní názor za nejstarší zkoumání, začínající už Sókratem, je nepochybně jen čistou trhlinou v řádu věcí, v každém případě jen konfigurací načrtnutou díky novému postavení, které nedávno zaujal ve vědě.<sup>209</sup>*

Nikoliv náhodou má spojitost s věcmi má i Hanka. Hanka věci opečovává. Stará se o jejich zachování a lesk:

*Protože ona se ráda dotýkala všeho holýma rukama, na rozdíl od Mámy, bavilo ji mytí talířů v horké vodě, leštění sklenic, ukládání porcelánového nádobí s nápisy „Zucker“,*

---

<sup>203</sup> Ibidem, s. 114-115.

<sup>204</sup> Ibidem, s. 183.

<sup>205</sup> Ibidem, s. 75.

<sup>206</sup> Ibidem, s. 59.

<sup>207</sup> Ibidem, s. 77.

<sup>208</sup> Ibidem, s. 164.

<sup>209</sup> In: Foucault, Michel: *Slova a věci*. Computer Press, Brno 2007, s. 33.

*„Salz“, „Pfeffer“ na policích v kredenci, křídování stříbrných lžiček s gotickým monogramem „W“, aby se krásné leskly na dně krabice polstrované tmavě červeným plyšem, rozdělování nožů a vidliček, tak, aby malé ležely vlevo, v boční přihrádce, a ty velké spaly na boku ve vyřezaných drážkách dubové lišty přehrazující zásuvku.<sup>210</sup>*

Román se rozvíjí v určitém zvláštním kódu vyprávění. Mizí totiž psychologická ostrost a text místo ní nabízí jiné – vizuální čtení. Děj tedy nesledujeme skrze psychologickou motivaci, ale skrze bytí věci. Nevíme, odkud se vzala Hanka a Adam, co mají za sebou Petrovi rodiče, jak Hanemann přečkal válku v městě, které bylo od počátku středem konfliktů. Hanemann je románem o povaze řeči. Ona lehkost (v protikladu k Sebaldově zatížení textu), s níž je všechno převedeno do textu tkví v neobvyklé perspektivě. Vše je nazíráno skrze věci a příběh tak dostává znaky důvěrného vyprávění. Ztráta možnosti vyprávět skrze psychologickou motivaci, je zde představena na úrovni textu. Projektuje se do stylistiky, v níž převládá líčení, a nikoliv analýza, a popis, nikoliv syntéza.

A tak se může text lehce vyjadřovat o sebevraždách, které jsou dalším ústředním motivem celé knihy. V existenciálně zatížené scéně, kdy se Hanka bez vysvětlení pokusí o sebevraždu, se Chwin soustavně věnuje Hančině nalíčení, ruměncům ve tváři a ráznosti gest. Je to proto, že text je nutno číst, jako Hanemann četl z cárů a zničených věcí, co se předtím stalo v bytě u Schultzových.

*Vrzly dveře a Hanka vyšla z pokoje. Neměla na sobě plášť, jen tmavé kretonové šaty se žlutými a červenými květy. Teprve když stanula v kuželu světla, uviděl jsem její obličej, červené rty, hrubé obražené rtěnkou, zvýrazněné obočí a řasy, oči prodloužené černou linkou, na tvářích bílý pudr a růž. Nikdy jsem ji tak ještě neviděl. Vypadala vyšší než obvykle. Na nohou měla boty na vysokém korkovém klínu. Přílehavý náhrdelník z červených korálek rozděloval krk jako uzoučký, hluboký řez.<sup>211</sup>*

Po záchraně Hanky se Hanemann zase vrací do života. Chwin tak ukazuje život na způsob Heideggerova „neautentického bytí“.<sup>212</sup> Podobné neautentické bytí představuje protagonista Sartrovy povídky *Zed'*, který nechtěně zapříčiní smrt svého přítele.<sup>213</sup>

<sup>210</sup> In: Chwin, Stefan: *Hanemann*. Host, Brno 2005, s. 121.

<sup>211</sup> Ibidem, s. 136.

