

**UNIVERSITA KARLOVA V PRAZE**

**Filosofická fakulta**

**Ústav české literatury a komparatistiky**

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Tereza Knotová**

**PŘEKROČIT OKRSEK SVĚTA: K POETICE BYTÍ NA CESTĚ V  
ROMÁNU STŘEDOVÝCHODNÍ EVROPY DRUHÉ POLOVINY  
DVACÁTÉHO STOLETÍ**

**Across the Line of the World: On Poetics of Being on the Road in the  
Central and East European Novel of the second half of the Twentieth  
Century**

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

**2016**

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura jsou řádně citovány a uvedeny v závěru práce. Tato práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia ani k získání jiného nebo stejného titulu.

Na tomto místě bych chtěla poděkovat svým učitelům z Ústavu české literatury a komparatistiky, kteří mě po celou dobu mého studia vedli a inspirovali, především pak Mgr. Blance Čínátlové, PhD., která prokázala značnou míru trpělivosti a porozumění a díky které bylo psaní diplomové práce vyloženě obohacující.

## **ANOTACE**

Práce *Překročit okresek světa: K poetice bytí na cestě v románu středovýchodní Evropy druhé poloviny dvacátého století* pojednává o fenoménu tuláctví v dané době a prostoru. Analýza textů osmi vybraných autorů (Albahari, Bachmannová, Bernhard, Bondy, Chwin, Miłosz, Müllerová, Sebald, Velikić) skrze dvojí interpretační klíč, koncept hladkého a rýhovaného prostoru Gillesse Deleuze a Félixse Guattariho a Balabánův výklad biblického Exodu, ukazuje čtyři základní principy tohoto spíše intenzivního než extenzivního toulání: znicotnění, smysl pro hladké, melancholii a fragmentarizaci.

## **SUMMARY**

*Thesis Across the Line of the World: On Poetics of Being on the Road in the Central and East European Novel of the second half of the Twentieth Century* dissert on the phenomenon of vagabondism in a given space and time. Analysis of eight texts (Albahari, Bachmannová, Bernhard, Bondy, Chwin, Miłosz, Müllerová, Sebald, Velikić) through the concept of smooth and striated space (Gilles Deleuze, Félix Guattari), and Milan Balaban's exegesis on the Biblical Exodus shows four basic principals of this rather intensive than extensive vagabondism: nothingness, sense for smoothness, melancholy and fragmentarization.

## **OBSAH**

1. S DUŠÍ • RÝHOVANÝ A HLADKÝ PROSTOR • VYJÍT NA POUŠŤ .....	7
2. VYRAZIT NA CESTU • PROPAST ZNICOTNĚNÍ • STÁVÁNÍ-SE-ROSTLINOU • ...	14
CHODCI - NOMÁDI- KOČOVNÍCI - TULÁCI - VYSTĚHOVALCI.....	14
3. DUŠE, KRAJINA, KRAJINA DUŠE A HLADKÝ PROSTOR • MOC A ROZPAD RÝHOVÁNÍ: SOUSEDSKÁ TOTALITA • ABSOLUTNO A SÉRIE DROBNÝCH OPERACÍ.....	25
4. INTENZITA A EXTENZITA • MELANCHOLIE • TOULÁNÍ KE SMRTI.....	34
5. PAMĚŤ A TULÁCKÁ PAMĚŤ • PAMĚŤ VĚCÍ A PŘÍBĚHŮ • ZKUŠENOST A NEPŘEDATELNÉ.....	45
6. VNĚJŠÍ A VNITŘNÍ, VEŘEJNÉ A TAJNÉ, KNIHA • STRUKTURA TEXTU: FRAGMENTARIZACE A PALIMPSEST • ORALITA A EPIČNOST.....	53
7. DÁLKA JE SPRÁVNÉ SLOVO .....	61
SEZNAM CITOVANÝCH PRAMENŮ A LITERATURY .....	65

## 1. S DUŠÍ • RÝHOVANÝ A HLADKÝ PROSTOR • VYJÍT NA POUŠŤ

Naše generace vyrostla v duchu nadšeného anarchismu, a potom – nic. Společnost se vrátila k vlastní normalizaci, ne už ve smyslu 70. let, spíše se pokoušela dostat se na úroveň západu. V mnoha ohledech se jí to jistě podařilo, ale radostná svoboda, spojená s naším dětstvím, jako by zmizela v tomto normalizovaném provozu, demokracii a politickou svobodu jako by nahradily spíše byrokratické povinnosti, svoboda o sobě jakoby se proměnila v čistě konzumní prožívání světa. Na štěstí pro nás tu jsou knihy. Knihy o svobodě, postavách, které se dovedly vzdálit ostatní společnosti a žít svoji svobodu, knihy, které nás vracely zpátky k nadějím a touhám našeho dětství. Tato práce by měla být o nich.

-----

„Dokud člověk žije ve stádě, nemá duši a ani žádnou nepotřebuje“ (JUNG 1994: 39), poznamenává Jung ve 20. letech. Jenomže nejpozději v té době se začíná rozpadat celý evropsky situovanému člověku známý svět, a zejména v podmínkách střední Evropy se toto rozpadání místo s politicky proklamovaným optimismem pojí s existenciální chmurou a trudnomyslností; hrdina Meyrinkova *Golema* i Kubinovy *Země snivců* zůstává sám na pokraji propasti, „a neví, je-li na krok dosti místa“ (REJCHRT 2000: 98). Jiní to zkusili, Kafkův K., Rothův Trotta, avšak zahynuli. Rozpadal-li se doposud pouze prostor, není daleko doba, kdy i člověk jako takový (Mensch an sich) bude sám čelit rozpadu, brutálnímu pokusu o dokonalost v etymologickém smyslu slova. Vzadu, snad v minulosti, padají Celanovy černé vločky<sup>1</sup> a vepředu zeje propast, kam dál? Nietzscheův Zarathustra potkává na své cestě provazoleze, který „kráčel přes motouz napjatý od věže k věži a visící tedy nad tržištěm a lidem,“ přes „provaz natažený mezi zvířetem a nadčlověkem - provaz nad propastí. Nebezpečný přechod, nebezpečná chůze, nebezpečný pohled zpátky, nebezpečné zachvění, nebezpečná zastávka“ (NIETZSCHE 1995: 11nn.): propast přelézt a nenechat se zmást nebo shodit, stát se nadčlověkem, resp. doslova stát nad člověkem. V tom dává Nietzschemu za pravdu i Jung, aby získal člověk svou duši, stal se člověkem, který žije v bezprostřední přítomnosti, (moderním člověkem), musí pryč z prostřednosti, pryč ze zmíněného stáda, musí stát „na vrcholu nebo na okraji světa: nad sebou má nebe, pod sebou celé lidstvo s jeho historií ztrácející se v prapočáteční mlze, před sebou propast veškeré budoucnosti.“ Propastí se tu myslí normativita společnosti, která veškerou touhu směřující mimo sebe, hodnotí negativně a samozřejmě se jí snaží v sebezáchovném pudu potlačit. Znovu se tu objevuje otázka duše, jakmile totiž „existuje ideální rituální forma, v níž jsou projekty a všechny snahy a naděje

---

<sup>1</sup> „Muž bydlí v domě hraje si s hady on píše / píše když stmívá se do Němec tvé vlasy zlato Margareto / dopíše vychází před dům a hvězdy se třpytí zahvízdá na svoji smečku / hvízdne na svoje Židy a velí kopat hrob v zemi / velí nám hrajte k tanci jen hrajte“ (CELAN 2015: 28).

duše vyjádřeny (...) pak je duše venku a žádný problém duše neexistuje“ (JUNG 1994: 38n.), duše se objevuje až ve chvíli, kdy forma ztrácí schopnost pojmout do sebe život v celé jeho úplnosti. Právě proto, že tu stojí člověk na nataženém laně, nad lidmi, nad celým společenstvím, či na jeho okraji, celou svou bytostí se dostává mimo jeho působnost: anarchie, svoboda, nezávislost a především sám člověk a sám (Mensch an sich und einsam). Ten, kdo se takto rozpíná, se veden intuitivní klaustrofobií snaží dostat pryč, někam jinam, kamkoliv, člověk „nemůže sedět za oknem a dívat se, jak venku zuří bouře. Musí být v této bouři. A ta pro něho vytváří podmínky, v nichž nemůže prostě dál existovat, a musí se pokusit je svým jednáním proměnit“ (CÍSAŘ 2003: 18). To, o čem filozofové mluví už na přelomu století, znovu popíše meziváleční umělci. Jejich ponurý tón však zaniká ve všeobecném nadšení, a teprve třicátá léta potvrdí strach obsažený v dílech modernistů a expresionistů. Druhá světová válka i období, které následovalo, změnilo Evropu, střední Evropu zvláště, v místo, kde se ztrácelo vše původně lidské, čím více proklamovaného vítězství lidu a konečně nabyté politické svobody, tím méně bylo možné v těchto zemích žít. V eseji *Být (či nebýt) Středoevropanem* definuje Aleksander Fiut střední Evropu takto:

Kdybychom si představili zeměpisnou mapu celé Evropy, na niž někdo nanáší průhledné fólie, které postupně vyznačují vlivy Říma a Byzance, latiny a staroslověnštiny, katolicismu a pravoslaví, obtahují obrysy území zaniklých království a bývalých impérií, polohu jednotlivých národnostních skupin a náboženská centra, o okruhu působení komunismu nemluvě - v určité chvíli se čáry začínají překrývat a zaplétat. Je to nepochybně právě tady. Tady, kde je největší spleť a zahuštění čar, se nachází střední Evropa (FIUT 2001: 9n.)

- Evropa červených čar. V druhé polovině dvacátého století tyto čáry nemizí - naopak, stále přibývají, na rozdíl od předchozích let jsou ale ty nové nakresleny zcela neprodyšně a se snahou o jejich definitivnost.

Navzdory mnoha červeným čarám se tu, jak jsem již naznačila, objevuje řada textů, které hledají prostor pro duši, vycházejí nad normativitu společnosti, ukazují svobodu jako možnost. Takových děl je víc a výběr, který jsem provedla, tedy nutně bude omezený a selektivní. Navíc musím přiznat, že jakkoli jsem se snažila o výběr reprezentativní, samozřejmě je především značně subjektivní, přesto však doufám, že se mi na tomto výběru podaří objasnit otázku způsobu, kterým otevírají prostor svobody. (Nutno také říci, že jsem se omezila pouze na novelu a román, přestože na východní straně železné opony jsou další žánry, které by k tématu výrazně přispěly, zejména poezie a dopisy, protože tu však vstupují



do hry další faktory, jako posuny ve vnímání moderní poezie, vězeňský dopis jako svébytný žánr apod., rozhodla jsem se od nich upustit.) Těmi základními texty tedy jsou Ingeborg Bachmannová (*Třicátý rok*), Czesław Miłosz (*Údolí Issy*), Stefan Chwin (*Hanemann*), David Albahari (*Snežný člověk*), Dragan Velikić (*Astrachán*), Winfried G. Sebald (*Vystěhovalci*), Herta Müllerová (*Rozhoupáný dech*), Egon Bondy (*Máša a Běta*), Thomas Bernhard (*Amras*). Snažila jsem se o rozrůzněnost jazykovou (němčina, polština, čeština, srbochorvatština, resp. některá z jejích variant), rozrůzněnost původů autora (německy píše i autoři z dalších zemí, kromě Německa a Rakouska, i ze Slovinska, Rumunska; Chwin i Miłosz píše sice oba polsky, ale jeden z polsko-německé, zatímco druhý z polsko-litevské perspektivy; Albahari a Velikić tvoří oba srbsky, ale jeden v exilu a druhý doma), o rozrůzněnost časovou v rámci daného období (od *Údolí Issy* napsaného v roce 1955 po *Rozhoupáný dech*, který Müllerová píše až v roce 2009). Zhruba půlka uvedených textů je napsaná doma, druhá v exilu. Výběr sám však je značně ovlivněn subjektivní volbou, nicméně vynechala-li jsem některé texty, které se k tématu také váží, stalo se tak proto, že výběr na některém místě zdvojovaly, a vzhledem k už tak dost křehce interpretovatelnému tématu příliš zamlžovaly; myslím však, že vybrané prózy jsou dostatečně nosné a exemplární.

Jako hlavní interpretační přístup jsem zvolila koncept hladkého a rýhovaného prostoru Gilles Deleuze a Félix Guattariho, který má však, alespoň podle mě, jisté slabiny vzhledem k interpretovanému materiálu: pro Deleuze a Guattariho převažuje otázka strategie zabírání hladkého prostoru, a to jak mocenskými strukturami rýhovaného, tak samotnými nomády, obývající hladký prostor. Nomádi sami podle autorů také vytvářejí určitý typ mocenské struktury, který se však mnohem spíše podobá rhizomu, než mocenské síti řádného rýhování. V obou případech se tak jedná o způsob, strategii zabírání prostoru. Oblast a doba, střední Evropa druhé poloviny 20. století, je však tak výrazně rýhovaná, že na horizontální ose, ose prostoru, se nenachází téměř žádný, nebo dokonce vůbec žádný hladký potenciál (střední Evropa červených čar), tulákovi tak zbývá pouze naděje na vertikální osu času. Deleuze ani Guattari tuto osu ovšem neberou vůbec v potaz (z hlediska strategie moci logicky), přitom právě ta se ukazuje být pro poetiku bytí na cestě této literatury zásadní a charakteristická. Interpretační přístup k této vertikální ose proto otevírá starozákonní kniha Exodus<sup>2</sup> a

---

<sup>2</sup> Obraz cesty existuje samozřejmě v mnoha starověkých textech, často se však jedná o cestu jako výraz duchovního růstu podstupováním různých zkoušek. Vezmeme-li v potaz tři hlavní starověké texty s topem cesty, Odysseia, epos o Gilgamešovi a Exodus, ukazuje se, že jedině vyjití z Egypta je skutečně v této souvislosti nosné. Odysseus se vrací domů, cokoliv ho cestou čeká, vede ho do místa, které je v běžném slova smyslu jeho domovem. Gilgameš se vydává na cestu z nouze a strachu ze smrti, která mu vzala Enkidua a která mu, což je pro něj horší, pravděpodobně vezme i jeho samého. Výsledkem jeho putování má být objevení nesmrtnosti, avšak především potvrdí správnost jeho myšlení jako výsledku pevného rýhování. Exodus pouze vyvádí, Hebrejové se sice snaží dostat „domů“, jenže po tolika generacích už žádné takové domů neexistuje; Hospodin

komentáře k ní (především Milan Balabán). Jakkoli jsou od sebe oba texty velmi vzdálené, jak v prostoru a v čase, tak ve své funkci, v mnoha ohledech mohou stát paralelně vedle sebe a doplňovat se navzájem: jednak se tu objevuje obdobná významová dichotomie základních pojmů (poušť - egyptský dům služby, hladký prostor stepi a rýhovaný prostor císařství; nomád a usazené království;...), dále oba skrývají požadavek na restrukturalizaci myšlení, a především koncept nomáda jako výrazu svobody. Avšak i Deleuze a Guattari přiznávají, že „věda, která by o nich“ o tulácké či nomádké podstatě, „pojedařovala (...) by byla sama vágní, ve smyslu tulácká: nebyla by ani neexaktní jako vnímatelné věci, ani exaktní jako ideální podstaty, nýbrž anexaktní, a přece rigorózní (neexaktní svou podstatou, nikoli náhodou)“ (DELEUZE, GUATTARI 2010: 417).

