

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparistiky
Komparatistika

Diplomová práce

Markéta Jakešová

**Různé způsoby rozbití hegemonie jazyka v románech Elfriede
Jelinekové, Ingeborg Bachmannové a Thomase Bernharda**

Ways of Breaking the Hegemonic Language Game in the Novels by
Elfriede Jelinek, Ingeborg Bachmann, and Thomas Bernhard

Prohlášení:

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.

V Praze dne 3. 5. 2017.

Markéta Jakešová

Poděkování:

Děkuji vedoucí práce Blance Činátlové za trpělivost a ochotu kdykoli mi věnovat svůj čas, Martinu Ritterovi za cennou zpětnou vazbu, Milanu Kroulíkovi za neustálou zpětnou vazbu a podporu, dále za pomoc s odbornou literaturou a překlady. Marii Jakešové děkuji mimo jiné především za to, že mi pomohla začít.

Abstrakt (česky):

Tato diplomová práce srovnává romány Elfriede Jelinekové, Ingeborg Bachmannové a Thomase Bernharda na základě toho, jak autorky a autor chápou jazyk a jeho hranice. První část je věnována charakteristice románů z hlediska toho, co mi na nich připadá typické: Bachmannové *Malina* (1971) popisuje a předvádí hledání (nenásilného) jazyka, Jelinekové *Pianistka* (1983) využívá násilný jazyk jako zbraň proti násilí a Bernhardovy romány problematizují otázku pravdy a objektivity pomocí vypravěčů v první osobě a do sebe zapouzdřených svědectví.

Druhá část práce využívá chápání jazyka Romana Jakobsona jako kombinaci metafory a metonymie a ukazuje, jakým způsobem mohou romány zdůrazňovat jeden nebo druhý pól a jak a co to vypovídá o jazyce jako celku. Důležitými metodologickými východisky zejména pro interpretaci textů Bachmannové a Jelinekové jsou feministické teorie: teorie jazyka a výrazových prostředků (Drucilla Cornellová, John Berger), teorie kulturní podmíněnosti těla (Simone de Beauvoir, Iris Marion Youngová) a texty, které v rámci feminismu tělo a jazyk spojují (Beatrice Hanssenová). Naopak koncepce počítající s genderovou esencionalizací (Luce Irigarayová) se v samotných románech projevují spíše jako nefunkční.

Abstract (in English):

The aim of this diploma thesis is to compare novels by Elfriede Jelinek, Ingeborg Bachmann, and Thomas Bernhard on the grounds of each authors' different understanding of language and its limits. The first part is concerned with what I found typical of the novels: Bachmann's *Malina* (1971) describes and represents the search for (non-violent) language, Jelinek's *The Piano Teacher* (1983) makes use of violent language as a weapon against violence, and Bernhard's novels problematize the question of truth and objectivity by means of first-person narrators and nested testimonies.

The second part uses Roman Jakobson's theory of language as a combination of metaphor and metonymy and shows the ways in which novels can emphasize one or the other pole and what it tells about the language as a whole. Especially in the case of the texts by Bachmann and Jelinek, the important methodological models for his paper are feminist theories: theories of language and means of expression (Drucilla Cornell, John Berger), theories of cultural conditionality of the body (Simone de Beauvoir, Iris Marion Young) and feminist texts which connect body and language (Beatrice Hanssen). On the

contrary, in the novels and for their analysis, the approaches that allow for gender essentialism (Luce Irigaray) prove to be rather non-functional.

Obsah

Úvod	7
1. Jazyk – základní naladění	10
1.1 <i>Malina</i> – hledání jazyka	11
1.1.1 <i>Malina</i> a <i>Logicko-filosofický traktát</i>	15
1.2 <i>Pianistka</i> jako jazyková koláž	18
1.2.1 Pornologie	20
1.2.2. <i>Malina</i> jako žánrová koláž	21
1.3 Thomas Bernhard – hledání objektivitu	22
1.3.1 Náповědy	26
2. Limity jazyka a básnické figury	30
2.1 <i>Malina</i> a kontextualizace	30
2.1.1 Jazykové hry	31
2.1.2 Metonymika románu Ingeborg Bachmannové	34
2.2 „Více než jedna, méně než mnoho“ vrstev/plošin Bernhardových románů	37
2.2.1 Bernhard a metonymie	38
2.2.1.1 Opakování	41
2.2.2 Bernhard a metafora	43
2.3 Metaforika románů Elfriede Jelinekové	44
2.3.1 Lidé jako věci	46
2.3.1.1 Kvazi-přirozenost	50
2.3.2 Kvazi-objekty	52
2.3.3. Lehkost a tíha	54
Na konec	59
Seznam literatury	61

Úvod

Následující text je palimpsestem několikerého čtení románů *Pianistka* od Elfriede Jelinekové, *Malina* od Ingeborg Bachmannové a mnoha románů a novel od Thomase Bernharda. Žánr akademické práce (v rámci něhož se mi snad ještě podařilo zůstat) vyžaduje spíše analytické čtení a zdánlivě průhledné psaní, ale romány se mu vzpírají do té míry, že jsem se cítila nucena přistoupit na kompromis mezi žánrem akademickým a esejistickým. V akademických textech, které jsem zvyklá číst, nutně zaostává otázka recepce, kterou lze snad popsat, ale nikoli předat, čímž trpí většina sekundární literatury vztahující se přímo ke zkoumaným prózám, a to včetně následujících stránek. Nejlepší sekundární literaturou pro mě proto byly filosofické a sociologické texty nedávné a současné doby, které interpretují (a nutně spoluvytvářejí a mění) jazyk a společnost, podobně jako romány. Hranice mezi primární a sekundární literaturou se stírají: někdy je román interpretací nebo raději „předvedením“¹ filosofického konceptu, který byl předtím nebo potom popsán ve filosofickém spise.

Zážitek čtení románů Bachmannové, Jelinekové a Bernharda pro mě v různých intenzitách byl a je niterně fyzický – transcendentní smysl slov se zhmotňuje a způsobuje změny na povrchu a uvnitř mého těla. Když jsem ovšem četla *Malinu* před mnoha lety poprvé, vzbuzovala ve mně pouze dojetí nad tragickým milostným příběhem. Až při opakovaném čtení na mě bolestně dopadá hrdinčin chaos, spěch a zároveň nečinnost; záplava slov a neschopnost se verbálně vyjádřit; selektivní morální cítění a fyzická úzkost z lidí. *Pianistka* na mě v průběhu let působila přesně opačně: proti scénám původně ve mně vyvolávajícím nevolnost jsem se uzavřela a kniha, která mě kdysi připravila o chuť do života, mi již jen ulpívá na kůži v podobě prachu, jež lze snadno smýt.

Bernhardovy texty působí svým proslulým opakováním nejtrvalejší změny v mém vyjadřování, myšlení a vnímání světa. Možná proto jsem nemohla snést téměř žádnou jejich interpretaci: v Bernhardově případě mám ještě víc než u obou autorek pocit, že by se knihy měly *předvést*, nikoli interpretovat. Nebo mi jen zůstalo něco z autorova znechucení okolním světem, veškerým ne-Já, jehož největším problémem je, že brání Já v tom, aby se vyjádřilo. Subjekt se tak dusí svým intelektuálním přetlakem,

1 Ve smyslu německé *Darstellung*.

ale prostředí mu umožňuje pouhé permutování banalit. Tak si to alespoň hrdinové představují: nemoc vnějšku se zrcadlí v nemoci vnitřní, čemuž odpovídá i snaha hrdinů vinit pouze okolní svět ze všech vlastních selhání. V jedné krátké kapitole následujícího textu jsem se snažila takový zážitek zpřítomnit. Nebo se zážitek zpřítomnil skrze mě.

Věrna tématům, která mě v knihách zajímají, jsem postupovala diskontinuálně, v neuspořádaných metonymiích, reakcích a dialozích. V první části textu jsem se zabývala vztahem románů k jazyku na základě toho, jak k tomu každý z nich narativně a formálně vybízí: román *Malina* popisuje a předvádí hledání jazyka, *Pianistka* využívá násilný jazyk jako zbraň proti násilí, aniž by sklouzla do erotické fascinace, kterou mají společnou markýz de Sade a Leopold von Sacher-Masoch, autoři pro jazyk násilí pověstní, a Bernhardovy romány problematizují otázku pravdy a objektivitu pomocí vypravěčů v první osobě a do sebe zapouzdřených svědectví.

V druhé části využívám chápání jazyka Romana Jakobsona jako kombinaci metafory a metonymie a snažím se ukázat, jakým způsobem mohou romány zdůrazňovat jeden nebo druhý pól a jak a co to vypovídá o jazyce jako celku. Pro uchopení extenzivní metaforičnosti jazyka Elfriede Jelinekové jsem využila dva současné francouzské badatele z oblasti filosofie a sociologie techniky, Michela Serrese a Bruna Latoura, protože mám pocit, že nejlépe popisují vztah vypravěčky (a částečně i hlavní hrdinky) *Pianistky* k objektům, vnějšmu světu a zpětně k sobě samé.

Celým mým textem se táhne linie feministických teorií, přičemž zejména pro analýzu *Maliny* Ingeborg Bachmannové považuji za klíčové ty feministické koncepce, které se zabývají problémem jazyka a sekundárnosti ženského subjektu: John Berger a Iris Marion Youngová ukazují, že vlivem kulturního tlaku je žena vnímána (jak ostatními, tak sama sebou) primárně jako objekt; podle Drucilly Cornellové je zejména zapotřebí, aby se ženy vzepřely mlčení, jako něčemu, co jim bylo vnuceno dominantním diskurzem² – Bachmannová „bloudí ve své krajíně zkušenosti, které se [...] nedaří dát hlas.“³ Na následujících stránkách se pokouším ukázat, že jedním ze způsobů, jakým

2 Drucilla Cornell, *Beyond Accommodations: Ethical Feminism, Deconstruction, and the Law*, Lanham – Boulder – New York: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1999, s. 3.

3 Libuše Heczková, „Exil jazyka a jazyk v exilu: Poznámky k němčině a Čechám v tvorbě Ingeborg Bachmann a Libuše Moníkové“, in P. Hanáková et al. (eds.), *Volání rodu*, Praha: Akropolis, 2013, s. 185.

toho dosáhnout, může být posílení metonymie na úkor metafory, která odkazuje ženu do ohraničeného a hierarchicky nižšího prostoru.

Pro interpretaci feministického aspektu *Pianistky* Elfriede Jelinekové jsem dále využívala texty, které se soustředí na ženské tělo jako zdroj a centrum útlaku, ať už tělo vnímají spíše jako něco genderově esenciálního (Simone de Beauvoir), nebo kulturně podmíněného (Iris Marion Youngová). Bez feministických přístupů by nebylo možné texty Ingeborg Bachmannové a především Elfriede Jelinekové ani myslet. A ani já už nedokážu psát ani myslet jinak: „Ano, jsem feministka. Řekla bych, že je to hygienická nutnost. Nemůžu nebýt feministka, takže to není žádná zásluha. Je to samozřejmost.“⁴

4 Elfriede Jelineková, „Být feministkou je hygienická nutnost“, *Lidové noviny* (22. 10. 2004), online verze: <http://www.prakomdiv.cz/Clanek.aspx?id=187> (navštíveno 23. 4. 2017).

1. Jazyk – základní naladění

Postavy v Bernhardových prózách snášejí tupou depresi, jež bývá způsobena neschopností zužitkovat svůj intelektuální a tvůrčí potenciál a která na konci (často na konci dějového rámce, ale na začátku textu po vzoru detektivních románů) vykrytalizuje ve vraždu, sebevraždu nebo šílenství.⁵ Dlouhé proudy monologů působí, jako kdyby se hlavní hrdina měl vlastními slovy zalknout. Oproti tomu ženské „Já“ v knize *Malina* od Ingeborg Bachmannové zvolna skomírá, přestává mluvit a na závěr se nechá zatlačit do spáry ve zdi.⁶ Poslední pokus Eriky Kohutové z románu *Pianistka* vymanit se z ubíjející matčiny nadvlády skončí totálním neúspěchem. Z něj se hrdinka nakonec nedokáže osvobodit žádným radikálním krokem – ačkoli to těsně před koncem příběhu vypadá, že se rozhoduje mezi vraždou a sebevraždou. Zůstává doma u matky, tedy tam, kde byla předtím, jen o něco starší, vyčerpanější a zahořklejší.⁷

Už z konstrukcí narativů je tedy zjevné, že autorky a jejich hlavní hrdinky se konfrontují s jiným světem než Bernhardovi hrdinové. Jeho mužské postavy po sobě zanechávají nějaké dílo, heroický pokus, nebo přinejmenším povědomí o své existenci u pozůstalých. Žena je naopak nějakým způsobem sociálně a politicky neviditelná.⁸ Ženské „Já“ v románu *Malina* zmizí v zapomnění tak dokonalém, že její mužské alter ego ji do telefonu zapírá hned po „vraždě“:

Ne, není tu.

Tady žádná žena není.

Říkám přece, že tu nikdy nikdo toho jména nebyl.

Nikdo jiný tu není.⁹

5 „Ještě než se Karrer pomátl, procházel jsem se s Oehlerem pouze ve středu, zatímco teď, když se Karrer pomátl, vyjdu si s Oehlerem také v pondělí.“

Thomas Bernhard, *Chůze*, překl. M. Petříček, Praha: Prostor, 2005, s. 7.

6 „[V]e zdi je cosi, už to nemůže křičet, ale přece to křičí [...] Je to velice silná zeď, nikdo z ní nemůže vypadnout, nikdo ji nemůže prolomit, nikdy se už z ní nemůže nic ozvat.“

Ingeborg Bachmannová, *Malina*, překl. M. Jacobsenová, Praha: Mladá fronta, 1996, s. 286–287.

7 „Erika zná směr, kterým musí jít. Jde domů. Jde a pomalu zrychluje krok.“

Elfriede Jelineková, *Pianistka*, překl. J. Jílková, Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004, s. 253.

8 Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London – New York: Routledge, 1994, s. 80.

9 Bachmannová, *Malina*, s. 286.

Hlavní hrdinka *Pianistky* Erika Kohutová si ke konci knihy z procházky k univerzitě, kde spatří svého milence Waltera Klemmera v obležení jeho vrstevnic a vrstevníků a pochopí, že sama v jeho životě nemá místo, odnáší domů trapné vlhké tajemství nevydařeného milostného poměru. Jediní další lidé, kteří o něm kromě Eriky ví, je její bývalý milenec, který už pravděpodobně na hloupý románek zapomněl,¹⁰ a Eričina matka, jež se bude snažit tvářit, že se nic nestalo. Hrdinčin tragický příběh se – podobně jako v *Malině* – rozplyne v teplém slunci a o Eriku se nikdo nezajímá víc než o stárnoucí, momentálně velmi kuriózně oblečenou ženu:

Někdo se směje. Ne každý se směje tak nahlas. Většina se nesměje. Nesmějí se, protože kromě sebe samých nevidí nic. Eriky si nevšimli. [...] Erika Kohutová objeví Waltera Klemmera uprostřed skupinky stejně smýšlejících studentů v různých stadiích vědění, kteří se spolu hlasitě smějí. Ale ne Erice, kterou vůbec nevnímají. [...] Nikdo za ní nejde.¹¹

Pro autora a obě autorky je klíčovým tématem jazyk – jeho hledání, hranice a mocenské struktury –, s nímž také korespondují osudy jednotlivých postav. Bernhardovi hrdinové podléhají šílenství dlouhých monologů, „Já“ v *Malině* se propadá do mlčení a Erika Kohutová téměř nic neříká, ale zato je obestřena skřípajícím jazykem vypravěčky (a autorky), z něhož není úniku.

V první části svého textu se věnuji základním předpokladům, implicitním tématům a řečovým situacím, ze kterých románové texty vychází, v druhé části se soustředím více na samotné hranice jazyka a na romány jako jeho specifické předvedení.

1.1 *Malina* – hledání jazyka

Román *Malina* ilustruje neúspěšný pokus o vytvoření nenásilného ženského jazyka: hrdinka je rozpolcena na svou emocionální a racionální část – vypravěčské „Já“ a mužskou postavu jménem Malina. Emocionální ženská vypravěčka, „Já“ beze jména, se

10 „Zcela vědomě si nechá probíhat mozkem jen pozitivní myšlenky, to je celé tajemství jeho úspěchu. Jeho mozek je totiž mozek jednosměrný! Jednou použít a pak vymazat.“
Jelineková, *Pianistka*, s. 248.

11 Tamt., s. 252–253.

hroutí: propadá se čím dál tím nevratněji do neschopnosti se vyjádřit a podlehnoutí mužským postavám. Malinovi, svému mužskému alter egu, „byla od začátku *podřízená*“,¹² vždy věděla, že od něho „musí přijít všechno, co [chce] vědět“,¹³ a Malina ji později ze svého uvažování „vyloučil jako odpad, jakousi nadbytečnou člověčinu“. ¹⁴ Pro nemožnost mluvit ženským jazykem ženská část subjektu v samém závěru knihy umlká, přestává být subjektem a stává se věcí:

Vstanu a pomyslím si, když okamžitě něco neřekne, když mě nezadrží, bude to vražda, a odpoutávám se, vzdaluji se, protože už to nedokážu říct. [...] Popošla jsem ke zdi, vcházím do zdi, zadržuji dech. [...] Je to velice stará, velice silná zeď, nikdo z ní nemůže vypadnout, nikdo ji nemůže prolomit, nikdy se už z ní nemůže nic ozvat.¹⁵

Proč se vypravěčka ztrácí a vpíjí se do zdi? Není náhodou, že se subjekt rozpadá na mužskou a ženskou část. Kdybych si teď představila, že bych chtěla rekonstruovat nějaký původní celistvý subjekt, který by stál před začátkem románu, šlo by o ženu, protože muž (respektive „bílý muž“, ale zde o nebílých nebude řeč) se nemá na co rozpadat, sám je nulovým bodem, měřítkem všeho ostatního. Transcendentální „Já“ je implicitně mužské, zatímco to, co je na ženě ženské, je pouze tělo: to, co je vidět, „ne-muž“, „nadbytečná člověčina“. Západní kultura mě přiměla věřit, že „žena neexistuje“;¹⁶ nutí subjektům mužský pohled na svět. Hledíme na svět mužskými očima a ženu a její tělo – i pokud jde o sebe sama – vnímáme jako objekt: „Přítomnost muže naznačuje, co je schopen *udělat někomu* nebo *pro někoho*. [...] Oproti tomu přítomnost ženy vyjadřuje její vlastní přístup k sobě, definuje, co může a co nemůže *na ní být uděláno*.“¹⁷ Tento princip je obzvlášť patrný u západního výtvarného umění, jak popisuje John Berger,¹⁸ a později zejména v amerických filmech, které jsou od dob klasického Hollywoodu až

12 Bachmannová, *Malina*, s. 15.

13 Tamt., s. 16.

14 Tamt., s. 19.

15 Tamt., s. 285–287.

16 Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XVIII: D'un discours qui ne serait pas du semblant*, Paris: Éditions du Seuil, 2007, s. 74.

17 John Berger, *Ways of Seeing*, London: Penguin, 1972, s. 45–46 (moje kurzíva).

18 Převládající trend evropské olejomalby v případě oblíbených aktů popisuje autor následovně: „[Žena na obraze] není nahá tak jak je. Je nahá, jak ji vidí pozorovatel. [...] Dívá se zpět na nás, jak se díváme na ni.“
Tamt., s. 50.

v podstatě dodnes dominantně konstruovány tak, že se divák ztotožňuje s mužským hrdinou a zmocňuje se ženské hrdinky,¹⁹ a to i v případě, že jde o divačku. Výtvarná umění a film jsou pro performativitu pohledu zvláště vhodná ze své podstaty, ale i většina literatury je psaná z mužského pohledu, jak dokládá i Bachmannová, která psala lyrickou poezii a některé povídky z pozice mužského „Já“, protože se podle svých slov s ničím jiným v literatuře nesetkala.²⁰

To, že Malina ze sebe vyloučil ženské „Já“ jako „nadbytečnou člověčinu“, by odpovídalo snaze původně celistvého ženského subjektu „očistit“ se od ženského predikátu jako něčeho, co není v subjektu obsaženo, a proto může být odtrženo. V tomto příběhu se ale to ženské formuje do vlastního „Já“, a i když nemá jméno a na konci se rozplyne, z jejího pohledu sledujeme vyprávění. Transcendentální já je postavené jako ženské, zatímco mužská část je mu vnější. Podobně však jako je problematická tradičně téměř automaticky mužská subjektivita, ani tzv. ženský přístup ke světu nepřináší funkční řešení: „Já“ je submisivní, přecitlivělá, umlčovaná sama sebou a zmítaná v neplodných vztazích se svými stíny.

Jak píše Stephanie Birdová,²¹ je důležité neztotožňovat vypravěččin postoj s názory a poselstvími, které může reprezentovat román jako celek. Vypravěčka hledá onen ženský nenásilný jazyk a píše utopie o vladačkách dávných dob, ale její chování ve vztahu ke světu a k mužům naplňuje veškerá klišé o nekontrolovatelně emocionálních a mužům bezvýhradně se podřizujících ženách. Vypravěččinu smrt, respektive zvláštní anihilaci, tedy nelze klást za vinu pouze Malinovi, který hrdince nerozuměl, ke konci ji už vůbec nebral na vědomí, a tedy ji „zavraždil“, ale je třeba sledovat spolu s mužskou destrukcí i vypravěččinu postupnou sebedestrukci. Nakonec pokud lze postavu Maliny interpretovat jako součást rozštěpeného já, je vražda zároveň sebevraždou,²² čemuž

19 „[...] divák se musí zmocňovat skrze mužskou postavu toho, po čem touží, tj. ženské postavy. Z toho plyne, že film je vyroben pro mužské publikum: pokud chceme mít potěšení z toho, co se objevuje na plátně, je třeba si doslova obléci mužské šaty. Divačka musí být nutně divákem.“
Francesco Casetti, *Filmové teorie (1945–1990)*, překl. H. Giordanová, Praha: Akademie múzických umění, 2008, s. 260.