<sup>212</sup> Viz Heidegger, Martin: *Bytí a čas*. OIKOYMENH, Praha 2002, s. 21.

<sup>213</sup> In: Sartre, Jean-Paul: *Zed'*; *Nevolnost*. KMa, Praha 2003.

Hanemanna sebevraždy fascinovaly už od studií, kdy se v Berlínské klinice snažil uvidět v mrtvých tělech duši. Zajímá ho hlavně sebevražda Heinricha von Kleista s jeho přítelkyní Henriettou v roce 1811 u Wannsee u Berlína. V porovnání se sebevraždou malíře a spisovatele Stanisława Ignacyho Witkiewicze (pro shodu jmen se svým otcem, malířem, zkráceně nazývaného Witkacy), se Kleistova sebevražda jeví jako perfektně zvládnutá. Hanemann by ji rád pochopil a snaží se vykonstruovat z dostupných materiálů její důvod (Henrietta „*měla přece rakovinu*“) <sup>214</sup>. Avšak na smysluplné vysvětlení nepřichází. Witkacyho sebevražda mu přijde neúplná, zanechal totiž naživu svou partnerku.

Důvod, proč je Kleistova sebevražda zahalena neproniknutelností, vysvětluje László Földényi v eseji „Kleist umrie a umrie a umrie“ tak, že v příběhu krize na začátku roku 1801, která do odborné literatury vešla pod názvem „kantovské krize“ se rozplynula Kleistova víra ve velkou souvislost bytí. Její pád zapříčinil Kleistovo zoufalství. Zbyla mu touha všechno opustit. Smrt byla jediná pozitivní jistota. Nedopustil, aby se stala prvkem velkého systému bytí. Sebevražda byla pro Kleista dialog se světem, i když bylo jeho cílem tento dialog definitivně ukončit. Smrt se pro něj stala základem nového života. Přetváří se na předmět interpretace. Je to přelstění smrti. <sup>215</sup> Pokud by Hanemann teď spáchal sebevraždu, jeho čin by nebyl svobodný jako Kleistův. Naopak by tím dal najevo své podlehnutí. Ale na sebevraždu od úmrtí Luisy bylo proto už vždycky pozdě.

Místo toho začne rozpoznávat ve své situaci známé momenty z druhé sebevraždy. Ačkoliv Witkacyho rozhodnutí spáchat sebevraždu zůstává pro Hanemanna také nevysvětlitelné – přestože se snaží vyčíst jeho úmysly z fotografií, které po umělci zbyly, jeho tvář se s každým novým snímkem proměňuje – utkví mu v paměti zdánlivá drobnost, s níž se umělcova smrt zdála nedokonalá. Tím, že od sebevraždy zachránil Hanku, uvrhl ji do stejné situace, v jaké se probudila milenka Witkacyho. Hanemann záchranou Hanky získal nejenom starost (*sorge*) <sup>216</sup> ale též interest na bytí. Jeho bytí se opět stalo spolubytím. Stal se vinen za Hančin život. Stejně jako předtím polský umělec.

Hanemann je po Luisině sebevraždě už nevěří slovům. Rozpoznal tak příliš pozdě svůj hluboký omyl, když nepoznal v Luisině řeči těla, co se chystá udělat:

---

<sup>214</sup> In: Chwin, Stefan: *Hanemann*. Host, Brno 2005, s. 129.

<sup>215</sup> Viz Földényi, László F.: Kleist umrie a umrie a umrie. In: *Goyov pes*. Kalligram, Bratislava 2007, s. 150-164.

<sup>216</sup> Viz Heidegger, Martin: *Bytí a čas*. OIKOYMENH, Praha 2002, s. 76.