Kartografické rýhování, kterým Fiut střední Evropu vymezuje, zaujímá prostor způsobem, který odkazuje, podle Deleuze a Guattariho ke královskému, státnímu umění. „Jak je možné,“ ptají se Deleuze a Guattari, „že lidé chtěli nebo si přáli poddanství, které jim zcela jistě nepřipadlo jako výsledek nedobrovolné a nešťastné války? Disponovali přece protistátními mechanismy: proč tedy a jak to, že stát?“ (TAMTÉŽ: 407). Nejsem si zcela jistá tvrzením, že stát ve střední Evropě nepřipadl jako výsledek války, zřejmé však je, že minimálně tady došlo čarováním ke vzniku silného a mocného státu. V opozici proti rýhovanému prostoru státních útvarů se objevuje prostor hladký. Tento prostor obývá a zabydluje postava nomáda - kočovníka, který je výrazem svobodného, ne-podřízeného života v opozici k dobrovolnému poddanství, které vytváří, napomáhá vytvářet stát: zastává tak opačnou pozici. Deleuze a Guattari ukazují, jakou strategií je možné odolat opětovnému normativnímu působení, jak se nenechat vtáhnout do tenat svádějící po-moderní společnosti, jak zcela změnit způsob myšlení, který by byl nezávislý na jejím: ne alternativní, spíše paralelní. Nomádové přicházejí jako metafora válečného stroje, jejich vztah k moci je proto vnější, z vnějšku, pro organizovaný „rýhovaný“ svět impéria spíše ohrožující. Nomády nelze vnímat jako anarchistickou skupinu, mají svá vlastní pravidla, která se však žádným způsobem neusouvztažňují k zákonům rýhovaného prostoru, jejich účelem také není strukturování a udržení moci, ale naopak její znemožnění, apriorní odmítnutí onoho dobrovolného poddanství. Nomádství a stát se vzájemně odpuzují, buď mohou žít jeden vedle druhého, nebo se vzájemně pohltit, ale nemohou žít spolu. A především

Nomád je zde, na zemi, pokaždé když se vytvoří hladký prostor, který sžírá a který tihne k růstu ve všech směrech. Nomád obývá tato místa, zůstává na těchto místech

---

také o sobě říká, Já jsem tě vyvedl z domu služby, nikoliv Já jsem tě přivedl domů, Exodus se skutečně soustředí na okamžik odchodu, ne na jeho závěr.

a sám způsobuje jejich růst ve smyslu, v jakém se říká, že nomád dělá poušť, stejně jako poušť dělá nomáda. (...) Připojuje poušť k poušti (TAMTÉŽ: 435),

(poušť jako provaz, hrozící nebezpečím smrti, avšak umožňující dostat se mimo, mimo propast, dav, rýhovaný prostor).

Nomádká věda tak stojí proti královské, intuice proti výpočtům, jedno pojetí světa, které žádným způsobem nekoreluje s tím druhým; hladký prostor stepi, proti rýhovanému prostoru lesa a polí (obdělávané půdy), „usedlý prostor je rýhovaný zdmi, ploty a cestami mezi ploty, zatímco nomádký prostor je hladký, vyznačený jen rysy, které se smazávají a přemísťují spolu s trasou“ (TAMTÉŽ: 434), nomádké myšlení v rýhovaném poli není možné připustit, jako by nomád ve státním organizovaném prostoru nemohl vůbec být (být sebou samým, být an sich). Dichotomie hladkého a rýhovaného prostoru je pro nomádství určující. Druhým zásadním rysem, který Deleuze a Guattari nomádům přisuzují, je způsob pohybu. Jakkoliv se zdá očekávatelné charakterizovat je právě pohybem, ukazuje se, že to je chyba - nomád je ve skutečnosti „spíše ten, kdo se nehýbe“ (TAMTÉŽ). Vypadá to nelogicky, Deleuze a Guattari ale argumentují pasivitou jejich pohybu - beduín se samozřejmě jako takový hýbe, ale vsedě, kterýžto způsob odkazuje i k duchovním cestám, také zdánlivě bezhybným, jejichž intenzita se projevuje na místě. A dále: charakterizuje-li např. Bauman tuláka také tím, že

Žije na zastávce, protože každou situaci v níž se nachází, chápe jako útulek, v němž se dlouho nezdrží, který brzy opustí, aby přešel na jiné místo, jež nebude zase ničím více než dočasným útlkem (BAUMAN 1995: 47),

ukazuje se, že jeho pojetí je v přímém rozporu s tím, jak je chápe Deleuze a Guattari: nomád sice putuje od jednoho bodu k druhému (body s vodou, shromažďovací body, obyvatelné body atd.), jeho pohyb ale není pouhým přesunem mezi nimi, důležitější než jednotlivé zastávky je samotný proces přesouvání, navíc jsou tyto body více méně pevné, pevně dané. Nomád - kočovník odmítá astrologii, coby královskou vědu, neřídí se pouze pevnými či stálými body (oáza), jeho trasu určují mnohem spíše sezónní vegetace závislá na deštích, směr a síla větru, stopy zvířat, vlnění písku, zvuky. Soubory vztahů v krajině, rysy, které se rychle smazávají a stírají, které tu později už nejspíš nebudou, nebo nebudou mít tentýž význam. Nomád sleduje svůj cíl a sleduje svou skupinu, jakkoliv Deleuze a Guattari odmítají definovat kmen - rasu jinak než útlakem, kterému čelí, nečistotou, kterou jí přisuzuje vládnoucí systém

(DELEUZE, GUATTARI 2010: 433); stále se jedná o skupinu, již tato množina znaků charakterizuje a která ji do značné míry sama pěstuje jako svou vlastní identitu.

Hladký prostor odkazuje k poušti a ke svobodě, toto spojení není ovšem nové. Vyrazit na cestu ve smyslu úniku před dosavadní drezurou společnosti má svůj pravzor v biblickém Exodu, kde se tento odchod zdá být jediným důvodem cesty: „já jsem Hospodin. Vyvedu vás z egyptské země, vysvobodím vás z vašeho otroctví a vykoupím vás vztaženou paží a velkými soudy“ (Ex 6,6). Hospodinův slib daný Hebrejcům tím ale nekončí, „vezmu si vás za lid a budu vám Bohem“ (Ex 6,7). Bůh staví před svůj lid tuto cestu téměř jako úkol, vysvobození se nestane samotným odchodem, ale teprve cesta osvobodí<sup>3</sup> (osvobození ne jako zlom, ale proces): z otrockého národa na začátku k vyvolenému národu na konci. Aby mohlo k tomuto přerodu dojít, musí se vnitřně proměnit i samotní Izraelci; Milan Balabán tvrdí, že cesta je především výzvou k restrukturalizaci zbožnosti: odchod z Egypta žádá zapomenutí dosavadních, nyní už zbytečných rituálů, ale pozměnit je třeba i ty rituály, které se zdají být pro náboženský život nezbytné: obětiště a dosavadní závislost na chrámu i celý jeho hierarchický aparát omezit na místo setkávání (synagogu), celou honosnou obřadnost a spirituální sublimace ceremoniálu na modlitbu (BALABÁN 1998). Tak jako se musí vnitřně proměnit izraelská pospolitost, aby našla svobodu a došla do země kanaánské (kdo zůstává i přes cestu vysvobození otrokem, umírá v poušti), musí i člověk sám projít určitou změnou, aby byl cesty schopen, jinak nedojde daleko, resp. nepozná cestu samu, nenajde svobodu, kterou si od ní sliboval. Poušť ve Starém zákoně neznamená svobodu samu, ale cesta přes ní umožňuje přestrukturovat společnost i myšlení člověka, aby mohly do svobody dojít.

Hladký prostor pouště se jeví vůči rýhovanému státnímu prostoru jako paralelní, nezávislý (spíše než v opozici), vytváří se jakoby sám tam, kde se rýhování přestává ukazovat jako silné, všude tam, kde se objeví, objevují se i nomádi, kteří přestrukturovávají a přeskupují a zpětně tak hladký prostor opět rozšiřují. Promyslíme-li z výše naznačeného tuto teorii v kontextu literatury střední Evropy po válce a ve druhé polovině dvacátého století, objeví se tři základní otázky: jednak, kdo jsou v tomto kontextu nomádi? Mají nějaké společné rysy, kterými je možné je charakterizovat? Dále: jakým způsobem se chápají, obsazují hladký prostor a jak ho znovuvytvářejí? A nakonec: jak se to odráží ve struktuře textu, mění se jeho struktura po tom, co ho nomádi ovládnou a přetvoří do hladkého prostoru? A dvě další otázky se připojují: jakým způsobem se v textu projevuje paradox pohybu, který je pasivní, ale zároveň i intenzivní? A jakým způsobem, pohybuje-li se nomád v poušti bez

---

<sup>3</sup> Fakt, že se jedná o pouhou vyhlídku, příslib, je naznačen v českém překladu (jak v ekumenickém, tak v kralickém) i použitím dokonavého vidu.

pevných a trvalých stop, pracuje paměť, paměť bez hmoty? Předpokládám, že v průběhu práce se objeví i další otázky, které budou s tématem souviset a které bude také potřeba zodpovědět. Dá se dokonce říci, že otázka je pouze jediná, jakým způsobem tulák zabírá, obývá a rozšiřuje hladký prostor, a další naznačená témata pouze rozrůžňují výchozí bod zkoumání, výchozí bod čtení. Je proto pravděpodobné, že se budou otázky vzájemně úzce doplňovat, a je tedy možné, že se budou jednotlivé argumenty či sekvence opakovat, či na sebe navazovat roztržitěně v celé práci, to však pouze za předpokladu, že se můj výše naznačený dvojí interpretační přístup ukáže jako nosný.

## 2. VYRAZIT NA CESTU • PROPAST ZNICOTNĚNÍ • STÁVÁNÍ-SE-ROSTLINOU • CHODCI - NOMÁDI- KOČOVNÍCI - TULÁCI - VYSTĚHOVALCI

Vyrazit na cestu není ale možná tak snadné.

Je deštivý červen a červnem začíná třicátý rok. Dřív býval zamilován do měsíce, v němž se narodil, do raného léta, do své planety, do příslibů tepla a šťastných vlivů šťastných hvězd. Už není zamilován do své hvězdy (BACHMANNOVÁ 2000: 19).

Vypravěč povídky *Třicátý rok*<sup>4</sup> vstupuje do onoho titulního třicátého roku, přestože mu ostatní říkají, že je ještě mladý, on sám o tom začíná pochybovat a

Jednoho dne, na nějž pak zapomene, zrána procitne a najednou tu leží a nemůže vstát, zasažen tvrdými paprsky světla, zbaven všech zbraní a vši odvahy nového dne (...) klesne zpátky do mdlob a s ním i každý prožitý okamžik. Klesá a klesá a nevykřikne (i to je mu vzato, všechno je mu vzato!) a řítí se do prázdna (TAMTÉŽ: 17)

a zjistí, že změna, předěl, kterým prošel, je definitivní a že ti dva lidé, člověk, kterým byl, a člověk, kterým se stal, si nejsou příliš podobní. Unikne do mdlob, klesá zpět do neurčité masy spánku a nevědomí, nová definitivnost světa tím ovšem nezmizí, „teď ví, že i on je v pasti“ (TAMTÉŽ: 19). Po létech „nejextrémnějších myšlenek a neúžasnějších plánů“ (TAMTÉŽ) najednou padá, propadá se hlouběji a beznadějně zpět do nicoty, do normality a normativity požadované společností od dospělého (v opozici k ujišťování, že je stále ještě mladý) člověka. Propadání se a podléhání je první figurou Barthesovy konstrukce milostného života. Definuje ho jako

Výron znicotnění, jenž postihuje milující subjekt ve stavu beznaděje či naplnění. (...) A tak na mne někdy doléhají neštěstí či radost, aniž by vplynuly z jakéhokoli vzrušení. (...) Když se mi tedy takto přihodí, že podléhám, je to proto, že tu již pro mne není žádné místo, ani ve smrti (BARTHES 2007: 25n.).

U Bachmannové se nejedná o začátek milostného pnutí, ale pocit znicotnění se tu objevuje se stejnou naléhavostí. "Nejextrémnější myšlenky a nejúžasnější plány" jako by od vypravěče

---

<sup>4</sup> Bachmannová, Ingeborg: *Das dreißigste Jahr* (Třicátý rok, 1965): povídka, v níž vypravěč jednoho dne s hrůzou zjišťuje, že mu už brzy bude třicet a s pocitem, že tím vše končí, se snaží změnit svůj život, vyrazit na cestu, se vším začít znovu. Během ne příliš vydařených pokusů a cesty zastaví na dálnici auto, aby ho vzalo s sebou, řidič však jede příliš rychle, stále rychleji. Když se vypravěč probere z kómatu, leží na operačním sále, náhle seznává, že nemá smysl komukoli psát, jediné, co chce, je přežít. Zatímco řidič vozu zemřel, vypravěč žije a nadšen z tohoto faktu se vrhá do „normálního“ života.

odstoupily a najednou se ukazuje, že v nich pro něj už není místo, a zoufalá a horečnatá snaha, která po tomto zjištění následuje, vede pouze k tomu to místo znovu najít, nebo vybudovat nové.