20 Marjorie Perloff, „Border Games: The Wittgenstein Fictions of Thomas Bernhard and Ingeborg Bachmann“, in M. Perloff, *Wittgenstein's Ladder: Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary*, Chicago – London: The University of Chicago Press, 1996, s. 152.

21 Stephanie Bird, „Malina: experience and feminism“, in S. Bird, *Women Writers and National Identity: Bachman, Duden, Özdamar*, Cambridge – New York – Melbourne: Cambridge University Press, 2003, s. 64–92.

22 Sandra Frieden, „Bachmann's Malina and Todesarten: Subliminal Crimes“, *The German Quarterly* 56.1 (January 1983), s. 64.

napovídá úvodní část, v níž „Já“ tvrdí, že „dnes je slovo, které vlastně směji používat jedině sebevrazi.“²³ Vypravěčka sama slovo používá po celou dobu vyprávění.

Čtenářka tedy sice sleduje děj z vypravěččiny perspektivy, ale to neznamená, že je nutné tuto perspektivu beze všeho přijmout. Z textu je totiž jasně patrné, kam tento způsob nahlížení světa vede. Vypravěčka se snaží psát, interpretovat své sny a tím zároveň podstoupit jakousi terapii,²⁴ ale vinou nedostatku reflexe a přecitlivělosti na minulost i přítomnost nedokáže psát ani vzpomínat: „Nechci vyprávět, všechno mě ruší ve vzpomínání.“²⁵ Čtenáři se musí zdát, že vypravěčka se pokouší uchopit a postihnout zkušenost v její pomíjivosti, bezprostřednosti a tedy jakési (domnělé) emocionální opravdovosti, kdy se mísí vzpomínky, přítomnost a vše další, čemu je subjekt vystaven. Její přístup se podobá neochotě rakouského národa vypořádat se se svou nacistickou minulostí: Po druhé světové válce vznikalo umění, které zobrazovalo Rakousko především jako oblast panenské přírody a idylického venkova (obraz ne nepodobný tomu, který vytvořila nacistická propaganda), tedy Rakousko bez historie a bez lidí, vznášející se v jakémisi folklorním bezčasu.²⁶ Násilně vytěsněná traumatická minulost vpadá do této umělé pseudo-autentičnosti a ruší vypravěčské „Já“ ve vzpomínání.

„Já“ si nic *nemyslí*, jen *cítí*, vše vztahuje pouze na sebe, zatímco reflexe je ponechávána čtenářům a čtenářkám samotným: „Já a čas? Nevím, zda jsem vás pochopila. Jestli myslíte dnešek, tak bych radši nechtěla, každopádně ne dnes. Mám-li tu otázku chápat jinak, čas všeobecně, čas pro všechny, pak k tomu nejsem povolána, ne, chci říct, směrodatná, můj názor není rozhodující a ani žádný nemám.“²⁷

Vložená pohádka „Tajemství princezny z Kaganu“ není nostalgií po mytické minulosti, kdy byly ženy mužům rovné, a tak mohly být královnami. Je to mýtus o ryzí ženskosti a princezna je jakousi vyhrocenou verzí vypravěčky: je mladá a krásná, je přemožena muži bojovníky, chová se zcela pasivně (stejně jako vypravěččina šachová figurka královny je „naprosto pasivní“²⁸) a čeká na svého mužského zachránce, jemuž se

23 Bachmannová, *Malina*, s. 11.

24 „Malina: Kdo to je? Já: Nikdy to nepovím. Ani bych nemohla, vždyť to nevím. [...] Malina: (na odchodu) Ty mi to povíš, spolehni se.“
Tamt., s. 153.

25 Tamt., s. 23.

26 Ingeborg Rabenstein-Michel, „Bewältigungsinstrument Anti-Heimatliteratur“, *Germanica* 42 (2008), online verze: <https://germanica.revues.org/525> (navštíveno 16. 3. 2017).

27 Bachmannová, *Malina*, s. 75.

28 Tamt., s. 39.

stane naprosto oddaná.²⁹ Prorocké pasáže o lidech s černožlutými nebo rudozlatými očima a ženách s rudozlatými vlasy snad poukazují právě na nereálnost „ženského“ světa, v němž by vládl všeobecný kontemplativní mír, ale který si vypravěčka představuje především vizuálně krásný, tedy s kvalitou, kterou si většina lidí s ženami spojuje.³⁰ Podobně submisivní jako princezna z Kagranu je vypravěčka sama: sice se snaží, aby její milenec Ivan neviděl, že žije jen jím, ale veškerý svůj čas si plánuje podle něho a nikdy nevznáší žádné námitky ani návrhy: „Proč neřekneš rovnou / Co? / Že bys chtěla zase ke mně přijít“.³¹

1.1.1 Malina a Logicko-filosofický traktát

Vhodným interpretačním nástrojem hrdinčiny nemožnosti mluvit, psát a vzpomínat jsou některé směry z dějin filosofie jazyka: Onen ženský jazyk, který neexistuje (protože náš svět a jazyk je mužský a žena a vše ženské je pouhým derivátem, „tím druhým“), se může nacházet někde v nepoznatelné za hranicemi našeho jazyka, tedy našeho světa. Wittgenstein, filosof, z jehož pojetí jazyka Bachmannová čerpala, píše v *Logicko-filosofickém traktátu*, že všechna fakta ve světě a všechny věty (což je totéž) mají stejnou hodnotu, a že pokud má svět nějakou nad-hodnotu, tak musí ležet mimo něj,³² tedy nutně i mimo jazyk: „Něco je přece nevyslovitelné. To se *ukazuje*, je tím, co je mystické.“³³ Ingeborg Bachmannová se ve své wittgensteinovské rozhlasové eseji z roku 1954 s názvem „Vyslovitelné a nevyslovitelné“³⁴ zaměřovala právě na to nevyslovitelné. Wittgensteinovy „zdánlivé věty“ a „pseudoproblémy“, tj. věty a otázky zabývající se například etikou³⁵ nebo metafyzikou vůbec nemají za cíl vypovídat o něčem ve světě nebo přinést poznání, ale vyjadřují „životní pocit“, který ovšem „může

29 Tamt., s. 54–60.

30 „Jednou budou mít všechny ženy zlaté oči, budou nosit zlaté střevičky a zlaté šaty [...] ve větru vlál její zlatý vlas, když na svém oři cválala proti proudu Dunaje a dorazila do Raetie...“

Tamt., s. 116.

31 Tamt., s. 72.

32 „6.4 Všechny věty mají stejnou hodnotu.

6.41 Smysl světa musí ležet mimo něj. Ve světě je vše, jak to je, a vše se děje, jak se to děje; hodnota není v něm – a kdyby byla, neměla by žádnou hodnotu.“

Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-philosophicus*, překl. P. Glombíček, Praha: Oikoymenh, 2007, s. 80.

33 Wittgenstein, *Tractatus*, 6.522, s. 82.

34 Ingeborg Bachmannová, „Vyslovitelné a nevyslovitelné“, in I. Bachmannová, *Místo pro náhody II: Eseje o literatuře, hudbě, filosofii*, překl. M. Jacobsenová, Praha: Triáda, 2010, s. 17–37.

35 „6.421 Etika je transcendentální.“

Wittgenstein, *Tractatus*, s. 81.

být vyjádřen i uměleckým ztvárněním³⁶. Tento životní pocit se již netýká našeho materiálního světa, ale jeho hranic a jeho celku: „Svět šťastného je jiný než svět nešťastného.“³⁷ Pro autorku je dominantním, racionálním a tedy v jazyce ukotveným světem svět mužský; svět ženský je naopak svět neracionality a především nevyslovitelnosti. Kniha je ilustrací toho, že jejich odtržení od sebe přináší destrukci toho nevyslovitelného, protože jazyk jako jeden z nejintegrovanejších mocenských nástrojů nechce dát a nedává nevyslovitelnému prostor.

Případá mi, že kdykoli vypravěčské „Já“ z románu *Malina* mluví o nevyslovitelnosti, vypovídá o svém životním pocitu nebo o hranicích svého světa. Jako jsou podle Wittgensteina „[s]vět a život [...] jedno“,³⁸ pro „Já“ neexistoval život před tím, než se podle svých vzpomínek spojila s Malinou (svým alter egem), „[v] tom ztraceném čase, když jsme se ani nemohli ptát na svá jména a tím méně na své životy“.³⁹ Když „Já“ mluví se svým přítelem Ivanem po telefonu a čtenář čte jen začátky vět,⁴⁰ je tam vždy něco skrytého, něco, o čem se – podle oné často zneužívané věty – „musí mlčet“.⁴¹ Telefonické hovory (nebo někdy jen to, že telefon zvoní), jsou důležité nikoli proto, *co* se v nich říká, ale proto, *že* se to říká, protože pro „Já“ jsou celým světem. Jako pro Wittgensteina je mystické nikoli to, „*jak* svět je, nýbrž to, *že* je“.⁴²

Podle raného Wittgensteina teprve věta (zatím bez kontextu) popisuje situaci⁴³ – přičemž všechny věty mají stejnou hodnotu⁴⁴ –, zatímco samotná slova nemohou vyjádřit žádný smysl.⁴⁵ Slova-znaky navíc pouze zastupují předměty, které mohou jen *pojmenovávat*, nemohou je *vyslovit*.⁴⁶ Vypravěččin strach z určitých slov (která samotná by podle Wittgensteina neměla být relevantní⁴⁷), z jasných jednoznačných formulací (vlastních dominantnímu jazyku nebo jazyku vůbec⁴⁸) a strach z odhalení tajemství

36 Bachmannová, „Vyslovitelné a nevyslovitelné“, s. 24.

37 Wittgenstein, *Tractatus*, 6.43, s. 81.

38 Tamt., 5.621, s. 66.

39 Bachmannová, *Malina*, s. 17.

Srov.: „6.5 „K odpovědi, kterou nedokážeme vyslovit, nedokážeme vyslovit ani otázku. [...] Dá-li se nějaká otázka položit, lze se (*sic*) na ni také odpovědět.“

Wittgenstein, *Tractatus*, s. 82.

40 „Haló. Haló? / Já, kdo jiný / Ano, přirozeně, promiň / Jak se mně? A tobě? / Nevím. Dnes večer?“
Bachmannová, *Malina*, s. 32–33.

41 Wittgenstein, *Tractatus*, 7, s. 83.

42 Tamt., 6.44, s. 82.

43 Tamt., 3.144, s. 19.

44 Tamt., 6.4, s. 80.

45 Tamt., 3.144, s. 19.

46 Tamt., 3.221, s. 20.

47 Tamt., 3.144, s. 19.

48 Srov.: „4.116 Vše, co vůbec lze myslet, lze myslet jasně. Vše, co lze vyslovit, lze vyslovit jasně.“

poukazují na limity přísně racionálního, a tedy – podle Wittgensteina – hodnotyprostého jazyka.⁴⁹

Pro románové „Já“ jsou některá slova nabitá smyslem v závislosti na situaci: „v jeho přítomnosti umlkám, protože ta nejnepatrnější slůvka ano, hned, tak, a, ale pak, ach! jsou tak nabitá, jdou ze mne k němu nadaná stonásobným významem, tisíckrát účinnější než všechno to, co znají mí přátelé a známí“.⁵⁰ Některá jsou příliš fatální a strach z jejich vyslovení je strach z vyslovení oněch pojmenovaných skutečností samých, což je v přímém rozporu s wittgensteinovským pojetím jazyka v *Traktátu*: „říct „dnes“ je pro mě téměř nemožné [...] napsat o tom, anebo to jen vyřknout, ve vší té smrtelné hrůze, říct, k čemu dochází [...]“. Nebo naopak vyslovování přivolává milovanou skutečnost: „slovo, které už dnes platí pro budoucnost, nemůže znít jinak než Ivan. Zní Ivan. Znovu a znovu Ivan.“⁵¹

Setkáním s Malinou vzniká vypravěččina osobnost a svět (bez něho by nemohla nic vědět a o ničem mluvit⁵²), ale Ivan – podle některých interpretací další vypravěččino alter ego⁵³ – dává jejímu životu konkrétní směr. Jak píše Marjorie Perloffová, která interpretuje text Ingeborg Bachmannové v kontextu její básnické tvorby, Malina vyslovuje „holou pravdu“,⁵⁴ tedy zdánlivě objektivně a bezpříznakově referuje k realitě, zatímco Ivan tvoří metrickou poezii bez nutnosti dávat promluvě mimokontextový význam. V saussurovském smyslu by Malina vytvořil jazyk (*langue*), tedy strukturu, nečasovou složku jazyka, samotnou možnost něco říct. Vznik jazyka nelze časově určit: setkání s Malinou se zřejmě odehrálo někde v minulosti spíše jako ustavující mytický počátek než jako konkrétní událost v čase. Ivan zosobňuje promluvu (*langage/parole*): „Přišel [Ivan], aby dal souhláskám pevný a jasný obrys, aby otevřel a nechal naplno zaznít samohlásky, aby mi slova opět přecházela přes rty [...]“⁵⁵ Ferdinand de Saussure připisuje jazyku jako systému (*langue*) prvenství, minimálně z prakticky vědeckých

Tamt., s. 33.

49 „[C]o můžeme mluvit, nemá žádnou hodnotu, a o tom, kde se hodnota nachází, nemůžeme mluvit.“
Bachmannová, „Vyslovitelné a nevyslovitelné“, s. 27.

50 Bachmannová, *Malina*, s. 33–34.

51 Tamt., s. 10, 27.

52 „[S] jistotou jsem si uvědomila, [...] od něho že musí přijít všechno, co chci vědět.“
Tamt., s. 16.

53 Frieden, „Bachmann's Malina and Todesarten“, s. 66.

V takovém případě by pak byl Ivan negativní částí vypravěččiny osobnosti, nebo zrcadlem jejího skrytého sobectví.

54 Perloff, „Border Games“, s. 176.

55 Bachmannová, *Malina*, s. 27–28.

důvodů, protože promluvu (*parole*) nelze klasifikovat,⁵⁶ ale příběh ukazuje, že jazyk jako celek ve chvíli, kdy je okleštěn o promluvu a omezen na svou systematickou část, umírá.

1.2 *Pianistka* jako jazyková koláž

Autorka *Pianistky* volí jinou strategii. Jejím jazykem je jazyk, jak ho známe: dominantně mužský jazyk, tedy (alespoň pro autorku) jazyk násilí. Snaha vyhnout se násilí by vedla jen k mlčení, ke kterému dospívá ženská postava z románu *Malina*.⁵⁷ Nelze vystoupit z všudypřítomné patriarchální ideologie, ale je možné její jazykové strategie vyhnat do takových extrémů, že se postavy, redukované na jazyková klišé, stanou nástrojem subverze.⁵⁸

Zajímavá je právě reprezentace násilí. Uměleckým dílům, která zobrazují násilí, a to i těm, která tak činí s kritickým záměrem, totiž vždy hrozí, že na příjemkyně a příjemce bude násilí přes veškerou snahu působit jako něco fascinujícího, čehož jsou typickým příkladem některé avantgardní umělecké směry (jako některé projevy futurismu nebo expresionismu) nebo válečné filmy. Zároveň nelze oddělit formální umělecké postupy od obsahu konkrétního díla. Jak píše Susan Sontagová, filmy Leni Riefenstahlové mohou na dnešního diváka působit nikoli pouze proto, že jsou filmařsky dobře udělané, ale především díky tomu, že hodnoty, které prezentují, jako antiintelektualismus, kult krásného těla apod., v současné společnosti stále (nebo opět) rezonují.⁵⁹

Jelineková se nebezpečí estetizace násilí vyhýbá tak, že v jejích románech není nijak mystické (jako rituální seance u Leopolda von Sacher–Masocha) nebo

56 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique generale*, Paris: Payot & Rivages, 1995, s. 25.

57 „[...] if Bachmann's work points to the utopian realm of language devoid of violence, Jelinek's writings instead expose the violent excesses of language and discursive practices. And if Bachmann thematizes silence, then Jelinek does not stop exhibiting erratic speech and the discursive derailments of language.“

Beatrice Hanssen, „Elfriede Jelinek's Language of Violence“, *New German Critique* 68 (Spring–Summer 1996), s. 109.

58 Například zesměšněné klišé genderových rolí v pasáži z *Milovnic*, věnované vztahu prarodičů k malému vnukovi: „a děda tě může naučit, co musí muž vědět, jak se šplhá na stromy a jak se dělá prak, aby se mohlo střílet na ptáky, jak se hraje s vláčkem a nebrečí jako holka, když sis rozbil koleno.“

Elfriede Jelineková, *Milovnice*, překl. J. Jílková, Praha: Mladá fronta, 2008, s. 149.

59 Susan Sontag, „Fascinating Fascism“, in S. Sontag, *Under the Sign of Saturn*, New-York: Vintage Books, 1981, s. 96.

sofistikované (jako dekadentní odosobněné mučení u markýze de Sada), není ani líčeno jako extrémně hrozné, vypravěčka nesympatizuje s pachateli, ale ani s oběťmi. Násilí se ukazuje jako každodenní realita rakouských domácností a veřejných prostorů, jako něco, co oběť nezabije, ale soustavně podryvá její integritu; systémové a systematické násilí zalézá pod nehty jako špína,⁶⁰ která je sice apriori spojována s ženským pohlavím, ale zároveň ženu aktivně poskvřňuje. Možná jediným způsobem, jakým lze zajistit to, aby se význam násilí nesnižoval, ale aby se na druhou stranu násilí nepřeklopilo do zalíbení sama v sobě, je ukázat jeho neúprosnost a zároveň ubohost. Tato banalita násilí se v *Pianistce* dobře projevuje v samém závěru, kdy je znemožněna jakákoli katarze a dámy Kohutovy si uchovají ve vzpomínkách epizodu s žákem Klemmerem pouze jako další vrstvu slizkého nánosu špíny, již je tvořen jejich život.

Podobně autorka pracuje i s erotikou. Jelineková bývala obviňována z psaní pornografie, ale pokud má pornografie přinášet slast nebo k ní dopomáhat, její knihy nemají s pornografií nic společného. Sama k tomu říká: „Chci dosáhnout toho, aby si už čtenář při čtení nehověl ve své touze a chtíči jako prase ve svém chlívku, ale aby [hrůzou] bledl.“⁶¹ Estetizace pornografie v jejích románech spočívá v jejím odkouzlení: čím jsou erotické scény hlouběji zahaleny do básnických figur, tím jsou nechutnější. Vypravěčka zaujímá ironický odstup, a tak se čtenář těžko dokáže s postavou ztotožnit a voyeuristické oko je přinuceno dívat se z takového úhlu, který vylučuje jakoukoli slast. Vypravěčka zaměřuje svou detailní pozornost na fyzická selhání a ty tělesné vizuální, pachové a chuťové projevy a vjemy, které vyvolávají nechut' a které jsou obvykle vytlačovány nejen z pornografické produkce, ale i z našich sexuálních představ a vzpomínek. Jakákoli případná pozitivní fyzická reakce čtenáře je potlačena nepatřičnými metaforami, zdůrazňujícími ubohost a špínu sexuálního aktu.⁶²

60 „[...] jako vlásek tenký, ale pro zběhlého znalce pronikavý smrad mikrotomů z výkalů pod nehty na rukou [...]“

Jelineková, *Pianistka*, s. 21.

61 Hanssen, „Elfriede Jelinek's Language of Violence“, s. 95.

62 „Jako by se vynořil z rodné hroudny prošukává se pár z nejkrásnějšího podložní louky do Eričiných očních bulv. Se zahraničním jásosem se nějaký muž šroubuje do nějaké ženy.“
Jelineková, *Pianistka*, s. 126.

1.2.1 Pornologie

Knihy Elfriede Jelinekové přinášejí kritiku kapitalismu, stávajících genderových vztahů,⁶³ obrazu rakouské minulosti, hudebního snobismu,⁶⁴ idealizace přírody⁶⁵ a všech možných dalších prvků kulturní struktury a společenských klišé. V tomto ohledu by se daly místo do pornografie zařadit do „pornologie“, jak píše Gilles Deleuze: Pornologie je takový text, v němž jazyk na rozdíl od pornografie neslouží k pouhému popisu erotického děje a k vydávání pokynů, ale pomocí poukazů na vlastní hranice jazyka transcenduje k vyšší funkci,⁶⁶ tedy v tomto případě ke kritice společnosti a jejího jazyka, který je s ní soupodstatný. V díle Jelinekové však dochází ještě k dalším posunům: Zatímco například Sadovy knihy, o nichž Deleuze píše jako o příkladu pornologie, lze uchopit jako celek – v mechanickém opakování filosofických proslavů a mučení se manifestuje analytický rozum,⁶⁷ nebo naopak celý systém může být alegorií jazyka⁶⁸ –, Jelineková jednak prostřednictvím jazyka kritizuje jazyk sám, jakožto mocenský nástroj, jednak vypovídá o širším spektru jazykových a metajazykových úrovní, na nichž jsou mocenské, násilné, patriarchální a – jak by autorka nejspíše řekla – fašistické vztahy a struktury podporovány.⁶⁹

I v Sadově případě jazyk znamená moc (Roland Barthes: „Pánem je ten, kdo mluví, kdo vládne celku jazyka.“),⁷⁰ ale je přístupný jednotlivým postavám. V *Pianistce* samotné naopak postavy příliš nemluví, protože jediný, kdo má v románu moc (jazykovou, interpretační, moc nad dějem), je vypravěčský hlas. Ten však nehovoří z nějaké pozice vševědoucí vypravěčky stojící nad všemi hrdiny a hrdinkami, ale

63 „V cukrárně Aida se matky odvážně smiřují s pohlavním uplatněním svých dcer, které jim od samého počátku připadá nebezpečně předčasné. Vychvalují nasazení svých synů ve škole a sportu.“
Tamt., s. 251.