*Už si toho někdy všiml?... Stála ve vaně, viděl ji přes pootevřené dveře, světlé tělo kontrastovalo s tmavě zelenými stěnami koupelny, vlasy vyčesané nahoru, osvědčené jaseň lampy nad oroseným zrcadlem. Viděl její profil, bílý obrys prsou. Otírala si ramena řeckou hubkou, stopa pěny na zlatavé pleti, vlhký pramínek vlasů na šíji, pomalé pohyby ruky, jako by pod prsty nic necítila...*

*Když tehdy sledoval, jak se řecká hubka sunula po rameni, najednou ho zachvátil panický strach, krátký jako odraz slunce v rozbitém zrcadle. Najednou spatřil naprostou samotu tohoto těla, jehož se dotýkaly prsty. Ne, to nebyl strach. Pochopil, že ona má pouze sebe, že je pro něj nedosažitelná.<sup>217</sup>*

Hanemann potom komunikuje už jen málo a postupně se jeho komunikace omezuje výlučně na gestikulaci. Učí se číst gesta druhých společně s tím, jak učí Adama znakové řeči.

Co pro Hanemanna gesta znamenají, tlumočí vypravěč Petr v zážitku svého nespravedlivě odpykaného trestu v kostele. Adam, který ho celou dobu pozoroval oknem, dokázal potom předvést gestikulaci všechny Petrovy myšlenky. Petr chápe, že tím Adam obnažuje jeho duši. Někdo vyjevil jeho bolest, která by se jen těžko poddávala slovům. Adam dokázal gesty převést složitý pocit pokory k Bohu, obraz smutku, strachu a radosti. Gesta mu dovolují být zrcadlem druhých. Podobný princip nachází Antonin Artaud v knize *Divadlo a jeho dvojenec*, když píše „O divadle z Bali“, v němž se herci vyjadřují gestikulací a mimikou beze slov:

*Ponecháme-li stranou zázračnou matematiku této podívané, zdá se mi, že nejvíce náš musí překvapovat a udivovat ona odhalující stránka hmoty, pojednou jakoby rozdrobené v znamení, aby nám ukázala metafyzickou totožnost konkrétního s abstraktním a aby nám to ukázala v gestech, jež mají být trvalá.<sup>218</sup>*

A o kus dál čteme:

*To ustavičné zrcadlení, přecházející od barvy ke gestu a od výkřiku k pohybu, nás neustále zavádí na cesty pro ducha strmé a příkré, noří nás do onoho stavu nejistoty a nevýslovné úzkosti, který je vlastní poezii.<sup>219</sup>*

---

<sup>217</sup> In: Chwin, Stefan: *Hanemann*. Host, Brno 2005, s. 14-15.

<sup>218</sup> In: Artaud, Antonin: O divadle z Bali. In: *Divadlo a jeho dvojenec*. Herrmann, Praha 1994, s. 66.

<sup>219</sup> In: Artaud, Antonin: O divadle z Bali. In: *Divadlo a jeho dvojenec*. Herrmann, Praha 1994, s. 70.



Pokud už slova ztratila možnost tlumočit důstojnost, pak gesta tuto schopnost ještě mají. Pro Hanemanna to znamená, že slova nemohou dát celku smysl, ale gesta ano. Román se tak podruhé zaměřuje na vizuální stránku projevu. Vypravěč, vzpomínající Petr, se snaží zrekonstruovat, co se v jeho dětství stalo prostřednictvím sekundárních znaků.

Oba tyto jevy – čtení věcí a čtení gest – ústí do další figury, v které se projevuje ztráta. Je jí redukce. Ať už redukování narace na vizuální vjemy, duševních stavů a psychologické analýzy na gesta těla a tváře. Neznamená to, že psychologie vymizela, je pouze nabídnuta v předřečovém stavu.

Román končí odchodem Hanemanna, Hanky a Adama. Očekávaný dopis od nich Petrovi nikdy nepřijde. Toto vyústění je tedy přinejmenším logické. Neboť copak se Adam vyjadřoval někdy slovy? Gesta vyžadují, jak víme, prezenci časovou i místní.<sup>220</sup> Bez ní ztrácí smysl. Nakonec Hanemann mizí stejně jako všechny věci v románu. Cožpak nebyl jednou z nich? Možná se někde opět vynoří jako stříbrné lžičky v antikvariátu na Grottkerově ulici.

