

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy
Ústav české literatury a literární vědy
Oddělení komparatistiky

Barbora Chybová
Fragmenty milostného příběhu (ve fotografiích)
Fragments of a Love Story (in Photographs)
Diplomová práce

Praha, 2011

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

(Místo) dedikace

To jest má řeč, Faidre, kterou věnuji Erótovi, na jedné straně přiměřeně vážná, na druhé straně však hravá, pokud mé síly stačí.

Za podněty v průběhu psaní této práce srdečně děkuji svým pedagogům Blance Činátlové a Michaelu Špiritovi. Za rozhovory, tipy na četbu, písničky o lásce ad. děkuji Františkovi a Tereze Burdovým, Adéle Kovácsově, Radimu Obloukovi, Vladěně Ondokové, Evě Parilákové a Jaromíru Typltovi.

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

V Praze, 27. července 2011

Abstrakt / Abstract

Diplomová práce *Fragmenty milostného příběhu (ve fotografiích)* se věnuje fenoménu vizuality milostné řeči; sleduje přitom různé možnosti propojení média fotografie a textu. Oproti dezintegrujícímu milostnému *diskurzu*, jež postuluje Roland Barthes ve *Fragmentech milostného diskurzu*, a v dialogu s ním, akcentuje přítomná práce milostný příběh jako tradiční způsob podání milostné tematiky. Téma je rozvíjeno na základě interpretace textů Vasilije Rozanova (*Opavšije listja*), Jakuba Demla (*Listy Jakuba Demla Otokaru Březinovi*), Ludvíka Vaculíka (*Český snář*), Bohumila Hrabala (*Vita nuova*) aj. Součástí práce tvoří obrazová příloha, v níž jsou uveřejněny pojednávané fotografie.

The diploma thesis *Fragments of a Love Story (in Photographs)* focuses on visuality of a lover's speech; it follows various possible connections between the media of photography and text. In comparison with the disintegrating lover's *discourse*, as developed by Roland Barthes in *A Lover's Discourse: Fragments*, and in a dialogue with it, the thesis highlights *love story* as a traditional way of expressing a love theme. The elaboration of the topic is based on the interpretation of works written by Vasily Rozanov (*Opavshie list'ya*), Jakub Deml (*Listy Jakuba Demla Otokaru Březinovi*), Ludvík Vaculík (*Český snář*), Bohumil Hrabal (*Vita nuova*) and others. An appendix that includes the discussed photographs accompanies the thesis.

Klíčová slova: text a fotografie, milostný diskurz, milostný příběh, Jakub Deml, Bohumil Hrabal, Vasilij Rozanov, Ludvík Vaculík.

Keywords: Text and Photography, Lover's Discourse, Love Story, Jakub Deml, Bohumil Hrabal, Vasily Rozanov, Ludvík Vaculík.

Obsah

Úvod	7
Fotografie	7
Texty	7
Milostný diskurz a příběh.....	9
<i>Vita nuova</i> : řád zamilované laskavosti.....	13
Řád zamilovanosti	13
Narcis na cestě.....	15
Řád laskavosti.....	19
Teorie	21
Fotografie a text.....	21
Kontext vs. neurčitost.....	23
Oko a pohled jako vývojka a ustalovač.....	26
Pohledy naratologicky a sémioticky.....	27
<i>Spadané listy</i> : políbit věc.....	29
Styl jako metonymie.....	29
„Cosi transcendentního“	31
<i>Listy Jakuba Demla Otokaru Březinovi</i> : „tudy chodíval...“	34
Kontext	34
Paratext: fotografie nepřítomného	35
Další paratexty: společenství přátel.....	36
<i>Český snář</i> : objektivem vypravěčova fotoaparátu	38
Autoportrét	39
Textová fotografie	42
Album.....	49

<i>Český snář: limita, práh, hranice</i>	53
Ano, nebo ne!	53
Nepřekročitelná mez.....	54
Odsunutí za hranici.....	57
Práh druhého.....	59
<i>Listy Jakuba Demla Otokaru Březinovi: láska k Logu</i>	61
Iniciace slovem druhého.....	61
Logos Březina.....	62
Poml(č)ky v textu	66
Milostný diskurz, nebo příběh?	69
Adresáti	70
Za bodem zlomu	72
Mizení.....	74
Závěr příběhu: dítě/dílo	78
Závěr	83
Stručná antologie citátů	86
Literatura.....	91
Obrazová příloha	97
Vasilij Rozanov: <i>Spadané listy</i>	98
Jakub Deml: <i>Listy Jakuba Demla Otokaru Březinovi</i>	111
Ludvík Vaculík: <i>Český snář</i>	114

Úvod

Fotografie

V přítomné práci se na základě interpretace vybraných literárních textů pokouším poukázat na fenomén (fotografické) vizuality milostné řeči. Jazyk, kterým milující subjekt promlouvá, využívá média fotografie se záměrem obejít svá omezení, mezi nimi svou samotnou podstatu – zprostředkovanost. Text se neuchyluje jen k fotografickému způsobu zobrazení (tj. popisu pohledu, výrazu tváře a gest postav, povrchu věcí) či k textové „reprodukcí“ fotografie (tj. popisu toho, co je vidět na fotografii přítomné ve fikčním světě), ale i k zapojení reálné fotografie, již je třeba chápat ve většině případů ne jako ilustraci textu, nýbrž jako text svého druhu, neboť je neoddělitelná od kontextu, do nějž je zasazena: má být „čtena“ v jeho rámci, je rámována textem.

V kapitole „Teorie“ pojednávám témata teorie fotografie, rezonující s problematikou milostného *diskurzu*.

Texty

Na pozadí mé práce stály původně přibližně dvě desítky textů s milostnou tematikou z oblasti české, resp. (středo)evropské literatury. Rozhodla jsem se pro podrobnější interpretaci jen několika z nich, k jiným odkazuji v průběhu psaní prostřednictvím srovnání, další jsou zastoupeny v závěrečné „Stručné antologii citátů“. Vybrané texty Vasilije Rozanova, Jakuba Demla, Bohumila Hrabala a Ludvíka Vaculíka pracují s médiem fotografie či s fenoménem vizuální řeči každý svým způsobem, přesto

však, s ohledem na milostný *diskurz*, budou mezi nimi nalézány i podstatné souvislosti.

Listy Jakuba Demla Otokaru Březinovi, autorský svazek představující sumu dopisů zasílaných Březinovi v letech 1899–1928, vydaný Demlem v roce 1933, obsahuje kromě primárního textu dopisů ještě četné paratexty, mezi nimi fotografie tasovské krajiny. Na těchto má být podle vydavatelského komentáře spatřován nepřítomný Otokar Březina. Interpretaci si zaslouží jednak paratextuální kompozice svazku, jednak samotné dopisy, v nichž sleduji příběh iniciace mladého básníka „Slovem“ básnické autority, symbolickou cestu mystického mlčení, ale i mlčení jakoby konkrétní: citoslovečné vzdechy, grafické pomlčky – pomyslné pomlky a zámlky milujícího subjektu, který reflektuje nedostatečnost řeči, jejímž prostřednictvím je mu dáno k „milovanému Mistrovi“ promlouvat.

V románu *Český snář* (psán 1979–80) Ludvíka Vaculíka je fotografie využívána jako vypravěčská strategie. Podílí se na záměrném skrývání a odhalování, na problematizaci hranice snu a reality. Z fotografií komponuje vypravěč album postav románu, ve kterém chybí postava z hlavních, objekt vypravěčovy touhy: Helena je z jediné fotografie, na níž figuruje, vystřižena, a na fotografii po ní zůstává prázdné místo, bílá silueta. S postavou Heleny se v románu pojí leitmotivy limity, prahu a hranice, zpřítomňující paradoxní situovanost vypravěče mezi nutností a volbou, realitou a snem.

Právě četba Vaculíkova románu iniciovala můj zájem, do té doby rozdělený mezi literaturu a fotografii, o problematiku textu integrujícího v sobě fotografii, jakož i (obráceně:) o problematiku textuality fotografie.

Román *Vita nuova* (psán od listopadu 1984 do února 1985) Bohumila Hrabala čtu jako pokus o nastolení nového řádu řeči, jež nepočítá se svou psanou podobou. Vypravěčka vidí významy jako zjevné,

jako identické se svými nositeli. Její pohled neproniká do hloubky, nýbrž nalézá hloubku na povrchu viděného, v obraze samém, v kontextu „řádu zamilovanosti“, jak o něm mluví její muž (objekt vyprávění). Horizontem milostného vztahu vypravěčky a jejího muže je spojení v pohledu. Médiem setkání se ukáže být také fotografie. Interpretačním klíčem k románu *Vita nuova* se mi stal křesťanský princip lásky-*agapé*, v Hrabalově textu komplementární s láskou *erotickou*.

Trojici textů českých doplňuje kapitola pojednávající o prvním vydání díla Vasilije Rozanova *Spadané listy (Opavšije listja)* z let 1913 (*Korob pěrvoj*) a 1915 (*Korob vtoroj i poslednij*), v němž je uveřejněno celkem osm fotografií. Na přítomnost fotografií ve *Spadaných listech* upozornil už Viktor Šklovskij (v notoricky známé studii *Literatura vne syžetu*), pozdější vydavatelská praxe však fotografie pominula, takže nejsou přítomny ani v kritickém vydání originálu, ani v překladu do češtiny (jsou tedy prakticky neznámy, proto jejich kopie zařazují do oddílu „Obrazová příloha“). Rozanovy úvahy o metonymické podstatě stylu otevírají jeho text právě médiu fotografie.

Milostný diskurz a příběh

Text Rolanda Barthese *Fragmenty milostného diskurzu* lze sotva vnímat jako metodologické východisko. Barthes simuluje jazyk primárního diskurzu, promlouvá přímo jako „já“ milujícího. Stavebním kamenem kompozice textu je fragment, jenž ale nepoukazuje k celku, je naopak projevem jeho neexistence. Barthesovy fragmenty jsou důsledně akonceptční (nebo anti-konceptční): manifestují skrze nehierarchické uspořádání (abecední řazení názvů fragmentů, tzv. *figur*) svou nahodilost, alogičnost, řečově performativní charakter promluvy, jež nevytváří smysl,

je jakoby pouze výrazem („*afirmací lásky*“¹). Tato metoda s sebou logicky nese odmítnutí milostného *příběhu*. Mě ale bude zajímat stejnou měrou jako *diskurz* právě *příběh* (a má četba primárního textu tedy zdaleka nesměřuje k jeho dekonstrukci, jak je tomu patrně u Barthese). *Afirmace Barthese* je zde i tak přítomna: ve výběrovosti, v důrazu na vlastní čtenářský zájem.

Dis-cursus, tj. „*pobíhání sem a tam, chození tam a zase zpět*“,“² představuje u Barthese neuzavřenou sumu jednotlivých scén jazyka, katalog rétorických (a performativních) *figur* a jejich distribuci, která je neslučitelná s možností integrace: „*je to horizontální diskurz: žádná transcendence, žádná spása, žádný román*.“³ Milostný *příběh* je oproti tomu takřka nutně *příběhem transcendence*, nebo alespoň integrace: scény milostné řeči se odehrávají v čase a/nebo jsou integrovány do obecnějšího rámce, systému: ať už lásky platónské (*erós*) či křesťanské (*agapé/caritas*).

Příběh a *diskurz* byly v literární vědě etablovány jako terminologická dvojice (přibližně ekvivalentní fabuli a syžetu), Barthesovo pojetí se nicméně s jejich naratologií stanoveným významem zcela nepřekrývá.⁴ *Příběh* a *diskurz* staví Barthes proti sobě jako dvě krajní možnosti preference, mezi nimiž se daný „milostný“ text pohybuje a vůči kterým se určitým způsobem vymezuje. *Příběh* reprezentuje instituci (včetně autorské), identitu, tradici, chrono-logičnost (dějovou

¹ BARTHES, Roland. *Fragmenty milostného diskurzu*. Přel. Čestmír Pelikán. Červený Kostelec: Pavel Mervart 2007, s. 20.

² BARTHES: *Fragmenty*, s. 15.

³ BARTHES: *Fragmenty*, s. 19.

⁴ Nebude myslím zavádějící konstatovat, že terminologický význam *příběhu* a *diskurzu* je v Barthesově pojetí (částečně) zahrnut a zároveň rozšířen mimo rámec naratologie, např. na pole diskurzivní analýzy. Pro moji práci není vzájemné vymezení podstatné, pouze na tuto pojmovou polysémii upozorňuji. Srov. CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Přel. Milan Orálek. Brno: Host 2008.

posloupnost), možnost vertikálního pohybu; *diskurz* osamocenost (anonymitu), náhodu, nesignifikantní uspořádání, jazykovou performanci, nutnost horizontality. Je zřejmé, že Barthesovy *Fragmenty milostného diskurzu* mají být čteny (také) jako kritika „panujících“ diskurzů, v jejichž rámci se obvykle odehrává milostný *příběh*. Barthesova realizace milostného *diskurzu bez příběhu* má za následek, že promlouvající „já“ se nemůže identifikovat s ničím jiným než s řečí *diskurzu*, v tomto duchu se také pojmenovává jako „strukturní já“.

Nakonec, v intenci jejich stylizace, čtu *Fragmenty milostného diskurzu* také jako literaturu primární. Ačkoli jejich mluvčí, „já“, podléhá systému (či nesystematičnosti) osamocené monologické psaní (podle hesla „*dialog zkazil Tragédii*“⁵), je přitom pluralitní, nutně si protirečí. Oslovován je nepřítomný druhý („ty“, milovaný), ale za adresáta *diskurzu* (a tedy objekt svádění) je označen i sám čtenář: do úst jsou mu vkládána slova „*Jak je to pravdivé! Poznávám tuto scénu jazyka.*“⁶ a je vyzýván ke „kooperaci“. Zároveň text prostřednictvím marginálií ukládá číst za „strukturním já“ jisté „já Rolanda Barthese“, obklopeného přáteli, s kterými rozmlouvá v družném dialogu, a listujícího svými oblíbenými knihami, nejčastěji *Utrpením mladého Werthera*, Platónovým *Symposiem* či texty barokní mystiky – *příběhy par excellence*. (Pozoruji tedy v textu dvojí komunikační schéma, které vypravěč inscenuje: anonymní „já“ – anonymní „ty“; Roland Bartes – čtenář.)

Aporie *Fragmentů milostného diskurzu* nicméně ponechám v hrubém náznaku a na závěr úvodu zmíním podstatnou perspektivu, již Barthes zastává: principem jeho textu je subverze řeči a těla: tělo, gesto, póza se stávají znaky, které se ad infinitum vystavují interpretaci, zatímco řeč je jednáním, performancí: pronesenou formulí „miluji tě“ nelze

⁵ BARTHES: *Fragmenty*, s. 247.

⁶ BARTHES: *Fragmenty*, s. 16.

interpretovat, je už sama označovaným. Tělo, ne řeč, je médiem smyslu. A řečí, ne rukou, se „já“ dotýká druhého. Variace na tuto metonymickou záměnu budu nalézat také v milostném *příběhu/diskurzu* „svých“ textů.

Vita nuova: řád zamilované laskavosti

Řád zamilovanosti

Metodou Hrabalova psaní v románu *Vita nuova* je diagonální čtení. V autorské předmluvě jsou formulovány, částečně metaforicky, principy tohoto psaní-čtení, shrnuji: 1. náhoda (letristická, dadaistická, surrealistická), 2. vizualita („*obrazy které hovorem převádím do slov*“; viz též podtitul románu „*Kartinky*“), 3. archeologičnost („*v diagonálních hlušinách a vrstvách skal nacházel překvapující trilobity*“), 4. strukturální povaha (ne tedy psychologismus „já“, ale „*předprahové vědomí*“, „*podprahové čtení*“). „Psaní jako čtení“ totiž nerozlišuje autora a čtenáře (jako by byli identičtí, oba se do textu „otiskují“, jsou zrcadlovými dvojníky) – předmluva končí následujícími slovy: „*tak jako diagonálním čtením nachází čtenář nejen otisky sama sebe ale také stylovou strukturu toho kdo ten text napsal...*“⁷ (Nepřekvapí, že v předmluvě nechybí jméno Rolanda Barthese.⁸)

Jako (důvtipná) čtenářka se během úvodní pasáže textu označí sama vypravěčka. Čtení, a je o něm jako o principu vyprávění referováno spíše zřídka (o případném psaní vyprávěného vypravěčkou se nerefereje vůbec), se nevztahuje ke čtení textu, ale je realizováno jako čtení povrchu věcí a těla, tj. gest, pohledů, výrazu tváře: „*A Vladimír se na mne usmál usmál se*

⁷ HRABAL, Bohumil. *Vita nuova*. In *Svatby v domě*. Praha: Pražská imaginace 1995, s. 179–419. Citace z tohoto odstavce s. 181–182.

⁸ A není běžně zmiňovanou informací, že poslední zamýšlené dílo Rolanda Barthese, které bylo po jeho smrti objeveno v pozůstalosti v rukopisných poznámkách, mělo nést název *Vita nova* a mělo být románem-esejem o lásce. Poslední, jak známo, zůstala poznámka-esej o smrti *Světlá komora*. Viz doslov Olgy Špilarové in BARTHES, Roland. *Rozkoš z textu*. Přel. Olga Špilarová. Praha: Triáda 2008, s. 84–85.

na mne jako provinilý kluk usmál se na mne a teď zase si nevěděl rady co s tím svým úsměvem a já jsem byla ráda že jsem jej přečetla že taky tak trochu já jsem jedničkou která dovede číst“.⁹ „Přečíst (koho)“ a „číst“ tu už samo o sobě znamená rozumět. Textualita, pokud je vůbec tematizována, se tedy nevztahuje k písmu, ale výhradně k (povrchu) obrazu; nese estetickou a emoční kvalitu. Vypravěčka také není žádným „okem kamery“ právě proto, že viděné pro ni už nese specifický význam (nazvala jsem jej zkusmo estetickým a emočním, ale snad by bylo příhodné nazvat jej strukturním: Hrabal v předmluvě píše o „*stylové struktuře toho kdo ten text psal*“, Barthes se definuje jako „strukturní já“ milostného *diskurzu*; je to význam *pro toho*, kdo se dívá, ale není založen na subjektivitě „já“). Význam obrazu (gesta, pohledu, výrazu tváře) *jakoby* byl už identický se svým nositelem – a vypravěčka významy „pouze“ viděla. Co jí však umožňuje obrazy a věci číst, není jejich identita, ale výhradně kontext, do kterého viděné věci vstupují. Takto by se dal myslím jednoduše definovat princip vizuální řeči, jíž vypravěčka románu (resp. „kartinek“!) *Vita nuova* promlouvá. Kontextem je tu „*řád zamilovanosti*“.¹⁰

„Formální“, stylistickým projevem vizuálního charakteru vyprávění je nehierarchizovaný (na větné parataxi založený) „proud řeči“,¹¹ který je však vnitřně strukturován fokusací, sledem vypravěččiných pohledů v časoprostoru a prostřednictvím „archeologických“ digresí směrem do minulosti (digrese bývají opět vyvolávány konkrétním pohledem). Skrze pohled je také propůjčován hlas jednotlivým postavám a včleňován tímto způsobem do vypravěččina

⁹ HRABAL: *Vita nuova*, s. 185.

¹⁰ HRABAL: *Vita nuova*, s. 214.

¹¹ Pojmenování „psaní proudem“ používá pro označení techniky vyprávění v trilogii *Svatby v domě – Vita nuova – Proluky* Milan Jankovič. Viz kapitolu „Psalí proudem – autobiografická trilogie“ in JANKOVIČ, Milan. *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*. Praha: Torst 1996, s. 115–144.

partu. (A hlas postav je často reprodukován ve své akustické kvalitě – s udáním tónu, hlasitosti, či vzdálenosti od vypravěččina ucha.)

Zorné pole vypravěčky zaujímá především její manžel (v textu jako „*můj muž*“ a „*můj klenot*“, nazývám jej dále též Hrabal): hlasatel „*řádu zamilovanosti*“.

Narcis na cestě

„*Řád zamilovanosti*“ je ve výkladech vypravěččina muže především polem lásky erotické (o lásce manželské či křesťanské ve svých promluvových partech explicitně nikdy nekáže). „Plození v krásnu“, ideální, nadosobní tvůrčí čin, vycházející z erotické zkušenosti, je horizontem touhy všech postav (tj. Hrabala a jeho přátel), defilujících před vypravěččinými zraky. Umělci se neustále nachází v agonálním rozpoložení, sokratovsky výsměšném, otevřeném a hravém (a nesoutěží spolu jen u hodovního stolu, při svých „svatbách v domě“, nýbrž při každé příležitosti), „trumfují“ se nejen svými řečmi, ale především svými činy.

Vypravěčka není v situaci uměleckého zápasu většinou připuštěna ke slovu, její vlastní řeč tak zaplňují přátelé jejího muže svými diskusemi o umění – a ona mlčky tká (čekajíc jako věrná Penelopé) své textilní obrazy: „*a přátelé mého muže chodili mi za zády a já jsem s předstíranou zálibou a soustředěním odtahovala od sebe napjatý rám strukturou plátna*“.¹² Jako by jí byl zapovězen vstup do světa jejího muže, který je neustále „na cestách“ (buď ve svých myšlenkách nebo po hostincích, zájezdech s divadelní společností atd.): „*Můj muž byl velice neklidný člověk těkal vždycky chtěl být docela jinde než byl [...] Někam jinam se díval než na to co právě dělal a jak jsem za čas zjistila tak se díval jinam*

¹² HRABAL: *Vita nuova*, s. 198.

aby se nemusel dívat na mne“.¹³ Vypravěčka se na svého muže „mlčky“ dívá.

Schopnost vypravěččina muže psát souvisí bezprostředně s láskou, s jejím jedním pólem sebezapomnění, odevzdání se – a pólem opačným, sebezpytujícím, narcistním. Psaní je možné v milostném okamžiku, jenž je darem božské milosti, je tematizováno jako osvícení: *„jenom když mohl být na slunci a psát a tuhle chvíli na slunci můj muž mne nevnímal můj muž byl celý v tom psaní*“.¹⁴ Momenty, kdy je Hrabal neschopen psaní, jsou spojeny s autoerotickým nábojem, s pohledem do zrcadla, s útekem před sebou samým: *„vždycky se polekal když se na sebe podíval do zrcadla Dlouho nemluvil trvalo mu to pěknou chvíli než se vzpamatoval z toho co tam v tom zrcadle viděl*“.¹⁵

Snést svůj vlastní pohled a vydržet pohled druhého představuje v románu možnost odpoutat se od narcistního „já“, vykročit k druhému. Hrabal se sám sobě líbí jako tělo (nechává vypravěčku obdivovat své krásné nohy, hrud' či opálenou pleť), leká se však zrcadlového odrazu, pohledu na svou tvář. Na zrcadlovém povrchu začíná cesta do vlastní hlubiny, ve které „já“ nenalézá odpověď, ale otázku: *„Karl Jaspers má jednu krásnou mezní kategorii das Sich-selber-durchsichtig-werden... učinit sám sebe průhledným Vladimíre já rád cituju nebudete na mne zase zlý nepřestanete mne proto mít rád co teďka mi napadlo Co se hodí jen a jen na vás víc než na toho kdo to napsal... A nadále budu bydlet ve skleněném domě kde všechno bude skleněné kde budu vidět každého kdo ke mně přichází po skleněných schodech tam kde budu spát na skleněném loži a přikrývat se skleněným prostěradlem na kterém dřívě či později se objeví nápis vyrytý démantem... Kdo jsem?...“*¹⁶ „Učinit sám sebe

¹³ HRABAL: *Vita nuova*, s. 267.

¹⁴ HRABAL: *Vita nuova*, s. 272.

¹⁵ HRABAL: *Vita nuova*, s. 392.

¹⁶ HRABAL: *Vita nuova*, s. 335–336.

průhledným“ znamená zřít se sebe sama, tím se otevřít druhému, ukázat se jeho pohledu a přijmout vlastní podobu právě z jeho pohledu: jsem právě takový, jakým jsem viděn. Sebedestruující a (v druhém) sebenalézající průhlednění podstupuje kromě Vladimíra i vypravěčka, nejvýrazněji ve chvíli, kdy s manželem a jeho bratrem přijíždějí do jejího starého bytu na Slovensku, kde žila se svým bývalým „ženichem“ – a Hrabal zahlédne na stěnách fotografie z její minulosti. Právě povrch těchto fotografií mu představuje zrcadlo, v němž je mu jeho vlastní pohled, strháváný do narcistní hlubiny, vrácen jako pohled jeho ženy: „*můj muž který teď zestaral o dvacet let a víc protože to co jsem viděla na fotografiích já to tam viděl i můj muž a můj muž měl ty svoje žárlivé oči a já jsem viděla že vlastně ještě víc než tou slivovicí vrávorá z těch mých fotografií [...] tak nějak zase vystřízlivěl tak nějak zase se tím že si prohlížel ty moje fotografie se vyrovnal a zasmál se a hledal moje oči a když se na mne podíval viděla jsem že všechno pochopil že se pomučil že sestoupil až na dno té své žárlivosti a že mi odpustil dokonce že byl rád že jsem ten byt nechala tak jak jsem jej opustila tenkrát že mi děkuje za to že i on nahlédl do mého tajemství a že tedy je můj muž před kterým jsem průhledná*“.¹⁷ Jako připomínku této události si vypravěčka a její muž přivázejí do libeňského bytu „Na Hrázi“ nejen koš s fotografiemi (které vypravěčka později spálí), ale také – příznačně – zrcadlo. V následující scéně ze starého vypravěččina bytu představuje zrcadlo de facto fotografii dané scény: „*zrcadlo ve kterém se zrcadlil celý ten hrozný pokoj jako po vraždě to tady vypadalo v tom zrcadle které jsem chtěla tady nechat ale můj muž trval že právě tohle zrcadlo chce s sebou*“.¹⁸ Hrabal si tuto „fotografii“ odváží (snad) právě proto, že obraz, který odráží, tímto zmizí, zůstane definitivně minulostí, neboť jej budou přepisovat obrazy jiné.

¹⁷ HRABAL: *Vita nuova*, s. 307–309.

¹⁸ HRABAL: *Vita nuova*, s. 308.

(V tomtéž zrcadle upevněném na stěně nově zařízeného libeňského bytu spatřuje vypravěčka „*jak ten náš byt je krásný a v koutě hořel oheň ve sporáku*“.¹⁹ Teplo domácího krbu, resp. „*sporáku*“, a rozsvícená okna bytu jsou podstatnými leitmotivy celého textu.)

Spojení pohledu milenců (jakoby v zrcadle, v narcistním pohledu do hlubiny), které nejdokonaleji realizují postavy Vladimíra a Tekly, otevírá milence pohledům ostatních, činí z nich erotický (a erotizující) obraz, který se pohledům záměrně vystavuje, přitahuje je a vyvolává touhu – ne po obraze samém, ale po hledání vlastní „polovičky“. Vladimír a Tekla jakoby ztělesňovali utopickou realizaci (pohřichu dočasnou) androgynního mýtu, neboť jsou spolu spojeni neustále, tělem i duší: Vladimír trpí zimou, když Tekla trpí zimou, Vladimír chodí s Teklou do jejího zaměstnání, ve chvíli, kdy by Tekla měla porodit jejich dítě, Vladimír by (podle svých slov) zemřel. Etapy jejich *příběhu* lásky se odráží i ve Vladimírově tvůrčí potenci: ve chvíli největší zamilovanosti předvádí Vladimír sebedestruující performance, při které „*jako by vylil svoji duši ale i tohle mu bylo málo*“.²⁰ To je situace „učinění se průhledným“. Ve vztahu Vladimíra a Tekly následuje po tomto mezním zážitku „nejkonvenčnější“ období (tak je pojmenováváno vypravěčkou; snad lze použít i pojmenování „androgynní“), uzavírá se odchodem Tekly a její žádostí o rozvod, soudem. Tento epizodní *příběh* má tedy zřetelnou dějovou linii, pro *příběh* lásky charakteristickou: náhlé, okamžité upadnutí do lásky – zamilovanost – zážitek hranice – formalizace lásky – pocit vypleněnosti – rozchod.²¹

¹⁹ HRABAL: *Vita nuova*, s. 320.

²⁰ HRABAL: *Vita nuova*, s. 334.

²¹ K epizodické povaze *příběhu* lásky a jeho časovými charakteristikám srov. kapitolu „Každodenná láska“ in MĚSZÁROS, Ondrej. *Závan transcendentie: O časovosti lásky*. Bratislava: Kalligram 2001, s. 95–148.

