

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY V PRAZE

Ústav české literatury a komparatistiky

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Anastasia Karpeta

**FRAGMENTÁRNÍ PSANÍ: MOTIVY STŘEDOEVROPSKÉHO
LITERÁRNÍHO DISKURZU V POSTMODERNÍ RUSKÉ LITERATUŘE**

Fragmentary writing: the motifs of Central European literary discourse in
postmodern Russian literature

Praha 2015

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

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci vypracovala samostatně a že jsem řádně citovala všechny použité prameny i literaturu. Dále prohlašuji, že jsem tuto práci nevyužila v rámci jiného vysokoškolského studia ani k získání jiného či stejného titulu.

V Praze dne

Anastasia Karpeta

Na tomto místě bych ráda poděkovala své milé vedoucí Mgr. et Mgr. Blance Činátlové, Ph.D. za odborné vedení, trpělivost a vstřícný přístup, který mi v průběhu zpracování diplomové práce věnovala. Dále chci vyjádřit poděkování své kolegyni Bc. Evě Markové za pomoc při gramatické kontrole práce.

Identifikační záznam:

Karpeta, Anastasia. *Fragmentární psaní: motivy středoevropského literárního diskurzu v postmoderní ruské literatuře = Fragmentary writing: the motifs of Central European literary discourse in postmodern Russian literature*. Praha, 2015-07-23. 104 s. Diplomová práce (Mgr.). UK, FF, ÚČLK. Vedoucí diplomové práce: Mgr. et Mgr. Blanka Čínátlová, Ph.D.

Abstrakt

Diplomová práce *Fragmentární psaní: motivy středoevropského literárního diskurzu v postmoderní ruské literatuře* pojednává o otázce fragmentu jako melancholickém, estetickém a středoevropském principu psaní; akceptuje přitom metod montáže (v jeho formalistickém pojetí) jako primární poetický rys fragmentárního diskurzu. Práce zkoumá texty jako hranice střídání rozmanitých kulturních kódů a různých úrovní fragmentace a nespojitosti v kauzální skutečnosti vypravování. Práce by měla ukázat návaznost čili souvislost zkoumaných textů se středoevropským literárním kontextem. Téma je rozvíjena na základě interpretace textů Pavla Ulitina (*Nesmrtelnost v kapse; Rozhovor o rybě; Xenofob a různé prózy; Cestování bez naděje*, aj.), aj.

Klíčová slova

Fragmentární výpověď, montáž, středoevropský literární diskurz, polyfonie jako destruktivní syndrom, paměť, rozštěpení identity, traumatické psaní, aj.

Abstract

The diploma thesis *Fragmentary writing: the motifs of Central European literary discourse in postmodern Russian literature* discusses the issue of the fragment as melancholy, aesthetic and Central European principle of writing; it accepts the montage method (due to its formalistic conception) as a primary poetic feature of the fragmentary discourse. The thesis examines the texts as the changing boundaries of the various cultural codes and different levels of fragmentation and discontinuity in the causal narrative. The thesis should show the continuity or, in other words, the coherence of the analyzed texts to the Central European literary context. The theme is developed based on the interpretation of works written by Pavel Ulitin (*Immortality in the pocket; Conversation about the fish; Xenophobe and various prose; Hopeless Journey*, etc.) and others.

Key words

Fragmentary statement, montage, central European literary discourse, polyphony as a destructive syndrome, memory, splintering of the identity, writing trauma, etc.

Nikoli ovšem autor jakožto projevující se individuuum, které proneslo nebo napsalo nějaký text, nýbrž autor jako seskupení diskursu, jako jednota a původ významů diskursu, jako zdroj jejich souvislosti.

Michel Foucault

Středoevropská otázka spočívá možná právě v touze po snadném překračování hranic.

Erhard Busek

Svět, ve kterém žijeme, představuje v toku dějin výjimku. Tragická výjimka převrátila svět naruby a ohlédnutí nazpět k tomu jen přidalo svůj díl. Dvě propasti: 1. německé koncentráky, které vyústili v bombu Little Boy, 2. ztělesněná minulost, která se vynořuje poprvé v historii světa.

Pascal Quignard

Obsah

Úvod: Fragmentární identita středoevropanství	8
1. STŘEDOEVROPSKÝ DISKURZ	12
1.1. Rámcové vymezení konceptu střední Evropy	13
1.2. Dlouhá ozvěna minulosti	17
1.3. Středoevropská identita specifica	20
1.4. Traumatická perspektiva vyprávění	22
1.5. Shrnutí	25
2. ROZPADAJÍCÍ SE KONTEXTY FRAGMENTÁRNOSTI	27
2.1. Fragmentární organizace textu	28
2.2. Funkce montáže v historickém a biografickém narativu	35
2.3. Shrnutí	36
3. STYLISTIKA SKRYTÉHO SYŽETU	38
3.1. Psací stroj jako literární metoda	40
3.2. Neoficiální curriculum vitae PPU	43
3.3. Je to originál? Je to kopie?	46
3.4. Osud slova v narativní vypovědi	57
3.5. Velké dějiny in extrémis	68
3.6. Vypůjčený život	76
3.7. Shrnutí	79
Závěr	80
Soupis literatury	83
Odborná literatura	83
Prameny	87
Apendix 1: Strojopisné verze textů	90
Apendix 2: Knihy-objekty	94
Apendix 3: Výpověď Ulitina v kostce: slovník klíčových pojmů	100

Úvod

Fragmentární identita středoevropanství

Budiž hned na začátku konstatováno, že do pojmového vymezení středoevropského literárního konceptu spadají následující polemické body: princip zachovávání minulosti, fragmentární narativní akt, traumatický diskurs a identitární problematika. Sledujeme-li tradice uvažování o „Mitteleuropě“¹, nemůžeme se vyhnout uvedení dalších topických okruhů jako je tzv. habsburský mýtus, jazyková polyfoničnost, nepřijatelná perifernost a imanentní přítomnost dějin prostupujících skrz literární díla, o nichž se dá uvažovat v rámci středoevropské polemiky.

Je nicméně třeba z kraje poznamenat, že problém determinace středoevropského prostředí vždy patřil do okruhu nejdiskutovanějších otázek, a proto byl všeobecně zařazován do škatulky jakéhosi politického či utopicko-ideového programu, jenž byl za prvé těsně spjat s nostalgií za mnohonárodní habsburskou monarchií, potom s politickým a kulturním hnutím německého expanzionismu – obzvlášť v období druhé světové války – a po roce 1945 s koncepcí protestu proti Jaltské smlouvě, ale také s prosazovanou prosovětskou ideou „slovanského bratrství“. Dostal se tak do nebezpečné blízkosti imperialismu, zatímco „stará“ středoevropská literatura převážně patřila do skupiny německojazyčné a židovské kultury².

¹ Pojem *Mitteleuropa* se především vztahuje na metaforickou mnohonárodní formaci „rozpadající se rakouské říše“ čili „starého Rakouska“; jenž podle českého filosofa Václava Bělohradského „označuje zvláštní [na rozdíl od *střední Evropy*] politickou ideu a historickou zkušenost, která patří k devatenáctému století“. Viz in Bělohradský (1991), s. 39.

² Srov.: „Není střední Evropa také strastiplnou vzpomínkou na zaniklý svět – na židovský svět?“ Viz esej Buseka: Střední Evropa – co je to?, in Trávníček (2009), s. 44.

Z tohoto hlediska je nezbytné vzít v úvahu i fakt, že v druhé polovině 20. století se začínají vyskytovat kritické hlasy o *znovuobjevování podunajského prostoru*, což vyžadovalo přihlídnutí k historické perspektivě, tj. kulturologický obrat k minulosti, tedy k době, v níž střední Evropa *existovala* jednak jako literárně-společenský pojem, jednak jako celistvá geopolitická zkušenost. Je tedy zjevné, že identitární problematika střední Evropy souvisí jak s jejím historickým diskursem, tak i s jejím marným pokusem uniknout politickému podtextu v této souvislosti; jinak řečeno, chceme-li uvažovat o středoevropském literárním konceptu, musíme dát přednost dialektice pamětí, a tím pádem i problému její fragmentizace, jež může posloužit jako výchozí bod úvah o otázce středoevropanství.

Zvýšení všeobecného zájmů o fragmentární a rozpadající se diskurs se výrazně projevuje v literatuře 20. století, zároveň se dá vztáhnout i na kulturní pole současného společenského vyprávění, jež kromě fragmentární a hypertextové stránky nese uvnitř sebe jednoznačný prvek multimediálnosti, a tedy i *symulakrativní reality – hyperreality* v Baudrillardově pojetí.

Z výše uvedeného vyplývá, že zatímco objektem zkoumání v dané práci se rozumí středoevropský diskurs, předmětem zkoumání je jeho fragmentární výpověď. Pro potřeby této diplomové práce bychom se v následujícím textu rádi zaměřili na různé aspekty, jimiž se vyznačuje středoevropský literární diskurs, v jejich konfrontaci s fragmentární samizdatovou prózou ruské literatury druhé poloviny 20. století. Musíme však poznamenat, že zde nepředkládáme analýzu ruských literárních děl s jejich zapojením do středoevropského nadnárodního kontextu, nýbrž k nim spíše přistupujeme komparativní metodu kolážové fragmentizace, což umožňuje poukázat na obdobné rysy vidění světa a psaní prostupující jak středoevropskou, tak ruskou prózu.

Za metodologické východisko práce posloužily teoretická studie věnovaná problémům fragmentární výpovědi a postmodernistické narativní strategie, jmenovitě díla F. Susini-Anastopulosové, E. Ostermanna, L. Hutcheonové, U. Eco, R. Barthesa a dalších. Nepostradatelný vliv na práci měly

teoretické výzkumy ruské formální školy (kritické texty V. Šklovského), úvahy S. Ejzenšteina a také nedávno publikovaná kniha I. Kukulina o dialektice a funkcích montáže v umění 20. a 21. století. Ohledně středoevropské problematiky vycházíme z teoretických esejů J. Trávníčka, A. Fiuta, D. Kiše, aj. Mezi důležité příspěvky k tématu je nezbytné zařadit kritické publikací P. Esterházeho, M. Kundery, C. Miłosze, P. A. Bílka, B. Činátlové, atd. Nakonec je třeba zaznamenat jména autorů jako M. Ajzenberg³ a Z. Zinik⁴, jejichž esejisticko-analytické úvahy valnou měrou přispěly k definování určitého směru bádání – pátrání po identitární stránce fragmentů ve vztahu k středoevropskému diskursu.

Podle naznačených aspektů je vyvinuta struktura diplomové práce, jež se skládá z úvodu, tří kapitol a závěru.

Teoreticko-metodologickou část práce tvoří její první dvě kapitoly, jež jsou všeobecným vstupem do zpracovávané problematiky, tudíž jsou věnované otázce *střední Evropy* vzhledem k různorodosti interpretací termínu, identitárnímu problému a traumatické perspektivy vyprávění. Rovněž teoretická část charakterizuje fenomén fragmentární prózy v souvislosti s postmodernistickým kontextem, technickou stránkou montážního zpracování textu a problémem destruktivní výpovědi.

³ Michail Ajzenberg (nar. 1948) – ruský literární kritik, básník, esejista a kurátor archivu Pavla Ulitina v Moskvě. Narodil se v Moskvě, kde vystudoval Moskevský architektonický institut a pracoval jako architekt- restaurátor. Je autorem šesti básnických sbírek a čtyř esejistických knih o moderní ruské poezii. Působil jako učitel ve škole moderního umění na Ruské státní humanitární univerzitě, šéfredaktor poetické knižní série v nakladatelství OGI (jeden z nejdůležitějších vydavatelských projektů v rocích 1990 až 2000) a poté v nakladatelství „Novoje izdatelstvo“. Jeho poezie se vyznačuje krajním asketismem výrazných prostředků v rámci klasické prozodie: podle Vladislava Chodaseviče. Ve svých kritických dílech Ajzenberg se zaměřuje na klíčové postavy v ruské poezie druhé poloviny 20. století: Josif Brodskij, Vsevolod Nekrasov, Yevgeny Kharitonov. Laureát ceny Andreje Belého (2003), Anthologia (2008) a dalších.

⁴ Zinovij Zinik (nar. 1945) – ruský spisovatel a rozhlasový kritik BBC, původním příjmením Gluzberg. Narodil se v Moskvě, kde vystudoval matematiku na moskevské univerzitě. V roce 1975 emigroval do Izraele, dva roků poté se přesídlil do Londýna. Autor osmi románů a série povídek, přeložených do řádu evropských jazyků. Nejznámější z nich je román *The Mushroom Picker* (V ruštině *Rusofobka a funfofil*) byl natočen britskou televizí (1993). Sbíрка povídek v angličtině *One Way Ticket: Stories* vyšla v Americe v roce 1996. Jejich témata jsou přesídlení, otázka třetí emigrace, ztráta kulturní identity, vnitřní a vnější exil, pocit cizince.

Musíme však zdůraznit, že se tu nesnažíme pátrat po přesné teoretické definici ani fragmentárního psaní, ani středoevropského diskursu, neboť zavádět řeč na takové aspekty znamená narazit na celý řád terminologických a ideologických překážek⁵.

Prakticko-analytická část práce klade důraz na hledání nového způsobu pohledu na samizdatové díla vytvořená v ruské poválečné literatuře – texty dosud neznámé a nepřekládané do češtiny – a snaží se prokázat, že experimentální nádech a metanarativní strategie textů nechyběly v ruské tradici psaní dokonce i v nejtemnějších desetiletích její historie. Okruhem autorských zájmů v této části poslouží texty ruského spisovatele Pavla Ulitina, který je známý jen v určitých kruzích a pro některé čtenáře je to postava téměř legendární. Ulitinovy texty užíváme pro interpretaci v porovnání s texty středoevropského metanarativu podle Lyotarda.

Součástí diplomové práce tvoří příloha: ukázky strojopisných verze textů a Ulitinových knih-objektů z moskevského archivu⁶ i slovník klíčových pojmů, jež jsou příznačné pro poetiku Ulitinových fragmentárních děl.

Základní motivací při volbě analyzovaných textů se stala jednak jejich originální obsahová stránka a jejich nedostatečná výzkumná reflexe v rámci komparatistiky, jednak možnost jejich vnoření do vymezeného interpretačního modelu.

Aktuálnost dané diplomové práce vychází nejen z upřesnění terminologické stránky studovaných pojmů, ale i z jedinečné specifikace zpracovávaných problémů: vytváření nového kontextu, v němž dříve nespojitelné umělecké diskursy se propojují v mezikulturní dialog.

⁵ K specifičnosti různých výkladů pojmu Střední Evropa viz např. esej E. Buseka: Střední Evropa – co je to?, s. 36, in Trávníček (2009), v němž poznamenává: „V labyrintu definic strávíme spoustu času blouděním mezi jazykovými bariérami: střední Evropa, centrální Evropa, vnitřní Evropa, východní Evropa, jihovýchodní Evropa, podunajský prostor, Evropa mezi, středozápadní Evropa, středovýchodní Evropa, ba dokonce je tu v panonské bezstarostnosti zrozený pojem jistého Freda Sinowatze [...] ‚střední východní Evropa‘.“

⁶ Zde bych chtěla vyjádřit své poděkování Michailu Ajzenbergu, jenž učinil možným nejen přístup do archivu Ulitina v Moskvě, ale i fotografování Ulitinských *strojopisných objektů*.

1. Středoevropský diskurz

Být Středoevropanem znamená mít kulturu spíš západní, kdežto život spíš východní.⁷

Péter Esterházy⁸

Hranice střední Evropy je těžké vystopovat nebo definovat, a nejen hranice.

Claudio Magris⁹

Cílem dané kapitoly je popsat autorský přístup ke konceptu *střední Evropy*, jinými slovy, charakterizovat pojem středoevropského prostředí především z jeho imaginárně-kulturní stránky. Musíme však připustit, že různorodost interpretačních možností a neurčitost samotného středoevropského prostoru výrazně koresponduje s literárními motivy a tématy, procházejícími napříč literárními časoprostory textů, jichž se dá zahrnout do rámce středoevropského diskursu. Z tohoto hlediska v druhé části této kapitoly se zaměříme na zmapování třech záležitostí souvisejících s tímto kontextem, jmenovitě: princip zachování paměti, identitární problém a traumatická perspektiva vyprávění.

⁷ Srov. Kundera: Únos Západu, in Havelka, Cabada (2000), s. 103.: „[...] vznikly po válce v Evropě tři základní situace: západoevropská, východoevropská, a jako nejsložitější z nich situace zemí ležících zeměpisně uprostřed – v kulturním smyslu na Západě a v politickém na Východě“.

⁸ Esterházy (1999), s. 42.

⁹ In Trávníček (2009), s. 84.

1.1. Rámcové vymezení konceptu střední Evropy

Kam lze přibližně geograficky umístit střední Evropu? Mezi Vídeň, Prahu a Budapešť? Je to prostředí mezi minulostí i skutečností, mezi pamětí a zapomenutím čili nedostatkem paměti, nebo je to spíše prostředí pokryté nostalgickým stínem rakousko-uherské monarchie, stínem, který se nedá překročit? Z jakých pohnutek se rodí jeho kulturně-literární diskurs? Je to Evropa *unesená Západem*¹⁰ nebo *západní Así*?¹¹ Existuje střední Evropa ve skutečnosti, nebo zapadá do imaginární roviny utopického snění?

Mluvíme-li o střední Evropě, musíme si vzít na vědomí skutečnost, že je těžké definovat nejen, *co* tento pojem *označuje*, ale i *pomocí čeho* jej lze *označovat*: problematika určení středoevropského konceptu záleží na tom, podle jakých historických, společenských anebo kulturních podmínek sledujeme jeho povahu. Může se jednat o genezi ideje středoevropanství a hranicí středoevropské oblasti obecně, dokonce – pokud bychom šli do extrému – i o existence jakéhosi konceptuálně strukturovaného diskursu, o němž bychom mohli uvažovat jako o *středoevropském psaní*.

Ontologický status kulturního pole střední Evropy je dost neurčitý: Erhard Busek¹², Miklós Mészöly¹³, Josif Brodskij¹⁴ a někteří další badatelé přesvědčují, že střední Evropa jako geopoliticko-kulturní prostor buď neexistuje, anebo je od Evropy neoddělitelná. Jiní uznávají koncepcie emigrace, exilu a židovství jako základní fenomény středoevropské kultury: středoevropské psaní

¹⁰ Kundera: *Únos Západu*, in Havelka, Cabada (2000), s. 102-116.

¹¹ Brodskij, Josif: Proč je Milan Kundera nespravedlivý k Dostojevskému?, in *Sočinenija I. Brodského*, díl VII: Dostupné v ruštině z <http://fb2.booksgid.com/content/65/iosif-brodskiy-sochineniya-iosifa-brodskogo-tom-vii/20.html> [přístup 27. 06. 2015].

¹² Busek: „Střední Evropa od roku 1945 neexistuje“. In Trávníček (2009), s. 32.

¹³ Mészöly: „Považovat střední Evropu za oddělenou od Evropy je nepřirozené, byť nikoli bez historického precedentu. V různých epochách byla střední Evropa politicky izolovaná, nicméně nikdy nepřestala ovlivňovat a utvářet Evropu – tuto společnou Evropu, která je ve skutečnosti nedělitelná. Evropa je nás všech“. Ibid., s. 76.

¹⁴ Brodskij: „Koncept střední Evropy neexistuje z jednoho prostého důvodu – prostě proto, že střední Evropa se rozpadá do jednotlivých států“. Ibid., s. 194. Srov. Esterházy: „Ale jsem si naprosto jistý, že neexistuje nic takového jako středoevropský spisovatel. Být tu je něco takového jako anglický spisovatel, protože existuje něco takového jako anglický jazyk“. Ibid., s. 82.

je chápáno jako tvůrčí akt „mimo oficiální struktury literárního života“ (Adam Michnik)¹⁵; „exil se stává smutným důsledkem totality“ (Michal Bauer)¹⁶; „[židé] k našim středoevropským dějinám přispěli a podíleli se na nich a představují svět, který zmizel; představují nepřítomnost, která je v našem psaní patrná. Tato nepřítomnost je pro středoevropské psaní charakteristická“ (Danilo Kiš)¹⁷.

Nakonec podle dalších kritických příspěvků k problému střední Evropa je pojmem, na něhož se dá nahlížet pouze retrospektivně, z hlediska konceptualizace jejích dějin; pokud bychom aplikovali zde výrok jednoho socialistického historika o vzájemné trapné propojenosti Čechů a jejich dějin¹⁸, mohli bychom přesvědčovat o tom, že střední Evropa je nemocná „svými vlastními dějinami“, jinak řečeno: „Pro Středoevropana jsou dějiny především sumou trpkých zkušeností“¹⁹. V této souvislosti se jeví neméně významným připomínání následujícího Kunderovského tvrzení: „Střední Evropa není stát. Je to kultura nebo osud. Její hranice jsou imaginární a je třeba je znovu vytyčovat v každé nové historické situaci“²⁰.

Je zjevně, že řada odborníků a literátů zabývajících problémem upřesnění středoevropského konceptu a středoevropské identity obecně – o níž bude řeč v třetím oddílu dané kapitoly – přicházejí s nekonečným rýžovištěm všemožných interpretací, které se střídají v paradoxní a polyfonické rétorice vyprávění o střední Evropě jako o politickém, historickém, ideologickém, estetickém, literárním, multinárodním a idealizujícím konglomerátu, což navíc připomíná reálně jsoucí evropská města a jazykovou rozštěpenost jejich spoluobyvatel. V tomto případě by bylo správné tvrdit, že hovořit o střední Evropě znamená střední Evropu utvářet, jinými slovy, pohybovat se na její existenciální hranici. Řečeno s Esterházy:

¹⁵ Trávníček (2009), s. 78.

¹⁶ In Bílek, Dimter (2007), s. 204.

¹⁷ Trávníček (2009), s. 82.

¹⁸ Viz článek M. Havelky Konotace pojmu „střední Evropa“ v českém prostředí. In *Západní, východní a střední Evropa jako kulturní a politické pojmy*, s. 97-102.

¹⁹ Podle Josefa Kroutvora, cit. po Fiut (2001), s. 11.

²⁰ Kundera: *Únos Západu*, in Havelka, Cabada (2000), s. 109.

Znám jednu krásnou esej od Endre Bojtára s názvem: *Přesnost Východoevropana*, která začíná větou: *Zabývám se Střední Evropou*. Tohle ledabylé vyhlášení zní stejně, jako kdyby rybička, uvězněná v otřískané prorezlé vaně a s výjimkou Štědrého večera navěky zakletá do němoty, pravila: *zabývám se vanou*. [...] Tak to bychom měli: *rybou, objednanou na dnešek, jsem já*²¹ [...] ²².

Rámec středoevropského problému, jak již bylo několikrát naznačeno v úvodu této kapitoly, napovídá rozmanité interpretační postupy, s nimiž logicky souvisí rozptylující tematické okruhy a nejpatrnější momenty uplatňující se v středoevropském kulturně-literárním konceptu.

Jedním z takových hledisek je teoretický postoj českého filozofa a sociologa Václava Bělohradského, jenž ve své esejí *Mittleuropa: Rakouská říše jako metafora* vychází z ústřední myšlenky o *neosobnosti středoevropské civilizaci*²³ a resumuje tři východiska, na nichž je multikulturní středoevropská filozofie a literatura vystavěná: „[...] uniforma jako fikce přesného světa, v němž se život osvobozuje od své noční stránky; [...] kritika objektivismu, tj. pokusu přenést všechnu smysluplnost na půdu vědeckého jazyka; [...] vnitřní nedokončenost každého díla, nemožnost završit je v nějakém ‚finále‘.“²⁴

Polský literární kritik a historik Aleksandr Fiut v doslovu ke své knize reflektující některé jevy středoevropské literární tvorby meziválečného, poválečného a současného období rozlišuje a objasňuje následující tři témata, jimiž vyniká literatura ve středu Evropy, jmenovitě: „nepřijatelná perifernost, citelný pohyb hranic a problémy s identitou“²⁵. Zcela jiných výsledků dosahuje český komparatista Petr A. Bílek ve svém konferenčním příspěvku o vnímání

²¹ Esterházy (1999), s. 41-42.

²² Srov. s Ulitinským fungováním metafor *rybičky* a *rybaření* obecně. Viz heslo *Karas* in appendix 3.

²³ Bělohradský definuje tento výraz jako „kulturu, která se stala sdíleným prostředím více společností“, zatímco pojem *Mittleuropa* chápe jako „proces zneosobnění“, jenž je obecnou metaforou o Evropě. Viz in Bělohradský (1991), s. 39-60.

²⁴ Ibid. (1991), s. 49.

²⁵ Fiut (2001), s. 24.

středoevropského konceptu v kritických esejích 80. let²⁶, v níž vymezuje následující klíčové pojmy středoevropského literárního stylu: vědomí dějin, ironii, rozmanitost a diversitu²⁷. Vyjdeme-li z modelů srbského autora Danila Kiše, již několikrát citovaného, který ve svých *Variacích na středoevropská témata* konkretizuje středoevropskou kulturu jako proces zjednodušení určitých bodů, tj. „přehlížení rozdílů a zdůrazňování podobnosti“²⁸; spatříme u něj takové specifikující okruhy jako nostalgie a historická vyvinutost v otevřené společnosti, role židovstva, „vyhnanství syntaxe“ a „povědomí o formě“.

V návaznosti na zmíněné koncepce lze rozhodně hovořit o paradoxní polyfonii a střetech různorodých idejí, ačkoliv v nich lze postřehnout spojující prvky a opakující jako refrény, toposy čili znaky středoevropského psaní, z nichž k podrobnější analýze volíme následující: 1. retrospektivní a opakující prožívání minulosti v literárních textech, které se vztahuje k problému paměti, nostalgie a kulturního dědictví; 2. identitární aspekt vyprávění, který nejen manifestuje průnik do nadnárodní i *nad-jazykové* roviny, ale navíc zvýrazňuje pomatený diskurs metanarativní výpovědi a pokládá otázku příslušnosti středoevropských děl a autorů; 3. traumatickou zkušenost, jež je těsně spjatá s pojmem exilu a útěku před realitou. Na základě těchto tematizujících východisek nabídneme základní přehled toho, co považujeme za jádro středoevropského konceptu, jehož kulturní pole je prostředím s konstantním uvažováním o minulosti.

²⁶ Viz Bílek: Constructing the Paradoxical Middle: Conceptualizations of Central Europe Explored in the 1980s Essayistic Debates, in Bílek, Dimter (2007), s. 330-344.

²⁷ “Typical features of Central European literature: awareness of time, irony, multiplicity and diversity”, *ibid.*, s. 338-340.

²⁸ Kiš: *Variace na středoevropská témata*, in Havelka, Cabada (2000), s. 138-147.

1.2. Dlouhá ozvěna minulosti

Ve svých knihách *Zotročený duch* a *Rodná Evropa* analyzuje Czesław Miłosz nejen spolužití středoevropské literatury a politiky (příp. komunismu), tj. koexistence literatury a velkých dějin, ale vytváří pro střední Evropu charakteristický příběh: pátrá po existenciálním problému minulosti, jež je nasáklá nostalgickým²⁹, proti-totalitním a dokonce i tragickým tónem.

Na některá období si člověk těžko vzpomíná, podobají se chuchvalcům snů, kdy se detail vynořuje z neurčité masy. To znamená, že jsme ten materiál nezvládli, dosud jsme nerozluštili jeho skryté významy natolik, nakolik je vůbec rozluštění minulosti možné³⁰.

Je legitimní se ptát, pokud nemůžeme ideálně dekodovat minulost, co nám v tom překáží? Zda její efemérnost a dějovost, její idealizující *nepřenosnost* na svět dneška, její časoprostorová *neomezenost*, či lepší řečeno, *zdánlivý universalismus*³¹, její symbolické rozpadání na politicko-literární hodnoty čili její *fragmentárnost*? Snad se nebudeme mýlit, když se odvážíme tvrdit, že všechny zmíněné údaje.

„Lidstvo je bezbranné jen tam, kde nemá žádnou zkušenost³² a žádnou paměť“³³, píše Elias Canetti ve své eseji o Hermannu Brochovi. Touha postihnout svou historii čerpá ze snahy o nalezení svého místa mezi velkými dějinami západních a východních národů. Ve smyslu Eliase Canettiho jde o *přežívání*³⁴ malých národů středoevropské krajiny³⁵, přežívání, jež směřuje k budování svérázné literární – deníkové, memoárové – minulosti na historicko-

²⁹ Na tomto místě je patrně zdůraznit, že dané oddíl se nevěnuje konceptu případného nostalgického vzpomínání na svět socialismu – ostalgie, její smysl však spočívá v nacházení narativní strategie vyprávění o minulosti.

³⁰ Miłosz (1997), s. 175.

³¹ Univerzálnosti minulosti zde rozumím její nekonečnou aplikativní schopnost v kontextech reality – individuální a kolektivní paměť je výhradně personifikovaná a nepřenosná, tj. je uskutečňována subjektem, buď reálným, anebo literárním.