Figura redukce znamená v tomto románu nejenom redukcí Hanemannových slov, ale také stejnou redukcí na úrovni textu. Hanemann nemá psychologii, ačkoliv bychom to očekávali a text k tomu sám vybízí. Chwin však zaměřuje svou pozornost na bytí věcí spíš než na explikaci motivace postav. Jde o to vidět ztracené v redukcí. Vizualizovat ztrátu a s ní spojené jevy prostřednictvím omezení a zjednodušení a tím umožnit dokonalejší vcítění.

---

<sup>220</sup> [...]pro objasnění nejabstraktnějších témat nepoužívá slov, ale vytváří řeč gest rozvíjejících se v prostoru, která mimo něj ztrácí smysl. In: Artaud, Antonin: O divadle z Bali. In: *Divadlo a jeho dvojenec*. Herrmann, Praha 1994, s. 69.

## 4. EPILOG

Tato práce vycházela z předpokladu, že se téma ztráty v poválečné středoevropské literatuře realizuje v poměrně nově objeveném žánru svědectví. Pozůstalý subjekt, který nemá prostředky k tomu ztrátu zformalizovat, vyjádřit ji konvenční formou, aby tím dosáhl u čtenáře empatie, stojí před úkolem vyjádřit, že něco zmizelo. Jak bylo možné pozorovat na všech sedmi textech, subjekt se vždy pohyboval mezi naprostou zamlklostí a oněměním (Bachmannové já se zrodilo z ticha a do ticha zase zaniklo, Handkeho vypravěč vychází od euforie navráceného hlasu po sedmi týdnech od matčiny smrti a jeho vyprávění zaniká ve fragmentech, Chwinův vypravěč podobně jako Hanemann přechází od slov k mlčenlivým gestům a i Sebaldův vypravěč vlastně mlčí, pokud příběh místo ze slov vytváří z fotografií) a na druhé straně mnohomluvností (Nabokov pohlcuje skutečnost slovy, Bernhardův vypravěč se snaží řečí skutečnosti uniknout).

Domnívám se, že je to proto, že v jazyce svědectví fungují jisté mechanismy, které je ohrožují. Zkoumala jsem proto na sedmi textech, které výrazně zpracovávaly téma ztráty a bylo lze je proto považovat za svědectví, jazyk, kterým v nich subjekt o ztrátě hovoří. Ze sedmi figur vyplynulo sedm mechanismů, které v řeči svědectví fungují.

Za prvé se ukázalo, že v jazyku může prosvítat nechtěné. Pokud nebudeme ve svědectví opomíjet náznaky ať už ve formě jednotlivých slov nebo celých vět, jejichž smysl jde proti celkové stylistice textu, můžeme odhalit, co se subjekt snaží sám skrýt. Na svou kalyptičnost (fikčnost, klam, předstírání) upozorňuje jazyk náznaky ve formě stylistických vybočení. V jazyku svědectví proto podle mého názoru musí být vždy nápadné, pokud v jeho průběhu vyvstane náznak promlčeného. Žádnou větu nelze považovat za náhodnou.<sup>221</sup>

Za druhé se ukázalo, že kauzální vysvětlování událostí dokáže mít represivní účinky. Každé přílišné odůvodňování (psychologické analýzy Maliny) naznačuje možné samoobvinění, usvědčení z potlačování. Každé odůvodňování musí proto, myslím, zůstat předmětem otázky, musí být vždy zároveň zpochybnitelné. V opačném případě vede k represii těch entit, které takový jazyk nepoužívají.<sup>222</sup>

---

<sup>221</sup> Mechanismus figury 3.1. Prosvítání: Vladimír Nabokov: *Promluvy, paměti* (1936–1951)

<sup>222</sup> Mechanismus figury 3.2. Potlačení: Ingeborg Bachmannová: *Malina* (1967)