64 „Videň, město hudby! Jen co se osvědčilo dosud, osvědčí se v tomto městě i v budoucnu. Knoflíky mu praskají na bílém tučném bříše kultury, která je, jako každý utopenec, kterého ještě nevylovili, rok od roku nafouklejší.“
Tamt., s. 13.

65 „nikdo nemyslí na les jako na krajinu. les je pracoviště. tady přeci nejsme v žádném ideologickém románu!“
Jelineková, *Milovnice*, s. 123.

66 Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch: Le froid et le cruel*, Paris: Editions de Minuit, 1967, s. 16, 21–22.

67 Tamt., s. 18.

68 Erotika u Sada vzniká ve chvíli, kdy zločiny podléhají systému jazyka, ale takového, který sestává právě z řady jednání. Vzniká „nový jazyk“, nikoli mluvený, ale konaný; „jazyk“ zločinu.“
Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, překl. J. Fulka, Praha: Dokořán, 2006, s. 27.

69 Hanssen, „Elfriede Jelinek's Language of Violence“, s. 96.

70 Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, s. 31.

vyjadřuje se pomocí různých fragmentů lidových rčení, klišé a nepatřičných metafor, kterými buď konstruuje a komentuje děj, nebo je vkládá postavám do úst nebo do hlavy v rámci záměrně nepřirozené polopřímé řeči: „Pro tuto ženu vydal vše, praví Klemmer slovy jednoho slavného románu.“⁷¹ Jazyk je tedy u Jelinekové propleten s různými diskurzivními rovinami a neslouží konkrétním postavám, ale systému jako celku, s nímž je totožný a jež udržuje.

Od žánrově kolážovitého románu *Malina*, v němž vypravěčka a hlavní hrdinka naráží na meze jazyka a žánrové hranice, odmlčuje se, kolísá mezi minulostí, přítomností, budoucností a sny a nakonec umlká zcela, se *Pianistka* liší zjevným nadhledem a jistotou vyprávění a kromě exkurzů do hrdinčina dětství (které jsou ovšem jasně odlišené) i jednotnou dějovou linií. Připadá mi, jako kdyby vypravěč rezignoval na vlastní jazyk (který vypravěčka *Maliny* tak úporně hledá), ale v jazyce, který se díky klišé a úslovím může na první pohled zdát známým, nechává zaznívat falešným tónům: „Přizurčí-li potůček, na fleku se z něj upije čerstvé vody. Doufejme, že do něj nenačůrala srnka.“⁷²

1.2.2 *Malina* jako žánrová koláž

Pokud se v *Malině* objevují klišé a prázdné fráze, tak rovnou s jasným odsudkem, protože hlavní hrdinka jimi pohrdá, zatímco v *Pianistce* z nich hrdinové nemohou vystoupit a vypravěč na ně poukazuje pouze zasazením do falešně znějícího kontextu. Pro „Já“ z *Maliny* jsou povrchní „ti druzí“, společnost, Rakušané, ale nikdy ona sama, která prožívá lásku naprostého odevzdání a nedokáže reflektovat sebe sama jako zosobněné klišé o ženské lásce, protože pokud by ji někdy zpochybnila, přestala by být bezpodmínečná a její svět by se rozpadl. Slovní výměny mezi hrdinkou a Ivanem jsou tak všeobecné, že se nikdy nemohou stát univerzálními rčeními, pro „Já“ však mají na rozdíl od společenských rozhovorů obrovský význam:

[T]a nejnepatrnější slůvka [...] jsou tak nabitá, [...] tisíckrát účinnější než všechno to, co znají mí přátelé a známí, zábavné historky, anekdoty, provokativní slovní přestřelky i efektní gesta, rozmary i vrtochy. [...]

71 Jelineková, *Pianistka*, s. 110.

72 Tamt., s. 31.

[jeho] Tak, to bychom měli! je důležitější než svaštěné čelo nad jídelním lístkem, skvělá nálada ve společnosti známých, hlavní slovo v jakési debatě, [...] ⁷³

Jedinou všeobecnou takzvanou „velkou pravdu“ pronese „Já“ během interview pro *Videňský večerník*, které se od začátku rozpadá, protože dotazovaná odmítá mluvit souvisle, odpovídat na otázky a přistupovat na „jazykovou hru“ velkých intelektuálních témat. Hrdinčin výrok, že „Dějiny učí, ale nemají žáky,“ je jí samotnou shozen tím, jak ho uvede, a následně tím, že jde o jedinou repliku, s níž je novinář Mühlbauer – z vypravěččina hlediska naprosto průměrná osoba – spokojen. ⁷⁴

1.3 Thomas Bernhard – hledání objektivit

„[S]pisovatel Bernhard velmi důsledně vzdoruje jakémukoli psychologizování a usiluje o prózu, která by měla jazykovou a významovou průzračnost protokolu [...]“ ⁷⁵ napsal Jaroslav Střítecký, autor doslovu k českému vydání pěti autobiograficky laděných úniků, rozhodnutí, náznaků a izolací, a zařadil se tak svým nabubřele barokním doslovem ⁷⁶ mezi podlehnoucí svůdné sugesci Bernhardových vypravěčů.

Ti totiž často *tvrdí*, že popisují bez zaujetí: „zaznamenávám [...], co jsem tehdy *cítil*, a nikoli co si teď *myslím*“, i když přiznávají, že je to „nanejvýš obtížné“, protože „někdejší pocit se od dnešních myšlenek liší“. ⁷⁷ Poměrně univerzální hrdina monologických próz, který trpí – zjevně na rozdíl od autora, jehož dílo čítá desítky próz,

⁷³ Bachmannová, *Malina*, s. 33–34.

⁷⁴ „K velké době, k velkým časům mě přece jen něco napadá, ale nic nového vám tím nepovím: Dějiny učí, ale nemají žáky. (Přátelské příkyvování páně Mühlbauerovo).“
Tamt., s. 76.

⁷⁵ Jaroslav Střítecký, „Doslov: Svět Thomase Bernharda“, in T. Bernhard, *Obrys jednoho života*, Praha: Mladá fronta, 2008, s. 377.

⁷⁶ Střítecký se ve svém doslovu snaží evokovat časoprostor, v němž spisovatel Bernhard prožíval své dětství a mládí, možná ve snaze onu údajnou Bernhardovu „průzračnost“ nějak vyvážit. Jakkoli Bernhardův styl za objektivní nepovažuji ani já ani komentátorky a komentátoři, se kterými jsem pracovala, jak se snažím dokládat dál, nepostrádá jistý cynismus a úspornost co do prvoplánových metafor a popisů prostředí. Barvitě líčení prostoru, které Střítecký provádí, k Bernhardovým textům proto očividně nesedí. Například: „V ohromném Dómu, kde varhanciil nejen Wolfgang Amadeus, ale i Haydnův bratr Michael, hýjí slunnými barvami pozdní italská renesance. [...] Kdo by v této starosvětské, soudobým turismem jen z povrchu překryté idyle hledal krásu smrtící? Náhodný návštěvník tu i na starých hřbitovech vnímá všechno jiné než smrt.“
Střítecký, „Doslov: Svět Thomase Bernharda“, s. 375–376.

⁷⁷ Thomas Bernhard, „Příčina: Náznak“, in T. Bernhard, *Obrys jednoho života*, překl. M. Nekula, Praha: Mladá fronta, 2008, s. 55.

divadelních her a básnických sbírek – jakousi tvůrčí krizí, se sice snaží svého posluchače/čtenáře přesvědčit o protokolární průzračnosti svého vyprávění, ovšem ta se stává neustálým opakováním prázdnou frází a před očima čtenářů (ke čtenářkám se autor patrně příliš neobrací) se naopak začíná rýsovat silueta pečlivě charakterizovaného subjektu, která s každým dalším přečteným Bernhardovým dílem nabývá na ostroti.

Text, podobně jako v případě *Maliny* a vůbec většiny textů vyprávěných v ich formě, svádí k přehnané důvěře v slova vyprávějící postavy. Není však důvod myslet si, že spisovatel Bernhard nepoznal, jak specifické a specificky vnímající postavy vytváří a že se mu tedy jeho snaha o prózu mající „jazykovou a významovou průzračnost protokolu“⁷⁸ nepovedla.

Bernhardovi vypravěči jsou však průhledností jazyka posedlí a novinářsky strohý a často kolovrátkový styl skutečně na první pohled vybízí k představě, že jde o objektivní zápis událostí. Některé texty se svými do sebe zapuštěnými citacemi, zaznamenávajícími pouze to, co kdo *řekl*, bez sebemenší spekulace o tom, jak se kdo *cítí* a co si kdo *myslí*, a s neustálým upřesňováním informací, které byly řečeny v předchozí větě, skutečně připomínají velmi úzkostlivě provedený policejní zápis:

Všimněte si, říká Oehler, ze zvyku chodím v pondělí mnohem rychleji než ve středu, protože s Karrerem (to jest v pondělí) jsem chodil mnohem rychleji než s vámi (ve středu). Protože však, když se teď Karrer pomátl, chodíte se mnou nejen ve středu, ale i v pondělí, nemusím svůj zvyk vycházet v pondělí a ve středu měnit, dodává Oehler, vy ovšem, a to způsobem, jenž vám samému musí připadat neuvěřitelný, jste musel svůj zvyk výrazně změnit, protože teď se mnou chodíte ve středu i v pondělí, dodává Oehler.⁷⁹

Hlavní hrdinové mají pocit, že jazyk – a všechny jeho formy, tedy i například fotografie – dokáže beze zbytku objektivně a autenticky odrážet realitu: „Celou svou zprávu podal ve čtvrt hodině, a jak jsem mu naslouchal, cítil jsem, že všechno se

78 Střítecký, „Doslov: Svět Thomase Bernharda“, s. 377.

79 Bernhard, *Chůze*, s. 7–8.

odehrálo, jak to podával, Höller byl takzvaným fanatikem pravdy“.⁸⁰ O fotografiích hlavní hrdina *Vyhlazení*, nejdelší Bernhardovy prózy, tvrdí: „Žádný falzifikát svých rodičů a svého bratra, pomyslel jsem si, bych ve svém psacím stole nestrpěl. Jen skutečný, pravdivý obraz. Jen cosi absolutně autentického, i když je to groteskní, dokonce možná nepříjemné.“⁸¹ Bernhardovi hrdinové žijí ve světě podle Wittgensteinova *Traktátu*: „Svět je souhrnem faktů“,⁸² což znamená nejen to, že jazyk se dá beze zbytku položit na svět jako významová mřížka, ale především to, že mimo tuto mřížku nemůžeme ani nic jiného myslet. Proto se v Bernhardových románech také často opakují tautologie, oblíbený wittgensteinovský⁸³ prvek: „Veřejnost reagovala na tuto skutečnost, na jeho protézu, tím nejhanebnějším způsobem, neboť zareagovala tak, jak na mrzáky reaguje ve všech dobách, a je známo, jak na mrzáky reaguje, pravil Koller.“⁸⁴

Ocitám se v podobném jazykovém prostředí jako u Ingeborg Bachmannové, jen se zdá, že „Já“ z *Maliny* se již vědomě pohybuje na hranicích *Traktátu* a spíše v oblasti *Filosofických zkoumání* (viz níže), zatímco Bernhardovi hrdinové stále hledají smysl života a světa uprostřed něj⁸⁵ a mají pocit, že už jen stačí studii přenést na papír a vše bude vyřešené. Na úrovni modelového autora a čtenáře je však více než zřejmé, že „[s]vět šťastného je jiný než svět nešťastného“⁸⁶ a že hrdina svou práci nedokončí a ani dokončit *nemůže*.

V delších prózách je vypravěč nebo jeho alter ega většinou součástí děje a mluví ze svého pohledu, i když sám sebe vidí jako objektivního vypravěče. To samozřejmě znamená, že v otázkách „upřímnosti“, „přirozenosti“ a „autentičnosti“ jsou čtenáři odkázáni na pouhá tvrzení, která jsou sama sobě referenty. Jako kdyby to, že někdo něco vnímá „jasně a rozlišeně“,⁸⁷ mohlo být kritériem pravdivosti.

80 Thomas Bernhard, *Korektura*, překl. M. Petříček, Praha: Prostor, 2009, s. 131–132.

Dalším „takzvaným fanatikem pravdy“ je vrah Konrád z románu *Vápenka*, ale ani to se neshoduje s ostatními referencemi v románu, protože Konrád například lhal své ženě.

Thomas Bernhard, *Vápenka*, překl. T. Dimter, Praha: Prostor, 2005, s. 16, 48.

81 Thomas Bernhard, *Vyhlazení: Rozpad*, překl. R. Charvát, Praha: Prostor, 1999, s. 22.

82 Wittgenstein, *Tractatus*, 1.1, s. 11.

83 „Věty logiky jsou tautologie.“
Tamt., 6.1, s. 68.

84 Thomas Bernhard, *Konzumenti levných jídel*, překl. T. Dimter, Praha: Prostor, 2006, s. 20.

85 Srov. Wittgenstein, *Tractatus*, 6.41, s. 80.

86 Tamt., 6.43, s. 81.

87 „[M]ohu stanovit jako všeobecné pravidlo, že pravdivé je vše, co vnímám velmi jasně a rozlišeně.“
René Descartes, *Meditace o první filosofii*, překl. P. Glombíček, T. Marvan, P. Zavadil, Praha:

Asi nejnesnesitelnější Bernhardův vypravěč, Murau z *Vyhlazení*, se sice v některých pasážích snaží o jakousi sebereflexi, ale ta v důsledku vede k ještě dokonalejšímu potvrzení sebeklamu:

Nenávidíme přece tehdy, když jsme v nepravu a protože jsme v nepravu. Navykl jsem si neustále myslet (a říkat!), že má matka je protivná, mé sestry také a ještě jsou k tomu hloupé, otec slaboch, bratr ubohý blázen a všichni dohromady hlupáci. [...] Stejně tak, řekl jsem Gambettimu, by mohli proti mně brojit oni, neustále mě stavět na pranýř, udělat ze mne stejné zlomyslníka, jakého jsem z nich dělal celou dobu já. [...] Pohled na fotografie mě však hned vrátil do reality, sestry mi připadaly zkrátka směšné, přesně takové, jaké jsou.⁸⁸

Vypravěč se se svou neúprosnou tautologikou vrací k potvrzení takzvané pravdy vlastním dojmem z fotografií svých příbuzných, které nejenže sám pořídil navzdory tomu, že „fotografie je největší neštěstí dvacátého století“,⁸⁹ ale jimž navíc připisuje mediální průhlednost,⁹⁰ kterou jinak většinou bezmyslenkovitě přisuzujeme jen písmu: „já se nestarám o fotografie a nevidím osoby na nich zobrazené tak, jak je ukazuje fotografie ve své nestydaté pokřivenosti a zvrhlosti, ale jak je vidím já“,⁹¹ a spokojeně ze svého subjektivního pocitu vyvozuje objektivní důsledky: „sestry mi připadaly zkrátka směšné, přesně takové, jaké jsou.“⁹²

Počínání hlavního hrdiny tak připomíná Wittgensteinův soukromý jazyk,⁹³ v němž by si člověk sám zaznamenával pocity a jejich domnělou totožnost odvozoval

Oikoymenth, 2003, s. 36.

88 Bernhard, *Vyhlazení*, s. 78–79.

89 Tamt., s. 23.

90 Ani v případě textu není již průhlednost média samozřejmostí, nejpozději od slavné věty Marshalla McLuhana: „The medium is the message.“
Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extension of Man*, Cambridge: MIT Press, 1995, s. 7.

91 Bernhard, *Vyhlazení*, s. 24.

92 Tamt., s. 79.

93 Soukromý jazyk je podle Wittgensteina protimluv, protože jazyku je bytostné sdílení. Také pouze v jazyce můžeme mluvit o pravdivosti a nepravdivosti, ale opět jen v modu sdílení. Pomocí jazyka je sice možné přibližně se dorozumět o pocitech, avšak ke svým vlastním pocitům nemohu zaujmout pravdivostní vztah – nemohu s jistotou tvrdit, že nyní mám stejný pocit jako včera, protože referentem by byl jen můj dojem. Nemohu říci „vím, že mě bolí zub“.
Ludwig Wittgenstein, *Filosofická zkoumání*, překl. J. Pechar, Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993, cca §257–265, s. 115–118.

z pocitu „stejnosti“ podle paměti – „jako kdyby člověk koupil několik exemplářů dnešních ranních novin, aby se ujistil, že noviny píšou pravdu“.⁹⁴

1.3.1 Náповědy

Vypravěč zde ovšem není sám. Je nasměrován autorem tak, aby v čtenáři jednak vyvstalo podezření vůči této obsesi „pravdivostí“ a jednak aby mohl v Bernhardových typických neustálých permutacích téže události, vyprávěné několikrát, zaznamenat jisté faktické nesrovnalosti nebo přinejmenším změny perspektivy.⁹⁵

Úřednice, která mladému Thomasovi našla podle svého mínění podřadné učednické místo v obchodě Karla Podlahy, to v jednom líčení „po svém myslela dobře“ a poslední adresu vytáhla z kartotéky „na rozdíl od ostatních se zdráháním, nepřicházela podle ní vůbec v úvahu, [...] [adresu] vyslovila s nechutí, s nechutí řekla jméno Podlaha.“ O několik odstavců dál vypravěč tvrdí, že pro něj úřednice neměla „nic než pohrdání“, podle třetí verze si celou dobu myslela, že se chlapec zbláznil, a když se ho chtěla zbavit, „vytáhla takřikajíc jako tečku za naším rozhovorem adresu Karla Podlahy“.⁹⁶ Karel Podlaha je zároveň vypočítavý, zároveň dobromyslný, v jiné části textu na sebe dokonce bere „roli lékaře duší a nervů“.⁹⁷

Není možné mít „objektivně“ se svou matkou zároveň dobrý a zároveň špatný vztah. Jak bych mohla s představou objektivity na jedné straně tvrdit, že tentýž člověk má výborné vlastnosti, ale pak líčit pouze jeho iritující jednání? Samozřejmě mohu být v průběhu času nekonzistentní (jako je většina lidí) a samozřejmě si mohu myslet, že vyprávím nezaжатě a pravdivě, ale ten, kdo vyprávění sleduje – popřípadě má záznam toho, co jsem řekla včera – si musí všimnout, že má tvrzení v nejlepším případě odrážejí mé momentální pocity, ale nemohou odpovídat žádné „realitě“ fungující podle

94 Tamt., §265, s. 118.

95 Většina románů je ostatně vposledku psána jedním hlasem (nebo jsme se spíše naučili je tak vnímat, což je podobné), a čím implicitněji se tak děje, tím méně si toho čtenářka všimá. Autorský hlas, který za romány cítíme, však těžko bude subjektem v obvyklém slova smyslu: špatně totiž snášíme dějové nesrovnalosti (objevení se postavy, která už má být mrtvá, apod.) a máme pak pocit, že autorů musí být více. Jako kdyby člověk sám byl vždy koherentní.

96 Thomas Bernhard, „Sklep: Únik“, in T. Bernhard, *Obrys jednoho života*, překl. M. Nekula, Praha: Mladá fronta, 2008, s. 90–95.

97 Tamt., s. 109–111.

aristotelské logiky.⁹⁸ Pokud čtenář prohlédne trik s objektivitou, která žádnou objektivitou v běžném slova smyslu není, může se text jevit „objektivně“ na jiné úrovni – modelový autor za Bernhardovými texty totiž čtenářům nic nenalhává, možná po vzoru „objektivity“, jak si ji představuje Theodor Adorno:

Pojmy subjektivního a objektivního se naprosto převrátily. Objektivní znamená nekontroverzní stranu jevu, jeho nezpochybněně přijímaný otisk, fasádu sestavenou z klasifikovaných dat, tedy to, co je subjektivní; a subjektivní je to, co tuto fasádu prolamuje, co vstupuje do specifické zkušenosti věcí, vzdává se předem daného konvenčního soudu a na místo rozhodnutí většiny, která předmět ani neviděla, natož aby ho myslela, klade vztah k předmětu: subjektivní je to, co je objektivní.⁹⁹

Kromě nesrovnalostí v textu a vypravěčovy explicitní snahy vyvozovat objektivní pravdivost ze sebe sama a potvrzovat ji vlastním pocitem jistoty jsou dalším prvkem podkopávajícím protokolární neutralitu obsedantní snahy vypravěčů a jejich dvojníků splynout se svým uměleckým nebo vědeckým posláním.¹⁰⁰ Téměř ve všech Bernhardových prozaických textech se vyskytují postavy mající buď nějaký utkvělý záměr a/nebo nemoc, která je cele stravuje, a/nebo jsou posedlé nenávistí k dalším lidem, nejčastěji svým blízkým příbuzným. Hlavní postava je většinou přesvědčena, že se celý svět spojil proti ní. Těžko si lze představit, že by se mohl tak jednostranný člověk, jakým ho autor nechává vyvstat, jakékoli objektivitě být jen přiblížit.

Jak jsem psala výše, Bernhardovy nejtypičtější texty obsahují do sebe různě zapouzdřené výpovědi, v nichž se čtenář na různých úrovních dozvídá, jak se kdo chová a jak mluví, ale ve výsledku jde o charakteristiku jednoho subjektu. Jednotlivé postavy

98 Ne snad, že bych zastávala možnost existence takového světa, ani se neodvážím podobnou víru podsouvat Thomasu Bernhardovi jako takovému, ale zcela jistě s ní počítají Bernhardovi hlavní hrdinové.