³² Čteme *dějiny*.

³³ Viz Canetti (2005), s. 140.

³⁴ Canetti: *Moc a přežívání*, ibid., s. 142-163,

³⁵ Srov. Fiut (2001), s. 22: „Malý národ si je totiž vědom skutečnosti, že může zcela vymizet“.

politických a kulturních troskách minulosti celoevropské. V jiné rovině lze připomenout skutečnost – i když to zasahuje aspekt zkoumání pro daný text jen nepatrný – že prožívání minulosti v habsburském smyslu vzniká již po první světové válce v mimořádných a protikladných dílech spisovatelů a filozofů první poloviny 20. století (Roberta Musile, Ludwiga Wittgensteina, Franze Kafky, Jaroslava Haška, Stefana Zweiga, a dalších). Přičemž později tato nostalgické vzpomínka, nezřídka s ironickým odstínem, chytí druhý dech nejen v literární sféře (v textech Stefana Chwina, Güntera Grassa, Thomasa Bernharda, Dragana Velikiće a dalších poválečných evropských spisovatelů), ale i v souvislosti s perspektivou nového politického uspořádání střední Evropy: koncept znovuoživení staré představy Rakouska-Uherska se znovu objevuje od konce 70. let³⁶.

Poetika středoevropského způsobu uvažování o minulosti představuje stálou závislost osudů malého člověka na dějinách a historii. Tomuto motivu najdeme potvrzení v následujících vyjádřeních: „[...] kulturní pozadí a historická paměť jsou jedny z nejdůležitějších prvků pro přežití národů v tomto regionu“ (Veno Taufer)³⁷; „[...] jediné bohatství, které lidé z naší části Evropy mají, jsou dějiny a paměť“ (György Konrád)³⁸; „čtu knihu v polštině a knihy maďarských a jugoslávských spisovatelů [...] a všímám si společného motivu – jmenovitě stálého dějinného vlivu na utváření jednotlivce“ (Czesław Miłosz)³⁹.

Efekt *vědomí dějin* je ve středoevropském psaní formulován v rovině mýtu (využijeme-li tento pojem v smyslu, kterým jeho nahradil Barthes) – meta-historického rodinného příběhu, jenž obvykle zahrnuje tři generace a zobrazuje osudy upadající rodiny (jak je tomu v deníkovém románu *Závady Jadvižin polštář*, anebo v pomalu probíhajícím narativu Miłosze *Údolí Issy*). Stručně poznamenáno, problém neurčitosti národní existenci se přesouvá do úrovní, kunderovsky řečeno, „ničivého pochodu dějin“ jedné rodiny a popisuje její

³⁶ Havelka: Konotace pojmu „střední Evropa“ v českém prostředí, in Havelka, Cabada (2000), s. 97-102.

³⁷ Trávníček (2009), s. 184.

³⁸ Ibid., s. 185.

³⁹ Ibid., s. 185.

rozpad, což v určitém bodu koncentruje a odráží osud malých národů střední Evropy. Tedy dějiny jsou způsobem uschování minulosti, jež se dosud odehrává.

*Dějiny představují ve východní střední Evropě především neustále platnou minulost, minulost, která nepomíjí: at' přijdeme kamkoli, dokonce i do měst, která nebyla tknuta, zjistíme, že jsou jiná, od základu zničená [...]; kdo dnes listuje mapou střední Evropy a není úplně hloupý a bezcitný, vždy narazí na dějiny. Ve střední Evropě není jediný dlažební kámen, kterému by kdy něco uniklo [...]*⁴⁰.

Tento proměnlivý aspekt paměti – její všudypřítomnost – lze nejsnadněji realizovat a prozkoumat na úrovni literatury. Za pravdivou považujeme Magrisovu úvahu, pomocí níž italský literární historik a esejista poukazuje na podstatné funkce paměti – její sebe-cenzurování: „Filtr paměti a nostalgie vytváří rafinovanou perspektivu, umožňující důvěrnější, jemnější a především od vnějších okolností oproštěnější pohled“⁴¹.

Paměť v střeoevropské literární výpovědi je generalizujícím konstruktem, je okamžikem jednosti. Na tomto místě je logické položit otázku, jak se rozpadající a mnohotvárné fragmenty takových zcela odlišných na kulturologické úrovni nadnárodních vzpomínek mohou stát prostředkem k vytváření *globálně celé minulosti*? Tyto rozdíly a nespojitelné diskursy mnohonárodního dědictví zvýrazňují společný střeoevropským textem prvek: tendence a snaha umělců podat skutečnost globálně celou a ve veškeré mnohosti jejích aspektů zaměřených na zdůrazňování kolektivního dědictví „nehledě na rozdíly anebo právě kvůli nim“⁴². Takto se problém minulosti v *nesamozřejmých* dějinách navazuje na otázku svébytnosti střeoevropské identity.

⁴⁰ Cit. po Karl Schlögel: Úvahy o střední Evropě, in *ibid.*, s. 57.

⁴¹ Magris (2001), s. 233.

⁴² Kiš: Variace na střeoevropská témata, in Havelka, Cabada (2000), s. 142.

1.3. Středoevropská identita specifika

Chceme-li pátrat po jakékoliv identitě, musíme rozlišovat mezi individuální, kulturní a národní identitou, a ve středoevropském případě i mezi identitou nadnárodní a rozpadající se. Problematika identity kulturní a národní ve středoevropském kontextu představuje totéž: snahu uniknout celoevropskému – světovému – kulturnímu poli, snahu zachovat a uspořádat veškeré promíchané kontexty sebeurčení do jednoho nadnárodního, jenž by je měl zachytit všechny, bez toho, aby zlikvidoval jejich původní originalitu. Význam konceptu středoevropské identity spočívá především v ideji obohacení perspektivy malého národa, jeho odpoutání se od „pocitu méněcennosti“⁴³ a odtržení jeho osudu z periferie dějin.

Kdo jsi? – zní otázka a já že bych měl odpovědět: Maďar? Jak žalostné, ubohé, a chudé by to bylo – být pouze Maďarem, jen Slovincem či jen Srbem! [...] Jsem Maďar. Jsem Slovinec. Jsem Srb. K vyslovení těchto vět není literatury třeba. Stačí jeden úředník a razítko. [...] Přimkli jsme se ke Vzdělanému Západu, neboť se kolem sebe rozhlížíme stejně bezradně, jako lidé tam. Oni v perfektně fungujícím světě, s relativně vyhraněným vědomím vlastního já, my zas v tom svém nefungujícím, jemuž jsme přivykli (nelze přivyknout), bez ustání bombardující otázkami svá pochybná já⁴⁴.

Výrazně se identitární problematika středoevropanství se projevuje v způsobu zacházení s obrazem *druhého* čili s obrazem dalšího malého národu: integrování obou probíhá na úrovni třetího kulturního bodu – středoevropského. Samozřejmě, že komplikovanost středoevropské identity je součástí její unikátní kulturní situaci.

[...] protože Evropa sama ztrácí svou kulturní identitu, nevidí ve střední nic jiného než politický režim. Jinými slovy, vidí ve střední Evropě toliko Východní Evropu. [...] Střední Evropa by proto měla bojovat [...] proti neznatelnému,

⁴³ Fiut (2001), s. 24.

⁴⁴ Esterházy (1999), s. 181.

ustavičnému tlaku času, který zvoní umíráčkem věku kultury, [...] zoufalé se pokoušejí obnovit minulost, minulost, minulost kultury, minulost moderního věku. Jedině v tomto období, jedině ve světě, který si zachová svůj kulturní rozměr, může střední Evropa ještě uhájit svou identitu, být ještě tím, čím je⁴⁵.

Hlavní topické okruhy, jimiž musíme věnovat pozornost v souvislosti s identitárním konceptem, se úzce dotýkají obecného rámce uvažování o středoevropanství: otázky příslušnosti a interference, zhuštěná verze evropské identity, vztah k prostoru a času, totality, státu ve smyslu národa, tradice a jazyka, podle posledního bychom mohli sledovat všechny dříve zmíněná témata, pokud bychom nehovořili o střední Evropě. Tedy nezbytným parametrem identity Středoevropana je její nevyjádřitelnost, neuchopitelnost a mnohvrstevnost – její fragmentizace, odcizení od sebe samé pro pochopení své podstaty: v setkání se s cizí přivlastněnou identitou, která se stává součástí sebeprojekce do světa.

Je zde nezbytné vzít v úvahu i výrok Esterházyho, že „plně pochopit střední Evropu je možné jen zde, být Středoevropanem však znamená neznat sám sebe“⁴⁶.

Bělohradský vychází ve svých úvahách z ultralegalistické povahy středoevropské civilizace v smyslu neosobnosti jejího zákona a racionalit státní správy, charakterizuje atmosféru středoevropského narativu pomocí pojmů *absurdity* a *odcizení*, což vyplývá z tématu rozpadu pořádku, rozkladu identity, zakládající se na ideovém šatu – uniformy, jež podle něho je jednou z ústředních metafor středoevropského vyprávění.

V rozsáhlých kritických příspěvcích k podstatě středoevropského sebevědomí kromě identitárního konceptu se vyskytují definice jako: „středoevropský duch“ (Fiut)⁴⁷, „středoevropská differentia specifica“ (Kiš)⁴⁸,

⁴⁵ Kundera: Únos Západu, in Havelka, Cabada (2000), s. 115.

⁴⁶ Esterházy (1999), s. 169.

⁴⁷ Fiut (2001), s. 21.

⁴⁸ Kiš: Variace na středoevropská témata, in Havelka, Cabada (2000), s. 138-147.

„středoevropská mentalita“ (Miłosz)⁴⁹, identita v rámci „virtuální Evropy“ (Wajda)⁵⁰ atd. Problém sebeidentifikací je tak zařazen do širšího kontextu – fenomén středoevropské identity spočívá, jak již bylo zmíněno, v mnohonárodní, multikulturní směsici, jež utváří její individuální a literární osud: „Střední Evropa jako symbolický hodnotový svět se tedy několikrát rodí z dobových pohnutek. Proto není jedna, ale je jich mnoho“⁵¹.

A nesmíme zapomenout zmínit ani následující – podle Cladio Magrisa střední Evropa se charakterizuje složitou identitou⁵²: dovolíme si přeformulovat jeho výrok takto: střední Evropa má *složenou* identitu – unitas multiplex.

A tak o sobě uvažuji následujícím způsobem: sedím před velkou hromadou trosek – nebo snad jsem uvnitř těchto trosek⁵³ – a rád bych tyto trosky popsal. Berte, prosím, to, co jsem řekl, jako něco konstruktivního⁵⁴.

1.4. Traumatická perspektiva vyprávění

Na předchozích stránkách jsme tedy upozornili na dva klíčové problémy středoevropského diskursu – identitu a minulost. Dále bychom se měli soustředit na svéráznou vypravěčskou perspektivu, již lze přidělit téměř všem textům středoevropského literárního konstrukt; perspektivu, již budeme kvalifikovat jako *traumatickou*: „Dějiny jsou totiž zde vnímány očima svědků nebo obětí, přicházejí zvenčí a znenadání“⁵⁵.

Existuje několik způsobů uvažování o traumatické zkušenosti, uvedeme zde dva z nich, jež jsou nejzásadnější pro naše zkoumání: „já – paměť“ („ich-Gedächtnis“) i „mě paměť“ („mich-Gedächtnis“). Na konferenci, jež se

⁴⁹ Viz in Trávníček (2009), s. 74.

⁵⁰ Cit. po Kiše: Variace na středoevropská témata, in Havelka, Cabada (2000), s. 138-147.

⁵¹ Trávníček (2009), s. 303.

⁵² Srov. Magris: „Složitost identity je bezpochyby nejdůležitějším rysem střední Evropy; je jedním z důvodů, proč střední Evropa dala vzniknout tolika velkým literárním dílům, která zkoumala univerzální subjekt individuální, kulturní a národní identity“. In Trávníček (2009), s. 84.

⁵³ Z hlediska vypravěčské situace, jež se vyskytuje v textech Ulitina a Esterházyho, mohli bychom říct: *já jsem troskami*.

⁵⁴ Trávníček (2009), s. 180.

⁵⁵ Fiut (2001), s. 23.

uskutečnila ve Vilniusu v roce 2000, Günter Grass otevřel svou řeč slovy: „Vzpomínám... anebo něco na mě vzpomíná“⁵⁶, čím zdůraznil distanci mezi aktivní pamětí autobiografického vyprávění a podvědomou pamětí chaotického rázu, jež na sebe upomíná v okamžicích, podřízených moci vnějších impulsů.

Takovým impulsem k „mne paměti“ – oživení toho, co bylo dříve umlčováno, anebo záměrně vytlačeno z každodenní historické zkušenosti – může posloužit město nebo věc. Hmotné materiály slouží jako archivy paměti – jsou funkčními a akčními – živými vzpomínkami, které kompenzují nedostatky paměti.

*Fotografie není připomínkou minulosti (ve snímku není nic proustovského). To, čím na mne účinkuje, nezáleží v tom, že obnovuje cosi zrušeného (časem či vzdáleností), nýbrž v tom, že dosvědčuje: to, co vidím, vsutku bylo*⁵⁷.

Tedy si dovolíme říct, že takovou živou vzpomínkou se mohou stát i literární texty, obzvlášť literární texty nesoucí v sebe prvky *předmětnosti* (případ J. Koláře, W. G. Sebald a P. Ulitina)⁵⁸. Avšak je třeba dodat, že proces vzpomínání v určitém smyslu je ztotožněn s procesem překládání, čili vzpomínat znamená překládat: převádět z jednoho media do druhého, z media nehmotné vzpomínky do media hmatatelné zkušenosti⁵⁹.

Mluvíme-li o konceptu traumatu v středoevropské verzi moderních dějin, rozhodně se budeme muset obrátit na její trojnásobnou totalitní zkušenost –

⁵⁶ Assmann (2014), s. 128. Celý začátek: „Ich erinnere mich...oder ich werde erinnert durch etwas, das mir quer steht, seinen Geruch hinterlassen hat oder in verjährten Briefen mit tückischen Stichworten darauf wartet, erinnert zu werden“.

⁵⁷ Barthes (1994). Dostupné zde http://monoskop.org/images/f/f0/Barthes_Roland_Svetla_komora_Vysvetlivka_k_fotografii.pdf [přístup 25. 06. 2015]

⁵⁸ *Předmětnost* textu zde a dále je myšlena jako jeho *objektmost* čili *věcnost* – to, čemu se v anglofonní tradici říká „textovost“; tj. vizuálně-grafická stránka *textu-objektu* se stává neoddělitelnou a nepostradatelnou kategorií pro plné pochopení a interpretační přístup k němu; (srov. Mukařovský, který využívá pojem *artefaktu* a *znaku* a připisuje jakémukoliv uměleckému dílu vlastnost věci, tj. schopnost působit na duševní život jednotlivce); tedy text napsaný, nebo lepší řečeno *zformovaný* takovým způsobem překročí hranice svého media (tj. literární-narativního) a tím přenáší svou existence do pomezí různých druhů umění a oblasti života (tady spíše jde o překračování hranic jednotlivých umění), stává se *objektným*. Viz podrobněji in Mukařovský J.: Záměrnost a nezáměrnost v umění, in Mukařovský (1966), s. 89-108.

⁵⁹ Assmann (2014), s. 132.

habsburskou monarchii, fašistické Německo a sovětský mesiášský fanatismus (Miklós Mészöly)⁶⁰ – totalitu, která podle slov Miłosza zanechala po sobě „trvalou jizvu“⁶¹. Totalita jako shrnující podstata a definitivní motiv střeoevropského prostředí, je koncipovaná i v následující myšlence Jana Józefa Szczepańského: „Jaká byla hlavní zkušenost této epochy? Domnívám se, že odpověď je nasnadě. Byla to totalita“⁶².

Nemůžeme se na tomto místě vyhnout dalšímu citátu z Miłosze, v němž proslulý spisovatel mluví o střeoevropské *historické představivosti* čili *vědomí dějin*, jemuž jsme se věnovali dřív: „Historická představivost se pravděpodobně posiluje pamětí kolektivního utrpení. [...] Historická představivost rekonstruuje minulost a upozorňuje nás na její neobyčejnou trvalost“⁶³.

Pravděpodobně se dá tvrdit, že totalitní zkušenost střední Evropy nese v sobě jisté východisko k vytváření skutečného kulturního pole, jež by objektivně mohlo shromáždit příběhy jejích malých národů v jednu tragickou společnou minulost. Zde se dotýkáme velmi složitého aspektu: nevztahujeme se k střední Evropě jako k sumě jejích národů, nýbrž se snažíme vycházet z jejich univerzálních historických podmínek, které rozhodně nevytváří jakési standardizující model a jednotu – nejzákladnějším rysem střední Evropy je její neopakovatelná rozmanitost. Ačkoliv výsledkem „nesnesitelné tíže“ dějin jsou určující složky střeoevropského diskursu, které se dá spatřovat v literárních dílech: ironické *sebeodmítnutí* a vysmívání velkým dějinám na jedné straně, a útek od reality a „vyhnanství“ čili exilová narativní zkušenost na druhé. Ve svých úvahách o střeoevropské minulosti Kundera analyzuje ironický vztah k historii a zdůrazňuje zklamání z dějin, jež podle jeho mínění je zdrojem střeoevropské kultury.

⁶⁰ Trávníček (2009), s. 75.

⁶¹ Ibid., s. 75.

⁶² Ibid., s. 176-177.

⁶³ Ibid., s. 75.

Národy střední Evropy nejsou dobyvatelé. Nelze je oddělit od evropských dějin, nemohou existovat mimo ně, ale jsou představiteli špatné stránky těchto dějin. Jsou oběti, outsideri⁶⁴.

Lze tedy vyčlenit několik základních rysů středoevropského traumatického psaní, o nichž bude řeč v třetí kapitole: zapomínání a vzpomínání, umlčování a mlčení, vnitřní a vnější emigrace, atd.

Nastíněný rámec traumatického problému proto napovídá, že se v středoevropském kontextu v neposlední řadě jedná o formování společného nadnárodního příběhu, tj. o idealizaci vlastních dějin v retrospektivním literárním procesu, jenž vychází z předpokladu multikulturnosti středoevropského diskursu a protikladu literatury a politiky, občas z jejích výrazného odtržení.

1.5. Shrnutí

Na základě myšlenek sdělených v této kapitole můžeme tedy uvést riskantní mínění, že polyfonický pojem střední Evropy v podstatě lze označit za *otevřený* (v pojetí Ecově) vzhledem k mnohoznačnosti jeho sdělení a proměnlivosti jeho kulturních prvků. Využijeme následující koncepce:

Střední Evropu definujeme jako fenomén či imaginární hodnotu, která spočívá v lidech⁶⁵, nikoli v určitém počtu čtverečních kilometrů rozprostírajících se mezi hraničními kameny či jako jasně vymezený prostor mezi hranicemi⁶⁶.

Tedy zastáváme nikoli geopolitický názor na problém, nýbrž literárně-kulturní pozici. Pokud bychom chtěli shrnout nejpodstatnější teze prozkoumaného spektra pohledů na těžko uchopitelnou kategorii středoevropanství, není pochyb o tom, že střední Evropa je kaleidoskopickým a traumatickým úlomkem minulostí, jenž je zachován v svém celku pomocí

⁶⁴ Kundera: Únos Západu, in Havelka, Cabada (2000), s. 111.

⁶⁵ K tomu si dovolíme dodat: *v lidech, a zároveň v jimi utvářených textech.*

⁶⁶ Busek: Střední Evropa – co je to?, in Trávníček (2009), s. 36.

neustále se rozpadajících dějin a mnohohlasosti jejich vyprávěčů, kteří vytvářejí důmyslnou konstrukci spojování nespojeného a promlouvání nevýmluvného.

V rámci těchto úvah bychom neměli opomenout nejčastější metaforický výrok, jenž symbolicky triumfuje na prostorech kritických esejů a studií o konceptualizaci střední Evropy, jmenovitě: Musilův *muž bez vlastností* – jinak řečeno, *hrdina bez vlastností*, jinak řečeno, Středoevropan. Střední Evropa se označuje jako *krajina bez vlastností*, díla, jež jsou utvářena v středoevropském prostředí, jako *texty bez vlastností*, čili, stručně řečeno, veškerý středoevropský kontext je uznán *bezvlastnostním*. Ačkoliv takovým není, protože se v něm prolínají různé mnohojazyčné promluvy a střídají se odštěpky rozmanitých osudů, jež ovšem představují metanarativní – pokaždé jiný – celek; celek, jenž je založen na *vícevladnosti*. Jinými slovy, problém národní sebeidentifikace a traumatického diskursu minulosti se identifikuje vyprávěním o sobě: z nekonečně kombinovaných vlastností se stává rozdělený a zároveň sjednocený středoevropský kontext, celistvý v své fragmentárnosti a fragmentární v svém celku – v tomto pojetí i budeme koncept středoevropanství využívat dál.

2. Rozpadající se kontexty fragmentárnosti

Začínáme tam, kde Musil přestal: člověk bez vlastností hledá svou identitu.

Péter Esterházy⁶⁷

Fraktály jsou tvary, u nichž – nezávisle na smyslu, který těmto slovům dáme – detail reprodukuje část a část reprodukuje celek. [...] Podstatná je nekončící perspektiva.

Benoît Mandelbrot⁶⁸

Šklovského výrok tvrdící, že „*umělecká skladba, dílo* [rus. ‚sočiněnije‘], *je spojení několika řad v novou souvislost*“⁶⁹, lze dobře aplikovat na postmodernistickou zkušenost vyprávění, v němž téměř každý narativní akt může být charakterizován jako nelineární a tím pádem i fragmentární. Pravděpodobně se nebudeme mýlit, když si dovolíme tvrzení, že fragmentární výpověď, jejímuž zkoumání se věnuje následující kapitola, je definitivním pojátkem mezi individualitou a univerzalitou, mezi jednotou a celkem, stejně jako středoevropské prostředí v určitém smyslu lze chápat jako jakési most mezi Východem a Západem, mezi Evropou a Ruskem⁷⁰, mezi minulostí a budoucností.

Úloha této kapitoly spočívá nejen v definování fenoménu fragmentární prózy a konceptu montáže, ale i v provázání důležitých motivů a témat, která jsou příznačná pro zlomkovou konstrukci literárního díla – na tomto základě budou později popsány texty spadající do okruhu dané analýzy.

⁶⁷ Esterházy (1999), s. 181.

⁶⁸ Mandelbrot (2003), s. 7.

⁶⁹ Viz Šklovskij (1978), s. 148.

⁷⁰ Na tomto místě je třeba zdůraznit, že taková charakteristika střední Evropy se vyskytuje poprvé v Kunderově eseji *Únos Západu*, in Havelka, Cabada (2000), s. 102-116, o níž již byla řeč v předchozí kapitole. Je tedy důležité upozornit, že je zde ten výrok využíván v metaforicko-geografickém, nikoli v generalizujícím a kulturně-politickém smyslu.

2.1. Fragmentární organizace textu

Problém vymezení konceptu fragmentárnosti tkví v terminologickém „chaosu“, který nabízí různé variace a způsoby interpretace fragmentárního psaní. Je třeba od začátku připomenout, že literárněkritický kontext 20. století nabízí různé synonymické koncepty fragmentární prózy (v širším smyslu), jmenovitě: intertextualita⁷¹, hypertextová narativní výpověď⁷², nelineární psaní⁷³, prostorová forma⁷⁴. Pro literaturu 20. století je příznačné, že jazyková a logická struktura psaní podléhá změně a obrací se k fragmentárnímu a asociativnímu způsobu utváření textu, tedy do popředí literárního díla se dostávají nikoliv logické uspořádané prvky, nýbrž reflexivní vědomí autora.

Dá se s určitou jistotou tvrdit, že fragmentární próza (v užším smyslu) ničí časový a kauzální kontext natolik, že se rozvráceným stává nejen diskurs vyprávění, ale i hlavní funkce textu, tj. jeho smyslové a implicitní souvislosti. Proto se fragmentární výpověď dostává do specifického bodu, v němž historický aspekt vyprávění nabývá nové charakteristiky, již nelze aplikovat na tradiční (zde lineární) text.

⁷¹ Intertextualita a s ní spojené „Bachtinově mnohohlasí“ čili polyfoničnost je zde chápána podle toho smyslu, který v tento pojem vkládá Roland Barthes: intertext je zakotveností v globálním diskursu, je jakousi „kruhovou vzpomínkou a [...] nemožností žít mimo nekonečný text, ať už je tím textem Proust, noviny, televizní obrazovka. Kniha je smysl, smysl je život“. Viz in Barthes (2008), s. 33.

⁷² Tady je třeba zdůraznit, že v dané práci vycházíme především z metody *montážní analýzy* literárního díla, přesto, že na zkoumaná díla (utvářená z citátů) lze zřejmě akceptovat i koncept hypertextualnosti. Je tedy důležité podtrhnout, že zatímco pojem „hypertextovost“ znamená možnost různých konkretizací a způsobů čtení, nýbrž utváří multimediální síť jednotlivých vnitřních textových referencí čili odboček, viz např. Barthes, Roland (2007), na nichž jakékoli nesequenční psaní spočívá, metoda montážního utváření textu je zde především chápána jako způsob porozumění traumatické zkušenosti metodou její fragmentizací – tedy v určitém smyslu je terapeutickou technikou psaní, jež je jedním z klíčových motivů pro zkoumání středoevropského kulturního pole a tvorby Pavla Ulitina. Podle toho budeme využívat koncept montáže i dál.

⁷³ *Nelineární psaní* je chápáno jako takový postup ve výstavbě díla, jenž umožňuje odstraňování určité fabule: čtenář je nucen k samostatnému utváření textu na základě mu poskytnutých zlomků vyprávění, tj. je zřejmě, že takový text je fragmentárním již částečně, protože jeho lze rekonstruovat na rozdíl od textu celkově fragmentárního, jež již nabízí možnosti rekonstruování, ale svou formou a postupem dělá takové rekonstruování nemožným.

⁷⁴ Srov. „spatial form“. Viz Frank: *Spatial Form in Modern Literature*. In Frank (1991), s. 5-64.

Dovolíme-li si metodologický odstup, musíme poukázat na to, že cílem předkládané a následující části kapitoly není podat genezi a historickou typologii konceptu fragmentárnosti a montáže (jelikož existují rozsáhlé studie věnované naznačené problematice)⁷⁵; zaměříme se na pro nás důležité aspekty, jež se vyskytují v kontextech uvedených tematických okruhů.

Vydeme-li z nejklaštější klasifikace, fragmentární díla se dají rozdělit především na původně fragmentární texty a texty, jež se staly fragmentárními kvůli „neliterárním“ okolnostem: například obecně známé poetické zlomky Sapphó nebo dochované zlomky řeckých tragédií a komedií. Je tedy třeba poznamenat, že v této práci se hodláme věnovat textům, jež byly primárně utvářeny jako fragmentární, tj. texty, jejichž narativní strategií je „nedokončenost“ čili „otevřenost“⁷⁶. Tudíž je zjevné, že fragment je ve své podstatě nekonečně otevřeným, a tudíž i (z interpretačního hlediska) mnohotvárným fenoménem⁷⁷, třebaže byl původně považován za „relativně krátký a uzavřený útvar“⁷⁸ čili za to „nejmenší, co existuje“⁷⁹.

Uvažujeme-li o fragmentu, je nezbytné upozornit na to, že fragment je těsně spjat s „představou lámaní, střepů a útržků, a tedy i s idejí nedokonalosti“⁸⁰, jež může mít různou povahu. Nedokonalost fragmentární reprezentace textu může spočívat v jeho zmatenosti a chaotičnosti, omezení do úrovně nepochopitelnosti, zbytečné jednoduchosti nebo komplikovanosti jeho struktury, dezorientovanosti v časoprostorovém diskursu a zamlčování. Avšak předností takového typu vyprávění je jeho „dynamičnost a tvořivost“⁸¹; lze tedy

⁷⁵ Viz např. knihy uvedené v seznamu této práce jmenovitě Eberhard Ostermann (1991) *Das Fragment: Geschichte einer ästhetischen Idee*. Françoise Susini-Anastopoulos (2005) *Fragmentárne písanie: definície a prínosy*, Ilija Kukuljin (2015) *Mašinerie se rozbuřujícího času: jak se sovětská montáž stala metodou neoficiální kultury*, atd.

⁷⁶ Srov. s konceptem otevřeného díla. In Eco (2015).

⁷⁷ Mohli bychom zde položit otázku, jestli se v textech Pavla Ulitina vyskytují jakési uzavřené diskursivní postupy?

⁷⁸ Susini-Anastopoulos (2005), s. 50.

⁷⁹ Ibid., s. 62.

⁸⁰ Ibid., s. 149.

⁸¹ Ibid., s. 150.

řící, že nedokonalost se stává vodítkem, „jež se nás tahá směrem od bezvýznamnosti k smyslu“⁸².