Za třetí z figur vyplývá, že opakovanou korekcí vypovídající subjekt vymazává své původní hledisko. Krouží tak sem a tam. Figura vymazávání tvoří tak protiklad k figuře potlačení. Potlačování vedlo ke konečnému stavu, vymazávání implikuje naopak neustálý pohyb. Tento pohyb by ve skutečnosti nebyl udržitelný (Bernhardovy postavy mají atributy šílenství). Svědectví se tak zřejmě neustále pohybuje mezi těmito dvěma póly.<sup>223</sup>

Čtvrtý mechanismus spočívá v tom, že jazyk svědectví je schopný svou přesností objekty oddalovat. Čím přesnější a analytičtější popis událostí vzniká, tím větší distanci přijímá subjekt od popisovaných objektů. Intimní vyprávění nikdy nebude přesnou analýzou. Nelze proto pochopit ztrátu, aniž by se od ní subjekt distancoval. Přesnost v jazyce se realizuje ve formě hotových formulací a šablon. Čím je jazyk explicitnější, tím je formálnější.<sup>224</sup>

Za páté zjišťuji, že jazyk obsahuje již vepsané struktury moci. Každé pojmenování (*matka, otec, pozůstalý, ...* abych připomněla tři nejvýraznější, které v Esterházyho příběhu hrály roli) znamená začlenění do již předem uspořádaných rolí ovládajících a ovládaných. Ani zapůjčení si jazyka ovládajících (Esterházyho vypravěč si zapůjčil jazyk matky, aby se vypořádat s autoritami otce, lékaře, sester...), neznamená, že se subjekt ze svého místa v této struktuře vytrhne, stále zůstává mnoho dalších struktur, v kterých je už role ovládajícího zaplněna.<sup>225</sup>

Poslední šesté a sedmé zjištění jsou svými principy komplementární. Ovšem každé z nich se realizuje na jiné textové rovině. Věty a slova mohou být obtěžkány tíhou. Subjekt může ve svém svědectví obtížit jistý element kauzou (pistole, vlaky, budovy...). Předměty ve svědectví vystupují s výraznější zřetelností a nelze je proto pominout jako pouhý doplňující prvek výstavby narativního světa. Tento mechanismus má podle mě určitou spojitost s reportážním stylem vyprávění. Každý zmíněný předmět v něm má potenciál být předmětem doličným.<sup>226</sup>

---

<sup>223</sup> Mechanismus figury 3.3. Vymazávání: Thomas Bernhard: *Mýcení* (1984)

<sup>224</sup> Mechanismus figury 3.4. Vzdalování se: Peter Handke: *Nežádané neštěstí* (1972)

<sup>225</sup> Mechanismus figury 3.5. Převrácení: Péter Esterházy: *Pomocná slovesa srdce* (1985)

<sup>226</sup> Mechanismus figury 3.6. Tíha: W. G. Sebald: *Vystěhovalci* (1992)

Poslední mechanismus se uplatňuje na úrovni vyšších jazykových celků. Na rovinách vět a větných úseků lze ve svědectví události tíhy naopak zbavit. Souvisí to s úhlem pohledu subjektu. Ten má možnost svou pozornost přesunout na objekty, které tíhu ztráty redukuje. Nevyjadřují ji totiž skrze pojmenování, ale skrze děje, předávají informace gestikou. Nevyjadřují stavy, ale děj. Svědectví je vystavěno nikoliv ze sloves stavových, ale akčních. Jeho melancholie je tak odlehčená.<sup>227</sup>

V jazyku žánru nové doby (jak svědectví pojmenovala Shoshana Felmanová) jsem objevila mechanismy, které určují jeho povahu. Tím, že se svědectví dostalo do umělecké literatury, zaručilo také jeho možnou uchopitelnost. Tato práce se pokusila rekonstruovat obecné principy, které pomohou lépe se zorientovat v jeho diskurzivní praxi.

Každé nové literární dílo, v němž bude téma ztráty snadno rozpoznatelné a dostatečně rozpracované, by zajisté potřebovalo svou vlastní analýzu a nové pojmenování figury, kterou tvoří. Prozatím se však spokojuji s těmito sedmi zástupci a načrtnutou metodologií pro další podobná zkoumání.