Řád laskavosti

Milostný vztah ústřední dvojice je jiný než otevřeně erotický. Těžko v něm také sledovat nějakou „vývojovou“ linii. Jeho dynamika je určována směrem a rytmem (individuálních či vzájemných) pohledů, jejich občasným epifanickým setkáním a možná častějším míjením se. Spojení v pohledu znamená předat druhému dar vidění: „*a tam jsem to viděla na vlastní oči Vlastně na oči mého muže protože já bych si sama toho nikdy nevšimla to můj muž mi daroval trošku i ty svoje oči*“;²² také představuje obětování se: „*dívala jsem se na něj tak aby snesl můj pohled vždycky sklopil oči a mlčel pak celý večer mlčel zrovna tak jako by se na sebe podíval do zrcadla a já jsem tou větou kterou jsem opakovala už tolik let tou větou jsem jej nutila aby vydržel ten pohled na sebe sama aby vydržel a snesl obsah té věty... Nech toho já tě užívím...*“²³ Řečeno s Paulem Ricoeurem,²⁴ jde o *proces* manželství, v němž se *erós* (tzv. „láska vystupující“) obnovuje skrze *agapé* (lat. *caritas*, tzv. „láska sestupující“). Pohledy vypravěčky a jejího muže z očí do očí nejsou jen výrazem sebe-identifikace (jak je tomu u Vladimíra), ale i vzájemné personalizace.

Manželskou dvojici pojí především láska-*agapé*. Apoštol Pavel ji v *Listu Římanům* a *Listech Korintským* definuje jako „novou smlouvu srdce“, v opozici k židovskému zákonu založenému na písmu. Nahlížen z tohoto úhlu je Hrabalův „*řád zamilovanosti*“ dokonalou realizací Pavlovy zvěsti, protože písmo zcela obchází. Text románu *Vita nuova* netematizuje svou psanost: pásmo vypravěčky je výhradně hlasem, řečí („řečí srdce“), která se šíří a rozšiřuje na vše, co se nalézá v jejím dosahu. Vyprávění nese základní hodnoty obsažené v Pavlových listech: nezprostředkovanost (2

²² HRABAL: *Vita nuova*, s. 325.

²³ HRABAL: *Vita nuova*, s. 397.

²⁴ Viz RICOEUR, Paul. *Sexualita jako div, bloudění, záhada*. In *Život, pravda, symbol*. Přel. Miloš Rejchrt. Praha: Oikúmené 1993, s. 121–130.

Kor 3), příklad svobody (1 Kor 9), dar prorockého slova jako nejvyšší milost (Ř 12,6; 1 Kor 14 ad.). Tak ani tvůrčí akt není nakonec v románu *Vita nuova* vázán na psaní – a dar prorockého slova, kterým je vypravěččin muž navštěvován, nabývá v textu různých forem.

Nový zákon má pro lásku ještě jeden pojem, jenž při čtení Hrabalova textu notně rezonuje: *philia*, láska mezi přáteli. Reprezentuje ji především vztah Ježíše a apoštolů (resp. postava Hrabala a postavy jeho přátel).

Toto vyprávění (hlas vypravěčky – „řeč srdce“) je tak vlastně v největší možné míře *laskavé* (také „laská“ pohledem): v opozici k „*drsnému*“ psaní, jak o něm mluví (tedy: píše) Roland Barthes: „*v psaní není žádná laskavost, spíš teror: psaní dusí druhého, který jej nevnímá jako dar, nýbrž čte v něm potvrzení mistrovství, moci, rozkoše a samoty.*“²⁵ Pokusem o nezprostředkovaný, na reprodukci vizuálních obrazů založený proud řeči – tedy pokusem o zrušení (autoerotického) psaní nastoluje text *Vita nuova* nový řád: řád zamilované laskavosti.

²⁵ BARTHES: *Fragmenty*, s. 101.

Teorie

Fotografie a text

Fotografie je realistická. Fotografie není analogická realitě.

Aniž bych se pokoušela reprodukovat zde dilemata teorie fotografie, jak je řešila v průběhu své více než stoleté existence, je třeba předeslat, že rozpor naznačený úvodními dvěma větami bude opakovaně tematizován také milujícím subjektem, jenž pohlíží na fotografii (milovaného). Teorie se už ve svých počátcích pokoušela onen paradox rozřešit, vyložit, udělit fotografii samostatný status v rámci umění, ukazovat na ni logicky jako na *způsob zobrazení* reality, nikoli jako na skutečnost samu. Milostný *diskurz* fotografii naopak přijímá právě v jejím paradoxním vztahu k realitě, zhodnocuje nezřídka právě tento aspekt: *Jako by* milovaná osoba na fotografii byla *skutečná*. (Z hlediska teorie jde o nejprimitivnější z možných pohledů na fotografii, pohled v podstatě mytologizující. O to také, mimo jiné, půjde.)

Fotografie, jimiž se budu zabývat, nefigurují tedy v textu jako svébytný umělecký artefakt, ale jako prvek textu neoddělitelný od kontextu, případně jako stylizační postup (tj. jako způsob popisu, zobrazení), jako „vizuální jazyk“. Řeč bude jednak o reálné fotografii (běžně vnímané spíše jako ilustrace textu), tedy takové, kterou autor (nikoli editor) jednoznačně přiřazuje ke svému textu – rámuje ji textem –, jednak také o fotografii textuální, ať už o textuální „reprodukcí“ fotografie (tj. popisu toho, co je vidět na fotografii přítomné ve fikčním světě) či o „fotografickém“ zobrazení vůbec (řeč pohledů, gest, popisy povrchu

věcí/postav).

Že literatura pracuje s médiem fotografie, není pochopitelně zjištění nikterak objevené. Implantace médií založených na technické reprodukovatelnosti do textu, případně použití jiného média jako stylizačního či kompozičního principu textu je postupem v literatuře běžným a teorií hojně reflektovaným (např. akustická medialita moderní lyriky, pro niž byl údajně určující vynález fonografu;²⁶ role filmu pro modernistickou prózu, např. pro Nabokova; fotografie jako médium paměti pak hraje klíčovou roli v Proustově *Hledání ztraceného času*). Na základě nesystematického „průzkumu“ se domnívám, že v českém kontextu se fotografie jako prvek literárního díla v teoretické rovině výrazněji nereflakuje, příp. v překladatelské, ediční a vydavatelské praxi někdy nerespektuje (samozřejmě výjimku představují texty avantgardy a o avantgardě).²⁷ Důvody pro vynechání fotografie v konkrétním vydání mohou tkvět v nerozpoznání komplexity textu, tedy v záměně (k textu se nevztahující, postradatelné) fotografie-ilustrace s fotografií-textem, fotografií-promluvou.

V následujících pasážích zmíním krátce teoretické podloží svého

²⁶ KULCSÁR-SZABÓ, Ernő. Dichtungsgeschichte und mediale Kulturtechniken. In *Spätmoderne: Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa I*. Berlin: Frank & Timme 2006, s. 23–39.

²⁷ Zmiňuji-li se o českém kontextu, nemám na mysli podrobnější srovnání s jiným, rozsáhlejší reflexi by si daná problematika určitě zasloužila. Srov. např. následující vydání, v nichž chybí autorský fotografický doprovod: ROZANOV, Vasilij. *Spadané listy*. Přel. Ludmila Dušková a Ladislav Zadražil. Praha: Triáda 1997. (Český překlad čerpá z vydání Rozanovových sebraných spisů, v nichž fotografický part taktéž chybí: ROZANOV, Vasilij. *Ujediněnnoje*. Moskva 1990.) VACULÍK, Ludvík. *Cseh álmoskönyv*. Přel. Klára Körtvélyessy. Bratislava: Kalligram 1998. ŠKVORECKÝ, Josef. *Dvorak in Love. A Light-Hearted Dream*. Přel. Paul Wilson. New York: A. A. Knopf 1987.

S relevantním přístupem k multimedialitě textu se naopak lze setkat při vydávání děl avantgardy – pochopitelně (také) proto, že avantgarda využití jiných médií teoreticky reflektuje – narozdíl od těch textů (resp. autorů), které (kteří) jsou mým tématem. Srov. BRETON, André. *Nadja*. Přel. Jarmila Fialová. Praha: Dauphin 1996.

uvažování o fotografii v milostném *diskurzu/příběhu* a zaměřím se na interpretaci konkrétních textů, využívajících fotografického média. Vedle románu Bohumila Hrabala *Vita nuova*, ve kterém dominuje určitá „vizuální řeč“ a v němž je povrch fotografie vnímán jako zrcadlová plocha (jak jsem popisovala v předchozí kapitole), bude čteně podroben román Ludvíka Vaculíka *Český snář*, zejména jeho fotografická složka, využívaná jako enigmatičtý vypravěčský postup. Chci taktéž poukázat na spojení fotografie a literárního textu už v době moderny, ve známých (ovšem ne díky fotografiím) textech Vasilije Rozanova *Spadané listy (Opavšije listja)* či v *Listech Jakuba Demla Otokaru Březinovi*.²⁸

Kontext vs. neurčitost

Fotografie je text.

Fotografie není médiem s autonomními vyjadřovacími prostředky (jako hudba) nebo médiem natolik komplexním a heterogenním (jako film), aby mohla být komunikačně soběstačná, abstrahována od kontextu, ve kterém vznikla či má být nahlížena. Teoretici fotografie téměř jednohlasně²⁹ dokládají, že neexistuje něco jako svébytný fotografický jazyk, že sdělení fotografie musí být zasazeno do určitého rámce, jinak by její čtení mohlo být arbitrární: „*Fotografie je ‚neúplná‘ promluva –*

²⁸ Na souvislosti mezi dílem Jakuba Demla a Vasilije Rozanova poprvé upozornil Bohumil Mathesius v poznámce pod čarou svého překladu *Teorie prózy* Viktora Šklovského. Viz ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Literatura vně syžetu*. In *Teorie prózy*. Přel. Bohumil Mathesius. Praha: Akropolis 2003, s. 225–245, cit. s. 230. [1. české vyd. 1933.] Nejnověji srovnání rozvinul Alexander Wöll. Viz WÖLL, Alexander. *Jakub Deml: Leben und Werk (1878–1961): Eine Studie zur mitteleuropäischen Literatur*. Kolín nad Rýnem: Böhlau Verlag 2006.

²⁹ Walter Benjamin (1931), Roland Barthes (1964), John Berger (1972), Allan Sekula (1975), Victor Burgin (1977) ad. In *Co je to fotografie*. Ed. Karel Císař. 1. Praha: Herrmann & synové 2004.

– sdělení, jež závisí na nějaké vnější matrici podmínek a předpokladů pro to, aby bylo srozumitelné, čitelné. [...] Fotografie komunikuje prostřednictvím svého spojení s jakýmsi skrytým či implicitním textem; právě tento text, či systém skrytých lingvistických propozic, přenáší fotografii do sféry srozumitelnosti.³⁰ Allan Sekula zde „implicitním textem“ myslí pochopitelně text v nejširším slova smyslu, tedy i určitou kulturní situovanost, také systém pravidel čtení fotografie. O kontextualizaci jako hlavním nároku na rozumění fotografii mluví s provokativní dikcí už Walter Benjamin v závěrečných otázkách *Malých dějin fotografie* (1931): „Říká se, že analfabetem budoucnosti nebude ten, kdo neumí číst a psát, nýbrž ten, kdo nerozumí fotografii. Nemáme však považovat za analfabeta také fotografa, který neumí číst své vlastní obrázky? Nestane se popisek podstatnou součástí snímku?“³¹

Fotografie je neurčitá.

Sémiotickému přístupu k recepci fotografie konkurují nicméně podstatná zjištění o jiném (řekněme „běžném“) čtení fotografie. Text rámuující fotografii není (většinou) explicitní, čtenář jej musí nalézat, vynakládat úsilí na jeho konstrukci. Je tedy možné onen kontext také vynechat (lhostejno zda záměrně, či nezáměrně), chápat fotografii jako fenomén neodvislý od okolí. „Běžné mínění rovněž jaksi temně pokládá obraz za místo vzdoru vůči smyslu, a to ve jménu jisté mytické myšlenky *Života: obraz je re-prezentace, to jest nakonec*

³⁰ SEKULA, Allan. O vynalezení fotografického významu. Přel. Eva Klimentová. In *Co je to fotografie*. Ed. Karel Císař. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 67–88, cit. s. 67–68.

³¹ BENJAMIN, Walter. Malé dějiny fotografie. Přel. Martin Ritter. In *Co je to fotografie*. Ed. Karel Císař. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 9–19, cit. s. 19.

vzkříšení.³² Příbuznost fotografie s žitým, „živým“, „autentickým“, její neurčitost, fragmentárnost (fotografie jako výsek reality, fotografie bez rámu) – to bývají zásadní motivy pro uchýlení se literatury k médiu fotografie.

Literatura si pochopitelně nemusí z těchto dvou receptivních přístupů (tj. „textuální“ – prostředkovaná vs. bezprostřední řeč fotografického obrazu) důsledně vybírat jeden, využívá v různé míře obou. Kontextualizuje fotografii v rámci milostného *diskurzu*, tematizujíc její nejednoznačnost.

(Mimoходом, proces recepce, jak jej v teorii fotografie sleduji, se v literární komunikaci zužitkovává v rámci *produkce* textu, jako strategie vypravěčská, jako řízení recepce textu.)

Shrnuto: Fotografie sama o sobě představuje pouze jakousi potencialitu významu. Její význam se konstituuje až v určitém kontextu, realizuje se jako promluva, součást širší narativní struktury. Začleněna do milostného *diskurzu* „opravčívá“ s většími či menšími (ne)úspěchy hranici (ne)vyslovitelného, případně ji posouvá až k hranici (ne)zobrazitelného.

Fotografie milované bytosti se může stát ideálním obrazem-textem beze slov, ikonem, *jakoby* označovaným samým. Posléze se z ikonu stává ikona, jak ji známe z malířství: svatý obraz (druhého). Nebo fetiš.

³² BARTHES, Roland. Rétorika obrazu. Přel. Miroslav Petříček. In *Co je to fotografie*. Ed. Karel Císař. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 51–61, cit. s. 51. Tato slova zaznívají v Barthesově stati ze 60. let jako jednoznačná kritika. Sám nicméně „primitivistický“ pohled na fotografii rehabilituje ve *Světle komoře*.

Oko a pohled jako vývojka a ustalovač

Pozdní práce Rolanda Barthesa, esej s názvem *Světlá komora* a podtitulem *Poznámka k fotografii*, nemusí být čtena jako odborný text o fotografii. I jeho proklamovanou marginalitu („pouhá poznámka, vysvětlivka“) lze spatřovat jako součást stylizační hry. Vypravěčem textu je „já“ starého a z vědy (především té strukturalistické, sémiotické) rozčarovaného Rolanda Barthesa. Vyprávěcí situace: „já“ imaginující příběhy nad hromadou fotografií. Čas: minulost („kam až oko dohlédne“).

Ačkoli esej *Světlá komora* představuje pro mou práci důležitý podnět a také interpretační klíč k jiným textům (např. Vaculíkovu *Českému snáři*), jsem daleka toho pouštět se do její zevrubnější exegeze.³³ Poukáži pouze na základní Barthesovy pojmy, rozlišující dva druhy pohledu na fotografii: *studium* jako strukturující, kulturně ukotvený, interpretující pohled – a *punctum* jako zraňující, bytostně individuální, „divošský“ prožitek z pohledu na fotografii, určité spojení s referentem na fotografii (nečekané uvědomění si smrti referentu v té podobě, jak byl vyfotografován, a zároveň s tím prožitek vlastní smrtelnosti).

Kontakt s referentem může a nemusí být chápán metaforicky. Barthes explicitně rozehrává právě onu tragickou (patetickou), doslovnou variantu: světlou komoru představuje oko subjektu, které se s referentem spojuje přímo fyzicky – okamžikovým procesem vývoje fotografického obrazu na sítnici. Médii jsou světelné paprsky. Motivy světla a vyzařování mohou prostředkovat (nyní už v metaforickém čtení Barthesova textu) katarzní prožitek znovuzrození. Že text setrvává v záměrných nejednoznačnostech (pro mě i v tom nejzákladnějším, např. ve stylizaci vypravěčského „já“: je (sebe)ironické? sentimentální?

³³ K té by bylo potřeba definovat poslední Barthesův text ve vztahu k jeho celoživotnímu teoretickému dílu, kontextualizovat jej žánrově, podhalit jeho literární i teoretické pretexty.

nostalgie? smrtelně vážné?) a implikuje jiný výklad než explikuje, potvrzuje myslím relevanci jeho čtení (také) jako literatury primární.

Pohledy naratologicky a sémioticky

Paralelu fotografie a textu lze vést i prostřednictvím podrobnější strukturační fotografie narativu. Victor Burgin³⁴ rozlišuje na fotografii (v návaznosti na filmovou teorii) čtyři základní druhy pohledu: 1. pohled fotografického přístroje, když fotografuje; 2. pohled diváka, když se dívá na fotografii; 3. pohledy, které jsou vysílány lidmi zobrazenými na fotografii směrem k jiným lidem/objektům na fotografii; 4. pohled, směřovaný lidmi zobrazenými na fotografii ven z fotografie, na fotografický přístroj, resp. na diváka.

Takové pohledy lze jednoduše korelovat s naratologickými kategoriemi literární teorie: 1. implikovaný autor, příp. extradiegetické vyprávění (vypravěč v *er*-formě, jenž není součástí fikčního světa); 2. (implikovaný) čtenář; 3. intradiegetické vyprávění; 4. homodiegetické vyprávění (vypravěč v *ich*-formě jako aktér fikčního světa). Bylo by zajímavé sledovat, zda se konkrétní fotografie začleňují do textu v rámci toho druhu diegeze, který svými pohledy konstituují.

Milostný *diskurz* si s modelovým, poněkud schematickým vymezením pohledů na fotografii nevystačí. Pohled funguje jako určitý způsob fokalizace především u homodiegetického vyprávění, tedy u žánru autoportrétu (jak jej používá např. Vaculík): má co dělat se sebereflexivitou (fotografického) textu, se zmnožením subjektu: fotograf/vypravěč instaluje fotografický aparát, aby zachytil sebe sama, dívá se do objektivu / na sebe sama / na diváka zároveň.

³⁴ BURGIN, Victor. Prohlížení fotografií. Přel. Eva Klimentová. In *Co je to fotografie*. Ed. Karel Císař. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 91–100, cit. s. 95.

Pohled milované bytosti (objektu lásky), klíčový prvek milostného *diskurzu*, je v tematické rovině traktován v paradoxu: je významný, je spojen s tušením, vědomím významu pro milujícího, je však zároveň totální neznámou, hádankou, nekonečnou potencialitou významu. Sémiotická interpretace jakéhokoli pohledu (tedy nejen toho na fotografii) se bude nápadně podobat problematice interpretace fotografie vůbec: pohled lze interpretovat pouze v určitém kontextu, v našem případě v kontextu lásky, erotiky, touhy. Sám o sobě je pohled sémanticky prázdný, proto je hádankou: hledá se k němu klíčový pojem.³⁵ Hledání významu pohledu, možnost setkání milenců v pohledu z očí do očí, bývá navíc ztěžováno vychýlením pohledu: na fotografii milované bytosti převládají pohledy do strany, mimo, nebo dokonce pohledy absentující (zavřené oči, skloněná hlava, rozmazaná, vybledlá fotografie). Vzpomeňme také na klopení očí, častou neschopnost nebo nemožnost pohledu do očí milované bytosti v Hrabalově textu *Vita nuova*: vypravěčka, její muž, Vladimírek i další postavy v zamilovanosti klopí oči. Pohled z očí do očí jako by byl horizontem lásky, její ideální realizací.

³⁵ Srov. též kapitulu „Verlockung: Die Macht des Rätsels“ in SCHNEIDER, Manfred. *Liebe und Betrug: Die Sprachen des Verlangens*. Mnichov a Vídeň: Carl Hanser Verlag 1992, s. 52–64.

Styl jako metonymie

Širokou problematiku institucionalizace fotografie jako relevantní autorské (tj. umělecké, stylizované) výpovědi o člověku a světě lze zkusmo přirovnat k prosazování se „dokumentárních“ žánrů jako paměti, deník, dopis, zápisek (tedy nesyžetové prózy obecně) v literatuře moderny.

Text a fotografie spolu mohou komunikovat v různých souvislostech, v zápiscích Vasilije Rozanova je spojuje zájem o privátní, rodinnou sféru života, o každodennost, v níž je ale spatřováno cosi numinózního. Rozanov zařazuje do svých deníkových záznamů *Spadané listy (Opavšije list'ja)* fotografie členů své rodiny: to by v desátých letech dvacátého století nebylo již výjimečné, Viktor Šklovskij však ve studii *Literatura vně syžetu* ukazuje na zásadní novum – některé fotografie jsou Rozanovem uveřejněny bez konvenčního zarámování, nedemonstrují tedy svou vydělenost z textu, ilustrativnost, umělecký status, nýbrž jakoby vtékají do textu, propojují se s jeho „nerozlišujícím“ (tj. nehierarchizujícím) stylem.³⁶

„Styl je duše věcí.“³⁷ „Styl je to, kde Bůh políbil věc. ¶ (Štědrý den.

³⁶ V souvislosti s Rozanovovým pojetím stylu a posouváním žánrových schémat se nabízí poukázat na esej Georga Simmela *Rám obrazu* (1902), která mj. tematizuje absenci rámu u fotografie a předznamenává reflexi a dekonstrukci fenoménu rámu (a rámce v nejširším slova smyslu) modernou. Rám je u Simmela spojován mj. s fokusací, stylizací, rytmizací, s prostředkováním mezi přírodním (amorfní materiál rámu) a uměl(eck)ým (jeho geometrická forma). Srov. s následně citovanými Rozanovovými definicemi stylu ze *Spadaných listů* (1913–15). Viz SIMMEL, Georg. *Der Bildrahmen: Ein ästhetischer Versuch*. In *Soziologische Ästhetik*. Bodenheim 1998, s. 111–117.

³⁷ ROZANOV, Vasilij. *Spadané listy*. Přel. Ludmila Dušková a Ladislav Zadražil. Praha: Triáda 1997, s. 284.

U mámy na klinice.)“³⁸ „Stylové jsou věci ukončené. ¶ Proto jsou také už mrtvé. A proto jsou také už věčné. ¶ Nebudou se měnit. Ale zůstanou tu navždy. ¶ Zároveň je styl ovšem čímsi vnějškovým. Je to vnější vzhled věcí. Jejich kůže. Člověka ale přece líbáme na svatá ústa a nikoho nenapadne políbit ho na srdce, které je pro něho tak důležité a potřebné. ¶ (na klinice u naší mámy)“.³⁹ Rozanovovy definice stylu otevírají text i pro fotografii. Nesou s sebou tentýž rozpor, jaký popisuje např. Barthes v souvislosti s pohledem na fotografii: autentický, láskyplný, chvilkový dotek („polibek“, „kůže“) s na povrch vystupující podstatou („duší“) věci je zkalen jejím „zkameněním“, zvěcněním právě ve chvíli kýženého doteku. Z hlediska věčnosti, osvícené tvůrčí individuality jde o radostný akt: ustanovovat tvar věcí, uchovávat je, „vtělit“ myšlenku do textu prostřednictvím stylu. Píšící „já“ je však pohříchu smrtelné (úvahy o stylu zasazuje Rozanov do situace bdění u lůžka své umírající ženy).

(Rozanovovo řešení – transcendovat svou existenci právě skrze okamžikové psaní-spojení, skrze tělesný prožitek, plození, metaforické kojení (se), skrze mystické spojení s veškerenstvím – integruje ve svém rámci, domnívám se, i médium fotografie jako prostředek mystického spojení s nepřítomným referentem.)

Poukazuji ne na přímou souvislost (Rozanov nemá ve své definici stylu na mysli fotografii), nýbrž na vnitřní podobnost: zaujetí povrchem, věcí, tělem, gestem – *metonymická* podstata výjevu (povrch už představuje podstatu věci: „ústa“ místo „srdce“, styl místo „duše“), to je hledaná řeč fotografie. Právě v tomto výrazovém kontextu se fotografie do literárního textu (a milostného *diskurzu*) zapojuje.

³⁸ ROZANOV: *Spadané listy*, s. 382.

³⁹ ROZANOV: *Spadané listy*, s. 383.

„Cosi transcendentního“

V prvním díle *Spadaných listů (Korob pěrvoj)*⁴⁰ je uveřejněno celkem šest fotografií, ve druhém (*Korob vtoroj i poslednij*)⁴¹ fotografie dvě.⁴² Jedná se (až na jednu fotografii) o snímky spojené s autorovým rodinným životem: fotografie domu, portrét Rozanovovy ženy (v textu jako „máma“, „mamka“, „přítelka“), její matky („bábinka“), skupinové portréty dětí. První fotografie dětí je zařazena vedle zápisku scény, v níž Rozanov popisuje vzhled i povahu svých tří dcer, Věry, Varji a Táni, a přirovnává je ke zvířátkům (slonu, zebře a žirafě) – fotografie tak čtenáři umožňuje konfrontovat popis s reálnou podobou dětí.⁴³ Právě na tuto a další skupinovou fotografii,⁴⁴ taktéž umístěnou poblíž popisu scény, v níž děti vystupují, poukazuje Viktor Šklovskij a odlišuje je od ostatních „zarámovaných“ fotografií: „Tyto fotografie působí divným, neobyčejným dojmem. Podíváte-li se na ně podrobněji, vyjasní se vám příčina toho dojmu: fotografie jsou vytištěny bez okraje, ne tak, jak se fotografie v knihách obyčejně tisknou. Šedé pozadí fotografií jde až ke krajům stránek, až tam, kde jsou seříznuty. Pod fotografií není ani titulu ani vysvětlujícího textu. To vše dohromady nepůsobí dojmem ilustrace knižní, ale skutečné fotografie do knihy vložené.“⁴⁵ Rozdíl lze tedy, doplňuji, sledovat i v povaze textu, který nahrazuje fotografii rámečkem, že zachycuje konkrétní situaci, epizodu z rodinného života, a tak i „oživuje“ děti na fotografiích.

⁴⁰ ROZANOV, Vasilij. *Opavšije listja: Korob pěrvoj*. Petrohrad: Vasilij Rozanov 1913.

⁴¹ ROZANOV, Vasilij. *Opavšije listja: Korob vtoroj i poslednij*. Petrohrad: Vasilij Rozanov 1915.

⁴² Jelikož první vydání *Spadaných listů* není běžně dostupné, příkládám v „Obrazové příloze“ kopie všech fotografií, ačkoli o každé z nich pojednáno nebude.

⁴³ Viz obr. 1 a citaci kontextu, str. 99.

⁴⁴ Viz obr. 8 a citaci kontextu, str. 108–110.

⁴⁵ ŠKLOVSKIJ, Viktor. Literatura vně syžetu. In *Teorie prózy*. Přel. Bohumil Mathesius. Praha: Akropolis 2003, s. 225–245, cit. s. 233.

Soubor čtyř bezprostředně za sebou řazených fotografií⁴⁶ (na bílém podkladě) se vztahuje ke dvěma zápiskům, v nichž jsou konfrontovány různé „*domy*“ (domácnosti) – jeden, ve kterém Rozanov vyrůstal, a druhý, z něhož pochází jeho žena. Překročení prahu „*domu bábinky*“ je popisováno jako iniciační zážitek, milosti-plný okamžik intuitivního, emocionálního nahlédnutí na žitý život, v opozici k dosavadnímu životu dezintegrovanému, pouze intelektuálnímu („*chápání*“). Zde začíná Rozanovova *vita nuova*, již nazývá „*novou filozofii života*“. Portrétní fotografie rodinných příslušníků lze chápat jako určitý „důkazní materiál“ určený čtenáři, jako přímé zprostředkování pohledu písčícího „já“ („*poprvé v životě jsem spatřil šlechtné lidi*“). Důsledkem afirmace křesťanské lásky-*agapé* je opět, podobně jako např. u Hrabala, („pomyslné“) vyloučení (sebestředného) psaní. Zápis končí: „*A já jsem se do toho všeho zamiloval. Přestal jsem psát. Ovšem tehdy se zrodil můj nový život.*“⁴⁷

Pozornost si zaslouží také jediná fotografie, nevztahující se k vypravěčovu privátnu. Představuje mladou ženu. Pod jejím snímkem je umístěn popis s udáním data jejího úmrtí a místa pohřbení.⁴⁸ Nerozsáhlý zápisek zpravuje o výslovném přání Naděždy Romanovny (tak se mladá žena z fotografie jmenuje), aby na jejím hrobě nestál pomník, ale pouze dřevěný kříž. Rozanov její nárok komentuje: „*A pak – nic. Hrozivé mlčení. Nebytí. Vyjadřuje to křesťanské ,nikdy jsem ani pro zem nežila‘. ¶ Je v tom celé křesťanské srdce. Nejenže se nechci namáhat pro zem, ale nechci ani, aby mě zem chovala v paměti. ‘Strašné...’*“⁴⁹ Místo reálného náhrobku vztyčuje Rozanov pomník textuální a fotografický (zapomnění je předcházeno dvojím zvětšením): nápis z neexistujícího pomníku supluje data uvedená v popisku pod snímkem. Fotografie je zde takřka

⁴⁶ Viz obr. 2–5 a citaci kontextu, s. 100–104.