Oživení techniky fragmentárního psaní ve 20. století, obzvláště v jeho druhé polovině, lze chápat jako reprezentaci všeobecné úzkosti a kulturně-společenských problémů té doby: fragmentární tvorba nese v sobě určité stopy automatizace skutečnosti, jež se rozpráší na jednotlivé celky identity, a takovým narativním postupem se hledá způsob „návratu a znovu spojení minulosti s přítomnosti“⁸³.

Fragment je „par excellence“ toho, co bychom mohli označit jako „nedílo“⁸⁴, tedy může být koncipován jako náčrt neuskutečněného díla anebo díla o neuskutečněné (zde přivlastněné) minulosti. Fragmentární výpověď napodobuje krizi vnímání přítomnosti skrz prizma traumatické minulosti a reprodukuje ji v neurčitých a antidogmatických postupech. V takovém případě bychom mohli namítnout, že fragmentární psaní poukazuje na neúspěch a zklamanost, dokonce se dá najít i „pocit viny za fragmentární tvorbou“⁸⁵.

V této souvislosti Françoise Susini-Anastopoulosové uvažuje o principu fragmentárního psaní jako o reprezentaci „formální neschopnosti“ nebo „psychologické nedostatečnosti“. Francouzská badatelka dokládá, že „fragment může vycházet z jakéhokoliv kontextu, ale vždy bude spjat s myšlenkou selhání, slabosti a občas i patologickými sklony jeho autory“⁸⁶.

Na základě uvedené myšlenky bychom mohli dospět k závěru, že vše fragmentární v podstatě usiluje jen o negativní prožitek, „sebe-potrestání“⁸⁷ a obraz vnitřní roztrhanosti, jež nachází výraz v podobě textové fragmentizace. Je však pochopitelně, že takové stanovisko nemůže být úplně spravedlivým: koncepce fragmentárnosti nevychází jen z perspektivy rozštěpené skutečnosti a

⁸² Ibid., s. 150.

⁸³ Ibid., s. 12-13.

⁸⁴ Ibid., s. 69.

⁸⁵ Ibid., s. 79.

⁸⁶ Ibid., s. 80.

⁸⁷ Ibid., s. 81.

efektu její segregace, což evokuje „ztrátu počáteční celistvosti“⁸⁸ („die Ganzheit“)⁸⁹, ale její neoddělitelnou a nepostradatelnou kategorií je uspořádání této skutečnosti v nové existenciální a ontologické situace, tedy její osvobození od traumatického kontextu a přidání jí kladné hodnoty.

Podívejme se v této souvislosti na příspěvky Lindy Hutcheonové o vztahu postmoderny a minulosti, jež jsou podle nás podstatné i pro interpretace fragmentárnosti:

Postmodern fiction suggests that to re-write and to present the past in fiction and in history is to open it up to the present, to prevent it from being conclusive⁹⁰. [...] Postmodern intertextuality has a desire to close the gap between past and present of the reader and a new desire to rewrite the past in a new context⁹¹.

Ve fragmentu se tedy odráží dva protichůdné aspekty: jednak definitivní pochybnost vyprávění, „ztráta schopnosti vypravovat“⁹² a přerušení diskursu, jednak representování přepracovaného obrazu skutečnosti na základě její redukce do úrovně pochopitelnosti.

Taková fragmentární zkušenost psychologického traumatu ve fragmentárním narativu se stává způsobem „umožňujícím žít a zároveň vědomě přijmout“⁹³. Nekonečný pozůstatek „ztělesněné“⁹⁴ minulosti je nahrazen tříští mini-vyprávění citujících různé kontexty. Tady je třeba říci, že tříštění skutečnosti vychází z představy vlastní identity, jež se jeví jako fragmentární a cizí.

Tudíž lze říci, že fragment umožňuje textu kolektivní a anonymní znění, jež se stává svérázným způsobem převyprávění o traumatické minulosti: přenáší ji do nového neurčitého kontextu.

⁸⁸ Ibid., s. 63.

⁸⁹ Ostermann (1991), s. 24.

⁹⁰ Ibid., s. 109. „Postmoderní fikce naznačuje, že přepsání a uvádění minulosti v beletrii a historickém narativu znamená jí otevřít v přítomnosti, aby nedošlo k její určení“.

⁹¹ Ibid., s. 118. „Postmoderní intertextualita má touhu po uzavření mezery mezi minulostí a současností čtenáře, její další a novou touhou je snaha přepsat minulost v novém kontextu“.

⁹² Susini-Anastopoulos (2005), s. 102.

⁹³ Ibid., s. 77.

⁹⁴ Quignard (2005), s. 60.

Z povahy fragmentárního způsobu vyprávění vyplývá, že jedním z jeho ústředních rysů je střídání hlasů vypravěčů a perspektivy vyprávění, nebo jak to dokládá Simon Critchley v své knize *Very little... almost nothing: death, philosophy, literature*:

*However, if the fragment enables a plurality of topics to be treated in a single text, it also allows the possibility of a plurality of voices and authors. The fragment opens up the possibility of collective and anonymous writing, the possibility of [...] the multiple personality*⁹⁵.

Na tomto místě dospíváme k následujícímu charakteristickému rysu fragmentárního psaní – jeho ambivalentnosti čili nejednoznačnosti. Na tento příznak poukazuje Simon Critchley:

*As Schlegel writes, in a tone strongly reminiscent of Pascal: “It is equally fatal to the spirit to have a system and not to have a system. It will simply have to decide to combine the two”. The fragment is at once both systematic and anti-systematic, and this constitutes its essential ambiguity*⁹⁶.

V již zmíněné knize Critchley dokládá, že žánr fragmentu v sobě spojuje kvazi-dialektické kolísání mezi ironickým a důvtipným bodem⁹⁷:

*The genre of the fragment enacts a quasi-dialectical oscillation between wit and irony [...]. It is essential to this oscillation that both moments of creation and destruction are maintained*⁹⁸.

Podobnou charakteristiku fragmentu nabízí Claudio Magris, jenž ve svých postřezích o fragmentu jako o aspektu vídeňského psaní, poznamená:

⁹⁵ „Niméně, v případě, že fragment umožňuje větší počet témat integrovaných do jednoho textu, to znamená, že fragment také umožňuje rozmanitost hlasů a autorů. Fragment otevírá možnost kolektivního a anonymního psaní, možnost mnoho-tvarové identity“. Critchley (2004), s. 107.

⁹⁶ „Podle Schlegele, jehož tón ve značné míře připomíná ten Pascalův: ‘Pro duch je stejně fatální mít systém a nemít systém. Bude prostě muset rozhodnout o spojení obou dohromady’. Fragment je zároveň jak systematickým, tak i anti-systematickým fenoménem, tedy takovým způsobem manifestuje svou základní ambivalentnost.“ Ibid., s. 109.

⁹⁷ Ibid., s. 115.

⁹⁸ „Žánr fragmentu spojuje v sobě kvazi-dialektické kolísání mezi ironií a důvtipem. [...] Pro takové kolísání je nezbytné, že oba momenty stvoření a destrukce jsou dodržovány v rovnováze.“ Ibid., s. 115-116.

Dimenzí tohoto literárního žánru může být pouze stránka, fragment. Je to v pravém slova smyslu útek do fragmentu, do detailu; útek od problému do lehkosti chvíle, gesta, úsměvu. Skutečnost se jakoby tříští a to, co z ní zůstává, jsou rozkošné úlomky vytržené z kontextu, subtilní obrazy, jež vzápětí mizí jako mýdlové bubliny. [...] Jde o estetické a citové odcizení, skrze něž se literáti utíkají do sféry individuální senzibility a skutečnost se halí do rozmarného a sarkastického kouzla⁹⁹.

Další podstatnou kategorií, o níž je třeba mluvit v kontextu uvažování o fragmentu je důvěryhodnost. Reálný model světa podle fragmentárního vyprávění se charakterizuje jako nelineární a zbavený logiky: fragmentárnost je tedy chápána jako zvláštnost způsobu vnímání jednotlivcem světa kolem sobě, vnímání, jež je částečné a interní¹⁰⁰.

K pravdivosti myšlení ve fragmentech Françoise Susini-Anastopoulos se vyjadřuje takto:

Realitu myšlení stejně jako realitu psaní lze doopravdy pochopit jen s odstupem od velkého představení systematických inscenací. Nezavrženost a diskontinuita se tak znovu jeví jako celostní schéma schopné zprostředkovat velmi osobitý typ distribuce intelektuální energie ovládající psaní přesně podle toho, jak funguje myšlení s jeho světlými body a „nehodami“, s jeho výskoky a pády¹⁰¹.

K problému důvěryhodnosti čili pravděpodobnosti fragmentu lze přistupovat z hlediska konceptu postmoderny, například Linda Hutcheonová hovoří o míře pravdivostí postmoderní výpovědi takto: „Postmodern novels openly assert that there are only truths in the plural and never one Truth; and there is rarely falseness per se, just others' truths“¹⁰².

⁹⁹ Magris (2001), s. 179.

¹⁰⁰ Srov. Ejzenštejn, jenž uvažoval o lidské schopnosti vnímání světa jako o montáži: „Vnímáme svět montážově, tj. oddělujeme si ze světa to, co potřebujeme a na co jsme naladěni“. Ejzenštejn/Šklovskij (1983), s. 145.

¹⁰¹ Susini-Anastopoulos (2005), s. 224.

¹⁰² „Postmoderní romány otevřeně tvrdí, že skutečné pravdy – nikoli však jedná Pravda – existují jen v pluralitě; za výjimkou falešnosti per se, jen pravdy pro ostatní“. Hutcheon (1998), s. 109.

Dnes je potřeba klasicky završeného díla akademismem a anarchismem: obecně se mluví o otevřených dílech a hypertextech, fragmentárnost se stává konvenční metodou psaní, střídání v jednom literárním textu různých multižánrových, dokonce i multimediálních prvků už není něčím, což je vnímáno v experimentálním kontextu, spíše se takové dílo zapojuje do rámců postmoderny.

Hovoříme-li o poválečné literatuře 20. století, musíme vzít v úvahu, že okruh pojmů či nálepek, pomocí kterých lze uvedenou literaturu označovat, je velice rozsáhlý: undergroundová literatura, samizdatová literatura, neoficiální literatura, antisovětská literatura, literatura návratu do minulosti, literatura traumatu, vzpomínková literatura, atd. Je tedy zjevně, že téměř celou literaturu takového typu lze interpretovat jako fragmentární. Jednak proto, že je to především psaní o minulosti a dějinách, tj. o paměti, jež je fragmentární ve své podstatě, jednak proto, že samotná úprava textů buď po grafické, nebo smyslové stránce čerpá z rozkladu a odcizení identity¹⁰³ – mnohá díla poválečných autorů byly fragmenty již od začátku.

Proč se však zde snažíme uvažovat nejen o fragmentárnosti, ale i o postmoderní charakteristice daných textů? Dnešní tendence autorů přisuzovat všemu „postmoderní nádech“ jde ruku v ruce s uvažováním o montážním konceptu takových děl, což nabízí nové dimenzi interpretaci se splývající s konceptem dané práce.

V následující části přejdeme k technice montážního uspořádání textu, jež dosáhla největšího rozkvětu v průběhu druhé poloviny 20. století v různých druzích umění: film, fotografie, literatura, dokonce i hudba. Podle vzoru montážní sekvence záběrů ve filmech samizdatová a undergroundová literatura vytvořila svůj koncept montážového psaní¹⁰⁴, jež by měl vyjadřovat nový obsah: dekonstrukci identity a dějin.

¹⁰³ Pojem odcizení a vnímání sobě skrz druhého je velice příznačný pro literární kontext střední Evropy. Viz např. 3. část první kapitoly této práce.

¹⁰⁴ Na tomto místě je podstatně rozvést fragmentární a montážní koncepce, na jejichž podkladu se rozvíje interpretace díla v 3. kapitole: fragmentární výpověď je způsobem vyprávění v textu, tedy

2.2. Funkce montáže v historickém a biografickém narativu

Jak je obecně známo pojem „montáž“ v užším smyslu znamená „způsob organizace filmového vyprávění“¹⁰⁵, zatímco metoda montáže v širším kontextu se vztahuje na různé druhy umění, v nichž „jednotlivé díla jsou roztržena na fragmenty“¹⁰⁶, které se mohou lišit vzhledem k jejich faktuře, rozměru, stylistice, apod. V literárním díle se mohou vyskytovat takové „montážní střety“ jako grafické mezery či nemotivovaný přenos časoprostoru vyprávění.

„Problém montáže je velmi pružný a může se nekonečně rozšiřovat. Je složitý, protože záleží na způsobu, jakým se vnímá život“¹⁰⁷, poznamená Viktor Šklovskij v svém biografickém eseji věnovaném Ejzenštějnovi a pak na jiném místě dodává: „Montáž má především zdůraznit smysl díla“¹⁰⁸.

Pro naši práci je podstatný objev, který Sergej Ejzenštejn učiní ještě ve svém mládí: montáž atrakcí. Podle slov Ejzenštějna se montážím atrakcí rozumí jakýkoliv „agresivní moment“ či „element, jenž má emocionální vliv na diváka“, tj. metoda montáže atrakcí „od základu mění možnosti“ a způsoby konstruování díla. Na místo „statického ‚odrazení‘ logicky spojených událostí“ přichází „nový způsob – svobodné montáže nahodile vybraných, nezávislých“ – a zároveň existujících mimo předkládaného kontextu – „účinků“ čili „atrakcí“¹⁰⁹ (sic!). Vyjdeme-li ze slov Šklovského, montáž atrakcí je „takové spojení hraných úseků děje, které musí vyvolat bezprostřední emoci diváka, aniž se zdánlivě zaměřuje na jiné asociační řady, mimo jiné na významový obsah“¹¹⁰ a „jejím účelem je porušit dějovou výstavbu dramatického díla a přenést pozornost na jednotlivé části“¹¹¹, tj. fragmenty.

jeho strukturním prvkem, když montážní technika je metodou dělání textu, tj. způsobem jeho vytváření. V tomto pojetí budeme této koncepty využívat dál.

¹⁰⁵ Kukulín (2015), s. 151.

¹⁰⁶ Ibid., s. 154.

¹⁰⁷ Ejzenštejn / Šklovskij (1983), s. 144.

¹⁰⁸ Ibid., s. 145.

¹⁰⁹ Ejzenštejn: Montáž atrakcí, in Ejzenštejn (1964), s. 269-273.

¹¹⁰ Ibid., s. 115.

¹¹¹ Ibid., s. 149.

V své knize *Mašinerie se rozbuřujícího času: jak se sovětská montáž stala metodou neoficiální kultury* ruský literární kritik Ilija Kukulín rozlišuje tři druhy montáže: konstruující čili „klasická“, „post-utopická“ a „dějinně-formující“, jež se vyskytuje např. v poetice Solženicina. Pro účely dané práce je třeba se zabývat post-utopickým druhem montáže, jenž v pojetí Kukulína byl zformován v průběhu 1930–1970 let¹¹² a předjímal fenomén postmodernismu.

Předmětem děl utvářených podle metody post-utopického druhu montáže je nikoli přítomnost, nýbrž moderní dějiny z jejího hlediska: v takovém vyprávění historický narativ je koncipován jako série roztržení a dekonstrukce.

Na základu tohoto typu historické montáže ruský spisovatel Pavel Ulitin přepracuje autobiografický diskurs vyprávění, jenž se stane novým způsobem utváření textů – „hypermontážím zničené autobiografie“¹¹³.

2.3. Shrnutí

Na závěr si ještě dovolíme připomenout v této kapitole diskutované vlastnosti fragmentárního diskursu: nedokončenost, otevřenost, nedokonalost, mnohohlasost, mezery a umlčování, ambivalentnost, prvky ironie a traumatu, svérázná grafická stránka, náznak nevyjádřitelnosti, rozlámání velkého historického narativu a kauzální časové posloupnosti textu.

Označené momenty fragmentárního diskursu mohou dovést k myšlence, že zatímco hlavním příznakem fragmentární výpovědi v širším slova smyslu je jakákoliv realizace nelineárního vyprávění, tj. roztržení obvyklého diskursivního postupu; půdorysem fragmentárnosti v užším pojetí je nemožnost přidělení vyprávění určitého smyslu nebo – kdybychom využili již v první kapitole citovaný výrok Václava Bělohradského – nemožnost završení příběhu „v nějakém ‚finále‘“¹¹⁴.

Metoda montáže dokládá, že neexistují hranice mezi literaturou a dalšími druhy umění a oblastmi praktického života: jejich zkušenosti lze kombinovat.

¹¹² Kukulín (2015), s. 386.

¹¹³ Ibid., s. 387.

¹¹⁴ Bělohradský (1991), s. 49.

Metoda montáže ve vyprávění předpokládá demontování skutečnosti a její sestavení z vzniklých fragmentů, které však mohou být různé interpretovány.

V této souvislosti lze tvrdit, že montážové střídání fragmentů „definuje sebe samo jako místo napětí“¹¹⁵, kde dochází k vzájemné kombinaci negativních prvků traumatické minulosti a rozpadající se identity i pozitivních praktik osvobození od historického narativu čili jeho reformulace v novém epistemologickém paradigmatu.

¹¹⁵ Susini-Anastopoulos (2005), s. 21.

3. Stylistika skrytého syžetu

They couldn't touch him because he was Tarzan, Mandrake, Flash Gordon. He was Bill Shakespeare. He was Cain, Ulysses, the Flying Dutchman; he was Lot in Sodom, Deirdre of the Sorrows, Sweeney in the nightingales among trees. He was miracle ingredient Z-247. He was –

'Crazy!' Clevinger interrupted, shrieking. 'That's what you are! Crazy!

'- immense. I'm a real, slam-bang, honest-to-goodness, three-fisted humdinger. I'm a bona fide supraman.'

'Superman?' Clevinger cried. 'Superman?'

'Supraman,' Yossarian corrected.

Joseph Heller¹¹⁶

V próze Ulitina se dá zachytit ozvěnu „telegrafního stylu“, výrazné novinky jeho mládí. Avšak tento telegram je určen pro sebe, a jeho rytmus zní přibližně takto: stalo se – pamatuji si – skutečně si pamatuji- skutečně se stalo... A dál interpunkční znaménky, pochybnosti, vzpomínky.

Michail Ajzenberg¹¹⁷

Než v této kapitole přistoupíme k rozboru textů ruského spisovatele Pavla Ulitina a pokusíme se zhodnotit míru jejích doteků buď se spřízněnými, anebo

¹¹⁶ Jsou na něj krátkí, protože je Tarzan, Mandrake, Flash Gordon. Je Bill Shakespeare. Je Kain, Odysseus, Bludný Holanďan; on je Sodomský Lot, Panna Orleánská, Sweeney se slavíky v korunách stromů. Zázračná substance Z-247. Protože je -

'Cvok!' přerušil ho vráskavě Clevinger. 'Nic jiného nejsi! Cvok!

'- nesmírný. Jsem opravdová, bouřlivá, nepřemožitelná, univerzální sensace. Jsem skutečný supraman.'

'Superman, jo?' řval na něj Clevinger. 'Seš superman?'

'Supraman,' opravil ho Yossarian.

Viz in Joseph Heller: *Catch 22*, New York: East Hampton, 1994, s. 12. Dostupné z <http://hudsoncress.net/hudsoncress.org/html/library/literature/Heller,%20Joseph%20-%20Catch%2022.pdf> [přístup 23. 05. 2015].

¹¹⁷Překládám podle Ajzenberg, Michail: *Znaky připomínání* <http://www.vavilon.ru/texts/aizenberg/aizenberg6-11.html> [přístup 13. 05. 2015].

vzdálenými motivy v středoevropských dílech, musíme zdůraznit, že je zcela nemožné podat stručný a dostatečný výklad takového rozsáhlého a svébytného materiálu bez zmatení a zmizení v nekonečných možnostech interpretačních přístupů a v proměnlivých literárních kontextech. Proto je zapotřebí vyčlenit okruh případných motivů – jež jsme zhruba naznačili v předchozích částech diplomové práce – motivů, které by mohly stačit pro účely dané kapitoly, jež by měla nabídnout interpretaci vzájemně se prolínajících literárních diskursů v dílech, která (jak můžeme s určitou jistotou tvrdit) se nemohla vzájemně ovlivnit, avšak byla stvořena ve shodné politické, společenské a traumatické situaci. Jinými slovy, pokusíme se zapojit roztrhanou literární promluvu ruského „*undergroundu*“¹¹⁸ do středoevropského kontextu rozškubaného již ve své osnově – což by mohlo „zakroužkovat“ rámeček počátečních bodů pro další možné zkoumání.

Zároveň si předkládaná kapitola klade za cíl podat základní přehled *stylistiky skrytého syžetu*¹¹⁹ a interpretaci fragmentárních konstrukcí autobiografického rázu, procházejících napříč literárními časoprostory v textech Ulitina a v dílech vybraných autorů vztahujících k středoevropskému konceptu, jenž, jak již bylo naznačeno v první části dané práce, se vyznačuje nikoli svými politickými a jazykovými hranicemi, nýbrž přežívá v lidech vědomých si své společné minulosti – minulosti, která se stále promítá – a sloučených ve své mnohotvárnosti a univerzálním pojetí reality. Pokud bychom využili Magrisova výroku¹²⁰: „[...] je zde také smysl proto, že všechno – dějiny, skutečnost – by mohlo být jiné, než jak to je“.

Zavádíme-li řeč na takovou dynamickou a *víceprostorovou* tvorbu, v níž se evidentně vyskytuje snaha spisovatelů podat skutečnost globálně celou a ve

¹¹⁸ Tady a dále *underground* je chápán jako neoficiální způsob kultury, jež si však nepokládá za cíl aktivní vzdorování kultuře oficiální; nýbrž se snaží vymezit z jejích rámců prostřednictvím nového způsobu sebevyjádření, tj. kultura *undergroundu* odmítá uvažovat o formální neschopnosti a nedostatečnosti oficiální kultury jejím jazykem, a proto potřebuje utvářet svůj vlastní.

¹¹⁹ *Stylistika skrytého syžetu* - termín, který Ulitin využíval pro označení svých textů. Viz heslo *stylistika skrytého syžetu* in appendix 3.

¹²⁰ In Trávníček (2009), s. 84.

veškeré mnohosti jejích aspektů¹²¹, je k ní zřejmě těžko přistupovat jinak než přes metodu kolážové fragmentizace.

V následujících schematizovaných interpretačních kapitolách-zlomcích se pokusíme zmapovat důležité motivy a témata, která jsou příznačná pro umělecké výpovědi ruského spisovatele a středoevropských autorů, jejichž díla, jak již bylo zmíněno, se navzájem neovlivnila, ale koexistují spolu.

3.1. Psací stroj jako literární metoda

Motto: *Situace lze popisovat, nikoli pojmenovat.*

Ludwig Wittgenstein¹²²

Pro pochopení Ulitinského způsobu psaní není od věci vrátit se k již popsaným pojmům, vycházejícím dopředu v středoevropské literatuře: fragmentárnost identity, vědomí dějin a přítomné trvání minulosti, traumatické psaní a nemožnost přidělit vyprávění určitý smysl. Za zmínku stojí také skutečnost, že tematizace všech uvedených rysů, pravděpodobně s výjimkou rozpadající se identity, se vyskytuje nejen u Pavla Ulitina, ale i u některých dalších ruských autorů druhé poloviny 20. století: těmi nejnápadnějšími příklady jsou Vladimir Nabokov s jeho pečlivou pozorností ke vzpomínání (zrcadlení, estetizace a izolace objektu vzpomínky), Aleksandr Solženicyn a jeho autobiografická „táborová“ díla s traumatickou pečeti, Josif Brodskij s jeho architektonickou poezií (tedy poezii skrz dějiny).

Připomeňme si však dvě zásadní věci, jež výrazně odlišují Ulitinský princip psaní: jazyková rozrůzněnost a vizuálně-reprezentativní charakter textu. Naznačuje to jedno podstatné zjištění. K dílům již proslulých poválečných ruských spisovatelů se dá přistupovat podle „tradičního“ interpretačního modelu:

¹²¹ To všechno vyplývá z povahy středoevropského diskursu i jakéhosi uměleckého díla obecně: oba se jeví jako cosi otevřeného, nedokončeného a dynamického.

¹²² Wittgenstein (2007), s. 19.

vykládat je v kontextu ruské literatury, tj. v rámci nepochybných národních kulturno-historických dějin, avšak Ulitinské existenciální zlomky reality vykazují známky historického intermezza, v němž narativní postup textu je odrazem zpochybné identity, která se rozpadá na různé druhy papírů, strojopisné překlady opravené ručně a zvuky soustředěného ťukání.

- *První exemplář se skoro nedá přečíst. Rovněž je celý v dírách. Musí se počítat za slepou kopii. Psát se musí poslepu, a pro čtení je nutno používat první, občas i čtvrtou kopii. Ale čtvrtá kopie se neidentifikuje.*
- *V jakém smyslu?*
- *V tom smyslu, že podle čtvrté kopie není možné určit, či psací stroj to byl, tj. nelze identifikovat vlastníka¹²³.*

Ve svém článku konfrontujícím různé způsoby vytváření textů v české a polské kultuře „predgutenbergovské éry“: oficiální tisk a samizdatový strojopisný rukopis¹²⁴ se Weronika Parfianowicz-Vertun zamýšlí nad fenomenologií psacího stroje, prostřednictvím kterého lze vytvářet „něco mezi ‚téměř-knihou‘ a rukopisem“. Autorka dokládá v kontextu práce důležitou myšlenku, že „opisování textů se stalo projevem aktivního čtenářského postoje, samotný akt přepisování byl specifickým druhem četby“¹²⁵.

Příznačná jsou v tomto ohledu Ulitinské díla, v nichž se motiv psacího stroje vyskytuje nejen v strojopisných textech a ústních performancích, ale vytváří pozadí a předpoklady pro jejich vnější uspořádání. Psací stroj u Ulitina má jednak praktickou funkci zapisování útržků cizích rozhovorů do kolektivního archivu své literární minulosti, jednak slouží jako faktografický producent reality: kaligrafická stránka textu má pro Ulitina prvořadý význam, a proto se samotné psaní pomocí stroje stává téměř sakrálním *rituálem*, na základě kterého

¹²³ Dialog Ulitina a Zinika během jednoho z jejich prvních setkání. Překládám podle článku Zinika *Kočující čtvrtek* v knize *Ulitin* (2006), s. 11.

¹²⁴ Parfianowicz-Vertun, Weronika: *Postgutenbergovská revoluce?*, in *A2*, 2012, č. 18. Dostupné z <http://www.advojka.cz/archiv/2012/18/postgutenbergovska-revoluce> [přístup 07. 07. 2015].

¹²⁵ *Ibid.*, [přístup 07. 07. 2015].

se dá mluvit o poetice Ulitina. V svých zápisech pod názvem *Xenofob a různé prózy* (1970–1972) Ulitin píše v roce 1972:

I'm trying the new paper. It is the only RITUAL I can allow myself. Not so cheap, by the way. PAUZA. ZATÍM. A co u Vás? Exactly, what I thought. Perfect piddling piffle, as I thought, of course. Zase chyba. 22.2.72

A na jiném místě téhož textu čteme:

Zase podle důvodu. Zase namísto toho, abych psal, začíná se líčení papíru nebo pera nebo barviv, které se chystám vymačkat z tuby na paletu. Léger.

TAKOVÝ RITUÁL

6.9.71¹²⁶

Tedy je třeba říci, že psací stroj byl symbolickým samizdatovým objektem, jenž umožňoval vstup do jiného literárně-technického jazyka a nabízel nové možnosti autorského a čtenářského vztahu k textům, které spojovaly vizuálně-chaotickou a technologicko-hmotnou vlastnost literárního díla a uváděly do konfrontace svět oficiálního tisku a samizdatové praxe.

Abychom mohli bez překážek pokračovat v interpretaci Ulitinského diskursu, musíme se nejdříve stručně obrátit k jeho biografii, nejen kvůli tomu, že tento spisovatel představuje zcela nový jev v českém literárním kontextu uvažování o ruské literatuře druhé poloviny 20. století, ale i proto, že jeho texty jsou velmi málo prozkoumány i v ruské kritice: existují jen řada esejů a kritických úvah – především od Michaila Ajzenberga a Zinovije Zinika – žádné rozsáhlé studie a monografie, jež by se věnovaly Ulitinově tvorbě dosud nevyšli.

¹²⁶ Překládám podle textu Ulitina *Xenofob a různé prózy*. Dostupné v ruštině zde <http://magazines.russ.ru/volga/2013/7/14u.html> [přístup 3. 07. 2015].