Ve Velikićově *Astrachánu*<sup>5</sup> nedoprovází postavy, vydávající se na cestu, tak zřetelný neklid a přelom, před velkými událostmi se však na různých místech objevují rozsáhlé kolonie pampelišek. Bělehrad, kde byla založena i malá zoologická zahrada, nabízí uplatnění pro každého, pouze první umělecký zahradník musel odejít - jeho služby nikdo nepotřeboval. Velikićův hrdina se vydává na cestu podobně, jako když „příštího dne na dvoře kasáren špičkou boty rozprášil vločkovitou hlavičku pampelišky, která vyrostla mezi betonovými kostkami“ (VELIKIĆ 1997: 138). Marko Delić se stává chodcem a to ve dvojitým smyslu: jednak tak označuje svoji novou existenci, když se stěhuje do Puly do zděděného domu. Chodec se pohybuje někde mezi turistou, jichž je Pula zejména v létě plná, a starousedlíky, kteří žijí stranou veškerého toho „prázdninového dění“, „Pula je hotelem, v němž stráví nějakou dobu, hluboce zanořen do jiného města“ (TAMTÉŽ: 129nn.). Podobně jako vločky rozkopnuté hlavičky pampelišky. Jenomže „chodci jsou obyčejní lidé s poněkud jinou sensibilitou“ (TAMTÉŽ: 133) a Marko se brzy stane i tímto Chodcem, součástí spolku podivínů, kteří se toulají krajinou, již jistým způsobem zkoumají: „Jsme pouze typografové, (...) nenecháváme si však ujít ani ony hlubší, podzemní vrstvy. Překrýváme velké plochy, (...) chodci nejsou vědci, oni naslouchají“ (TAMTÉŽ) - napůl básníci a napůl amatérští botanikové, doslova tuláci po okolí, jak je nazývá Markův zesnulý příbuzný. Pampeliška, která ochraňuje chodce a zároveň je symbolizuje, představuje také výraz úplného znicotnění a jakkoli plevel odkazuje i ke své životaschopnosti, k vůli životu kdekoliv, i mezi betonovými kvádry, ale

Za cenu přesahující hodnotu samotného života, jelikož síla k obraně a zachování života byla vypůjčena od budoucích pokolení, jež se rodila zadlužená a zatížená. V tomto boji přežil pud sebezáchovy, zatímco život sám ztratil tolik, že mu nezůstalo o mnoho víc než pouhé jméno (TAMTÉŽ: 16).

Podobný proces znicotnění je možné zachytit i u dalších hrdinů, ne vždy ale vystupuje tak zřetelně. Je to tedy právě tento proces, strach z něho, který vyvádí hrdinu na cestu, a navíc se

---

<sup>5</sup> Dragan Velikić: *Astragan* (Astrachán, 1991): začínající spisovatel Marko Delić se pokouší napsat svůj první román a poznat tak i svoje kořeny a původ. Jeho příbuzný mu odkáže svou vilu v Rijece a tím i postupně zatáhnutí do struktur organizace Aphake (řec. pampeliška), která se navenek projevuje jako spolek milovníků květin, ve skutečnosti se však jedná spíše o rozsáhlou teroristickou organizaci. Marko Delić, který v jejích službách několikrát změnil identitu, se nakonec rozhoduje ji opustit; to se ale ukáže stejně jako snaha opustit svoje místo ve vlastním rodokmenu nemožné a vede to k jeho úplnému zničení.

tu znovu objevuje pojem duše, která jediná jako by zamezovala normalizaci přebytkem. Velikić píše

Zatímco šedá lidská masa žila v blahobytu klidu, jaký ještě nebyl zaznamenán od dob Rakousko-Uherska, jednotliví občané, obdaření toužebnou duší a smysly, tušili, že je sedlina vzduchu vážně narušena. Neviditelná rtuť vystoupila k poslednímu stupínku, který často předznamenává léta vichřic (TAMTÉŽ: 150).

Jako reakce na nicotu, která se otevírá jako propast, se u hrdiny objevuje něco, co sociolog Maffesoli nazývá „pudem bloudění“ (MAFFESOLI 2002: 21), přičemž bloudění zde stojí v opozici vůči oné završenosti, která měla být utopickým cílem moderní společnosti: „tváří v tvář společenství, které o sobě tvrdí, že je dokonalé a plné, se vyslovuje nutnost dutiny, ztráty, výdaje“ (TAMTÉŽ: 25), v opozici vůči bezvadnosti a předvídatelnosti společnosti<sup>6</sup>. Tulák se velmi blíží válečníkovi tak, jak ho definuje Deleuze a Guattari,

Válka totiž udržuje roztržičnost a segmentaritu skupin a válečník sám je zajatcem procesu hromadění svých hrdinských činů, které ho dovádějí k osamělosti a smrti, ty přinášejí věhlas, nikoli však moc (DELEUZE, GUATTARI 2010: 405).

Znicotnění, stejně jako věhlasné činy, staví tuláka podobně jako válečníka proti společnosti (i vlastní), u obou vedou činy k určitému statusu, u obou mohou vést ke smrti, válečník však činy hromadí z nutnosti (shora) mu dané, jeho okolí je očekává, tulák se svými činy snaží vypořádat s propastí znicotnění. Ta určuje cestu, její způsob.

Zmocňuje se ho neklid. Musí sbalit kufry, vypovědět byt, své okolí, svou minulost. Musí odcestovat, a nejen to, musí odejít. Tento rok musí být volný, všeho se vzdát, odejít jinam, pryč z těchhle čtyř stěn a mezi jiné lidi“ (BACHMANNOVÁ 2000: 19).

Propast znicotnění radikálně odděluje starý život od cesty, sama však nenáleží ani jednomu. Podobně jako hladký prostor, kam se uchyluje Deleuzův a Guattariho nomád, má svůj předobraz v poušti exodu, lze zde najít i starozákonní podobu znicotnění, když v ustanovení hodu Beránka klade Hospodin důraz na spěch, ve kterém bude slavnost probíhat a ze kterého vyplývají i další atributy: hořké byliny, nekvašené chleby, sněžení celého beránka a spálení

---

<sup>6</sup> Maffesoli je ovšem sociolog, touhu po bloudění zdůvodňuje potřebou společnosti vykročit ze své uzavřenosti a načerpat novou (genetickou) energii: („pohlavně neurčitý metoikos, bližší přírodě než kultuře, město opět oživí a tím dá znovu smysl notně vysílenému spolubytí. Barbar dodá novou krev ochablému sociálnímu tělu, přespříliš změkčilému shůry poskytnutým blahobytem a bezpečím“ TAMTÉŽ. )



zbytků. Nic ze starého života se nesmí dostat na cestu, ale ani nic z nového nesmí být zanecháno ve starém světě. Celý hod je podřízen blížícímu se odchodu:

Navečer bude celé shromáždění izraelské pospolitosti beránky zabíjet. (...) Tu noc budou jíst maso upečené na ohni a k němu budou jíst nekvašené chleby s hořkými bylinami. (...) Nic z něho nenecháte do rána. Co z něho zůstane do rána, spálíte ohněm. Budete jej jíst takto: Budete mít přepásaná bedra, opánky na nohou a hůl v ruce. Sníte jej v chvatu (Ex: 12, 6-11).

Chvat, který se tu zdůrazňuje, odebírá hostinu usedlému (ve smyslu usazenému) národu, v Egyptě zůstává její pohodlí, ale hostina sama už patří cestě, i tak už proměňuje svůj charakter - slavnost připomíná spíše posilnění na pochodu. Hod Beránka má výjimečné místo v dlouhé řadě „rituálů na odchodu“, už proto, že jeho novozákonním obrazem je večeře Páně<sup>7</sup> a odchod na cestu svobody má tak novozákonní paralelu v odchodu z pozemského života do Božího království, o tom ale dále. Je ovšem zřejmé, že pozdější rituály nebudou ani zdaleka tak vědomé, natož úplně a někdy může být hostina před cestou redukována i na pouhou cigaretu:

Když jsem měla letět poprvé, nechala jsem všechny své přátele doma, ačkoli bych jim ráda zamávala. Bylo to jednoho jitřního dne, kdy člověk má oči pro všechno. (...) Než se cestující vydají na letištní plochu, jako jeden muž odhodí a zašlápnou cigaretu. Prodírají se větrem za letuškou, na posledním stupni přistávacích schůdků shýbají jeden po druhém hlavu a mizí v kabině. Uvnitř na chvilku pevně zavrou oči, aby si zvykli na šero, a chvatně a nenápadně si vyhlédnou nejlepší místo. Pak využijí zbývající čas, aby si pečlivě pověsili kabáty na háček, zkřížili popruhy přes břicho a z tácu přijali nabízený bonbon. (...) Když jsem o pár měsíců později musela letět znovu, čekala jsem u východu, protože můj let už vyvolali. Rozevřela jsem ranní noviny, ačkoli bylo nepohodlné číst vestoje. Bylo to ale lepší než jenom stát. Konečně se uzávěra otevřela; odhodila jsem cigaretu a zašlápla ji (BACHMANNOVÁ 2009: 23-30).

-----

Za povšimnutí stojí fakt, že se jedná právě o hostinu, která už sama o sobě má zvláštní charakter. Oddělíme-li v Odyssey čas vyprávění a čas vyprávěného, zjistíme, že se zde dějí pouze dvě věci - hoduje se a vypráví. Hlavní smysl hodů spočívá v jejich kultickém významu, vytváří se společenství obce a zároveň lidí a bohů (společné zasednutí). Mezi spoluhodovníky vzniká určitá solidarita, a tak hostina, organizace společného jídla patří i k základním

---

<sup>7</sup> BALABÁN 1998, ale také např. FRYE 2000. Frye místo výrazu obraz používá termín prototyp

antropologickým rysům člověka (ČINÁTLOVÁ 2009: 78). Když se nasytí tělo, je čas nasytit i ducha a v ten moment přichází na řadu vyprávění. Zklidnění, které začíná už hostinou, je teď úplné a soustředěné, zároveň představuje úplný opak cesty a putování charakterizované naopak neklidem, pohybem, míjením. Poslouchat znamená mlčet, nikdo vyprávění nepřerušuje: příběh musí být vypovězen celý, jinak by nedával smysl. „Podstatné je něco zpřítomnit - zpřítomnit vyprávěním skutečnost příběhu. (...) Skutečnost každé věci spočívá v tom, že je součástí příběhu“ (NEUBAUER 1991: 48). Ať už se vyprávějí příběhy obecné, či hrdina vypráví o svém původu - nakonec to může být jeden a ten samý příběh, jako ten Odysseův, byť vyprávěný z různých pozic (Odysseus jej vypráví několikrát, pokaždé jako jiná postava - žebrák, trosečník, otec, syn, hrdina, ale sám jej i slyší na hostině u Faiéků) - mlčení po hostině souvisí s nasloucháním, s přítomností tohoto příběhu, není důležité, zda je příběh sám o sobě pravdivý, v tom smyslu, že se skutečně stal a všechny podrobnosti odpovídají. „V každé jeho lživé promluvě však trvá pravda prožitého lidského utrpení, boje s osudem i přízně a nepřízně bohů“ (ČINÁTLOVÁ 2009: 82n.). Každé vypravování, mythos v původním slova smyslu, znovu vytváří svět a dává mu smysl, doslova „při vyprávění povstává svět“ (NEUBAUER 1991: 42). Pokud ovšem k tomuto usednutí nedojde, a ani není žádoucí, aby k němu došlo, zůstává v hodovnicích až jakési prázdno. Tělo se nasýtí, ale duše zůstala hladová a lačná, zůstává v ní prázdno spojené s nemožností opětovně uchopit svět, prázdno až fyzicky hmatatelné, které pudí člověka vyrazit na cestu, zaplnit je tou cestou<sup>8</sup>. Proto se jako jeden z možných cílů cesty může jevit snaha „poznat sám sebe“. (Když povolává Hospodin Abrama, říká mu v ekumenickém překladu „Odejdi ze své země, ze svého rodiště a z domu svého otce do země, kterou ti ukážu“ (Gn: 12, 1) a toto „odejdi“, hebr. „lech lechá“ překládá Karol Sidon doslova jako „Jdi sobě“, BALABÁN 2009: 19), přemoci chaos způsobený znicotněním tím, že svět dostane opět svůj smysl a bude znovu zabydlen, znovu vybudován. Zůstává však otázkou, zda takto znovu vybudovaný svět bude skutečně znamenat poušť, hladký prostor stepi, čili onu svobodu, kterou tulák hledá.

Může se ovšem stát, že ani poloviční hostina jako zástupný symbol znicotnění neumožní hrdinovi vyrazit na poušť, do hladkého prostoru a tím se osvobodit. Vypravěč

---

<sup>8</sup> Co to znamená, že po poslední večeři žádal Ježíš učedníky, aby s ním zůstali ještě vzhůru, doslova jim říká: „Má duše je smutná až k smrti. Zůstaňte zde a bděte!“ a když zjistí, že usnuli „Váš duch je odhodlán, ale tělo slabé?“ (Mk: 14, 34 - 38). Snaží se ještě zabydlet svět, aby se nemusel vydat na cestu, resp. zůstat tak součástí pospolitosti a učedníci ho vydávají, opouští a zrazují již ve chvíli po večeři, kdy usínají a odmítají místo v jeho blízkosti a upírají mu soucit (solidarititu)?

novely *Snežný človek*<sup>9</sup> prijíždí do severoamerického mesta na pozvaní miestnej university. Už svým príjezdom získava pocit, že sa ocitl v pasti, ze ktorej nebude schopen se dostat:

Spočiatku, keď sme opustili letisko, som sa pokúšal sledovať cestu, aby som si zapamätal poradie zákrut, akoby som vchádzal do labyrintu, z ktorého neskôr budem musieť s námahou vyjsť, ale onedlho som s tým prestal. Mesto bolo priveľké, noc sa spúšťala na zem nepochopiteľne rýchlo, mená ulíc mi unikali, námestia tu v podstate neboli nijaké, len z boku, ako na plátne, sa mihalo mestské centrum, desiatky vežiakov nabitých svetlom ako rozžiarené hviezdy. (ALBAHARI 2001: 11).

Ani sklenice pomerančového džusu, ktorou si výslovně vyžadá, mu neumožňuje zbaviť se dohlížiteľského rýhování, ktoré ať v symbolické rovině gest profesora politologie („keď on mávne rukou, svet sa zatvára alebo otvára podľa toho, ktorým smerom sa ruka pohne“ TAMTÉŽ: 22) nedávne historie rozpadu jeho domoviny a všetečných otázek studentů hostitelské univerzity, nebo ve zcela konkrétní podobě rozvrhu města a pokynů a denních povinností, které se od něj očekávají výměnou za stipendium:

Z hnedej obálky som vybral papiere, ktoré mi dala dekanova sekretárka: kópiu dohody, formuláre pre zdravotnú poisťovnu a služby zubára, mapu univerzitého komplexu, pracovný čas knižnice, adresár kníhkupectiev a múzeí, zoznam predpokladaných povinností. Tri literárne večery, bolo napísané na tom zozname, jedna prednáška o nacionalizme, jeden rozhovor o súčasnej literatúre, jedna panelová diskusia o poetike krátkej prózy, stretnutia so študentami kurzu kreatívneho písania, jedna návšteva základnej školy, jedna návšteva gymnázia, čítanie rukopisov. Nevedel som, o akých rukopisoch je reč, ale pocítil som, aka sa vo mne, napriek pomarančovej šťave, obnovuje stará nenávisť (TAMTÉŽ: 21).

Nenávidený prostor ho neustále vtahuje a zpracovává a teprve s fatálním vypětím všech sil se vypravěči podaří uniknout.

Kdo tedy vyráží na cestu pouští, kdo hledá hladký prostor, kdo je tím chodcem, vyhnanecem, vystěhovalcem a nomádem? Velikićovi říká:

---

<sup>9</sup> David Albahari: *Snežni čovek* (slovensky *Snežný človek*, 1995). Do malého mesta v Kanadě přijíždí spisovatel z Bosny, který od místní university dostal pracovní stipendium (jež však působí vzhledem k okolnostem i k chování ostatních jako solidární či spíše soucitné). Město jako by vypravěče a titulního hrdinu v jednom stále více vtahovalo do pasti. Nakonec se vydává na vrchol nedaleké hory, která snad měla kdysi posvatný charakter, kde umírá zasypán sněhem.