---

<sup>227</sup> Mechanismus figury 3.7. Redukce: Stefan Chwin: *Hanemann* (1995)

## 5. BIBLIOGRAFIE

### Primární literatura:

- Apuleius, Lucius:** *Zlatý osel*. Euromedia Group, Ikar, Praha 2002.
- Bachmannová, Ingeborg:** *Malina*. Mladá fronta, Praha 1996.
- Bernhard, Thomas:** *Mýcení: rozčilení*. Mladá fronta, Praha 1999.
- Broch, Hermann:** *Náměsíčníci*. Mladá fronta, Praha 1966.
- Cervantes Saavedra, Miguel de:** *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha*. Levné knihy KMa, Praha 2005.
- Dickens, Charles:** *David Copperfield*. 1. [díl] a 2. [díl]. SNKLHU, Praha 1955, 1956.
- Dostojevskij, Fedor Michajlovič:** *Idiot*. Euromedia Group, Odeon, Praha 2004.
- Dostojevskij, Fjodor Michajlovič:** *Zápisky z podzemí*. Sloart, Praha 1998.
- Esterházy, Péter:** *Pomocná slovesa srdce: úvod do krásné literatury*. Dauphin, Praha 2005.
- Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von:** *Dobrodružný Simplicius Simplicissimus: kronika třicetileté války*. Odeon, Praha 1976.
- Handke, Peter:** *Nežádané neštěstí*. Odeon, Praha 1980.
- Hesse, Hermann:** *Stepní vlk*. Argo, Praha 2006.
- Homéros:** *Odyseia*. Přel. Otmar Vaňorný, Jan Laichter, Praha 1940.
- Homéros:** *Ílias*. Přel. Otmar Vaňorný, Rezek, Praha 2007.
- Chwin, Stefan:** *Hanemann*. Host, Brno 2005.
- Kafka, Franz:** *Zámek*. Nakladatelství Franze Kafky, Praha 1997.
- Musil, Robert:** *Muž bez vlastností*. Argo, Praha 2008.
- Nabokov, Vladimír:** *Promluv, paměti: návrat k jedné autobiografii*. H & H, Jinočany 1998.
- Nabokov, Vladimír:** *Oko*. Votobia, Olomouc 1996.
- Naso, Publius Ovidius:** *Proměny*. Přel. Ferdinand Stiebitz, Odeon, Praha 1969.

- Ovidius:** *Proměny*. Odeon, Praha 1969.
- Perec, Georges:** *Kabinet sběratele: historie jednoho obrazu*. Paseka, Praha 2001.
- Rilke, Rainer Maria:** *Zápisky Malta Lauridse Brigga*. Mladá fronta, Praha 1994.
- Schulz, Bruno:** *Skořicové krámy*. Dauphin, Praha 1999.
- Sartre, Jean-Paul:** *Zed'; Nevolnost*. KMa, Praha 2003.
- Sebald, W.G.:** *Vystěhovalci*. Paseka, Praha; Litomyšl 2006.
- Stendhal:** *Červený a černý*. Levné knihy KMa. Praha 2000.
- Voltaire:** *Candide*. XYZ, Praha 2007.
- Weiner, Richard:** *Netečný divák a jiné prózy; Lítice; Škleb*. Torst, Praha 1996.