3.2. Neoficiální curriculum vitae PPU

Motto: *Odcházejíce ze světa, nezapomeňte prásknout dveřmi, jinak si toho nikdo nevšimne.*

Pavel Ulitin¹²⁷

Pavel Pavlovič Ulitin čili PPU čili Po Pročtení Upálit¹²⁸ – tak on sám dekódoval své iniciály – se narodil na Donu v rodině zeměměřiče a doktorky v roce 1918. Když mu byly tři roky, „bílí“ bandité usekli hlavu jeho otci, a proto, jak by se mohli domnívat psychoanalytikové, jeho literární tvorba představuje něco „celého a zároveň rozděleného“¹²⁹. Díky své mamince – absolventce Vyšších ženských kurzů v Petrohradu, se francouzštinu a němčinu naučil ještě v dětství a poslední zvládl do té míry, že o několik let později mu citování z Fausta zahranilo život (Faust v originále byl jednou z nejoblíbenějších knih spisovatele). Během německé okupace stanice Migulinskaja – kam se v roce 1940 Ulitin vrátil z butyrského¹³⁰ karceru již doživotním invalidou – důstojník Wehrmachtu vstoupil do Ulitinského domu a mohl by ho zastřelit na místě, pokud by se na něho Ulitin neobrátil ve „vytříbeném jazyce Goethe a Schillera“¹³¹, což stačilo, aby nacista přestal podezřívat Ulitina v jakýchkoliv vztazích se sovětskou vládou. Ale francouzsky a anglicky, který externí vystudoval po válce v MGPIIJA¹³², Ulitin uměl mnohem líp než německy.

Nálepka disident pronásledovala spisovatele již od začátku jeho studia v IFLI¹³³, kam nastoupil v roce 1936: v 1938 Ulitin byl zatčen na šestnáct měsíců

¹²⁷ Ulitin (2004), s. 184.

¹²⁸ V ruštině se tomu říká „после прочтения уничтожить“/ „posle pročtenija uničtožit“, což doslova znamená „zničit po pročtení“. Viz heslo *PPU* in apendix 3.

¹²⁹ Kukulín (2015), s. 341.

¹³⁰ Butyrská vazební věznice №2 – viz heslo *Butyrka* in apendix 3.

¹³¹ Podle doslovu Zinika, in Ulitin (2006), s. 10.

¹³² Viz heslo *MGPIIJA* in apendix 3.

¹³³ Viz heslo *IFLI* in apendix 3.

kvůli jeho „reakcionářským“ idejím – za účast v „antisovětské“ skupině a „antistalinskou“ zprávu na lekci¹³⁴.

Všichni ruští spisovatelé zmínění v první části této kapitoly – a mnozí ze středoevropských umělců (např. Jiří Kolář, Winfried Sebald, Czesław Miłosz a další) – byli nuceni uchýlit se do emigrace. Zatímco emigrace Nabokova, Brodského a Solženicyna byla reální a vnější, emigrace Ulitina měla iluzorní a vnitřní povahu: emigrace do zahraničí uvnitř sebe a své sovětské reality – emigrace do „rodné“ zahraniční řeči uvnitř svých textů utvářených z tkaniny citátů. Takové věci se však dají tvrdit o osudu jakéhokoliv jednotlivce, obzvláště o pronikavě citlivém umělci, který se měl vyrovnávat s totalitní společností.

V létě 1951 se Ulitin pokusil dostat dovnitř americké ambasády v Moskvě, aby mu poskytli politický azyl. Ulitin se vydával za cizince a na strážníka se obrátil anglicky. Ale Ulitinská síťovka nacpaná rukopisy působila podezřívavě a divně ještě i kvůli tomu, že svrchu ležely brusle¹³⁵. Ulitin byl seznán nepřičetným a byl zatčen na tři roky v LTPB¹³⁶. Tam se Ulitin naučil vázat knihy v rámci pracovní terapie a skamarádil se s Aleksandrem Asarkanem¹³⁷ a Jurijem Ajhenvaldem¹³⁸.

Po osvobození z LTPB Ulitin pracoval v knihkupectví, učil anglicky a překládal anglofonní literaturu, scházel se s cizinci (např. překladatelkou Sally

¹³⁴ „Ale jak rozluštili písmo?“ rétoricky se ptal Ulitin. První vězení spisovatele je spojováno s napsanou písmem Andreja Belého antistalinskou zprávou, kterou Ulitin odeslal přednášejícímu. „Psal jsem si všechno jedno za druhým. Nepřátelé Kominterny říkají: komunismus je idiotismus. Soudruzi, komunismus není hloupost, nýbrž revoluční teorie avantgardu dělnické třídy. Píšu si to všechno pečlivě. Poté krátká pauza a moje ruka pokračuje psát diktát toho, čemu nevěří moje uši - mé vlastní slova vyslovené cizím hlasem: Jak se však dá vysvětlit skutečnost, že právě v nejspřavedlivějším sociálním systému na světě, při geniálním vedením s. Stalina bylo zastřeleno více lidí, než ve všech světových válkách pohromadě? Co je tohle, je-li to přednášející, jenž nám tohle všechno říká? A já jen pečlivě opakuji jeho pomluvu do svého sešitku? Taková dialektická vulgarita“. (Překládám podle článku Zinika Na cestě k „Aristokratičeskému“. Dostupné zde <http://stengazeta.net/?p=10002390> [přístup 12. 06. 2015]).

¹³⁵ Ulitin (2006), s. 9. Viz podrobněji heslo *Brusle* in apendix 3.

¹³⁶ Leningradská vězeňská psychiatrická nemocnice. Viz heslo *LTPB* in apendix 3.

¹³⁷ Aleksandr Asarkan (1930 – 2004) – ruský spisovatel, teatrální kritik. Uměl perfektně italský a posílal svým známým pohlednice, které vytvářel metodou koláže a hry se slovy. Ulitin byl jeho „zarytým druhým“, s nímž se vždy hádali o přednostech anglofonní a italské kultury a jazyka.

¹³⁸ Jurij Ajhenvald (1928 – 1993) – ruský básník, překladatel, literární a teatrální kritik, historik ruské kultury.

Belfrage a žurnalistou Edmundem Stevensem), kteří bydleli v Moskvě, a dostával od nich západní literaturu, tj. do jisté míry „se choval téměř vyzývavě“¹³⁹.

V 60. letech se ruský „knihař“ úplně upevnil v Moskvě a přestal si dělat naděje na publikaci, zvláště po domovní prohlídce v roce 1962, kdy bylo zkonfiskováno všechno, co Ulitin kdysi napsal – všechny rukopisy, všechny náčrty, všechny zápisníky. Později Ulitin zaznamenává své vzpomínky na tyto události s poměrně ostrou ironií, dá se však cítit příchutí horkosti a zoufalství, jež se projevuje mezi řádky: „přítomný průběhový čas jako ve filmu: PORUČÍCI KONTROLUJÍ MANUSKRIPTY. Čtenáři přišli, přišli čtenáři“¹⁴⁰.

Po různých prohlídkách se dochovaly jen ty rukopisy, jež byly předány do úschovy kamarádům. Tohle do značné míry traumatizovalo spisovatele, jenž často vzpomínal na své ztracené texty.

20. 9. 70 Tudiž se opakovalo 125krát s naděje, že 125. čtenář si to konečně přečte jako OSOBNÍ DOPIS. Naděje byla. 4 roky z Lavičkově ulice. CIKUTA není. CIKUTA zmizela. CIKUTA se ztratila¹⁴¹.

Ted' psal jen do šuplíku.

Pavel Ulitin zemřel v Moskvě v roce 1986, aniž by se alespoň jedinkrát podíval do zahraničí. Jeho první kniha *Rozhovor o rybě* vyšla v roce 2002.

¹³⁹ Kukulin (2015), s. 342.

¹⁴⁰ Překládám podle textu Ulitina z roku 1977 *Háčky v roce 1887 (fragmenty)*. Dostupné v ruštině zde <http://archives.colta.ru/docs/14808> [přístup 15. 06. 2015].

¹⁴¹ Překládám podle Ulitin (2006), s. 88.

3.3. Je to originál? Je to kopie?

Motto: *Celý náš život se podobá výpiskům z knihovních knížek. Byly citace a bylo zajímavé vypisovat. Kdysi*¹⁴².

Pavel Ulitin

Český estetik a kunsthistorik Josef Hlaváček otevírá jeden ze svých textů věnovaných Jiřímu Kolářovi takto: „Walter Benjamin prý snil o textu, který by byl vytvořen pouze z citací“¹⁴³. Právě tato se úvaha vztahuje i na díla Pétera Esterházyho a na texty Pavla Ulitina: buď na jeho náčrtu „společných rozhovorů“, anebo jeho knihy-objekty. Středoevropská literatura druhé poloviny 20. století nabízí několik narativů – o nichž by se dalo uvažovat v kontextu postmoderny – jejichž nepřehlédnutelným prvkem je *citátový princip vyprávění*. Začneme tedy motivem *využívání techniky citací* na příkladu vybraných literárních diskursů.

3.3.1. Motiv mnohoobraznosti a frekvence citátů

Mnohoobraznost sémantického střídání obvyklých řečí uvnitř řeči literární, výstřižky každodenního života propojíte strhávajícím syntaxím, významové posuny, které občas nejde rekonstruovat, jsou půdorysem nejen fragmentárních textů Pétera Esterházyho a Jiřího Koláře, ale i neoddělitelnou charakteristikou „celistvých úlomků“ Pavla Ulitina.

Citátový princip vyprávění, jak již bylo poznamenáno, se evidentně projevuje v tvorbě maďarského experimentátora Pétera Esterházyho. V svých textech-artefaktech (v Mukařovském pojetí) spisovatel překročí hranici mezi autorskou promluvou a citační vypovědí, přičemž zvýrazňuje význačnost jazyku

¹⁴² Překládám podle Ulitin (2002a). Dostupné v ruštině zde <http://www.vavilon.ru/texts/ulitin2.html> [přístup 21. 07. 2015].

¹⁴³ Cituji podle Hlaváček (2007), s. 53.

v literatuře, jež by měla „vracet slovo“: „Snad největším hříchem toho řádu, našeho řádu, je, že z rozmanitých oblastí našeho života vypudil lidské slovo“¹⁴⁴.

Podíváme-li se blíže na úvod knihy *Pomocná slovesa srdce*, v níž Esterházy problematizuje využívání citací a sestavuje seznam všech citačních pramenů, z nichž se jeho vyprávění skládá.

*V textu doslovně nebo zkresleně cituji Miklóse Apátiho, H. C. Artmanna, Mihálye Babitse, Donalda Barthelma, Gorgese Bataille, Thomase Bernharda, Jorgeho Luise Borgese, Alberta Camuse, Jeana Cocteaua, Antona Pavloviče Čechova, Jenő Dsidu, Pétera Esterházyho, Milána Füsta, Pétera Hajnóczyho, Petera Handkeho, Gzulu Illyése, Vsevoloda Ivanova, Istvána Jelenitse, Ference Juhásze, Valentina Katajeva, Istvána Kormose, Dezső Kosztolányiho, Lautréamonta, Stéphana Mallarmé, Ivána Mándyho, Miklóse Mészölye, Ference Molnára, Roberta Musila, Ottó Orbána, Gézu Ottlika, Lőrincze Szabóa, sv. Pavla, Braise Pascala, Jéhose Pilinszkého, Jacquesa Préverta, Rainera Márii Rilkeho, Arthura Rimbauda, Jeana-Paula Sartra, Ronalda Sukenicka, Lva Tolstého, Georga Trakla, Istvána Vase, Pétera Vasadiho, Szabolcse Váradyho, Sándora Weörese, Ludwiga Wittgensteina*¹⁴⁵.

Jakého cíle tedy chce dosáhnout autor takovým výčtem zvučných jmen světově proslulých spisovatelů a ztracených mezi nimi, „neodhalitelných“ – celkově z pochopitelných důvodů – jmen maďarských autorů? Zda se snaží upozornit na tento problém obecného obeznámení s klasickým kánonem v protikladu s literaturou malého národa? Anebo je jen pragmaticky řadí do společného metanarativu? Vychází z toho, že chce odlehčit čtenáři a poukázat na důležitá východiska svého textu, nebo se spíše uchyluje k tomu, aby se čtenář zmátl v hojnosti konceptů přítomných ve vyprávění?

Dá se říci, že takové pseudo-dešifrování *citačních kódů* formuje nejen další metanarativní konstrukt skládající se ze jmen světových a maďarských autorů, ukotvených v jednom kontextu, ale klade důraz také na nepostradatelnost

¹⁴⁴ Esterházy (2008), s. 116.

¹⁴⁵ Esterházy (2005), s. 8.

aplikování osobní tragické zkušenosti do celosvětového kulturního kontextu prostřednictvím citátového způsobu vyprávění. Tedy Esterházy vytváří uspořádanou a přesnou citační vazbu z množiny všech existujících literárních textů. Také v textech Esterházyho je přítomen diskurs autocitování, např. v již zmíněném románu *Pomocná slovesa srdce* spisovatel často cituje ze svého cyklu povídek *Fancsikó a Pinta* a z románu *Malá maďarská pornografie*¹⁴⁶.

Analogickou techniku *citačního proudu* čili *automatického citování*, třebaže více předmětnou, využívají ve svých dílech Jiří Kolář a Pavel Ulitin. Kdežto automatické citování obou experimentátorů se projevuje na úrovni intermediálního střídání materiálů: citátem se stávají nejen slova, ale i různé hmotné podklady, jakožto výstřižky z novin, fotografie obecné známých uměleckých děl, apod.; pro Ulitinské texty se však podstatnější jeví slučování svých a cizích slov v nedělitelnou narativní výpověď, díky čemuž lze poukázat na společný původ všech takových zkušeností – traumatickou minulost.

Za zmínku však stojí, že Ulitinské autocitování¹⁴⁷ je spíše přemístěním do literárního kontextu minulosti: spisovatel nejednou odkazuje na názvy svých textů buď konfiskovaných, anebo navždy ztracených¹⁴⁸; ačkoli se nevyhýbá ani odkazům na drobný počet svých textů jsooucích k dispozici.

Těžko bylo pochopit ústřední linii, za výjimkou „Gerostrata“ a „Podvodníka“. První vlepení pokračují v „Jezeře“, je to jasně. Všechny vlepení vůbec. Přečetl jsem si obrovský množství stránek. Žádný rozdíl není. Nedbalé písmo ležící v posteli se stejným výsledkem. To je naprosto nesrozumitelně, za co se tam lze zachytit. „Slepý náboj“¹⁴⁹ funguje jen s čínskou mapou. Citace z Monti na jiném místě¹⁵⁰.

¹⁴⁶ Ibid. (2005), s. 91.

¹⁴⁷ Na tomto místě je třeba zmínit i motiv autocenzury, jež se stal jedním ze základních prvků v Ulitinského textech po domovní prohlídce v roce 1962, o níž bylo poznamenáno v oddílu 3. 2. této kapitoly. Viz podrobněji heslo *sebecenzura a šifrování* v apendixu 3. Srov. také s motivem autocenzury u Esterházyho, např.: „Str. 392 ... **Esterházyové jsou všichni bez rozdílu od hlavy až k patě vynikající mužové...** Vyjma (autocenzura). s k“. Esterházy (2014), s. 112.

¹⁴⁸ Viz část 3. 2. dané kapitoly.

¹⁴⁹ *Jezero v horký den* a *Slepý náboj* – texty Ulitina.

¹⁵⁰ Překládám podle Ulitina (2006), s. 34.

Taková manipulace s příběhem každodenního života a jeho mnohotvárnosti se již vyskytuje v Kolářové první sbírce *Křestný list*¹⁵¹ a je viditelná i na Kolářových knihách-manifestech jako *Ódy a variace* (datovány léto 1941 – léto 1944); *Limb a jiné básně* (srpen 1944 – únor 1945), jež napsal v prostředí vyškolených výtvarníků ze Skupiny 42. Obrazy roztrhané řeči se mihotají v mnohonásobném zrcadlení: úryvky tisíce hlasů obyčejných lidí se mísí do velkých slovesných mas volného verše, jakoby se slévají v scénérii velkoměsta.

Hle hromadné vraždění soumraku s jediným
velikým výkřikem:

KDYBY NEBYLO TĚCH NOCÍ

Milenci obléhají cedulku za skly obchodů
*(Přijme se svobodný pán na byt Hledá se
pocitivý nálezce Piano na prodej Přijme se
hoch do učení)*

Ještě několik minut

A dívky mezi hedvábím šperky rakvemi
Zazděné v rukavicích v obuvi v knihách¹⁵²

Pokud bychom se vrátili k poetice ruského „maestra abstraktní prózy“, mohli bychom nepochybně tvrdit, že všechno, na čem pracoval Ulitin během

¹⁵¹ Jiří Kolář: *Přespolní dělník*

*Marná sláva z tebe nebude básník
Co jsem se namluvil
Ještě nikdo Ji neodehrál
Puškvorec je sice pijan
Věděl aspoň že člověk klanějící se lesu
Byl rakvář
Komu vymluvíš že jsi pil inkoust
Když borůvky vzaly nohy na ramena
[...]
Skřivane zmýli si jednou žitný lán s lánem
komínů
Možná že někdo přijde požnout tu černou harfu
Věřím
Sklidil by velkou báseň*

Kolář (1992), s. 12.

¹⁵² Viz část *Svědék* v sbírce *Ódy a variace*. Cituji podle Kolář (1992), s. 77.

svého života, vykazuje důmyslnou konstrukci sestavenou z útržků vět a tříště slov. Ulitinovu prózu se dá číst jako stenografický záznam společného, všezahrnujícího rozhovoru, ve kterém jsou slyšitelné hlasy jeho kamarádů a spolužáků po IFLI¹⁵³, nahodilých společníků v moskevských kavárnách, butyrských spoluvěžňů¹⁵⁴, sousedů po LTPB¹⁵⁵ a postav ze západní literatury¹⁵⁶, velký hlas historické minulosti je tu zastoupen množstvím promluv ve zmateném diskursu různých nářečí. Jak to resumuje Aleksandr Asarkan: „Ulitin zachycuje připomínky a repliky kolem a vkládá je jako citáty do svého monologu, jež je v podstatě citací z někoho dalšího, o čemž vůbec netušíme“¹⁵⁷.

Rozhovor v „Nacionále“ neměl pokračování. Klacek upadl z druhého patra „Prahy“ a doletěl do prvního patra anebo z třetího, pokud tam jsou 4 patra, už si nepamatuji. Ale zastavit se nebylo možné. Během těchto 40 dnů stihli napsat román. Mnohosvazkový esej skládající se s dotazů a odpovědí, pod každou z nich se měli podepsat. A jasan měl přinejmenším 200 let. Říšská kancelář pracovala na jiném formátu. Informace zastárla: on jí již opustil. Nebo ona jeho. Tehdy výpisky z knihy „Místo nahoře“¹⁵⁸ neexistovaly a nemohly být. O Mayne Reide dozvěděli až poté, ještě ho nenazval Maynem Reidem¹⁵⁹¹⁶⁰.

Jedním z tajemství fascinující síly takových cizích rozhovorů tkví v tom, že protagonisty dialogů mluví o něčem, ale mají na mysli něco jiného. Tohle je „skutečný počátek románu“¹⁶¹ čili podle Ulitina „stylistika skrytého syžetu“¹⁶².

¹⁵³ Viz heslo *IFLI* in apendix 3.

¹⁵⁴ Viz heslo *Butyrka* in apendix 3.

¹⁵⁵ Viz heslo *LTPB* v apendixu 3.

¹⁵⁶ Podle doslovu in *Rozhovor o rybě*.

¹⁵⁷ Podle slov A.Asarkana. Viz podrobněji doslov in Ulitin (2006), s. 22.

¹⁵⁸ *Místo nahoře – Room at the top*, román anglický spisovatele ze skupiny tzv. rozněvaných mladých mužů Johna Braina z roku 1957. V ruském překladu od roku 1960 název zní jako „Cesta vzhůru“. V češtině vyšlo v roce 1962 pod názvem *Život nahoře*.

¹⁵⁹ Srov. s. 98 in Vladimír Nabokov: *Lolita. Po skriptum k ruskému vydání* (1965): „Gemingwaye, současněho zastupce Mayna Reida“. Cit. podle komentáře in Ulinin (2006), s. 187.

¹⁶⁰ Překládám podle Ulitin (2006), s. 54.

¹⁶¹ Viz Zinik: Na cestě k „Aristokratičeskomu“. Dostupné zde <http://stengazeta.net/?p=10002390> [přístup 12. 06. 2015].

¹⁶² Ibid. [přístup 12. 06. 2015].

3.3.2. Motiv „Joycevého“ písma

Inspirace anglofonní moderní básnickou školou, zvláště s T. S. Eliotem a J. Joycem, zapůsobila nejen na tvorbu následujících autorů jako Jiřího Koláře, Bohumila Hrabala a Pétera Esterházyho, ale i se stala východiskem pro techniko-básnickou stránku a smysl díl Pavla Ulitina, jenž mohl plynule přecházet mezi ruštinou i angličtinou.

Podíváme-li se v tomto ohledu na dílo Jiřího Koláře, zřejmě dospějeme k myšlence, že fascinací pro jeho montážní způsob psaní posloužila novost básnické techniky a poetiky Joyceova díla, po němž – jak to dokládá sám Kolář v rozhovorech z roku 1972 – „nelze už dál psát básně v tradičním slova smyslu“¹⁶³. Irský romanopisec v svých textech střídá dynamické a fragmentární aspekty skutečnosti, přičemž se pokusí dodržet její celostní charakter. Jeho metanarativní strategii lze porovnat s dopravní nehodou, ve které se vše rozpadá na trosky, z nichž je možné sestavit jiný celek, tj. jiný úhel pohledu na ten původní. „V Joyceovi je vlastně zahrnuto všechno podstatné. Ne nadarmo byl Beckett jeho žákem...“, tvrdí Kolář a uvažuje, že po obou „nelze už dál psát básně v tradičním slova smyslu...“¹⁶⁴.

Podobně, byť na jiné úrovni, lze narazit na motiv Joyceva písma u Bohumila Hrabala, jenž našel původní inspiraci k *rozmlácení reality* v dadaismu a Joycevských fragmentárních pasážích, některé z nich mohl dokonce citovat nazpaměť. Hrabal byl velkým milovníkem Joyce, což potvrzuje tato úvaha z rozhovoru s László Szigeti z let 1983–1986.

Joyce byl pro mě takový ten obr, kterého čtu až dodnes. Jeho Ulysses je pro mě rovněž vrchol, tam je vlastně všechno. Celé moderní umění je v Ulyseovi, který je psán někdy od roku 1912 až 21, takže všechny formy, to jest dadaismus, realismus, surrealismus, psychoanalytičnost, jím procházejí; ten proud nakonec v paní Molly Bloomové, to je na pohraničí podvědomí a vědomí, taktak prosvítá;

¹⁶³ Viz článek Jiřího Padrtý Básník nového vědomí. In Lamač (1993), s. 66.

¹⁶⁴ Ibid., s. 66.

takže Joyce mě uhranul a dalo by se říct, že pro mě je vrcholem literatury, ve které splývá poezie s prózou, s vědou, s hudbou. Dokonce on sám byl hudebník, epizodu Sirény má dělanou ve formách meistersingerů Richarda Wagnera, psanou jako kvintet. Každá epizoda Odyssea má svou barvu, svůj orgán, svůj způsob, svou formu, avšak dohromady to potom tvoří gesamtkunstwerk, a pro mě je to vrchol¹⁶⁵.

Technika, pomocí které Hrabal utváří svá pozdní díla, je těsně spjatá s metodou Joycevého „kolážování“ reality, což lze vidět na příkladu románu *Obsluhoval jsem anglického krále* a sbírce povídek *Inzerát na dům*, ve kterém už nechci bydlet. Podle Hrabala práce nad textem znamená práci s nůžkami.

[...] ty události mne nutí nechat text tak, jak je, v prvních záběrech, a doufat, že jednou budu mít čas a odvalu text znovu a znovu smolit a přepracovávat k jisté klasičnosti, anebo – pod dojmem chvíl a za předpokladu, že bych mohl setřít tu první spontánnost obrazů, vzít na text pouze nůžky a pod dojmem chvíl vystříhat z něj ty obrazy, které odstupem času budou mít ještě svěžest. A kdybych už na světě nebyl, ať to udělá některý z mých přátel. Ať z toho sestříhají malou novelku nebo větší povídku. Tak!¹⁶⁶

Také Péter Esterházy se hlásí k těm, koho ovlivnil Joyceův princip psaní. Jeho vyprávění se pohybuje ve fyzickém slova smyslu na hranici celistvosti a kaleidoskopických střípků směřujících k formování nezkaženého vnímání realnosti. Uvedeme-li k tomu citát z románu Esterházyho *Malá maďarská pornografie*, v němž tento motiv zaznívá velice silně.

„Poslyš, nemluv tolik,“ řekl šéfredaktor jakoby chladně, pak mávl (oběma rukama), je to hloupost, samozřejmě že tam může zůstat ta půlvěta, je to strašně, že člověk musí všechno uskutečnit sám, s takovými podřízenými má on dělat demokracii, co se musí nabojoval, aby lidé konečně využívali těch práv, která jsou pro Boha živého jejich!, a co se týká té věty, ani podle něho není šťastná,

¹⁶⁵ Hrabal (1990), s. 30-31.

¹⁶⁶ Hrabal (2007), s. 146.

narušuje klenbu, ale pokud () na ní trvá, ať tam je, koneckonců je to jeho článek, to přiliš v závorce ať vyškrtne, to jsou ty tvoje zbytečné manýrismy!, příteli, a taky ho poplácal po zádech¹⁶⁷.

Pokud se obracíme k šifrovaným Ulitinovým textům, můžeme říci, že v nich Ulitin trhá smyslové konstrukty, ještě častěji, než to dělá Joyce, dokonce i dovnitř jedné fráze; zatímco podtextem Joycevého *Ulyssesa* (stejně jako jeho *Portrétu mladého umělce*) slouží myticko-literární metasyžet, s jehož pomocí autor buduje své vzpomínkové vyprávění, základem Ulitinské konstrukce se jeví literární parafráze vlastního a cizího života.

Ach to je taková tragédie, že on u ní není profesorem! Ach jak si přála být profesorskou manželkou! Musí být vděčná, že dosud není uvězněn, zachraň ho pánbůh! Já umím taky. Já taky dokážu něco promluvit k takovému tématu. Teprve mlčím. Přeskočili jsme m a t e m a t i k u. Přeskočili jsme „Metastázy“ (1967). Je to nám teď k ničemu. Mnohem důležitější je doručit kolo z Leningradského nádraží. Mnohem důležitější je ještě něco. Ano už mlčím. Neříkám ani slovo. Stylistika skrytého syžetu pomáhá jen občas přes Jamesa Joyce, i občas dokonce i přes Choderlose de Laclosa. Něco nepochopitelného se udělalo s propiskou. Zašpiníš se, zničíš si oblek, teď nemůžeš. Ani jednou se nepodíval na slovy napsané dnes ráno. To je hrůza. Které království nebude mít konce? Proč ale nechápeš, co mě znepokojuje teď? Podařilo se mi to nejdůležitější, ale já o tom neřekl nic. Kolo¹⁶⁸.

Je však příznačně, že princip Joycevého stylizování se projevuje v próze Ulitina na úrovni její svérázné struktury, jež na první pohled demonstruje chaotické uspořádání událostí spadajících do různých biografických a historických kontextů. Kdežto u Joyce každá kapitola *Ulyssesa* zastupuje jeden časový úsek a specifický druh umění, u Ulitina takovou reprezentativní funkci získává jednotlivá stránka strojopisného textu. Tudíž lze shrnout, že pokud Joyce komentuje svoje mytickou minulost ve vztahu k určitým a pochopitelným z perspektivy čtenáře okolnostem, Ulitin komentuje samotný komentář k svému

¹⁶⁷ Esterházy (2008), s. 120.

¹⁶⁸ Překládám podle Ulitin (2002b). *Rozmar*, s. 136.

osobnímu a zároveň vypůjčenému životu¹⁶⁹ bez objasnění situace, v níž se tento diskurs odehrává: jinak řečeno, narativní výpověď Ulitina je „komentářem k nepojmenovaným okolnostem“¹⁷⁰, které si čtenář může jen domýšlet.

3.3.3. Motiv víceprostorovosti: obohacení vyprávění o nový vizuálně-reprezentativní rozměr

Zásadním narativním elementem některých zkoumaných středoevropských děl jsou vizuální prvky zvýrazňující jejich intermediální a autentizační charakter. Reprezentativní zakomponování různých *hmotných* fragmentů reality do vypravěčského diskursu jednak problematizuje komplexnost všeho sdělení: tedy se můžeme ptát, *který narativní prostředek doprovází který*, jednak emblematické vyznačuje jeden ze stěžejních motivů středoevropského psaní – jeho *víceprostorovost*.

Nejvýraznějším technickým nástrojem, pomocí kterého lze porovnat nesrovnatelné a přiblížit vzdálené úhly a způsoby pohledu na skutečnost, slouží montáž – o níž již byla řeč v druhé kapitole této práce – jenž umožňuje autentický pohled na svět a identitu v rámci *víceprostorového vyprávění*.