99 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia: reflexe z porušeného života*, překl. M. Ritter, Praha: Academia, 2009, §43, s. 70.

100 „Beneath its frigid surface the text harbors a latent but extreme subjectivity that constantly veers toward insanity, undermining its apparent facticity [...]“
Mark M. Anderson, „Fragments of a Deluge: The Theater of Thomas Bernhard's Prose“, in M. Konzett (ed.), *A companion to the works of Thomas Bernhard*, Rochester: Camden House, 2010, s. 125.

se do sebe prolínají, zrcadlí se, většinou se nenávidí, ale jejich vlastnosti a zájmy jsou rozdílné jen nahodile a bez jakéhokoli důsledku.

Naše vzájemná nedůvěra postupem času narůstala do té míry, do jaké jsme čím dál víc patřili k sobě a nechtěli jeden druhého opustit. Přitom jsme se nenáviděli a byli nejprotikladnějšími bytostmi, jaké si jen lze představit, a třebaže všechno v nás mohlo být, jak se zdálo, od toho druhého, ba dokonce *z něho*, v žádném ohledu, v žádném pocitu, nijak a v ničem jsme se sobě nepodobali.¹⁰¹

Bernhardův vypravěč opět funguje značně nespolehlivě, dokonce vypovídá zcela protikladně k tomu, co *se ukazuje*: pokud vypravěč tvrdí, že on a někdo druhý jsou „nejprotikladnějšími bytostmi“, často to znamená, že jsou totožní; pokud nás a sebe utvrzuje ve své objektivitě, celý text poukazuje na vyhrocenou subjektivitu. Pokud má vypravěč pocit, že něco *nedělá*, někdy právě tím, že o tom píše, popírá své vlastní tvrzení. Zdá se tedy, že vypravěči *Korektury* se nedaří uspořádat zápisky po architektovi Roithamerovi,¹⁰² ale jak se text blíží ke konci, citace zápisků získávají postupně navrch nad postřehy samotného vypravěče a stále zřetelněji vyvstává, že kniha sama je právě oním uspořádáním, možná další „korekturou“ nekonečných poznámek – čím chaotičtějšími se zápisky jeví, tím autentičtěji odrážejí „originál“: architekta Roithamera, jeho stavební projekt a myšlenky.

Paul Wittgenstein, hlavní hrdina *Wittgensteinova synovce*, si představoval, že mu vypravěč promluví na pohřbu. Na pohřeb téměř nikdo nepřišel a ani vypravěč se neukázal,¹⁰³ a tak by se mohlo zdát, že svého přítele zradil, ale zdánlivě cynický text

101 Thomas Bernhard, „Zločin kupeckého syna z Innsbrucku“, in T. Bernhard, *Je to komedie? Je to tragédie?*, překl. R. Charvát, Praha: Prostor, 2008, s. 13.

102 „Letmý pohled do Roithamerovy pozůstalosti stačil, abych pochopil, jaký úkol mne čeká, budu-li se zabývat jeho pozůstalostí, měl jsem však právě znovu odvahu se do této práce pustit, třeba měl Roithamer v úmyslu mne svou pozůstalostí zničit, a právě proto jsem měl neustále strach se do práce s pozůstalostí pustit, neboť jsem se obával, že mne tato práce zničí anebo přinejmenším zlomí anebo přinejmenším natrvalo a nenapravitelným způsobem rozruší.“

Bernhard, *Korektura*, s. 140.

Architekt Roithamer a jeho geometrický dům ve tvaru kuželu pro architektovu sestru je aluzí na dům Ludwiga Wittgensteina.

103 „Na dvě stě přátel přijde na můj pohřeb a ty u mého hrobu promluvíš, řekl mi Paul. Jak vím, jeho pohřbu se zúčastnilo jen osm či devět lidí, a já sám jsem byl v té době na Krétě [...] Dodnes jsem jeho hrob nenavštívil.“

Thomas Bernhard, *Wittgensteinův synovec: O jednom přátelství*, překl. M. Petříček, Praha: Prostor, 2005, s. 142–143.

novely je pohřební řečí a zároveň tím nejdojemnějším svědectvím „o jednom přátelství“ a všichni čtenáři textu se dodatečně účastní pohřbu.¹⁰⁴

Zbývá otázka, *co* nebo *o čem* texty vypovídají. Podobně jako v případě autorek Bachmannové a Jelinekové pro mě budou klíčem k pochopení románů Thomase Bernharda básnické figury – použité pochopitelně metaforicky.

104 Anderson, „Fragments of a Deluge“, s. 122.

Každá četba je opakováním psaní, nebo je možná naopak psaní naopak opakováním „napřed“ všech dalších čtení, podobně jako je to podle Deleuze „dobyť Bastily, které slaví a předem opakuje všechny svátky Federace“, nikoli naopak: „Víra v příčinnou vazbu je *pověra*.“

Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris: Presses Universitaires de France, 1968, s. 8.

Wittgenstein, *Tractatus*, 5.1361, s. 47.

V případě četby novely *Wittgensteinův synovec* se neopakuje jen text, ale i pohřeb a jeho slavnostní řeč. K té ovšem reálně nedošlo: „V obnaženém a zjevném faktickém stavu se původno nikdy nedává poznat a jeho rytmika je přístupná pouze podvojnému vnímání: chce být rozpoznána jako restaurace, znovunastolení, a současně jako cosi právě proto nedokončeného, neuzavřeného.“

Walter Benjamin, *Původ německé truchlohry*, překl. M. Pokorný, Praha: Malvern, 2016, s. 26.

2. Limity jazyka a básnické figury

Existují tradiční výklady,¹⁰⁵ podle nichž básnické figury patří k takové řeči, která se odlišuje od řeči běžně užívané. Pro svou další analýzu však budu vycházet z koncepcí, které chápou metafory a další básnické figury jako (metafory pro) fundamentální pravidla myšlení, jazyka a chování vůbec. César Dumarsais z 18. století se vymezuje proti vlivnému tradičnějšímu chápání básnických figur a tvrdí, že „není nic tak přirozeného, tak obyčejného a tak běžného, jako figury v lidské řeči“.¹⁰⁶ George Lakoff a Mark Johnson píšou, že „metafora je všudypřítomná v každodenním životě, nikoli pouze v jazyce, ale i v myšlení a jednání. Náš běžný pojmový systém, v rámci něhož myslíme a jednáme, je přirozeně metaforický ze své podstaty.“¹⁰⁷

Pro výklad románů Ingeborg Bachmannové, Thomase Bernharda a Elfriede Jelinekové využívám zejména představu Romana Jakobsona, podle níž jazyk sám a jeho používání sestávají z metaforické a metonymické složky. Tuto koncepci vnímám jako analogicky souznějící se Saussurovou lingvistikou, zmíněnou výše, s rozdílným pojetím jazyka v *Logicko-filosofickém traktátu* a *Filosofických zkoumáních* a také s některými feministickými diskurzy zabývajícími se jazykem. Romány, které jsem si vybrala pro svou analýzu, jednak pochopitelně používají jazyk specifickým způsobem, ale především jak na úrovni formy, tak na úrovni obsahu (pokud má stále smysl tyto dva aspekty odlišovat) poukazují na hranice jazykového vyjádření tím, že samotné texty se stávají metaforou pro fundamentálně metaforický, respektive metonymický charakter jazyka jako takového.

2.1 *Malina* a kontextualizace

Barthes píše o Sadově ironii, spočívající v míchání různých jazykových úrovní.¹⁰⁸ Vypadá to většinou tak, že postavy pronášejí výpovědi ve vznešené formě s vulgárním obsahem a právě vtíp a ironie jsou zde na prvním místě. Ingeborg Bachmannová místo

105 Například výklad od Quintiliana: „figura je, jak samotný název napovídá, je taková forma řeči, která se odchyľuje od obvyklého smyslu, který by se nabízel jako první.“

Marcus Fabius Quintilianus, *Institutio oratoria*, kniha IX, kapitola I, verš IV.

106 César Chesneau Dumarsais, *Traité de tropes*, Leipsic: Chez la Veuve Gaspard Fritsch, 1757, s. 2.

107 George Lakoff & Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago: The University of Chicago Press, 1980, s. 3.

108 Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, s. 147.

využívání různých jazykových rovin jednotlivých společenských vrstev překračuje konvence žánrů a sdělovacích prostředků: její hrdinka–vypravěčka rozbíjí interview do novin, v němž není otázek,¹⁰⁹ píše vzpomínky, na které nelze vzpomínat a k nimž se musí neustále nutit,¹¹⁰ a dopisy, které nedokáže dopsat a už vůbec ne odeslat,¹¹¹ a vede telefonické rozhovory plné nedokončených vět a bez zřejmého účelu.¹¹² Samotný román začíná hereckým obsazením, jež ovšem čtenáři nic neřekne:

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.¹¹³

2.1.1 Jazykové hry

Vypravěčka románu *Malina* velmi často mluví o určitém způsobu komunikace, který by se dal označit jako „jazyková hra“. Jazyková hra¹¹⁴ je pojem z Wittgensteinova pozdějšího posmrtně vydaného spisu *Filosofická zkoumání* a označuje situaci, v níž se

109 „1. otázka:?“

Odpověď: Já a čas? Nevím, zda jsem vás pochopila. Jestli myslíte dnešek, tak bych radši nechtěla, každopádně ne dnes. Mám-li tu otázku chápat jinak, čas všeobecně, čas pro všechny, pak k tomu nejsem povolána, ne, chci říct, směrodatná, můj názor není rozhodující a ani žádný nemám. [...]“
Bachmannová, *Malina*, s. 75(–86).

110 „Musím vyprávět. Budu vyprávět. Už mě při vzpomínání nic neruší. [...] Musím a budu vyprávět, opakuji si nahlas pro sebe, protože když se Malina dál neptá a nechce už nic vědět, je to tak v pořádku. Můžu být klidná.“
Tamt., s. 20.

111 „Vpodvečer se tu staví slečna Jellinekova, chceme ještě něco vyřídit.

Vážený pane Hartlebene,

děkuji Vám za dopis z 31. května!

Slečna Jellinekova čeká a já kouřím; ať ten list zase vytáhne a hodí do koše. Nemůžu odpovídat na dopis z 31. května, tohle číslo se vůbec nesmí používat a zprofanovat. Co si ten pán z Mnichova myslí? Jak se opovažuje mi připomínat 31. květen? Co je mu do mého 31. května!“

Tamt., s. 126.

112 „Pročpak jsi, zkoušel jsem to tam

Zčistajasna jsem musela, bylo to naléhavé, právě jsem

Stalo se něco, měli jsme, ano, pozdravují tě

Měla jsem taky nádherně, bylo velice [...]“

Tamt., s. 146.

113 Tamt., s. 10.

114 Dávám přednost překladu „jazyková hra“ před „řečovou hrou“, protože se domnívám, že se hry odehrávají spíše v rámci různých jazyků než v rámci lidské řečové schopnosti jako takové, která je nadto jako výlučně lidská schopnost zpochybnitelná (viz též Wittgenstein, *Filosofická zkoumání*, §25, s. 24–25.).

k účelové komunikaci používá velmi jednoduchý jazyk s několika pravidly. Pokud by byla jazyková hra jakousi alegorií (primitivního) přirozeného jazyka,¹¹⁵ má koncept tu výhodu, že pomocí něho můžeme jazyk vidět s nadhledem a v celku. Jazykové hry však mají blíže určitým kontextům a situacím, v nichž se různá slova a výroky používají různým (avšak „příbuzným“) způsobem. Přirozený jazyk by tak byl mnohem spíše souborem všech jazykových her, které jsou pospojovány volnými („rodinnými“) vazbami, neboli všech možných kontextů a situací, ve kterých se lidé verbálně vyjadřují. Oproti *Traktátu*, v němž je hlavní nositelkou smyslu věta,¹¹⁶ ve *Zkoumání* nese smysl věta spolu s kontextem, v němž je použita.¹¹⁷

Román *Malina* navazuje na *Traktát*, ale pojetí jazyka v mnoha ohledech odpovídá právě *Filosofickým zkoumáním*, o nichž autorka v rozhlasové eseji tvrdí, že před svým uveřejněním pro ty, kteří na spis čekali, představovala naději, že v nich Wittgenstein „pokročil od mlčení k vyznání“.¹¹⁸ V tomto silném smyslu byly naděje zklamány, ale autorův posun zájmu ke kontextu vyřčeného,¹¹⁹ implicitnosti jazykových pravidel¹²⁰ a nevyřknutelnosti určitých pocitových „vědomostí“ a „znaností“¹²¹ je zásadní. V kontextu *Filosofických zkoumání* tedy mohou být „nejnepatrnější slůvka“ v určitých situacích (jazykových hrách) nabitá „stonásobným významem“,¹²² jako pouhý výkřik jednoho slova může i u pozdního Wittgensteina znamenat jak příkaz, tak varování nebo zákaz, nebo jen vydání tajného signálu.¹²³

115 „Hodlám tyto hry označovat jako „řečové hry“ a hovořit o nějaké primitivní řeči někdy jako o řečové hře.“

Wittgenstein, *Filosofická zkoumání*, §7, s. 16.

116 Wittgenstein, *Tractatus*, 3.142, s. 19.

117 Notorický je příklad věty „Mojžíš neexistoval,“ která nabývá smyslu až poté, co si mluvčí ujasní, co pro ně znamená pojem „Mojžíš“ (historická předloha Mojžíše / muž, který se jmenoval Mojžíš / postava, která přesně odpovídá biblickému popisu / ...), popřípadě pojem „existovat“ (reálně existovat / existovat jako nábožensko-kulturní fenomén několika náboženství / ...).

Wittgenstein, *Filosofická zkoumání*, §79, s. 51–52.

118 Bachmannová, „Vyslovitelné a nevyslovitelné“, s. 32.

119 Wittgenstein, *Filosofická zkoumání*, §79, s. 51–52.

120 „Nebo: [...] Člověk se učí této hře tím, že přihlíží, jak ji druzí hrají. [...] Jak ale pozorovatel rozliší v tomto případě chybu hrajících od správného herního úkonu? [...] Pomysli na charakteristické chování toho, kdo opravuje nějaké přeřeknutí. Rozpoznat, že to dělá, by bylo možné, i když jeho řeči nerozumíme.“

Tamt., §54, s. 40.

121 „Srovnej: *vědět* a *říci*: kolik m je vysoký Mont Blanc – jak se používá slova „hra“ – jak zní klarinet. Ten, kdo se diví, že člověk může něco vědět a nemůže to říci, myslí asi na nějaký případ, jako je onen první. Jistě ne na takový, jako je onen třetí.“

Tamt., §78, s. 51.

122 Bachmannová, *Malina*, s. 33.

123 Autor *Filosofických zkoumání* jakoby polemizuje s autorem *Traktátu*:

„Věci pojmenováváme a můžeme pak o nich mluvit. Vztahovat se v řeči na ně.“ – Jako kdyby s aktem pojmenování bylo už dáno to, co dále děláme. Jako kdyby existovalo jen jediné, co se

Ženský subjekt románu hraje s Ivanem mnoho jazykových her (používá pro ně označení „soubory vět“), v nichž si však nijak nelibuje, podobně jako v šachových partiích, které hraje většinou nelogicky, nesoustředěně, až téměř proti pravidlům. Bachmannovské „Já“, jež prožívá vše naplno a bezprostředně, nedokáže hrát, protože se nachází uprostřed jazykové hry bez schopnosti odstupe a slova nebo věty pro ni mají vždy fatální význam. Jazykové hry neboli „soubory vět“ by pro ni byly spíše „primitivním“ jazykem, tedy v každé jedné situaci právě tím jediným způsobem komunikace. Oproti tomu se Ivan nachází spíše v roli autora *Filosofických zkoumání: Pravidla* – pro „hráče“ jazykových her implicitní – jsou jím explicitně stanovena. „Já“ se však těžko smiřuje s tím, že by měla být různým situacím dána pravidla zvenku, že by věty mohly mít nezávazný „hravý“ význam: jednotlivé jazykové hry, které s Ivanem provozuje, jsou zahrnuty pod jednu velkou důležitou jazykovou hru s názvem „Ivan“, přičemž „Já“ je do ní zapuštěné podobným způsobem, jakým by pravděpodobně byli potenciální aktéři Wittgensteinových jazykových her, kterým by na tomto „primitivním“ jazyce nic hravého nepřipadalo, pokud by byl jejich jedinou formou komunikace a vyjadřování. Ivan naopak nic vážně nebere, (jazykovou) hrou je pro něj i samotný vztah s vypravěčkou a hry vytváří on sám, a tak mu nadhled zůstává:

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 vytvořit.¹²⁴

označí slovy: ‚o věcech mluvit‘. Zatímco přece to, co s našimi větami děláme, je nanejvýš rozmanité. Pomysleme jen na různá zvolání. S jejich zcela rozdílnými funkcemi.“

Wittgenstein, *Filosofická zkoumání*, §27, s. 25.

124 Bachmannová, *Malina*, s. 41.

Dále například zde: „Proč to neřekneš rovnou / Co? / Že bys chtěla zase ke mně přijít / Ale! / Nedovolím ti to říct / Tak vidíš / Abys nevypadala ze hry / Nestojím o hru / Bez hry to ale nejde / Kvůli Ivanovi, který stojí o hru, jsem poznala i soubor hanlivých vět. [...] Hanlivé věty jsou Ivanova doména, protože ode mě se odpovědi nedočká, jenom výkřiků nebo velice častého „Ale, Ivane!““
Tamt., s. 72–73.

Vypravěčské „Já“ žije jen Ivanem a v Ivanovi,¹²⁵ a tak jsou pro ni jejich společné jazykové hry celým jazykem (tj. celým světem), zatímco Ivan si žije svůj život jinde a nad jazykovými hrami – které vymyslel – má kontrolu: „v Ivanově minulém životě tedy existuje muž jménem Lajos, který se chová jako jeho dobrý známý [...], a já z Ivanova života znám zatím jenom jména Béla a András [...] Ivan mi řekl dávno předtím, než jsem poprvé slyšela, jak volá gyerekek! nebo kuss, gyerekek!: Už jsi to asi pochopila. Nikoho nemiluju. Samozřejmě děti, ale jinak nikoho.“¹²⁶

2.1.2 Metonymika románu Ingeborg Bachmannové

Lingvista Roman Jakobson v druhé části slavné knihy *Fundamentals of Language* ukazuje na dvou typech jazykových poruch dva základní póly jazyka – metaforický a metonymický. Domnívám se, že vypravěčka románu *Malina* a celý pokus o vytvoření „ženského“ jazyka odpovídá tomu, co Jakobson označuje jako „podobnostní porucha“.¹²⁷ Používání jazyka podle Jakobsona sestává z výběru vhodného výrazu (metaforická rovina) a jeho zasazení do větného kontextu za použití gramatických pravidel (rovina metonymická),¹²⁸ přičemž pacientka trpící „podobnostní“ formou afázie selhává v první části procesu.

Je pro ni klíčový kontext¹²⁹ – „dva výskyty stejného slova ve dvou různých kontextech jsou pouhá homonyma“:¹³⁰ „v jeho přítomnosti umlkám, protože ta nejnepatrnější slůvka ano, hned, tak, a, ale, pak, ach! jsou tak nabitá“;¹³¹ nedokáže začít sama dialog, její projev je pouze reaktivní:¹³² „o citech nemáme zatím ani jedinou větu, protože Ivan žádnou nevyslovil, protože já se neodvážím vytvořit první větu tohoto typu“.¹³³ V koncových fázích této choroby se pacientčina mluva omezuje v podstatě na

125 „Ostatní svět, v němž jsem dosud žila [do setkání s Ivanem] – ve stále panice, s vyprahlými ústy, se smyčkou na hrdle –, se teď zredukoval na bezvýznamné minimum, protože se mu postavila skutečná síla [...]“

Tamt., s. 25.

126 Tamt., s. 49–50.

127 „Similarity disorder“.

Roman Jakobson, „Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances“, in R. Jakobson & M. Halle, *Fundamentals of Language*, The Hague: Mouton & Co, 1956, s. 63

128 Tamt., s. 60.

129 Tamt., s. 63.

130 Tamt., s. 65.

131 Bachmannová, *Malina*, s. 33.

132 Jakobson, „Two Aspects of Language“, s. 63.

133 Bachmannová, *Malina*, s. 41.

kontextuální a gramaticky ukotvující slova:¹³⁴ „Pročpak jsi, zkoušel jsem to tam – Zčistajasna jsem musela, bylo to naléhavé, právě jsem – Stalo se něco, měli jsme, ano, pozdravují tě – Měla jsem taky nádherně, bylo velice [...]“¹³⁵

Pacientka nedokáže říkat slova jen pro slova sama, vždy jsou pevně zapuštěna v dané situaci:¹³⁶ „Hanlivé věty jsou Ivanova doména, protože ode mě se odpovědi nedočká“;¹³⁷ ztrácí vztah k metajazyku,¹³⁸ tedy schopnost rozpoznávat „jazykové hry“: „Nedovolím ti to říct [...] Abys nevypadla ze hry / Nestojím o hru“.¹³⁹

Distinkce metafora/metonymie, která by v zásadě odpovídala i rozdílnému pojetí jazyka u raného a pozdního Wittgensteina, je klíčová pro určitý typ feministického diskurzu. Metaforická složka jazyka tak, jak ji popisuje Jakobson,¹⁴⁰ vždy souvisí se strukturou, tedy nutně s hierarchií¹⁴¹ a metafyzikou,¹⁴² něčím, co je *za* jazykem, co není přítomno v konkrétní promluvě. Drucilla Cornellová píše, že metonymie je nástrojem, kterým lze metaforu a s ní dominantní patriarchální diskurs prorazit: je to právě metonymie, jež dokáže odhalit struktury, které vytvořily Ženu jako metaforický objekt.¹⁴³

„Erekece není nic pro nás: našim světem jsou pláně. Tolik prostoru můžeme sdílet. Náš obzor se nikdy nepřestane rozpínat; vždy jsme otevřené,“¹⁴⁴ píše Luce Irigarayová. „Když se princezna dostala na volné prostranství, hnala koně ještě mnoho dní a nocí, dokud nedorazila do končin, kde se proud rozléval všemi směry do nesčetných říčních ramen,“¹⁴⁵ vypráví bachmannovské „Já“.