Tento hřbitov připomíná hotel. Když procházeli hlavní alejí, Josip se náhle sklonil a utrhl stonek pampelišky s nezvykle velkou vločkovitou hlavičkou. Zvedl ji do výše očí a pak silně fouknul. Zvláštní rostlinka, poznamenal Josip. Je ochráncem chodců. Ten, kdo rozumí tajnému jazyku botaniky, může se v přírodě orientovat bez kompasu. (...) Chodci jsou obyčejní lidé s poněkud jinou sensibilitou. (...) Jsme pouze topografové, nenecháváme si však ujít ani ony hlubší, podzemní vrstvy. Překrýváme velké plochy. (...) Chodci nejsou vědci, oni naslouchají. (...) Jiný vědec, Miroslav Bertoša, objevení chodců jednoznačně nezavrhl. Rozpoznal v nich následníky středoevropských vyhnanců roztroušených v pustých istrijských městech: malarické benátské providury, unavené rektory a rašporské kapitány. V písemných pracích pavědců objevil Bertoša formu lkavých dopisů a zpráv, takzvaných *dispacci*, na něž nadřizení ve městě na lagunách zřídka kdy odpovídali. Zoufalí Benátčané se oddávali melancholii a zpuštění istrijských cest (VELIKIĆ 1997: 133-151).

Chodci, roztroušení po všech končinách, se vyznačují jednak obzvláštní melancholií, jednak určitou blízkostí ke světu rostlin a neživé přírody (jámy). Nejsou ovšem jediní, koho přitahuje svět rostlin více, než je obvyklé. Touto blízkostí charakterizuje některé své postavy i Sebald ve svých *Vystěhovalcích*<sup>10</sup>:

Dlouho jsme tuto scénérii zdvihajících se a klesajících kontur mlčky pozorovali a zdálo se nám, že jsme úplně sami, než jsme zahlédli v jihozápadním koutě zahrady, v polostínu vysokého cedru, ležet v trávě nehybnou postavu. Stařec si opíral hlavu o loket a vypadalo to, že je zcela ponořen do pozorování kousku země před sebou. (...) I was counting the blades of grass (SEBALD 2006: 11).

Podobně jako Velikićovi chodci se i Sebaldovy postavy zabývají přírodou značně nepraktickým způsobem: zahrada je neudržovaná, dr. Selwyn počítá stébla trávy. Učitel Paul Bereyter v odpoledních hodinách často vypomáhá v Lerchenmüllerově zahradnictví, v létě přespává na šindelové střeše altánu "na jeho oblíbeném nočním lůžku, kde se mu ve tváři

---

<sup>10</sup> Winfried Georg Sebald: *Die Ausgewanderten* (Vystěhovalci, 1992). Čtyři polodokumentární prózy, některými motivy však propojené, o životě politických i ekonomických vystěhovalců z Německa a litevské části Polska. Dr. Henry Selwyn je majitel domu v Norwichi, v němž autor bydlí. Paul Bereyter je jeho oblíbený učitel z vesnické školy. Ambros Adelwarth je prastrýc, jehož si matně pamatuje z dětství. Max Aurach je malíř, s nímž se autor setkává krátce po emigraci do Anglie.

odrážely nekonečné voje hvězd (TAMTÉŽ: 31). I Miłoszův dědeček Kazimír Surkont z *Údolí Issy*<sup>11</sup> podle vypravěče

Ani trochu nepřipomínal muže, kteří se tu kdysi zabývali hlavně výběrem koní a hádkami o druzích zbraní. (...) Ve dvoře nebyl ani jeden lovecký pes, přestože se na prostranství vedle stáje drbaly a vybíraly si blechy houfy všelijakých voříšků, kteří neměli žádné povinnosti. Také tu nebyla ani jedna puška.<sup>12</sup> Dědeček Surkont si nade všechno cenil klid a knihy o pěstování rostlin (MIŁOSZ 1993: 17).

Přestože se jedná o hospodáře, nesnaží se o větší užitek ze svých polností, v knihách nehledá způsob, jak hospodářství zlepšit, rozšířit, ale klid a harmonii. Podobný vztah k botanice má i vypravěč, jeden z bratrů v Bernhardově *Amrasu*<sup>13</sup>, v termínech svých přírodních věd hledá spíše útěchu, než že by je byl s to jakkoliv prakticky využít. Nejbliže k praktickému vztahu s rostlinami je Leo Auberg z *Rozhoupaného dechu*<sup>14</sup> Herty Müllerové, pro něhož znalost plevelu a užitek z něj představuje poslední předěl mezi životem a smrtí hladem:

Listy lebedy lesklé bonzaté se mohou jíst syrové jako salát polníček, samozřejmě posolené. Divoký kopr se oškube a lebeda se jím posype. Nebo se celé lodyhy povaří v osolené vodě. Když se lžící vyloví, chutnají jako opojná imitace špenátu. Vývar se vypije buď jako čirá polévka, nebo jako zelený čaj (MÜLLEROVÁ 2010: 22).

Jenomže recepty, byť na špenát z lebedy lesklé bonzaté, „jsou vtípky anděla hladu. Je to sebemrskáčský běh uličkou hanby“ (TAMTÉŽ: 108), i proto se Leo snadno odpoutává od užitkové stránky plevelu a rychle se přesouvá k popisu rostlin v momentě, kdy „se lebeda začíná zabarvovat a už není požitelná, teprve pak je opravdu krásná. Chráněna svou krásou zůstane na okraji cest“ (TAMTÉŽ: 22). Lebeda bonzátá lesklá si v románu zachová obě

---

<sup>11</sup> Czesław Miłosz: *Dolina Issy* (Údolí Issy, 1955). Tomáš vyrůstá na statku svých prarodičů, kteří se počítají k polské šlechtě na území závislé Litvy. Jeho obzor je rámován častými zprávami o příjezdu jeho matky, který se však dlouho nekoná, proto se Tomášův svět dětství váže pouze na údolí řeky Issa, kde se setkává již téměř zašlý, polopohanský svět litevských lesů s počínajícími problémy dvacátého století.

<sup>12</sup> A to i přesto, že jeho žena připomíná nejvíce lesního tvora, viz. str. 19 násl. citace

<sup>13</sup> Thomas Bernhard: *Amras* (Amras, 1964). Koláž zápisků, poznámek a dopisů staršího ze dvou bratrů, kteří se rozhodli spolu s rodiči spáchat sebevraždu, na rozdíl od nich se jim to ale nepodařilo. Strýc je odváží pryč od všetečného zájmu rakouských úřadů a ubytovává je ve své Černé věži, kde žijí až na občasně návštěvy odborníka na epilepsii mladšího bratra odloučení od světa. Po smrti tohoto bratra se vypravěč dostává na strýcův statek, kde má vypomáhat v lesích, když zjišťuje, že takto není možné žít, odchází ale také.

<sup>14</sup> Herta Müllerová: *Atemschankel* (Rozhoupaný dech, 2009). Zápisky starého muže, který svoje mládí musel prožít v ruském pracovním táboře, aby si jako příslušník německé menšiny v Rumunsku odpracoval svoji vinu. V krátkých kapitolách se věnuje vždy konkrétnímu táborovému fenoménu a nenápadně tak posouvá celý děj dopředu.

polohy, jako by však šlo o dvě různé a na sobě nezávislé entity, lebeda k jídlu a lebeda, jejíž krásou je vypravěč fascinován, která však nemá žádný další užitek. Zvláštnost vztahu k rostlinám ukazuje nejlépe Miłosz na postavě Josefa Černého, domácího Tomášova učitele, který

Dostával odkudsi knihy, sušil rostliny mezi listy novin zatížených prknem, psal lidem dopisy a vyprávěl o politice. Kdysi byl za tu politiku zavřený a pracoval ve městech, ale neoblékal se městsky, výšivkami svých košil dával najevo, že zůstal vesničanem<sup>15</sup>. Příslušel k tomu plemeni, který si u našich kronikářů vysloužil jméno nacionalistů, to znamená, že chtěl sloužit dobrému jménu své vlasti. A právě v tom byla ta potíž, příčina jeho žalů (MIŁOSZ 1993: 33).

Spojení jakýchsi knih, sušených rostlin a politiky řadí zájem o flóru mezi podivně konspirační činnosti, jako by už samotný fakt sušení rostlin budil podezření a zaváněl revolucí. V tom má ostatně Miłosz blízko k pojetí Velikićově, jehož sdružení Aphake sleduje tajná policie - velkou roli v tom však nehraje fakt, že se z organizace nakonec skutečně vyklube teroristická síť, to ostatně tajná policie přes veškeré sledování nemůže ani tušit, jako spíše neurčitá nervozita vyplývající z „vědomí o vyvolenosti, které záhy přerůstá v energii o sobě a tak odvádí našeho hrdinu po stezkách dalekých zahrad, nad nimiž se vznášejí voňavá oblaka aromatických rostlin (VELIKIĆ 1997: 201).

Jakkoliv se vztah k rostlinám v jednotlivých případech odlišuje, zdá se, že je to jedna ze základních charakteristik, kterou můžeme tulákům - chodcům - vystěhovalcům - nomádům přiřknout. Z toho je vidět, že nejde o nějaký objektivní výsledek, nýbrž o jakousi blízkost. Ale blízkost čemu? Otázkou také zůstává, proč zrovna tato vlastnost a jaké má další konotace. Již zmiňovaný Deleuze a Guattari v knize *Kafka. Za menšinovou literaturu* vykládají stávání se zvířetem v Kafkových textech jako přímočarou únikovou linii, která stojí v protikladu k archetypální reteritorializaci: absolutní deteritorializace nořící se do pouštního světa:

Stát se zvířetem znamená právě vytvořit pohyb, vytyčit únikovou linii v celé její pozitivitě, překročit práh, dosáhnout kontinua intenzit, kde se všechny formy rozpadají, a s nimi všechny významy, označující a označované, všechno se mění v nezformulovanou hmotu, deteritorializované proudy, nesignifikantní znaky (DELEUZE, GUATTARI 2001: 24).

---

<sup>15</sup> Města v Miłoszově románu jsou obydlena Poláky, vesnice Litevci, politika neznámá totéž co kultivovanost.

To, co na Kafkovi všichni milují, je jeho opuštěnost, ne ve smyslu vakua, ale ve smyslu svobody pohybu.<sup>16</sup> Na kolik se dá mluvit o stávání se rostlinou? Nejblíže je tomu zřejmě Sebaldův dr. Selwyn, ale i Leo Auberg, který se postupně stává, chce se stát lebedou, tou, která už není požitelná, která bez užitku a obdařena velkolepou krásou roste na haldách ve stepi, stát se rostlinou, které step neubližuje, „seděli jsme v dírách až po krk, s nosy ven, jako překotně vyklíčenými cibulkami květin nad zemí, a s tající sněhovou vrstvou v puse“ (MÜLLEROVÁ 2010: 163n.). Dědeček Surkont se sám rostlinou přímo nestává, ale tím „možná, že se k lidem choval tak trochu jako k rostlinám a jejich vášně ho málokdy přivedly z míry“ (MIŁOSZ 1993:15) se do rostlinného světa plně integruje. I Velikićovi chodci vnímají sami sebe jako jednotlivé vločky odkvetlé pampelišky, fakt, že novému Delićovi říkají, „vy jste, pane Morosini, onen příznivý vítr, který bude roznášet chmýří“ (VELIKIĆ 1997: 210), pouze potvrzuje domněnku, že Aphake není především teroristickou sítí, nýbrž sdružením chodců, „obyčejných lidí s poněkud jinou sensibilitou“ (TAMTĚŽ: 133). Je ovšem zřejmé, že na rozdíl od stávání-se-zvířetem bude stávání-se-rostlinou spojeno s jiným typem zaujímání prostoru. Pokud Deleuze a Guattari mluví v případě stávání-se-zvířetem o deteritorializaci, stávání-se-rostlinou povede spíše k jistému druhu teritorializace. Nepůjde o reálnou deterializaci prostorovou, která se obnovuje v rodině, obchodu, v systému podrobení se a autorit, jako v případě Kafkova otce jako žida, který odešel z venkova, aby se usadil ve městě (DELEUZE, GUATTARI 2001: 23). Leo Auberg říká

Byly návraty domů a život tady vůbec ještě protiklady. Pravděpodobně jsem chtěl být připravený na obě varianty až nastanou. (...) Nechci se zpěčovat, ani se tu usadit, zůstanu někde na poloviční cestě. Nechám se převychovat, ještě nevím jak, ale o to se už step postará. (...) Kobelian si minulé léto jednou rozepjal pod širým nebem košili, a když povlávala, říkal něco o duši stepní trávy a instinktu Uralu. V mé hrudi to bude stejné, usmyslel jsem si (MÜLLEROVÁ 2010: 154n.).

Zůstat na poloviční cestě neznamená ani úplnou deteritorializaci, ani úplnou reteritorializaci: Velikićův hrdina, který žije mezi dvěma světy, „se pokoušel zbavit své totožnosti tak, jako se sundává pláštík“ (VELIKIĆ 1997: 252) a Bachmannové hrdina

Přijede do Říma a setká se s podobou, kterou jim tam tenkrát zanechal. Nasadí mu ji jako svěrací kazajku. Zuří, brání se, bije kolem sebe, ale pak pochopí a zkrotne. (...) Nikdy a nikde se už neosvobodí, nikdy a nikde nezačne znova. (...) Setká se znovu s Mollem (BACHMANNOVÁ, 2000, 20).