⁴⁷ ROZANOV: *Spadané listy*, s. 75–78.

⁴⁸ Viz obr. 7 a citaci kontextu, s. 106–107.

⁴⁹ ROZANOV: *Spadané listy*, s. 200.

ekvivalentem svatého obrazu. Čtenářův pohled na ženu na snímku je směřován závěrečnou pasáží zápisku: „*Naděžda Romanovna byla ve všem krásná. Absolutně krásná. Bylo v ní cosi transcendentního.*“⁵⁰ Rozanovův na metonymii založený styl znamená zhodnocení fotografie právě jako *reprezentace*. Prožitek smrti referentu i své vlastní (jak jej postihuje např. Barthes při pohledu na fotografii své matky jako dítěte) nesou zde jednoznačné konotace současného vzkříšení – představa hranice mezi světy „tady“ a „tam“ představuje u Rozanova pozitivní kvalitu.

⁵⁰ ROZANOV: *Spadané listy*, s. 201.

Kontext

První z *Listů Jakuba Demla Otokaru Březinovi*⁵¹ je datován 19. června 1899, závěrečný 15. září 1928: korespondence „dokladuje“ přátelství trvající přibližně třicet let. Jeho dějová linka může být re-konstruována i na základě dalších autorských knih („zrcadlová“ korespondence *Listy Otokara Březiny Jakubu Demlovi* vydaná Demlem v Tasově roku 1932, *Mé svědectví o Otokaru Březinovi* vydané v roce 1931 u Škeříka, ad.) či pozdějších edic (Demlův deník *K Březinovi*, Revolver Revue 44, 2000). Nepůjde mi nicméně o re-konstrukci jednoho literárního přátelství, ale o sledování *příběhu/diskurzu*, jenž se odehrává právě na ploše dopisů, sestavených Demlem do svazku *Listy Jakuba Demla Otokaru Březinovi* (v textu dále jako *Listy*). Vidím v Demlově korespondenčním vztahu k Březinovi určitý – řekněme modelový – *příběh* lásky v jeho celistvosti (se svou iniciací, rozvíjením, živením, uvadáním, bezvýchodností) a motivické výživnosti (metaforika mlčení, němoty a koktání, spojení, jednoty; dichotomie blízký/vzdálený). Poněkud jiný *příběh*, rozsáhlejší, motivicky a tematicky prokomponovanější, tzv. „literárnější“, možno číst v *Mém svědectví o Otokaru Březinovi*.⁵² Vyprávěcí situace *Listů* je jednodušší než ve *Svědectví*:

⁵¹ DEML, Jakub. *Listy Jakuba Demla Otokaru Březinovi*. Fotografie Ondřej Knoll. Tasov: Jakub Deml 1933.

⁵² Román *Mé svědectví o Otokaru Březinovi* ponechávám stranou také proto, že inspirativní interpretaci nad ním provedl Alexander Wöll ve své monografii: WÖLL, Alexander. *Jakub Deml: Leben und Werk (1878–1961): Eine Studie zur mitteleuropäischen Literatur*. Kolín nad Rýnem: Böhlau Verlag 2006. Viz kapitoly „Demls Weg zu Meister Březina als seinem ‚sacerdos et poeta‘“ a „Schwester–Mutter–Meister: Variationen und metonymische verschiebungen“, s. 223–280.

dopisy, vznikající na ploše třiceti let, nemohl Deml psát se záměrem složit z nich nakonec vrstevnatý román, a ačkoli se Demlova stylizace v průběhu korespondence proměňuje s tím, jak se proměňuje i jeho vztah k Březinovi, nelze v dopisech pozorovat takové množství paralelních (tj. synchronních) stylizací, jaké je přítomno v Demlových „literárních“ textech. Zmnožení vypravěčské perspektivy zajišťují nicméně četné paratexty *Listů*, ty orientují čtenáře mj. ke kontextu Demlova díla/života ve třicátých letech.

Paratext: fotografie nepřítomného

Svazek korespondence obsahuje mezi jinými paratexty i přílohu fotografickou. Ta však s primárním textem přímo nekomunikuje. Fotografie jsou vyvedeny na lesklém bílém papíře (ostatní text na obyčejném žlutém), zasazeny do trojitého rámu (široký bílý okraj, úzká černá a úzká bílá linka, rámuje fotografii). List s fotografií je od textu oddělen ještě jedním, průhledným listem papíru. Na osmi takto adjustovaných fotografiích je k vidění tasovská krajina, pod fotografií je umístěn popis s lokalizací fotografovaného místa (např. „*Tasov od východu*“, „*Tasov – na Hóvarech*“; „*Tasov – Na Husince*“)⁵³ Text dopisů se o konkrétních zobrazovaných místech ani o existenci jejich fotografií nijak nezmiňuje.

Klasický příklad fotografické ilustrace? Teprve na stránce s nadpisem „Obsah“, umístěné na konci svazku před tiráží, čteme: „*Vyobrazení. ¶ 8 obrazů tasovské krajiny, kudy chodíval Otokar Březina.*“⁵⁴ Ačkoli se tedy přítomné fotografie nezačleňují do roviny vyprávěného *příběhu*, je na ně poukazováno jako na paratext k základnímu textu přináležející tím nejsilnějším možným poutem – postavou Otokara Březiny. Že na žádné z fotografií „milovaný Mistr“ nefiguruje, spojení na síle ubírat nemusí, právě

⁵³ Viz obr. 9–10, s. 112–113.

⁵⁴ DEML: *Listy*, s. 211.

naopak. Nepřítomnost Březiny v místě pobytu (právě píšícího) Jakuba Demla je jedním z hlavních témat dopisů, zejména od doby, kdy si Deml společně s Pavlou Kytlicovou vystavěl v Tasově dům (1922). Primární text dopisů se pokouší překlenout vzdálenost metonymicky, tedy na ploše dopisu samého. S odvíjením korespondence v čase lze ale pozorovat postupnou instrumentalizaci dopisu – ten se stává pozváním k příjezdu a prostředkem zorganizování reálného překonání vzdálenosti. Paratextuální výpověď „*kudy chodíval Otokar Březina*“ reprezentuje ještě další perspektivu – z doby po básníkově smrti – a má za úkol překlenout jeho definitivní nepřítomnost.

Další paratexty: společenství přátel

Svazek *Listů* je uvozen věnováním „*presidentu Svazu průmyslníků, vrchnímu řediteli Živnostenské banky, panu Dr. Jaroslavu Preissovi děkuji za to, že mne pozval a že mi podal ruku. [...]*“.⁵⁵ Obdobná Demlova věnování svým mecenášům mohou být interpretována jako určitá autorova koncese, úlitba, projev vděčnosti. Nebo jako formule přijetí daru v křesťanském slova smyslu: dar pak není rozlišován svou kvalitou. Každá z postav obdarovává jí přiměřeným způsobem: básník poselstvím, bankovník penězi. Dedikace se uzavírá slovy „*Považuji si toho, pane řediteli, a poněvadž naše vděčnost je vždy úměrna naší bídě, nemáte jistě tušení, jak velice si toho považuji: nikdo, nikdo, nikdo z živých nemá tušení! ¶ 11. 1. 1933 ¶ J. D.*“⁵⁶ To je známá, výrazná Demlova stylizace v textech ze třicátých let: vyloučenost a výlučnost. Monolog s živými („*nemáte jistě tušení*“), dialog s mrtvými. I přes tuto proklamaci Deml prostřednictvím některých z paratextů⁵⁷ intenzivně komunikuje se svými přáteli z doby vydání *Listů*. Vztah těchto osobností/postav k Demlovi lze vnímat jako paralelu ke vztahu, jaký

⁵⁵ DEML: *Listy*, s. 5.

⁵⁶ DEML: *Listy*, s. 5.

⁵⁷ DEML: *Listy*, s. 5, 7, 189–191, 195–198.

zaujímá Deml k Březinovi v textu svých dopisů..

Na listě následujícím za dedikací se Deml stylizuje do role vydavatele, zaštiťuje se jistým „alibi“ (implicitně poukazuje k svárům, jež vzbudilo *Mé svědectví o Otokaru Březinovi*) – údajně nemanipulovanou organizací textu dopisů, důsledným oddělením přítomného komentátorského („paratextuálního“) hlasu od hlasu pisatele dopisů: „*Prohlášení vydavatelovo. ¶ Jako ‚Listy Otokara Březiny Jakubu Demlovi‘, tak i celou tuto knihu, a dvakráte, opsal, do tisku dal a korigoval náš přítel Jan Amos Verner. Prohlašuji, že jsem ji, až na několik prvních stránek, vůbec nečetl, že ji tedy vydávám jen jako literárně historický dokument, jsa naprosto dalek toho, abych kohokoli mínil zarmoutit, nebo urazit. Bůh mi svědek.*“⁵⁸ Jan Amos Verner společně s dalšími Demlovými mladými přáteli, Milošem Dvořákem a Walterem Marasem, vystupují jako pisatelé dopisů v oddíle *Listů* nazvaném „Poznámky“.⁵⁹ Verner jako oddaný přítel-redaktor oslovuje Demla „drahý Otče“, prosí jej o zařazení básně-modlitby *Stromy trpí* do svazku *Listů*. Miloš Dvořák sděluje Demlovi peripetie se svou zamýšlenou diplomní prací *Tradice díla Ot. Březiny* a vyjadřuje nespokojenost se studiem bohemistiky na univerzitě. Tito mladí umělecky založení lidé vystupují v paratextech k Demlovým dopisům Březinovi především jako Demlovi (a Březinovi) čtenáři a interpreti, jako dědici odkazu, adresáti a pokračovatelé Demlovy „evangelijní misie“. Reprezentují oddanou přátelskou lásku (*philia*). V závěru knihy se tak opakuje situace zasažení, inspirace a vyjádření úcty básníku, podobná té, jakou začínají samotné Demlovy dopisy Březinovi: „*Ctěný pane učiteli, jsem omráčen Vaším bleskem. Nevím, kdy se vzpamatuji. Mám velikou bázeň o všechno, nevím žiju-li v čase nebo věčně. Alespoň nemohu věřit ve svou minulost...*“⁶⁰

⁵⁸ DEML: *Listy*, s. 7.

⁵⁹ DEML: *Listy*, s. 167–209.

⁶⁰ DEML: *Listy*, s. 9.

Český snář: objektivem vypravěčova fotoaparátu

Pravda fotografie je něco jako sen v bdělém stavu.

Bořek Sousedík

Fotografie doprovázející Vaculíkův román *Český snář* nemají povahu ilustrace či dokumentu. Vaculík počítá s fotografií jako s vypravěčskou strategií. V různých vydáních románu (v edici Petlice, v Sixty-Eight Publishers a ve třech vydáních nakladatelství Atlantis)⁶¹ se setkáme s celkem čtyřmi různými (více či méně si podobnými) soubory fotografií – jde patrně o jedinou proměnlivou část díla (textové změny Vaculík téměř neprováděl⁶²). Většina snímků komunikuje s dějem prostřednictvím popisku-citace z textu románu (umístěným pod snímkem). Popiskem je fotografie spojena s určitým partem textu, čtenář tak může identifikovat místa, postavy a děje na fotografiích. Jednoduchý vzorec recepce fotografií je však nejednou překvapivě narušen a snímek tak místo očekávané konkretizace čteného vyvolává další otázky.

Při hledání analogií a součinností mezi způsobem textuálního a obrazového (fotografického) zobrazení se budu zabývat také důsledky, jaké má pro interpretaci textu zařazení konkrétních fotografií. Nejradiálnějších změn doznávaly v *Českém snáři* fotografie žen Madly, Zdeny, Heleny a

⁶¹ Jednotlivá vydání označuji písmeny A – D: VACULÍK, Ludvík. *Český snář*. Sny roku 1979. Praha: Edice Petlice 1981 (A); VACULÍK, Ludvík. *Český snář*. Toronto: Sixty-Eight Publishers 1983 (B); VACULÍK, Ludvík. *Český snář*. Brno: Atlantis 1990 (C); VACULÍK, Ludvík. *Český snář*. Brno: Atlantis 2002 (D). Nakladatelství Atlantis vydalo *Český snář* celkem třikrát, vydání z roku 1992 neuvádím, protože obsahuje totožné fotografie jako vydání z roku 1990.

⁶² Lze odkázat na Vaculíkova slova na přední záložce zatím posledního vydání *Českého snáře*, kde vypočítává – údajně všechny – změny v textu (všechny kosmetického rázu). Sama jsem při čtení a namátkovém porovnávání různých vydání jiné změny nepostřehla.

Lenky Procházkové (počínaje jiným výřezem, přes vystřížení až po vyřazení některých fotografií či zařazení jiných). Jde o fotografie centrální, dotýkající se ústředního Vaculíkova tématu. Pokusím se tedy vystihnout, jak Vaculíkova práce s fotografiemi žen souvisí s milostným *diskurzem*, odvíjejícím se v románu.

Autoportrét

Český snář otevírá snímek Vaculíka (oblečeného) se sochou (nahé) dívky, snad nymfy (A–D),⁶³ pořízený zřejmě při návštěvě zbraslavské galerie společně s Helenou a snachou Izabelou (viz zápis ze 17. srpna). Může upomenout např. k Apuleiovu příběhu o Amorovi a Psýché nebo příběhům Ovidiových *Metamorfóz* (Apollón a Dafné, Pygmalion). Ač Vaculík explicitně s antickou literární tradicí nepracuje, jde na fotografii o totožnou konstelaci dvojice: tvůrce/strůjce/bůh a jeho dílo/objekt lásky. (Vaculík ponechává čtenáři i tu možnost interpretace, že milostná příhoda s Helenou je smyšlená za účelem větší „literárnosti“ jeho deníku, Helena by tak byla skutečně Vaculíkovým dílem, jako Galatea Pygmalionovým). Hlavní hrdina, přiklánějící se k nahé dívce, sám ve středu fotografie, vyjadřuje v kontrastu k ní sice vědoucí, ale ne zcela jistý postoj: pohled přímo do objektivu (dívčin pohled směřuje mimo, do strany), gesto rukou zakrývá místo přirození (naznačuje jakýsi stud – čím? za co, či za koho z oné polooblečené dvojice?). Úvodní snímek se zdá poukazovat k řadě ústředních témat: k rozrušované dualitě bdění a snu, k tématu intimity (tvorby/psaní, života), k tématu lásky. Bílá socha dívky má v románu svoji „paralelu“ ve fotografii Heleny: Helena figuruje pouze na jediném snímku (A, C, D),⁶⁴ z něhož je ale vystřížena (C, D) a fotografie zůstává fragmentem s bílou

⁶³ Viz obr. 12, s. 115.

⁶⁴ Viz obr. 16–18, s. 119–121.

siluetou. Vztah mezi Helenou a Vaculíkem je v textu opakovaně motivizován jako vztah staršího muže a ženy-dítěte, k tomuto motivu odkazuje pak i úvodní fotografie.

Autoportrét⁶⁵ na titulním listě knihy lze považovat za fotografický ekvivalent všudypřítomné sebereflexe vypravěče, za předznamenání perspektivy „já“, zahrnující „můj milostný příběh“ a představující „pravdu o mé mysli“. Vaculík se na snímcích často zobrazuje jako inscenátor, autor fotografie nebo (v porovnání s ostatními postavami) jako subjekt fotografie. Na fotografii s manželi Pithartovými (D) zabírá jeho postava celou polovinu snímku, levou ruku máje v bok (zatímco ruka Petra Pitharta se na snímek nevešla), svým široce rozkročeným postojem dává najevo nadvládu nad situací, tedy to, že autorem snímku je on (na samospoušť poukazuje ona nevyvážená kompozice). Podobně na snímku s Ondrášem (A, B, D) Vaculík klade synovi ruku na rameno, stylizován do téhož gesta jako na snímku s Pithartovými – vzpřímen, do objektivu jako by na obou snímcích směřoval svou bradou.

Důležitým snímkem (zvýznamňovaným také v textu) je fotografie Vaculíka a Madly na zahradě v Dobřichovicích (A,⁶⁶ B, D).⁶⁷ K jejímu pořízení se váže následující pasáž: *„Bystře a lehce přicupitá [Madla] s Flexaretem, v němž mám založen barevný diapozitivní film, jeden na celé léto. Protože umínil jsem si, po zkušenostech, udělat z mnoha lákavých záběrů jen jeden – ten nejpřesnější. [...] Rovnám do půlkruhu bílé židle jak sedadla v přednáškovém sále. Stavím před ně bílý stůl. Volám: ‚Pojď sem, bude přednáška!‘ ¶ ‚Do které řady si mám sednout?‘ Ukazuju jí na židli v druhé řadě. Kde jsou ostatní? Všichni přátelé! ‚Ale musíš přednášet!‘ praví a sedá si na vykázané místo. Upevňuji aparát na strom, nařizují*

⁶⁵ V souladu s vypravěčskou fikcí předpokládám jako autora většiny snímků Vaculíka, kromě těch, u nichž výslovně uvádí jiné autory fotografií.

⁶⁶ Vydání A obsahuje negativní fotografii (pořízenou z diapozitivu).

⁶⁷ Viz obr. 13, s. 116.

samospoušť, jdu ke stolku, opřu se oběma rukama, dívám se pozorně do sálu a začínám svou slavnou, proslulou přednášku z mého pravého, nejlepšího oboru [...]“.⁶⁸ Citovaná scéna a její fotografie výrazně rozvíjejí leitmotiv absence, jež se s postupem Vaculíkova psaní stále prohlubuje (a paralelně je čím dál usilovněji překlenována skrze snové party textu). Tuto fotografii pokládám (jsouc poslušným implikovaným čtenářem výše citovaného úryvku) za esenci situace Vaculíka jako subjektu textu (přednáškový sál uprostřed jabloňového sadu, rozhodné gesto rukou opřených o stůl, čelem k Madle a prázdnému hledišti, zády k divákovi/čtenáři, na nějž pomyslně pohlíží přes rameno).

Fotografii Vaculíka a Madly v zahradě nebo úvodní snímek Vaculíka s dívkou-nymfou lze považovat za promyšleně stylizované, pořízené se zřetelem k odvíjenému ději (o pořízení obou fotografií se také z textu dozvídáme, což pro většinu uveřejněných snímků není typické), se záměrem říci totéž prostřednictvím jiného média. Vaculíkovi jde (dle jeho slov v úryvku výše) o *přesnost* fotografované scény: obě zmiňované fotografie mohou sloužit jako metonymie vypravěčovy situace. *Přesné* mohou být ale i fotografie z opačného pólu stylizace, ty, jež působí nearanžovaně, spontánně, nebo takové, na nichž se nezobrazují postavy nebo vypravěč sám, nýbrž jeho vnitřní pochody, niterné prožívání. Např. fotografie zasněžené ulice, pořízená z okna Vaculíkova bytu (A–D)⁶⁹ je uvozena popiskem: „*Když člověk, jehož právě začala přestávat bolet hlava, sebou nehne, bolest odlehne a zmizí.*“⁷⁰ Tato věta je vyňata z následujícího kontextu: „*Chumelí tam. Šeré iluzivní světlo rovnoměrně leží venku i tady, chumelí mi tak trochu až na stůl, takže se mi tu v pokoji velice líbí a nic mě nikam netáhne. Když člověk, jehož právě začala přestávat bolet hlava, sebou nehne, bolest odlehne a zmizí. A tak i já, celý, nejenom hlava: když*

⁶⁸ VACULÍK: *Český snář D*, s. 292–293.

⁶⁹ Viz obr. 14, s. 117.

⁷⁰ VACULÍK: *Český snář D*, s. 464.

*přestanu cokoli chtít, nedotknu se žádné vzpomínky, nepřijmu z prostoru žádnou výhružku, na nic nezažálím, opatrně, když se přestanu i v duchu bránit újmě a vzdám se spravedlivého nároku, když si vzpomenu, jak je to mým mrtvým rodičům už všechno jedno, protože ono to jedno opravdu je!, začínám být šťastný. Jenom se nehýbat!*⁷¹ Fotografie se zde dostává zřetelně introspektivního rozměru. Vaculík tak skrze otevřené okno, šero a snůh propojuje situaci prostoru venku, uvnitř pokoje a svého nitra. Fotografie, jež svou podstatou zachycuje zastavení času v jednom bodě, vystihuje zde i zastavení subjektivního času vypravěče.

Dříve než se ukáže, jak v *Českém snáři* fotografie souvisí s láskou, bylo podstatné poukázat na to, že souvisí především se subjektem vyprávění, s oběma póly ich-formového vyprávění, s (auto)stylizací i snahou působit nestylizovaně (s „upřímností“, existuje-li co takového), se snahou realitu věrně zobrazit, ale „věren sám sobě“, tedy skrze síto imaginativního vědomí. (Jinak ani nelze, zajímavé nicméně je, že fotografie, zdánlivě realističtější, více mimetické médium než text, participuje v *Českém snáři* výrazně právě na sebereflexivní složce vyprávění.)

Textová fotografie

Vaculík v ději *Českého snáře* fotografuje dosti hojně, soubor fotografií, pořízených v textu, se však s tím, jenž je uveřejněn v obrazové podobě, kryje pouze nemnoha snímky (např. zmiňované dva: Vaculík a dívka-nymfa, Vaculík s Madlou v zahradě). Některé fotografie vypravěč toliko bere do rukou, popisuje, nebo na ně pohlíží hledáčkem, fotografuje, vyvolává je atp. Čtenář, listující knihou, tak zahlédne pouze část fotografického partu *Českého snáře*. Pomineme-li některé jednotlivé fotografie, lze v textu vyčíst/vypozorovat tři samostatné fotografické celky:

⁷¹ VACULÍK: *Český snář* D, s. 463.

Prvním jsou snímky z výpravy do Arizony 21. května: „*Napadlo mi, že když teď mám teleobjektiv, mohl bych si udělat snímek Arizony z protějšího kopce. [...] Vzal jsem aparát a šel. Slunko zlatě svítilo na nebi bez kazu. Cestou jsem si vyfotil zas jako vždycky hrad s pivovarem, dále pak postupující zkázu naší bývalé ulice: celou levou stranu koupila fabrika a chalupy zbořila. Ještě loni to nebylo! Potom z mostu potok zacloněný vrbím a olším. Na rovince, tam, kde stával chudobinec, stojí asi osmipatrový činžák. Z okna domu stojícího naproti dívala se kmotřenka, tu jsem také vyfotil. A šel jsem k nemlýnu a nepile, kde jsem myslel, že ještě jsou! ty dvě dřevěné stodoly [...]. Pod jednou třešní jsem se posadil a rozložil si krámy. Naproti přes údolí se ve slunečním protisvitu jevila Arizona. ¶ Namířil jsem na ni, a zatajil se mi dech. Jako živá bytost, třeba žena, houpala se na rosném světle v celé své už zanikající kráse.*“⁷² Cesta do Arizony je v tomto úryvku zároveň cestou (po) paměti, je potvrzováním sebe samé (neboť se děje pravidelně každý rok), a to i navzdory reálnému rozpadu (jejž Vaculík registruje na film). Fotografie jako médium paměti tu za paměti vlastně kulhá. Ono zatajení dechu je cvaknutím spouště paměti, neudržitelným okamžikem, jenž v sobě už nese stopy ztráty. O tom, zda tento obraz zachytila i spoušť fotoaparátu, se v textu nic neříká (tato fotografie existuje pouze textuálně). Erotický rozměr celé scény pak vyplývá mj. i z podstaty fotografování samého: to je bytostně spojeno s touhou, s touhou zachytit to, co se ukazuje a mizí zároveň. (Vaculík na svých fotografiích erotično také instaluje, to však ponechávám stranou, jde tu o opak.) Příznačný je i konec příběhu těchto fotografií: Vaculík je vyvolal dne 13. září: „*V prašpatné náladě jsem tedy dělal jiné fotografie – Arizonu z letošního jara, a dorazil jsem se. Objektiv kreslý (no prosím: kreslý!) moc měkce, všecko splývá, terén i porost, a na dokumentárním papíře tím víc.*“⁷³ V knize se pak

⁷² VACULÍK: *Český snář D*, s. 174–175.

⁷³ VACULÍK: *Český snář D*, s. 328.

objevuje jedna fotografie Arizony – ta je však zimní, s holými větvemi stromů (A–D)⁷⁴ – a její popis odkazuje do textu snové povahy, kde se Arizoně dostává symbolických významů: Arizona jako krajina duše, Arizona – krajina dětství, Arizona – hrob.

Druhý samostatný soubor fotografií je pořizován na již zmíněný „barevný diapozitivní film, jeden na celé léto“,⁷⁵ založený do fotoaparátu Flexaret. Vaculík zdůrazňuje své vysoké nároky na to, co a jak fotografuje: „Protože umínil jsem si, po zkušenostech, udělat z mnoha lákavých záběrů jen jeden – ten nejpřesnější. Takže film o dvanácti políčkách začíná tulipány (kde těm je konec!) a skončí, tak jsem rozhodnut, žlutým padáním listů. Zpod jabloně průhledem mezi visícími plody беру veselý plápol jirín daleko v pozadí. [...] Beru aparát, dělám snímek Madly v jirínách, aniž to ví.“⁷⁶ Následuje fotografování přednáškové scény v zahradě (citováno výše). Podle čtvercového formátu fotografie⁷⁷ a letního data jejího zařazení sem lze přiřadit i fotografii Madly sedící na zahradě (D). Ve výše citovaných úryvcích tematizuje Vaculík fotografování a fotografii jako svého druhu projekt dokumentace vlastního prožívání a pozorování (sebe i svého okolí). I na fotografiích či v procesu fotografování vyvstává tedy zmiňovaný paradox ich-formového vyprávění: „ten nejpřesnější“ snímek je jednou nevypočitatelný a neopakovatelný („textové“ foto Arizony), podruhé zinscenovaný (Madla v prázdném hledišti a přednášející Vaculík), oba však rovnocenně vypovídají o skutečnosti.

Třetí soubor v ději pořizovaných či tematizovaných fotografií se týká vypravěčova milostného vztahu s Helenou, zejména jejich prvního a posledního setkání. Ztvárnění postavy Heleny a *příběhu* lásky Heleny a Vaculíka představuje jakousi (záměrně zviditelňovanou) „literarizovanou“

⁷⁴ Viz obr. 15, s. 118.

⁷⁵ VACULÍK: *Český snář* D, s. 292.

⁷⁶ VACULÍK: *Český snář* D, s. 292–293.

⁷⁷ Řídit se u Vaculíka formátem fotografií je dosti ošidné, ve vydání D je však většinou fotografií dán (původní?) formát 2:3, resp. 1:1 (Flexaret).

vrstvu Vaculíkova románu-deníku. Vypravěč „přiznává“, že příběh Heleny dodává do deníkového textu ex post, navíc tato linie v románu nabourává napříč celým textem časovou posloupnost, jež je deníku vlastní, a stává se potencionálně přítomnou v jakékoli části textu. *Příběh lásky* je čtenáři předkládán nesouvisle, fragmentárně, jako hlavolam či puzzle, jež se jeví neustále nekompletní. Láska zde disponuje vlastním časem, jenž se jeví vůči hlavnímu ději (tj. vůči lineárnímu času deníku) jako autonomní. Čas je odměřován datem Heleniny emigrace. „Osudové“ datum *příběh* neuzavírá, jak by se možná dalo předpokládat, představuje spíše bod zlomu *diskurzu*, jeho kvalitativní proměnu. Čas před emigrací Heleny souvisí s řečí pohledů, tváře, pohybů a gest, lze jej charakterizovat jako „sumu okamžiků“. Tyto okamžiky mohou nesoustavně vpadat do linearity hlavního děje a opět se z něj ztrácet. Teprve čas po emigraci Heleny je časem písemné realizace milostného *diskurzu*: *příběh lásky* podává vypravěč jako zpětný výkon, upozorňuje čtenáře, že je psán až z perspektivy „po“, dodán do textu dodatečně jako jeho mladší vrstva, je (re)konstrukcí milostného *příběhu/diskurzu*. Nutnost (re)konstrukce zakládá právě ztráta objektu lásky. Ztráta milované bytosti je však stejnou měrou omezením milostného *diskurzu* (protože omezením na jeden hlas), nejen jeho zdrojem. Právě na (re)konstrukci lásky se výrazně podílejí fotografie jako „hmatatelné“ stopy a důkazy, jako opora paměti. Hmatatelné však relativně a především pro vypravěče, neboť čtenáři jsou předkládány (téměř) výhradně v textové podobě.