Brent Plate (spolu s Cornellovou) píše, že nejde o to, nahradit metaforické metonymickým – neboť to by byl právě další metaforický proces –, nýbrž o přerušení

134 Jakobson, „Two Aspects of Language“, s. 65.

135 Bachmannová, *Malina*, s. 146.

136 Jakobson, „Two Aspects of Language“, s. 67.

137 Bachmannová, *Malina*, s. 73.

138 Jakobson, „Two Aspects of Language“, s. 67.

139 Bachmannová, *Malina*, s. 72.

140 Jakobson, „Two Aspects of Language“, s. 60–62.

141 S. Brent Plate, *Walter Benjamin, Religion, and Aesthetics: Rethinking Religion Through the Arts*, New York – London: Routledge, 2005, s. 55.

142 „Metaphor does imply metaphysics.“
Cornell, *Beyond Accommodations*, s. 101.

143 Tamt., s. 62.

144 Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, překl. C. Porter & C. Burke, Ithaca: Cornell University Press, 1985, s. 213.

145 Bachmannová, *Malina*, s. 56.

metaforického a vyhlazení hierarchických dimenzí do horizontály.¹⁴⁶ Jak by však bylo možné této metaforizaci předejít? Dokud může – a v jazyce, aby byl srozumitelný, vždy *musí* – „něco“ odkazovat k „něčemu jinému“, bude metonymický proud metaforou vždy přerušen a hierarchizován. V poslední instanci metafora ukradne promluvu celou¹⁴⁷ – není snad metonymický, fluidní, asociativní způsob psaní běžně považován za esenciálně „Ženské psaní“?

Autorský subjekt, který stojí za románem *Malina* (nikoli vyprávějíci subjekt přítomný v ději), se metaforizaci nebrání, naopak poukazuje na její nevyhnutelnost. Text jako takový je samozřejmě různých mimotextových odkazů plný, ale jaksi za hrdinčinými zády (popřípadě i bez reflektovaného uvědomění čtenářek a čtenářů). Zdá se, jako kdyby to byla hlavní hrdinka, která si myslí – nebo spíše *cítí* –, že se může strukturovanosti, metaforizaci a racionalitě vyhnout. Proto když ztratí vazbu na toho, kdo „dal souhláskám pevný a jasný obrys“ a „otevřel a nechal naplno zaznít samohlásky“,¹⁴⁸ nemá už nakonec co říct a je anihilována.

V jazykových projevech není možné metaforu a metonymii jednoznačně identifikovat, ale domnívám se, že jde o otázku akcentu a primárnosti, „neboť by byla chyba myslet si, že můžeme zcela oddělit metonymii od metafory“, jak píše Cornellová¹⁴⁹ a do čehož se myslím propadá subjekt v *Malině*: subjekt je rozdělen na metaforickou, „mužskou“ a racionální část (tedy postavu Maliny) na jedné straně a metonymickou, „ženskou“ a emocionální část na straně druhé (ono „Já“).¹⁵⁰

Nedá se určit, která z těchto dvou složek jazyka – metafora nebo metonymie, langue nebo parole – je esenciálně primárnější, protože jsou bytostně spojené. Je však

146 Plate, *Walter Benjamin*, s. 56.

147 „Když je smysl příliš plný na to, aby se jej mýtus mohl zmocnit, potom jej obrátí a uchvátí jako celek. To se stává u řeči matematiky. Tato řeč je sama o sobě nedefinovatelná, všemi možnými opatřeními se obrnila proti *interpretaci*: nemůže se do ní vkrást žádná parazitní signifikace. Právě proto ji mýtus zaplaví jako celek; vezme určitý matematický vzorec ($E = mc^2$) a učiní z jeho nezměnitelného smyslu čisté označující matematickosti. Vidíme, že mýtus zde krade právě odpor a čistotu. Mýtus může postihnout a nakazit všechno, dokonce i sám pohyb, jenž se mu zpěčuje, a to tak, že čím více řeč-předmět zpočátku odolává, tím je jeho konečná zaprodanost výraznější: to, co se bezvýhradně vzpírá, zde nakonec také bezvýhradně podléhá [...]“

Roland Barthes, *Mytologie*, překl. J. Fulka, Praha: Dokořán, 2004, s. 131.

148 Bachmannová, *Malina*, s. 27–28.

149 „I want to suggest that the tool is primarily – and only primarily, because it is a mistake to think we completely separate metonyms from metaphor – metonyms.“

Cornell, *Beyond Accommodation*, s. 62.

150 To, že „ženská“ část nemá vlastní jméno, jen dokládá její metonymičnost – ztrátou metafor ztrácíme „schopnost pojmenovávat“.

Jakobson, „Two Aspects of Language“, s. 67.

důležité, že metafora má v naší kultuře prestižnější postavení. I Jakobson (jakkoli mu bylo jasné, že oba póly jazyka fungují současně) píše tak, jako by se zdálo, že metaforická schopnost se u zdravého člověka aktualizuje o zlomek okamžiku dříve než metonymická: promluva sestává z *výběru a kombinace*, což vypadá i jako rozumná časová sekvence – jak bych mohla nejdříve kombinovat a pak vybírat? Metafora bude vždy ono transcendentní „za“. Pro konkrétní substantivum bude označovaným, vyvázaným ze všech vztahů,¹⁵¹ pro umělecké dílo bude nápadem, který získal svou podobu, pro Aristotela substancí, pro Platóna ideou, vtělené Slovo. Na straně promlouvajícího by měla být metafora tím, co promluvu podnítilo; na straně příjemkyně tím, kam má směřovat porozumění.

Co může *Malina* ukázat (a co má na mysli Cornellová), je opačný způsob uvažování o jazyce: primární jsou zasazení do situace, reakce na druhého, kontext. „Vstanu a pomyslím si, když okamžitě něco neřekne, když mě nezadrží, bude to vražda, a odpoutávám se, vzdaluji se, protože už to nedokážu říct.“¹⁵² Až zpětně lze v promluvách a ve strukturách, které jsem vložila do řetězce jednotlivých událostí, hledat smysl, ale jak píše Theodor Adorno: myšlení a poznávání „probíhá spíše v pletivu předsudků, názorů, inervací, sebekorektur, předtuch a přehánění, zkrátka v husté, fundované zkušenosti, která však v žádném případě není vždy zcela transparentní.“¹⁵³

2.2. „Více než jedna, méně než mnoho“¹⁵⁴ vrstev/plošin Bernhardových románů

Pianistka a *Malina* připomínají koláž: tvoří sbírku fragmentů, poskládaných do nového kontextu, hierarchii vyrovnanou do plochy. Bernhardovy texty jsou navrstvené plošiny donekonečna. Výpovědi postav se vrší přes sebe a otázka „co to vlastně znamená“ se vnucuje, ale zůstává nezodpovězena. Když se význam odkryje, jde jen o částečnou odpověď, protože smyslem textů je metaforičnost a prázdná hierarchičnost sama. Vrstev je nepočítaně ale tvoří jednotnou strukturu.

151 Pacientky a pacienti „s poruchou kontiguitu“, druhým typem afázie, například tíhnou k vynechávání zájmen, protože zájmena představují „stejný sémantický obsah z různých úhlů pohledu“. Tamt., s. 73.

152 Bachmannová, *Malina*, s. 285.

153 Adorno, *Minima Moralia*, §50, s. 81.

154 Annemarie Mol, *The Body Multiple*, Durham – London: Duke University Press, 2002, s. 82.

2.2.1 Bernhard a metonymie

Jak jsem psala výše, jazyk podle Jakobsona sestává ze dvou pólů: výběr a kombinace, přičemž první z nich je nutně transcendentní operace. Výběr vhodného výrazu je totiž metaforický, tudíž transcendentní a vytváří strukturu, hierarchii a odkaz k „realitě“ mimo jazyk sám a mimo aktuální promluvu.¹⁵⁵ Zdá se, že hlavní hrdinové Bernhardových próz (tj. často vypravěč a jeho dvojník nebo dvojnici, jednou výjimečně dvojnice) spoléhají na tuto jazykovou sféru: metaforičnost ve své nejobecnější definici¹⁵⁶ se zdá být realistickým aspektem jazyka, protože odkazuje k materiálnímu světu. To je také rovina, kde se Bernhardovi hrdinové a vypravěči pohybují. Vytvářejí řetězce přímých řečí, které vyvolávají dojem objektivitu, tedy že „všechno se odehrálo, jak to [mluvčí] podával“;¹⁵⁷ opakují slova, do výpovědí dodávají podružné detaily¹⁵⁸ a neustálé poukazy k mluvčímu, jako „pomyslel jsem si“¹⁵⁹, „řekl“¹⁶⁰ apod., které člověk jinak obvykle v retrospektivním vyprávění vynechává. Text působí, jako kdyby šlo o několika úrovnový zvukový záznam rozhovorů nebo policejní zápis.

Ani policejní zápis, ani audio nahrávka však nejsou formáty, které bych si spojovala s realistickou literaturou. Jako nejrealističtější vnímám takové literární dílo, kde text v podstatě zmizí za svou výpovědí. Takový text má strukturu média, jak o něm mluví současná německá teorie médií: „[médi]a skrývají svou medialitu právě natolik, nakolik vytvářejí mediální účinky. Nakolik „médi]a“ *něco* vyjevují, natolik za to platí

155 Plate, *Walter Benjamin*, s. 55.

156 Říkám „něco“ (slovo) a odkazuji k „něčemu jinému“ (objekt, činnost, pocit, ...).

157 Bernhard, *Korektura*, s. 132.

K uvedenému jevu na příklad: „Stavební rada to nepochopil, řekl prý Wieser. Spousty polovičatých, diletantských lékařských prací o sluchu, řekl prý Konrád stavebnímu radovi, říká Wieser, [...]“

Bernhard, *Vápenka*, s. 93.

„[...] řekl prý Karrer Oehlerovi den předtím, než vešel do Rustenschacherova obchodu, dodává Oehler.“

Bernhard, *Chůze*, s. 148.

158 „... v Lanneru se povídá, že Konrad svou ženu zabil *dvěma* výstřely, ve Stiegleru se říká, že to bylo *jediným* výstřelem, v Gmachlu se hovoří o *třech* a v Lasce o *několika* výstřelech. Jisté je, že kromě soudních specialistů dnes zřejmě nikdo neví, kolika výstřely Konrad svou ženu usmrtil ...“

Bernhard, *Vápenka*, s. 9.

159 „Na to tihle lidé neměli nikdy odvahy a síly a lásku k pravdě, které je k tomu zapotřebí, pomyslel jsem si. Všichni vždycky právě *žili jen módou*, pomyslel jsem si, skryli se za módu jako zdání a tomuto úkrytu se naprosto přizpůsobili, pomyslel jsem si, [...]“

Thomas Bernhard, *Mýcení: Rozčilení*, překl. M. Nekula, Praha: Prostor, 2009, s. 101.

160 „Pojď se mnou,“ řekl, „pojď.“ [...] „Teď jsou však všechny tyto potraviny otrávené,“ řekl, „smrtelně otrávené.“

Thomas Bernhard, *Rozrušení*, překl. R. Charvát, Praha: Prostor, 2004, s. 8, 208.

svým *vlastním zjevováním*.¹⁶¹ Toto kritérium je sice samozřejmě značně subjektivní, protože závisí na tom, na co je čtenářka, popřípadě divák nebo posluchačka, zvyklá (což se nezdá, že by teorie médií příliš brala v úvahu), ve smyslu podobném, jako například „horizont očekávání“,¹⁶² avšak v každém případě je zřejmé, že Thomas Bernhard žádný realismus nebo realističnost nepředvádí. Dohání čtenáře k šílenství neustálým opakováním, které se nezdá dávat smysl, ale záznamový charakter textu působí trochu jako alibi: v případě potřeby se může text ukrýt za prohlášení „já jsem pouhý záznam“.¹⁶³

Při této hře na schovávanou pak začne pomalu vyvstávat *metonymický* charakter textu v jakobsonovském smyslu. Navzdory nerealistickému čtenářskému dojmu jednak texty některými rysy připomínají literární postupy realismu, jakožto literárního žánru 19. století, který Jakobson spojuje s metonymií,¹⁶⁴ tedy úzké provázání postavy a domu nebo širšího prostředí, ve kterém žije.¹⁶⁵ A jednak takřkajíc za hrdinovými zády skrze opakování a analogie vychází najevo prázdnota označovaného za jednotlivými označujícími slovy. Na první pohled se tedy zdá, že slova nesou pro své mluvčí důležitost pro svůj transcendentní význam – na opakující se výrazy je kladen důraz a vypadá to, jako kdyby pro toho, kdo je vyslovuje, nebylo na světě nic důležitější než to, co označují: „Tato procházka,“ řekl kníže, „byla opět jednou z mých oblíbených *mlčenlivých procházek*. Při nich samozřejmě nesmí, milý doktore, padnout jediné slovo.

161 Dieter Mersch, „Tertium datur: Úvod do negativní mediální teorie“, in K. Krtilová & K. Svatoňová (eds.), *Medienwissenschaft: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*, překl. M. Ritter, Praha: Academia, 2016, s. 338.

162 Hans Robert Jauß, „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“ in R. Warning (ed.), *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*, München: Fink, 1979, s. 130.

163 Mnohohrstevnatost Bernhardových textů, o které budu psát ještě dále, připomíná mytologičnost „ukradených“ promluv Rolanda Barthesa. Čtenářská frustrace, kterou jsem při četbě Bernhardových próz zažívala, ona neodbytná otázka, co daný text *vlastně doopravdy* znamená, je jako „hra na schovávanou“ ideologického mýtu. Barthes, *Mytologie*, s. 116, 122.

164 „Following the path of contiguous relationships, the realistic author metonymically digresses from the plot to the atmosphere and from the characters to the setting in space and time.“ Jakobson, „Two Aspects of Language“, s. 78.

165 Joachim Hoell, *Thomas Bernhard: Portrét spisovatele a dramatika*, překl. T. Dimter, Praha: Prostor, 2004, s. 92.

Například zcela explicitně v monologu knížete z *Rozrušení*: „Na světě existují zcela odlišné povahy, které se však, nezávisle na sobě, přece jen vyvíjejí podle klimatu, v němž žijí.“ Bernhard, *Rozrušení*, s. 258.

Kdo se tohoto pravidla, že během procházky nesmí padnout jediné slovo, nedrží, toho z *procházek bez slov* navždy vyloučím.¹⁶⁶

Pro knížete jsou *mlčenlivé procházky* zjevně nějak podstatné, ale v rámci vyprávění je to jedno. Pro Konráda z románu *Vápenka* je zase například nejdůležitějším aspektem jeho života připravovaná studie o sluchu a má zároveň pocit, že sluch je objektivně výjimečné téma,¹⁶⁷ ale v bernhardovském světě stejnou úlohu zastává také morfologie nebohého neustále vyrušovaného profesora z povídky *Uklidnění*,¹⁶⁸ stavba Kužele pro architekta Roithamera z *Korektury*¹⁶⁹ nebo „přírodovědně-filosofická práce“¹⁷⁰ vypravěče novely *Ano*. Jak dokládá Marjorie Perloffová na jednom úryvku¹⁷¹ z *Wittgensteinova synovce*, kde vypravěč srovnává život na venkově a ve velkoměstě, „[p]ojmy jako ‚velkoměsto‘ a ‚venkov‘ nemají žádný pevný význam; fungují pouze v konkrétních větách,¹⁷² podobně jako v případě bachmannovského „Já“, pro které slova nabývají významu až ve chvíli, kdy je pronese Ivan.

Hlavní rozdíl mezi *Malinou* a Bernhardovými romány spočívá v tom, že nic nenaspovídá tomu, že by Bernhardovi hrdinové reflektovali své obsese jakožto obsese. Pro obvyklého bernhardovského hrdinu jsou všichni kolem hloupí, protože on sám jediný se zabývá něčím, čemu stojí za to věnovat život. Bachmannovská vypravěčka na sebe oproti tomu bere typický ženský úděl totální odevzdanosti, aniž by sama sebe vnímala jakkoli heroicky.¹⁷³ „Já“ sice věří, že v Ivanovi pro ni existuje jediný a nějakým způsobem autentičtější život, ale jde o její soukromou posedlost, kterou se snaží zakrýt

166 Bernhard, *Rozrušení*, s. 191.

167 „Není sporu o tom, že sluch, pokud je našim východiskem sluch, je důležitější než mozek, poněvadž v takové úvaze prostě nemůžeme vycházet od mozku. [...] Sluch údajně umožňuje všechno.“
Bernhard, *Vápenka*, s. 93, 95.

168 „... okamžitě vidím, že profesor je ponořen do své duševně náročné vědecké práce ... Moje morfologie! říká, moje morfologie! ... a já říkám: ruším-li, vrátím se okamžitě do svého pokoje. Ale! říká, a profesor řekne: moje morfologie!“
Thomas Bernhard, „Uklidnění“, in T. Bernhard, *Události a jiné prózy*, překl. R. Charvát, Praha: Prostor, 2011, s. 87.

169 „Jsme-li posedlí nějakou myšlenkou a najednou máme možnost tuto myšlenku uskutečnit, protože se stále a ustavičně a nejvyšší měrou touto myšlenkou zabýváme, jsme na tuto myšlenku zcela soustředěni (viz Kužel), nejsme už ničím než soustředěností na tuto myšlenku [...]“
Bernhard, *Korektura*, s. 178.

170 Thomas Bernhard, *Ano*, překl. H. Staviařová, Praha: Prostor, 2004, s. 75.

171 Bernhard, *Wittgensteinův synovec*, s. 108–109.

172 Perloff, „Border Games“, s. 161.

173 V jedné scéně například „Já“ vypočítává knihy, které v životě přečetla (směs filosofie, psychoanalýzy a světové literatury), zatímco se snaží přijít na to, co by mohla svému milenci uvařit: „dnes v noci se porozhlédnu mezi knížkami knihovně, není tam jediná kuchařka, okamžitě musím nějaké koupit, je to absurdní, co jsem to dosud četla, nač mi to teď je, když to pro Ivana nemůžu upotřebit.“
Bachmannová, *Malina*, s. 69.

před všemi ostatními – včetně Ivana.¹⁷⁴ Bernhardovým hrdinům naopak nestačí, že si žijí sami se svou výjimečností, ale stravuje je právě myšlenka, že jejich „genialita“ nikdy nedojde zvěcnění.¹⁷⁵ Bachmannovské „Já“ tedy na určité úrovni ví, že žije mimo obvykle chápanou realitu,¹⁷⁶ zatímco bernhardovští hrdinové si většinou své „metonymičnosti“ (tj. kontextovosti svých výpovědí a těsné zapuštěnosti do prostředí) nejsou vědomi.

2.2.1.1 Opakování

Románové postavy jsou schopny zešílet, zabít se nebo spáchat vraždu v reakci na marginální podnět, jako je objev nekvalitních kalhot v obchodě v případě Karrera z novely *Chůze*.¹⁷⁷ Konrad z *Vápenky* také zabije svou ženu bez nějaké zjevně vážné příčiny – možná proto, že „dělá prý pořád všechno špatně“,¹⁷⁸ nebo proto, aby ji ušetřil trápení s dlouhou nemocí,¹⁷⁹ nebo ho její nemoc jednoduše rozčilovala.¹⁸⁰ Ani čtenář si není jist, jakým způsobem texty vnímat. Z raných textů na mě dýchá čirá hrůza, pozdní texty mi připadají spíš komické nebo iritující – pravděpodobně i v souladu s autorovým záměrem. Jako neustálé klepání na dveře, kterého si zpočátku sotva všimnu, ale po deseti minutách mi znemožní pracovat:

[...] vyjdu, protože to ve svém pokoji už nevydržím, ven, sejdu do třetího patra a zaklepu na profesorovy dveře ... klepu a čekám, dokud profesor mé klepání nezaslechne [...] čekám, ale nic neslyším. Nic. Zaklepu. Nic. [...] klepu a klepu a naslouchám, a neslyším nic. [...] Co když zaklepu ještě hlasitěji? pomyslím si. Hlasitěji? Ale už jsem zaklepal dvakrát, třikrát dost hlasitě ...¹⁸¹

174 „Ivan na rozdíl od ostatních mužů nesnáší, když čekám výlučně na jeho telefonát, když si pro něj vyhradím čas, když se řídím podle jeho volna, a tak to dělám tajně [...]“
Tamt., s. 35.

175 Například Konrad se snažící sepsat studii o sluchu, kterou má „celá desetiletí v hlavě“, ale nedokáže „to, co má[me] kompletně uloženo v hlavě, přenést na papír“.
Bernhard, *Vápenka*, s. 97, 83.