---

<sup>16</sup> Deleuze, Gilles a Guattari, Félix. *Kafka: za menšinovou literaturu*. Praha: Herrmann & synové, 2001. Str. 24

Ta polovičitost přesídlení, neschopnost odejít pevně spojená s neschopností spočinout je pro tuláka - chodce - nomáda příznačná: je to poloviční svoboda, poloviční past („proměna duše musí mít své meze“ (CHWIN 2005: 6), říkají o Hanemannově<sup>17</sup> proměně). Stávání-se-plevelem vede k potřebě teritorializace, ale zároveň bez nároku na vnější vazby (tato vztahová deteritorializace je zřejmě tím, co od sebe odlišuje nomády - kočovníky, chodce a tuláky. Na rozdíl od nomádů není tulák fixován na skupinu, izoluje se od ostatních (byť i ve skupině) a tato osamělost charakterizuje a proměňuje jeho způsob myšlení (struktura textu). Na rozdíl od chodce je jeho tuláctví fatální, nejde o pouhé vycházky, toulání se se mu stává osudem.) Zároveň se ukazuje jako podstatné pro tuláky vztah právě k plevele, nešlechtěné, resp. v jistém slovy smyslu malé flóře. Strom svými kořeny jako by se snažil o opak: na rozdíl od plevele se doslova zakořeňuje - vytváří vazby na tomto světě a pevně se teritorializuje. Dokonce tak pevně, že jeho existenci nelze po-minout a svým bytím vytváří dominantu, mnoho postav z uvedených románů se vztahuje naopak k velkým prastarým stromům. Stromy se liší od plevele především dvěma podstatnými vlastnostmi: jednak strom jako by odrážel situaci toho, kdo jej sází, resp. o něj pečuje: zahradník sídla Somerleyton ze *Saturnových prstenců* pečuje o stromový park, který teď, když je sídlo prakticky opuštěné, teprve získává na ceně, je pouze jedním z mnoha Sebaldových postav, které jsou stromy, stejně jako vypravěč, naprosto fascinovány. Marko Delić (*Astrachán*), ač sám tulák mající stále se zvětšující se problémy se svou identitou, se snaží poznat a zaznamenat jednotlivé větve svého rodokmenu. Vypravěč *Amrasu* se svým bratrem pozoruje vichřicí poničené a pokřivené stromy v bývalém otcově sadě. Leo Auberg je spolu s ostatními donucen uprostřed noci vstát a jít kopat jámy, připomínající hroby, pro výsadbu černých topolů: „ten strom je nenáročný a vyloženě hezký. Ale majestátně prolhaný“ (MÜLLEROVÁ 2010: 69). Druhá zásadní charakteristika stromů je ta, že stromy vedou, mohou vést až ke kultickému uctívání, čemuž se plevel brání již svou podstatou, plevel odmítá jakékoliv spojení s mocenskými strukturami.

A snaha zbavit se teritoriálních (ve smyslu Deleuzově a Guattariho) vazeb bude mít, jak se vzápětí ukáže, dalekosáhlé důsledky.

---

<sup>17</sup> Stefan Chwin: *Hanemann* (Hanemann, 1995). Příběh muže polsko-německých kořenů, který ke konci války podlehne nevyhlášené melancholii a odmítne se proto s ostatními evakuovat, se prolíná s příběhem rodiny, která přišla do Gdaňsku z východu, aby zaujala místo po uprchlých Němcích. K rodině se dostává i další dívka z východu Hanka, která později adoptuje hluchoněmého chlapce Adama, původ obou je však přinejmenším nejasný. Nakonec všichni tři odcházejí, protože se obávají chování úřadů.



### 3. DUŠE, KRAJINA, KRAJINA DUŠE A HLADKÝ PROSTOR • MOC A ROZPAD RÝHOVÁNÍ: SOUSEDSKÁ TOTALITA • ABSOLUTNO A SÉRIE DROBNÝCH OPERACÍ

Zodpovědět otázku, jakým způsobem konkrétně zabírá a rozšiřuje tulák hladký prostor, se ukazuje být možná obtížnější, než se zdálo ze začátku. o jednotlivé postavy dělají, že v čtenáři vzbuzují tak veliký pocit svobody, tak mohutně se rozšiřujícího hladkého prostoru? Vypravěč Albahariho *Snežného člověka* se shodou historických událostí ocitá v malém městě, kdesi na severu kontinentu<sup>18</sup>. Od prvního okamžiku mu universita, která mu poskytuje stipendium, a především jeho nový známý, profesor politologie, který rozumí hlavně a především tomu, co se právě odehrává v Bosně, jeho rodné zemi, ukazují na pevně narýsované podmínky pobytu, nesmazatelně nakreslené mapy Evropy s mnoha změnlivějšími sečarami hranic v profesorově historickém atlase, pravoúhle vybudovanou uliční síť i universitní kampus. V noci ho budí jakoby cizí hlas, který mu šeptá: „Žiješ v dome kartografa“ (ALBAHARI 2001: 61). Nad městem, v němž je život nesnesitelný, nemožný, se ale tyčí hora, která přitahuje jeho pohledy i myšlenky. Nikdo další jí nevěnuje větší pozornost, jen šofér, který ho čekal na letišti a který „mal vysoké, vyčnívajúce líčne kosti, možno aj on sám bol Indián,“ mu pověděl, že pro Indiány „to bola posvätná hora“ (TAMTÉŽ: 15). Všichni její danost berou jako fakt, nikoho její vrchol nad městem nevzrušuje, nikdo se nenamáhá na její vrchol vystoupit. Pro spisovatele z Bosny se však, podobně jako pro Indiány, stává čímsi magickým,

Napriek tomu bolo povetrie dusné, tvrdé, musel som sa prebijať vzduchom a celý čas som túžil, že raz budem musieť zastať, že nebudem môcť ísť ďalej, že zostanem navždy tu, spútaný, medzi tými, čo veria, že poznanie nie je zdolávaním nevedomosti, ale potvrdzovaním čejši túžby, aby niečo bolo tak, ako verí, že to je. Svet sa neosvojuje, predstavil som si, že uvažujú práve takto, svet je už daný a treba si ho len vziať. Nenávidel som pripravenosť mladých ľudí veriť, odvrhnúť individualitu, ktorá vyplýva z výzvy poznania, a prijať mŕtve abstrakcie, ktoré im ponúkajú profesori a ktoré nie sú skoro ničím iným ako banalitami obalenými do ilúzie hlbokomyseľnosti. Potom som uvidel horu a pocítil som pokoj (TAMTÉŽ: 45).

---

<sup>18</sup> Zřejmě v Kanadě, ačkoliv místo jeho stipendijního pobytu není nikde explicitně pojmenováno, je pouze řečeno, že vysokost a klenutost modré oblohy je dána tím, že "sme d'aleko na severe" (ALBAHARI 2001: 16). Ani Bosna, původní vlast vypravěče není explicitně pojmenována, souvislosti, které jsou zmíněny, ji sice celkem jednoznačně charakterizují, ale ani o ní se čtenář nedozví nic konkrétnějšího.

Hora představuje pro vypravěče bod, ke kterému, zpočátku nevědomky, upíná svoji mysl jako k protipólu lidského, přízemního a především jasně narýsovaného ve městečku pod ní. Stává se z ní jakýsi symbol a úběžník, vypravěč se svým smýšlením přibližuje Indiánům, jakkoliv to s její posvátností není jisté, a hora, která ho ze začátku pouze uklidňuje a dodává mu klidu, ho nakonec silou života a smrti přitáhne celého. Podobně se chová hraniční les nedaleko městyse v Bondyho *Máše a Bětě*<sup>19</sup>. Ani ten nikoho z obyvatel městyse nijak nepřitahuje, jeho existenci berou na vědomí jako fakt, ale tím to pro ně končí, nemá žádnou specifickou hodnotu o sobě. Hraniční pásmo, kde se městys nalézá, má mnoho zvláštností, a hraniční les k nim prostě patří, podobně jako ve *Snežném člověku*. nikoho nenapadne se k němu přibližovat, natož ho procházet a zkoumat.

Stejně jako ve *Snežném člověku* i tady je prostor dán třemi body: Albahari proti sobě staví kampus a horu, zatímco dům, ve kterém vypravěč bydlí, se každý den a stále znovu stává pouhým výchozím bodem, Bondy proti městysu, který by odpovídal Albahariho kampusu (větší společenství vzniklé neznámo jak - protistátní mechanismy! - jako více či méně jednoznačné rýhování), vybudoval tábor. Tábor sám nepřísluší zcela hladkému prostoru, nebo alespoň ne Alžbětinu hladkému prostoru, i když se Alžbětě minimálně zpočátku zdá, že ano. Rozdíl mezi horou a táborem je zřejmý: tábor není přístupný, mezi obyvateli městyse ani jednoznačně viditelný, či přiznaný. Jeho místo, ve smyslu symbolu hladkého prostoru, se navíc vytváří přítomností konkrétních lidí, kteří ale pro Alžbētu nic neznamenají (v táboře hledá svého snoubence, nikoli je a ani není jisté, zda vůbec ví, o koho jde, či zda má jejich přítomnost být signifikantní pouze pro čtenáře) a ona pro ně také nic, pravděpodobně se navzájem vůbec neznají, a proto se tábor jeví hladkým spíš čtenáři, než Alžbětě:

Uprostřed stál Felix s rukama k ní napřaženýma k uvítání. O něco dál pan Lopatka seděl v podřepu se svými holkami, které koukaly na Alžbētu jako na zjevení. Vedle nich dr. Němec právě vysvětloval nějaké naléhavé věci Janě Převraské a přestal, když se ona záhadně pro sebe pousmála. Věra seděla na převráceném vozíku a právě asi klátila nohama, když uviděla Alžbētu a zůstala s jednou nohou ve vzduchu. Magor stál s tenisovou pálkou napřaženou k úderu nepohnutě zády k Alžbětě. Mejla s Brabencem drželi püllitry piva u otevřených úst a civěli na ni ... (BONDY 2006: 84).

---

<sup>19</sup> Egon Bondy: *Máša a Běta* (1978). Dvě novely, které byly původně napsány každá zvlášť, spojuje značné množství motivů, pro účel této práce jsem ovšem zachovala původní dělení. Alžběta Blumová přijíždí do pohraničního městyse, aby mohla být co nejbližší svému snoubenci, který je zde internován v (kárném) táboře. Ubytovává se v podstatě v rozpadlém zámku a pro obyvatele městečka se stává velmi znepokojivým zjevem. Po jeho smrti v dolech se rozhoduje pro nakonec nezdařený útěk do sousední země. Celá novela se odehrává v podivném čase (době), byť formálně se celý příběh odehrává v 18. století.

Skutečně hladkým prostorem se pro ni teprve po smrti jejího snoubence stává hraniční les, zatímco zámek slouží stejně jako dům ve *Snežném člověku* pouze jako neustálý výchozí bod a s domovem v původním smyslu nemá nic společného.

Tvrzení, že krajina výrazně ovlivňuje duši, není ovšem nové, vyznávali ho už romantikové,

Poznávají své vlastní vnitřní a nedostupné hloubky. Vnitřní a vnější hloubka se slije a melancholické pohledy tří postav (z Friedrichova obrazu *Křídové skály na Rujaně* - TK) naznačují, že (...) jsou účastny nějakého nepřerušitelného procesu: vnějšek a vnitřek, subjekt a objekt se v nich neoddělily a okolní příroda, prolínající se s jejich vlastní lidskou přirozeností, se takříkajíc prožene jejich těly, která jsou nyní opravdu jen slupkou, prachem, jenž v prach se obrátí, a proto také není třeba bát se pádu, záhuby (FÖLDÉNYI 2013: 186).

Geolog Václav Cílek, který se krajinnou pamětí zabývá, jde však ještě dál a tvrdí, že příroda duši zpracovává a proměňuje tak, že vytváří až cosi jako společnou identitu, zatímco

Morava, to jsou úvaly, spojnice mezi Panonskou nížinou, dunajským okruhem a Polskem. Proto má vždy průchozí charakter: lidé tam mají rádi nově příchozí, jsou otevření, srdečně vítají. Česká povaha je naproti tomu uzavřená do kotliny. Je tvrdší, smutnější, melancholičtější, hůře se do ní proniká (CÍLEK 2005: 104).

Jak hory, obklopující Albahariho město, tak Bondyho hraniční les uzavírají krajinu kolem dokola, polooddělují ji od okolního světa: dovnitř se dá zřejmě dostat bez problémů (příjezd obou hrdinů), ale ven jen stěží (v úniku oba selhávají). Nepřístupnost je často daná dvěma faktory, jednak přílišnou vlastní rozlehlostí, neproniknutelností ve fyzickém smyslu: to je problém Bondyho hraničního lesa, Müllerové stepi (která se odráží v obloze nad ní) ale v podstatě i Bernhardových jabloňových sadů, jednak jde spíše o nepřístupnost ve smyslu psychologickém, doslova hranici světa, např. v Miłoszově isském údolí, opět Bondyho hraniční les, ale svým způsobem i právě Albahariho hora (Héraklovy sloupy), většinou ale je nepřístupnost daná kombinací obojího. Hraniční les i isské údolí zamezuje dálkám apriorně, zatímco stepi, sady spíše jaksi mimochodem, ve všech případech ale do sebe pevně uzavírají rýhovaný bod města, městyse, tábora, statku Surkontových; hranice, která se zdá být nepřekročitelná, protože o tom, co je za ní, se nemluví, resp. jako by to vůbec neexistovalo. Martin Machovec, editor Bondyho díla, mluví o tom, že tato neexistence, nemožnost projít

hraničním lesem ukazuje především na skutečný stav samotného rýhovaného prostoru, resp. světa jako takového, „hrdinčin závěrečný pokus o exodus z prokleté a Bohem opuštěné země se tak přirozeně setkává s neúspěchem, neboť za určitého stavu poznání již uniknout není kam“ (MACHOVEC 2006: 123).

Tulák má však pro krajinu jiný, zvláštní smysl, to, co pro ostatní znamená hranici a uzavřenost, vnímá tulák jako možnost nebo výzvu, dalo by se téměř mluvit o zvláštním smyslu pro naději; tam, kde Israelité reptají, že zahynou (zatímco v Egyptě nechali plné hrnce masa), vidí Mojžíš prostor pro Hospodinův zázrak, prostor pro spolehnouti se na Jeho záměr (proto jako jediný z odcházející generace smí zemi zaslíbenou alespoň spatřit), doslova hladký prostor samotný, možnost pro zrušení rýhovaného, Mojžíš vidí moře a poušť a nic víc než to, vidí svobodu o sobě. Tuto jeho v pravdě tuláckou duši, tulácké vidění zopakují další, stává se zásadní vlastností, která charakterizuje tuláka snad nejlépe. Nejde samozřejmě jen o schopnost vnímat jinak krajinu, konkrétně krajinu fyzickou: nejlépe to ukazuje dědeček Surkont a učitel Josef Černý (*Údolí Issy*), zatímco ostatní postavy Tomášova dětství (starající se ženy nelze ani počítat), především Romuald, svým životem v zásadě neodmítají rýhování dané společností: Romuald zachovává, zosobňuje archetyp Muže - Lovce, archetypální myšlení ale náleží k mýtu, který první rýhy naznačuje, protože společnost ustanovuje. Dědeček Surkont i Josef Černý se oba jednoznačnému archetypu vzpírají, to, co je spojuje mezi sebou a zároveň vyděluje z ostatní společnosti, je politika v jistém smyslu, politika jako způsob vidění, způsob, jak v mocensky rýhovaném prostoru vytvořit hladké místo: „dostával odkudsi knihy, sušil rostliny mezi listy novin zatíženými prknem, psal lidem dopisy,“ ale hlavně „vyprávěl o politice. Kdysi byl za tu politiku zavřený. (...) Příslušel k tomu plemeni, který si u našich kronikářů vysloužil jméno nacionalistů“ (OPĚT. CIT.). Zároveň ale, přestože by rád zbavil Litvu Poláků, za které se Surkontovi považují, je schopen jiného, nezávislého a kritického myšlení i ve věcech, které se ho nepříjemně dotýkají,

Josef vůbec neschvaloval udavačství či jiné snahy, které ač jinak pojmenovány, nepřestávají být tímtéž. Ale stává se, že není jiné východisko. A pak je nutno zvážít, zda se provinit lhotejností, anebo splnit povinnost, ač nepříjemnou (MIŁOSZ 1993:133).