Taková metoda sestavování celku z kolážových útržků reality a střetu dvou a více médií v jednom vyprávění nabývá různého uměleckého ztvárnění v díle Winfrieda Sebald, Jiřího Koláře, Pétera Esterházyho, Bohumila Hrabala a Pavla Ulitina.

Například, v prózách německého spisovatele W. G. Sebald jako doplňující prostředek slouží černobílé fotografie a pohlednice, jejichž funkce na první pohled spočívá v tom, aby dosvědčili pravdivost vypravovaného. Avšak

¹⁶⁹ Všechno, co víme o Ulitině, víme podle jímž vyprávěných příběhů, jak to dokládá Z. Zinik v svém článku Kočující čtvrtek – viz Ulitin (2006), s. 7-42. Velmi často pro vyprávění svého vězeňského a nemocničního prožitku, Ulitin se obracel k citátům ze světové literatury nebo dokonce aplikoval zkušenosti jiných obětí na svou minulost – vytvářel *kolektivní uvězněné „já“*, jemuž se budeme věnovat dál v oddílu Traumatická optika poražených.

¹⁷⁰ Kukulín (2015), s. 347.

stávají se jakousi alegorií sebe sama a zpochybňují samotný diskurs vyprávění, „problematizují jeho fikčnost“¹⁷¹: fotografie nejsou *čitelné*, jim se nedá *rozumět*, i když by měly upřesnit časovou osu autobiografického příběhu.

*Cesta na Krétu se uskutečnila na jaře. [...] Několikrát se v záběru mihl i Edward s dalekohledem a botanickou torbou či doktor Selwyn v šortkách, s taškou přes rameno a sítkou na motýly. Jeden snímek byl k nerozeznání podobný Nabokovově fotografii z hor kdesi nad Gstaadem, kterou jsem si několik dní předtím vystříhl z jednoho švýcarského časopisu*¹⁷².

Neméně originální způsob kombinování rozmanitých narativních prostředků včetně zprostředkováním vyprávění pomocí neosobních fotografií nabízejí Kolářovy práce sestavené pomocí různých druhů montáže: jako roláž, muchláž, chiasmáž, stratifie, persifláže atd. Historické materiály, fragmenty časopisů, cizí autobiografické snímky a reprodukce obecně známých výtvarných děl jsou reprodukovány Kolářem „*ani v nejmenším s potřebou zdůraznit jejich sentimentální půvab, ale vždy s ohledem na jejich aktivní kvalitu*“¹⁷³.

Tudíž u Koláře jde o střetu idejí a smyslů, úmyslů a záměrů, vytvářejících konfliktní multimedialní konstrukt, řečeno s Ejzenštejnem, *oříznutí záběru*¹⁷⁴, jehož autenticita je definována svým plynutím v přesně stanovené situaci.

Podobný postoj k vizuálnímu materiálu se dá vidět i u Ulitina, obzvláště v jeho knihách-objektech, ve kterých autorská výpověď přijímá formu vizuálního jazyka vyjádřeného spojením různých reprezentativních materiálů. Vedle, nahoře, dole a přes útržky textů z italských, polských, německých, anglických a sovětských novin, výstřižky z rybářských časopisů, německé knihovní kartičky, vytisknuté fotografie známých lidí (Einstein, Joyce, Shaw, atd.), dobové plakáty, fotografie rekreatantů na dovolené, jsou zaznamenané komentáře nerovným, občas

¹⁷¹ Činátlová (2015), s. 112.

¹⁷² Sebald (2006), s. 20.

¹⁷³ Viz předmluvu Marie Klimešové in Kolář (2014), s. 20.

¹⁷⁴ Rus. *obrez*: oříznutí záběru spolu s dalším obrezem tvoří obraz, jenž jde za dalším obrazem zformovaným z jiných obrezů, a střet těchto obrazů rodí univerzální montážní skutečnost.

nečitelným Ulitinovským písmem, např.: „Joyce hraje na kytaru, Kafka na balalajku, Proust na buben. Who is the tranquil gentleman?“¹⁷⁵

Svou grafickou stránkou se také vyznačují texty Pétera Esterházyho, například jeho romány *Pomocná slovesa srdce*, *Harmonie caelestis a Opravené vydání: příloha k Harmonii caelestis*, v níž nejen kombinuje rozmanité literární žánry a lexikální vrstvy, ale využívá i nejrůznější způsoby grafické úpravy textu jako znaménka, symboly, zkratky¹⁷⁶, různé druhy závorek¹⁷⁷, velká písmena, tučné a ležaté písmo:

17. července jsme charakterizovali jistého Sz. Poznámka: Ústně sdělil, že dotyčný není nepřítel, ale poctivý soudruh. Poctivý soudruh?!, to že by řekl? Hodnocení: Hlášení je bezcenné, nedá se použít. Vysvětlil jsem mu, že o takovém soudruhovi hlášení podávat nemusí. [...]

Avšak plyne z toho závažné poučení: DOBRÉ (SPRAVNÉ) HLÁŠENÍ NEEXISTUJE¹⁷⁸.

Uvědomujeme si tak, že graficko-vizuální stránka textu, jeho kaligrafická úprava, stejně jako jeho multižánrovost je příznačná při zpracování textů jak u středoevropských spisovatelů, tak i u Pavla Ulitina.

¹⁷⁵ Viz apendix 2, ukázka 5.

¹⁷⁶ Např.: „**13. 1., 27. 1. 1961**

[Nový rok, stará jména. M. K., I. P., Á. Sz., mohl bych psát: A, B, C, D...] O. I., o drahouškovi I., která je jím dodnes <dodnes> uchváčena [...]“.

¹⁷⁷ Např.: „Číst o Martinovicově zradě. [Nečetl jsem ani dnes.] <A přitom vůbec nejsem maďarský šlechtic. > Ibid., s. 114.

¹⁷⁸ Ibid., s. 68.

3.4. Osud slova v narativní vypovědi

Každý znělec vytváří svou tajnou řeč asi jako dítě. Dítě tak činí nevědomě, umělec s vypětím celého svého bytí. Když přeložíme stránku, když ji roztrhneme či překryjeme, vznikají nám náhodně vytržená nesmyslná slova. Tato operace sama o sobě není úkolem pro básníka. Ale to druhé, porušování organických sil!!

Jiří Kolář¹⁷⁹

Postoupíme-li o krok dál, je nutné podtrhnout, že paradoxnost univerzální polyfonie, vidění „bez perspektivy“ (splývání minulosti, přítomnosti a budoucnosti v jeden multireálný časoprostor), aktuálnost každého dne v kaleidoskopičnosti vyprávění, v němž jsou patrné nekonečné citace a výpůjčky z reality skutečné a literární, reality simulované a znakové, to všechno se objevuje buď v Ulitinských existenciálních kalambúrech a „uklejkách“¹⁸⁰, anebo v středoevropské próze a jejích *derealizačních postupech*.

3.4.1. Motiv řeči a jazyků

Důležitým nástrojem pro utváření jakéhokoliv textu je jazyk, jenž se stává nejen osobním způsobem převyprávění skutečnosti, ale vybavuje obraz utracené celostnosti středoevropského prostředí pomocí střídání odlišných vypravěčských technik a promluv v různých nářečích. Klíčovou charakteristikou takového psaní se stává jeho generalizace všemožných jazykových prvků: není možné zůstat u jednoho bodu ve vyprávění, jež ukazuje „rozpory života, nesrovnalost mezi lícem a rubem listu, které nejsou nikdy stejné, i když jde o totéž“¹⁸¹.

„Nepředvídatelné není vymyšlené, vyfantazírované nebo vysněné, ale bezmezně skutečné“, píše Jiří Kolář ve své sbírce *Dny v roce: básně 1946–1947* a dodává: „Prózu nikdy, vzal jsem na pomoc každodenní lidskou řeč“¹⁸². Kdežto Kolář si přivlastňuje lidské události a montuje je v jediný nesestavitelný příběh

¹⁷⁹ Cituji podle Hlaváček (2007), s. 60.

¹⁸⁰ Viz heslo *uklejka* in apendix 3.

¹⁸¹ Magris (2010), s. 57.

¹⁸² Viz in Kolář (1992), s. 253.

naznačující destruktivní postup jednotnosti autorského vědomí rozpadajícího se v rovině modálnosti výpovědi; Esterházy a Ulitin reprodukují citace, jaké jsou, a je *derealizují* kombinatorním a manipulačním způsobem buď v triviálních, anebo nezvyklých a někdy i fantastických souvislostech, přenášejí je do jiného kontextu. Jazyk se tedy stává „měřicím přístrojem, který citlivě signalizuje především stav jedince (autora samého) [...] a skrze něho celého národa“¹⁸³.

Mluvme jednou tak, jak chce Bůh?

Není to aktuální, přátelé?

*Já ti dám přítele? No, no, to se nesmí, no tak, miláčku? Jednoduše mlčíme, stojíce na hranici svých znalostí, možností?*¹⁸⁴

Způsob zacházení s jazykem je téměř stejný u Esterházyho a Ulitina: jejich texty mohou vypravovat o čemkoli – dokonce i o sobě – a mají za úkol učinit ze čtenáře producenta textu, nikoliv konzumenta. V Ulitinově textu *Nesmrtelnost v kapse* z roku 1967 například čteme:

A pak jsem zase zkoumavě hleděl na té slovy a nic v nich neviděl. A pak jsem zase četl tuhle stránku a něco nalézal, to, čeho tam nebylo dříve. Už jsme takové vrtochy vídali, dokonce i v jiné podobě. Most má svůj samostatný význam. To je příjemné překvapení. Na této chodbě se vracím k linkovanému sešitu – tři linie. Vyprávím se do knihovny. Právě¹⁸⁵.

Tudíž je těžko žánrově klasifikovat takové „absolutně plurální texty“¹⁸⁶, ale lze s nimi pohazovat z hlediska mnohoznačnosti jejich interpretačních významů, jejichž „počet nikdy není uzavřený, neboť jeho mírou je nekonečnost řeči“¹⁸⁷. Za příklad takové *jazykové nekonečnosti* může posloužit téměř celý text *Malé maďarské pornografie* od Esterházyho, z níž tu uvedeme jen úryvek.

¹⁸³ Esterházy (2008), s. 140.

¹⁸⁴ *Ibid.*, s. 74.

¹⁸⁵ Překládám podle Ulitin (1992), s. 170.

¹⁸⁶ Je důležité poznamenat, že i když mnohoznačnost textu může být obecně považována za specifikum postmoderny, takovou charakteristiku zde také uznáváme za jednu z klíčových při analýze některých děl středoevropského diskursu, např. texty Esterházyho, Koláře, atd. Totéž plátí i pro Ulitina prózu.

¹⁸⁷ Viz Barthes (2007), s. 13.

[...] Můj snoubec vyučuje v Bagdádu solfeggio, řekla dívka tak prostě, jako by říkala, že prší, a skutečně by pršelo. Měl jí za to moc rád. Byl to ovšem výsměch, vskutku! Solfeggio?! V Bagdádu?!

Celou noc se dívá na Δ. Mysterium mechu.

Cranachovy stromy jsou stromy všehomíra, říká básník Pilinszky. Na to nepomyslel

Atakdále. Jinak mám dobrou náladu, někdy jsem trochu skleslý, dějí se se mnou tu žertovné, tu mrzuté věci, ale hodinový stroj dál jde a tiká, i když na něj usedne moucha nebo v zahradě zpívá slavík...¹⁸⁸.

Pluralita středoevropských literárních děl spočívá nejen v nelineárnosti jejich narativní struktury, ale i v její mnohojazyčnosti, jež se stává jedním z ústředních a problematických bodů vyprávění obecně. Tento motiv výrazně zaznívá v románů *Údolí Issy* polského literáta Czesława Miłosze a *Chtíč chtíc nechtíc* od slovinského prozaika Drago Jančara.

Antonie [...] hovořila směsicí dvou jazyků, litevština byla její mateřštinou, polsky se naučila. Její polština zněla asi tak jako toto láskyplné volání: „Tomáš, kuod', dam kampitura!“¹⁸⁹

A-B-C-D, A-B-C-D, ej-bi-si-di, ej-bi-si-di. Abeceda má pětadvacet písmen, na každé písmeno jednu větu, a doběhnu do parku Audobon. [...] J před K. J je jogg, jogg je úder, záchvěv, díky, žes upadla, to mi dalo sílu, [...] W, witch, bitch, jsi zde, zmnožit zbytek sil, zmůžeš to. Xerox. Xerxes. [...] Od začátku: A. Ars moriendi. Avant que, máme tu ještě q, qompletně. Avant que l'esprit soit hours¹⁹⁰.

[...]

¹⁸⁸ Esterházy (2008), s. 117.

¹⁸⁹ Miłosz (1993), s. 17.

¹⁹⁰ Jančar (1999), s. 94-97.

*Náhle v jakémsi jiném příběhu. Náhle v jakémsi jiném, strašném jiném, strašném snovém příběhu. [...] Jak se řekne záchranka, najednou uměl jenom slovinsky, jak se řekne lékař?*¹⁹¹

Všechny tyto citáty ukazují na jeden z nejpatrnějších rysů středoevropského prostředí – jeho mnohojazyčnost, jež je klíčem nejen k pochopení a stanovení vlastní identity, ale zároveň i k jejímu přivlastnění. Například motiv konfliktu dvou jazyků a „zápasu“ o přejmenování městského prostoru se expresivně ukazuje v románu *Hanemann* polského prozaika Stefana Chwina, v příloze ke kterému je dokonce uveden slovník německo-polských názvů.

*Delbrück-Allee už se nejmenovala Delbrück-Allee. K Akademii se teď šlo ulicí Marie Curie-Sklodowské [...]*¹⁹².

*Mirchauer Weg se teď jmenovala Partyzánů, a Hochstriess – Slowackého. Langfuhru se říkalo „Vřešt“, Neufahrwasseru „Nový přístav“, a Brösenu „Březno“*¹⁹³.

Podobně, byť na jiném úrovni tento motiv prostupuje Ulitinovými texty, pro něhož vícejazyčnost je nejen perspektivou vnímání světa, ale je přirozeným principem psaní a sebevyjádření, jež odráží dynamickou povahu metanarativu hýbajícího se mezi oblibou citovat z knih a osudů jednotlivců, v nichž vypravěč byl skutečně zabydlený.

«Der Ekel» or simply «Disgust» – that is the name of his only novel. The face is ugly as usual. No wonder, nature is just and economical. Too much beauty is as too much intellect: it calls forth the vengeance of fate. Ano, ale já jsem četl, že kdyby Škola Plavání skutečně neexistovala. To je legračně. Padá sníh. Ona leží. Vy sedíte. Oni se rozběhli. Fotokopie s poznámkami tlustou tužkou přišli do módy. Poznámky v originálu jsou modré anebo červené, avšak na fotokopie je vidět jenom tlusté tužky. O tom, jak

¹⁹¹ Ibid., s. 186.

¹⁹² Chwin (2005), s. 69.

¹⁹³ Ibid., s. 71.

Galič četl oznámení na Galiče, ještě nikdo nevyprávěl. Podepište. Ano, ale tady je napsáno «podpis zastřeleného». To nevádí, podepište, to nic neznamená¹⁹⁴.

Asociativní postup v utváření textů je neměně důležitý: jazykové asociace ve vyprávění vznikají z analogií, metafor, paronym a rýmů; tedy text se inspiruje sám sebou, sám sebe *píše*, což lze evidentně spatřit na příkladu následujícího citátu z Esterházyho.

*Podlehnuv přirozeným pudům se především rozčilil, jen se řítit pokojem sem a tam, až mu ve šlépějích zvonil prach. No tohle! A semhle a támhle! Hmp! Mb! Ta mi taky můžeš, kamaráde. (Dosud to bylo výhodné, neboť v uraženosti mohl sehrát alibi důstojnosti. **Urážkové střídání plodin**)¹⁹⁵.*

Analyzujeme-li díla Thomase Bernharda, nalézáme podobný rytmický způsob promluvy: rovnoměrně plynoucí a propojené podle dechu fráze rozšiřují hranice literárního jazyka do jiného media – *hudebního*. Explicitní opakování určitých slovních konstruktů – jejich rytmičnost, a tedy i muzikálnost – v důsledně promyšlené sekvenci působí jako naslouchání koncertu symfonického orchestru, v němž hudební nástroje jsou nahrazeny větami a slova reprezentují noty.

Rozdíl mezi mnou a Paulem je totiž jenom ten, že zatímco Paul dopustil, aby jej jeho pomatenost naprosto ovládla, já jsem se svou pomateností nenechal nikdy zcela ovládnout; Paul se tak říkajíc ve své pomatenosti ztratil, zatímco já jsem po celý život svou pomatenost využíval, ovládal jí, takže zatímco Paul nad tou svou nikdy nevládl, já jsem ji zvládal vždy, a možná právě proto byla moje vlastní pomatenost dokonce pomatenější pomatenost než ta Paulova¹⁹⁶.

¹⁹⁴ Překládám podle Ulitin (2002b), s. 41.

¹⁹⁵ Esterházy (2008), s. 118.

¹⁹⁶ Bernhard (1996), s. 31-32.

V této souvislosti¹⁹⁷ je nezbytné zmínit také i Hrabalovský způsob podání řeči, jež má povahu nekonečné autentické promluvy a vyjadřuje rozptýlenost každodenní společenské zkušenosti v jednotnosti myšlenkového projevu.

*[...] ředitel hudební školy seděl u okna, a že cikáni křičeli, tak si přisedl doprostředka restaurace a četl dál knihu, musela to být hrozně zajímavá knížka, protože když se pan ředitel zvedl, aby šel o tři stoly dál, tak pořád četl tu knížku, i když usedal, tak četl, rukama nahmatal židli a četl dál, a já jsem čistil sklenice pro štamgasty, díval jsem se proti světlu, bylo ještě dopoledne, jen polévky a gulášky pár hostům, to bylo to, že všichni číšníci, i kdyby neměli co dělat, tak pořád museli něco dělat, tak jako já jsem čistil tak pečlivě a vrchní taky vestoje rovnal v příborníku vidličky a číšník se znovu dal do přerovnávání bešteků [...]*¹⁹⁸.

Zatímco Kolář celý život vytvářel svůj básnický a umělecký slovník a snažil se vymanit z panství slov, jež *ztratila svou schopnost hovořit* a žádá v *Novém Epiktetě* „zabránit zvučení jazyka! Pryč s jakoukoliv didaktičností! Dokázat konec literatury!“¹⁹⁹, Esterházy o jazyk zápasil, podle něho „pohnout z místa jazykem je totéž jako vyvolat revoluci“; Ulitin však usiloval o nalezení slov, jež nemají „přidanou hodnotu“.

OČI SE TOULALY PO TĚCHTO CESTIČKÁCH. OČI SE TOULALY A NIC NENALÉZALY. OČI SE TOULALY A NESYTILY SE. JAKÝ JE ZDE SMYSL? A CO JE TU SYMBOLEM?

Kousky textu takového formátu kdysi, kdysi. Kartičky takového

¹⁹⁷ Na tomto místě je třeba vysvětlit vztahování těchto textů: oba mají shodný princip vnitřního provázání souvětí, k nimž lze přistupovat skrz analýzu jejich struktury: zatímco rytmické opakování krátkých frází u Bernharrda především poukazuje na hudební povahu jeho písma, totéž u Ulitina, Esterházyho a Hrabala naznačuje asociativní způsob psaní podle modelu Joycevého „kolážování“ reality, kterému jsme se již věnovali v oddílu 3. 3. 2. dané práce. Takovým způsobem lze vytyčit následující souvislost: asociace – opakování – rytmus – hudebnost.

¹⁹⁸ Hrabal (2007), s. 7.

¹⁹⁹ Cituji podle článku J. Padrtého *Básník nového vědomí*, in Lamač (1993), s. 68.

formátu. Taktéž byly kdysi. Čím se začínala ta kniha? Zákonem přírody. A končila se Schillerovou citace

v naprosto neuvěřitelné situaci. I toho nebylo dost. Po celou dobu navazoval, po celou dobu. Jestli obrázky jsou té samé, tak je čas něco dělat, něco dělat. Jestli opravdu je to tak. A sedli nějak? A sedli nějak. Stroj ví, kdy má udělat chybu²⁰⁰.

Pokud bychom chtěli shrnout principy podobného typu psaní, měli bychom především uvažovat o jeho plynutí z každodenního zážitku a zkušenosti jazykových buď ústních, anebo písemných improvizací, jejichž nepominutelným staveništěm vždy byla literární kavárna.

3.4.2. Motiv literární kavárny aneb „Ins Kaffeehaus!“²⁰¹

Motiv literární kavárny je – magrisovsky řečeno – „locus amoenus“²⁰² středoevropského literárního života a „tónem středoevropského mytu“²⁰³. Literární (vídeňská) kavárna v typickém pojetí „staré“ střední Evropy byla

²⁰⁰ Překládám podle Ulitin (2002b). *Kritérium*, s. 151.

²⁰¹ Peter Altenberg: *Kavárna*

Máš takové nebo onaké starosti - - - do kavárny!
Nemohla k tobě přijít z nějakého, byť sebevěrohodnějšího důvodu - - - do kavárny!
Máš roztrhané boty - - - kavárna!
Máš čtyři sta korun příjmu a utrácíš pět set - - - kavárna!
Jsi úzkostlivě spořivý a nic si nedopřeješ - - - kavárna!
Jsi úředníkem a byl by ses rád stal lékařem - - - kavárna!
Nenalézáš žádnou, která by se k tobě hodila - - - kavárna!
Stojíš vnitřně před sebevraždou - - - kavárna!
Nenávidíš a podceňuješ lidi, a přesto se bez nich neobejdeš - - - kavárna!
Již nikde ti nedají na dluh - - - kavárna!

Altenberg (2004), s. 91.

²⁰² Magris (2001), s. 181.

²⁰³ *Ibid.*, s. 182.

prostředím setkávání a rozhovoru, prostředím, jež získalo jiný téměř ironický význam v „nové“ středoevropské literatuře a stalo se neodbytnou památkou minulosti, dokonce i neléčitelným onemocněním – „kavárenskou chorobou“ v případě Thomase Bernharda, jenž ve své knize *Wittgensteinův synovec* dokládá:

[...] bez ustání jsem nenáviděl vídeňské kavárny, a po pravdě řečeno i proto, že jsem se v nich musil setkávat s lidmi, kteří jsou stejní jako já, jenže já se nechci nepřetržitě setkávat sám se sebou, a už vůbec ne v kavárně, do které chodím proto, abych sám před sebou utekl²⁰⁴, [...] literární kavárny jsou prostě pro spisovatele smrtelně nebezpečné²⁰⁵.

Ještě zajímavější je v tomto ohledu role tohoto motivu při konstruování „bez-adresních“ monologů Ulitina, jejichž klíčovým „jevištěm“ byly moskevské literární kavárny, zejména kavárna „Artističeskoje“ („Art.“)²⁰⁶, jež zdánlivě připomínala téměř legendární vídeňskou a byla jedním z hlavních kulturních středisek na neoficiální literární mapě Moskvy 50–60. let.

Autobiografická próza Ulitina se rodila uprostřed chaotické a bizarní atmosféry moskevských kaváren²⁰⁷, v níž se spisovatel zamýšlel nad svou a kolektivní minulostí: ve zdánlivé bezprostřednosti svých improvizovaných „koňáčnických rytmtů“²⁰⁸ Ulitin „nemluvil, nýbrž tancoval na špičkách citát z minulosti a okamžitě je doplňoval výpovědí společníka po rozhovoru, s níž zacházel jako s literárním citátem z klasiků“²⁰⁹.

To bylo velmi divné pokračování. Nepoznali jsme postavu. Vedle stál V. Slavkin a měl na sobě úplně stejnou šálu. A rozhovor o Koktebelu. A kdo seděl vedle Viktora

²⁰⁴ Bernhard (1996), s. 120.

²⁰⁵ Ibid., s. 121.

²⁰⁶ O tom viz podrobněji článek Z. Zinika Na cestě k „Aristokratičeskému“. Dostupné zde <http://stengazeta.net/?p=10002390> [přístup 12. 06. 2015].

²⁰⁷ Srov. s koloritem středoevropských kaváren, zejména vídeňské,

²⁰⁸ Viz heslo *koňáčnické rytmy* in apendix 3.

²⁰⁹ Překlad podle doslovu Z. Zinika in Ulitin (2002b), s. 13.

Někrasova. Z kavárny zůstávali tahačky velice se podobající ukazatelům k přečteným stránkám²¹⁰.

Ulitin zaznamenával dynamické slova současného rozhovoru, aby je využil v rozhovoru budujícím – rozhovoru v budoucnosti o minulosti. Ve svém baretu „podle francouzského stylu“ Ulitin seděl uprostřed hromady papírů a pohlednic, podepsaných obrázků a fotek z časopisů a zápisníků se záložkami na nutných stránkách, na něž psal své nápady²¹¹.

Když v kavárně už nezůstávali posluchači, Ulitin šel domů a posílal sám sobě telegramu s přepracovaným citátem z básně ruského romantického básníka Fjodora Ťutčeva²¹²: „Zdravím Váš neúspěch, pro Vás pochvalný, i ctihodný, i poučný podle všech“²¹³.

Takto se extrakty literatury a života promíchaly v jednom izomorfním časoprostoru moskevsko-vídeňské kavárny zastupujícím krutou skutečnost.

3.4.3. Motiv splývání umění a života

Společným motivem příznačným pro zkoumané texty je ironický vztah k životu a vlastní identitě v rámci dějin. Italský germanista Claudio Magris ve svém příspěvku k budapešťské diskusi o kulturní otázce střední Evropy cituje odpověď vypravěče z básně Poldi Becka, v níž je lyrický hrdina pozván „nastoupit do tramvaje dějin“: „Jed'te. Já přijdu o trochu později, nebo nepřijdu vůbec“²¹⁴.

Podobně esejistický charakter prózy Ulitina umožňuje jistý sebeironický odstup, nikoli sentimentální nebo moralizující. Rozdíl mezi uměním a životem

²¹⁰ Překládám podle textu Ulitina z roku 1975 *Tatarský bůh a simfulatoř*. Dostupné v ruštině zde <http://magazines.russ.ru/volga/2012/5/u16.html> [přístup 11. 07. 2015].

²¹¹ Srov. se způsobem vznikání lyrické prózy Petera Altenberga, o němž Claudio Magris píše: „Když na jeho havelok plný lístků, na něž zaznamenává své nápady a pak je cpe nazdařbůh do kapes, posílá Altenberg tyto neuspořádané stránky nakladateli Fischerovi. [...] Disgregace skutečnosti – možná ten nejdůležitější aspekt rakouské říše – dospívá v Altenbergovi do svého paroxysmu, zároveň však nalézá i možné východisko“. Viz in Magris (2001), s. 182-183.

²¹² Báseň je věnována ruskému slavistu a jazykovědce německého původu Aleksandru Hilferdingu (1831–1872). Celý text v ruštině viz zde <http://feb-web.ru/feb/tyutchev/texts/pss06/tu2/tu2-212-.htm> [přístup 11. 07. 2015].

²¹³ Překlad podle doslovu Z. Zinika in Ulitin (2002b), s. 21.

²¹⁴ Trávníček (2009), s. 86.

podle Ulitina patrný není. Každé jeho sebevyjádření se stává jakýmsi druhem autorského komentáře nebo vysvětlivkou k reálnému životu, jenž se takovým způsobem proměňuje v literární narativ. „Mám jít“, říkával vždy Ulitin před tím, než šel²¹⁵. Takto se hovorové klišé stávalo existenciálním kalamburem. Můžeme tedy říct, že takový nostalgicko-humoristický prvek ve vyprávění je jedním z možných způsobů reflexe traumatické minulosti.

V této souvislosti Josef Vojvodík dokládá ve své knize *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*, že „osobní identita je ve specifickém smyslu i narativní identitou, respektive je s ní konfrontována“²¹⁶. Reflexe osobního života v literárních textech se tak mnohdy dostávala do extrému: život zpřítomňující umění se stával uměním se zpřítomňujícím v životě, tj. docházelo k protáhnutí (aplikování) kontextu uměleckého vyprávění na skutečnost – splývání umění a života v dynamickém modelování světa²¹⁷.

Stejně tak je umění podle manifestu Skupiny 42 neoddělitelnou částí života a částí novější historie, jinak řečeno historie, jež se děje tady a teď. Podle Millerovy citace, kterou Kolář uvádí v poetické sbírce *„Ody a variace“*, jež je věnována přátelům ze Skupiny 42, je úlohou umělce „*smísiti veliký obraz onoho světa s tímto světem a s přítomným okamžikem*“²¹⁸. V Kolářových dílech „*se stále vynořuje touha zrušit rozdíl mezi uměním a životem*“²¹⁹, básník se snaží najít hranice mezi poezií a koláží a směřuje k poetickému hazardování. Kolář prohlašuje, že „*v umění není důležitý výsledek, ale práce a obětované úsilí*“²²⁰.