## Sekundární literatura:

- Achberger, Karen R.:** *Understanding Ingeborg Bachmann*. University of South Carolina, South Carolina 1995.
- Artaud, Antonin:** *Divadlo a jeho dvojenec*. Herrmann, Praha 1994.
- Assmann, Aleida:** From Collective Violence to a Common Future: Four Models for Dealing with a Traumatic Past. In: *Conflict, Memory Transfers and the Reshaping of Europe*. Ed. da Silva, Helena Gonçalves et al., Cambridge Scholars Publishing 2010, s. 8–23.
- Bachmannová, Ingeborg:** *Místo pro náhody*. Triáda, Praha 2009.
- Barthes, Roland:** *Fragmenty milostného diskurzu*. Pavel Mervart, Červený Kostelec 2007.
- Barthes, Roland:** *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Fra, Praha 2005.
- Bergson, Henri:** *Myšlení a pohyb*. Mladá fronta, Praha 2003.
- Blanchot, Maurice:** Zpěv sirén – setkání s imaginárnem. In: *Souvislosti 2/2006*.
- Calvino, Italo:** *Americké přednášky: šest poznámek pro příští tisíciletí*. Prostor, Praha 1999.
- Curtin, Adrian, Shroyer, Maxim D.:** Netting the Butterfly Man: The Significance of Vladimir Nabokov in WG Sebald's *The Emigrants*. In: *Religion and the Arts*, roč. 9, č. 3–4 (2005), s. 258–283.
- Degenhardt, Miriam:** *Die Bedeutung von Sprache in Peter Handke*. GRIN Verlag, 2009.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix:** *Kafka: za menšinovou literaturu*. Herrmann & synové, Praha 2001.
- Derrida, Jacques:** *Texty k dekonstrukci: práce z let 1967–72*. Archa, Bratislava 1993.
- Droit, Roger-Pol:** *Dernières nouvelles des choses*. Ed. Odile, Jacob, 2003.
- Felman, Shoshana, Laub, Dori, M. D.:** *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. Routledge, Chapman and Hall, New York 1992.
- The Claims of Literature: The Shoshana Felman Reader*. Ed. Sun, Emily, Peretz, Eyal, Baer, Ulrich, Fordham University Press, New York 2007.
- Fiddler, Allyson:** Subjectivity and woman's writing of the 1970s and early 1980s. In: *The Cambridge Companion to the Modern German Novel*. Cambridge University Press, Cambridge 2004.
- Fleischer, Georgette:** Ingeborg Bachmann's *Malina* (1971): Wittgensteinian Poetics out of the Austrian National Socialist Past. In: [http://www.asu.edu/pipercwcenter/how2journal/archive/online\\_archive/v1\\_3\\_2000/current/readings/fleischer.html](http://www.asu.edu/pipercwcenter/how2journal/archive/online_archive/v1_3_2000/current/readings/fleischer.html) k datu 1. 9. 2012.
- Flusser, Vilém:** *Do universa technických obrazů*. OSVU, Praha 2001.
- Flusser, Vilém:** *Jazyk a skutečnost*. Triáda, Praha 2005.

- Földényi, László F.:** *Goyov pes*. Kalligram, Bratislava 2007.
- Foucault, Michel:** *Slova a věci*. Computer Press, Brno 2007.
- Gellner, Ernest:** *Jazyk a samota: Wittgenstein, Malinowski a habsburské dilema*. Centrum pro studium demokracie a kultury, Brno 2005.
- Halbwachs, Maurice, Namer, Gérard, ed., Jaisson, Marie, ed.:** *Kolektivní pamět*. Sociologické nakladatelství, Praha 2009.
- Handke, Peter, Horvat, Jože:** *Noch einmal vom Neunten Land: Peter Handke im Gespräch mit Jože Horvat*. Klagenfurt – Salzburg 1993
- Heidegger, Martin:** *Bytí a čas*. OIKOYMENH, Praha 1996.
- Hilský, Martin:** *Modernisté: Eliot, Joyce, Woolfová, Lawrence*. Torst, Praha 1995.
- Hirsch, Marianne:** Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory. In: *The Yale Journal of Criticism*, roč. 14, č. 1 (2001), s. 5–37.
- Hudson-Williams, Thomas:** *Early Greek elegy: the elegiac fragments of Callinus, Archilochus, Mimnermus, Tyrtaeus, Solon, Xenophanes, & others*. University of Wales Press Board, Cardiff 1926.
- James, William:** The Stream of Thought. In: *The principles of psychology*. Henry Holt, New York 1918.
- Long, Jonathan J.:** *The novels of Thomas Bernhard: form and its function*. Camden House, Rochester, New York 2001.
- Keller, Jennifer:** *Die Erzählperspektive in W G Sebalds Max Aurach Aus Die Ausgewanderten*. GRIN Verlag, Dortmund 2007.
- Kilbourn, Russell J. A.:** Kafka, Nabokov... Sebald: Intertextuality and Narratives of Redemption in Vertigo and The Emigrants. In: *W.G. Sebald: History, Memory, Trauma*. Walter de Gruyter, Berlin 2006.
- Kim, Hyun-Jin:** Wiederfindung der Sprache. In: <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/1275> k datu 1. 9. 2012.
- Konstelacje Ingeborg Bachmann*. Red. Musiał, Łukasz, Roszak, Joanna. Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2010.
- Kulcsár-Szabó, Zoltán:** Idézet vége: Intertextualitás-fogalmak a magyar irodalomkritikában 1981 és 2007 körül. In: <http://www.alfoldfolyoirat.hu/node/302> k datu 1. 9. 2012.
- Lachmannová, Renate:** *Memoria fantastika*. Herrmann & synové, Praha 2002.
- McCulloch, Mark R.:** *Understanding W. G. Sebald*. University of South Carolina Press, South Carolina 2003.