Tím, že se mu daří i od svého politického přesvědčení držet odstup, nepodléhá ani případnému rýhování svojí vlastní ideologie, zachovává si schopnost rozlišovat hladké a rýhované i v prostoru, o kterém věří, že by měl být obecně svobodný (čili kde by obecná rituální forma postačovala všem a duše by nepotřebovala hladký prostor). Nejlépe to

vyjadřuje náčelník policejní stanice (*Máša a Běta*), když Alžbětě na její žádost o vězeňský sňatek odpovídá

„My tu taky hledáme Boha, slečno. Bez něj by byl náš život ničím. Jenomže my tu žijeme ten nejtěžší život. Musíme sloužit a čekat, že ho uvidíme až po smrti, a to ještě kdoví. (...) i my jsme hledači Boha, a to na tom nejtěžším místě (BONDY 2006: 91).

Náčelník nevidí, že to, co pro něj samotného kdysi znamenalo hladký prostor, se stalo pevným rýhováním pro ostatní a dost pravděpodobně i pro něj. Dědeček Surkont se pohybuje mnohem spíše na vertikální ose času a politická věc pro něj není tak přímočará: „to není katolická kniha. Víš, kdysi dávno tu žil Jeroným Surkont. Ta kniha asi zůstala po něm. Byl to kalvín,“ odpovídá dědeček Tomášovi, když ten náhodou narazí na knihu *O úřadě meče užívajícím*, kalvinistické pojednání z období náboženských válek 16. století,

Tomáš věděl, že slovo kalvín označuje člověka velmi zlého, že je to dokonce nadávka. Jenže ti bezbožníci, kteří nechodili do kostela, ale do kirchy, patřili do vzdáleného světa měst, železnice a strojů. (...) ‚Byl to zrádce?‘ (...) ‚Byl. Jenže kdyby byl bojoval proti Švédům, byl by zradil knížete, kterému sloužil. A také by byl zrádce.‘ (...) Pozorně se teď na Tomáše zadíval a jeho úsměv znamenal bůhví co, možná to, že uhádl myšlenku, která vyvolávala rychle hasnoucí otázky. Jak to, že člověk je tím, kým je? Na čem to závisí? A kým by byl, kdyby se stal někým jiným? (MIŁOSZ 1993: 99n.).

Dědeček, stejně jako Josef Černý, je schopen vidět, a především rozšířit a využít nebo obydlet (podobně jako Auberg, který se při nástupech zachytával za letící mračna) hladký prostor, mezery tam, kde se rýhování rozpadá a kde proto přichází snaha je co možná utužit.

Moc sama využívá všech možných prostředků, aby rýhování zachovala, upevňuje totiž ji samotnou, zatímco rozpad rýhování by zrcadlově způsobil i její rozpad, ze svého vnitřku vnímá hladký prostor jako anarchii, která pouze ničí a nechává mizet (ovšem v jiném smyslu než ničí a nechává mizet moc, která tak upevňuje struktury, zatímco hladký prostor „stravuje“), hladký prostor ji přímo ohrožuje, a proto vtahuje tuláky zpátky všemi způsoby, které má k dispozici. Nejpozději na tomto místě se vysvětluje, proč, aby duše získala volnost, musí stát mimo dav, nad ním nebo na jeho periferii, jak to žádá Nietzsche, a proč si melancholie žádá osamělost. Sousedská totalita, o které byla řeč v předchozí kapitole, plodí mocenskou domobranu, něco, co by se dalo nazvat sousedskými hlídkami, které se mocně

podílejí nejen na zachování rýhovaného prostoru, ale podněcují nové i tam, kde se doposud dal tušit okraj pouště: tyto hlídky vtahují tuláka zpátky do rýhovaného prostoru moci, nebojí se, na rozdíl od moci samotné, vkročit hluboko do hladkého prostoru. Mají různé formy, často však podobu zajištěného, tzv. normálního života, ať už to jsou „*hrnce masa*“ (*Ex: 16, 3*) a jim podobné, velkorysé stipendium místní university (*Snežný člověk*), které má vypravěči umožnit pohodlný život, ve kterém by mohl psát, „a urobíme všetko, aby vám pri tom nič neprekážalo, nanajvyšš spomienky“ (ALBAHARI 2001: 17), jak mu slíbí děkanova sekretářka. Stačilo by jen psát a dostavit se k několika málo společensko-akademickým událostem, měl by klid a zajištěný život, alespoň pro ten rok, jenže titulní hrdina tuto nabídku vlastně odmítá, a i když fyzicky do města a na universitu dorazí, duchem se stále více vzdaluje,

V podstate som už dávno prerušil styky s trvaním, a ak aj existoval nejaký dôvod, že som predsa prijal pozvanie a prišiel som, bolo ho treba hľadať v tom, s čím som sa rozišiel, a v ničom inom. Prišiel som preto, že som prestal trvať, bol zo mňa len reťazec prerušovaných sekvencií, vždy len začiatok, nikdy koniec (TAMTÉŽ: 15).

Paradoxní variantu hrnců masa představuje i Anděl hladu (*Rozhoupaný dech*).

Jinou podobu mají v *Máše a Bětě*, kde se projevují jako sny, které tak děsí Alžbětu Blumovou na útěku k hranicím:

Něčí ruce se sáply po Alžbětě, křičela hrůzou a mlátila kolem sebou na všechny strany, všude zněl řev surových nadávek, chytila se za hrdlo, tiskla, radši se uškrtit - - tu všechno zmlklo - a zmizelo (BONDY 2006: 118).

Sny se objevují i v *Rozhoupaném dechu*, Aubergovi se zdá o létajícím praseti, které ho nese zpátky domů, do země, kterou kdosi vyměnil: plochá země a žádné město, všude jen podzimmě už žlutý oves. Rýhovaná struktura moci mu ukazuje, jak vypadá hladký prostor stepi, pouště, prostor svobody: nikdo tam nežije, není to jeho Sedmihradsko. Leo jde se svým snem za táborovým vykladačem, ten mu však nedovede příliš pomoci a pouze v náznacích mu poví, co potom explicitně vyjádří nevyplněný řádek, bílé místo na korespondenčním lístku: „pro mě za mě si umři tam, kde jsi, aspoň doma ušetříme místo“ (OPĚT. CIT.). Tuláka ale, který je už rozhodnutý, nutí tyto sousedské hlídky spíše ke spěchu, podobně jako egyptská vojska pronásledující Izraelity až k Rudému moři: čím víc se blíží, tím spíš musí Mojžíš spoléhat na Boží přítomnost, na správnost svého vidění hladkého prostoru: kdo totiž vidí hladký prostor tam, kde ostatní pouze hranici, už je tulákem, hladký prostor, poušť sama už dotváří tuláka, podobně jako tulák sám vytváří hladký prostor, jakmile se objeví možnost,

mezera v rýhování. (Leo Auberg vzpomíná, že citerista Lommer si nechtěl za výklad jeho snu „nic vzít, protože to bylo poprvé, říkal. Ale podle mě to bylo tím, že jsem byl tak sklíčený“ (MÜLLEROVÁ 2010: 179). Kdo jednou pro sebe objeví melancholii, sám zpřetrhá pouta, která ho k pořádku vízí. Jako by se hladký prostor do určité míry vytvářel melancholií, nebo jako by alespoň spolu melancholie a tuláctví souvisely úžeji.)

Mluví-li Balabán o potřebě restrukturalizovat zbožnost, odstranit zaběhlé, ale smyslu už dávno zbavené rituály, opustit nábožensky významná místa a omezit se na pouhé setkávání, opustit celou složitou hierarchii a okázalou obřadnost, úzce s tím souvisí také potřeba radikálně omezit bohoslužebné náčiní nutné k vykonávání církevního rituálu. Izraelité sice z Egypta neodcházejí s prázdnou, „vyžádali si též od Egyptanů stříbrné a zlaté šperky a pláště. A Hospodin zjednal lidu přízeň v očích Egyptanů, a oni jim vyhověli. Tak vyplnili Egypt“ (Ex, 12: 35-36), také s sebou nesou kosti svého praotce Josefa a i všechnen svůj majetek. Brzy se však ukáže, že to, co není nezbytně nutné, v cestě pouze zdržuje a zatemňuje její smysl a účel: veškeré zlato a stříbro se nakonec promění ve zlatého býka, modlu, která neslibuje ani svobodu ani pohodlný život, a má pouze za úkol zklidnit a ukonejšit Hebrejce zvyklé na neustálý dozor moci. Toto bohatství pouze zdržuje v cestě, a dál se proto budou Hebrejové muset spokojit s archou úmluvy, s Boží smlouvou a zákonem, jako s pravidly pouště. Postupně i každý další tulák pozná, že je nutné všechno ostatní zanechat doma. Bratrům M. (*Amras*) nosí strýc do Černé věže noviny, časopisy, dokonce knihy, pro každého jiné (jedny o hudbě, jiné o přírodovědě). Má-li ovšem starší K. nakonec odejít, musí je všechny zanechat ve věži, ne kvůli tíži, kterou by snad pro něho mohly znamenat, ale protože knihy, noviny i časopisy mají jediný účel, a to udržet ho naživu a při smyslech, při zábavách jemu blízkých, udržet tzv. v obraze, reterializovat ho zpátky v životě. Tentýž význam má i matčin korespondenční lístek (*Rozhoupaný dech*), který jakkoli už v sobě obsahuje bílé místo pod řádkem, které si Leo vykládá opačným způsobem, má také za úkol upevnit Leovu vazbu na domov, upevnit ho v životě. Tulák ovšem ví, že impérium, císařství udělá cokoli, aby ho udrželo v rýhovaném prostoru, že jde pouze o způsob, jak ho zdržet a zrušit jeho vnímání možnosti hladkého. Stejně jako Alžběta Blumová (*Máša a Běta*) odhazuje krinolínu a svrchní sukně a nehledě na bahno a temnotu noci vydává se tulák k lesu a snaží se se vyhnout pohraniční stráží a jejím snům.

Významnou roli zde hraje také vztahová dualita centra a periferie. Věci udržující, upevňující teritoriální vazby, posilující reteritorializaci, vtahují postavu zpátky do centra, jenže centrum vždy patří rýhovanému prostoru, hladký je oproti tomu fluidní a rýhování obtéká. Samo centrum nemá. Rýhované centrum se podílí i na moci absolutna, stává se jeho

centrem, místem kultu. Toto absolutno však už ze své podstaty vymezuje a tím i potlačuje hladký prostor vnějšku. Pro nomáda však stojí otázka absolutna jinak: „místo skutečně není vymezené; absolutno se tedy nezjevuje na určitém místě, nýbrž splývá s neomezeným místem; spojení obou, místa a absolutna, nenastává centrovanou, orientovanou globalizací nebo univerzalizací, nýbrž nekonečným sledem lokálních operací“ (DELEUZE, GUATTARI 2010: 436). Deleuze a Guattari tvrdí, že nomádové ve skutečnosti žádnému absolutnu nikdy nemohou podlehnout, obyvatelé pouště jsou podle nich sveřepými ateisty (včetně Mojžíše). Deleuze a Guattari však nechápou absolutno správně; Mojžíš nemá nic, co by svým krajanům nabídl, než právě svou víru, schopnost komunikace s absolutnem. Hospodin v daném momentě není obklopen žádným kultem, ten vybudovaný a propracovaný v Egyptě zavrhl, v poušti se stává pouze Tím, kým je („Jsem, který jsem“ (Ex: 3, 14) což se také dá přeložit jako „Jsem, který budu“ (BALABÁN 1998:14) až téměř ve smyslu ničím méně, ničím více), je absolutnem o sobě. Toto absolutno v sobě obsahuje limitu, hranici, kdo má tuláckou duši (jako Mojžíš), ví, že v této hranici se skrývá hladký prostor pouště, svoboda, absolutno tu splývá, jak píše Deleuze a Guattari s neomezeným místem, namísto kultu ho upevňuje série (v Mojžíšově případě) osobních modliteb. Absolutna je možné se chopit pouze sérií lokálních operací. Földényi trvá na tom, že melancholie, resp. melancholik vnímá výzvu svobody, absolutna a ochotně jí přikyvuje, není ale s to této výzvě dostát, obává se jí a paradoxně se před ní nakonec snaží uniknout, melancholika popisuje jako psance bez domova, který se všude cítí jako vyhnanec (OPĚT. CIT.). Je však otázkou, zda tulák nenachází svůj domov právě v absolutnu, které jediné mu poskytuje útočiště: Leo Auberg (*Rozhoupaný dech*) se zachytává za prolétající mračna, jediného místa, kde nachází útočiště před rýhováním apelplatzu a tábora obecně. Vyhlíží je stále znovu, nejméně dvakrát denně, při každém nástupu a touto sérií pokusů se mu daří jaksí se v absolutnu ubytovat. Stejně tak strýc Ambros (*Vystěhovalci*) se podrobuje opakovaně a bez námitek léčbě elektrošoky, doufaje, že se tak dostane svému absolutnu blíž a rychleji. Oproti tomu Alžběta (*Máša a Běta*) se hraničnímu lesu, hladkému prostoru, zdánlivě nedostupnému, doslova vrhá do náruče, bere ho stečí a možná právě proto se jí nedaří ho projít. Ani Hanemannovi (*Hanemann*) se zpočátku nedaří chopit se absolutna, protože je příliš nedočkavý a chce si ho přivlastnit jediným krokem (odjezdem a následným „náhodným“ setkáním s Louisou). Stejný princip platí i v otázce sebevraždy, kterou jsme naznačili výše. Teatrální a inscenovaná sebevražda bere absolutno najednou a téměř útokem, proto nemůže tak absolutna dosáhnout, teritoriální vazby jsou příliš silné a absolutno zůstává pouze na dohled. Teprve způsob postupného zmizení, jak se k němu



nakonec dostane Hanemann, strýc Ambros nebo K. M. (*Amras*), umožní uchopit absolutno, které tulák vyhledává.

#### 4. INTENZITA A EXTENZITA • MELANCHOLIE • TOULÁNÍ KE SMRTI

Charakterizujeme-li tuláctví jako odmítání vnějších, teritoriálních vazeb, je nezbytné definovat, v čem konkrétně potom spočívá ono toulání, co ho odlišuje od pouhého nihilismu. Málokterý tulák se skutečně vydává na cestu tak, jako vypravěč *Třicátého roku*, který

Sbalil kufry, protože instinktivně pochopil, že i první chvíle lásky byla příliš mnoho, a z posledních sil hledal útočiště v odjezdu. Napsal tři dopisy (...) a nechal tam svou adresu. Piš mi, prosím, poste restante do Neapole, do Brindisi, do Athén, Cařihradu. Ale nedostal se daleko (...) Potloukal se v Brindisi po přístavu, prodal všechno, co měl, až na dva obleky, a hledal nějakou fušku (BACHMANNOVÁ 2000: 34).