Vaculík Helenu fotografuje při její první návštěvě u něj doma: „*Oči má modré, s výrazně ohraničenými duhovkami. Zeptal jsem se, jestli si ji smím vyfotografovat. Když souhlasila, hned jsem to udělal.*“⁷⁸. Fotografický snímek tak podle vypravěče dokazuje danou událost: „*Já však, jak vidíš [milý čtenáři], nepodvídám: není sice jisté, že k popsané návštěvě došlo*

⁷⁸ VACULÍK: *Český snář D*, s. 24.

právě dnes, ale došlo k ní určitě, i s tím tématem, okolo jiné návštěvy, kterou datuju spolehlivě: podle filmového negativu, na němž ty dvě tváře jsou hned za sebou.⁷⁹ Další fotografii Heleny v ději pořizuje „známá fotoreportérka“, již potkají Vaculík s Helenou na nábřeží: „Šli jsme, a tu proti nám kráčí známá fotoreportérka. Pozdravili jsme se, usmáli, minuli, napadne mi otočit se, a ona se už také dívala zpátky na nás, udělal jsem pár kroků k ní, ona přiložila aparát k oku volajíc: „Já vím, já vím, taky mi to napadlo, jenže trochu pozdě.“ Privil jsem: „Já ale mám přesnou objednávku: jedny Hradčany pro emigrantku.“ – „Cože?“ divila se fotografka a pořád nás blýskala, několikrát. Helena se na má slova vzpíravě zašklebila, nechtěla, ale přistrčil jsem ji k Hradčanům [...]“.⁸⁰ Tato fotografie je cele uveřejněna pouze v prvním, samizdatovém vydání *Českého snáře*,⁸¹ v torontském úplně chybí a v porevolučních nalézáme dvě varianty – obě s vystřiženou, bílou siluetou Heleny.⁸² Běžný čtenář má k dispozici poslední dvě, resp. tři vydání, všechna tak nastolují otázku, proč Helena jako jediná z postav (navíc jedna z hlavních) není na žádné fotografii vyobrazena... V nejnovějším vydání je pod fragmentární fotografii Heleny poprvé⁸³ přidán popisek: „Řekl jsem: ‚Kdo se vám tu bude starat o hroby?‘“⁸⁴ Tato otázka uvozuje pasáž rozhovoru o loučení, smrti, zpopelnění, pohřbení a emigraci (kterou Vaculík za smrt považuje, je pro něj zápornou smrtí, stejně jako smrt bez položení hrobu) – fotografie tedy není prostřednictvím popisku propojena s místem a časem, kdy je v ději pořizena. Další snímky vznikly v den návštěvy zbraslavské galerie: „Tiše a kulturně lítali jsme napříč všemi sály, vracejíce se pro porovnávání věcí, a já jsem pravil, ať si každá vybere

⁷⁹ VACULÍK: *Český snář D*, s. 35–37.

⁸⁰ VACULÍK: *Český snář D*, s. 164.

⁸¹ Viz obr. 16, s. 119. Pozoruhodné je, že i v prvním vydání je fotografie Heleny umístěna nesourodě, navíc, ex post (?), protože list s touto fotografií jako jediný v knize není číslován (předchozí a následující strana na sebe číselně navazují).

⁸² Viz obr. 17 a 18, s. 120–121.

⁸³ Ve vydání *Českého snáře A a C* pod fotografií žádný popisek není.

⁸⁴ VACULÍK: *Český snář D*, s. 168.

*nějaký objekt a vytvoří s ním obraz nebo sousoší. Fotografoval jsem to.*⁸⁵ Odtud pravděpodobně pochází úvodní snímek knihy. Zde také Vaculík opět aktualizuje fotografování a samotný fotoaparát jako zdroj erotické touhy: „*Helena mi nesla plátěnou tašku s výměnnými objektivy, měla ji na prstě pověšenou přes rameno a očividně to prožívala jako silnou intimitu, já také. Ostře jsem se k ní otočil a přísně ji napomenul: „Drž to pořádně, ať to nerozflákáš!“ A měl jsem tu rozkoš dívat se, jak se zastavila v nakročení, hleděla na mě obrovsky a od čela až dolů přejela jí rozkoš, takže málem objektivy pustila z ruky a rozflákala.*“⁸⁶ Při loučení s Helenou den před její emigrací Vaculík poslední den opět dokumentuje: „*Začal jsem pořizovat snímky o dni L. [...] Fotografovali jsme se vzájemně proti Hradčanům, nestaral jsem se, kdo snad kolem nás chodí [...].*“⁸⁷ Vztah s Helenou je tak zarámován fotografickým záznamem, jenž není čtenáři ukázán. V textu je také několikrát vzpomínána situace vůbec prvního Vaculíkova setkání s Helenou, kdy na večíрку u Kohoutů si mu Helena sedla neočekávaně na klín. 30. března se o tom Vaculík s Helenou baví.⁸⁸ Až po půl roce, 31. října, se čtenář dozvídá o existenci fotografie, jež přesně tento moment jejich prvního vzájemného kontaktu zachytila (Vaculík konstelaci i gesta na fotografii podrobně popisuje).⁸⁹

Vaculík čtenáři fotografie Heleny neukazuje, nýbrž pouze popisuje – hraje tak barthesovskou hru na zobrazení nezobrazitelného. Barthes v eseji *Světlá komora* ukazuje čtenáři všechny fotografie, o nichž mluví, pouze tu nejzásadnější – fotografii své matky jako dítěte – neotiskuje, protože její význam nespočívá pouze v ní samé, ono konkrétní *punctum* této fotografie není, podle Barthesa, přenositelné na nikoho jiného. Uveřejnit tento snímek by bylo redukcí té, kterou zvětňuje (zvěčněním zvěčněné), jakožto i redukcí

⁸⁵ VACULÍK: *Český snář* D, s. 283.

⁸⁶ VACULÍK: *Český snář* D, s. 282.

⁸⁷ VACULÍK: *Český snář* D, s. 301.

⁸⁸ Viz citát na s. 60.

⁸⁹ Viz citát na s. 53.

zkušenosti vypovídajícího subjektu. Prozaicky řečeno, snímek by nemohl naplnit očekávání, která připravuje fragmentární text a jeho jazyk, jenž reflektuje či přímo demonstruje svou neschopnost pravdivě se o předmětu své touhy vyjádřit. Vaculík však na fotografii nerezignuje, ale i z fotografie vytváří fragment a postavu milované osoby z ní vystřihuje – prázdné místo po Heleně poukazuje zároveň k její přítomnosti i nepřítomnosti, k unikavosti, neuchopitelnosti druhého. Helena je opravdu „tím druhým“ textu: poté, co mizí jako objekt zájmu z jeho časoprostoru, zůstává v jeho snovém partu (jako Ester) a přesidluje zároveň do role jeho adresátky. Právě s Helenou (často i v její přítomnosti) odvíjí Vaculík imaginární dialogy, nikdy nerealizované, jí adresuje „nikdy neodeslané dopisy“, odvíjí tak monolog se sebou samým. Dva příklady za mnohá místa textu: „*Jak to startuje vám? Je to už tak dlouhá doba! Mluvím jako přes vodu, čili slyším svá vlastní slova huhlat zpátky do mé hlavy, ale nemůžu odhadnout, jak daleko ode mne se vlastně donášejí.*“⁹⁰ „*Ale i já si potom budu muset vzpomenout na toto mlčení a nebude se o tom dát mluvit. V životě mlčení přibývá, času ubývá. Řeknu jí, ať zůstaneme spolu několik dní. Neřeknu, protože už trpí dost.*“⁹¹ S postavou Heleny je v textu spojeno mlčení v různých svých podobách – od společného mlčení naplněného prožívanou přítomností, přes mlčení vzájemného neporozumění či míjení se, až k Vaculíkově reflexi mlčení, poukazujícímu k něčemu nevyslovitelnému, co člověka přesahuje. Právě i diskurz mlčení vidím jako textovou paralelu fotografie s vystřiženou siluetou Heleny.

⁹⁰ VACULÍK: *Český snář D*, s. 456.

⁹¹ VACULÍK: *Český snář D*, s. 271.

Album

Postava vypravěčovy manželky Madly představuje naopak potvrzování řádu dějových událostí, je spojena s chronologií a s každodenními rituály. Jako postava vypravěči velmi blízká zasahuje organicky do jeho sebereflexe, polemizuje s ním, inspiruje jej intelektuálně, vystupujíc často v názorové opozici vůči Vaculíkovi. V souladu s tím, že Madla jako vypravěčova manželka zaplňuje velký part textu (ať už svými promluvami nebo přítomností v časoprostoru děje), objevuje se také nejčastěji na uveřejněných fotografiích. Její snímky se ve svém úhrnu vyznačují velkým časovým rozpětím – na některých se zdá být výrazně mladší než v ději *Českého snáře*: např. Madla na schodišti v Dobřichovicích (A), Madla „ze snu“, sedící v trávě (A–D).⁹² I na fotografiích zapadá Madla do (chrono)logického, rodinného, denního řádu: fotografována na schodišti domu, v zahradě, s přáteli. Snímek mladé Madly, na němž se směje sedíc bosá v trávě, odkazuje svým popiskem („*Klekl jsem si nad ni, oběma rukama se opřel o mramor a řval jí do tváře...*“⁹³, „*Neměň se mi v obrázek!*“⁹⁴) do textu Vaculíkova snu, ve kterém Madlu ztrácí. Fotografie je s textem (možná) propojena skrze modrotiskové šaty, jež má Madla na sobě ve snu (má je i na černobílé fotografii?) a skrze dobu před dvaceti lety. (Z té doby může fotografie přibližně pocházet.) Závěr snové pasáže zní: „*Klekl jsem si nad ni, oběma rukama se opřel o mramor a řval jí do tváře: ,Neměň se mi v obrázek!’ Byla mladá, štíhlá, měla na sobě modrotiskové šaty, v kterých jsme šli před dvaceti lety přes lesy z Brumova do Starého Hrozenkova, a nehýbala se už.*“⁹⁵ S Madlou je v textu počítáno jako se samozřejmým partnerem v rozhovoru, vstupuje často do vnitřního

⁹² Viz obr. 19, s. 122.

⁹³ A, B, C; cit. VACULÍK: *Český snář C*, s. 151.

⁹⁴ VACULÍK: *Český snář D*, s. 158.

⁹⁵ VACULÍK: *Český snář D*, s. 157.

„monologu“ vypravěče. Vaculík dává jejímu hlasu zaznít jako svého druhu vlastní objektivaci („jsem takový, jakým jsem viděn“). Pojí-li Vaculík k Heleně především láska erotická, k Madle se vztahuje prostřednictvím lásky-*agapé*.

Zdena jako postava oficiální Vaculíkovy milenky a hlavní písarčky Edice Petlice je v textu (ve srovnání s Helenou nebo Madlou) přítomna téměř výhradně pouze tehdy, když se nachází ve vypravěčově blízkosti, v časoprostoru samotného děje. Její vztah s Vaculíkem je však rozšířen i na „vztah“ s texty, jež pro Vaculíka přepisuje, potažmo i s vlastními Vaculíkovými texty, s textem jeho *Českého snáře*: Vaculík o ní na několika místech uvažuje jako o přepisovatelce svého románu. V každém z vydání nalézáme minimálně jednu fotku Zdeny, celkem tři různé: Zdena s Bibisou v potoce (A, C),⁹⁶ Zdena sedící na prknech ve svém domě (A, B),⁹⁷ Zdena na kamenné zdi (D). Snímkům Zdeny je společné intimní vyznění – jednou je Zdena nahá a částečně zakrývá své tělo psíkem, podruhé se rukou probírá ve vlasech (vevnitř pokoje ozářena světlem z okna za jejími zády), potřetí pózuje v ležérním polosedu s cigaretou v ruce. Fotografie Zdeny představují jednu z nejproměnlivějších složek fotografického doprovodu *Českého snáře*. Můžeme předpokládat, že Vaculík nechtěl prozradit totožnost reálné Zdeny širšímu publiku (společně s Helenou jsou také jedinými z hlavních postav, jejichž příjmení se čtenář v textu nedozví). Do vydání z roku 1990 (C) vrací Vaculík fotku Zdeny s Bibisou, vypouští však popisek, a tím také Zdenu přímo neidentifikuje. (Právě tuto variantu považují za přílehu textu, neboť stran postavy Zdeny visí nad románovým textem řada otazníků; v ostatních vydáních vždy popisky nalezneme.)

Do fotografického alba ženských postav s intimním vztahem k vypravěči patří ještě Lenka Procházková, jejíž part aranžuje Vaculík v textu

⁹⁶ Ve vydání A s popiskem „*Stropy pobořené, podlaha vytrhaná, hromady cihel a hlíny.*“ (A, s. 155), ve vydání C bez popisku.

⁹⁷ Viz obr. 20, s. 123.

tak, jako by se do děje vkrádala sama, bez vypravěčova impulsu, jakoby proti jeho vůli. Tak několikrát přichází ve věci svého románu *Růžová dáma*, Vaculík má posoudit rukopis. Posléze, v druhé polovině textu, se dozvídáme o její vlastní iniciativě vůči Vaculíkovi (opět s proklamovaným nezájmem z jeho strany), nabízí mu lístky do kina. Naposledy se Lenka Procházková objevuje v ději 19. prosince, kdy Vaculíkovi přináší dotazník ohledně jejich kontaktů: „*Odpoledne přišla Černá Procházková a podala mi obálku. Byl v ní obštrný strojem psaný dotazník. [...] Jenom chvíli, ale důkladně jsem přemýšlel, a pak jsem zaškrtnl správné odpovědi: nechci se ukazovat s tak mladou ženskou; mám jiné závazky; je drzá; 29. prosince v 18.30; Lobkovická vinárna. Podal jsem jí to a ona řekla: ‚Ale to si odporuje!‘ Pokrčil jsem rameny, že za to nemůžu. Odešla. ¶ Samozřejmě vím, co by mi prospělo líp. Ale já jsem tu malý pán. Má Kniha vyžaduje něco jiného!*“⁹⁸ Román žádný zápis z 29. prosince neobsahuje. Procházková je tak pod tíhou Vaculíkových závazků vůči dílu z jeho rukopisu definitivně odsunuta, spekulaci nad jejich vzájemným vztahem nechává Vaculík na čtenáři, využívaje k tomu i fotografické přílohy románu. Konstantně přítomnou fotografií ve všech čtyřech vydáních je portrét Procházkové se slunečnicí.⁹⁹ V samizdatovém a exilovém vydání jsou navíc obsaženy fotografie Vaculíka s novorozeným miminkem: Vaculík stojící v pruhované košili s miminkem v náručí (B),¹⁰⁰ Vaculík sedící a sklánějící se k miminku v náručí (A, B). Popisky pod druhou z fotografií odkazují k textovým pasážím s Lenkou Procházkovou. V torontském vydání pak Vaculík publikuje ještě fotografii nahé Lenky Procházkové: v tomto vydání tedy nacházíme celkem čtyři fotografie odkazující ke vztahu Procházkové a Vaculíka, v prvním vydání

⁹⁸ VACULÍK: *Český snář D*, s. 434–435.

⁹⁹ Viz obr. 21, s. 124. Vydání A–C obsahují portrétní výřez této fotografie, v posledním vydání je výřez rozšířen a za Procházkovou se tak v zrcadle objevuje i fotografující Vaculík. Spekulaci o případném intimním vztahu Vaculíka a Procházkové tak více podněcuje tato varianta.

¹⁰⁰ Viz obr. 22, s. 125.

jsou to fotografie dvě, v porevolučních pouze různé varianty zmiňovaného portrétu se slunečnicí. Prvním dvěma vydáním je společné, že fotografie Vaculíka s miminkem je poslední stránkou celé knihy, tedy jakýmsi epilogem, kterým se do románu vkrádá „realita“. Taková interpretace by relativizovala vyznění závěrečné pasáže textu, kdy Vaculík spřádá snivou fikci společné přítomnosti chybějících postav, navazuje tím na úvahy o vlastním psaní, o poměru reality a fikce v něm, o *skutečnosti*, již nakonec tento jeho „spis“ představuje a jež je jediným měřítkem psaní.¹⁰¹ „Realitu“, reálnost závěrečné fotografie Vaculíka s novorozeným miminkem zpochybňuje například pasáž, v níž je jako o dítěti pojednáno o díle: „*Pětiměsíční plod už by nadouval břicho. Pětiměsíční děcko už, pokud si matně pamatuju, našpuluje rtíky a vydává dlouhé sametové brouky: ůůůůů, óóóó... [...] Pětiměsíční rukopis dobrého autora čítá sto padesát stránek.*“¹⁰²

¹⁰¹ Ve vydáních v nakladatelství Atlantis souzní závěrečná fotografie s textem jednoznačně: snovou pasáž o cestě do Brna ilustruje fotografie z vlakového záchodku s nápisem „Slobodu chartistom!“ na okně a s popiskem pod fotografií: „...bylo to nevysvětlitelné...“ (VACULÍK: *Český snář D*, s. 480).

¹⁰² VACULÍK: *Český snář D*, s. 466–467.

Ano, nebo ne!

„Památný večírek, kdy žena, kterou jsem neznal, v náhlém popudu vstala ze svého místa naproti, přešla místnost a sedla si mi na kolena jak děcko milému strýčkovi. Fotograf neosvědčil tehdy pohotovost nejprofesionálnější: vyblýskl nás, až když sklouzla a vtiskla se po mém boku do pohovky. Paže složila na prsou, nohy v dlouhé sukni zkříženy, tvář přivrácenu ke mně, avšak zároveň odkloněnu, a blaženě se usmívá s očima zavřenýma. Gesto takové, že nikoho nad tím nenapadlo nic špatného, dokonce ani mou ženu tehdy. Ale Drahomíra, když si snímky teď prohlédla, odsunula je ke mně, napila se voňavého teplého nápoje, zakolébala hrudí v šedavě zelené blůze u krku šňůrkou sdrhnuté a řekla: ‚Spal jsi s ní? Tak ano, nebo ne!‘ Upil jsem svého a řekl napínavě: ‚To se všechno dočteš.‘“¹⁰³

Drahomíra, pokud následně nečetla Vaculíkův román *Český snář* takříkajíc „proti srsti“, se kýžené pikantnosti pravděpodobně nedočetla. Vaculík, známý to (sebe-)inscenátor a „nespolehlivý vypravěč“ rozsévá sice napříč textem provokativní podněty k přemýšlení o mimoliterárních souvislostech svých textů, zároveň se ale vněliterárnímu typu čtení pokradmu vysmívá.

Chtít znát odpověď na nejjednodušší otázku lásky – existovala *skutečně*, „*tak ano, nebo ne?*“ – právě to se ukázalo v průběhu mého čtení jako irelevantní nárok: první totiž zjevně rezignuje na odpověď vypravěč sám (či rezignaci promyšleně aranžuje) – a čtenáři nezbývá než jej do pastí milostného *diskurzu* následovat. „Rezignaci“ a „past“ shledávám však jen

¹⁰³ VACULÍK: *Český snář* D, s. 382.

jednou stranou vypravěčské mince, tou druhou budou symetricky „vůle“ a „východ“: obé zkombinováno vytváří dokonalou rovnici paradoxu, v němž se vypovídající subjekt nesporně nalézá.

To „všechno“, co se ohledně lásky dočítám, se pak týká zejména *hranic* (osudově nezvratné a zároveň, paradoxně, jaksi vědomě zvolené situovanosti subjektu v čase a prostoru), *prahu* (bytu i bytosti druhého, uvědomovaném též jako vlastní hranice, „práh samozřejmosti“) a *limit* (rychlosti světla, možností řeči a vypovídání o neznámu a nekonečnu, nejen vesmírném). Interpretaci Vaculíkova románu prizmatem fenoménu limity doplňují zde podkapitoly „Za bodem zlomu“ a „Mizení“ (pokoušející se uchopit určitou obecnější dějovou linku milostného *příběhu*, a to v komparaci textů Ingeborg Bachmannové, Franze Kafky ad.)

Nepřekročitelná mez

V neděli 1. dubna se při odpoledním čaji ptá Vaculík Karla Kosíka, zda se někdy zabýval limitní rychlostí světla („*Řekl, že nikdy a že ho to nezajímá.*“¹⁰⁴). Tou dobou o ní Vaculík sám přemýšlí už od pátku toho týdne, inspirován článkem v časopisu *Vesmír*. Do textu *Českého snáře* tak vstupuje jeden z jeho osnovných motivů. Dalším konzultantem ve věci fyzikálních zákonitostí je Vaculíkovi hned 3. dubna výtvarník Josef Císařovský (v textu jako J. C.): „*Potom si J. C. povšiml na stolku odložených skript z fyziky, co mi půjčil bratr Emil. ‚Ty děláš fyziku?‘ – ‚Kdepak, to jsem jenom teď vytáhl. Sere mě rychlost světla,‘ pravil jsem, aby mi líp rozuměl. ‚Čím?‘ – ‚Že je prý limitní. Co ty si o tom myslíš?‘ Povzdechl a pravil: ‚Ono se neví, co si ten Einstein nakonec vzal do hrobu. V závěti prý napsal, že přišel na něco převratného, co prý je lepší nevědět. [...] Mě to taky původně vzrušovalo. Pak jsem narazil, člověče, na*

¹⁰⁴ VACULÍK: *Český snář* D, s. 126.

neprostopnou zed', spokojil jsem se s jakousi jenom chutí těch věcí, a podle toho se snažím malovat, fertyk.“¹⁰⁵ Narozdíl od Josefa Císařovského, který mezi řečí o (politických) poměrech, kýle a (svých) sexuálních (indis)pozicích, pronese se samozřejmostí jeho řeči vlastní výše citované moudro, Vaculík limitnost podrobuje dalším úvahám. Rozvíjí je „na pokračování“ jednotlivými denními zápisy, dospívaje samostatně k několika zásadním objevům stran éteru, hmoty a vlastností světla. Porovnáním s texty přednášek Alberta Einsteina vypravěč zjišťuje, že se dobral k tzv. „*dětské úrovni ve filozofování*“¹⁰⁶ Princip dětského filozofování popisuje Vaculík takto: „*Kdybych se, milý čtenáři, dal řádně do studia, musím objevit cokoli skrytého, sám a bez pomoci. Cokoli skrytého, důkladným soustředěním. Jsem přesvědčen, že určité ideje objeví každý, kdo se zahloubá.*“¹⁰⁷ Smělými úvahami vykresluje Vaculík jeden z hraničních bodů známého Pascalova paradoxu: člověk je s to nahlédnout svou myslí jev, jenž se nachází zcela mimo jeho zkušenost, v tom spočívá člověková velikost.

Kulminace (abych použila termín užívaný v oblasti hvězdářství) „vesmírného tématu“ pak proběhne v textu snu z 10. dubna. Sny *Českého snáře* se významně podílejí na motivickém komponování textu, nepředstavují náhodné výtrysky imaginace ani nenáhodné plody Vaculíkova nevědomí, nýbrž komunikují silně se záznamy denní „reality“, jsou prostředkem její reflexe, zrcadlení, nahlížení z jiných úhlů, mohou posouvat děj (zejména dění „vnitřní“). Tento sen pak jako by vypravěči dával ochutnat něčeho z nekonečných prostor, v denních záznamech dosud spíše vzrušujících než děsivých. Příznačně je na pozadí tohoto snu jako český patron paradoxu intertextuálně přítomen Halas, jeho *Já se tam vrátím...* Vaculíkův sen evokuje zejména závěrečný part Halasovy skladby: „*At' si jen země letí do prázdna, at' si jen letí, jen když zbude jistota jednoho místa,*

¹⁰⁵ VACULÍK: *Český snář D*, s. 129.

¹⁰⁶ VACULÍK: *Český snář D*, s. 136.

¹⁰⁷ VACULÍK: *Český snář D*, s. 135–136. (Autocitát z knihy Morčata.)

místa posledního, místa jen pro hrob. Chci ho mít tam, jen tam u nás. Kdyby mi jen oči pro pláč zbyly, já se tam vrátím, já se tam i poslepu vrátím.“¹⁰⁸ Vaculík: „Až já se vrátím! Jak já budu rád tomu, co mi zbude!“¹⁰⁹ Sen může upomenout i na Máchovy (Máj, Poutník, Pouť krkonošská aj.) či Demlovy (Hrad smrti, Tanec smrti aj.) texty. Vypravěč se nalézá v jakési podvečerní pusté měsíční krajině, jejímž centrem je nicméně slunce („*Slunko zářilo nad západem žlutě jak za milion roků a hrálo málo, jako by Zem byla od něj o jednu dráhu dál.*“), přechází suchá pole a šplhá na vrcholek, kterého když dosáhne, zjistí, že se nalézal v kráteru sopky, a nyní že teprve nahlíží do širé krajiny: „*Právě jsem přes jeden zub jeho okraje vyhlédl dolů, na živou planetu.*“ Pro celý sen je určující, že se odehrává v jakémisi „světě za/před světem“, úvodní věta záznamu snu zní: „*Jarní prach vál po náhorních plošných polích a já jsem nemohl rozeznat, zda je to po smrti, či před narozením.*“ A v závěru: „*Slunce mi připomnělo všecko, spadl jsem, a jako bych se přes ženský klín mohl dostat zpět na svět, přimkl jsem se k mrtvé suché trávě.*“ Ve snu se pak Vaculík vrací cestou zpět, uvědomuje si přítomnost snu a pragmaticky se pokusí přenést si z něj do reality důkazní materiál (závěrečná pasáž zápisu): „*Zatušil jsem, že jednou tomu nebudu věřit, proto na důkaz své cesty zvedl jsem si malý oblý kamínek, abych se naň mohl později podívat. Ale nemám ho.*“¹¹⁰

Scéna tohoto snu má v románu svého „dvojníka“ v zápise nesnovém, ze 7. prosince. Paralela spočívá v tom, že v obou se pojednává o hraničních zážitcích, v prvním o pohledu někam za hranici vlastního života, v druhém o lásce k Heleně – a v obou také, tváří v tvář neuvěřitelnosti sněného (reálného), pomyslí Vaculík na potřebu hmatatelného důkazu. Kamínek ze snu zůstává ve snu, důkaz se tak nekoná. V druhém případě půjde o dřevěný hlavolam, pojící se s postavou Heleny. Ač se ukáže být vcelku hmatatelným

¹⁰⁸ HALAS, František. *Já se tam vrátím...* Tišnov: Sursum 2001, s. 27.

¹⁰⁹ VACULÍK: *Český snář D*, s. 137. (V odstavci následující citáty tamtéž.)

¹¹⁰ VACULÍK: *Český snář D*, s. 138.

a na svém místě ve skříni, přestává být pro vypravěče důkazem dostatečným: „*A hlasitěji nežli vzpomínka na žert s hlavolamem, surověji než je můj dnešní úkol psaní, křičí mi v hlavě myšlenka, že u této tak důvtipné a pravdivé milostné své příhody jsem tehdy vůbec ani nebyl!*“¹¹¹ Hlavolam tak představuje hádanku, která zůstává definitivně nerozřešena a Vaculík se při (re)konstrukci své „milostné příhody“ zaplétá do vlastní sebereflexe. V zápisu ze 7. prosince se vypravěč štěpí nejen na klasické aktéry ich-formy: „píšící já“ a „prožívající já“, nýbrž k těmto dvěma přistupuje ještě jako třetí: „já čtoucí, jak mé ‚píšící já‘ referuje o mém ‚prožívajícím já‘“. Pokud by to neznělo absurdně, dalo by se dále rozvíjet, že i toto „čtoucí já“ pak své čtení prožívá a opět o něm referuje. Vrstvením svých „já“ s postupem psaní a následného redigování (tj. záměrného odkrývání/skrývání později napsané vrstvy textu) svého spisu dociluje Vaculík značné koncentrovanosti, dostředivosti a melancholичnosti psaní. Láska a dialog s milovanou bytostí – Helenou však tímto trátí (nebo právě naopak, získává?): čím je Vaculík soustředěnější a přesnější v sebereflexi, tím neuchopitelnější se mu jeví objekt jeho lásky.