Toto tvrzení lze vztáhnout i na Ulitinského fragmentární záznamy, ve kterých se spisovatel pokusil o spojení života a literatury, anebo lépe řečeno o proměnu jakési existenční události v literární zkušenost. Ruský experimentátor a

²¹⁵ Kukulín (2015), s. 352.

²¹⁶ Vojvodík (2014), s. 7.

²¹⁷ Je však důležité upozornit, že tu jde nikoliv o teatralizaci života, nýbrž o extrémním prolínání jeho umělecké a individuální zkušenosti do stavu, v němž nelze oddělit umění (literaturu) od každodenní reality, což je především příznačné pro tvorbu (aneb život?) Ulitina.

²¹⁸ Viz in Kolář (1992), s. 55.

²¹⁹ Viz doslov Miroslava Topinky, in Kolář (2001), s. 79.

²²⁰ Ibid., s. 80.

kolážista Aleksandr Asarkan charakterizuje techniku Ulitinova písma takto: „Jak je známo, Oscar Wilde přetvořil svůj život v umění. Tedy Ulitin v podstatě přetváří v umění nikoli svůj život, nýbrž rozhovory, přičemž rozhovory především o cizím životu, nikoli o svém“²²¹.

Slovo je podle Ulitina „osudem slova“ a veškeré nestálosti údělu jen osvětlují jeho smysl. Anebo zastiňují²²². Poskytují kontext. Ale snaha dělat morální závěry svého osudu není příznačná pro *koňачné rytmy*²²³ „sovětského Joyce“, autor v svých textech ohromují tím, že vypráví o událostech svého nešťastného života nikoli jako o následku konfrontace dobra i zla, „nás“ a „jich“, nýbrž jako o střetu odlišných pohledu na skutečnost, různých světonázorů.

Přichází a odchází slovo. Přišlo a pak zase odešlo. Talent spočívá v něčem jiném. Vrchol je vnímán jako něco určitého. [...] Žádné posunutí naprosto nejdu. Nic, jen různorodost požitků. Já mrsknu tenhle plátno. Nejdřív však posedím před ním a vykourím cigaretu. Jako film „Salto“²²⁴. Jako bulgakovský román. Jako podnoží sestavené ze zakázaných knih. Odkud však víte o jejich existence? Kvůli vašemu roznášení. Kvůli tomu, co vždy přecházeli mlčením. Tohle byl nový zvyk: manifestace mlčení jako hrdinského činu. Posedíme, napijeme se, odmličíme se: tohle bude manifestace mlčení. Takto hrdinou se stává každý²²⁵.

²²¹ Překládám podle článku Zinika *Kočující čtvrtek* in Ulitin (2006), s. 7-42.

²²² Viz článek Zinika Na cestě k „Aristokratičeskému“. Dostupné zde <http://stengazeta.net/?p=10002390> [přístup 12. 06. 2015].

²²³ Další termín, který vynalezl Ulitin pro své texty roztrhány na citace a zároveň plynoucí v jediném časoprostoru. Viz podrobněji heslo *koňачné rytmy* in apendix 3.

²²⁴ Film Tadeusze Konwickího z roku 1965.

²²⁵ Překládám podle Ulitina (2002b). *Náčrt*, s. 25.

3.5. Velké dějiny in extrémis

Jak již bylo naznačeno v první kapitole, literární koncept uvažování o střední Evropě se opírá především o dějiny a interpretační kontexty, na které navazuje. Zde se dotýkáme všemožných variací minulosti, jež je přítomna v každém slově a okamžiku vyprávění, buď to *rozpad* vypravěčského diskursu u Koláře, *deníková* výpověď Miłosze, *traumaticko-svěddecká* zkušenost textu Sebalda, anebo *automatické* psaní Ulitinovo.

V takovém kontextu velké dějiny se stávají nejen východiskem, ale i překážkou ve vyprávění: mezi osobní zkušeností a vzpomínkou leží nepřemožitelná propast toho, o čem lze hovořit jen pomocí cizího prožitku, neodeslaných pohlednic a vypůjčených slov. Tak se autobiografie staví proti historii, jejíž prameny nelze určit²²⁶.

Zde se nejdříve zaměříme na zkoumání automaticčnosti jazyka v minulosti a vzpomínkách na ni, buď skutečných a osobních, nebo imaginárních a přivlastněných.

3.5.1. Princip zachování paměti

THE PAST is a foreign country: they do things differently there.

Leslie Poles Hartley²²⁷

Zapomínání, vzpomínání, melancholie, nostalgie, mizení v dějinách a s nimi spojený problém autobiografické a národní paměti – tyto všechny motivy jsou klíčovými v středoevropském metanarativu, jež existuje v rovině minulosti. Podobně jedním z půdorysů Ulitinského vyprávění je ambivalentní střídání

²²⁶ Stejně jako se nedá s jistotou tvrdit, komu přesně patří ta nebo ona vzpomínka ve vyprávění o minulosti, jež je společná pro všechny.

²²⁷ „MINULOST je cizí země. V ní se věci dějí jinak“. Viz in L. P. Hartley: *The Go-Between*, New York: The New York Review of Books, 2002, 344 s. ISBN 0-940322-99-4. Dostupné z <http://www.ompersonal.com.ar/OMFIRST/TheGoBetween-LPHartley.pdf> [přístup 22. 07. 2015].

vzpomínek své a přivlastněné minulosti v reflexivních komentářích k stávajícím výroky, šifrovaným replikám o politice a sportu a parodicko-performativním vyjádřením.

Různé kategorie vzpomínek zabírají značný plást středoevropského vyprávění, v němž jsou přítomné osobní, cizí, zapomenuté, přepsané, dokonce i falešné vzpomínky. Jak to dokládá srbský spisovatel Dragan Velikić v *Astrachánu*: „Náš hrdina je spisovatel a pro spisovatele jsou vymyšlené vzpomínky snad tím největším blahem“²²⁸.

„Paměť zničí i to poslední“²²⁹. Tento nejcitovanější Sebaldův výrok lze využít jako motto nejen v propojení se středoevropským konceptem, ale i v souvislosti s vzpomínkovou poetikou Ulitinského textů, které zaznamenají a nekonečně opakují kolektivní paměti, aby se na ně nezapomnělo.

Milá má malinkatá třepotající se duše, jak málo jsi znamenala v světě, jenž myslel v odlišných pojmech. Já zase chci se vrátit do prvního pokoje. Ale na očích stále mám upomínku o druhém pokoji. Já jsem s vámi. Já jsem s vámi. Já jsem s vámi. Vy, na které nikdo nepamatuje, já jsem s vámi²³⁰.

Tato Ulitinského úvaha může posloužit za příklad vztahu velkého (dějin) a malého (osud malého člověka v jejich prouzení) historického narativu, v Ulitinských textech, podle nichž nejdůležitější je to, na co nikdo nepamatuje.

Podle Czesława Miłosze minulost zaniká v okamžiku, kdy se o ní přestává mluvit: „[...] brzy by se mu vzpomínka na tamtu noc vyvrátila z paměti, nejprve by o tom přestal vyprávět jiným, potom i sobě“²³¹. A dál: „námaha se vyplácela, protože nazvat ptáka a uzavřít ho do písma je skoro totéž jako mít ho navždy“²³².

Motiv trvající minulosti, jež formálně není schopná úplně zmizet, se ve středoevropských dílech vyskytuje velmi často. Například, ústředním

²²⁸ Velikić (1997), s. 96.

²²⁹ Sebald (2006), s. 7.

²³⁰ Překládám podle Ulitin (2002b). *Pes třikrát hrdiny*, s. 103.

²³¹ Miłosz (1993), s. 28.

²³² *Ibid.*, s. 139.

tématem všech Sebaldových textů je paměť, jež se neustále vrací skrze zaznamenávání na papír.

*Když dnes myslím na naše dětství ve Steinachu, píše Luisa na jiném místě svých záznamů, často mi připadá, jako by se rozšířilo do všech směrů nekonečného času, ba dokonce nadále trvalo, i v těchto rádcích, které právě píšu*²³³.

Takový motiv je příznačný i pro Magrisovo esejistické uvažování, ve kterých spojuje dynamickou povahu minulosti s její aktuálností v přítomnosti: minulost se mění v průběhu života, je to záležitost skutečnosti, jejíž fragmenty paměti vycházejí na světlo a které zůstávají v tmě dějin navždy.

*Některými událostmi, k nimž došlo před mnoha lety nebo před celými desítkami let, žijeme, jako by byly nedávné, kdežto jevy a pocity staré jeden měsíc nám připadají nesmírně vzdálené a definitivně smazané. Čas se krátí, prodlužuje, smršťuje, sráží se v chuchvalce, kterých jako bychom se mohli dotknout, nebo mizí jako cáry mlhy, řídnuocí a rozplývající se v nic; jako by měl čas spoustu kolejí, které se protínají a rozcházejí, po nichž ujíždí různými, i protichůdnými směry. Před několika lety se nám rok 1918 znovu přiblížil; konec habsburské říše, který již zapadl do minulosti, je zase přítomný, stal se předmětem vášnivých sporů*²³⁴.

Claudio Magris zdůrazňuje nelineární postup času a paměti pomocí metafory přejíždějících se vlaků, jež nemají přesně stanovený jízdní řád.

*Neexistuje jediný vlak času, jenž by ujížděl jediným směrem neměnnou rychlostí*²³⁵; *občas se kříží s jiným vlakem, přijíždějícím z opačného směru, z minulosti, a po určitý úsek máme tuto minulost vedle sebe, je naší přítomností*²³⁶.

²³³ Sebald (2006), s. 181.

²³⁴ Magris (2010), s. 38.

²³⁵ Srov. „Existuje možnost odjet do minulosti se zvláštní rychlostí [...] Existuje možnost odjet do budoucnosti se zvláštní rychlostí? But what do I get out of it?“ Překládám podle Ulitin (2002b), s. 155. Ukázku strojopisného textu viz in apendix 1, fotografie 3.

²³⁶ Magris (2010), s. 38.

„Je vždy v duši něco, o čem není možné pomlčet. Ještě nestojí chrám pro rozdílné věřící“. U Jiřího Koláře výmluvnost deníkových svědectví představuje hodnoty velké minulostí buď popsané symbolicky, anebo nahrazené přímo sugestivními doklady²³⁷.

Je však nutné poznamenat, že po mozkové mrtvice na podzim roku 1998, se Kolář rozhodne pokusit se o zaznamenání všeho, co se děje s jeho tělem a duše, a tím opouští rámec velkých historických narativů a vrací se do poetiky svého osobního osudu těsně spjatého se světem, jež se mu začíná rozpadat na střepey. Tak si zapisuje do deníku v roce 1999: „Je to hloupost, něco zapisovat, když jsem v takovém ubohém stavu, když paměť není pamětí“²³⁸. A pak o pár lety později poznamenává: „Co by se stalo, kdyby lidé ztratili paměť? Sochy by se rozpadly, z obrazů zmizela obraznost (škrtnuto: barevnost – pozn. ed.), z knih uniklo by písmo, reprodukce zbělely, fotografie zčernaly, nože ztratily ostří, zbraně změkly, zvěř ztratila divokost?“²³⁹.

U Stefana Chwina je vzpomínka těsně spjatá s traumatickou událostí, a proto je nezapomenutelná: vždy se vrací pod vlivem vnějších okolností, tj. je impulsem k „mě paměti“ (mich-Gedächtnis)²⁴⁰ – je pamětí, jež si vzpomíná. „Pamatoval si všechno. Každé gesto. Bolestně přesně a jasně. Probleskávající obrazy onoho okamžiku. A přitom stačilo říct jedno slovo“²⁴¹.

Ulitin ve svých textech střídal, komponoval a sešíval rýžoviště citací ze světové literatury a cizích příběhů a zkušeností, tedy je sám od sebe obnovoval, zřeknuv se sám sebe: v cizích slovech, v cizí minulosti, samotná narativní se tedy výpověď stávala diskursem pamětí.

Smluvené značky. Zapomenuté lístky. Nezdál se mi sen o velkém formátu. Dlouho už jsem nepsal černou tuší. A ještě jedenkrát. Sotva vylez. Teď je jasně proč. Neměl jsem

²³⁷ Viz např. Kolář (1993).

²³⁸ Viz in Kolář (2002), s. 21, záznam datovaný dnem 18/2.

²³⁹ Ibid., záznam datovaný 20/3/2001. S. 83

²⁴⁰ Viz podrobněji čtvrtou část první kapitoly, s. 22.

²⁴¹ Chwin (2005), s. 15.

tomu věnovat pozornost. Řekni ještě jednou „netřeba“. O našich slovech, o vašich zvucích. Já budu za každou cenu. Takto vychází²⁴².

Je třeba říci, že Ulitinského písmo je úzce spjato s duševním otřesem čili traumatickým prožíváním minulosti, kterou spisovatel překóduje v kontextu své výpovědi do nekonečného řádu vysvětlivek k neviditelnému a skrytému syžetu.

3.5.2. Traumatická optika poražených

Celé naše století si zaslouží prokletí.

Jiří Kolář²⁴³

Motiv traumatu, jak jsme zmínili v teoretické části, je nepřehlédnutelným společným motivem středoevropského a Ulitinského kontextu vyprávění. Ztráta lidské identity ve 20. století kvůli změně hranic po obou světových válkách i společná traumatická zkušenost proměnily způsob uvažování o minulosti, jež mohla být chápána jen v kontextu kolektivní tragédie – *já jsem jednou z mnohých obětí*. Tudíž o procesu posttraumatické literární tvorby se dá uvažovat jako o terapeutickém způsobu zachránění vlastní identity, způsobu, pro který bylo třeba vytvořit nový jazyk a model vyprávění – montáž intermediálních vzpomínkových odštěpků.

Reflexivní záznamy traumatické minulosti směřují k snaze vytvořit kopie neexistujícího originálu paměti: specifickou literární skutečnost rozptýlenou ve vzpomínkových postupech vznikajících automaticky a překážejících existenci posttraumatického života, což dokládají následující citace z textů Pavla Ulitina, Winfrieda Sebalda a Stefana Chwina:

²⁴² Překládám podle Ulitin (2006), s. 55.

²⁴³ Kolář (2002), s. 15.

Existuje něco podstatnějšího, než jazyk nebo dva jazyka nebo 58 jazyků. Je třeba uchovat a předat. Taková možnost nebude existovat vždy. Popel vyhořené myšlenky člověku nedovoluje vzdechnout a se usmát²⁴⁴.

Bože můj! Proč tohle všechno potřebovali? Co není třeba. Co není třeba. Je pravda, že není třeba. A není třeba se znepokojovat. Znepokojovat se byla třeba dřív²⁴⁵.

Neexistuje ani minulost, ani budoucnost. Alespoň pro mě ne. Útržky vzpomínek, které mě pronásledují, mají povahu utkvělých představ²⁴⁶.

[...] nežijeme snad na druhé straně dějin, před nimiž tak utíkal? Možná to není přesně ten život, jaký bychom chtěli, ale je to život²⁴⁷.

Problém vyprávění o traumatické minulosti nespočívá v tom, že na ni nelze vzpomínat, nýbrž tkví v nemožnosti přidělení jí jakéhokoliv smyslu z hlediska nynější reality. Proto je historický narativ velkých dějin vyjádřen pomocí destrukce lineární-individuálního konstruktů. Všechno důležité nepatří do roviny vypravěčské zkušenosti: v případě Ulitina jde spíše o filozofický přístup k traumatické minulosti – k čtenáři (posluchači) promlouvá *kolektivní uvězněné „já“*.

Pro vás, čtenáře z roku 2158, tohle všechno bude banalita. Pro mě, současníka Moskvy v roce 1958, tohle všechno je galerie sejfů ljubjanských archivů: 58 tisíc svazků s nadpisem v ruštině hůlkovým písmem: „Uchovávat věčně“. Přibližné ponětí může poskytnout anglická lexikografie. Oxfordský slovník, 16 svazků – výtvar všech antisovětských na sebe samých a na svých známých během 40 let existování. Krátký Oxfordský v dvou dílech – tohle je, dejme tomu, co všechny budou vědět za 200 let. „Kensais“ – Zkrácený Oxfordský – je tím, co se teď vyskytuje v ústní formě v táborech a vězeních. Pokit“ Kapesní Oxfordský nosí v sobě každý, kdo se odtamtud vrátil²⁴⁸.

²⁴⁴ Podle textu Ulitina *Detektivní historka*. Fragment datovaný 6.1.60, s. 137. Dostupné zde http://www.rvb.ru/ulitin/detectiv/ulitin_detectivnaya_istoriya2.htm [přístup 3. 07. 2015].

²⁴⁵ Tamtéž, 14. 12. 69. Dostupné zde <http://magazines.russ.ru/volga/2013/7/14u.html> [přístup 22. 06. 2015].

²⁴⁶ Sebald (2006), s. 160.

²⁴⁷ Chwin (2005), s. 160.

²⁴⁸ Podle textu Ulitina *Detektivní historka*, s. 42. Dostupné zde http://www.rvb.ru/ulitin/detectiv/ulitin_detectivnaya_istoriya.htm [přístup 3. 07. 2015].

Na stejný způsob uvažování o tragédii jednotlivce jako o tragédii celé generace narazíme u Stefana Chwina:

Všiml si, že pan J. už nemluví o malíři, jako by to nebyl soukromý problém stárnoucího muže, který v prvních dnech války spáchal sebevraždu, ale problém celého národa²⁴⁹.

Za zmínku však stojí, že zatímco Ulitin úmyslně odmítá princip klasického biografického narativu a protestuje proti deníkové výpovědi jako žánru: „napište biografii sami, svět se vysílil biografiemi, jsou hodně a jsou si podobni jako vejce vejci“²⁵⁰; středoevropští autoři rádi využívají deníkový způsob zachování paměti. Deník se vesměs stává pouhou fikcí: vyprávění se nesoustřeďuje na popis katastrofických událostí, ale stává se nejistou konstrukcí, podle které je vskutku těžké říci, kdo promlouvá a komu je to vyjádření určeno.

V románech W. G. Sebald je paměť podvodníkem, samotná existence vzpomínky na tragickou zkušenost ohrožuje budoucnost. Jsou to stopy tragédií, jež „nepřinesou nic dobrého“ kromě pocitu viny kvůli přežití – vystěhovalci pronásledované traumatickými událostmi minulosti jsou nuceny spáchat sebevraždu, aby „se zachránili“ před dějinami. Stejně je tomu i u Stefana Chwina, jenž věnuje jednu z epizod *Hanemanna* popisu osudu malířově dívce, jež přežila koncentrační tábor a několikrát se pokusila vzít si život: „Když s někým mluvila, vždy říkala ‚my‘. To znamenalo já i on, ten, který zemřel v bažinách“. [...] „Nežiju,“ – šeptala si. Jednou o ní někdo řekl: „Hledá smrt, protože nemůže najít život“²⁵¹.

Jediným ze způsobů, jak lze přidělit traumatickému psaní určitý smysl je zacházet s ním podle nelineárního a neosobního modelu vyprávění, tj. je nutné zrušit časovou následnost tragických vzpomínek:

²⁴⁹ Chwin (2005), s. 160.

²⁵⁰ Citát pokračuje: [...] „Kdyby si Dostojevskij psal deník“. „Kdyby si Lev Tolstoj psal deník“. *KDYBY! ON SI PSAL DENÍK, ale oni musí napsat svůj – kratěji a po svém. Kdyby si Karl Marx psal deník. To jsou ale sprostáci. Kdyby si Ježíš Kristus psal deník.*

Překládám podle textu Ulitina z roku 1975 *Tatarský bůh a simfulátör*. Dostupné v ruštině zde <http://magazines.russ.ru/volga/2012/5/u16.html> [přístup 12. 07. 2015].

²⁵¹ Chwin (2005), s. 163.

SVIŠTĚNÍ PADAJÍCÍCH BOMB vytrhovalo z poezie J. W. Goethe. Přehledně demonstroval, že je čas pro básně i je čas pro pravdu. Pravda v sklepech za horkého léta tkvěla v tom, že studené taštičky s třešní, pomazané smetanou, nedokážou odpoutat pozornost od zavytí střemhlavého bombardéru – stejně jako Goethově básně – ve chvíli kdy ti Goethe letí vstříc střemhlav²⁵².

Podobně, skrz montážní techniku zachovávání stop utrpení a bolesti, skrz neuzavřenou historickou minulost, skrz mlčení, „oblasti neprůhledného smyslu“ a „díry ne-smyslu“ ve vyprávění se ukazují necenzurní aspekty traumatického v individuální historii, jež se odehrává v situaci krachu velkých historických narativů.

Nemožnost přidání traumatickým a traumatizujícím zážitkům a vzpomínkám určitého smyslu z hlediska individuálního osudu a principu rozštěpeného vyprávění pomáhají uniknout katastrofě společných dějin a „udělat z krize pochopení konstruktivní element estetické hry“²⁵³, pomocí níž se z obětí dějin na textové úrovni se stává „vítěz“, jenž je prakticky zvládl:

To jako stojí davy, a ty čekáš – hned vyběhne běžec na dlouhé tratě. On SE NEODCHÝLÍ OD DRÁHY. On bude dělat své vlastní chyby. On možná napíše „Pavel Ulitin jako zrcadlo evropské revoluce“²⁵⁴.

²⁵² Překládám podle textu Ulitina *Xenofob a různé prózy* (1970-1972). Záznam z 69/7. Dostupné zde <http://magazines.russ.ru/volga/2013/7/14u.html> [přístup 12. 06. 2015].

²⁵³ Kukulín (2015), s. 355.

²⁵⁴ Překládám podle textu Ulitina z roku 1975 *Tatarský bůh a simfulátor*. Dostupné v ruštině zde <http://magazines.russ.ru/volga/2012/5/u16.html> [přístup 12. 07. 2015].

3.6. Vypůjčený život

Zkuste to sám. Budete vidět, kolik příběhů, kolik osudů jste schopni žít najednou. [...] Vstupte do tramvaje, rozhlédnete se po lidech. Všichni tito lidé žijí něco podobného s vámi, ale každý rozdílně. Tramvaj s vámi ujíždí, vy přitom čtete noviny nebo knihu a uvědomte si, co všechno se odehrává mimo tramvaje. [...] Hlubokomyslnosti zde nepomohou, ani poetično. Svět vás zasahuje přímo, roztrhává vás a znovu sestavuje. Proto k vyjádření tohoto stavu mi nejlepší připadala koláž.

Vladimír Burda²⁵⁵

Nakonec se dostáváme k otázce rozpadajících se kontextů a identitárnímu problému – rozkladu původního „já“ – ve středoevropských dílech a v Ulitinových textech. Motivy *trosek a dějové destrukce* jsou v nich nepřehlédnutelnými společnými motivy. Kdo a co je postavou a podstatou díla, kdo promlouvá: emancipované od reality vnějšího nepřátelského světa autorské „já“ anebo autorské „já“, které se rozpadá na nekonečné miliardy hlasů, úlomků, fragmentů a odštěpků?

Jakýmkoliv způsobem se odtrhnout z prázdnoty.
Jakýmkoliv způsobem zorganizovat vzdálenost. Hele,
teď to dráždí. Hustě vysázené řádky si připadají
poruchou rytmu.

ROZŘÍZNOUT

Bylo to skvělé řešení. Rozříznout

a vše²⁵⁶.

Máme v sobě cosi svého anebo jsme jen konglomerátem cizích zkušeností a cizích vypůjčených slov? Jsme tkanivem citátů: využíváme je již od

²⁵⁵ Cituji podle Hlaváček (2007), s. 53.

²⁵⁶ Překládám podle Ulitin (2002b). *Kritérium*, s. 151.

svého narození, opakujeme, redukuje, střídáme a řadíme dohromady veškeré kontexty cizích slovníků – vyrábíme koláže! – jež nás obklopují.

*(Jsme neformulováni, a o tom formulujeme.) Takže jen umění může asistovat lži světových rozměru? Ale snad by si mělo uchovat směšně úsilí o vyslovení... Nevinně důvěřovat vyslovení, slovu, je víc, než hloupost, je to i hřích, ale s řevem je odvrhnout je aspoň tak velký hřích, protože vznikají takové **prostory**, takové prázdnoty zívání, které mohli být zaplněny čímkoli. Bourat a stavět, plivat a mluvit. Ale jak budeme mluvit, když jsme osaměli, když není Bůh?²⁵⁷*

Jsme němí, neschopní vlastní řeči, jsme slovníkem pro někoho dalšího, jenž stejným způsobem vyjadřuje sebe pomocí našich očí, úst a slov. „Moje próza podle materiálu z vaší knihy: výběr je velmi důležitý, ale ještě důležitější je montáž. Slova jsou vaše“²⁵⁸. Naše sebevyjádření může být uskutečněno jen nepřímo, skrz reflexe cizího a jiného, což však nám patří více, než se zdá na první pohled.

Třicet pět let lisuji starý papír a knihy, třicet pět let se umazávám literami, takže se podobám naučným slovníkům, [...]; jsem džbán plný živé a mrtvé vody, stačí se maličko naklonit a tečou ze mne samé pěkné myšlenky, jsem proti své vůli vzdělán, a tak vlastně ani nevím, které myšlenky jsou moje a ze mne které jsem vyčetl, a tak [...] jsem se propojil sám se sebou a světem okolo mne [...].²⁵⁹

Zde nebude omylem tvrzení, že všechny výše zmíněné motivy, jež se vyskytují u Ulitina, Bernharda, Kolaře, Hrabala, Esterházyho, Sebalda atd., je přivádějí do empirických zkušeností s jazykem a slovem. Každý si ale utváří svou vlastní cestu, např. Kolářovi jde o „osvobození slovních materiálů rozložením, destrukcí či atomizací z tradičních strnulých syntaktických, sémantických, fonických a typografických struktur a o jejich vydělení z falešné přírody tradičního literárního jazyka“²⁶⁰, zatímco Esterházy vytváří „jakýmsi způsobem koherentní celky“, jež „podobně jako v proudu Hrabalovských

²⁵⁷ Esterházy (2008), s. 129.

²⁵⁸ Ulitin (2002b), s. 131.

²⁵⁹ Hrabal (2012), s. 7.

²⁶⁰ Viz článek J. Padrtý Básník nového vědomí, in Lamač (1993), s. 71.

vyprávění“ splývají v „tok [...] střeoevropského života“²⁶¹, Ulitin vyvazuje osudy jako knižní vazby, jež se naučil v rámci pracovní terapie v LTPB – každý člověk v jeho fragmentární výpovědi se stává literárním hrdinou, jinak řečeno, dostává se „do knižní vazby“²⁶². To nebyla ani sovětská, ani antisovětská řeč, nýbrž řeč vlastní – střídání cizích jazyků (angličtiny, němčiny a francouzštiny), *besedy* a diskuse v moskevské literární kavárně, jež postupně začínala připomínat tu proslulou vídeňskou jen při neustálém vytváření a opakování kontextu jiného časoprostoru mimo Moskvy.

SMRT CYKLISTY nepodléhá čtení nahlas. Snad proto, že tam je řečeno: je ale možné ani nepsat víc. A výběr je ještě menší, než u tečky bez středníku. Období knižních vazeb bylo prohlášeno dávno. Hyje jaké rozpaky s hrochem! [...]

Ein Reisebericht für meine Freunde:

M O S K A U 1937 – eh? Never in my life did I read a book with so exciting interest, with pleasure, with thought, with influence on the following steps in my life. As if a book can model a behaviour. AS IF.

The crucial point was critical attitude to life and the unreal, non-genuine reality. That's the beginning of an end.

*Tak tady se skrývala záhuba má*²⁶³.

Můžeme tedy říci, že postmodernistické komentování skutečnosti v střeoevropských multižánrových dílech a manifestace vypůjčeného života v Ulitinových fragmentárních zlomcích v podstatě dospívá k témuž: k zachraňování vlastní identity v rozpadajícím se řádu světa.

²⁶¹ Esterházy (2008), s. 142.

²⁶² Český ekvivalent zní jako „dostat se do pěkné kaše“. Viz heslo *knižní vazba* in apendix 3.

²⁶³ Překládám podle Ulitin (2002b), *Řádný nafukovací člun*, s. 118. Ukázkou strojopisného textu viz in apendix 1, fotografie 3.

3.7. Shrnutí

Na závěr bychom měli dospět k odpovědi na otázku, je-li Ulitin Středoevropanem? Neodvážíme se to tvrdit bez jistého rizika. Ale řečový proud Ulitinského výpovědi občas připomíná „tekuté texty“ Hrabalovi, rytmicko-hudební dech románů Bernhardových, vypůjčená a vlastní pomocná slova Esterházyho, Sebaldovy „katalogy ruin“²⁶⁴, spojování fikčních a skutečných lidských osudů a ponurou vizi dějin Velikíce, univerzální chápání kulturního původu a hledání domova u Miłosze, dichotomii vnější skutečnosti a fikce u Jančara, Kolářovu *evidentní poezii*²⁶⁵ a derealizační postupy jeho různých druhů montáže.