176 Realita ve smyslu něčeho neměnného, k čemu odkazují slova s pevným významem.

177 Bernhard, *Chůze*, s. 104–108.

178 Bernhard, *Vápenka*, s. 108.

179 Tamt., s. 17.

180 Tamt., s. 118.

181 Bernhard, „Uklidnění“, s. 85–86.

A po téměř pěti stech stranách českého překladu Bernhardova pozdního a zároveň nejrozsáhlejšího textu *Vyhlazení* začínám nenávidět jeho hlavního hrdinu a celý svět (jako hlavní hrdina) a začínám *přirozeně* mluvit a psát jako hlavní hrdina. A pak se najednou zvláštním vypravěčským obratem objevíme vně textu a román skončí.¹⁸² Jako když klepání najednou ustane. Nejdřív se tomu zdráhám věřit, ale je skutečně pryč. Čtenářka vydechne úlevou, i když po bolestném vzrušení nenastalo vyvrcholení.

Opakování není nikdy prostým opakováním: „Kdyby počitek trval jako sám sobě identický, zůstával by neurčitě slabým, neurčitě snesitelným. Leč pravdou je, že každý přírůstek podráždění se organizuje s podrážděními předchozími a že souhrn na nás působí *jako hudební fráze*, která by byla vždy u svého konce a modifikovala by se bez ustání ve své totalitě přidáním nějakého nového tónu.“¹⁸³ Bernhardův hrdina se zblázní, zabije sebe nebo své příbuzné, protože toho má „najednou *dost*“.¹⁸⁴ „Opravdu, řekl prý Konrad zcela vyčerpán Wieserovi, to ustavičné klepání na dveře, které, přestože se ve skutečnosti ozývá pořád stejně hlasitě a se stejnou naléhavostí, se v mojí hlavě proměňuje v příšerné bušení na dveře a přivádí mě k naprostému šílenství.“¹⁸⁵

Joachim Hoell píše, že „Bachmannová přiznává, že stránky Saurauova děsivého monologu [z románu *Rozrušení*] ,se čtou tak trýznivě, že by nemohla odpřisáhnout, že je přečetla všechny, a není ani schopna je všechny přečíst‘.“¹⁸⁶ A Peter Handke popisuje čtenářský zážitek z té samé knihy podobně kompulzivním způsobem, jakým mluví knižce. Knižce se dává do hovorů, protože má strach z udušení,¹⁸⁷ a Handke svou esej (ne)uzavírá slovy „já jsem četl a četl a četl ...“¹⁸⁸

182 V románu se v poslední větě poprvé vypravěč a zároveň autor *Vyhlazení* uvnitř *Vyhlazení*, ocitá v třetí osobě:

„Z Říma, kam už jsem se zase vrátil, kde jsem sepsal *Vyhlazení* a kde už také zůstanu, píše Murau (narozen roku 1934 ve Wolfsegg, zemřel roku 1983 v Římě), jsem mu [Eisenbergovi] za toto přijetí [darů velké nemovitosti Wolfsegg] poděkoval.“

Bernhard, *Vyhlazení*, s. 476.

183 Henri Bergson, *Čas a svoboda: O bezprostředních datech vědomí*, překl. B. Jakovenko, Praha: Filosofie, 1994, s. 64.

184 Thomas Bernhard, „Dost“, in T. Bernhard, *Imitátor hlasů*, překl. R. Charvát, Praha: Prostor, 2002, s. 41.

185 Bernhard, *Vápenka*, s. 85–86.

186 Hoell, *Thomas Bernhard*, s. 96.

187 Bernhard, *Rozrušení*, s. 195.

188 „Ich las und las und las ...“

Peter Handke, „Als ich ‚Verstörung‘ von Thomas Bernhard las“, in P. Handke, *Meine Ortstafeln – Meine Zeittafeln: Essays 1967–2007*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007, s. 288.

2.2.2 Bernhard a metafora

Jako velkoměsto a venkov, duševní nemoc Paula Wittgensteina a vypravěčova plicní choroba ve *Wittgensteinově synovci*, i Paul a vypravěč jsou analogie, které ovšem bývají často dost nahodilé, bez nějakého vnitřního smyslu. Ono porovnávání neporovnatelných¹⁸⁹ skutečností, objektů a lidí a nekonečné permutace nutně poukazují na smysl vně sebe. Podle Wittgensteina (Bernhardovy inspirace) jediná hodnota, kterou může výpověď mít, musí nutně ležet mimo ni,¹⁹⁰ a tedy se o ní musí mlčet.¹⁹¹ Metafora v básnickém smyslu vypovídá o něčem „za“: říká něco a myslí něco jiného, ovšem aniž by ono první „něco“ vymazala. Tím vytváří spojení, těžce popsatelné v jazyce – ve chvíli, kdy metaforu „vysvětlím“, totiž její účinek zmizí. Podle Wittgensteina to, co „se ukazuje“, je nevyslovitelné¹⁹² a Bernhard se v konečném plánu pohybuje na úrovni metafor, podobně jako Ingeborg Bachmannová: „Bernhard nemůže podat definici toho, co považuje za rakouské pokrytectví a kulturní samolibost v poválečném světě. Ale převedením slov *Neue Zürcher Zeitung* do každodenního užití – tedy permutací věty ‚Chtěl jsem získat výtisk *Neue Zürcher Zeitung*‘¹⁹³ nám může ukázat sled událostí, který předvádí étos ‚světoznámé‘ kultury, z níž on a jeho přítel Paul [...] vyčnívají jako jaksi ‚pomatení‘.“¹⁹⁴

Od metaforického chápání jazyka hlavních hrdinů se Bernhard přes metonymickou strukturu textů dostává k širším metaforickým výpovědím o ubohosti Rakouska a celé evropské poválečné společnosti, zoufalství života, beznaději zneuznané geniality a dalších víceméně existenciálních tématech. Příznačné ovšem je, jak banálně takové výpovědi zní, když se pokusím vypreparovat je ze zahalení metaforických závojų,¹⁹⁵ které jsou však samy tématem knih.

189 „[...] as repetition piles on repetition, the reader begins to sense that this “just as”, or “like” is actually relating quite unlike elements.“

Perloff, „Border Games“, s. 158.

190 Wittgenstein, *Tractatus*, 6.4, 6.41, s. 80.

191 Tamt., 7, s. 83.

192 Tamt., 6.522, s. 82.

193 Perloffová naráží na epizodu z *Wittgensteinova synovce*, v níž vypravěč a Paul nedokážou v žádných „světoznámých“ rakouských lázních sehnat konkrétní švýcarské noviny, v nichž měla vyjít operní recenze, ačkoli noviny vždy byly k dostání ve všech možných jiných evropských městech.

Bernhard, *Wittgensteinův synovec*, s. 77–80.

194 Perloff, „Border Games“, s. 160.

195 „Umělecká kritika nechť nenadzvedává závoj, nýbrž snaží se jej co nejpřesněji poznat jakožto závoj, a tím se teprve pozdvihnout k pravému nazírání krásy.“

Většina protagonistů Bernhardových knih je tak očividně misogynní,¹⁹⁶ že zobrazení žen paroduje samo sebe. S trochou úsilí se dají texty považovat dokonce za kritiku takového postoje. Podobně jako se na formální úrovni nekonečné odkazování na objektivitu, realitu a další a další (mužská) svědectví stává předvedením vyprázdněnosti patriarchálních struktur.

2.3 Metaforika románů Elfriede Jelinekové

Na rozdíl od *Maliny* se řeč Elfriede Jelinekové nerozpadá v nevyřknutelnosti. Přestože též jako Bachmannová kritizuje patriarchální jazyk, naladěním a kousavou ironií připomíná spíš Bernhardovo rozčilení,¹⁹⁷ zejména v románu *Lačnost*, v němž se vypravěčka oproti *Pianistce* často vyděluje z textu zcela explicitně:

Já například nemám co říct tváři v tvář postavám, které vytvářím, sem se slovními obraty a do nich, a znovu a znovu a ještě, až se pode mnou budou svíjet bolestí nebo taky proto, že budou mít málo místa. Tenhle jazykový nerv jste mi nikdy neměli trhat bez narkózy!¹⁹⁸

Srovnání s texty markýza de Sade se tematicky (násilné sexuální praktiky) i formálně (práce s jazykem) nabízí, ale autorka na rozdíl od Sadových textů neparoduje jazykové

Walter Benjamin, „Goethova *Spríznění volbou*“, in W. Benjamin, *Literárněvědné studie*, překl. M. Ritter, Praha: Oikoymenh, 2009, s. 226.

196 Samotný autorův postoj k ženám byl pravděpodobně problematický (viz rozhovor pro Spiegel), ale na tom příliš nezáleží. Důležité je nespolehat na „předpoklad, že Bernhardovy fiktivní výtvoři jsou pouhými autorovými mluvčími“, na čemž často feministické kritiky stojí.

Thomas Bernhard, „Ich könnte auf dem Papier jemand umbringen“, *Der Spiegel* 26 (1980), s. 182. Online verze: <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/14327103> (navštíveno 1. 4. 2017). Jonathan James Long, *The Novels of Thomas Bernhard: Form and Its Function*, Rochester: Camden House, 2001, s. 10.

Misogynní výroky postav například: „Už tehdy jsem si uvědomil, že takzvané slabé pohlaví je ve skutečnosti daleko silnější a bezohlednější, přičemž jeho největším potěšením bylo víceméně mě bez zábran mučit.“

Bernhard, *Vyhlazení*, s. 73.

„[V Peršance jsem objevil] člověka působícího na mě veskrze regenerativně, a tudíž společníka k procházkám a přemýšlení, tedy k rozhovorům a filozofování, jehož vliv byl veskrze obrozující, jakého jsem již léta postrádal a jakého bych ze všeho nejméně očekával v nějaké ženě.“

Bernhard, *Ano*, s. 10–11 (moje kurzíva).

197 „Nejllepší je Bernhardovo nasrání na všechno kolem, když sedí v tom křesle,“ prohlásil o novele *Mýcení* antikvář, u něhož jsem si kupovala jeden z posledních románů, který mi od Bernharda chyběl.

198 Elfriede Jelineková, *Lačnost: Zábavný román*, překl. J. Jílková, Praha: Odeon, 2011, s. 46–47.

prostředky vysokého stylu, ale poukazuje na maloměšťáckou vyprázdňenost jazyka střední vrstvy. Když se tedy vypravěčka vysmívá „Vídni, měšťá hudby“, nesměje se hudbě jako takové, ale lidem, kteří si představují, že klasické hudbě rozumí, hlavní hrdince s jejími představami o vlastní mimořádnosti, její matce, která dceru skrz její talent vysává, a slovním obrátům, které obyvatelé Vídně bezduše opakují a jimiž se o své výjimečnosti ujišťují.¹⁹⁹

Vypravěčka zcela jistě netrpí žádnou „poruchou“ v podobném smyslu, v jakém bylo možné interpretovat vypravěčku *Maliny*, ale vidím zde jistou paralelu. Druhý typ afázie, jež Roman Jakobson popisuje, je „kontaktní porucha“,²⁰⁰ která se vyznačuje neschopností mluvčí pracovat s kontextem. To s sebou nese jednak ztrátu schopnosti používat gramatiku (z pacientčiny vět se stávají pouze „hromady slov“²⁰¹), ale především se – což je pro mě zajímavé – při pojmenovávání uchyluje ke zdánlivým²⁰² synonymům nebo k opisům: „řící, co věc je, je řící, jak vypadá.“²⁰³ I pokud v jazyce nalezneme nějaká téměř úplná synonyma, liší se většinou způsobem a možným kontextem užití. Představuji si, že pacientka trpící „kontaktní“ afázií může zpočátku působit pouze poněkud nepatřičně, jako dítě, které neovládá gramatické vazby a plete kontexty. Umělecky ztvárněná pacientka by mluvila v metaforách, úryvcích ustálených spojeních a zvláštních gramatických konstrukcích. Tak funguje *Pianistka* s tím, že metafory nebo přirovnání působí obzvlášť jako „poruchové“, protože jsou nečekané, (nejen) jazykově násilné a vyvolávají pocit hnusu.

Uvažování lidí a jejich jednání, spočívající zejména ve snaze manipulovat ostatními a využívat okolí pro vlastní prospěch nebo v případě žen v touze být ovládána (a následně případně z podřízené pozice prosazovat své zájmy), autorka ironizuje zvěčňováním osob a popisováním jejich činností jako něčeho, co se spíše jim děje, než že by oni sami jednali, a naopak připisováním agence²⁰⁴ věcem a částem lidského těla.

199 Vypravěč například označí vědění a hudbu za „trvalé hodnoty“, ale o několik stran dále popisuje, jak Erika jako mladá nemohla žádného muže zaujmout, protože nebyla krásná, ale pouze inteligentní a hudebně vzdělaná, což ženám údajně většinou spíše škodí.

Jelineková, *Pianistka*, s. 75–79.

200 „Contiguity disorder.“

Jakobson, „Two Aspects of Language“, s. 71–75.

201 Tamt., s. 71.

202 „Zdánlivým“, protože dokonalá synonyma v jazyce neexistují.

203 „To say what a thing is, is to say what it is like,“ tj. doslova „řící, co věc je, je řící, jako co je“.

Jakobson, „Two Aspects of Language“, s. 72.

204 Anglický filosofický termín „agency“ označuje schopnost a vůli k jednání. Z důvodu neexistence

Dále pak zhmotňováním různých abstrakt jednak devaluje jejich domnělou vznešenost, jednak vytváří představu duševního světa jako něčeho hmotného, s čím se dá obchodovat.

2.3.1 Lidé jako věci

Metafory nějak znevažující lidskost se týkají převážně hlavní hrdinky Eriky Kohutové, popřípadě méně často jiné ženy nebo žen obecně. Erika bývá buď nějaký stroj, nebo rostlina (méně často zvíře), nebo nádoba či cokoli, co se dá otevřít, rozbalit, odkrýt. Každá z těchto tří tříd souvisí s určitým způsobem, jakým je žena svým okolím a následně pak i sama sebou objektivována:

Erika je nástrojem, „instrumentem“ své matky, která ji používá jednak později v její dospělosti pro svou obživu, kdy se hlavní děj románu odehrává, jednak ji jako nadějně dítě zneužívala k ukojení vlastní ctižádosti a touze po moci: „Matka dbá o dobré naladění nástroje i dceru stále doladňuje, ne že by jí nějak záleželo na tom, jakou má dítě náladu, ale čistě pro uplatnění mateřského vlivu na tento svéhlavý, snadno ovlivnitelný instrument.“²⁰⁵ Erika je tedy za prvé „nemotorný přístroj“ a „opotřebovaný nástroj“²⁰⁶ „k použití“²⁰⁷ za druhé loutka, kterou „matka rázně tahá za provázky“²⁰⁸ někdo, koho matka „bez jakýchkoli ohledů vtloukla do té správné podoby“.²⁰⁹ Podobným způsobem chce využít neboli „použít“ Eriku její žák a milenec Walter Klemmer. Walter se chce na starší ženě zaučít, aby mohl přistoupit k novějším „modelům“, a zároveň si chce vyzkoušet svou moc:

Mladý muž začíná skromně a rychle pokračuje. Každý musí jednou začít. Brzy bude moci opustit začátečníky, stejně jako si řidič začátečník nejprve koupí malé ojeté auto a potom, když už to umí, přejde na větší a nový model. Slečna Erika se celá skládá z hudby, a vlastně ještě vůbec není tak stará, hodnotí žák svůj pokusný model. Klemmer začíná

českého termínu zahrnujícího dostatečně podobné sémantické pole jsem jako překlad zvolila počestěnou variantu anglického slova.

205 Jelineková, *Pianistka*, s. 34.

206 Tamt., s. 55 a 159.

207 Tamt., s. 157.

208 Tamt., s. 54.

209 Tamt., s. 23.

dokonce o stupínek výš, žádný VW brouk, ale Opel Kadett. [...] Tím, že se bude stýkat s mnohem starší ženou – s níž už není nutno zacházet opatrně –, se chce naučit, jak zacházet s mladými děvčaty, která si toho dají líbit míň. [...] Měla by se oblékat mladě a pestře. Barvy!! Vysvětlí jí, co si pod barvami představuje on. Ukáže jí, co to znamená, být opravdu mladá a pestrobarevná a právem se z toho radovat. Až pak bude vědět, jak mladá ve skutečnosti je, opustí ji kvůli nějaké mladší.²¹⁰

Metafory čerpající z přírody mají několik funkcí: podobně jako výlety do krajiny zesměšňují pokryteckou lásku k přírodě poválečného Rakouska, metafory květin mají ve čtenářce vzbudit absurdní vizuální obraz (který se často tluče s nechutnou scénou) a ironizovat tradiční představu ženy jako krásné květiny. Erika je „vzácná rostlina“,²¹¹ protože je jako vzácná střežena svou matkou, i když jinak na ní nic zajímavého není, a navíc se její „hodnota s přibývajícími lety a rostoucí inteligencí silně snižuje“,²¹² protože je žena. Často idealizované ženství je podle vypravěče ve skutečnosti „porézní, žluklý plod, který označuje konec jejího podbřišku“.²¹³ Mezi vizuálně nejvýraznější pasáže knihy patří sexuální scéna na školních záchodech, v níž vypravěč barvitě líčí špinavé prostředí a samotný milostný akt popisuje jako něco trapného a nechutného (a tak zamezí jakémukoli čtenářově potenciálnímu sexuálnímu potěšení) a muže přirovnává k vášnivě květině, čímž zesměšňuje důležitost, vážnost a někdy až posvátnost, kterou se společnost snaží sexuálnímu aktu připisovat. Předpokládám totiž, že většina čtenářů a čtenářek si při vypravěččině barvitěm líčení scény představuje, a tak vidí onu „květinu“ živě před sebou:

Trup Waltera Klemmera se objevuje nade dveřmi a vyzývavě se k ní naklání. Erika je rudá jako rak a nemluví. Ke všemu odhodlaná květina s dlouhou lodyhou jménem Klemmer shora otáčí zástrčku. [...] Divoce Eriku ovíjí směrem vzhůru, jen aby pak sjel jako výtahem zase dolů, přičemž zastavuje na krásných místech.²¹⁴

210 Tamt., s. 60–61.

211 Tamt., s. 184.

212 Tamt., s. 151.

213 Tamt., s. 178.

214 Tamt., s. 157–159.

Metafory nádob souvisejí s psychoanalytickým pojetím ženy v mužských očích jako děsivé jeskyně a zároveň jako schránky ukrývající poklad a tajemství. Podobně žena jako „balíček“ je něco, co skrývá vnitřní obsah, něco pasivního, co čeká na rozbalení a je vydáno ostatním na milost: „Dárkový předmět v lehce zaprášeném hedvábném papíru na bílém ubruse. Dokud je host tady, dáreček se láskyplně prohlíží a obrací v rukou, avšak jakmile se darující vzdálí, už se balíček bez zájmu a rozpačitě odkládá a všichni pospíchají k večeři.“²¹⁵ Podle vypravěčky žena neukrývá nic kromě slizkých tekutin, je však naučena sama sebe střežit jako cenné tajemství. K tomuto tajemství měla vždy přístup Eričina matka, která se ve své dceři-nádobě odjakživa přehrabovala, nikdy nic nenechala na svém místě²¹⁶ a toužila ji zpracovat do „beztvarého vlhkého balíčku“.²¹⁷ Po matce by se tajemství dle zavedených společenských pravidel mělo odhalit muži, čemuž ovšem paní Kohutová usilovně brání.

Všechny tři typy metafor vypovídají o společenském vnímání žen: je ozdobou *pro* někoho, nástrojem *k* něčemu, tajemstvím, které má být *někým jiným* odhaleno. Ženy jsou pro muže (ale i pro ženy, které se navzájem vnímají jako konkurence) pouhými fyzickými objekty – dávají najevo, co *na nich může být uděláno*, nikoli to, co by samy mohly udělat.²¹⁸ I podle několika nevydařených sexuálních pokusů mezi Erikou a jejím žákem by se tedy mohlo zdát, že hlavní hrdinka zastává pasivní roli, podobně jako vypravěčské „Já“ v románu *Malina*.

Při pozorném čtení lze ovšem rozeznat, že pasivita rozhodně neodpovídá hrdinčině sebeobrazu a nakonec ani tomu, jak ji vypravěčka líčí. Veškerá přirovnání, která Eriku devalvují na objekt, jsou totiž pouze extenzí matčiných nebo Walterových představ, popřípadě vyjádřením jakéhosi společenského hlasu, nikoli snahou vševědoucí vypravěčky o nezaujatý popis.

215 Tamt., s. 158.

216 Tamt., s. 22.

217 Tamt., s. 136.

218 Berger, *Ways of Seeing*, s. 45–46.

Eric se hnuší její tělo²¹⁹ a pohrdá jím²²⁰ a je pro ni důležité, jak ho vnímají ostatní,²²¹ ale pasivně se – na rozdíl od hlavní hrdinky *Maliny* – nechová. Žije sice do značné míry pod nadvládou své matky a v závěru dopadne žalostně, ale její život a jednání nepostrádají jistou autonomii. Navštěvuje erotickou peep show za úžasu ostatních výhradně mužských návštěvníků,²²² špehuje souložící pár v parku,²²³ oddává se masochistickým aktivitám²²⁴ a vztahu s mladším milencem se snaží dominovat, přestože sní o sexuálních hrátkách, v nichž by zaujímala na první pohled submisivní pozici. Masochismus však podle autorky a podle Deleuzovy interpretace Sacher-Masochových textů není ze své podstaty komplementem sadismu, za který je často považován ve spojeném výrazu sado-masochismus, nýbrž tvoří svůj vlastní svět. Masochista nebo masochistka tedy není pouhou pasivní a mlčenlivou sadistovou obětí, již od jiných obětí neodlišuje nic jiného než to, že se jí bolest líbí. Naopak je „rozhodující částí“, která se snaží „určovat partnerovy fantazie“.²²⁵ Masochista je podle Deleuzovy interpretace především učitel – mužští hrdinové Masochových románů si za své mučitelky nevybírají ženy, které by byly svou povahou sadistky a mučení jim přinášelo primární uspokojení; hledají ženy, které souhlasí s tím, že se nechají vyučít v praktikách, o nichž masochista chce, aby na něm byly prováděny.²²⁶ Učitelka Erika si tedy představuje, že zůstane učitelkou i v sexuální oblasti a své fantazie svému žákovi Walterovi předepisuje jako návod: „Erika by chtěla projevit slabost, ale formu svého podrobení by si chtěla určovat sama. [...] Ona chce být jen nástroj, na němž ho naučí hrát. On má být

219 „Erika jde a nenávidí ten porézní, žluklý pod, který označuje konec jejího podbřišku. [...] Hniloba brzy pokročí a zabere větší tělesné partie. [...] díra, kterou pohrdala a kterou zanedbávala, se jí teď zmocnila.“

Jelineková, *Pianistka*, s. 178.