Odsunutí za hranici

Vztah Vaculíka a Heleny je již od svého počátku stigmatizován loučením: vyvíjí se v lásku právě díky své „neperspektivnosti“. Helena se chystá emigrovat a lásce tak vzniká ultimátum, kdy aktérka překročí hranici a definitivně se tak odsune „mimo“, do jiného světa, za (hranici/-e). Emigrace se z hlediska vypravěče, nacházejícího se uvnitř hranicemi vytyčeného prostoru, rovná smrti, neboť představuje odchod doživotní, znamená odebrání se druhého do (z hlediska toho, kdo zůstal) časoprostorového vakua. Čas jako by proudil právě pouze „uvnitř“ – a

¹¹¹ VACULÍK: *Český snář D*, s. 421.

uplývá rychlostí přímo úměrnou intenzitě, s jakou si subjekt uvědomuje přítomnost daných hranic. Stojí-li však *právě* na hranici, nepřináleží už uplývajícímu času a ještě ne onomu vakuu (Helena v následujícím úryvku): „[...] *hele, Ludvíku Ludvíku, a budeš mi psát?*“ – *„Už ti přece píšu!“* – *„Píšeš pořád, cos říkal?“* – *„Píšu... co je? Stalo se něco?“* rozhlédl jsem se. *Ztrácela krev. „Dostala jsem najednou... divný pocit. Že jsem ztratila minulost a nemám budoucnost, teď právě mi to tak přišlo, a že je jenom tahleta přítomnost, neúměrně veliká. Kdo já jsem? Komu a nač? Musím se toho, co píšeš, bát?“*¹¹² Prožitek diskontinuity vlastního života a potřeba sebeurčení¹¹³ jako symptomy milostného citu zaznívají z úst Heleny jedním dechem s obavou o sebe sama, se strachem ze zpředmětnění prostřednictvím Vaculíkova psaní. V Helenině prosbě prosvítá (předem marná) snaha lásku zachránit, prodloužit ji prostřednictvím dopisů za hranice do budoucnosti. Touží po nekonečném rozvíjení milostné tautologie, odvíjené v přítomném dialogu (dvakrát dvě jinak bezobsažné repliky o psaní, zdvojené jméno Ludvík Ludvík připomíná zrcadlovost Humberta Humberta). Zmizení hlavní hrdinky (přibližně v polovině délky textu) z vypravěčova reálného časoprostoru se jí však jako postavě s „vlastním“ charakteristickým hlasem stává osudným: stěhuje se sice do role adresátky textu, její kontury se ale nutně rozmazávají. Hra s valencí slovesa z citovaného úryvku – psát *něco* (lásku) a psát *někomu* (Heleně) – se tak přenáší do toho partu textu, jenž už je poznamenán Heleninou nepřítomností. Vaculík píše Heleně svou lásku, do které jako by po jejím odchodu sám emigroval, (re)konstruuje zpětně

¹¹² VACULÍK: *Český snář D*, s. 236–237.

¹¹³ Podle sociologů S. M. Lymana a M. B. Scotta lze časové dráhy subjektu charakterizovat prostřednictvím dvou základních dimenzí: sebeurčení/vnější určenost a kontinuita/diskontinuita. Čerpáno z MÉSZÁROS, Ondrej. *Závan transcendencie: O časovosti lásky*. Bratislava: Kalligram 2001, s. 116. V souvislosti s časovou charakteristikou lásky lze i v Českém snáři pozorovat, že láska má vlastní časovost, vyděluje se z linearity (každodennosti) života, je vnímána jako dekontextualizovaný přítomný okamžik, je tedy epizodická, tj. nesouvislá s hlavní linií, má svůj vlastní začátek, rozvíjení a závěr.

svou milostnou příhodou, integruje postupně sny a realitu v imaginativní *skutečnost psaní*, v níž se jakoby vymaňuje z reálného času.

Práh druhého

Jaká je Helena? „*Má jasný hlas, mluví chvílemi trochu překotně, ale s přemýšlením, úvahy, nápady, záporny a závěry v ní až sviští, ale to všechno se děje na pozadí docela dobrého a zdravého klidu. Jinak by neměla tvář tak až lahodně vyrovnanou. Oči má modré, s výrazně ohraničenými duhovkami.*“¹¹⁴ Vaculíkovo pozorování provedené během první návštěvy Heleny u něj doma vystihuje in nuce způsob, jakým pak Helena vystupuje (je stylizována) dále v textu. Její řeč bývá jakoby nehierarchizovaná, rychlá (spád zajišťují četné souřadné věty, často asyndeticky spojené), při popisu se vypravěč soustřeďuje na její postavu a zejména tvář a oči: „*Její modré oči byly přímým průhledem do duše i klína, dostával jsem strach ze zodpovědnosti a napadlo mi, jestli snad nechce očima říct, co ústy nemůže:* [...]“¹¹⁵ „*Její tvář, obrácená dopředu na cestu, se zvláště propadá, mění se v krásný ženský život plný dětí [...]*“¹¹⁶ „*Neviděl jsem, aby se něčí tvář, původně zakrytá maskou zkamenělé vůle, tolikrát pod ní proměnila za pouhých pár vteřin. Zapomněl jsem, jak jsem chtěl promluvit, nepozdravil jsem ani, zapomněl jsem úplně na sebe, musel jsem tiše vykřiknout: – ,Vy jste ale hrozně utrápená!’ Zdálo se, že padá a sesouvá se. Překročil jsem samozřejmě práh.*“¹¹⁷ Proměnlivost Heleniny tváře, její pohledy a gesta ji zahalují hávem neuchopitelnosti, odzbrojují vypravěče, znemožňují mu jednat i mluvit a stávají se mu jakýmsi druhem textu, z něhož čte neřečené a toto přepisuje do partu svého vnitřního monologu. Otevřenost „textu tváře“,

¹¹⁴ VACULÍK: *Český snář D*, s. 24.

¹¹⁵ VACULÍK: *Český snář D*, s. 305.

¹¹⁶ VACULÍK: *Český snář D*, s. 271.

¹¹⁷ VACULÍK: *Český snář D*, s. 131.

potencialita významů, jež může nést, uvrhují vypravěče do sebezapomnění a magnetickou silou jej přitahují k svému zdroji. „Samozřejmě překročení prahu“ znamená definitivní upadnutí do lásky, navazuje totiž na rozhovor o „sníženém prahu samozřejmosti“ (Heleny) a jeho možném překročení: „*Vy, tehdy při tom, jak jste to nazval, tureckém večírku, myslel jste si o mně něco ale hodně špatného?*“ – *„Dělalo vám to starost?“* – *„Ne. Totiž ano.“* – *„Špatného jsem si nemyslel nic. Ale hádanka to byla. Uzavřel jsem ji popisem pro sebe: že máte snížený práh samozřejmosti.“* – *„To je velice ošklivé hodnocení u vás?“* – *„Vůbec ne. Je to jenom napínavé. Další by se poznalo, až by se chtěl ten práh přešlápnout.“*¹¹⁸ (Dvojicí zmiňovaná situace je zachycena na fotografii, kterou si prohlíží Vaculík s Drahomírou na jiném místě textu)¹¹⁹ Tajemství tváře (vnitřního „já“) a vnější projevy gest, momentální vzhled, oblečení, účes, chůze – to vše je vypravěčem neustále čteno v touze rozumět své lásce, ve snaze o ní psát. Jako by však klouzal po povrchu gest, jako by byl paralyzován mnohotvárností tváře druhého, jež nedává konkrétní odpovědi, nevyslovuje se, vrací se vypravěč nakonec vždy k sobě samému.

Příznačně je Heleniným atributem právě hlavolam, jehož dílky do sebe postupně zapadají s každým dalším setkáním obou aktérů milostného příběhu. Sestavením skládačky-hlavolamu dospívá milostný příběh ke svému konci, milostný diskurz – monolog vypravěče – však pokračuje i poté.

¹¹⁸ VACULÍK: *Český snář D*, s. 123.

¹¹⁹ Viz úvodní citát kapitoly, s. 53.

Iniciace slovem druhého

„*Ctěný pane učiteli, jsem omráčen Vaším bleskem. Nevím, kdy se vzpamatuji. Mám velikou bázeň o všechno, nevím žiju-li v čase nebo věčně. Alespoň nemohu věřit ve svou minulost...*“¹²⁰ Vytržení z plynoucího času, zážitek diskontinuity vůči dosavadní životní dráze, zároveň vědomí okamžitého, jednoznačného sebeurčení, to bývají symptomy upadnutí do lásky.¹²¹ Dopis dvacetiletého bohoslovce básníku Březinovi je nesen rétorikou (osobní) apokalypsy: konce a začátku, pádem do hlubin (Březinova díla, jeho „ohně“) a náznakem znovuzrození („*Uzdravím-li se, budu Vám psát více.*“). Pisatel je paralyzován na těle i na duchu („*jsem přemožen a vysílen*“, „*chtějte a oněmím*“), kajícně se podřizuje svému učiteli (jako Bohu) a očekává jeho ortel.

Ústředním rozměrem Demlova korespondenčního vztahu s Březinou je jeho konstrukce v rámci výsadního prostoru literatury, zejména pak v kontextu březinovského a křesťanského kánonu (přičemž ten první integruje Deml do druhého). Komunikují se interpretace, exegeze, novinky z kulturního (regionálního i evropského) života, poštovním kanálem jsou posílány rukopisy vlastních děl a překladů, cizí dopisy a rukopisy, zapůjčovány a darovány jsou domácí i zahraniční časopisy, naučné slovníky, filozofické a teologické spisy aj. Texty dopisů se pak úzce vztahují k těmto okolním textům (zahrnutým v oddíle „Poznámky“¹²²). V samotných dopisech tak vznikají také těžko přemostitelné, významonosné proluky,

¹²⁰ DEML: *Listy*, s. 9. (V odstavci následující citáty tamtéž.)

¹²¹ Viz též pozn. 113, s. 58.

¹²² DEML: *Listy*, s. 167–209.

odkazy na děje (reálné – vnější, i na děje duševní, duchovní povahy), odehrávající se mimo časoprostor momentálního psaní.

Základní komunikační situace (básník/spisovatel píše dopis básníku/spisovateli) a intertextuální prosycenost (píše pochopitelně „literárně“, o literatuře) směřují čtení primárně k literárně-historickému kontextu (tímto směrem je recepce vedena i v Demlově vydavatelské poznámce). Já se pokusím zasadit *Listy* do kontextu korespondence milostné. Ostatně milostná korespondence literátů by mohla být popisována jako samostatný žánr: srovnání s *Listy* se nabízí *Dopisy Mileně* Franze Kafky, dopisy (a básně-dopisy) Mariny Cvětajevové Raineru Marii Rilkeovi, Borisu Pasternakovi či Arseniji Tarkovskému, i dopis Jany Krejcarové Zbyňku Fišerovi a mnohé další.

Logos Březina

Listy lze sledovat v dvojí perspektivě: jako text vědomě se řadící k teologickému pojetí lásky (*příběh* transcendence skrze *agapé*, *příběh* přátelské lásky *philia*) a také jako určitý „diskurzivní“ (horizontální, příp. kruhový) pohyb psaní, tematizující svou tautologičnost.

Pro korespondenční vztah Demla a Březiny jsou určující následující role adresáta a pisatele: učitel – žák, později přítel – přítel, básník – básník, otec – syn (Otec – Syn), Kristus – evangelista, v průběhu celé korespondence milující – milovaný: „20. 11. 1904 ¶ *Milovaný Mistře, ¶ nemohu se přemoci, abych Vám neřekl dnes, kdy mám před očima předposlední a poslední Vaše slova, že se celý třesu lítostí a láskou. Láskou, která si umiňuje mlčeti, protože jako voják příliš odvážný vyběhla z řady a byla smrtelně poraněna... Komu, komu jinému řekl bych tato slova, která vypravují o tajemství mého života a smrti, než-li Vám? Jedná se o něco zcela jiného než říkají naše porady a slova. Třesu se na celém těle, jako ten, který*

povstává z hrobu – ó Mistře, pod hladinou a hřbitovem všeho stoletého milovaný, a říkám to snad Vám. ¶ J. D. “¹²³ Zrekapituluji přítomné motivy, z nichž některé představují klasická topoi milostného příběhu: láska-zranění (zasazení Amorovým šípem, šípem slova), nevyslovitelnost lásky běžným jazykem, mystika mlčení, znovuzrození v lásce, vzdálená láska. Na dopise je především nápadné, že „tato slova“ neříkají o „tajemství života a smrti“ vlastně nic konkrétního, nicméně říkají toto nic velmi naléhavě. Slovo není mocno sdělení, to je prostředkováno tělem, třasem.

Se sdělením momentálního prožitku a citu prostřednictvím těla souvisí, že Deml dopisy většinou „nepíše“ (psané slovo je zprostředkované), ale „říká“: četné úvodní pasáže formuluje jako bezprostřední pokračování přerušného hovoru. Nositelem sdělení jsou také prolévané slzy a vzdechy: „*Velice mnoho tyto dni myslím na Vaše Slovo a napadá-li mi, že bych přece měl něco říci (kdož ví, kdy nás volá povinnost?), nemohu ze sebe vypravit leč: ach, ach... Proč tak všechny věci pláčou?*“¹²⁴ Podobně jako v tomto úryvku se subjekt *Listů* často vyslovuje prostřednictvím antropomorfizace věcí nebo přírody (jde o známé prostředky romantické senzibility, jejímž kanonickým textem je *Utrpení mladého Werthera*).

V kontrastu k tělesnosti pisatele se výrazně projevuje sublimovaná tělesnost adresáta. Březina je na jednu stranu přítomen jakoby výlučně ve svých slovech („Svém Slově“, jak je označuje Deml). Např. v citátu výše lze abstraktnost adresáta číst v příslovci „snad“: „říkám to snad Vám“, i v obrazu „časem zasutého Mistra“. Březina jako reálná bytost je zároveň implicitně obsáhnut v neustálých Demlových žádostech o osobní setkání, v jeho pozváních k návštěvě, ve starosti o Březinovo zdraví a pohodlí při případné návštěvě (ve „zvacích“ dopisech nechybí zpravidla udání teplotních a povětrnostních podmínek v Tasově). K ne-tělesnosti adresáta

¹²³ DEML: *Listy*, s. 37.

¹²⁴ DEML: *Listy*, s. 57.

srov. též vydavatelský komentář k fotografické příloze dopisů – na fotografiích je sice vyobrazena tasovská krajina, ale spatřována na nich má být nepřítomnost Březiny: „*kudy chodíval Otokar Březina*“.¹²⁵

Březina je pro Demla v první řadě „Slovem“, k němuž se přibližuje dvojí cestou: mystickým vytržením a exegezí. Prvé je spojeno s ustrnutím, mlčením, druhé s aktivitou, s vlastním básnickým činem; obé představuje akt lásky (a činí ji tak vlastně reciproční – přijímání a dávání). O svém exegetickém textu *Slovo k Otčenáši Františka Bílka* píše Deml Březinovi: „*Ta kniha je vlastně apologií Díla Bílkova, a snad ještě více Díla Vašeho, můj Nejdražší... doufám, že budete mít radost – ukázal jsem některá tajemství Vaší práce, kterých dosud nikdo neukázal... ¶ Líbá Vás ¶ J. Deml*“.¹²⁶

Inspirace Březinovým dílem, jeho parafráze a exegeze je v celém Demlově díle všudypřítomná, hledání konkrétních spojitostí ale nepovažuji pro svou interpretaci *Listů* za nutné – také vzhledem k tomu, že Deml čte Březinu výhradně ve „svém“ kontextu křesťanství a mystiky. Březinovo „Slovo“ je tu zřetelnou synekdochou. Březina, domnívám se, vystupuje v Demlově díle především jako „pojmem“, přesněji *repräsentace* pojmů jako poezie, pravda, láska, Bůh – souhrnně „Slovo“. Je připodobňován Kristu, jeho dílo pak zjevení „Slova“.

V době, kdy s ním Deml navazuje korespondenční styk,¹²⁷ je Březinovo dílo již víceméně dovršeno,¹²⁸ Březina je uznávaným a ctěným básníkem, společenskou autoritou. (Právě sláva jméno do jisté míry

¹²⁵ DEML: *Listy*, s. 211.

¹²⁶ DEML: *Listy*, s. 27.

¹²⁷ Pravidelná frekvence psaní (častější než jeden dopis ročně) začíná v *Listech* v roce 1903. Dřívějšího data jsou tři dopisy: z 19. 6. 1900, 16. 8. 1900, 20. 7. 1902. První Demlův dopis může být reakcí na vydání Březinovy sbírky *Stavitelé chrámu* (1900).

¹²⁸ Březinova poslední sbírka *Ruce* vychází v roce 1901, v roce 1903 vychází filozofické eseje *Hudba pramenů*. V letech 1901–1907 uveřejnil Březina ještě třináct básní v *Moderní revui*.

erotizuje, slavné jméno je mocné, reprezentuje pravdu.) Např. v *Mém svědectví o Otokaru Březinovi* vystupuje proti Březinovi postava jiného, (jediného) obdobně slavného jména: T. G. Masaryk. Tento je reprezentantem moci politické („státu“), je pouhým sofistou – oproti Březinovi, symbolu moci duchovní („národa“).¹²⁹

Demlovi je Březinovo dílo východiskem, impulzem vlastní tvorby. Ač se stylizuje do role jeho evangelisty či exegetika, je jeho výklad vzhledem k Březinovu dílu odstředivý, nedisponuje konkrétním textu, nýbrž jeho „posvátnou“, duchovní kvalitou, „pojmem“.

V následující pasáži sledujeme ještě jiné schéma než exegetické a evangelijní. Demlův text je tu personifikací Březinova slova: „*Věta, kterou tu mám na zřeteli, jest tak prostě oblečena, že čta Váš dopis ponejprv, ani jsem jí neviděl. A jest tak tichoučká a tolik do sebe zabraná v chůzi, že dvakrát, třikrát jsem ji předešel, vyčkávaje, až bude nablízku, a konečně zjistiv Moravanku, přistoupil jsem dojat: Ach, Vy také zde? A potom jsme dlouho spolu šli, a jak tak jdem, praví Ona, zastavujíc mne: Vidíte? Více neřekla, jen rukou ukázala.*“¹³⁰ Březinova věta, jejíž personifikovanou podobu („Moravanku“) Deml ve svém dopise oslovuje, sama o sobě *nic* neříká, ale ukazuje *vše*: prostředkuje vidění. Shledáváme zde opět sémantický vzorec „tajemství“, jak o něm byla řeč už v kapitole „Teorie“: význam je odvislý od kontextu, bez kontextualizace je znak nesrozumitelný. Význam vzniká *pro toho*, kdo se dívá. A ten, kdo se dívá (píšící „já“), buď doplněný kontext sdílí se čtenářem, nebo čtenáře ostentativně vyloučí ve jménu svého *punctum*. (U Demla nalézáme v různých situacích obě tyto

¹²⁹ Nabízí se tu připodobnění ke sporu o univerzálie, k boji nominalistů s realisty: Deml a „jeho“ Březina jsou realisté: jazyk a pojmy jsou jim reálné (janovský Logos), kdežto Masaryk, evangelíci ad. vystupují jako nominalisté: jazyk věci pouze reprezentuje, označuje. Srov. též kapitolu *Abaelard und Heloisa: Der Name und der Namenlose*, in SCHNEIDER, Manfred. *Liebe und Betrug: Die Sprachen des Verlangens*. Mnichov a Vídeň: Carl Hanser Verlag 1992, s. 116–124.

¹³⁰ DEML: *Listy*, s. 82.

stylizační polohy.) Obě řešení disponují určitým erotickým nábojem: v první nastoluje píšící „já“ intimní spojení se čtenářem (prozrazuje mu klíč k tajemství), v druhé demonstruje subjekt svou osamocenost s „neznámým označovaným“, dociluje tím toho, že se sám stává tajemstvím, splývá očím čtenáře s (pro čtenáře neviditelným) předmětem své touhy. Jak vidno, mystika, láska a fotografie si „nezadají“: chybějící/nepřítomný referent je prokazatelně spojuje.

Že jde u Demla především o lásku mystickou již vyšlo najevo. Shrnutí, že Demlův text se má k Březinovu dílu jako tělo ke slovu v *Janově evangeliu*. Jde o konstrukci (Březina jako Logos), kterou Deml variuje v dalších motivech, např. v obrazu svaté trojice Březina – Bílek – Deml: „*A ti tři jsou jedno: ze třech linií první Tvar, první Podoba... Otec, Matka, Dítě – : Příteli, Vy Otec, Bílek Matka, já Dítě – nekážete má slova – – ?*“¹³¹

Pravé vidění je u Demla vždy korelováno s mlčením. Je cestou k mystickému prožitku lásky, k milosti, je také vyjádřením oběti. Mlčení-vidění-vědění popírá běžný jazyk, znemožňuje vyjádření v systému utilitarit (nominalismu) řeči, ekvivalentním projevem je výhradně jazyk básnický, v Demlových textech vždy vizuální kvality (v souvislosti s realismem a ideou vtělení slova, jak o ní byla řeč výše). Systém mlčení nese dvě základní kvality: demonstruje výlučnost („já“) a odkazuje k nekonečnosti („Slova“). Na těchto pak buduje Deml rafinované vypravěčské postupy skrývání a odhalování („tajemství“), případně vyloučení či začlenění čtenáře z/do procesu porozumění.

Poml(č)ky v textu

Chtěla bych ale poukázat ještě na jiný pól mlčení přítomný v *Listech*, který v samotném textu není tematizován nijak nápadně, invazivně jej ale

¹³¹ DEML: *Listy*, s. 36.

zaplňuje prostřednictvím pomlček, tří teček, či dekontextualizovaných oslovení „Mistra“. Oproti náboženské, mystické „konceptci“ mlčení se tak v textu realizuje ještě mlčení jakoby reálné, mlčení milujícího, jehož jazyk zrazuje. Oslovení a dvě pomlčky, odděleny jako samostatný odstavec a nijak se věcně nevztahující k okolnímu textu, nesou emoční význam: „*A jak p. Florian si prohlédne můj rukopis (píšu mu o tom): vrátíte mi jej, abych jej poslal tiskárně? ¶ Mistře drahý. – – ¶ Pan Bílek mne zve do Chýnova. Je zatížen příliš prací.*“¹³² Jde-li tu o předvedení nedostatečnosti jazyka, o bezvýhodný diskurzivní pohyb rétorických figur (význam nenesoucí „vzdech“ oslovení), nebo o vyjádření mlčení mystického spojení, je ovšem záležitostí interpretace. V dopise ze 3. 12. 1904 čteme, opět bez jakéhokoli přechodu a souvislosti s předchozím (cituji i toto), Demlovu žádost o odpuštění. Svou vinu bezprostředně definuje jako cosi metafyzického: „*Florian byl u mne minulou neděli. Přeloží všechny spisy Hellovy, vydá je Nový Život. ¶ Odpouštíte mi všechno? ¶ Pomyslím-li v tomto čase na Vás, drahý Mistře, nemám jiné myšlenky, než myšlenku viny. Myslím jako na bratra, jak na Abela Kain – a tak myslí mi srdce –*“¹³³ V závěru téhož dopisu se však vina ukazuje přece vztahovat ke konkrétní události: „*Jednu knihu jsem Vám vybral, napsal k tomu dedikaci – a pak jsem to vymazal – a poslal Vám výtisk jiný – s těmi nešťastnými slovy... ¶ Jakub Deml*“.¹³⁴ Je odkazováno mimo rámec dopisu, k Demlovu knižnímu daru a dedikaci v něm, která (pravděpodobně) mohla způsobit mezi pisatelem a adresátem roztržku.

Pozorujeme tu (u Demla známý) obousměrný pohyb psaní po lince od konkrétního k abstraktnímu či alegorickému významu (zde tedy v obráceném směru).¹³⁵

¹³² DEML: *Listy*, s. 32.

¹³³ DEML: *Listy*, s. 39.

¹³⁴ DEML: *Listy*, s. 39–40.

¹³⁵ Proces „*narůstání od konkrétního k symbolickému významu textu*“ zdůrazňuje v

Domnívám se, že na ploše *Listů* lze tento pohyb sledovat, v duchu citované ukázky, právě ve směru od abstraktního, alegorického ke konkrétnímu. S postupem korespondence se Demlův vztah k Březinovi proměňuje, oslovení „Mistře“ vystřídá „Příteli“, zobrazení Březiny jako „Slova“ se upozaďuje ve prospěch Březiny-postavy, která je zvána na návštěvu do Tasova. Literatura jakoby ustupuje privátnímu zájmu, dopis se stává věcnějším: je nástrojem pozvání, obsahuje informace o dopravním spojení a počasí.

Čtení *Listů Jakuba Demla Otokaru Březinovi* jako literárně-historického dokumentu (zaujímat tuto perspektivu doporučuje vydavatel Deml v předmluvě) se nakonec ukazuje být tím nejpřístupnějším z možných, neboť nabízí konkrétní fakta/významy. Ony dvě perspektivy čtení, které jsem naznačila výše, totiž čtenáře svým způsobem vylučují. Čteme-li *Listy* jako *příběh* iniciace a vtělení Březinova slova v Demlově textu, sledujeme de facto komunikační kruh: Březina jako zdroj i adresát, Demlův text jako médium (prostředník mezi Březinou-autorem a Březinou-osobou). Zaměříme-li se na linku konkrétního vztahu, jeho zámlky, pomlky, reflexe mlčení z nedostatečnosti řeči, v závěru pak stále častější Demlovy prosby o osobní setkání s Březinou a opakující se pozvání k návštěvě, dostáváme se na pole tautologie milostného *diskurzu*, odvíjeného osamoceným „já“. Vyloučení třetího (čtenáře) může být vnímáno jako zákonitost nemanipulované korespondence, nebo jako realizace onoho *punctum*, jako (až erotické) svádění čtenáře ke konstrukci, domýšlení, hledání chybějícího referentu.

souvislosti s Demlovými texty (a texty Jana Hanče) Jan Lopatka. Viz LOPATKA, Jan. Deníkové dílo Jana Hanče. In *Předpoklady tvorby*. Praha: Triáda 2010, s. 86–96, cit. s. 88.

Milostný diskurz, nebo příběh?

Je nasnadě, že realizace milostného *diskurzu* se váže na určitý *příběh*, jenž má své aktéry a disponuje vlastní časovostí. Výše interpretované texty představovaly *příběhy* v tom smyslu, že milostné téma integrovaly nejčastěji do rámce křesťanského *příběhu* lásky. Pokud byl sledován milostný *příběh* od svého začátku až ke konci, vyznačoval se epizodičností vůči „hlavnímu ději“, tj. běžnému životu hrdiny (jako v ději Vaculíkova *Českého snáře*).

Závěrečná kapitola nemá být shrnutím, ale spíše náznakem, kam by se práce ubírala, kdyby chtěla být teoretičtějšího rázu: mohla by katalogizovat subjekty i adresáty milostného *diskurzu*, tematizovat uzlové body *příběhu*: upadnutí do lásky (iniciaci), její rozvíjení, bod zlomu, rozčarování a ukončení. Bylo by možné zabývat se teoreticky fenomény mizení a nepřítomnosti. Případně také, v duchu Vaculíkova „dětského filozofování“, metaforou limity či rychlostí světla.

U vědomí bezbřehosti daných témat se přece pokusím o čtyři krátké exkurzy: v prvním budou proti sobě postaveni dva typy adresátů milostného *diskurzu* (literát vs. dítě). Dosavadní převahu textů s *příběhem* inklinujícím k integraci lásky do rámce určitého (tj. křesťanského) systému je potřeba relativizovat alespoň letmým poukazem k textům dezintegrujícím, resp. diskurzivně-kritickým, za jaké lze považovat např. korespondence Kafkovy, Pessovu či román Ingeborg Bachmannové *Malina*. Jejich bezvýsledné pokusy o *příběh* popisují v pasážích „Za bodem zlomu“ a „Mizení“.

Pointu zdařilého *příběhu* představuje „zplození dítěte“ – knihy. Závěrečná kapitola pojednává o metafoře knihy jako dítěte autora, toposu přítomném u Demla, Hrabala i Vaculíka. Sama dětskost je kvalitou, k níž se

milující i milovaný snaží přiblížit, nezdědka však přitom uvážnou v dětinskosti.

Adresáti

Odlišné od *Listů Jakuba Demla Otokaru Březinovi* by byly takové korespondence, jejichž pisatel se sice výrazně reflektuje jako spisovatel, na druhém konci poštovního kanálu však stojí ne-literát, často dokonce adresát jakoby méně komplikovaný, neovládající řeč se spisovatelskou bravurou (nezdědka neschopen intelektuálního podnětu, žvatlaví, dětinský), zato inspirátor v oblasti „žitého“, tělesného, viditelného – jemu samozřejmého. Příkladem takové korespondence jsou dopisy Fernanda Pessoa Ofélii Queirozové nebo *Dopisy Felici* Franze Kafky. Adresát jako by v těchto dopisech obýval jiný svět, jenž je pisatelem nahlížen jako nanejvýš žádoucí, přirozený, zdravý (čistý), obdivu-hodný, z časové perspektivy lineární, zatímco svět písčícího „já“ je konstruován jako apohlavní, odvozený (viz všudypřítomné metajazykové reflexe), se sebou neidentický, nemocný (příp. perverzní), z časové perspektivy jako strnulý, zacyklený, labyrintický, bezvýhodný (ovšem s potencií epifanického okamžiku). *Příběh*, který se odvíjí, spočívá v počátečním okouzlení spisovatele bytostí z jiného světa, ve víře v to, že jeden z nich je schopen přesídlit do jemu nepříslušející sféry („žitého“, příp. psaného) a zabydlet ji, pokračuje „reálnými“ pokusy pisatele překročit hranici nebo vtáhnout druhého do sféry svého psaní (adresát se však zpěčuje a trvá na přesídlení v opačném směru), *příběh* končí nedorozuměními, vystřízlivěním, rezignací, letargií: tváří v tvář nepřekročitelné hranici musí jeden ze subjektů z dopisů úplně „zmizet“, aby druhý „přežil“.