Bachmannové tuláctví tu nabývá až charakteristik typických pro toulání v běžném slova smyslu, daleké obzory, neomezený prostor, teprve později v textu se ukáže, že i její tulák patří plně k středoevropským "poutníkům duší", kterým se prostor spíše uzavírá. Cesta, bytí na cestě, se totiž v této oblasti většinou projevuje jinak. Alžběta Blumová přijíždí do městečka v pohraničí v horkém letním odpoledni:

Z vozu, který dokodrcal po kočičích hlavách doprostřed náměstí, vystoupila naposled po ostatních cestujících mladá žena v jednoduchých, ale drahých hedvábných šatech. Přestože ji stínil široký klobouk, na šíji a ve výstřihu rozepnutého živůtku se jí perlily kapičky potu a z nouze se ovívala malým kapesníkem. Cesta byla velmi únavná. (...) Bylo na první pohled vidět, že nebyla zdejší (BONDY 2006: 60).

Alžběta se přijíždí do městečka usadit, ač jí všichni už při prvním setkání dávají najevo, že se jí to nepodaří, je ostatně zřejmé proč, vyčnívá nejen svým zjevem, chováním a i zřejmě velkým majetkem, ale především svou motivací: v městečku, kde nic není, nikdo není, všichni zde žijí jaksi zapomenutí i sami sebou, Alžběta má ovšem v nedalekém pracovním táboře snoubence a rozhodla se si ho vzít, aby ho ještě alespoň jednou viděla. Svou žádostí se ale zároveň o svého snoubence připravuje, „neradi vyřizují takové věci, a tak radši udělají krátký proces“ (TAMTÉŽ: 98). A také udělají. Smrt snoubence, její poslední vazba v této zemi, ji teprve plně osvobozuje, a to hned v dvojím smyslu: jednak od společenských konvencí, které ji pojily spíše s původním prostředím hlavního města než s malým městečkem („naházela na sebe, co zrovna našla po ruce, zapomínala paruku a vůbec už si nevzpomněla na učesání a často s každou botou jinou“ TAMTÉŽ: 110) ale také vazby se životem v zemi, kde život není možný; Alžběta se vydává hledat „místo k životu“, bloudí několik dní mezi poli a

pohraničním lesem, než se jí podaří dostat se na pokraji vyčerpání zpátky do městečka, ze kterého uprchla, celou dobu se motá v kruzích, ztrácí orientaci, pokud se jí podaří usnout, pronásledují ji zlé noční můry, všechno proto, aby místo nového života za hranicí „pocítila, že teď konečně je pravé odevzdání a láska, svezla se na zem, padla naznak a s podivným blaženým úsměvem usnula“ (TAMTÉŽ: 120). V jejím případě nejde o těch několik explicitních dní mezi oranicí a pastvinami, ale spíše o cestu, kterou musela podniknout implicitně - tedy sama v sobě a mimo sebe, v tom smyslu, o kterém Deleuze a Guattari tvrdí, že není překvapující, mluví-li se v souvislosti s nomádstvím o duchovních cestách. Není sama, kdo se po dlouhém (ve smyslu subjektivního vnímání, ne objektivního měření, z hlediska času) bloudění vrací s podivným blaženým úsměvem domů: vypravěč *Třicátého roku* se probírá po autonehodě, smrtelné pro jeho spolujezdce, přeje si žít, být zase zdravý, přeje si dožít se třiceti let, „živě se zajímá o to, co přijde, myslí na práci a touží, aby mohl projít dole branou, pryč od těch nešťastných, chřadnoucích a umírajících lidí“ (BACHMANNOVÁ 2000: 34). Pro oba dva se jedná o pohyb de facto v kruhu, toulání projevuje svou podstatu, když se vrací na své původní místo, pouze stav duše se mění, jako by odchod vůbec nenastal, kromě tuláka si ho nikdo nevšiml, jako by se pohyb sám uskutečnil pouze uvnitř něho samého. Cestu absolvoval tulák více ve vnitřním, vlastním světě, který i může mnohé sdílet s tím vnějším, který se ale vyznačuje tím, že je tulákovi imanentní, bytostně vlastní a jeho obsazení, ovládnutí přináší jiné spíše vnitřní možnosti, resp. spíše vnitřní výnos, ne zcela viditelně související se světem vnějším a společným. Deleuze a Guattari konstatují, že válečný stroj, který představuje metaforu nomádů, znamená spíše vpád pomíjivosti a moci proměny (DELEUZE, GUATTARI 2010: 399) a teprve později přiznají nomádům i zabírání území. Spíše pomíjivost než destrukce, spíše čas než prostor; to je ostatně patrné i z uvedených pasáží z Müllerové, Bachmannové a Bondyho, *Aubergův (Rozhoupaný dech)* heimweh, stesk po domově, není steskem po jiném místě, nýbrž po jiném čase, stejně jako setkání s Mollem (*Třicátý rok*) nevede k touze po jiném Římě, ale po Římě před tím, než jim zde vypravěč nechal jinou svou podobu, resp. po Římě, kde Moll zkrátka není, stejně jako Alžběta Blumová (*Máša a Běta*) sní o světě, kde její snoubenec naopak zkrátka je. Pohyb po horizontále nahradí pohyb po vertikále, ne-svoboda odchodu a spočinutí, ne-možnost úplné deterritorializace stejně jako úplné reteritorializace jsou jakoby vyměněny za možnost pobytu mimo čas - nečasovost, resp. za možnost pobytu mimo teritoriální vazby:

Pravděpodobně jsem už od nynějška chtěl, aby život tady, život vůbec, byl nezávislým na každodenní touze vrátit se domů a nemoci se vrátit. Čím víc jsem chtěl domů, tím urputněji jsem se snažil, abych to tak silně nechtěl, protože by mě

zničilo, kdybych domů už nikdy nesměl. Touhy po návratu jsme se nezbavili nikdy, ale abych měl kromě té touhy i něco jiného, řekl jsem si, že i když nás tu budou držet navěky, je to přece stále ještě můj život (MÜLLEROVÁ 2010: 154).

Touha po domově, kterou v ruském táboře Auberg (*Rozhoupaný dech*) zažívá, se ze začátku jeví jako reteritorializační, vzhledem k tomu však, že ji musí překonat, aby byl schopen v táboře dlouhodobě přežít, se stává překážkou v jeho momentálním životě, začne postupně působit opačně, teprve jejím překonáním se Aubergovi podaří se teritorializovat v životě (ne v táboře) a stesk po domově, když se znovu objeví, ho naopak vede k objevení hladkého prostoru, jak o tom bude ještě řeč.

Z válečného stroje nomádkých kmenů obývajících hladké teritorium pouště, v tuláckou osamělost v poušti času: nomád je spíše ten, kdo se nehýbe. (...) Nomád je tím, kdo neodchází, nechce odejít, lpí na tomto hladkém prostoru, kde ustoupil les, kde se potkává step a poušť. Nomád se samozřejmě hýbe, ale vsedě, sedí, jen když se hýbe. Nomád umí čekat a má nekonečnou trpělivost. Nehybnost a rychlost, katatonie a spěch, stání jakožto proces. Zdá se, že toto Deleuzovo a Guattariho tvrzení stojí v přímém protikladu k tomu, co tuláka charakterizuje nejvíce, autoři však vzápětí dodávají, že by bylo chybou zaměňovat pohyb a rychlost, pohyb odkazuje k relativnímu bytí předmětu, „zatímco rychlost naopak zakládá absolutní povahu tělesa“ (DELEUZE, GUATTARI 2010: 434). Jak se s touto dichotomií vypořádat?

Při nástupech jsem se usilovně snažil během nehybného stání zapomenout sám na sebe a neoddělovat nádechy a výdechy. A oči jsem stočil vzhůru, aniž bych přitom pohnul hlavou. A na obloze jsem vyhledával okraje mračen, kam bych kosti zavěsil. Když jsem sám na sebe úplně zapomněl a našel nebeské zaháknutí, drželo mě pevně. Často se ale neobjevil žádný mrak, jen jednoduše modř jak širá vodní hladina. Často mraky proletěly a hák se nezastavil (MÜLLEROVÁ 2010: 25).

Pohyb by musel předpokládat pohyb těla, kterého Auberg není schopen, ani mu není povolen, jako ostatně nikomu v rýhovaném světě střední Evropy. Rychlost se však váže k jinému typu pohybu než tělesnému, k jinému světu než vnějšímu a explicitně viditelnému. Věčnost zahlédnutelná v pouhém okamžiku, jak o ní mluví Auberg, se objevuje často u tuláků, o nichž je tu řeč. Určitá nicotnost vlastního já obsažená v metaforickém stávání-se-plevelem nachází sebe sama právě v porovnání s věčností, zároveň však právě v ní nalézá, resp. může nalézt absolutní svobodu, kterou se nedaří najít v normálním životě, v normální společnosti. Stávání-

se-plevelem vede k potřebě teritorializace, ale bez nároku na vnější vazby: „technická civilizace je dobývání prostoru člověkem,“ píše Abraham J. Heschel, „moc nabytá ve světě prostoru na hranici času náhle končí. A přece je srdce bytí čas“ (2009: 7). (A slovo srdce jako by zde pouze nahrazovalo úvodní slovo duše.) Vězni, zavlčení v ruských pracovních táborech se často dohadují, kdy je pustí:

Jedna varianta návratu, která kolovala v lágru, naznačovala, že naše nejlepší léta budou pryč, až dorazíme domů. Povede se nám jako válečným zajatcům po první světové válce - uskuteční se návrat domů, který potrvá desetiletí. Šišťvanjonov nás svolá k poslednímu, nejkratšímu nástupu a prohlásí: Tímto tábor rozpouštím. Zmizte! (...) Nebo další varianty: Že odsud neodejdem, protože tu trčíme tak dlouho, až se z lágru stane vesnice bez strážních věží, a my sice stále nebudeme Rusové nebo Ukrajinci, ale místní obyvatelé ze zvyku. Nebo že tu zůstaneme tak dlouho, až se nám nebude chtít odejít, protože budeme přesvědčeni o tom, že na nás doma už stejně nikdo nečeká, protože tam dávno bydlí jiní, protože všichni byli odsunuti kdoví kam a sami nemají domov. Jiná varianta říká, že tu chceme zůstat, protože si stejně nevíme rady, co bychom si počali s domovem, a domov neví, co by si počal s námi (MÜLEROVÁ 2010: 244).

Významnou roli tu hraje právě čas, resp. jeho posunuté vnímání: jako by zde byla řeč o mnoha různých možnostech, které se ovšem projevují v čase, nikoli v prostoru. To, co je důležité na hovorech o propuštění, není ani sám fakt propuštění, jako otázka kolik jim (vězňům pracovního tábora) bude zbývat času, neboli zda budou ještě schopní ten čas využít.

Čas a vnímání jeho rozměru úzce souvisí s melancholií. Zatímco prostor, jakkoliv má k nekonečnu podobně blízko jako temporalita, zůstává stále týmž; čas se projevuje z hlediska věčnosti problematicky: někdy ve skocích a vlnách, jindy až ve viskózní podobě, protože čas není objektivně měřitelným, „nýbrž závisí na lidských situacích, k člověku se nemá jako něco vnějšího, ale je následkem lidské činnosti a lidského chápání“ (FÖLDÉNYI 2013: 281). Z toho také vyplývá jeho problematičnost. Možnosti, jejichž hlavní hodnota spočívá v tom, že právě ve faktu, že jsou možnostmi a že se tedy mohou stát skutečností; pro melancholika se tyto možnosti však předem uzavírají do sebe, a odmítají tak svou podstatu. Budoucnost, ve které by se mohly stát, se jim uzavírá a vztahuje se tak k jejich pomíjivosti, proto Földényi nazývá budoucnost spíše jakousi „nadcházející minulostí“, slovesným časem absolutně nevyjádřitelnou. Přítomnost se potom otevírá pouze zániku. Minulost, která se pojí pouze s tímto přítomným, přítomnost jako zaniklé a budoucnost, která se stala minulostí, znamená pro melancholika veškerý rozměr časovosti. Melancholik má tak pocit, že potřebný čas, kdy se

člověk přiblíží ke věčnosti už zmeškal, a beznadějně tak zaostal za svými možnostmi, věčnost se projevuje nenaplněním a jeho neukončitelným prožíváním (TAMTÉŽ).

Slovo domov v lágrových dohadech, jak už bylo naznačeno, připomíná minulost, na kterou ale nikdo nechce vzpomínat. Není to ani tak označení místní, jako právě časové, označení úplně jiného života. Toto dvojčasí, život rozdělený doslova ve dvě, můžeme pozorovat i jinde, jako by jednotlivé části života byly paralelní, a ne na sebe navazující, jako by se jeden odehrál spíše ve snu než v žité realitě, navíc snu, který není sdílený dalšími postavami a je jen stěží alespoň přibližitelný. Rozpad reality, který ve skutečnosti znamená rozpad jednotného času, se často stává tématem vyprávění Sebaldových postav:

Při jedné takové příležitosti (...) jsme spolu zabředli dlouhou debatu, kterou vyvolala doktorova otázka, zda se mi někdy nestýskalo po domově. Nedokázal jsem mu na to nic kloudného odpovědět, zatímco on se mi po krátkém rozmýšlení přiznal - jiné slovo by nepostihovalo jádro věci-, že ho stesk po domově přepadává v posledních letech stále častěji. Když jsem mu položil otázku, kam by se tedy chtěl vrátit... (SEBALD 2006: 23).

Stesk po domově, samo slovo domov se nepojí s žádnou asociací, s žádnou ani vzdáleně povědomou představou. Domov, nějaké konkrétní časové kdysi, o kterém je možné mluvit v případě Auberga, se u jiných postav rozplývá do neurčita: malíř Aurach se snaží svůj domov vykresat z čar, které mu zanechala jeho matka v deníku, metodou obdobnou svému malování, výsledek je ovšem opačný:

Prach, řekl Aurach, je mu mnohem bližší než světlo, vzduch a voda (...) věci mohou klidně a nerušeně spočívat pod sametově šedým struskovitým nánosem, který vzniká, když se hmota kousek po kousku rozpadá v nicotu. Sám jsem si často říkal, když jsem Auracha týdně pozoroval při studiích portrétu, že mu jde v první řadě o rozmnožování prachu. Jeho náruživý způsob práce, do nějž vkládá veškeré své odhodlání a při kterém spotřebuje v krátké době nejméně půltucet přírodních, z vrbového dřeva pálených uhlů, celý ten proces, celý ten proces vytváření a stínování kresby (...) a s tím spojeného mazání už nanesených čar vlněným hadrem (...) byla ve skutečnosti jedna jediná, pouze v nočních hodinách přerušovaná produkce prachu (TAMTÉŽ: 142).