220 Podle autorky by stud měl být ženskou zbraní, ale vinou patriarchálního uspořádání společnosti byl muži obrácen proti ženám: „Stud může být zbraní až ve chvíli, kdy už se ženy nebudou stydět samy před sebou, kdy už ženský stud nebude patřit mužům. Až ženy nebudou znechuceny samy sebou, ale muži. A až budou muži ponecháni sami se svým znechucením. Až hranice studu nebudou rozřezávat ženy, ale zničí území vytyčená muži.“

Elfriede Jelinek, „Schamgrenzen? Die gewöhnliche Gewalt der weiblichen Hygiene“, *konkursbuch* 12 (1984), s. 138.

221 „Správně pochopil náznaky, totiž že Erika se v poslední době kvůli němu nápadně zdobila, řetízky, manžetami, opasky, šněrováními, lodičkami na podpatku, šátečky, vůněmi, odepínacími kožešinovými límci, novým plastickým náramkem [...] Tato žena se zkrášlila pro muže.“

Jelineková, *Pianistka*, s. 182.

222 Tamt., s. 48.

223 Tamt., s. 126.

224 Tamt., s. 80–81.

225 Elfriede Jelinek, „Nichts ist verwirklicht. Alles muss jetzt neu definiert werden“, 1992, s. 17, online verze: <http://www.rudolf-maresch.de/interview/23.pdf> (navštíveno 16. 3. 2017).

226 Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch*, s. 19–21.

svobodný, ona ale naprosto spoutaná. Pouta si ale Erika určí sama. [...] Chce se svěřit, ale za svých podmínek.²²⁷

2.3.1.1 Kvazi-přirozenost

Domnívám se, že Elfriede Jelineková se snaží balancovat na hraně mezi pojetím člověka, respektive konkrétně především ženy, jako podřízené ideologii a sociální struktuře na jedné straně a jako zcela svobodné na straně druhé. Bruno Latour ve své knize *Nous n'avons jamais été modernes* („Nikdy jsme nebyli moderní“) odhaluje taktiku západního myšlení, pomocí které přírodní a humanitní vědci od dob takzvaného modernismu rozdělují objekty, subjekty a koncepty do dvou odlišných kategorií: příroda a kultura, z nichž příroda by měla být cosi objektivního, nepodléhajícího lidské interpretaci, zatímco kultura by byla cele vytvořená lidmi. Takto striktně by však toto rozdělení podle Latoura nedávalo smysl, protože přírodní zákony byly objevené (neboli „vytvořené“) v umělých podmínkách laboratoře a naopak společnost musí jednotlivého člověka přesahovat, jinak by se zhroutila do nekonečného množství individuí.²²⁸ Přístup sociálních vědkyň a vědců nedávné doby se pak v důsledku toho dá rozlišit na dva typy, a to vždy v opozici k „obyčejným lidem“: pokud si lidé myslí, že například bohové, hodnota peněz nebo estetická krása jsou objektivní fakta, nad nimiž jako jedinci nemají vládu, přijdou vědci, aby jim vysvětlili, že ve skutečnosti jsou to jejich vlastní projekce, které si nyní představují jako vnější. Avšak ve chvíli, kdy by obyčejný člověk věřil, že má svobodnou vůli, pokud jde o jeho životní rozhodnutí a přání, vědci se mu vysmějí, protože za vším podle nich zdánlivě autonomním jednáním vidí biologický determinismus, neviditelnou ruku trhu a další vědecko-filosofické koncepty, které jsou zrovna v jejich době oblíbené.²²⁹

Ve snaze uvést tento rozpor do souladu dělí vědkyně a vědci oblasti vědění na tzv. „objektivní“, které by měly být společností vnější a jakožto neměnné „tvrdé“ faktory ji tvoří; a na „měkké“, mezi něž řadí ty společenské oblasti, kterými oni sami

227 Jelineková, *Pianistka*, s. 185, 191, 193.

228 Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, překl. C. Porter, Cambridge – Massachusetts: Harvard University Press, 1991, s. 31.

229 Tamt., s. 51–53.

pohrdají a které v důsledku toho považují za pouhé zrcadlo společnosti. Těmi jsou právě náboženství, politika nebo populární umění.²³⁰

V čem by však měla spočívat ona „společnost“, která by se vtiskávala do objektů, když ne právě v oněch objektech, které by ji měly zrcadlit?²³¹ Proč by měly být například ekonomie nebo biologie společnosti nadřazené, ale politika podřízená? V knihách Elfriede Jelinekové podléhají hrdinky spíše oněm „měkkým“ vlivům, tedy populárnímu umění, tomu, čemu se říká ideologie, nebo politice, zatímco různé biologické procesy a zdánlivé danosti se snaží ovlivňovat.

Pokud se v románech objevuje příroda, tak pouze jako falešná představa přirozenosti,²³² která slouží především ekonomickým zájmům různých společenských tříd: „Na válečné frontě ochránců přírody spolu urputně bojují šlechtici a majitelé pivovarů, zatímco veřejnost věří dokonce tomu, že les patří jí! Haha.“²³³ Podobně jako Ingeborg Bachmannová i Elfriede Jelineková se vymezuje vůči umělé (a zároveň) přírodní idyle, na které se snažilo poválečné Rakousko vystavět národní identitu:

znáte tu KRÁSNOU zemi plnou údolí a kopců:

v dálce ji lemují krásné hory. má obzor, což jen tak nějaká země nemá.

znáte její louky, políčka a lány? znáte její pokojné domy a pokojné lidi
v nich?

doprostřed této krásné země postavili dobří lidé továrnu. schoulena tvoří
díky své hliníkové střeše krásný kontrast k listnatým a
jehličnatým lesům vúkol. továrna se choulí do krajiny.²³⁴

Nepředpokládám, že by si autorka myslela, že to, co nazýváme přírodou, je cele vytvořeno člověkem, zatímco se společností nemůžeme nijak pohnout, protože to by byl zjevný nesmysl, který pouze převrací běžné (leč stejně nesmyslné) uvažování do opačného extrému. Myslím si, že Jelineková (a do menší míry i Bachmannová) upozorňuje na konstruovanost běžných mýtů současné doby: že příroda, jak ji známe, je

230 Tamt., s. 53–54.

231 Tamt., s. 54.

232 „Pod teplou pokrývkou zezelenalé nudy je pro legraci napadla příroda, tam chtějí zřídít park, aby v něm mohli lidi chodit dokola.“

Elfriede Jelinek, *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr*, Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2004, s. 225.

233 Tamt., s. 157.

234 Jelineková, *Milovnice*, s. 5.

něco, co člověku předchází, zatímco společnosti se člověk vždy dokáže svou vůlí vzepřít. Erika Kohutová mezi lidmi nevyčnívá svým (podle popisu nijak geniálním) hudebním talentem, inteligencí, už vůbec ne krásou. Je však pozoruhodná svým hybridním chováním (masochismus, peep show, soužití s matkou), které bývá společností vytěšňováno jako její nezdravý symptom, a při vši trapné neúspěšnosti heroickým pokusem o vymanění se z role, kde by jí celý svět rád nechal shnít. V souvislosti i s dalšími autorčinými romány by se tato zkušenost dala extrapolovat na nezdravé ovzduší, k němuž jsou do jisté míry odkázány všechny ženy.

2.3.2 Kvazi-objekty

Podobně jako markýz de Sade používá ironicky formální a uctivý jazyk pro sdělení vulgárních nebo nechutných obsahů,²³⁵ Elfriede Jelineková převrací protiklady hmoty a ducha a živého a neživého: zhmotňuje abstraktní pojmy, zvěčňuje lidi (ráda například používá trpný rod) a věcem připisuje život a emoce. Ovšem pouze v případě, že se jimi někdo zaobírá. Kredenc „trpělivě nastavuje záda“,²³⁶ skříň si nevrže dveřmi „jen tak pro své potěšení“, šaty mohou něco ne-tužit a mohou se stát mrtvolou, když je nikdo nepoužívá,²³⁷ žiletka se usmívá, když si ji Erika prohlíží,²³⁸ klávesnice klavíru „se rozezpívá pod prsty“,²³⁹ čistící prostředky přísně páchnou, nůž ochutnává mrtvá zvířata a budovy polykají lidi.²⁴⁰

Zdá se, jako kdyby tzv. neživé předměty potřebovaly k rozpohybování člověka, zároveň ale mají jistou agenci a bývají centrem, kolem kterého se točí naše jednání. Objekty se tedy v podání Elfriede Jelinekové chovají jako kvazi-objekty Bruna Latoura a Michela Serresa: „kvazi-objekt není objektem, ale zároveň jím přesto je, protože není subjektem, protože je ve světě; je také kvazi-subjektem, protože ovlivňuje nebo určuje jiný subjekt, který by bez něho nebyl subjektem.“²⁴¹ Jako příklad kvazi-objektu Serres popisuje míč: „Míč není obyčejným objektem, protože je tím, čím je, pouze pokud ho

235 Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, s. 147.

236 Jelineková, *Pianistka*, s. 198.

237 Tamt., s. 11.

238 Tamt., s. 41.

239 Tamt., s. 54.

240 Tamt., s. 216, 250, 251.

241 Michel Serres, *The Parasite*, překl. L. R. Schehr, Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press, 1982, s. 225.

drží subjekt. Ležící tam na zemi, není ničím; je hloupý; nemá žádný smysl, žádnou funkci a žádnou hodnotu.²⁴²

Avšak podobně jako klavír, šaty nebo kuchyňské nástroje, i míč se rozehraje, pokud jsou lidé kolem něho. A přes svou zdánlivou pasivitu (ve chvíli, kdy leží sám na trávě), se najednou stává zdrojem pohybu: „Míč tu není pro tělo; je tomu přesně naopak: tělo je objektem míče; subjekt se otáčí kolem tohoto slunce. Dovednost oceníme u takové hráčky, která následuje míč a slouží mu, místo toho, aby ho přinutila ji následovat a využívala ho. Míč je subjektem těla, subjektem těl a jakoby subjektem subjektů. [...] Dovednost v hraní s míčem předpokládá ptolemaiovskou revoluci, které jsou schopní jen nemnozí teoretikové, protože jsou zvyklí na to, že sami jsou subjekty v koperníkovském světě, kde objekty jsou otroky.“²⁴³

Šaty, které si Erika koupí, hned po jejím návratu domů zemřou – stávají se šatní mrtvolou,²⁴⁴ protože jejich majitelka je nesmí a svým způsobem asi ani nechce nosit. Přesto to byly šaty samy, které Eriku ke koupí svedly: „V obchodě, ještě před chvílí, vypadaly ramínkem provrtané šaty tak lákavě, pestře a hebcce, [...] Erika už si nedokáže vybavit to krátké, pomíjivé kouzlo, kterým na ni v obchodě zapůsobily.“²⁴⁵ Hlavní vlastností šatů je, že upoutávají pohled – upoutávají Eričin pohled,²⁴⁶ a pokud by šaty nosila, pak spolu s nositelkou i pohled mužský.²⁴⁷

Jejich agence spočívá v lákavosti – kvazi-objekty u Elfriede Jelinekové jsou fetiše, které vzbuzují touhu. Poté, co podle Marxe zmizela užitná hodnota předmětů a nahradila ji hodnota směnná, došlo k dalšímu posunu v chápání a uchopování objektů. Podle Susan Buck-Morssové „už není klíčová [...] komodita-na-trhu, nýbrž spíše komodita-vystavená-na-odiv, kde směnná hodnota neztratila svůj praktický smysl o nic méně než užitná hodnota a do popředí se dostala hodnota čistě reprezentativní. Cokoli žádoucího [...] může být přetvořeno na komoditu jakožto fetiš-vystavený-na-odiv, a tak uchvátit masy“.²⁴⁸

242 Tamt., s. 225.

243 Tamt., s. 226.

244 Jelineková, *Pianistka*, s. 11.

245 Tamt., s. 5, 11.

246 „Erika je chce jenom vlastnit a dívat se na ně. Dívat se na ně zdálky. Ani zkoušet si je nepotřebuje, stačí si tu symfonii z látky a barev držet před sebou a půvabně jí pohybovat.“
Tamt., s. 11.

247 „Matka si hlasitě stěžuje ohledně finančních výdajů a podezírá parádivost dítěte, která je jistě [...] zaměřena na někoho, a sice na muže [...]“
Tamt., s. 183.

248 Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge:

Rozměňování hranic mezi lidmi (subjekty) a věcmi (objekty) vede ke vznikání kvazi-objektů (neboli kvazi-subjektů podle toho, z které strany se dívám). Poukazování na umělost přírody a pevnost ideologické struktury ruší onu jistotu, zažehnutou v osvícenství a živou dodnes, že svět se dělí na přírodu a kulturu („nature–culture“) a že tyto sféry můžeme jasně odlišit; přičemž příroda by měla být námi neovlivnitelná, zatímco kulturu jsme údajně cele vytvořili. Jedním z pevných důsledků „tvrdomi“ kulturní a ideologické nadstavby jsou právě kvazi-subjekto-objekty, které jsou sice Serresem hravě popsány pomocí příkladu míče, ale já (a Jelineková se mnou, pokud by koncept kvazi-objektů používala) je vnímám spíš jako zhmotnělé artefakty kapitalistické společnosti, kolem kterých se rozehrávají kolotoče konzumu a které se pak již nepotřebné kupí v hromadách na kulturních hranicích.

2.3.3 Lehkost a tíha

Při líčení učitelčiných osudů se často objevují protiklady lehkosti a tíhy. Domnívám se, že autorka pracuje s oblíbeným evropským modelem rozdělení světa na svět matérie a pomyslný svět idejí, který je brán jako něco vyššího, nehmotného a už z podstaty věci ideálního.

Žena – podobně jako hudba – by měla zosobňovat tuto lehkost, vznešenost a čistotu, které jí sice staví na piedestal mužského obdivu, ale znemožňují jí vlastní jednání. Žena je však na druhou stranu podle převládajícího západního společenského konsenzu současně svými tělesnými funkcemi blíže k přírodě, je odkázána na imanenci; oproti muži, jehož tělu je vyhrazena transcendence²⁴⁹ a kterého zároveň kontakt s přírodou a fyzickou matérií neposkvvrňuje.

MIT Press, 1989, s. 81–82.

249 Simone de Beauvoir tvrdí, že rozdílná povaha ženského a mužského těla každé pohlaví k imanenci respektive k transcendenci do jisté míry předurčuje. Domnívám se, že toto stanovisko přebírá do jisté míry i autorka románu, zastávající jakousi formu genderového esencialismu. (Hanssen, „Elfriede Jelinek's Language of Violence“, s. 80.)

Simone de Beauvoir, *The second Sex*, překl. H. M. Parshley, London: Jonathan Cape, 1956, s. 176.

Oproti tomu například Youngová klade důraz na celkovou situaci, v níž se většina žen nachází a která je daná společensky spíše než biologicky. Antropologické a historické články od několika autorek v souboru *Nature, Culture and Gender* také ukazují, že rozdělení světa na přírodu a kulturu, v rámci něhož žena stojí blíže přírodě, není ani zdaleka univerzální.

Iris Marion Young, „Throwing Like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment, Motility, and Spatiality“, in I. M. Young, *On Female Body Experience: “Throwing Like a Girl” and Other Essays*, New York: Oxford University Press, 2005, s. 31.

Carol P. McCormack & Marilyn Strathern (eds.), *Nature, Culture and Gender*, Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

Vnímání ženy je rozštěpeno na idealizovanou éterickou bytost (nehybnou múzu, která nemůže sama jednat, ale má tu pochybnou výsadu být mužovou inspirací a v důsledku odměnou a/nebo kořistí) a tělo nižšího řádu, poskvřňované krví a porodem. Muž si může dělat co chce: nejsou na něj kladeny nesplnitelné nároky jako na Ženu jakožto Bohyni a se svým tělem může zacházet jako s prostředkem umožňujícím nějakou činnost.²⁵⁰ Mezi mužem a subjektem je nulová vzdálenost. Muž *je* subjektem, subjekt je muž(ský). Oproti tomu žena je na jedné straně sama sobě subjektem, na druhé straně je jakožto tělesná bytost objektem *pro* muže a je také zvyklá tak sama sebe vnímat. Proto u západní ženy vzniká rozpolcení mezi psychickou a fyzickou částí osobnosti ještě výrazněji než u západních mužů: „Pro všechnu tu krev nevidí, co si to vlastně rozřezala. Bylo to její vlastní tělo, ale je jí příšerně cizí.“²⁵¹ Žena vnímá své tělo jako nástroj oddělený od sebe sama a k vykonání fyzické činnosti ho potřebuje vědomě uvést do pohybu: „[My ženy] máme pocit, že musíme svou pozornost upřít na tělo, aby udělalo to, co po něm chceme, spíše než věnovat pozornost tomu, co chceme udělat *skrze* naše tělo.“²⁵²

Mužům tedy jejich tělo nestojí v cestě pro kontakt s okolním světem, tělo při pohybu funguje jaksi mimoděk, podobně jako většinou neuvažujeme o tom, že myslíme mozkiem. Proto má muž bezprostřední kontakt s živly a proto bývá oceňováno, když mu silné tělo kypí zdravím a má chuť k jídlu: „Náš kluk, nekuřák a nepiják, uchopí zuby chléb se salámem. [...] Teď si s rozkoší plácá dlaní o svalnaté břicho. [...] Matka a babička dokáží o klukově požehnaném apetitu diskutovat celé hodiny.“²⁵³ Na Erice je naproti tomu „každá vrstva, v níž se hne trochu života, [...] identifikována jako prohnílá a je odříznuta. Příliš častá procházka, špatná hudební docházka.“²⁵⁴ Proto se také mladí muži zabývají sportem a dívky jsou naopak slabé a poddajné: „Uchopí za zápěstí dívku, která se právě nabízí, a tiskne a tiskne. Použije tajného nasazení páky, není přesně vidět

250 Odlišné vnímání mužského a ženského těla pozoruhodně přesně koresponduje s Foucaultovou analýzou dvou forem moci nad životem a lidským tělem, jak se rozvíjela od 17. století:

První pól se soustředil na tělo jako stroj, jeho vnější funkce, zdraví vystupující navenek, svalová, tedy na povrchu viditelná anatomie. Druhý, zformovaný v polovině 18. století, se zabýval tělem „prostoupeným mechanikou živého“, tělem jako procesem, prostorem a časem, proměnlivým tělem. V téže době se též začal klást důraz na ženské tělo jako něco bytostně patologického, co je třeba podrobit dohledu.

Michel Foucault, *Dějiny sexuality I: Vůle k vědění*, překl. Č. Pelikán, Praha: Herrmann & synové, 1999, s. 162, 122.

251 Jelineková, *Pianistka*, s. 80–81.

252 Young, „Throwing Like a Girl“, s. 34.

253 Jelineková, *Pianistka*, s. 39.

254 Tamt., s. 33.

jak, avšak pokusná osoba klesá donucena jeho nadřazenou silou a jeho špinavým trikem na kolena, padá klukovi k nohám. Napůl ji tam stáhl, napůl tam klesla sama.²⁵⁵ Přesto je muž ten, jehož úděl je společností vnímán jako obtížnější, ten, kdo „musí jednou vyrazit vzhůru do nepřátelského světa, zatímco dcera se musí snažit, aby se povznesla hudbou.“²⁵⁶

Erika se však nikdy hudbou nepovznese. Skrze bolest²⁵⁷ má vystoupat do vyšších sfér, zatímco její tělo má zůstat dole,²⁵⁸ avšak hudba, na níž nemá být znát nic tělesného, ale jejíž produkce stojí mnoho nezdravé fyzické námahy,²⁵⁹ Eriku tíží a tlačí k zemi: „Váha hudebních nástrojů, které se jí houpají na těle vpředu i vzadu, Ji vtahuje do tramvají, k tomu ještě tašky nacpané notami. Motýl s neskladným nákladem.“²⁶⁰ Žena může lehkosti nabýt jen pomocí bezmoci, s níž se odevzdá do mužské ochrany, a díky svému vzhledu, který Erika nemá dovoleno pěstovat. A tak spolužačka, i když je nevzdělaná (a právě proto, že je nevzdělaná, protože ženská hodnota se s „rostoucí inteligencí silně snižuje“²⁶¹), má mnohem větší šanci na úspěch – totiž ulovení muže:

Jednoho dne se jí vlídně zeptá jedna ze spolužaček, dívka, pod níž jako dva věčné plaménky žhnou báječné vysoké podpatky a která nosí nový kožený plášť s kožešinou uvnitř, poslední model: Co to s sebou vláčíš a jak se tomu říká? [...] Co to je, víjola? Tohle zvláštní slovo jsem nikdy neslyšela, mluví pobaveně nalíčená ústa.²⁶²

Zdánlivě odhmotněná hudba je ve skutečnosti jednak produktem fyzické práce, jednak prodejnou komoditou²⁶³ podobně jako ostatní tzv. duševní a duchovní hodnoty. Jejich srážením na fyzickou banální úroveň autorka opět ironizuje zavedená klišé a

255 Tamt., s. 37.

256 Tamt., s. 36.

257 „Prsty levé ruky tisknou na hmatník ocelové struny, které působí bolest.“
Tamt., s. 33.