Příběh s obdobným vyústěním, avšak jiný typ komunikačního prostoru se konstituuje v korespondenci, v níž i adresát je osobou povolnou

– spisovatelem, umělcem, překladatelem (jako v *Listech Jakuba Demla Otokaru Březinovi*, v *Dopisech Mileně*). Motorem dopisu je pak předpokládané (po)rozumění (oproti nepřístupnosti druhého, až příliš zabydleného v reálném světě, jak tomu bylo v předchozím případě). Vzniká hermeticky uzavřený prostor, který obývají pouze tyto dva autoři. Mluví se především prostřednictvím primárních textů: vzájemná výměna rukopisů (či vlastních knih s dedikacemi) je pro korespondenční vztah určujícím hybatelem, dynamizujícím prvkem. Prvotním motivem korespondence je vyznání lásky a oddanosti právě textu(-ům) druhého, nikoli druhému jako člověku z masa a kostí. Oba autoři (cosi) *vědí*, není jim třeba (dalších) slov, vztah se živí v literatuře samé. Dopisy vzájemné rozumění zprvu pouze nesou, nejsou jejich přímým zdrojem. Má-li však korespondence svébytně pokračovat a růst, je nutné přenést těžiště (tj. dění) do dopisu, uvést korespondenci v pohyb. Franz Kafka píše své překladatelce Mileně Jesenské v pátém dopise (poté, co mu zaslala překlad povídky *Topič*): „*Chtěl jsem slyšet o Vás, a ne ten příliš známý hlas ze starého hrobu. Proč se mezi nás vetřel? Až mě pak napadlo, že mezi námi prostředkoval.*“¹³⁶ Literatura představuje v *Dopisech Mileně* jediný možný kanál, je samotným médiem komunikace. Médiem *Dopisů Felici* je naopak převážně fotografie: vizuální představa reálného časoprostorového okamžiku, gesta, pohybu, situace, v nichž se adresátka nalézá (Kafka na Felici neustále vyžaduje její fotografie, fotografie kanceláře, v níž pracuje, popisy míst, místností, ulic). Zlom/proměna v obou příbězích nastává nicméně ve stejnou chvíli: když se jeden z aktérů pokusí ze společně vytyčeného prostoru (média) vystoupit. (Pohyb jako by byl v Kafkových korespondencích vytyčen výhradně psaní a posílaným dopisům: „jen žádný fyzický pohyb“!)

¹³⁶ KAFKA, Franz. *Dopisy Mileně*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky 2001, s. 16.

Za bodem zlomu

Po utopickém pokusu o překročení hranice směrem k druhému dochází k prohlédnutí, rezignaci, odchodu z dopisů. „*Ne, Mileno, tu společnou možnost, o které jsme si ve Vídni mysleli, že ji máme, nemáme, v žádném případě, ani tehdy jsme ji neměli, já jsem vyhlédl ‚přes svůj plot‘, jen jsem se nahoře přidržel rukama, pak jsem zas spadl s pořezanými dlaněmi zpět.*“¹³⁷

Utopie se váže na ne-čas, mimo-čas, budoucí čas. Příběh lásky má svou vlastní časovou zákonitost, její první fáze se utopii výrazně podobá. Protagonisté jsou vytrženi ze svého aktuálního, lineárního životního času a vstupují do jiného, společného, vnímaného jako nepřetržité „ted' a tady“, jako epifanie. „Ted' a tady“ může být různými způsoby prodlužováno, ne však do nekonečna.

Častým „motorem“, prodloužením, obnovovaným zhodnocováním okamžiku je lhůta. Lhůta odjezdu, příjezdu, setkání (v *Českém snáři* blížíci se datum Heleniny emigrace, v Kafkových dopisech oddalovaná setkání, nemoc jednoho nebo druhého z aktérů v dopisech Pessoa i Kafky, násilné odloučení, vězení pisatele atd.) zhodnocuje přítomný okamžik psaní: druhý je dotýkán prostřednictvím slova, pohledu na fotografii (příp. z fotografie); písmo nese individuální, tělesný hlas (Deml, Kafka, Barthes ad.), dopis polibky (Kafka, Pessoa ad.) či milostný akt (Krejcarová), poštovní obálka podání ruky (Kafka), posílané knihy s dedikacemi představují dar z lásky, šifru, úkol porozumění (Deml, Barthes). Dopis zkrátka různými způsoby reprezentuje „já“/druhého.

Jinou možností prodloužení je ritualizace. Zákonitou epizodičnost lásky a její devalvací časem lze zvrátit pomocí začlenění do kontextu „obecnějšího“ *příběhu*, přiložením na fólii (v našem kontextu) křesťanského

¹³⁷ KAFKA: *Dopisy Mileně*, s. 261.

pojetí lásky. Čas lineární se mění v liturgický, nucené odloučení v dobrovolné mnišství (*Magorovy dopisy*), milostný dopis v epištolu (Abélardovy dopisy Heloise, Demlovo *Mé svědectví o Otokaru Březinovi*). V oslovení je sice stále přítomen individuální adresát, stává se však zástupným (zástupcem širší obce věřících). Křesťanské pojetí lásky ji umožňuje institucionalizovat („zvěčnit“) vstupem do manželství (trilogie *Svatby v domě* Bohumila Hrabala).

Tato hrubá schematizace *příběhu* lásky se pokouší ukázat na jakousi obecnější dějovou (tedy časovou) linku, jejímž horizontem je kýžená „vypadnutí“ z času, trvalá společná přítomnost, (ne)skutečnost, kterou vypravěčka románu *Malina* zařikává pomocí formule „nadejde den“. Pokusy o nastolení trvalého „ted' a tady“ bývají realizovány jako „skok víry“, pokus o věčnost v náboženském slova smyslu, jako mystické spojení, transcendování individuálního ve jménu druhého (Boha). Nebo jako dekonstrukce tohoto modelu (ale dekonstruovány bývají i jiné, např. popkulturní model lásky a erotiky). – Subjekty *Dopisů Mileně, Maliny* nebo *Lolity* konstruuje psaním vlastní, utopický prostor řeči lásky, zcela neodvislý od jakýchkoli „diskurzivních praktik“ (jim navzdory), s novými, výlučnými pravidly (vzpomeňme roli Wittgensteinovy teorie her v pozadí románu *Malina*, herní konstelace u Nabokova, režírování cest u Kafky). Pobyt písíciho, prožívajícího „já“ v imaginativním časoprostorovém vakuu vlastního psaní a hry je dále podstatně určován přítomností jiných hráčů milostného *příběhu*: druhého, ale i třetího, či ještě dalších. Právě jejich prostřednictvím subjekt nakonec nahlíží ohraničenost a uzavřenost vlastního pole, vlastní osamocenost v něm (viz výše Kafkovu metaforu plotu, přes který krátce nahlédl ven). Provozuje monolog-dialog se sebou samým (věty-fragmenty a samomluvy vypravěčky románu *Malina*; s Humbertem Humbertem Lolita v průběhu děje románu téměř nepromluví), herní plán zaplňuje písící subjekt ve své osamocenosti svými dvojníky, kteří na sebe

nevraží (Humbert Humbert a Quilty, „postava“ Maliny, „postava“ Álvaro de Campos v Pessoaových dopisech, Kafkovo „já z Merana“, „já z Vídně“, „já z Gmündu“, „já, zvíře z lesa“ ad. v *Dopisech Mileně*), v úrovni „nad“ herním plánem pobývají nepřátelé, mocenské struktury, „ti třetí“ (Kafkovi duchové a přízraky: „*Psané polibky nedorazí na místo, přízraky je cestou vypijí*“, ¹³⁸ McFate v románu *Lolita*, postava otce v románu *Malina* – a nakonec i Malina, ač vypravěččino alter-ego, může být nahlížen jako ten třetí). Z takto zinscenované „pasti“ existuje pro subjekt jediné východisko: zmizet, rozplynout se, splynout se svou (jazykovou) utopíí, ztratit se v textu. Srov. toto vyústění s tím, kterého se dobírá subjekt náboženskou vírou: splynutí s druhým, s Bohem (Bůh jako ten třetí). Nakolik se oba závěry podobají? Mizí jeden, nebo oba milující? Ve prospěch koho/čeho se tak děje? Kdo/co zůstává?

Mizení

Fenomény absence a mizení lze považovat, jak ukazuje například Paul Virilio, za konstitutivní jevy moderny. V jeho eseji *Estetika mizení* (1979), jejímiž leitmotivy jsou rychlost, prožitek individuálního („lokálního“) času, technologické pokusy o vytržení (se) z času a ovládnutí jej, lze číst pozoruhodný (při bližším pohledu/čtení nicméně logický) paradox: mizení, absenci podléhá právě ten, kdo zpomalí, zastaví se, ustrne v zamyšlení, v sebezapomnění či sebereflexi, v pohledu na pohybující se objekty, ve „fotografickém“ obraze (jako píšící/prožívající „já“ u Kafky, Joyce, Nabokova, Bachmannové). Základním modem existence v okolním světě je pohyb, rychlost, vztažným bodem není pevně ukotvený předmět (ani vlastní „já“), neumožňoval(-o) by totiž další eskalaci rychlosti, potřebnou pro „přežití“. Vztažným bodem může být naopak nepřekročitelná

¹³⁸ KAFKA: *Dopisy Mileně*, s. 267.

rychlost světla.¹³⁹

Ne-pohyb umožňuje nicméně skutečné vidění, kontemplaci (jako na poušti, na moři); k proměně „já“ dochází v klopýtnutí, v ustrnutí, zastavení (jako v Ovidiových *Metamorfózách*), ne v rychlosti. Paralyzovanost (např. písčícího „já“ v *Dopisech Mileně*), strach z pohybu a přesunu, fixace obrazu druhého (na fotografii, v představě, ve snu), nemoc spojená s upoutáním na lůžko – to jsou strategie utopického pokusu o sebezáchovu, o trvání v proměně, v psaní. Nepřítomnost identifikačního, vztažného bodu (a všechny institucionalizované „orientační body“ se u Kafky jeví jako nepřístupné), případně nepředvídatelný, ohrožující pohyb druhého (a třetího) znemožňují písčícímu „já“ setrvat ve svém znehybnění – „já“ těká – a mizí.

Nastíněné perspektivy nahlížení na časoprostorovou charakteristiku milujícího/písčícího subjektu vedou všechny ke stejnému ohnisku: milující „já“ se stává neidentifikovatelným, sebe sama zrcadlícím, mužem bez vlastností; proto také Barthes mluví o osamoceném „strukturním já“ milostného *diskurzu*, ne o individualitě milujícího (samota a individualita představují ve *Fragmentech milostného diskurzu* vcelku odlišné pojmy).

Pokus o nastínění fenoménu mizení uzavře zkusmé srovnání, paralela mezi *Dopisy Mileně* a románem *Malina*. Paronymičnost Mileny a Maliny se myslím nevyčerpává jen zvukovou podobností. Takřka všechna vlastní jména v románu Ingeborg Bachmannové nějakým způsobem mluví, mají vtip, autorskou etymologii, vlastní historii nebo literární paměť (postava Ivana může odkazovat k bájnému hrdinovi, ale svým racionálním založením i k Ivanu Karamazovi; v Paříži potkává vypravěčka Marcela; jméno Celý považuje, jsouc dědičkou romantické fragmentárnosti, za děs nahánějící a nesnesitelné; jméno titulního „hrdiny“ Malina je variováno v dalších postavách románu, spojených s vypravěččiným privátem: Lina, Lily, Melánie; místní jména pak odkazují k reáliím utopického Rakouska-

¹³⁹ Srov. úvahy vypravěče-Vaculíka o rychlosti světla v *Českém snáři*.

-Uherska, atd.).¹⁴⁰ Ve jméně Malina lze číst přesmyčku „animal“, a považovat jej za zvířecí, resp. mužskou stránku vypravěččina „já“. Literárnost ostatních jmen románu nicméně dovoluje hledat (pomyslný?) pretext právě v Kafkově korespondenci s Milenou. Oba romány lze číst jako příběhy mizení, vytrácení se písčícího subjektu z prostoru vlastního psaní, jako rezignaci na *příběh* (ve prospěch *diskurzu*). V Dopisech Mileně se ubývání přímo zviditelňuje v podpisu: „*Se srdečnými pozdravy Váš F Kafka*“¹⁴¹ z prvního dopisu (duben 1920) se proměňuje ve „*Váš FranzK*“ (4)¹⁴², „*Váš F*“ (10), „*F*“ (převažuje od 15. do 60. dopisu), „*Tvůj*“ (61), záhy mizí podpis úplně, naposledy se ještě vynořuje v 72. dopise jako „*Franz špatně, F špatně, Tvůj špatně ¶ nic už, ticho, hluboký les.*“¹⁴³ Proměňuje se i formální struktura dopisu: ten absorbuje zápisky, „útržky“ bez vnějšího rámce, text se stává nesouvislým, narůstá aforističnost, deníkový ráz, adresátka není vždy oslokována v úvodu dopisu, častěji průběžně. V samém závěru korespondence, v letech 1922 a 1923, tedy po časové odmlce a opakovaných žádostech o přerušování dopisování ze strany Kafky, se objevuje nový podpis „*Váš K*“ (128), „*K*“ (131), „*Srdečné pozdravy Vašeho K*“ (132) a v závěrečném dopise (134) opět „*Váš K.*“ Podpis „*K*“ je spojen výhradně s formou vykání. V tom z posledních dopisů, v němž Kafka Mileně tyká, se opět podepisuje jako „*F*“ (133). Takto je tedy po „formální“ stránce rámován prostor dopisu. Mizení je motivizováno jako umírání (Milena je nazvána „*andělem smrti*“¹⁴⁴ ve významu dobrotivého anděla, skýtajícího ve chvíli umírání milost), jako

¹⁴⁰ Srov. též čtvrtou frankfurtskou přednášku Ingeborg Bachmannové s názvem „*Jména*“, v níž reflektuje významonosnost vs. vyprázdnění vlastního jména např. u Kafky, Joyce, Faulknera, Prousta ad. In BACHMANNOVÁ, Ingeborg. *Místo pro náhody II*. Přel. Michaela Jacobsenová. Praha: Triáda 2010, s. 115–129.

¹⁴¹ KAFKA: *Dopisy Mileně*, s. 12.

¹⁴² Čísla v závorkách udávají pořadí dopisu ve výše uvedeném vydání.

¹⁴³ KAFKA: *Dopisy Mileně*, s. 145. „*Franz*“, „*F*“ a „*Dein*“ je v rukopise přeškrtnuto.

¹⁴⁴ KAFKA: *Dopisy Mileně*, s. 50. (20. dopis.)

nemoc, únava, smrtelná úzkost. Vypravěčka románu *Malina* je bezejmennou „ženou bez vlastností“, autorkou románu *Způsoby smrti*, do jehož děje jako by v průběhu psaní sama vstupovala. „Andělem smrti“ je jí Malina, její mužské alter-ego: v závěru ženské, píšící „já“ mizí v prasklině ve zdi. Alternaci mužského/ženského „já“ v rolích nepřítomného/čekajícího připomíná Barthes ve figuře „absence“: „*Historicky vede diskurz absence Žena: Žena je usedlá, Muž je lovec, cestovatel; žena je věrná (čeká), muž je záletník (plaví se pryč, slídí). Právě žena dává formu absenci, vytváří z ní fikci, neboť na to má čas; přede a zpívá. Přadleny, písňe tkadlen plátna vypovídají současně o nehybnosti (díky monotónnímu vrzání kola) a o absenci (dálka, rytmus cesty, mořské vlny, kavalkády). Z toho plyne, že v každém muži, jenž mluví o absenci druhého, se vyjevuje něco ženského: muž, který čeká a který tímto čekáním trpí, je zázračně feminizován. Muž není feminizován tím, že by byl převrácen, nýbrž tím, že miluje. (Mýtus a utopie: počátky patřily a budoucnost bude patřit subjektům, v nichž je něco ženského.)*“¹⁴⁵ Nicméně: moderna (alespoň ty její texty, které v předchozích odstavcích sleduji) převrací časoprostor tohoto myticko-utopického schématu absence: „věrným“, pevným a nehybným bodem je ten nepřítomný, ten na cestách; naopak „čekající“, píšící „já“ (tkající text) je „nevěrné“, a strháváno proudem vlastního textu, rozpouští se v něm. (Psaní už není „recyklací“, tedy (sebe)potvrzováním, jako jím je mytické tkaní. Utopie/mýtus zůstává nedosažen na horizontu.)

¹⁴⁵ BARTHES: *Fragmenty*, s. 29–30.

Závěr příběhu: dítě/dílo

„A tu ti, u kterých jsou obtěžkána těla, obracejí se více k ženám a zde projevují lásku: plozením dětí si opatřují, jak myslí, nesmrtelnost a paměť i štěstí pro všechny příští čas; ale u jiných je obtěžkána duše – vždyť jsou takoví lidé, kteří nosí plod ve svých duších ještě s větší tíhou než v tělech, takový plod, jaký přísluší duši počítí a poroditi.“¹⁴⁶ Dílo (*ergon*) je výtvozem plodivé síly (*erós*). Vzniká nicméně prostřednictvím něčeho/někoho krásného, nikoli samo ze sebe či bezprostředně z milujícího („obchází také on a hledá něco krásného, v čem by plodil“¹⁴⁷) – dílu je třeba prostředníka, média („neboť když se [milující] dotýká krásného člověka a je v jeho společnosti, rodí a plodí, co dávno v sobě nosil“¹⁴⁸). Bez tělesného a zejména pak duševního, duchovního setkání se smrtelným člověkem není plození „nesmrtelných dětí“ vůbec možné. Na cestě zasvěcení, jak ji Sókratovi popisuje kněžka Diotima, představuje tato etapa zásadní lidskou zkušenost, neboť zakládá schopnost *rozlišovat* mezi krásným a ošklivým, dobrem a zlem.¹⁴⁹ V momentě rozpoznání krásného těla a duše se plodivá síla uvolňuje a nabírá směr. Ne nepodstatnou je právě prvotní motivovanost, vznik díla *pro* někoho, v rámci vzájemného duševního přátelství: „myslí naň [tj. na milovaného], at' jest u něho, nebo vzdálen, a společně s ním žíví narozený plod, takže takoví lidé jsou spolu spojeni daleko silnějším svazkem, než jsou obyčejné děti, a pevnějším přátelstvím, poněvadž jejich společné děti jsou krásnější a nesmrtelnější.“¹⁵⁰ Milující plodí

¹⁴⁶ PLATÓN: *Symposion*. Přel. František Novotný. Praha: Oikúmené 2005, s. 55 (208e–209a).

¹⁴⁷ PLATÓN: *Symposion*, s. 55 (209b).

¹⁴⁸ PLATÓN: *Symposion*, s. 55 (209c).

¹⁴⁹ Důležitost rozlišovací schopnosti pro duchovní určení antického člověka zdůrazňuje ve svém výkladu Platónova *Symposia* Antonín Mokrejš. Viz MOKREJŠ, Antonín. Eros jako téma Platónova myšlení. In *Souvislosti* 2006, č. 4, s. 146–158.

¹⁵⁰ PLATÓN: *Symposion*, s. 55–56 (209c).

prostřednictvím milovaného, ten je součástí tvůrčího procesu, je sám formován („a snaží se ho [tj. milující milovaného] vzdělávat“¹⁵¹).

Motiv druhého jako součásti vlastního tvůrčího úsilí můžeme sledovat v řadě textů s milostnou tematikou. Postava Heleny v *Českém snáři* je připodobňována k chlapci či k dítěti, za něž přebírá vypravěč zodpovědnost. Její *příběh* je rozehráván ve dvou možných interpretačních variantách: jako „literární“ *příběh*, vypravěčova smyšlenka – a jako *příběh* „skutečné“ lásky. Ať tak či onak, Vaculík místy problematizuje (vypravěčskými ústy i ústy postavy Heleny) výše popisované platónské pojetí jako instrumentalizaci druhého, jako jeho definitivní ztrátu ve prospěch díla. Aporeticky však pojímá právě Helenu jako své vlastní dílo: „*Pětiměsíční plod už by nadouval bříško. Pětiměsíční děcko už, pokud si matně pamatuju, našpuluje rtíky a vydává dlouhé sametové brouky: úúúúú, óóóó... [...] Pětiměsíční rukopis dobrého autora čítá sto padesát stránek, definitivních. Já jich napsal v téže době dvě stě čtyřicet, teď se v nich motám, packám, zlobí mě to, nechce se mi, chce se mi utéct. Ukazuje se například, že jedna postava, tak nadměrná hlavně v době, kdy už téměř mizí z děje, nebyla počata s předvídavostí, již bychom u autora čekali.*“¹⁵² Ono „počnout“, „dát život“ je zde příznačné: zahrnuje postavu Heleny do sféry výhradní pravomoci vypravěče, moci důvěrné, otcovské, stvořitelské. Zároveň však vratké a nejisté, protože je Heleně (ač třeba z vůle vypravěče) dán vlastní hlas a identita – Galatea se vymyká svému Pygmalionovi z rukou. Opět mi zde ve srovnání s *Českým snářem* rezonuje Nabokovova *Lolita*: láska Humberta Humberta je tautologická (jako jeho jméno), neboť Lolita mu má být múzou (zdrojem), milenkou (prostředníkem) i dítětem-dílem (cílem) zároveň. Rozvíjení tohoto paradoxu je všudypřítomné i v *Českém snáři*: moc „zaknihovat si někoho na své jméno“ je relativizována

¹⁵¹ PLATÓN: *Symposion*, s. 55 (209c).

¹⁵² VACULÍK: *Český snář D*, s. 466–467.

vlastní bezmocí, slabostí a neuspokojitelnou touhou, nemožností fixace obrazu druhého v čase a prostoru. Ztrátě Heleny (po její emigraci) čelí vypravěč psaním (pokusem o rekonstrukci paměti) a psaním-sněním (vědomou konstrukcí paměti), které nabývá vrchu v závěrečných pasážích románu.

V citátu výše je jako Vaculíkovo dítě zobrazen také jeho rukopis: metafora knihy jako dítěte autora má původ, jak ukazuje i Ernst Robert Curtius,¹⁵³ právě v Platónově *Symposiu*. Je přítomna jednoznačně i u Demla, v Hrabalově textu *Vita nuova* také, s poukazem na výměnu rolí mezi mužem a ženou: vypravěčka opakovanými slovy „*Nech toho já tě užívím...*“ nabízí svému muži, aby zůstal na „mateřské dovolené“ se svou knihou.

Oběma hlavním postavám lze přiřít určitou dětskost: Hrabal oslovuje vypravěčku nejčastěji „*holčičko*“, vypravěčka pohlíží na svého muže jako na vlastní dítě: „*a vlastně ten můj muž to bylo taky takové dítě pořád mi odbíhal já jsem kráčela jako slušná žena [...] vlastně můj muž se mi stal mým děckem*“.¹⁵⁴ Vizualní řeč textu je založena na principu podobnosti: „vše viděné je zprávou o mně/pro mě“ (resp. „o mém muži/pro mého muže“). Tak i dětská hra na písku nebo závody na koloběžkách (podobně jako např. filmové scény) představují výjevy analogické tvůrčímu „agónu“, jehož se Hrabal mimochodem účastní a proti němuž staví princip outsiderství, ideál dětskosti: „*A můj muž hladil po vlasech ty závodníčky kterým z tváře přečetl že ani nevědí o co běží kteří nemají důvod závodit které to napřed vzdaly krčily ramínky a tvářily se provinile vlastně tyhle děti byly ještě děti*“.¹⁵⁵

I Deml se v korespondenci s Březinou stylizuje do role dítěte:

¹⁵³ CURTIUS, Ernst Robert. *Evropská literatura a latinský středověk*. Přel. Jiří Pelán a Jiří Stromšík. Praha: Triáda 1998, s. 150–152.

¹⁵⁴ HRABAL: *Vita nuova*, s. 230–231.

¹⁵⁵ HRABAL: *Vita nuova*, s. 236.

„Příteli, Vy Otec, Bílek Matka, já Dítě – nekážete má slova – – ?“¹⁵⁶
„Drahý Mistře, musíte mít trpělivost se mnou, neboť zacházel-li byste s
mojí výchovou, jak toho zasluhuje, způsobil byste ránu na místě hojitelném
jen zázrakem.“¹⁵⁷

Rozanov zhodnocuje dětský věk jako „metafyzickou“ etapu života, jakési mystické spojení se světem „tam“: „Přímo šíleně jsem se zato zamilovával do starých lidí a dětí. To je věk metafyzický. Velmi zajímavý a významný. Je tu cítit ‚Eidos‘ a ‚Nebe‘. A ‚Moiry‘.“¹⁵⁸ Stejné kvality přičítá dětství ve svých textech i Deml.

V *Listech* dominuje určitý kruhový pohyb recipacity či recyklace (viz též princip kruhu v *Symposiu*): Březinovo dílo („Slovo“) / Březina („Otec“) – Deml („Dítě“) / Demlovo dílo („Tělo“), které je zároveň „jedinou knihou“, a ta je metaforou onoho původního „Slova“. Topos knihy nese u Demla množství významů, je třeba jej chápat nejen jako zastřešující pojem pro nejednotnou kompozici dílčích textů.¹⁵⁹ Jeho zásadním významem je „božství“ – Deml tu navazuje na tradici mystiky, jejíž jádro popisuje Curtius, odkazuje přitom na závěrečné verše Dantova *Ráje*: „Zde se završuje Dantova mystická vize. Ukazuje mu duchovní kosmos, jehož celistvost udržuje svazek lásky. To, co básník vidí, je prosté světlo, a současně i přebohatý souhrn všech idejí, postav, podstat. Jak to má naznačit? Ještě jednou, naposled, v nejvyšším a nejsvětějším vytržení užije Dante symbolu knihy. Vše, co je rozptýleno po celém kosmu, [...] je nyní

¹⁵⁶ DEML: *Listy*, s. 36.

¹⁵⁷ DEML: *Listy*, s. 37.

¹⁵⁸ ROZANOV: *Spadané listy*, s. 366.

¹⁵⁹ Interpretaci motivu „jediné knihy“ u Demla podstatně rozšiřuje J. N. Rostinsky. Chápe ji jako „kompletní opus“ po vzoru biblického paradigmatu, odkazuje taktéž na Curtia, poukazuje na přítomnost toposu v textech středověké mystiky, v baroku, romantismu a u Mallarméa. Viz ROSTINSKY, Josef Normon. *Jakub Deml's proximity to the czech avant-garde*. Ann Arbor: Univ. of Rhode Island 1981, s. 121–123.

*„spojeno do jednoho svazku“ – láskou.*¹⁶⁰

Myšlenka sjednocení je naopak bytostně vzdálen kruh milostného *diskurzu*: je hermeticky uzavřený, není možné odvíjet jej „spirálovitě vzhůru“ jako *příběh*. Roland Barthes imaginuje ve *Světlé komoře* obraz své matky jako (svého) dítěte, zdokonaluje tím milostnou tautologii, monolog, nápadný u Vaculíka nebo Nabokova. Ve *Fragmentech milostného diskurzu* jej určuje nadvláda řeči: „*Když jsou všechny brány zavřené, vztyčí se kolem mne zeď řeči, jež mne pohrbí, sevře mne a odvrhne.*“¹⁶¹ Nicméně: mocenský vztah „já“ a „řeči“ není myslím ani u Barthes tak jednostranný. „Já“, pokud píše, je řeči zkrátka mocno.

¹⁶⁰ CURTIUS: *Evropská literatura*, s. 358–359.

¹⁶¹ BARTHES: *Fragmenty*, s. 254.

Závěr

Užívám si textu, který září čitelností právě díky tomu, co neříká.

Prostě jen vidím, co se říká.

Roland Barthes, *Fragmenty milostného diskurzu*

Analogii mezi vizuálním jazykem milostného *diskurzu*, založeným na subverzi řeči a těla, a fotografickým médiem, promlouvajícím skrze pohledy, pózy a gesta postav, považuji za pozoruhodné, tj. pozornosti-hodné téma, bylo by možné rozvíjet jej dále teoreticky (fenomén absence, stopy, přivlastnění, voyerství, atd.) i prostřednictvím interpretace řady dalších literárních textů (např. Kafkových *Dopisů Felici*, dopisů Mariny Cvětajevové, Borise Pasternaka a Rainera Marii Rilka, Fernanda Pessoa ad.). „Literární“ milostný *diskurz* by mohl být komparován s promluvou milostného *diskurzu* „ryze“ fotografického (např. Miroslav Tichý).