- McMurtry, Ine:** *Crisis and Form in the Later Writing of Ingeborg Bachmann: An Aesthetic Examination of the Poetic Drafts of the 1960s*. MHRA, IGRS London 2012
- Musil, Robert:** *Eseje*. Dauphin, Praha 1998.
- Page, Denys L.:** Die elegischen Distichen in Euripides' *Andromache*. In: *Die griechische Elegie*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1972, s. 393–421.
- Patočka, Jan:** *Přirozený svět jako filosofický problém*. Československý spisovatel, Praha 1992.
- Patočka, Jan:** *Tělo, společenství, jazyk, svět*. ISE, Praha 1995.
- The Cambridge Companion to Modern German Novel*. Ed. Bartram, Graham, Cambridge University Press, Cambridge 2004.
- Pecka, Zdeněk:** Und wo bleibt der Witz? Humor als vergessener Aspekt der Bernhard-Rezeption, in: *Österreichische Literatur ohne Grenzen*. Praesens, Wien 2009.
- Pietrzak, Ewa:** *Od "indywidualnego formalizmu" do "nowej wrażliwości" : kryzys komunikacji i problematyka przekazu we wczesnych powieściach Petera Handkego*. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1986.
- Purves, Alex C.:** Falling into Time in Homer's *Iliad*. In: *Classical Antiquity*, roč. 25, č. 1 (2006), s. 179–209.
- Purves, Alex C.:** Sleeping Outside: Homer's *Odyssey* and W. G. Sebald's *The Emigrants*.
- Purves, Alex C.:** Unmarked Space: *Odysseus* and the Inland Journey. In *Arethusa*, roč. 39, č. 1 (2006), s. 1–20.
- Santner, Eric L.:** *On Creaturely Life: Rilke, Benjamin, Sebald*. University Of Chicago Press, Chicago 2006.
- Schlueter, June:** *The plays and novels of Peter Handke*. University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 1981.
- Sontagová, Susan:** *O fotografii*. Paseka, Praha 2002.
- Sontagová, Susan:** *S bolesti druhých před očima*. Paseka, Praha 2011.
- Simon, Sunka:** *Mail-Orders: The Fiction of Letters in Postmodern Culture*. State University of New York Press, Albany 2002.
- Szabó, Gábor:** Ragaszthatatlan szív. In: <http://www.forrasfolyoirat.hu/0004/szabo.html> k datu 1. 9. 2012.
- Valuska, László:** Nem vagyok mutogatós író. Interjú Esterházy Péterrel. In: <http://index.hu/kultur/klassz/ep0413> k datu 1. 9. 2012.
- Weil, Simone:** The *Iliad*, or the Poem of Force. In: *Chicago Review*, roč. 18, č. 2 (1965), s. 5–30.

**Wiesel, Elie:** The Holocaust as Literary Inspiration. In: *Dimensions of the Holocaust. Lectures at Northwestern University*. Northwestern University Press, Evanston 1977, s. 5-19.

**Wood, Michael:** *The Magician's Doubts: Nabokov and the Risks of Fiction*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1998.