258 Tamt.

259 „Poslední tón klavíru umlkne, dozní, JEJÍ šlachy se uvolňují, [...]“
Tamt., s. 39.

260 Tamt., s. 15.

261 Tamt., s. 151.

262 Tamt., s. 17.

263 „Beethovenova bolest, Mozartova bolest, [...] Tyto bolesti jsou nyní jen a jen jeho majetkem a on je ještě majitelem továrny na boty Pöschl nebo majitelem velkoobchodu se stavebninami Kotzler.“
Tamt., s. 20.

zároveň ukazuje, jak těžce může společenské neuznání dopadat na některé neprivilegované jedince.

Například Walterovo ohánění se láskou ve skutečnosti nic neznamená, zvláště když se za svou starší milenkou stydí a celé dobrodružství pro něho představuje jen další sportovní výkon: „Ze zadní kapsy kalhot si teď, protože je na ulici, vytahuje lásku ke slečně Kohutové. Protože je náhodou úplně sám a nemá nad kým sportovně vítězit, vyšplhá po této lásce až nahoru na vrchol, který je tělesný i duchovní zároveň.“²⁶⁴ Lásku, kterou má člověk v „zadní kapse“, člověk „vytahuje“, jen když se mu to hodí nebo když na ni má zrovna čas; nebo je partnerovou fotografií, již lidé nosí v kapsách a která je jediným znakem existujícího vztahu.

Láska je cena, kterou muž „obdrží“²⁶⁵ za dlouhou trpělivost, žena se naopak marně snaží z muže vymámit splnění slibů pomocí „kupónů“;²⁶⁶ city se dají ležet a vystavovat na odív, milostná slova jsou ohmataná.²⁶⁷ Slečna Kohutová je zapředená do sítě nevydařených vztahů a pocitů, které ji fyzicky ubíjejí.²⁶⁸

Jelineková používá přirovnání až homérského typu: popíše situaci pomocí nějakého obrazu a nadále rozvíjí děj v předestřené metaforické rovině.²⁶⁹ Řazení metafor za sebe je však metonymicky asociativní a celý text je po jazykové stránce velmi hravý.²⁷⁰ Zatímco tedy román *Malina* je metonymickým proudem, který se překlápí do metafory, ukazující se jako nefunkční, *Pianistka* pervertuje obvyklé uvažování o

264 Tamt., s. 113.

265 Tamt., s. 220.

266 „Ty si nevzpomínáš, že jsi řekl *dnes*? Beze slova mu drží před očima kupóny jeho neopatrných slibů.“

Tamt., s. 216.

267 Tamt., s. 222.

268 Umění je „past se zabetonovanými špicemi kos a srpů na dně“, Erika se ocitá ve vlašném „potůčku studu“, „stud jí zaléhá tělo jako obrovský polštář“ apod.

Tamt., s. 174, 222, 223.

269 „Jak odpovídá příležitosti, Erika se hned pouští ze zřetele coby osoba. Dárkový předmět v lehce zaprášeném hedvábném papíru na bílém ubrusu. Dokud je host tady, dáreček se láskyplně prohlíží a obrací v ruku, avšak jakmile se darující vzdálí, už se balíček bez zájmu a rozpačitě odkládá a všichni pospíchají k večeři. Dárek sám od sebe neodejde, ale chvilku se může utěšovat, že aspoň nezůstal sám. A už cinkají talíře a šálky, příbor skřípá na porcelánu. Ale pak si balíček všimne, že tyto zvuky vydává kazetový magnetofon na stole. Potlesk a zvonění sklenic, všechno ze záznamu! Někdo přichází a ujímá se balíčku: Erika spočívá v této nové jistotě, bude o ni postaráno.“

Tamt., s. 158.

Srov. např. Homér, *Ílias*, 22.157–164.

270 „Matka dbá o dobré naladění nástroje a i dceru stále doladuje, ne že by jí nějak záleželo na tom, jakou má dítě náladu, ale čistě pro uplatnění mateřského vlivu na tento svěhlový, snadno ovlivnitelný živoucí instrument.“

Jelineková, *Pianistka*, s. 34.

fungování jazyka tím, že její vypravěčka sice vybírá obrazy z metaforického rejstříku a následně za sebe metafory řadí (což je způsob, jakým se většinou domníváme, že jazyk běžně používáme), avšak o metaforickou úroveň výše než domněle nepříznakový jazyk.

Vypravěčka *Pianistky* pomocí jazyka propojuje události a jejich aspekty, činnosti a myšlenky, které se lidé usilovně snaží nechávat oddělené – pokud posloucháme hudbu, nemyslíme na námahu, která ji umožnila; pokud provozujeme sex, nemyslíme – přinejmenším tvrdíme, že nemyslíme – na špínu a tělesné tekutiny, které při tom produkujeme. Podobně jako u Sada teprve jazyk vytváří perverzi, protože označí jednotlivé aktérky, aktéry a předměty scény názvy věcí a funkcí, které by podle našich kulturních norem neměly koexistovat,²⁷¹ v románech Jelinekové až pojmenování vytváří trapnost a nechutnost. Nezáleží příliš na tom, co se v románu děje – příběh sám o sobě je koneckonců docela banální –, nýbrž *jak* se o tom vypráví.

Hrdinky a hrdinové *Pianistky* nepoužívají jazyk vědomě, realita je konstruovaná jakýmsi kolektivním nevědomím a rozbitými frázemi; vypravěčské „Já“ *Maliny* moc jazyka zná, ale postupně ztrácí schopnost ho používat. Je zapuštěné v příběhu a zajímá jej jazyk jako nejbytošnější realita. Pro „Já“ mluvit znamená žít. Bernhardovi hrdinové na jazyk spoléhají, ale záplava slov přestává vypovídat o tom, o čem chtějí psát. Místo toho je jazyk sám zpřítomněním něčeho jiného: frustrace, vzteku a prázdnoty.

271 „Představme si (je-li to vůbec možné) společnost bez řeči. Tu máme muže, který kopuluje s ženou *a tergo* a přitom používá trochy pšeničného těsta. Na této rovině zde neexistuje žádná perverze. Teprve s postupným přidáním několika jmen se zločin začne poznenáhlu *srážet*, nabývat na objemu i konzistenci a dospívat k té nejprůraznější transgresi. Muž je označen jako *otec* ženy, které se zmocnil, a o této ženě se praví, že je *vdaná*; milostná praktika je klasifikována pomocí hanebného přízviska – je to *sodomie*; a ta trocha chleba, bizarně přidružená k příslušnému úkonu, se pod jménem *hostie* stává náboženským symbolem, jehož popření je svatokrádežné.“
Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, s. 155.

Na konec

Podle Deleuze by měla být předmluva čtena na závěr a závěr na úvod. Dokonce píše, že pokud se bude čtenářka řídit tímto pravidlem, po přečtení závěru už bude v případě *Diference a opakování* neúčinné číst zbytek knihy,²⁷² což znamená, že se částečně podřídil obvyklému úzu, podle kterého by měl autor knihu na závěr shrnout. Mnoho autorů a autorek údajně postupuje ve stejném sledu jako čtenáři, kteří následují Deleuzův návod: nejdříve napíšu závěr, potom stat' a na konec úvod. V úvodu bych měla popsat, co „budu“ psát (i když všichni čtenáři a čtenářky ví, že už jsem to napsala), a v závěru píšu o tom, co jsem „napsala“, doufajíc, že se mi podaří ke kýženým výsledkům dojít. Autor/ka a čtenář/ka tak mohou v textu nekonečně dlouho obíhat, aniž by kdy dostihla jedna druhou.

Takovým způsobem končí některé Bernhardovy texty: dočítám se o nepodařeném pokusu sepsat nějaký text, ale pokud knihu otočím znovu na začátek, mohu číst se změněnou perspektivou, skrze níž je kniha oním zamýšleným textem.²⁷³ V určitém smyslu tak lze číst i *Malinu*: přestože jak jsem psala na začátku (samozřejmě, jak jinak – rekurzi se nedokážu vyhnout), texty autorek končí jinak než Bernhardovy knihy, totiž anihilací a zahlazením stop, já jako čtenářka mám reálně v rukou knihu napsanou ženskou autorkou pravděpodobně takovým ženským jazykem, jak si ho většinou představuji. Román si však nemůže hrát s iluzí textu v textu, i když je vyprávěn v první osobě: tak „autentická“ žena totiž nedokáže ani psát ani mluvit, a tak je její neblahý konec z mého pohledu výbornou ilustrací nefunkčnosti esencialistického feminismu. Jistě, mužská část „Já“ je bez svého ženského protipólu ochuzená a neúplná, ale alespoň přežije, protože jí zbývá jazyk.

I přes násilné surrealistické vize v druhé části knihy zanechává *Malina* ve čtenářkách to, co by se dalo nazvat ženským uhlazeným dojmem (který ovšem funguje jen za předpokladu, že známe genderovou identitu autorky). *Pianistka* se ovšem obrací do opačného směru:²⁷⁴ autorka používá „mužský“ jazyk, tedy jazyk extrémně agresivní

272 Deleuze, *Différence et répétition*, s. 1.

273 „[...] hnal jsem se dál a myslel jsem na to, že o této takzvaně *umělecké večeři* konané v Gentsgasse něco napíšu *okamžitě*, jedno co, jenom o této *umělecké večeři* konané v Gentsgasse napíšu *hned* a *okamžitě*, pomyslel jsem si, *hned*, opakoval jsem si stále znovu, zatímco jsem se hnal vnitřním městem, *hned* a *okamžitě* a *hned* a *hned*, dřív než bude příliš pozdě.“
Bernhard, *Mýcení*, s. 196 (samotný závěr knihy).

274 Když jsem ji četla poprvé, říkala jsem si, že muž by něco takového nemohl napsat, protože by byl obviněn z extrémní misogynie, což si částečně myslím stále, ale teď mi to už nevádí – nikdy se

a metaforický. Antiklimatický závěr se však obrací proti „mužské“ tradici a může být výrazem beznadějně destruktivní rezignace: patriarchální a kapitalistický (což může být totéž) systém nelze společensky zvrátit a protikladná tendence, tedy únik k romantickým esencialismům, je falešná a nevede ke kýženým cílům.

Žena u obou autorek nakonec mizí beze stop, ve světě se nic nestalo: „vy jste byla nikdo už dřív, a nikým taky zůstanete,“²⁷⁵ tady „nikdy nikdo toho jména nebyl.“²⁷⁶ I já zmizím, nebudu se opakovat, nedostojím mužskému psaní ... „Co říkáte, je prázdný zvuk, všude jste cizí.“²⁷⁷

nemůžeme vyvázat z kontextů a my víme, že autorka se identifikuje jako žena. Zním i čtenářky a čtenáře, kterým skutečnost, že *Pianistku* napsala žena, připadá ještě obzvlášť nechutná.

275 Elfriede Jelineková, *Zimní putování*, překl. J. Jílková, Praha: Mladá fronta, 2011, s. 112.

276 Bachmannová, *Malina*, s. 286.

277 Jelineková, *Zimní putování*, s. 112.

Seznam literatury

Primární literatura:

- Bachmannová, Ingeborg. *Malina*. Překl. Michaela Jacobsenová. Praha: Mladá fronta, 1996.
- Bernhard, Thomas. *Ano*. Překl. Hana Staviařová. Praha: Prostor, 2004.
- Bernhard, Thomas. „Dost.“ In T. Bernhard. *Imitátor hlasů*. Překl. Radovan Charvát. Praha: Prostor, 2002, s. 41.
- Bernhard, Thomas. *Chůze*. Překl. Miroslav Petříček. Praha: Prostor, 2005.
- Bernhard, Thomas. *Konzumenti levných jídel*. Překl. Tomáš Dimter. Praha: Prostor, 2006.
- Bernhard, Thomas. *Korektura: Román*. Překl. Miroslav Petříček. Praha: Prostor, 2009.
- Bernhard, Thomas. *Mýcení: Rozčilení*. Překl. Marek Nekula. Praha: Prostor, 2009.
- Bernhard, Thomas. „Příčina: Náznak.“ In T. Bernhard. *Obrys jednoho života*. Překl. Marek Nekula. Praha: Mladá fronta, 2008, s. 8–82.
- Bernhard, Thomas. *Rozrušení*. Překl. Radovan Charvát. Praha: Prostor, 2004.
- Bernhard, Thomas. „Sklep: Únik.“ In T. Bernhard. *Obrys jednoho života*. Překl. Marek Nekula. Praha: Mladá fronta, 2008, s. 83–156.
- Bernhard, Thomas. „Uklidnění.“ In T. Bernhard. *Události a jiné prózy*. Překl. Radovan Charvát. Praha: Prostor, 2011, s. 85–96.
- Bernhard, Thomas. *Vápenka*. Překl. Tomáš Dimter. Praha: Prostor, 2005.
- Bernhard, Thomas. *Vyhlazení: Rozpad*. Překl. Radovan Charvát. Praha: Prostor, 1999.
- Bernhard, Thomas. *Wittgensteinův synovec: O Jednom přátelství*. Překl. Miroslav Petříček. Praha: Prostor, 2005.
- Bernhard, Thomas. „Zločin kupeckého syna z Innsbrucku.“ In T. Bernhard. *Je to komedie? Je to tragédie?* Překl. Radovan Charvát. Praha: Prostor, 2008, s. 5–21.

Homér. *Ílias*.

Jelineková, Elfriede. *Lačnost: Zábavný román*. Překl. Jitka Jílková. Praha: Odeon, 2011.

Jelineková, Elfriede. *Milovnice*. Překl. Jitka Jílková. Praha: Mladá fronta, 2008.

Jelineková, Elfriede. *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr*, Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2004.

Jelineková, Elfriede. *Pianistka*. Překl. Jitka Jílková. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004.

Jelineková, Elfriede. *Zimní putování*. Překl. Jitka Jílková. Praha: Mladá fronta, 2011.

Sekundární literatura:

Adorno, Theodor W. *Minima Moralia: reflexe z porušeného života*. Překl. Martin Ritter. Praha: Academia, 2009.

Anderson, Mark M. „Fragments of a Deluge: The Theater of Thomas Bernhard's Prose.“ In M. Konzett (ed.). *A companion to the works of Thomas Bernhard*. Rochester: Camden House, 2010, s. 119–136.

Bachmannová, Ingeborg. „Vyslovitelné a nevyslovitelné.“ In I. Bachmannová. *Místo pro náhody II: Eseje o literatuře, hudbě, filosofii*. Překl. Michaela Jacobsenová. Praha: Triáda, 2010, s. 17–37.

Barthes, Roland. *Mytologie*. Překl. Josef Fulka. Praha: Dokořán, 2004.

Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Překl. Josef Fulka. Praha: Dokořán, 2006.

Beauvoir, Simone de. *The second Sex*. Překl. Howard Madison Parshley. London: Jonathan Cape, 1956.

Benjamin, Walter. „Goethova *Spříznění volbou*.“ In W. Benjamin. *Literárněvědné studie*. Překl. Martin Ritter. Praha: Oikoymenh, 2009, s. 159–231.

Benjamin, Walter. *Původ německé truchlohry*. Překl. Martin Pokorný. Praha: Malvern, 2016.

Berger, John. *Ways of Seeing*. London: Penguin, 1972.

- Bergson, Henri. *Čas a svoboda: O bezprostředních datech vědomí*. Překl. Boris Jakovenko. Praha: Filosofia, 1994.
- Bernhard, Thomas. „Ich könnte auf dem Papier jemand umbringen.“ *Der Spiegel* 26 (1980), s. 172–182. Online verze: <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/14327103> (navštíveno 1. 4. 2017).
- Bird, Stephanie, „*Malina*: experience and feminism.“ In S. Bird. *Women Writers and National Identity: Bachman, Duden, Özdamar*. Cambridge – New York – Melbourne: Cambridge University Press, 2003, s. 64–92.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London – New York: Routledge, 1994.
- Buck-Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: MIT Press, 1989.
- Casetti, Francesco. *Filmové teorie (1945–1990)*. Překl. Helena Giordanová. Praha: Akademie múzických umění, 2008.
- Cornell, Drucilla. *Beyond Accommodations: Ethical Feminism, Deconstruction, and the Law*, Lanham – Boulder – New York: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1999.
- Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
- Deleuze, Gilles. *Présentation de Sacher-Masoch: Le froid et le cruel*. Paris: Editions de Minuit, 1967.
- Descartes, René. *Meditace o první filosofii*. Překl. Petr Glombíček, Tomáš Marvan, Pavel Zavadil. Praha: Oikoymenh, 2003.
- Dumarsais, César Chesneau. *Traité de tropes*. Leipsic: Chez la Veuve Gaspard Fritsch, 1757.
- Foucault, Michel. *Dějiny sexuality I: Vůle k věděni*. Překl. Čestmír Pelikán. Praha: Herrmann & synové, 1999.
- Frieden, Sandra. „Bachmann's *Malina* and *Todesarten*: Subliminal Crimes.“ *The German Quarterly* 56.1 (January 1983), s. 61–73.

- Handke, Peter. „Als ich ‚Verstörung‘ von Thomas Bernhard las.“ In P. Handke. *Meine Ortstafeln – Meine Zeittafeln: Essays 1967–2007*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007, s. 283–288.
- Hanssen, Beatrice. „Elfriede Jelinek's Language of Violence.“ *New German Critique* 68 (Spring–Summer 1996), s. 79–112.
- Heczková, Libuše. „Exil jazyka a jazyk v exilu: Poznámky k němčině a Čechám v tvorbě Ingeborg Bachmann a Libuše Moníkové.“ In P. Hanáková et al. (eds.). *Volání rodu*. Praha: Akropolis, 2013, s. 182–191.
- Hoell, Joachim. *Thomas Bernhard: Portrét spisovatele a dramatika*. Překl. Tomáš Dimter. Praha: Prostor, 2004.
- Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One*. Překl. Catherine Porter & Carolyn Burke. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- Jakobson, Roman. „Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances.“ In R. Jakobson & M. Halle. *Fundamentals of Language*. The Hague: Mouton & Co, 1956, s. 53–82.
- Jauß, Hans Robert. „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft.“ In R. Warning (ed.). *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*. München: Fink, 1979, s. 126–162.
- Jelinek, Elfriede. „Být feministkou je hygienická nutnost“, *Lidové noviny* (22. 10. 2004). Online verze: <http://www.prakomdiv.cz/Clanek.aspx?id=187> (navštíveno 23. 4. 2017).
- Jelinek, Elfriede. „Nichts ist verwirklicht. Alles muss jetzt neu definiert werden“, München: 1992, s. 17. Online verze: <http://www.rudolf-maresch.de/interview/23.pdf> (navštíveno 16. 3. 2017).
- Jelinek, Elfriede. „Schamgrenzen? Die gewöhnliche Gewalt der weiblichen Hygiene.“ *Konkursbuch* 12 (1984), s. 137–139.
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire. Livre XVIII: D'un discours qui ne serait pas du semblant*. Paris: Éditions du Seuil, 2007.

- Lakoff, George & Mark Johnson, *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- Latour, Bruno. *We Have Never Been Modern*. Překl. Catherine Porter. Cambridge – Massachusetts: Harvard University Press, 1991.
- Long, Jonathan James. *The Novels of Thomas Bernhard: Form and Its Function*. Rochester: Camden House, 2001.
- MacCormack, Carol P. & Marilyn Strathern (eds.). *Nature, Culture and Gender*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extension of Man*. Cambridge: MIT Press, 1995.
- Mersch, Dieter. „Tertium datur: Úvod do negativní mediální teorie.“ In K. Krtilová & K. Svatoňová (eds.). *Medienwissenschaft: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*. Překl. Martin Ritter. Praha: Academia, 2016, s. 336–255.
- Mol, Annemarie. *The Body Multiple*, Durham – London: Duke University Press, 2002.
- Perloff, Marjorie. „Border Games: The Wittgenstein Fictions of Thomas Bernhard and Ingeborg Bachmann.“ In M. Perloff. *Wittgenstein's Ladder: Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary*. Chicago – London: The University of Chicago Press, 1996, s. 145–180.
- Plate, S. Brent. *Walter Benjamin, Religion, and Aesthetics: Rethinking Religion Through the Arts*. New York – London: Routledge, 2005.
- Quintilianus, Marcus Fabius. *Institutio oratoria*.
- Rabenstein-Michel, Ingeborg. „Bewältigungsinstrument Anti-Heimatliteratur.“ *Germanica* 42 (2008), s. 157–169. Online verze: <https://germanica.revues.org/525> (navštíveno 16. 3. 2017).
- Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique generale*. Paris: Payot & Rivages, 1995.
- Serres, Michel. *The Parasite*. Překl. Lawrence R. Schehr. Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press, 1982.

- Wittgenstein, Ludwig. *Filosofická zkoumání*. Překl. Jiří Pechar. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-philosophicus*. Překl. Petr Glombíček. Praha: Oikoymenh, 2007.
- Sontag, Susan. „Fascinating Fascism.“ In S. Sontag. *Under the Sign of Saturn*. New York: Vintage Books, 1981, s. 73–105.
- Střítecký, Jaroslav. „Doslov: Svět Thomase Bernharda.“ In T. Bernhard. *Obrys jednoho života*. Praha: Mladá fronta, 2008, s. 375–402.
- Young, Iris Marion. „Throwing Like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment, Motility, and Spatiality.“ In I. M. Young. *On Female Body Experience: “Throwing Like a Girl” and Other Essays*. New York: Oxford University Press, 2005, s. 27–45.