Fotografie a text nepředstavují, jak ukázaly krátké exkurzy k teorii fotografie, překvapivé ani náhodné spojení. Fotografie „parazituje“ na textu: vstupuje nutně do kontextu, je obklopena implicitním textem, který orientuje divákův pohled na fotografii a určuje její význam. Tento proces rozumění fotografii nemusí však být považován za samozřejmý z hlediska čtenáře textu-knihy. Pokusila jsem se číst konkrétní vydání v jejich „textuální“ komplexitě, tzn. zapojovat do recepce i fotografie. (Médium fotografie integrováno do literárního textu nastoluje mj. také otázky edičního rázu.)

Různorodé možnosti propojení fotografie a textu jsem naznačila dílčími interpretacemi *Listů Jakuba Demla Otokaru Březinovi, Spadaných*

listů Vasilije Rozanova a románů *Vita nuova* Bohumila Hrabala a *Český snář* Ludvíka Vaculíka.

V Hrabalově textu se mi jeví podstatnou vizuální kvalita vypravěčského proudu. Pohled je zde (1. „implicitním“) režijním prostředkem: pohledem vypravěčky je propůjčován hlas ostatním postavám, ale i předmětům/dějům, které jsou čteny jako *analogické* situaci vyprávěcího subjektu. Jsou zprávou ne o fenoménu vnějšího světa, ale o tom a *pro toho*, kdo se dívá. Paralelně s tímto vypravěčským principem, zrcadlícím skze obrazy z vnějšího světa situaci vnitřní, je pohled (2. „explicitním“) médiem milostného dialogu, horizontem setkání, jedním z témat vypravěččina „monologu“. Pohled do zrcadla alternuje pohled na fotografii druhého, narcistní cesta do hlubiny zrcadla „končí“ pro „já“ tím, že nalézá význam na samém povrchu věcí, jako zjevný, resp. „zjevený“.

„Nový život“ z názvu Hrabalova románu představuje v mé práci leitmotiv, nalézáný takřka v každém textu s milostným *příběhem*. Je spojen s ideou a realizací nového, jakoby nezprostředkovaného jazyka. Rozanov do svých zápisků *Spadané listy* zapojuje fotografie právě v tomto kontextu. Snímky jeho blízkých (manželky, dětí) sousedí s pasážemi textů, v nichž pojednává o mystických zážitcích milosti, o daru, či přímo o transcendentní kráse zobrazované postavy. Etapa „nového života“ u Rozanova stejně jako u Hrabala vylučuje (autoerotické) psaní, je „řečí srdce“. Řeč je realizována u každého z nich svým způsobem, podobnost však nacházím v lyrickém základu, nespočívajícím na metaforické obraznosti, ale na obrazovosti, „reprodukcí obrazu“ (resp. *re-prezentaci*).

Fotografie tasovské krajiny přítomné ve svazku *Listů Jakuba Demla Otokaru Březinovi* představují spíše okrajový „paratext“. Nejsou integrovány do rámce primárního textu, jak tomu bylo u Rozanova. Vydavatelský komentář však fádňí krajinářskou fotografii spojuje s

postavou adresáta dopisů poukazem na fakt, že „tudy Mistr chodíval“. Čtenář má na snímcích spatřovat Březinovu nepřítomnost, podobně jako ji čte v textu dopisů.

Fenomén *absence* je logicky základním hybatelem milostného *diskurzu*, je zdrojem touhy – a fikce (zdůrazňuje Barthes): zkouškou zapomnění a prací konstrukce. Milostným *příběhem* je absence různě překlenována, ve Vaculíkově *Českém snáři* mj. také prostřednictvím zpřítomnění postav ve fotografickém albu. Fotografie se v románu zužitkovává coby vypravěčská taktika: zapojuje se do fikce „snové“ i „denní“, prostředkuje introspekci vypravěče, podílí se na odtajnění neřečeného a nakonec i na (ne)zobrazení nezobrazitelného (lásky, milované bytosti). Pokud se čtenář nechce nechat ochudit o řadu fines *příběhu*, je mu zapotřebí číst také fotografie.

Ostatně „já“ milostného *diskurzu* je rovněž důsledným čtenářem, neb textem, nesoucím šifru o jeho předmětu, je mu vše, nač pohlédne.

Stručná antologie citátů

Přítomný výběr citátů předkládám ne pro ilustraci, ale jako materiálový podklad práce, jako doklad hravosti, aporetičnosti a tautologičnosti řeči, jíž milující „já“ promlouvá. Zákonitě se tu mísí principy náhody a konstrukce (mé dramaturgie). Citát-motto: „*Opodstatněnost nějaké koncepce lze hodnotit podle toho, zda přivolává citáty.*“ (Theodor W. Adorno, *Minima moralia*). Milostný diskurz, ač akoncepční, citáty přivolává.

*Vynález knihtisku znemožnil lásku.
Jakápak láska – „s knihou v ruce“?*

Vasilij Rozanov, *Spadané listy*

Střednímu věku člověka mezi 30. (a dokonce 24.) rokem a pětáctyřicítkou říkám věk fyzický.

Všechno je v něm pochopitelné a racionální. Pracuje se. Slouží. „Den střídá den, jako když hrom bije“, a „nezbývá čas se ani ohlédnout“.

Vládne tu mechanika, v níž se člověk neuchyluje ke vzpomínkám ani předtuchám budoucnosti.

Nikdy mě tento věk nezajímal a nikdy jsem lidi tohoto věku neměl rád.

Přímo šileně jsem se zato zamilovával do starých lidí a dětí.

To je věk metafyzický. Velmi zajímavý a významný. Je tu cítit „Eidos“ a „Nebe“. A „Moiry“.

Vasilij Rozanov, *Spadané listy*

Pro mne existuje prozaické dílo pouze do té míry, pokud mi poskytuje to, co zhruba nazvu estetickým blahem, čili pocit být nějak, někde napojen na jiné stavy bytí, kde je umění (zvědavost, něha, vlídnost, extáze) normou.

Vladimir Nabokov v doslovu k *Lolitě*

Otázka: Je dnešní role ženy slučitelná s láskou?

Ingeborg Bachmannová: *Očividně ne, láska je umělecké dílo a nevěřím, že ho je mnoho lidí schopno.*

Pokud jde o mé lásky, nehodlám jistě zamlčet tuto z nejhlubších kapitol svého života; nezabírala v něm poměrně mnoho času, jako se hloubka nesnáší z rozlehlostí. Především si však myslím, že právě to je věc ryze soukromá, do které nikomu (kromě zúčastněných) nic není. Promluvíím tedy o ní jen zcela souhrnně. – Pokud si na své lásky vzpomínám, byly četné a rozptýlené. Zjistil jsem na tomto poli nesčíslné množství možností, které z pouhého zárodku dávají úplnou představu neuskutečněného dokonání. Celé to množství možností mi stále nezadržitelně splývalo. Z něho však několik málo – co bys na prstech spočítal – mi utkvělo trochu odděleně, a mezi těmi málo bylo asi pět nebo šest lásek, jejichž neuskutečnitelnost mi způsobila opravdovou bolest. Z toho nepatrného množství jsem uskutečnil snad jednu, nanejvýš dvě lásky, v obou případech s účinkem zcela smrtelným pro zúčastněné osoby.

Věra Linhartová, *Račí kánon na běsovské téma*

Nemohu se přemoci, abych Vám neřekl dnes, kdy mám před očima předposlední a poslední Vaše slova, že se celý třesu lítostí a láskou. Láskou, která si umiňuje mlčeti, protože jako voják příliš odvážný vyběhla z řady a byla smrtelně poraněna... Komu, komu jinému řekl bych tato slova, která vypravují o tajemství mého života a smrti, než-li Vám? Jedná se o něco zcela jiného než říkají naše porady a slova. Třesu se na celém těle, jako ten, který povstává z hrobu – ó Mistře, pod hladinou a hřbitovem všeho stoletého milovaný, a říkám to snad Vám.

Jakub Deml v dopise Otokaru Březinovi

Je to horizontální diskurz: žádná transcendence, žádná spása, žádný román (ovšem mnoho románovosti).

Roland Barthes ve *Fragmentech milostného diskurzu*

Láska, ať je to láska k Bohu, k bližnímu nebo k umění, může jen získat, když se lidský intelekt snaží najít důvody svých nejvznešenějších emocí a vyjádřit je slovy. Pouze frivolní láska nedokáže přežít intelektuální definici, velké lásce porozumění prospívá.

Leo Spitzer v poznámce pod čarou své přednášky

Tedy každý z nás je symbolon, půlka člověka, poněvadž vznikl jeho rozříznutím, podobně jako ryby platýsi, z jednoho se stali dva; a tu každý stále hledá svoji polovici.

Aristofanés, v Platónově *Symposiu*

„Znáš ten mýtus, který Platón vypravuje podle nějakých starších předloh, že bozi rozdělili původního celého člověka do dvou dílů, do muže a ženy?“ Zdvihla se na lokty a neočekávaně se zarděla, neboť jí dodatečně napadlo, že ptát se Ulricha, zná-li tento pravděpodobně všeobecně známý příběh, je trochu hloupé. Po krátkém uvažování proto dodala: „A teď tropí ty neblahé poloviny všelijaké hlouposti, aby zase zapadly do sebe. O tom se píše ve všech školních učebnicích pro vyšší třídy; bohužel tam není psáno, proč se to nedaří!“

„To ti mohu říct,“ vpadl jí do řeči Ulrich, šťasten poznáním, jak dokonale mu rozuměla. „Žádný člověk přece neví, která z těch mnoha poloviček, které pobíhají po světě, je ta, co mu chybí. Chytí nějakou, která mu jako taková připadá, a marně se namáhá, aby se s ní spojil v jedno, až se definitivně ukáže, že to nejde. Když z toho vzejde dítě, obě poloviny se po několik let za mlada domnívají, že se spojily aspoň v dítěti; ale to je pouze třetí polovička, která brzy projevuje snahu, aby se od obou druhých co možná nejvíc vzdálila a našla si čtvrtou polovičku. Tak se lidstvo fyziologicky ‚půlí‘ dál a dál, a bytostné splynutí stojí jako měsíc před oknem ložnice.“

Ulrich a Agáta, v Musilově *Muži bez vlastností*

Radikálněji než kdy jindy budeme muset přiznat, že láska rozpouští všechny vlastnosti, jež by mohly být jejím důvodem a motivem. Každá snaha

„prohlédnout“ druhého vede do bezednosti, do oné jednoty pravdivého a nepravdivého, upřímného a neupřímného, která se vymyká všem kritériím. Proto nelze říci vše.

Niklas Luhmann, *Láska jako vášeň*

Bože, pomyslel jsem si, není řeč podstatou veškeré lidské rozkoše?

(Prof.) Daniel Smiřický, ve Škvoreckého *Příběhu inženýra lidských duší*

Miloval jsem Tě tak, jak jsem jenom myslil, že v životě jsem s to milovat, tak strašně dávno, dřív než existovala chronologická posloupnost. Byla jsi nade všecko nádherná. Ve snu a také v analogické existenci stěn, podlahy, stropu, to jest v antropomorfské stejnorodosti ovzduší a chvíle – jsi byla Cvětajevová, to jest jazyk otevírající se vstříc tomu všemu, k čemu se po celý život obrací básník bez naděje na odpověď.

Boris Pasternak v dopise Marině Cvětajevové

Co jsem od Tebe chtěla? Nic. Nejspíš – vedle Tebe. Možná prostě – k Tobě. Bez dopisu to už je – bez Tebe. Čím dál tím víc. Bez dopisu – bez Tebe, s dopisem – bez Tebe, s Tebou – bez Tebe. Do Tebe! Nebýt. – Umřít!

Taková jsem já. Taková je láska – v čase. Nevděčná, sebeubíjející. Nemiluji lásku a nevážím si jí.

Marina Cvětajevová v dopise Raineru Marii Rilkeovi

Neřeknu Ti nic, jen Tě posadím do křesla (říkáš, žes mi neprojevila dost lásky, ale v čem už by bylo víc lásky a pocty, než když mě tam necháš sedět a budeš sedět přede mnou a budeš u mne), teď Tě tedy usazuji do křesla a nevím, jak to štěstí uchopit slovy očima rukama a tím ubohým srdcem, to štěstí, že jsi tady a patříš přece i mně. A já přitom vůbec nemiluji Tebe, nýbrž víc, nýbrž své bytí Tebou mi darované.

Franz Kafka v dopise Mileně Jesenské

Prosím Tě, co je to za nesmysl, že tu nejsi?

Jana Krejcarová v dopise Zbyňku Fišerovi

Literatura

Primární

ABÉLARD, Pierre. *Dopisy utrpení a lásky: Abélard a Heloisa*. Přel. Jakub Pavel. Praha: Vyšehrad 2003.

BACHMANNOVÁ, Ingeborg. *Malina*. Přel. Michaela Jacobsenová. Praha: Mladá fronta 1996.

Bible. Český ekumenický překlad a Bible kralická: Česká synoptická Bible. Praha: Česká biblická společnost 2008.

BRETON, André. *Nadja*. Přel. Jarmila Fialová. Praha: Dauphin 1996.

DEML, Jakub. *Mé svědectví o Otokaru Březinovi*. Praha: Rudolf Škeřík 1931.

DEML, Jakub. *Listy Jakuba Demla Otokaru Březinovi*. Fotografie Ondřej Knoll. Tasov: Jakub Deml 1933. / (DEML: *Listy*.)

DEML, Jakub. *Zapomenuté světlo*. Brno: Jota a Třebíč: Arca JiMfa 1991.

DEML, Jakub. K Březinovi. In *Revolver Revue* 2000, č. 44, s. 48–83.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Utrpení mladého Werthera*. Přel. Erik A. Saudek. Praha: Mladá fronta 1968.

HALAS, František. *Já se tam vrátím...* Tišnov: Sursum 2001.

HRABAL, Bohumil. *Svatby v domě*. [Obs. Svátby v domě, Vita nuova, Proluky.] Praha: Pražská imaginace 1995.

HRABAL, Bohumil. Vita nuova. In *Svatby v domě*. Praha: Pražská imaginace 1995, s. 179–419. / (HRABAL: *Vita nuova*.)

JIROUS, Ivan Martin. *Magorovy dopisy*. Praha: Torst 2005.

KAFKA, Franz. *Dopisy Felici*. Přel. Viola Fischerová. Praha: Nakladatelství Franze Kafky 1999.

KAFKA, Franz. *Dopisy Mileně*. Přel. Věra Koubová. Praha: Nakladatelství Franze Kafky 2001. / (KAFKA: *Dopisy Mileně*.)

Korespondence: Korespondence Mariny Cvětajevové, Borise Pasternaka a Rainera Marii Rilkeho. [Výbor.] Přel. Vladimír Mikeš. Praha: Supraphon 1986.

KREJCAROVÁ, Jana. Dopis. In *Clarissa a jiné texty*. Praha: Concordia 1990, s. 45–84.

LINHARTOVÁ, Věra. *Mezipůzkum nejbliž uplynulého*. České Budějovice: Krajské nakladatelství 1964.

MUSIL, Robert. *Muž bez vlastností*. Přel. Anna Siebenscheinová. Praha: Argo 2008.

NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Přel. Pavel Dominik. Praha: Paseka 2003.

OVIDIUS Naso, Publius. *Proměny*. Přel. Ferdinand Stiebitz. Praha: SNKLHU 1956.

PESSOA, Fernando. *Dopisy přátelství, lásky a magie*. Přel. Pavla Lidmilová. Praha: Argo 2009.

ROZANOV, Vasilij. *Opavšije listja: Korob pěrvoj*. Petrohrad: Vasilij Rozanov 1913.

ROZANOV, Vasilij. *Opavšije listja: Korob vtoroj i poslednij*. Petrohrad: Vasilij Rozanov 1915.

ROZANOV, Vasilij. *Spadané listy*. Přel. Ludmila Dušková a Ladislav Zadražil. Praha: Triáda 1997. / (ROZANOV: *Spadané listy*.)

ŠKVORECKÝ, Josef. *Příběh inženýra lidských duší*. Brno: Atlantis 1992.

VACULÍK, Ludvík. *Český snář: Sny roku 1979*. Praha: Edice Petlice 1981. / (A)

VACULÍK, Ludvík. *Český snář*. Toronto: Sixty-Eight Publishers 1983. / (B)

VACULÍK, Ludvík. *Český snář*. Brno: Atlantis 1990. / (C; VACULÍK: *Český snář* C.)

VACULÍK, Ludvík. *Český snář*. Brno: Atlantis 2002. / (D; VACULÍK: *Český snář* D.)

Sekundární

BACHMANNOVÁ, Ingeborg. *Místo pro náhody I*. Přel. Michaela Jacobsenová. Praha: Triáda 2009.

BACHMANNOVÁ, Ingeborg. *Místo pro náhody II*. Přel. Michaela Jacobsenová. Praha: Triáda 2010.

BARTHES, Roland. Rétorika obrazu. Přel. Miroslav Petříček. In *Co je to fotografie*. Ed. Karel Císař. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 51–61.

BARTHES, Roland. *Rozkoš z textu*. Přel. Olga Špilarová. Praha: Triáda 2008.

BARTHES, Roland. *Fragmenty milostného diskurzu*. Přel. Čestmír Pelikán. Červený Kostelec: Pavel Mervart 2007. / (BARTHES: *Fragmenty*)

BARTHES, Roland. *Světlá komora: Poznámka k fotografii*. Přel. Miroslav Petříček. Praha: Fra 2005.

BAZIN, André. Ontologie fotografického obrazu. Přel. Ljubomír Oliva. In *Co je to fotografie*. Ed. Karel Císař. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 21–25.

BENEDIKT XVI. *Deus caritas est: encyklika nejvyššího pontifika Benedikta XVI*. Praha: Paulínky, Česká biskupská konference 2006.

BENJAMIN, Walter. Malé dějiny fotografie. Přel. Martin Ritter. In *Co je to fotografie*. Ed. Karel Císař. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 9–19.

BERGER, John. Pochopení fotografického obrazu. Přel. Eva Klimentová. In *Co je to fotografie*. Ed. Karel Císař. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 63–65.

BINAR, Vladimír – FUČÍK, Bedřich. Zpráva o uspořádání díla Jakuba Demla. In *Revolver Revue* 2000, č. 42, s.180–241.

BINAR, Vladimír. *Čin a slovo*. Praha, Triáda 2010.

BURGIN, Victor. Prohlížení fotografií. Přel. Eva Klimentová. In *Co je to fotografie*. Ed. Karel Císař. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 91–100.

CIESLAR, Jiří. Rozanov. In *Kritická příloha Revolver Revue* 1999, č. 13, s. 49–61.

CURTIUS, Ernst Robert. *Evropská literatura a latinský středověk*. Přel. Jiří Pelán a Jiří Stromšík. Praha: Triáda 1998. / (CURTIUS: *Evropská literatura*)

Dějiny nové moderny. Ed. Vladimír Papoušek. Praha: Academia 2010.

DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix. *Kafka: Za menšinovou literaturu*. Přel. Josef Hrdlička. Praha: Herrmann & synové 2001.

FUČÍK, Bedřich. Mé svědectví o Otokaru Březinovi. In *Setkávání a míjení*. Praha: Melantrich 1995, s. 381–390.

FUČÍK, Bedřich. Orientační popis některých Demlových krajin. In *Píseň o zemi*. Praha: Melantrich 1994, s. 191–244.

CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Přel. Milan Orálek. Brno: Host 2008.

JANKOVIČ, Milan. *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*. Praha: Torst 1996.

KLIEMS, Alfrun – RAßLOFF, Ute – ZAJAC, Peter. Vorwort: Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa. Eingrenzungen und Abgrenzungen. In *Spätmoderne: Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa I*. Berlin: Frank & Timme 2006, s. 9–19.

KRAKAUER, Siegfried. Fotografie. Přel. Eva Klimentová. In *Co je to fotografie*. Ed. Karel Císař. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 27–44.

KULCSÁR-SZABÓ, Ernő. Dichtungsgeschichte und mediale Kulturtechniken. In *Spätmoderne: Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa I*. Berlin: Frank & Timme 2006, s. 23–39.

LÉVINAS, Emmanuel. *Existence a ten, kdo existuje*. Přel. Petr Daniš. Praha: Oikúmené 2009.

Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce. Ed. Vladimír Forst, Jiří Opelík, Luboš Merhaut. Praha: Academia 1985–2008.

Lexikon teorie literatury a kultury. Ed. Ansgar Nünning. Ed. českého vydání Jiří Holý a Jiří Trávníček. Brno: Host 2006.

LOPATKA, Jan. Deníkové dílo Jana Hanče. In *Předpoklady tvorby*. Praha: Triáda 2010, s. 86–96.

LOPATKA, Jan. Šifra jako možné východisko interpretace. In *Předpoklady tvorby*. Praha: Triáda 2010, s. 214–224.

LUBKOLL, Christine. „*Fragmente einer Sprache der Liebe*“: Sprachutopie und Diskurskritik in Ingeborg Bachmanns Roman ‚Malina‘. Erlangen: Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg 2007.

- LUHMANN, Niklas. *Láska jako vášeň*. Přel. Miroslav Petříček. Praha: Prostor 2002.
- MATONOHA, Jan. *Psaní vně logocentrismu: diskurs, gender, text*. Praha: Academia 2009.
- MERHAUT, Luboš. Vydavatelské fikce a Demlova cesta k deníkovosti. In *Cesty stylizace*. Praha: ÚČLAV ČR 1994, s. 170–179.
- MÉSZÁROS, Ondrej. *Závan transcencie: O časovosti lásky*. Bratislava: Kalligram 2001.
- MOKREJŠ, Antonín. Eros jako téma Platónova myšlení. In *Souvislosti* 2006, č. 4, s. 146–158.
- NOVOTNÝ, Adolf. *Biblický slovník*. Praha: Edice Kalich 1956.
- PLATÓN. *Symposion*. Přel. František Novotný. Praha: Oikúmené 2005. / (PLATÓN: *Symposion*.)
- REZEK, Petr. Dokumentované umění. In *Tělo, věc a skutečnost*. Praha: Jan Placák – Ztichlá klika 2010, s. 155–161.
- RICOEUR, Paul. Sexualita jako div, bloudění, záhada. In *Život, pravda, symbol*. Přel. Miloš Rejchrt. Praha: Oikúmené 1993, s. 121–130.
- RICHTEROVÁ, Sylvie. *Slova a ticho*. Praha: ČS a Arkýř 1991.
- ROSTINSKY, Josef Normon. *Jakub Deml's proximity to the czech avant-garde*. Ann Arbor: Univ. of Rhode Island 1981.
- ROTHOVÁ, Susanna. *Hlučná samota a hořké štěstí Bohumila Hrabala: K poetickému světu autorových próz*. Přel. Michael Špirit. Praha: Pražská imaginace 1993.
- SEKULA, Allan. O vynalezení fotografického významu. Přel. Eva Klimentová. In *Co je to fotografie*. Ed. Karel Císař. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 67–88.
- SCHNEIDER, Manfred. *Liebe und Betrug: Die Sprachen des Verlangens*. Mnichov a Vídeň: Carl Hanser Verlag 1992.
- SIMMEL, Georg. Der Bildrahmen: Ein ästhetischer Versuch. In *Soziologische Ästhetik*. Bodenheim 1998, s. 111–117.
- SONTAGOVÁ, Susan. *O fotografii*. Přel. Pavel Vančát. Praha a Litomyšl: Paseka a Brno: Barrister & Principal 2002.

SPITZER, Leo. *Stylistické studie z románských literatur*. Přel. Jiří Pelán a Jiří Stromšík. Praha: Triáda 2010.

ŠKLOVSKIJ, Viktor. Literatura vně syžetu. In *Teorie prózy*. Přel. Bohumil Mathesius. Praha: Akropolis 2003, s. 225–245.

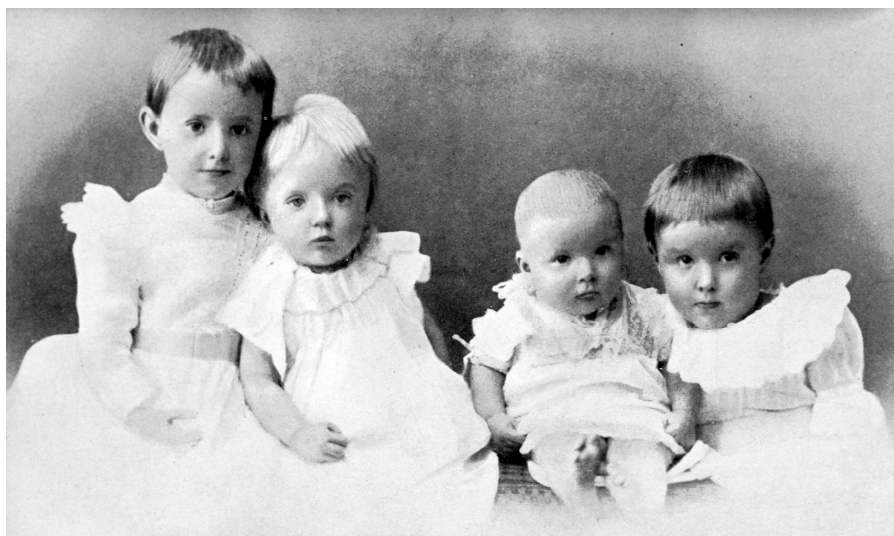
VIRILIO, Paul. *Estetika mizení*. Přel. Michal Pacvoň. Červený Kostelec: Pavel Mervart 2010.

WÖLL, Alexander. *Jakub Deml: Leben und Werk (1878–1961): Eine Studie zur mitteleuropäischen Literatur*. Kolín nad Rýnem: Böhlau Verlag 2006.

Obrazová příloha

Vasilij Rozanov: *Spadané listy*

Fotografie 1–6 pocházejí z prvního dílu *Spadaných listů*: ROZANOV, Vasilij. *Opavšije listja: Korob pěrvoj*. Petrohrad: Vasilij Rozanov 1913. Fotografie 7 a 8 z druhého dílu: ROZANOV, Vasilij. *Opavšije listja: Korob vtoroj i poslednij*. Petrohrad: Vasilij Rozanov 1915. Snímky jsou vyvedeny vždy na samostatném listě, odděleny od textu průhledným papírem, nejsou paginovány. V popisku pod fotografií uvádím čísla strany předcházející a následující za fotografií. Přítomnost fotografií není v samotném textu *Spadaných listů* zmiňována, přesto je na místě předpokládat, že se k nim určité textové pasáže z jejich bezprostřední blízkosti vztahují, v takovém případě jsou citovány pod fotografií z českého překladu: ROZANOV, Vasilij. *Spadané listy*. Přel. Ludmila Dušková a Ladislav Zadražil. Praha: Triáda 1997.



Obr. 1. Bez popisku, bez okrajů, 38–39.

Kdysi dávno – to byly dcerky ještě maličké a ani jedna nechodila do školy – uviděl jsem za výlohou v cukrárně na Znamenské (byl právě pašijový týden) zvířátka z tvrdého papíru, tzv. papíroviny. Koupil jsem slona, žirafu a zebra. Přinesl jsem je domů, vyčaroval je zpod kabátu a povídám:

„Každá si vyberte jedno zvířátko, ale takové, aby se vám podobalo.“

Chvilku se dívaly a pak každá jedno popadla:

*Tlustoučká a hodná **Věra** s milým úsměvem – slona.*

*Zebra s bělavou štetinkou na vznosném krku, ježatou jako její ostříhané vlasy – **Varja**.*

*A noblesní žirafu s bleděžlutými skvrnkami, štíhlou a jakoby uzavřenou do sebe – **Táňa**.*

Děti se skutečně svým zvířátkům podobaly – proto jsem je pro ně v cukrárně koupil; měly s nimi tolik společného vzhledem i povahou...

(s. 17)



Obr. 2. *Náš domek v Kostromě, naproti Borovkovovu rybníku, v koutě; vedle brány je domek krejčího, vlevo od domu Jasněvových a Botnikovových. Bílý okraj 5–10 mm, s. 234–235.*

To, več bych nikdy nebyl schopen uvěřit a snad tomu člověk ani věřit nemůže – ve skutečnosti existuje: veškeré naše chyby, hříchy, špatné myšlenky, zlé vztahy, přitom od samého dětství, jinošství atd., mají svou návaznost ve zralém věku a zvláště ve stáří. Náš život (naše biografie) jeví se tím pádem jako organismus, a vůbec ne jako „jednotlivé činy“.

Život (biografie) je tudíž jev organický! Jak tomu má člověk uvěřit?!

[...]