Můžeme tedy podtrhnout, že Ulitinovy texty nedokážou fungovat jako legitimní a vzorný reprezentant středoevropské literatury, avšak dá se s určitou jistotou tvrdit, že v sobě nesou jakési prvky patrné pro kulturno-historický fenomén *Evropy mezi*. Ještě si dovolíme na závěr jednu riskantní myšlenku: pokud bychom chtěli vytvořit literární mapu střední Evropy, v určitém smyslu by mohla vypadat jako Ulitinské texty v troskách, v nichž se střídaly různé jazyky (ruština, angličtina, němčina a francouzština); texty stálého „sémantického zmatku“; texty označující „vše a opak všeho“ (stejně jako střední Evropa samá); texty, jež ztvárňovaly evropské prostředí, i když člověk, jenž o něm rozmlouval, nikdy nedostal ani dovnitř ambasády.

Je to zatím jediný dojem ze stenografické zprávy. Proč by se měla obávat, ale ona se bojí. Hemingway, napsány stejně, jak se vyslovuje – Eminvej – zní dobře, ale se čte jako drzost a pompéznost. Já bych také označil tužkou nutnou stránku, a pak bych ji pořád četl celý život. Aha! Tamtudy. Tak je to. Takže tím jsme měli začít²⁶⁶.

²⁶⁴ Činátlová (2015), s. 112.

²⁶⁵ *A co je evidentní poezie?*
Je to všechna poezie,
kteřá vylučuje psané slovo
jako nosný prvek
tvoření a dorozumění.

Viz in Kolář (2001), s. 6.

²⁶⁶ Překládám podle Ulitin (2002b), *Koncept*, s. 41.

Závěr

Za teoretické východisko práce posloužily polemické kategorie jako středoevropský literární diskurs, fragmentární výpověď, metoda montáže a postmoderní struktura textu, jež byly koncipovány v kontextu středoevropských a Ulitinových děl spadajících do rámce poválečné literatury druhé poloviny 20. století.

Bez ohledu na to, že vztah mezi koncepcemi fragmentárnosti, montážní metodou (zapojenou do literárního média), postmoderní výpovědí a středoevropským diskursem v souvislosti se samizdatovou – postmoderní – ruskou literaturou se může pochopitelně jevit jako z metodologického hlediska zhoubně vykonstruovaný kontext, a dokonce může představovat neproveditelnou výzvu v rámci jedné práce. Souvislost mezi diskutovanými problematickými okruhy – jak již bylo poznamenáno dříve – je však pojímána jako dialektická, a nikoli deterministická, což poskytuje možnost danému vztahu porozumět.

V teoretické části jsme se tedy zaměřili především na vymezení středoevropského konceptu a zmapovali tři záležitosti s ním souvisejících: princip zachování paměti, identitární problém a traumatickou perspektivu vyprávění. Následující teoretická kapitola byla věnována zkoumání fenoménu fragmentární prózy a konceptu montáže aplikovaných na postmodernistickou zkušenost vyprávění.

V praktické kapitole jsme se pokusili konfrontovat spřízněné motivy a témata příznačná pro díla vybraných středoevropských autorů a fragmentární texty ruského spisovatele Pavla Ulitina. Postupně jsme tedy přecházeli od definování jednotlivých motivů a témat charakterizujících díla středoevropských autorů k analýze vztahování těchto aspektů k Ulitinovým textům. Ukázalo se, že pro vymezené texty jak středoevropského, tak i Ulitinského diskursu jsou

příznačný následující tematické prvky: identitární otázka – rozklad původního „já“, problém autobiografické a kolektivní paměti, sebeironický odstup vypravěče, konfrontace velkých dějin a osudu malého člověka, paměť vracující se pomocí zaznamenávání na papír, traumatické prožívání minulosti, jazyková rozrůzněnost, mnohojazyčnost, citátový princip vyprávění, Joycův princip psaní, mnohoobraznost sémantické střídání obvyklých řečí uvnitř řeči literární, manipulativní zacházení s příběhem každodenního života, literární parafráze vlastního a cizího života, víceprostorovost a vizuálně-reprezentativní charakter textu, metoda kombinování rozmanitých narativních prostředků, svérázná grafická stránka, generalizace všemožných jazykových prvků, rytmický a asociativní postup v textu, motiv literární kavárny jako izomorfního časoprostoru či motiv splývání umění a života.

Mohli bychom zde prohlásit, že díla, jež byla v dané práci diskutována, volně podléhají rozmanitým kontextům, a proto k nim lze přistupovat podle různých teoretických otázek a konceptů.

Vzhledem ke specifičnosti předkládané práce a jejímu omezenému rozsahu jsme byli nuceni ponechat stranou několik zajímavých aspektů, jimiž vynikají Ulitinští texty vůči středoevropskému literárnímu diskursu.

Jedním z takových bodů je například problematika vymezení kontextu v tvorbě. Ulitin se ve svých dílech pohyboval na hranice mezi dvěma kontexty: kontextem sovětské slovesnosti a kontextem západní literatury: „Jako kdyby stará slova překážela. Jako kdyby slova byla spojena s místem. Jako kdyby někdo potřeboval nová slova“²⁶⁷. I když Ulitin hledal slova, jež nemají „přidanou hodnotu“²⁶⁸, důležitější v jeho případě a způsobu psaní (mluvení!) bylo najít nový kontext vyprávění čili všemožné kontexty přeměnit. Ulitin zacházel se slovy a postavami z anglofonní a evropské literatury, jako kdyby představovaly vzorky sovětské slovesnosti, a komentoval podle západního modelu ukázky ze sovětské literatury.

²⁶⁷ Překládám podle Ulitin (2002b), s. 130.

²⁶⁸ Viz podrobněji in kapitola 3, část 3.4.1., s. 62.

Dá se tedy říci, že Pavel Ulitin byl „polemickým komentátorem sovětské literatury“²⁶⁹, přičemž se jeho komentář stával druhem komentáře k dalšímu vyjádření vytrženému z kontextu. Takovým způsobem úloha vypravěčské výpovědi spočívala v permanentním a často asociativním komentování skutečností, jež z dnešního hlediska lze zasadit nejen do kontextu postmodernismu, ale i do estetiky hypertextové narativní výpovědi, která mají blízko k multimediálnosti, jež je způsobem současné existencí a socializující zkušeností.

Specifika poetiky Ulitinových textů, mimo všeho jiného, již zmíněného v naše práce jako fragmentizace textů, montážní principy sestavování textů, kritická analýza každodenního a uměleckého jazyka podléhajícího ideologickému diskursu, střídání rozmanitých vizuálně-textových kódů, spočívá v dialogizace jakéhokoliv vyjádření, jinak řečeno: každé vyjádření má svého producenta, což je konstruujícím principem Ulitina způsobu psaní.

K Ulitinovým textům je třeba přistupovat nikoliv z hlediska čtenáře, nýbrž z pozice posluchače a společníka v nekonečném a útržkovitém rozhovoru, jenž se stává srozumitelnější až s postupem času, stejně jako literatura, na jejíchž stránkách se promítá cizí minulost, rozsypající se přítomnost a společná budoucnost.

²⁶⁹ Kukulin (2015), s. 361.

Soupis literatury

(řazeno abecedně, uváděna jsou i díla, ze kterých není citováno, avšak patří do literatury „konzultované“)

Odborná literatura

Assmann, Aleida (2014). *Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика. (Dlouhý stín minulosti: memoriální kultura a historická politika)*. Z něm. orig. přel. Boris Chlebnikov. Moskva: NLO, 328 stran. Orig.: *Der lange Schatten der Vergangenheit*. München: Beck, 2006. ISBN 978-5-4448-0146-8.

Barthes, Roland (1994). *Světlá komora: vysvětlivka k fotografii*. Překlad Miroslav Petříček. Bratislava: Archa. 107 stran. Dostupné zde http://monoskop.org/images/f/f0/Barthes_Roland_Svetla_komora_Vysvetlivka_k_fotografii.pdf [přístup 25. 06. 2015].

Barthes, Roland (2007). *S/Z*. z fr. orig. přel. Josef Fulka. Praha: Garamond, 431 stran. (Francouzské myšlení; sv. 2). Orig.: *S/Z*. ISBN 978-80-86955-73-5.

Barthes, Roland (2008). *Rozkoš z textu*. Z fr. orig. přel., doprovod. studii naps., biogr. a bibliogr. sest. Olga Špilarová. Praha: Triáda. 96 stran. (Delfín; sv. 85). - Orig.: *Le plaisir du texte*. ISBN 978-80-86138-90-9.

Bělohradský, Václav (1991). *Přirozený svět jako politický problém: (eseje o člověku pozdní doby)*. Praha: Československý spisovatel, 230 stran. ISBN 80-202-0279-X.

Canetti, Elias (2005). *Svědomí slov*, přel. Jiří Stromšík. Praha: Protor. 2, s. 119-350.

Critchley, Simon (2004). *Very little... almost nothing: death, philosophy, literature*. 2nd ed. London: Routledge, 217 stran.

Cvičení z estetiky. (2007) Text a výběr reprodukcí. Josef Hlaváček; Praha: Gallery, 158 stran. ISBN 978-80-86990-10-1.

Činátlová, Blanka (2015). *Odradky: věc a věčnost v literatuře*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 219 stran: ilustrace (některé barevné), portréty, faksimile; ISBN 978-80-87855-24-9.

Eco, Umberto (2015). *Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách*. Překlad Zora Obstová. Praha: Argo, 295 stran. Orig.: *Opera aperta*. ISBN 978-80-257-1158-3.

Ejzenštejn, Sergej (1964). *Том 2. Работы 1923-1940: цикл работ о монтаже*. (Dílo 2: *Práce let 1923—1940: cyklus prací o montáži*). In *Избранные произведения в шести томах (Vybrané práce v šesti dílech)*. Moskva: Iskusstvo, 568 stran.

Fiut, Aleksandr (2001). *V Evropě, čili...: (eseje nejen o polské literatuře)*. [úv. slovo V. Burian]; z pol. originálů přel. Václav Burian, Petra Zavřelová. V Olomouci: Votobia, 332 s. Orig.: *Pytanie o tożsamość*. ISBN 80-7198-502-3.

Frank, Joseph (1991). *Spatial Form in Modern Literature*. In *The Idea of Spatial Form*. New Brunswick and London: Rutgers University Press, s. 5-64. ISBN 0-8135-1633-1.

Kolář, Jiří (2001). *Snad nic, snad něco: práce na papíře Jiřího Koláře z let 1962-1963*. Praha: Trigon, ©2000. 108 stran. ISBN 80-86159-30-2.

Kolář, Jiří (2014).: *Tanec v ruinách: nálezy Jiřího Koláře*. V Řevnicích: Arbor vitae, 146 stran. ISBN 978-80-7467-070-1.

Krajina bez vlastností: Literatura a Střední Evropa: Peteru Demetzovi k 85. narozeninám. (2007). Petr A. Bílek, Tomáš Dimter (eds.). Praha: Gutenberg, 344 stran. ISBN 978-80-86349-30-5.

Kukulin, Ilija (2015). *Mašinerie se rozbuřujícího času: jak se sovětská montáž stala metodou neoficiální kultury*. Moskva: NLO, 536 stran. Orig.: *Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры*. ISBN 978-5-4448-0245-8.

Magris, Claudio (2001). *Habsburský mýtus v moderní rakouské literatuře*; z ital. orig. přel. Jiří Pelán, Ivan Seidl; dosl. a ed. pozn. naps. J. Pelán; rejstříky a soupis lit. Marek Vajchr. Praha, Brno: Barrister & Principal; Triáda,

331 stran. (Paprasek; sv. 8). Orig.: *Il mito absburgico nella letteratura moderna*. ISBN 80-85947-80-3, ISBN 80-86138-40-2.

Mandelbrot, Benoît B (2003). *Fraktály: tvar, náhoda a dimenze*. Praha: Mladá fronta, 2003. 206 stran. Kolumbus; sv. 163. ISBN 80-204-1009-0.

Mukařovský, Jan (1966). *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966. 371 stran. Estetická knihovna; sv. 3.

Havelka, Miloš a Cabada, Ladislav (eds.). (2000). *Západní, východní a střední Evropa jako kulturní a politické pojmy*. Plzeň: Západočeská univerzita, 147 stran. ISBN 80-7082-706-8.

Hauser, Michael (2012). *Cesty z postmodernismu: filozofická reflexe doby přechodu*. Praha: Filosofía, 2012. 280 s. ISBN 978-80-7007-382-7.

Hutcheon, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London & New York: Routledge, 268 stran.

Ostermann, Eberhard (1991). *Das Fragment: Geschichte einer ästhetischen Idee*. München: Fink, 223 stran.

Padrta, Jiří: *Básník nového vědomí*. In Lamač, Miroslav (1993) et al. Jiří Kolář. Praha: Odeon, s. 65-96. ISBN 80-207-0427-2.

Sontag, Susan (2011). *S bolestí druhých před očima*. Praha: Paseka, 113 stran. ISBN 978-80-7432-092-7.

Susini-anastopoulos, Françoise (2005). *Fragmentárne písanie: definície a prínosy*. Bratislava: Kalligram. 313 stran. Anthropos. ISBN 80-7149-752-5.

Svatoň, Vladimír a Housková, Anna (eds.). (2009). *Literatura na hranici jazyků a kultur*. V Praze: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 292 stran; ISBN 978-80-7308-284-0.

Šklovskij, Viktor (1929). *Literatura vně syžetu*. In O teorii prózy. Moskva: Federacia. 1929. s. 226–246.

Šklovskij, Viktor (1978). *Próza: (úvahy a rozbor)*; doslov napsal Vladimír Svatoň; z ruského originálu přeložila Jiřina Zumrová. Praha: Odeon, 592 stran. Orig.: *Художественная проза*.

Šklovskij, Viktor (1983). *Ejzenštejn*, doslov naps. a obr. materiál přípr. Vladimír Novotný a Jaroslav Anděl; z ruského originálu přeložil Josef Zumr. Praha: Odeon, 319 stran. Orig.: *Эйзенштейн*.

Trávníček, Jirí (ed). (2009). *V kleštích dějin. Střední Evropa jako pojem a problém*. Brno: Host. 2009. 343 stran. ISBN 978-80-7294-323-4.

Vojvodík, Josef; Langerová, Marie (2014). *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*. Praha: Argo, 371 stran, ISBN 978-80-257-1115-6.

Zinik, Zinovij (2011). *Emigrace jako literární metoda*. Moskva: NLO, 264 stran. Orig.: *Эмиграция как литературный прием*. ISBN 978-5-86793-865-9.

Prameny

Altenberg, Peter (2004). *Extrakt z života*. Překlad Jan Hanč. Hradec Králové: Cylindr, 274 stran. Edice 1900; sv. 1. ISBN 80-901888-8-5.

Bernhard, Thomas (1996). *Wittgensteinův synovec: (o jednom přátelství)*. Překlad Miroslav Petříček. Praha: Prostor, 140 s. Střed; sv. 15. ISBN 80-85190-44-3.

Chwin, Stefan (2005). *Hanemann*. Brno: Host, 188 stran. ISBN 80-7294-159-3.

Esterházy, Péter a Gál, Evžen (1999) ed. *Hrách na zed': publicistika, fejetony, eseje z let 1988-1996*. Překlad Dana Gálová. Vyd. v tomto souboru 1. Praha: Hynek, 242 stran. Spektrum; sv. 19. ISBN 80-86202-40-2.

Esterházy, Péter (2005). *Pomocná slovesa srdce: úvod do krásné literatury*. Překlad Dana Gálová. V Praze: Dauphin, 94 stran. ISBN 80-7272-011-2.

Esterházy, Péter (2008). *Malá maďarská pornografie: úvod do krásné literatury*. 1. přehlednuté vyd. Praha: Mladá fronta, 146 stran. Moderní světová próza. ISBN 978-80-204-1788-6.

Esterházy, Péter (2013). *Harmonia caelestis*. Praha: Academia, 773 stran. Europa; sv. 40. ISBN 978-80-200-2265-3.

Esterházy, Péter (2014). *Opravené vydání: příloha k Harmonii caelestis*. Praha: Academia, 301 stran. Europa; sv. 44. ISBN 978-80-200-2385-8.

Hrabal, Bohumil a Szigeti, László (1990). *Klíčky na kapesníku: román - interview*. Praha: Práce, 113 stran. ISBN 80-208-0984-8.

Hrabal, Bohumil (1991). *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet*. 3. vyd. Praha: Melantrich, 168 stran. Česká próza. ISBN 80-7023-085-1.

Hrabal, Bohumil (2007). *Obsluhoval jsem anglického krále*. Praha: Mladá fronta, 152 stran. ISBN: 80-204-1574-2.

Hrabal, Bohumil (2012). *Příliš hlučná samota*. 2. vyd., v Mladé frontě 1. Praha: Mladá fronta, 108 stran. ISBN 978-80-204-2635-2.

Jančar, Drago (1999). *Chťič chtíc nechtíc*. Překlad František Benhart. Praha: Volvox Globator, 254 stran. Symposium; 8. ISBN 80-7207-215-3.

Kolář, Jiří a Karfík, Vladimír (1992), ed. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 485 stran. Dílo Jiřího Koláře; Sv. 1. ISBN 80-207-0375-6.

Kolář, Jiří a Pohribný, Arsén (1993). *Týdeník 1968 = Newsreel 1968*. Praha: Torst, XXXIV s. ISBN 80-85639-03-3.

Kolář, Jiří (2001). *Snad nic, snad něco: práce na papíře Jiřího Koláře z let 1962–1963*. Praha: Trigon, ©2000. 108 stran. ISBN 80-86159-30-2.

Kolář, Jiří (2002). *Záznamy*. Praha: Paseka, 111 stran. Dílo Jiřího Koláře; sv. 11. ISBN 80-7185-535-9.

Magris, Claudio (2010). *Dunaj*. Překlad Kateřina Vinšová a Bohumír Klípa. 2. vyd., V Mladé frontě vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 451 stran. ISBN 978-80-204-2118-0.

Miłosz, Czesław (1992). *Zotročený duch*. Překlad Andrej Stankovič a Jindřich Belling. Praha: Torst, 224 stran. ISBN 80-85639-02-5.

Miłosz, Czesław (1993). *Údolí Issy*. Překlad Helena Stachová a Erich Sojka. Praha: Mladá fronta, 270 stran. Moderní světová próza; sv. 6. ISBN 80-204-0364-7.

Miłosz, Czesław (1997). *Rodná Evropa*. Překlad Helena Stachová. Olomouc: Votobia, 277 stran. Velká řada. ISBN 80-7198-279-2.

Quignard, Pascal (2005). *Bludné stíny: (poslední království I)*. Překlad Matěj Turek. Praha: Jitro, 135 stran. ISBN 80-903106-7-2.

Ulitin, Pavel (1992). *Nesmrtelnost v kapse*. Paříž: Sintaxis. № 32, s. 163-171. Originální název: *Бессмертие в кармане*. Dostupné v ruštině z http://imwerden.de/pdf/syntaxis_32.pdf

Ulitin, Pavel (2002a). *Brána Kavkazu*. Petrohrad: Mitin Časopis. № 60. Originální název: *Ворота Кавказа*. Dostupné v ruštině z <http://kolonna.mitin.com/archive/mj60/ulitin.shtml>

Ulitin, Pavel (2002b). *Rozhovor o rybě*. Moskva: OGI, 208 stran. Originální název: *Разговор о рыбе*. Dostupné také z <http://www.vavilon.ru/texts/ulitin1.html> ISBN 5-94282-063-5

Ulitin, Pavel (2004). *Makarov se škrábá za uchem*. Moskva: Novoje Izdatelstvo, 172 stran. Originální název: *Макаров чешет затылок*. ISBN 5-98379-014-5.

Ulitin, Pavel (2006). *Cestování bez naděje*. Moskva: Novoe Izdatelstvo, 208 stran. Originální název: *Путешествие без надежды*. Dostupné také z <http://www.litmir.me/br/?b=240518&p=1> ISBN 5-98379-065-X.

Ulitin, Pavel (2012). *Tatarský bůh a simulátor*. Volga. №5-6. Originální název: *Татарский бог и симфулятор*. Dostupné v ruštině zde <http://magazines.russ.ru/volga/2012/5/u16.html>

Ulitin, Pavel (2013). *Xenofob a různé prózy (1970-1972)*. Volga. №7-8. 120 stran. Originální název: *Ксенофоб и другие прозы*. Dostupné z <http://magazines.russ.ru/volga/2013/7/14u.html>

Ulitin, Pavel. *Detektivní historka*. Verze od 12. 12. 2013. Originální název: *Детективная история*. Dostupné zde http://www.rvb.ru/ulitin/detectiv/ulitin_detectivnaya_istoriya2.htm

Ulitin, Pavel: *Háčky v roce 1887 (fragmenty)*. Verze od 27. 02. 2013. Originální název: *Крючки в 1881 году (фрагменты)*. Dostupné také zde <http://archives.colta.ru/docs/14808>

Sebald, Winfried G. (2006). *Vystěhovalci*. Praha: Paseka, 218 stran. Světová próza; sv. 13. ISBN 80-7185-746-7.

Velikić, Dragan a Adamović, Ana (1997). *Astrachán*. Praha: Triáda, 273 stran. Delfín; sv. 13. ISBN 80-86138-02-X.

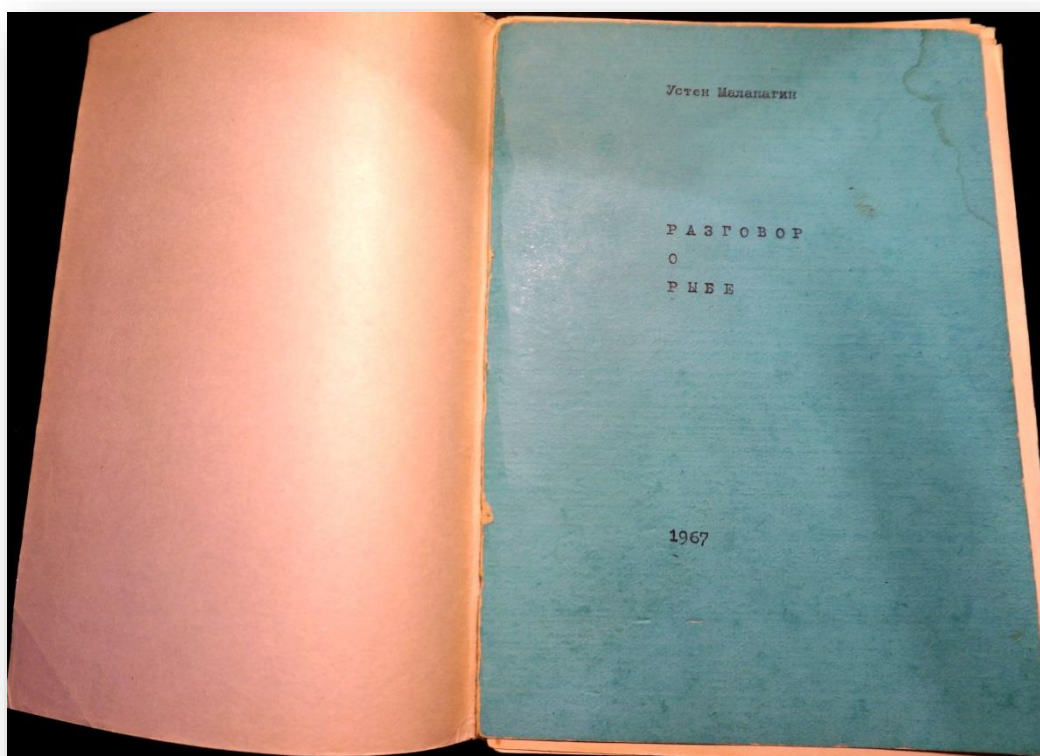
Wittgenstein, Ludwig (2007). *Tractatus logico-philosophicus*. Překlad Petr Glombíček. Praha: OIKOYMENH, 87 stran. Knihovna novověké tradice a současnosti; sv. 59. ISBN 978-80-7298-284-4.

Apendix 1

Zdrojem všech fotografických ukázek strojopisných verze textů Pavla Ulitina, rovněž jako jeho knih-objektů (Apendix 2) posloužil moskevský archiv spisovatele, všechny předkládané snímky jsou vyfotografovány vlastnoručně autorkou této diplomové práce dne 09. 05. 2015. Přístup k archivu a samotné fotografování se uskutečnilo se souhlasu kamaráda P. P. Ulitina Michailu Ajzenbergu, jemuž patří má opravdová vděčnost.

STROJOPISNÉ VERZE TEXTŮ

Následující fotografie jsou strojopisnými stránkami z *Rozhovoru o rybě*.

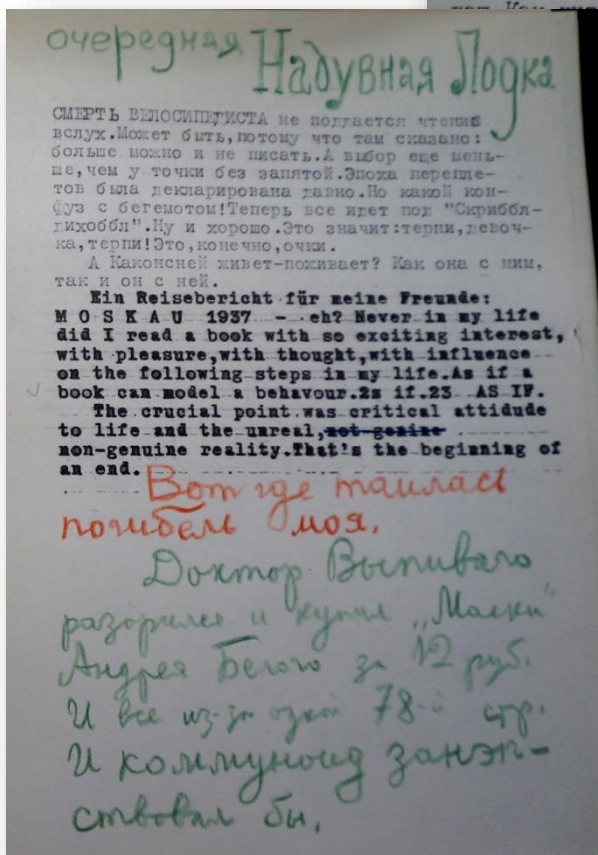
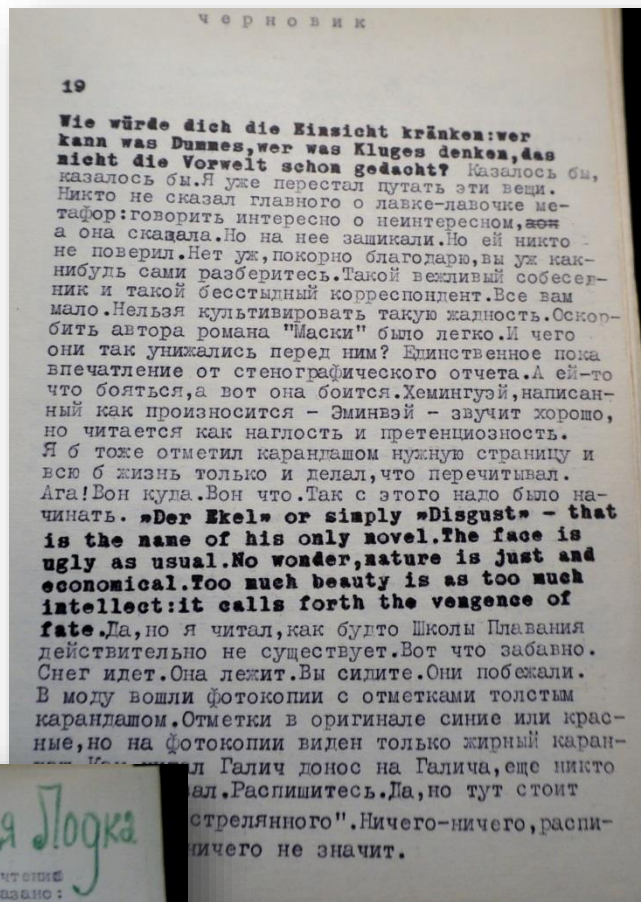


Fotografie 1: USTEN MALAPAGIN

ROZHOVOR O RYBĚ

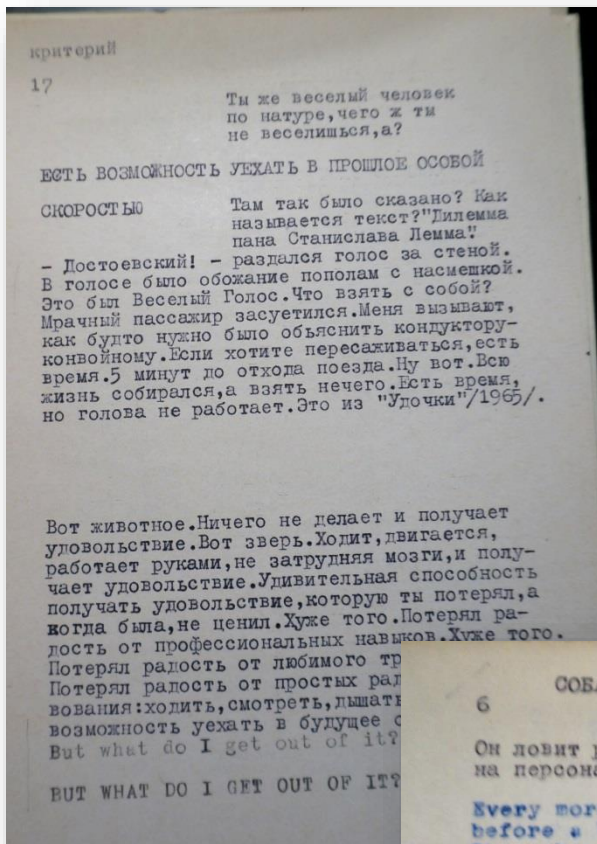
1967

Fotografie 2: koncept



Fotografie 3:

Řádný NAFUKOVACÍ ČLUN

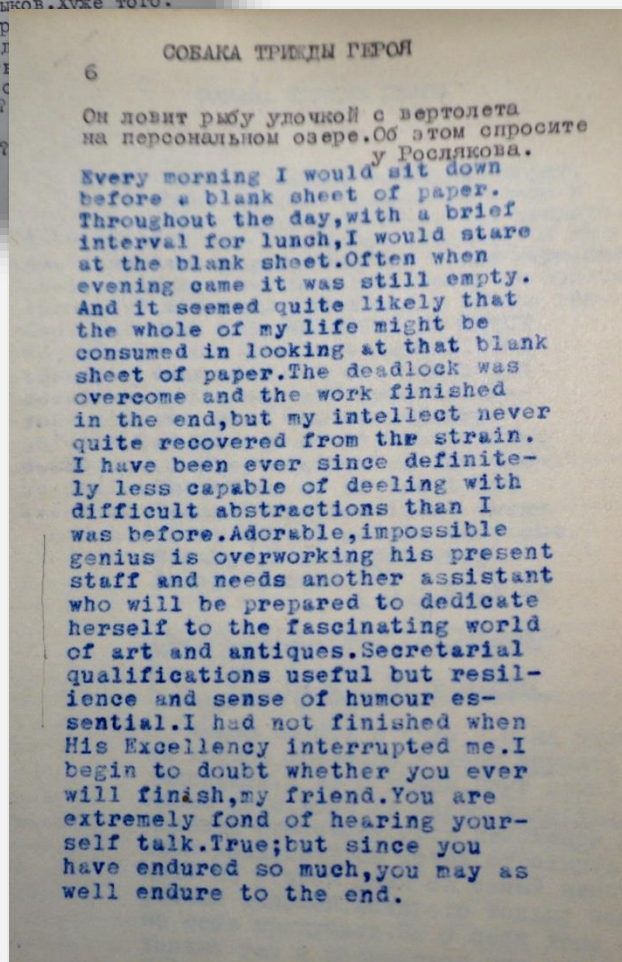


Fotografie 4: Ty jseš vždyť veselý člověk od přírody, proč ty se ale neveselíš?