A celý dům byl takový – ú!ú!ú! – temný a zlý. A my jsme byli všichni nešťastní. Ale že jsme byli „nešťastní“, to jsem pochopil až později. Tehdy jsem měl jenom chuť „na všechny se zlobit“.

(nad sbírkou mincí)

Dokud jsem nevstoupil do domu „bábinky“ (odkud jsem si přivedl svou druhou ženu), nenacházel jsem v životě vůbec žádnou harmonii, ušlechtilost, dobrotu. Svět pro mě nebyl Kosmem (kosmeó – zdobím), ale Nestvůrou, a ve chvílích zoufalství prostě Dírou. Naprosto jsem nechápal, proč žiju já, co je to vlastně a proč vůbec existuje život – něco tak zatraceného, tupého a vůbec nikomu nepotřebného. Myslet, myslet a myslet (filosofovat, O chápání) – po tom jsem vždycky toužil, to „mi letělo hlavou“; ale co se ve skutečnosti děje v oblasti reality nebo vůbec života, považoval jsem za chaos, trápení a zatracení.

A náhle jsem potkal ten domek a čtyři okýnka kousek od Obětování Panny Marie (chrám v Jelci), kde to bylo všechno šlechetné.

Poprvé v životě jsem spatřil šlechetné lidi a šlechetný život. [...]

Byl jsem překvapen. Má „nová filozofie“, neobírající se už „chápáním“, ale „životem“, byla zrozena z obrovského překvapení...

„Jak mohou existovat syntetické soudy ‚a priori‘?“ Z této otázky vznikla Kantova filozofie. Má „nová filozofie“ života nezačala otázkou, ale spíše zíráním a údivem: jak může existovat tak ušlechtilý způsob života a v návaznosti na něj, pouhé návaznosti na něj – tolik šťastný; jak je možné, že se musí lidé uskrovnovat, musí jim stačit jen kousíček „candáta k obědu“ a dřevo na topení mají jenom do prvního, a přesto žijí ve vši slušnosti a šťastně, byť i s drtivými, smutnými, nekonečně smutnými vzpomínkami, ale šťastni třeba jenom proto, že nikomu neublíží (ani nezavídí) a před nikým necítí vinu.

Ani sedmiletá vnučka „Sášenka“, ani mladá sedmadvacetiletá paní, její matka, ani pětapadesátiletá „bábinka“, její matka.

A já jsem se do toho všeho zamiloval. Přestal jsem psát. Ovšem tehdy se zrodil můj nový život.

(nad sbírkou mincí)

(s. 75–78)



Obr. 3. Bez popisku, okraje 38–40 mm, s. 234–235 (za předcházejícím snímkem).



Obr. 4. Bez popisku, okraje 26–35 mm, s. 234–235 (za předcházejícím snímkem).



Obr. 5. Bez popisku, okraje 26–35 mm, s. 234–235 (za předcházejícím snímkem).



Мама и Таня (стоит у коленъ) въ палисадничкѣ, на
Павловской ул., въ Спб. (Петерб. сторона)
Рядомъ—мальчикъ Несвѣтевичъ, сосѣдъ по квартирѣ.
Домъ Ефимова, № 2.

Obr. 6. *Máma a Táňa (u jejích kolenou) na předzahrádce, v Pavlovské ul. v Petrohr. (Petrohr. čtvrť) Vedle je chlapec od Něsvětěvičů, z vedlejšího bytu. Jefimovův dům, č. p. 2. Okraje 15–30 mm, s. 354–355.*



НАДЕЖДА РОМАНОВНА ЩЕРБОВА.

2 Мая 1911 года въ С.-Петербургѣ. Погребена на Волковомъ кладбищѣ.

Obr. 7. *Naděžda Romanovna Ščerbovová. † 12. května 1911 v Petrohradu. Pohřbena na Volkovském hřbitově. Kromě bílého pruhu na pozadí popisku bez okrajů, s. 80–81.*

Když Naděžda Romanovna Ščerbovová umírala, stále prosila muže, aby jí nestavěl jiný pomník než dřevěný kříž. Nic jiného než ze dřeva a kříž. To je křesťanka.

Nejen téměř „nic“ (malá hodnota dřeva), ale „všeho do času“ (shnije).

A pak – nic. Hrozivé mlčení. Nebytí. Vyjadřuje to křesťanské „nikdy jsem ani pro zem nežila“.

Je v tom celé křesťanské srdce. „Nejenže se nechci namáhat pro zem, ale nechci ani, aby mě zem chovala v paměti.“ Strašné... ale je v tom i cosi velkolepého a monumentálního.

Naděžda Romanovna byla ve všem krásná. Absolutně krásná. Bylo v ní cosi transcendentního.

(s. 200–201)



Obr. 8. Bez popisku, bez okrajů, s. 194–195.

Podzimu pozdního květy opožděné

– to je pro nás pouhý mýtus. Ani podzim, ani stromy na podzim jsem nikdy neviděl (snad jen v raném dětství).

[...]

Všechny děti mají výbornou paměť na les. Před šesti lety jsme za Teriokami zašli příliš daleko do hlubokého lesa a pustiny, kam jsme se dostali přes nějaké ploty a také menší močálky. Zničehonic se začal naklánět večer. Vyděsil jsem se – máma nás čeká k večeři a bude se bát. „Děti, rychle domů, stmívá se!“ To je tady co by dup.

Já paměť úplně postrádám, ne že bych nevěděl rámcově, kam bychom se měli dát, ale cestu, kudy jsme šli, si nepamatuji vůbec. A to se člověk může octnout v bažinatých místech a pak se z nich nedostat ani do rána. A tu začaly děti volat: „Tati, sem, tati, tam!“ I Vasja, úplně droboučký, sotva sedmiletý, kráčí jistě jako král nebo starý lesák. „Támhle je bříza, kolem které jsme šli, a támhle vyvýšenina, kterou jsme nechali po levé ruce.“ Protože se už opravdu stmívalo, ani jsme nešli, ale spíše běželi; a neuplynula ani hodina, když jsme zaslechli volání služebnictva, které nám bylo vysláno naproti.

Máma, celá roztřesená strachem, říkála:

„Co mi to provádíte?“

„Ale mámo, naše děti jsou hotoví lesáci, můžeme je pustit kamkoli a nezabloudí.“

A Táňa, Věra i Vasja se tváří jako hrdinové. Jako by děti přímo vyrostly, „že dovedly tátu domů“. A houby. Celé košíky. A teď se začnou v kuchyni okrajovat (to je teprve to největší potěšení, „triumf pravdy“ a „odměna za snahu“).

Co z výchovného hlediska znamenal jeden takový večer; je ho snad možné nahradit vědomostmi jako:

Mnoho je jmen na -is

Masculini generis:

Panis, piscis, crinis, finis.

Čert aby je spral!

Aťsi je to tvrdá nezbytnost – v listopadu, v říjnu nebo prostě někdy.

Ztrácí náš les svůj nachový šat.

Ano, tento verš je pro mě mýtus. Nic z toho jsme teď nemohli vidět.

Mé ubohé děti jsou sice všechny tak talentované, ale učení jim jde těžko, a tak to neuvidí nikdy.

Skutečně nikdy neuvidí tu oranžovou nádheru lesů. A co pocítí sedmi- jedenáctileté dítě, když ji uvidí – kdo to vypočítá? kdo to vytuší?

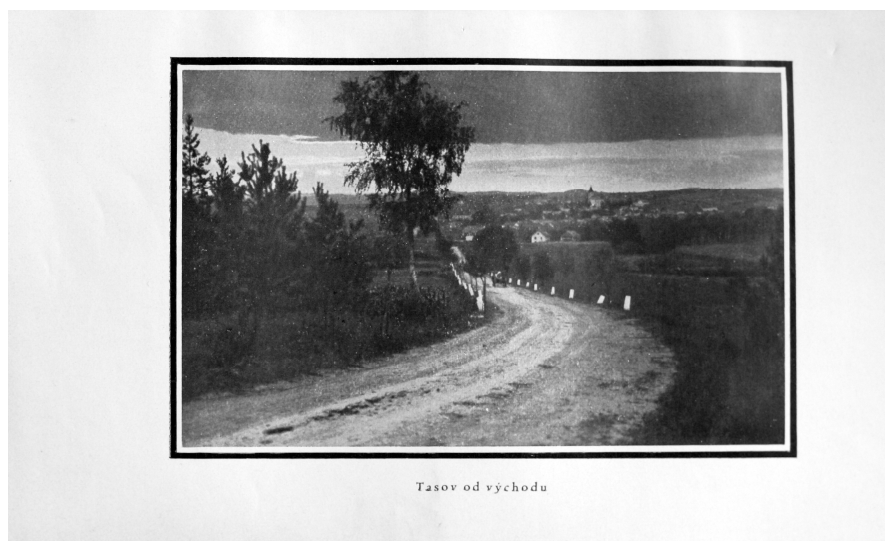
Oranžový les z dětství je možná ve stáří ochrání před únavou, smutkem a zoufalstvím. Třeba je v mládí uchrání od ateismu. Co když zachrání mladého chlapce před sebevraždou?

[...]

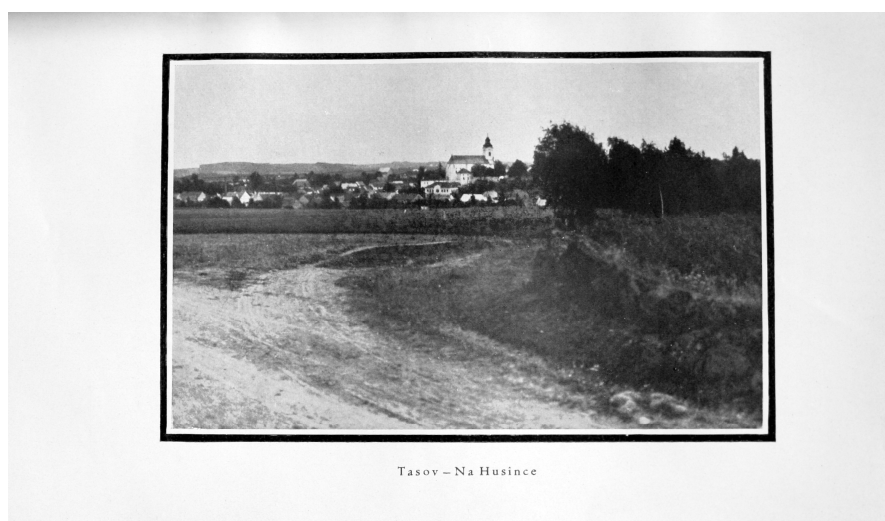
(s. 261–262)

Jakub Deml: *Listy Jakuba Demla Otokaru Březinovi*

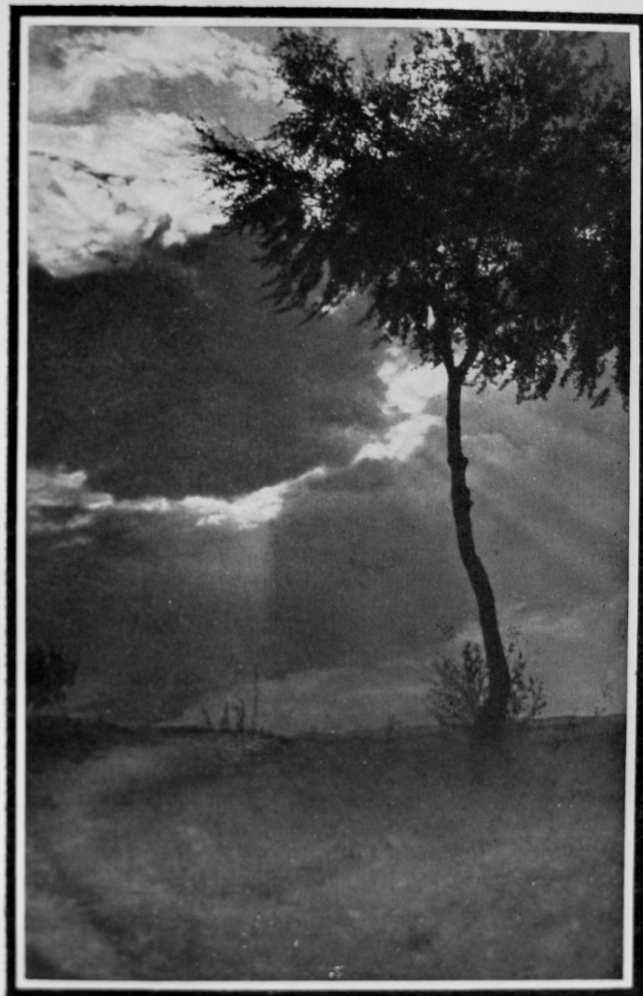
DEML, Jakub. *Listy Jakuba Demla Otokaru Březinovi*. Fotografie Ondřej Knoll. 1. vyd. Tasov: Jakub Deml 1933. Svazek obsahuje 8 krajinářských fotografií. Snímky jsou vyvedeny vždy na samostatném listě, odděleny od textu průhledným papírem, nejsou paginovány. V popisku pod fotografií uvádím čísla strany předcházející a následující za fotografií. Existence fotografií není v samotném textu *Listů* zmiňována, jejich přítomnost je na posledním listě před tiráží, nadepsaném „Obsah“ (s. 211), vysvětlena komentářem: „*Vyobrazení. ¶ 8 obrazů tasovské krajiny, kudy chodíval Otokar Březina.*“ Vzhledem k vzájemné podobnosti snímků a jejich totožné formální úpravě zde budou pro ilustraci uvedeny pouze tři.



Obr. 9. *Tasov od východu.* S. 72–73.



Obr. 10. *Tasov – Na Husince.* S. 120–121.

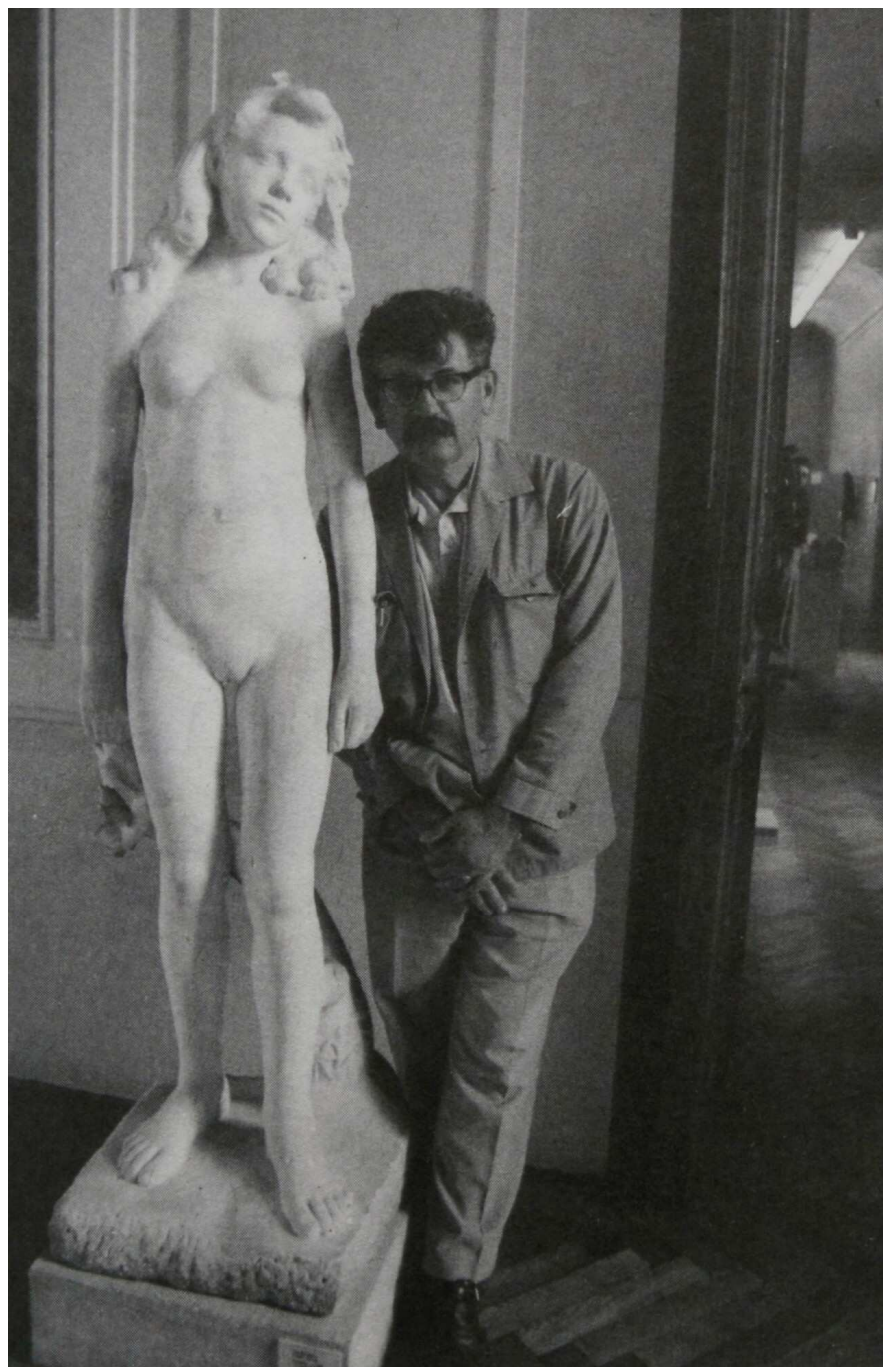


Tasov – Na Hóvarech

Obr. 11. *Tasov – Na Hóvarech.* S. 104–105.

Ludvík Vaculík: *Český snář*

Jednotlivá vydání jsou označena písmeny A – D: VACULÍK, Ludvík. *Český snář. Sny roku 1979*. Praha: Edice Petlice 1981 (A); VACULÍK, Ludvík. *Český snář*. Toronto: Sixty-Eight Publishers 1983 (B); VACULÍK, Ludvík. *Český snář*. Brno: Atlantis 1990 (C); VACULÍK, Ludvík. *Český snář*. Brno: Atlantis 2002 (D). Citované fotografie představují úzký výběr provedený s ohledem na téma práce.



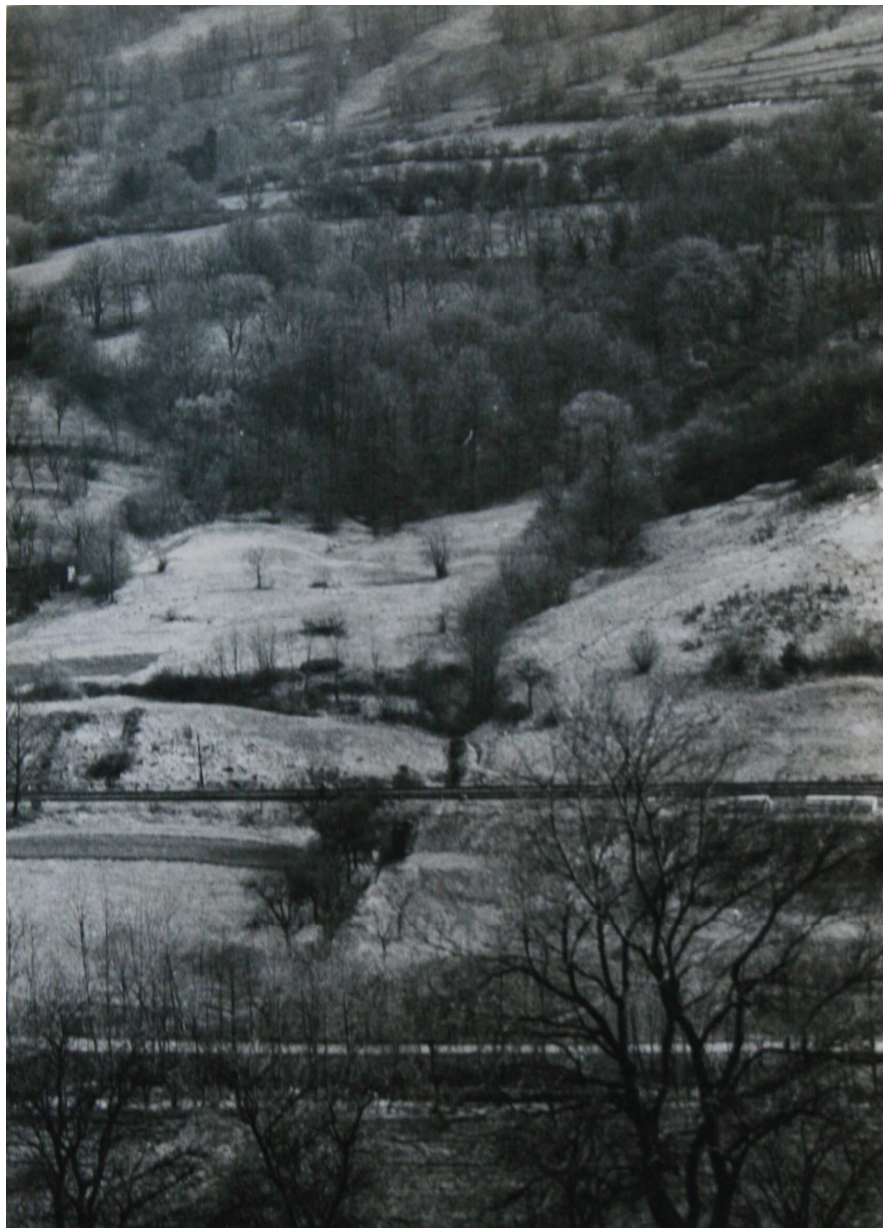
Obr. 12. Bez popisku; titulní fotografie knihy (A–D).



Obr. 13. ...dívám se chvíli pozorně do sálu... (A, B)
Kde jsou ostatní? Všichni přátelé? (D)



Obr. 14. *Když člověk, jehož právě začala přestávat bolet hlava, sebou nehne, bolest odlehne a zmizí. (A–D)*



Obr. 15. *Její tvary jsou významné jak tvar písmene A. (A, B)*

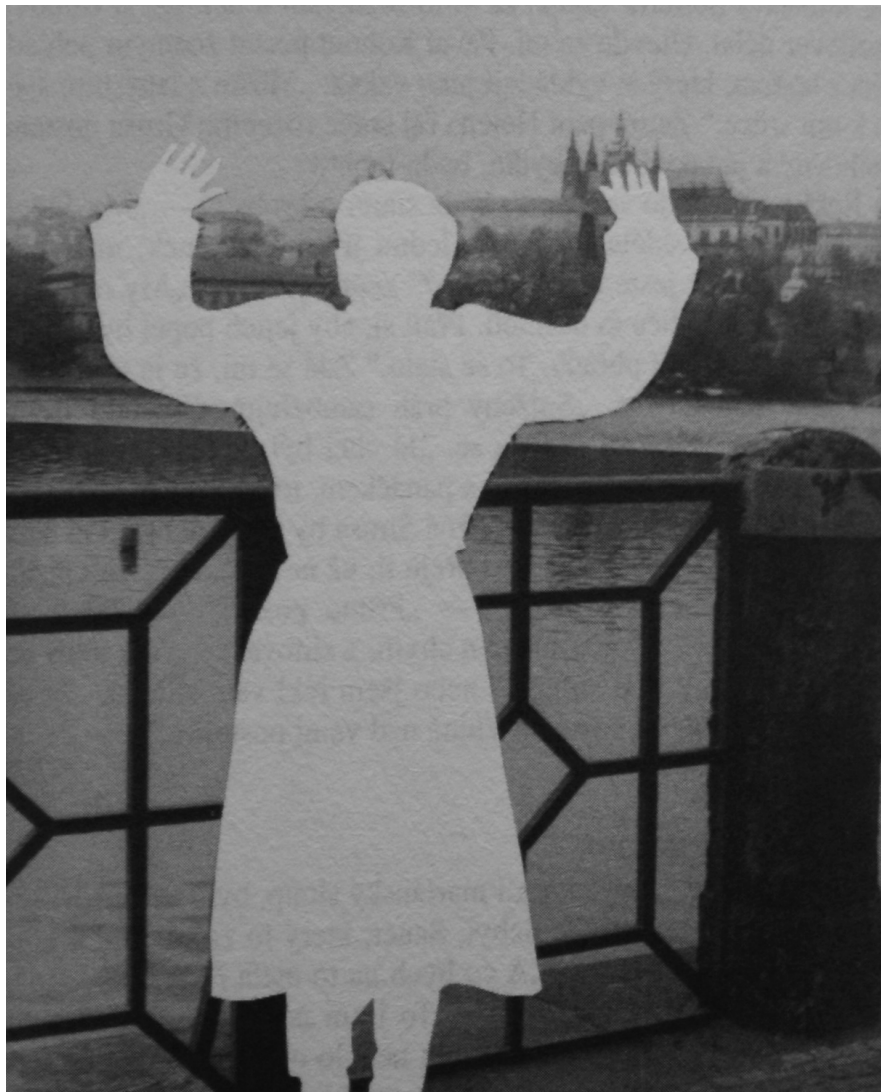
Její tvary jsou výrazné jak tvar písmene A. (C, D)



Obr. 16. Bez popisku (A).



Obr. 17. Bez popisku (C).



Obr. 18. *Řekl jsem: „Kdo se vám tu bude starat o hroby?“*
(D)



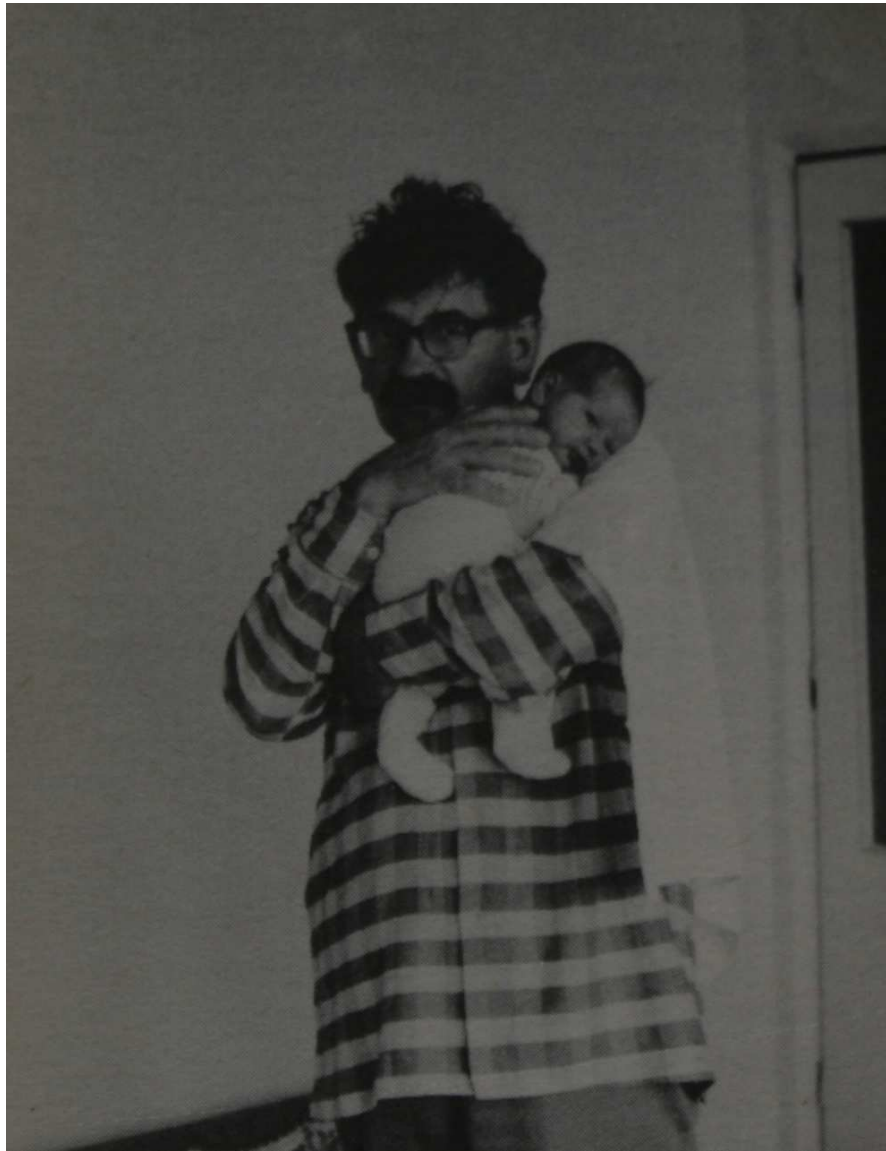
Obr. 19. *Klekl jsem si nad ni, oběma rukama se opřel o mramor a řval jí do tváře... (A, B, C). „Neměň se mi v obrázek!“ (D)*



Obr. 20. ...jenom se v něm, se mi zdá, češe. (A, B)



Obr. 21. *Rozhodl jsem se udělat tomu krátký proces: vrátím texty, řeknu své, a pokoj. (D)*



Obr. 22. *Divím se, že lidi mají děti, když pro ně nemají život. (B)*