Fotografie 5:

PES TŘÍKRAT HRDINŮ

Chytí rybu prutem z vrtulníku na vlastním jezere. Zeptájte se na to Rostljkova.



критерий

24

BUT EVEN WHEN EVERYTHING HAS BEEN DONE
THAT CAN BE DONE, CIVILIZATION WILL STILL
BE DEPENDENT ON THE CONSCIENCES OF THE
GOVERNERS AND THE GOVERNED.

I want to think over it.

Nobody
Wanted
To Die.

And I wanted. And he wanted. Better die
than live the life of those who dispise
themselves.

~~THE/RESIDENT~~ 4.9.66

~~THE/RESIDENT~~
THE RESIDENT

#####

DESIRE UNDER THE ELMS
and with whom!

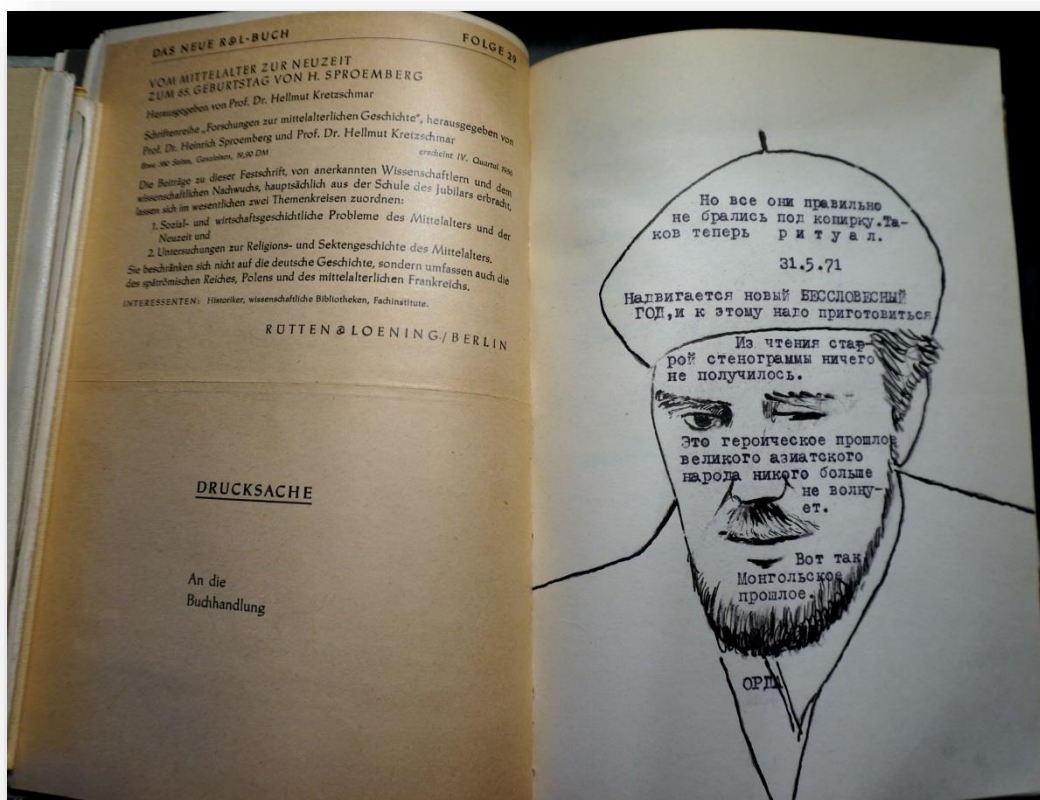
#####

\$\$\$\$\$\$\$\$\$\$\$\$

Fotografie 6: kritérium

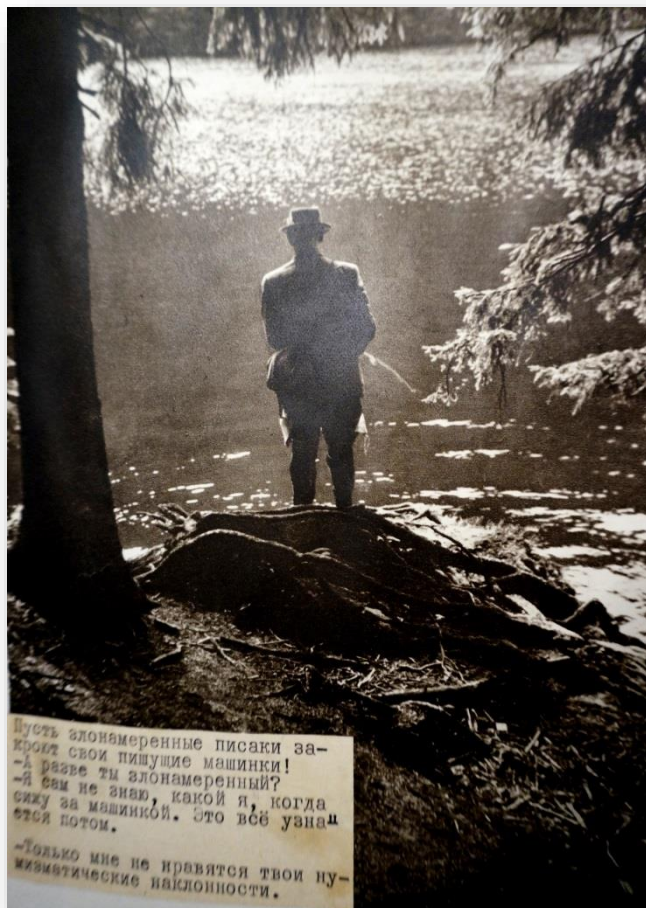
Apendix 2

KNIHY-OBJEKTY

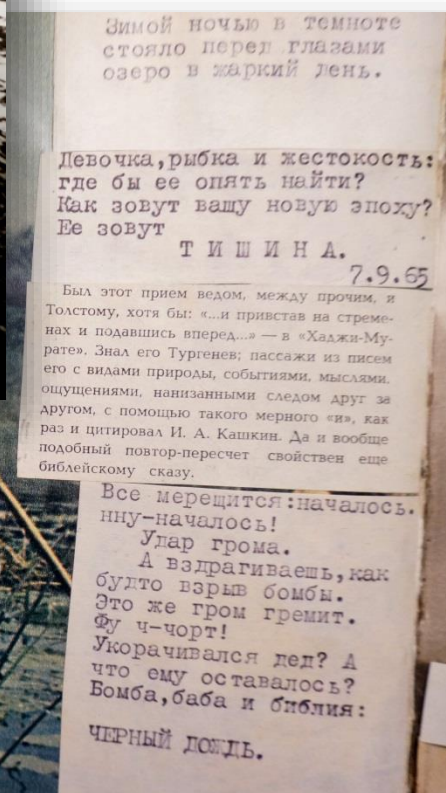


Ukázka 1: Ale všechny se správně nedávaly do kopíráku. Takový je teď r i t u á l.

Ukázka 2: Ať zlomyslní pisálci zavřou své psací stroje!

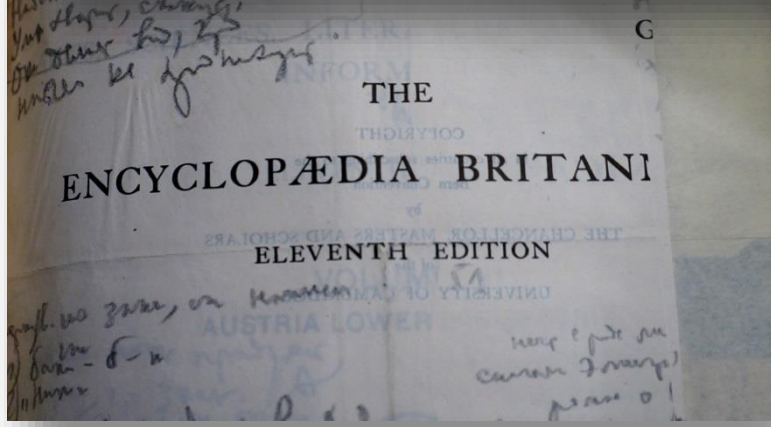
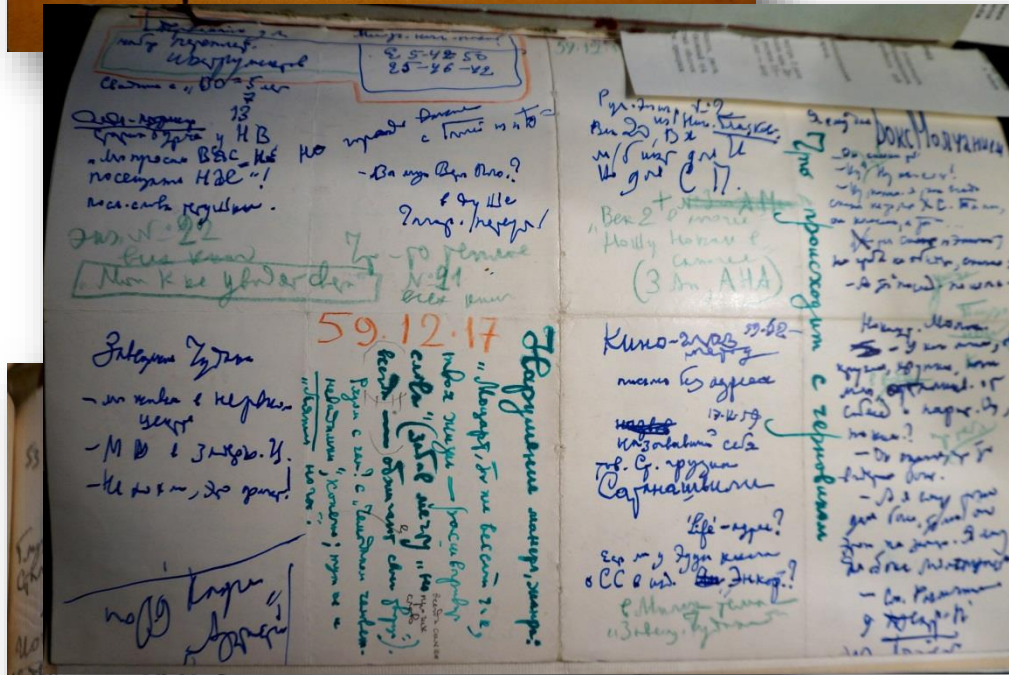
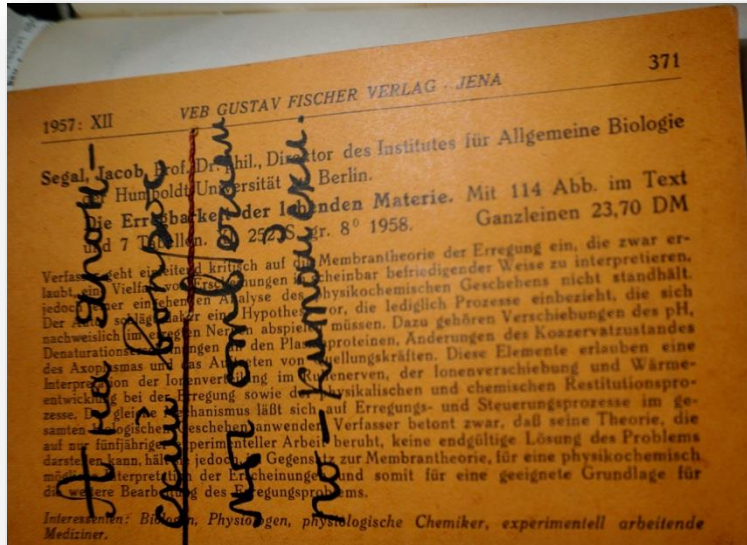


Пусть злонамеренные писаки закроют свои пишущие машинки!
— А разве ты злонамеренный?
— Я сам не знаю, какой я, когда сажу за машинкой. Это всё узнается потом.
— Только мне не нравятся твои психометрические наклонности.

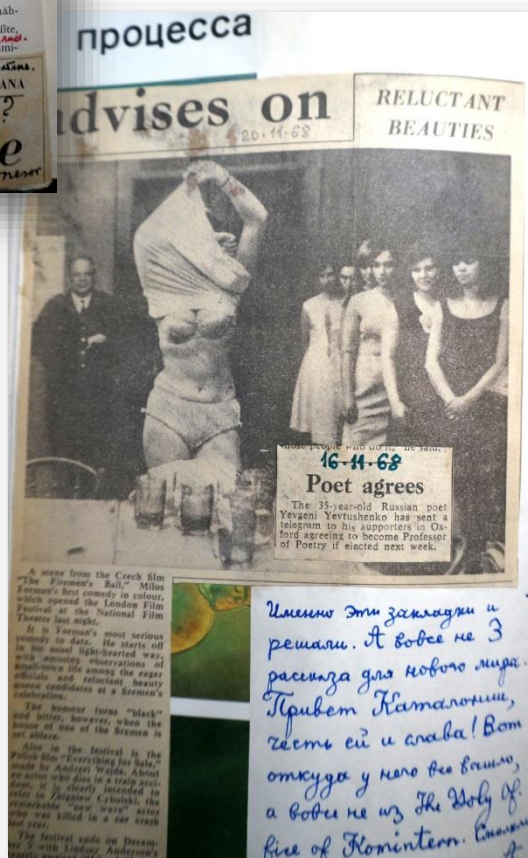
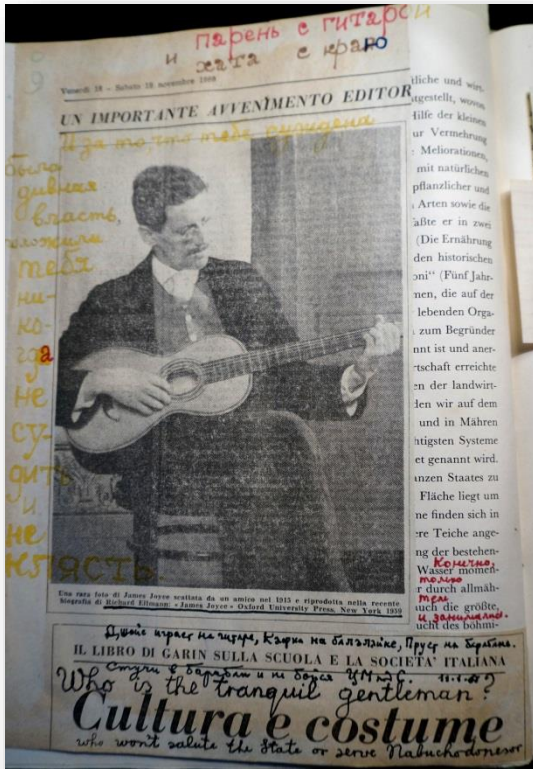


Ukázka 3: Holčička, rybka a krutost:
kde by jí zase mohl najít?
Jak se jmenuje vaše nová doba?
Jmenuje se
ТИХО. 7. 9. 65

Ukázka 4: A na japonskou otázku odpovíme činsky.



Ukázka 5: Joyce hraje na kytaru, Kafka na balalajku, Proust na buben. Who is the tranquil gentleman?



Ukázka 6: Právě tyto záložky určovaly. [...] Pozdrav Katalánsku, čest mu a sláva!

Ukázka 7: Unavený z cesty L a n c e l o t vchází do prázdného domu, kde nalézá jen K o c o u r a, který mu sděluje o nebezpečí hrozící vlastníkům domu.



Ukázka 8: Češi, Praha, důsledný finanční základ. Ale vždy mám mělké nehluboké /talíře/

Ukázka 9: RUSKO
VE TMĚ



Ukázka 10: Jedná z pohlednic Asarkana, kterou Pavel Ulitin využil v své knize.

Apendix 3

VÝPOVĚĎ ULITINA V KOSTCE: SLOVNÍK KLIČOVÝCH POJMŮ

BRUSLE (rus. *коньки*). Motiv bruslení v Ulitinových textech má komický a zároveň výhružný odstín a odkazuje ne autobiografickou epizodu, která se odehrála v létě vedle americké ambasády v Moskvě. Ulitin s síťovkou nacpanou rukopisy, svrchu kterých ležely brusle – jež spisovatel měl předat svým spolubydlícím po prosbě nějaké známé – se pokusil „emigrovat“ do zahraničí. Brusle působily podezíravě nejen kvůli nevhodnému ročnímu období, ale i tomu, že člověk, jenž je měl v síťovce, byl chromým a opíral se na hůlku. Daná epizoda se skončila zatčením protagonisty na tři roky do psychiatrické nemocnice.

Podle článku Z. Zinika *Kočující čtvrtek* v knize Ulitin, Pavel: *Cestování bez naděje*. Moskva: Novoe Izdatelstvo, 2006, s. 7-42.

BUTYRKA = BUTYRKI (rus. *Бутырка, Бутырки*). Butyrská vazební věznice №2, největší vězení v Moskvě a jedná z nejstarších a nejznámějších vězení v Rusku. Pavel Ulitin z ní byl podmíněčně propuštěn „kvůli komisi“, tj. ze zdravotních důvodů v 1939 poté, co si odseděl 16 měsíců trestu.

CIKUTA (rus. *цукута*). Jeden ze ztracených (konfiskovaných) textů, jež se často vyskytuje v Ulitinových dílech. Např.: „20. 9. 70 Tudíž se opakovalo 125krát s naděje, že 125. čtenář si to konečně přečte jako OSOBNÍ DOPIS. Naděje byla. 4 roky z Lavičkově ulice. CIKUTA není. CIKUTA zmizela. CIKUTA se ztratila.“

Překládám podle Ulitin, Pavel: *Cestování bez naděje*. Moskva: Novoe Izdatelstvo, 2006, s. 88.

CHÁPAVÝ ÚSMĚV (rus. *понимающая улыбка*). Jeden motivu, jenž je těsně spjat s „jízdou“ do Lubjanky a dostává téměř mytického významu v poetice Ulitina. Viz podrobněji heslo *karas*.

Podle článku Z. Zinika *Kočující čtvrtek* v knize Ulitin, Pavel: *Cestování bez naděje*. Moskva: Novoe Izdatelstvo, 2006, s. 7-42.

EMIGRACE (rus. *эмиграция*). V případě Ulitina lze hovořit o vnitřní emigraci čili vnitrojazykové emigraci, jež byla nejen motiv ve vyprávění, ale jakémsi podivínstvím. Podle slov Zinika téměř patologickou a „psychiatricko-mentální úchylkou“.

Podle článku Z. Zinika *Kočující čtvrtek* v knize Ulitin, Pavel: *Cestování bez naděje*. Moskva: Novoe Izdatelstvo, 2006, s. 7-42.

IFLI = MIFLI (rus. *Московский институт философии, литературы и истории имени Н. Г. Чернышевского: МИФЛИ, ИФЛИ*). Moskevský institut filozofie, literatury a dějin, jenž existoval v Moskvě od roku 1931 do roku 1941. V současné době je částí MGU (Moskevské státní univerzity M. V. Lomonosova).

KARAS (rus. *карась*). Metafory rybaření, lovu, chytání na udičku v tvorbě Ulitina jsou následkem jeho lubjanského výslechu po zatčení vedle americké ambasády v Moskvě, kdy se Ulitin vydával za Angličana, který mluví francouzsky, čte německy a nerozumí rusky. Po vyplňování dotazníku v angličtině, Ulitina jako zahraničního špiona odvezli do *Lubjanky*. Jeden z estébáků spokojený se zadržením řekl: „Chytili jsme tučného karasa!“ Ulitin se nemohl neusmát, a jeho úsměvu si okamžitě všimli, protože tento *chápavý úsměv* znamenal, že zadržený „špion“ rozumí rusky a jen předstírá, že je cizinec. A proto ho ztloukli. Dokonce i estébáci neměli rádi zklamání z přerušení zahraničních vztahů.

Podle článku Z. Zinika *Kočující čtvrtek* v knize Ulitin, Pavel: *Cestování bez naděje*. Moskva: Novoe Izdatelstvo, 2006, s. 7-42.

KNIŽNÍ VAZBA (rus. *переплет*). V rámci pracovní terapie v LTPB Ulitin se naučil umění knihaře, což poté využil ve výstavbě svých textů, v nichž se osud každého člověku dostával „do knižní vazby“. Český ekvivalent zní jako „dostat se do pěkné kaše“. V ruštině se tomu říká „попасть в переплет“/ „popast v pereplet“, což doslova znamená „dostat se do knižní vazby“. Ulitin doslova *sešival* své texty.

KOŇAČNÉ RYTMY (rus. *коньачные ритмы*). Další termín, který vynalezl Ulitin pro své texty roztrhány na citace a monology v rozrušeném stavu, občas i podnapilém.

Podle knihy Ulitin, Pavel: *Cestování bez naděje*. Moskva: Novoe Izdatelstvo, 2006, s. 187.

KULT KONCEPTU (rus. *культ черновика*). Nahodilá konfrontace různých Ulitinovských stránek a kamarádových pohlednic, díky čemuž se vznikl stenogram komunikace. (podrobněji viz heslo *Knižní vazba*).

LTPB (rus. *ЛТПБ*). Leningradská vězeňská psychiatrická nemocnice, ve které Ulitin byl vězněn od roku 1951 do roku 1954. V LTPB byli vězněny „nejlepší poety těch let“. LTPB ještě lze dekodovat jako „Люблю Тебя Просто Безумно“ – „Lublu Tebja Prosto Bezumno“, což česky doslova znamená „mám tě rád šíleně“.

Podle předmluvy Zinika *Kočující čtvrtek* v knize Ulitin, Pavel: *Cestování bez naděje*. Moskva: Novoe Izdatelstvo, 2006, s. 20.

LUBJANKA (rus. *Лубянка*). Hovorový název velitelství bývalé ruské resp. sovětské tajné služby KGB.

МГПИИЯ = MGLU – Moskevská státní lingvistická univerzita (rus. МГПИИЯ, МГЛУ, „Московский государственный лингвистический университет“, dříve „Московский государственный педагогический институт иностранных языков имени Мориса Торéза“).

ПОHLEDNICE (rus. *открытка*). Vyplňování pohlednice znamená střet personálního a státního diskursů v jednom kontextu, který představují „dvě strany jednoho listu“. To je, kafkovské řečeno, „setkání úřadu a mne“. A proto podepsání a zasílání vlastní vyrobených pohlednic, jež přestupovaly všechna pravidla jejich vyplňování, bylo nejen porušením reglementace a „slova“ zákona, ale se dokonce mohlo stát porušením státní hranice, kterou takovým „špatným“ způsobem utvářena pohlednice dokázala překročit v obou smyslech: fyzickém i metafyzickém. (Viz ukázkou 10 v apendixu 2).

Podle článku Ajzenberga *Pohlednice Asarkana*. Dostupné zde <http://magazines.russ.ru/znamia/2005/11/ai6.html>

PPU = Pavel Pavlovič Ulitin = Po Pročtení Upálit = Po Pročtení Uzavřít (rus. „После Прочтения Уничтожить“ – „Posle Pročtenija Uničtožit“, což doslova znamená „zničit po pročtení“). Rozšifrování Ulitenem zkratky svého jména.

Podle předmluvy Zinika *Zdravím váš neúspěch* v knize Ulitin, Pavel: *Rozhovor o rybě*. Moskva: OGI, 2002. S. 7-21

PSACÍ STROJ (rus. *печатная машинка*). Viz podrobněji 3. kapitolu.

UKLEJKA (rus. *уклейка*. = 1. *ouklej*, tj. všežravá sladkovodní ryba z čeledi kaprovitých. 2. proces lepení). Termín, lepší řečeno kalambúr, jehož zavedl Ulitin pro označení své svérázné techniky montáže, kterou lze charakterizovat jako jeho styl a způsob vytváření textů: „stránky z dalšího vázání, v němž se různé kaligrafické styly vyrovnávali s citace z anglických románů, výstřižky z novinových článků, obrázků a náčrtků perem, nalepených přímo do textu ve

formě cizích poštovních pohlednic, podle klasického Ulitinského způsobu montáže. Tohle se jmenovalo slovem *uklejka*“.

Překládám podle článku Z. Zinika *Kočující čtvrtek* v knize Ulitin, Pavel: *Cestování bez naděje*. Moskva: Novoe Izdatelstvo, 2006, s. 7-42.

STYLISTIKA SKRYTÉHO SYŽETU (rus. *стилистика скрытого сюжета*). Termín, kterým Ulitin označoval své texty. Neurčitá a „skrytá“ forma psaní, které vzniká z citací a skládá se z různých, na první pohled nepatřících do sebe prvků spojených podle principů koláže, montáže a chiasmáže. V podstatě jde o zrušení obsahové i formální stránky textu a jeho nahrazení labyrintem citací buď reálných, anebo neskutečných postav.

SEBECENZURA (rus. *самоцензура*). Princip psaní Ulitina po domovní prohlídce 1962, kdy bylo zkonfiskováno všechno, co kdysi napsal – všechny rukopisy, všechny náčrty, všechny notebooky. Později Ulitin zaznamenává své vzpomínky na té události takto: „přítomný průběhový čas jako ve filmu: PORUČÍCI KONTROLUJÍ MANUSKRIPTY. Čtenáři přišli, přišli čtenáři“.

Překládám podle textu Ulitina z roku 1977 *Háčky v roce 1887 (fragmenty)*. Dostupné v ruštině zde <http://archives.colta.ru/docs/14808>

ŠIFROVÁNÍ (rus. *шифровка*). Všechny autobiografické údaje v Ulitinských textech, tj. téměř jeho veškeré dílo, byly zašifrovány jich autorem: zredukovány do podoby buď rébusů, anebo abreviatur. Např. zkratka NMSS (rus. *ЛХСС = «лучший художник Советского Союза»*) v Ulitinských textech znamenala „nejlepší malíř Sovětského Svázu“ a byla abreviaturou pro estonského malíře Ülo Ilmara Soostera. jenž v kavárně „Artističeskoje“ kreslil na ubrouscích, zatímco Ulitin psal na útržcích.

Podle doslovu v knize Ulitina *Rozhovor o rybě*. Moskva: OGI, 2002. S. 189 a podle článku Ajzenberga *Pohlednice Asarkana*. Dostupné zde <http://magazines.russ.ru/znamia/2005/11/ai6.html>