Aurachův domov, který se vypravěč snaží nalézt na stránkách deníku, mu stejně jako portrét mizí v nánosech čar: „propisovačkou i obyčejnou tužkou jsem počmáral stovky stran.

Naprostou většinu z nich jsem sám přeškrtnal, vyhodil či vymazal a přepsal všemožnými dodatky až po samu mez čitelnosti“ (TAMTÉŽ: 202) - Sebaldův vypravěč selhává v tom, co by mělo být nejdůležitější, nedaří se mu, na rozdíl od Auracha, obraz toho vzdáleného domova z čar vytáhnout, „dokonce i to, co jsem uchránil pro takzvanou definitivní verzi, se mi zdálo jako nedotažený polotvar“ (TAMTÉŽ). Neschopnost, ale možná spíše nemožnost Sebaldových postav propojit čas, různé časy do jednoho lineárního, konsistentního, nevzdat se temporálních souvislostí, vazeb a kořenů, završuje a svým způsobem korunuje život strýce Adelwartha, který se v sanatoriu dr. Fahnstocka podrobil dlouhé sérii elektrošoků kvůli „pravidelně se dostavující sklíčenosti“ . Povolnost, se kterou elektrošoky podstupoval, si neurolog vysvětloval jako pozitivní výsledek nového postupu, jak však vypravěčovi poví jeho kolega, dr. Ambrasky, „tato povolnost nevycházela, jak jsem už tehdy začínal tušit, z ničeho jiného než z touhy vašeho prastrýce po pokud možno co nejdůkladnějším vyhlazení jeho vzpomínek“ (TAMTÉŽ: 101). A tato touha zbavit se všech, i časových vazeb ve formě vzpomínky, může vést pouze k jedinému.

Jako žena malíře pana J. (*Hanemann*), který se rozhodl spáchat sebevraždu, ale ji ušetřit. Potom, co ji našli pod velkým stromem vedle jeho mrtvoly, se protloukala jak se dalo, přežila tábor,

Neměla se kam vrátit. Ve městě všechno shořelo. Odjela ... potom začaly bolesti. Odchlípená sítnice. Hlava. Pracovala v sanatoriu, mlčící, cizí, s nikým se nesblížila. Nikdo nevěděl, že byla jeho dívkou. Občas prohlašovala, že čeká, "až přijde čas". Dlouhé hodiny, až do úplného vyčerpání, chodila po horských stezkách. "Nežiju," šeptala si. Jednou o ní někdo řekl: "hledá smrt, protože nemůže najít život." Nesnášela lidi. Nemohla se na ně podívat. Měla záchvaty vzteku, bezdůvodné, vadil jí i sebemenší závan větru. Jako otevřená rána, a vzduch - jako sůl (CHWIN 2005: 163).

To, co tu stojí za povšimnutí, je, že hledala smrt, „protože nemůže najít život.“ Prostor, tedy jí známý prostor zmizel spolu s koncem války, ale především spolu s malířem: nemá se kam vrátit. Odchází do hor, nemůže být mezi lidmi, uprostřed nich, nikdo totiž neví, že byla jeho dívkou. Podobně jako Hanemanna a zřejmě i Hanku, ji smrt toho druhého a nové politické pořádky zcela vykořenily, život se zdá nemyslitelný, rozhodla se hledat smrt. Smrt sama představuje nejdůkladnější oproštění od vnějších vazeb, nejzazší způsob jak se vzdát prostoru a zůstat jen na vertikální časové ose, přičemž, jak se ukazuje např. u Ambrose Adalwartha (*Vystěhovalci*), je možné se vzdát i pobytu v čase („tato povolnost nevycházela, jak jsem už

tehdy začínal tušit, z ničeho jiného než z touhy vašeho prastrýce po pokud možno co nejdůkladnějším vyhlazení jeho vzpomínek“ (SEBALD 2006: 101). Hledat smrt není totéž co toulání a stejně tak ani toulat se ještě neznamena nutně hledat smrt. Jistá vazba tu ovšem existuje: spojnice mezi melancholií a tuláctvím tkví ve slově svoboda. Evropský mýtus svobody, jak o něm mluví Földényi, „je jednou ze známek vzbouření proti rytmu bytí“ (2013: 296). Odkazuje-li "rytmus bytí" k rýhovanému prostoru, potom má každý autor jinou představu o tom, co tento prostor představuje; Leo Auberg (*Rozhoupaný dech*) vnímá bílý - hladký prostor pod řádkem na korespondenčním lístku od matky jako protiklad k životu na malém městě, kde vyrůstal: pravidelné návštěvy v solných lázních, rodinný život, poslouchání říšského rozhlasu. Protikladem není pracovní tábor, ač jeho rýhování není dokonalé, ba dokonce se rozpadá („pět regimentů ubožáků s napuchlými očima, velkými nosy, vpadlými tvářemi“ MÜLLEROVÁ 2010: 24), pravým protikladem zůstává bílé místo pod řádkem a proměňuje celou Aubergovu situaci, přál-li si do té doby, aby žili, „byla to lež s bezstarostností lehkou jak seno. Přál jsem si, aby bratr náhradník nežil. Chtěl jsem způsobit bolest mámě, jeho jsem vůbec neznal“ (TAMTÉŽ: 230). Aubergova vzpoura proti měšťáctví domova a bratru náhradníkovi je dána i dalšími faktory, především jeho dospíváním a utajovanou homosexualitou. Korespondenční lístek, který se objevuje až téměř ke konci románu, jako by tomu však dal konkrétnější a hlavně viditelnější příčinu: „ve zděšení, že uprostřed zimy poputuju k Rusům, kdo ví kam, mi každý něco dával a myslel při tom na svůj díl ohrožení“ (TAMTÉŽ: 7). Ostatním je v zásadě jedno, co se stane Leovi, každý myslí na svůj díl ohrožení, „pro mě za mě si umři tam, kde jsi, aspoň doma ušetříme místo“ (TAMTÉŽ: 201). Rýhovaný prostor se roztahuje na úkor hladkého, zabírá ho všude tam, kde nomád chvíli nedává pozor, v Aubergově případě se toto rýhování, rýhování vytvářené deleuzovským císařstvím, objevuje především v duši / srdci; jak je možné, ptá se spolu s Deleuzem a Guattarim i Auberg, že lidé chtěli poddanství, když disponovali protistátními mechanismy, proč tedy a jak to, že stát (DELEUZE, GUATTARI 2010: 407), proč tedy a jak to, že jste na mě zapomněli a vydali mě císařství napospas? Čím důkladnější pořádek (pořádek o sobě) skládá rýhovaný prostor, tím tísnivější život v něm je. Földényi to vztahuje i ke vztahu totalitního státu a občana, např. Bernhard ale dokazuje, že nejttotalitněji vůči člověku se staví především jeho sousedé:

Už první den ve věži, v den, kdy jsme se probudili, připadalo Waltrovi, že se naše innsbrucká domácnost likviduje: Panskou ulicí projíždí někam pryč nepřetržitá řada povozů s naším krásným majetkem, vozů těžce naložených (...) Doslechli jsme se, že všechno, k čemu se obezřele upínalo naše dětství, bylo novými oficiálními vlastníky



bleskurychle rozprášeno do všech končin, velkými i malými vozy tak, jak si to Walter představoval, rozchváčeno a odvezeno do všech světových stran... O ničem jiném teď už neslyšíme než o advokátech, pohřebních zřízeních, hřbitovní správě, kamenících a úmrtních listech... o církevní i světské hanebnosti, o propuštěném služebnictvu, o tyrolské omezenosti (BERNHARD 2000: 104n.).

Tuto „sousedskou totalitu“ zažívají i další postavy, postupně Chwinovi Hanemann, Hanka i Adam, pro které představuje poslední důvod k rozhodnutí odejít, také Bondyho Alžběta se rozhoduje k odchodu za hranice v momentě, kdy se obyvatelé „jejího“ městyse začnou příliš zajímat o její zdraví a dobro

(„Jste nemocná, slečno. Neměla byste tu déle zůstat.“ ‚Proč? Nejsem nemocná‘ ‚Jste nemocná - poznám to,‘ odpověděl lékárník. ‚Proč mi to říkáte?‘ ‚Abyste odtud odjela, slečno.‘ ‚Děkuji vám, ale rozhodla jsem se tu zůstat.‘ ‚Poznáte brzy svou chybu, slečno, ale snad dříve, než bude pozdě. Nesvědčí to vaší nemoci,‘ řekl pedantsky lékárník a odkašlal si, BONDY: 2006: 96)

Tyto dobrosrdečné a snad i dobře míněné rady ohrožují radikálně doposud hájený vlastní prostor duše a tulák propadá zádumčivosti. „Poté co člověk vrostlý do pořádku objeví melancholii, sám zpřetrhá pouta, která ho k pořádku víží,“ a hrdina se obrací sám k sobě, aby znovu zaplnil prázdno vzniklé zpřetrháním vazeb s původním společenstvím, „zádumčivost pomáhá znovu nalézt základy života, které doopravdy pociťuje jen člověk žijící zcela osamoceně nebo námořník“ (FÖLDÉNYI 2013: 272). (To vysvětluje, proč melancholie a toulání nejsou nutně spojeny.)

Földényi na tomto místě popisuje melancholii jako metodu, cestu, kterou si melancholik sám zvolí, a ač to z ostatního textu zcela nevyplývá, poukazuje tím na otázku obývání hladkého prostoru jako na vědomě položenou. Pokud člověk nežije zcela osamoceně nebo jako námořník, znamená melancholie způsob, jak odpovědět na výzvu skrytou v otevírajícím se hladkém prostoru, výzvu ke svobodě: melancholik odvrhávající všechna pouta, která ho vázala k totalitě sousedských vztahů, provádí vězeňskou vzpouru, protože „pořádek po překročení určitého bodu je už nejen praktickým uspořádáním, ale vězením, které je vždy nesnesitelné“ (TAMTÉŽ). Není to jenom neklid, se kterým balí kufry vypravěč *Třicátého roku*, tentýž neklid pomáhá s balením i Aubergovi (*Rozhoupaný dech*) a malému Tomášovi (*Údolí Issy*), kterému se nepodařilo stát se mužem v původním společenství, které jediné má podle něho smysl (mapy jeho dětské říše); svou roli ovšem hrají opět i další faktory: parcelace, rodinná historie jako nepříjemné dědictví, odmítnutí světem „velkých“ kluků, toto

společenství pro něj navždy zůstane jako ráj, leč ráj, kterého není hoden a který musí opustit. Tentýž motiv vyhání Alžbětu (*Máša a Běta*) ze zámku, vypravěče *Snežného muže* do zasněžených hor nad městem. Pro melancholika je typická touha po svobodě, která se však pevně pojí se strachem z ní,

Netroufá si přihlásit se ke svobodě, tedy k jednoznačné seberealizaci a odvážnému vzdorování zániku. Je součástí světa a zároveň s tím je světu naprosto odcizenou bytostí, odkázanou jen na sebe, která se všude cítí jako vyhnanec a psanec bez domova a nemá nejmenší ponětí, jaký cíl by mohla vytyčit své neukojitelné touze (TAMTÉŽ: 277).

Toulání, hledání, vytváření a zabydlování hladkého prostoru se stává nutností, avšak nedostačuje.

Hanemannovi zpřetrhání pout se starým a zavedeným zprvu při katastrofě lodi Wilhelm Gustloff zachrání život (za jakou cenu ovšem, nezdá se, že by to Hanemann příliš ocenil), jiné ovšem vede opačným směrem; radikální překročení dané meze, oproštění se od vnějších vazeb do krajnosti může končit pouze smrtí, pro bezcílně se toulajícího melancholika se jeví jako jediné východisko sebevražda. Nemusí jít nutně o svým způsobem pompézní sebevraždu, o jakou se pokusila rodina M. v *Amrasu* a následný skok nejmladšího Waltera z okna, či sebevraždy malíře, Kleista a jeho milenky v *Hanemannovi*. Hanemann sám a s ním i Hanka s Adamem mnohem spíše ze světa prostě zmizí (o sebevraždě tu nemůže být vůbec řeč):

A já jsem čekal na nějaké znamení, vždyť jsem přece Adamovi strčil do kapsy, tehdy, tam, u viaduktu, ten na čtyřikrát složený list papíru vytržený ze sešitu s linkami, na němž jsem mu krasopisně napsal název Grotterovy ulice a podtrhl číslo 17, a dopsal číslo bytu 1 - aby nikdy nezapomněl. Takže určitě nezapomněl. (...) Ale dopis nepřišel (CHWIN 2005: 185).

Ještě radikálněji ze světa mizí strýc Ambros, jeho touha po „pokud možno co nejdůkladnějším vyhlazení jeho vzpomínek“ ve skutečnosti znamená obydlení hladkého prostoru až do naprosté krajnosti, kde by i nepatrná vzpomínka mohla znamenat náznak rýhování, naprosté zmizení z dohledu rýhovaného světa<sup>20</sup>, naprosté zmizení nejen z prostoru, ale i z času.

---

<sup>20</sup> "I chodil Henoch s Bohem. A nebylo ho, neboť Bůh ho vzal," (Gn: 5, 24.) Milan Balabán vysvětluje toto místo jako absolutní se spolehnutí na Boha, důvěru v Jeho budoucí, které Henocha "zbavilo strachu před vnější mocí. (...) Opření se o budoucnost narušuje mnohdy státní politiku a zámysly mocných. Mocní jsou povětšinou zakleslí do nějaké praminulosti a ztrácejí sensórium pro přítomnou chvíli." (Balabán, 1998, str. 48) Pavlova epištola Židům tematizuje starozákonní putování a Pavel v něm charakterizuje víru, pro výzvu k odchodu nezbytnou,

K. M., vypravěč Bernhardova *Amrasu* možnost prostého zmizení nicméně vylučuje. Tak jako se nepodařilo zmizet rodičům, jejichž sebevražda uvrhla chlapce do nutnosti „o to strašlivěji dál existovat“ (BERNHARD 2000: 92), ale především okamžitě uvedla v bdělost zdravotní úřady, které se snažily „v zájmu“ obou chlapců neprodleně zakročit, věřitele i rodinné přátele a jejich snahu dozvědět se co nejvíce. Jakkoliv se tedy rodičům podařilo zemřít, chlapci by zůstali nebýt strýce zcela napospas veřejnosti, „veškerému obviňování, pomluv, nactiutrhaní a potupy“ (TAMTÉŽ: 88). Další sebevražda, která nutně musí následovat, čili Walterova, už tolik pozornosti nevzbudí, jeho pohřeb však znovu přiláká rodinné známé. K. M. sice opouští Aldrans i Tyroly, „může-li člověk vůbec“ a vydává se na cestu zbavený všech jemu známých vazeb, poslední věta jeho dopisu strýci však dává tušit, že jim nakonec stejně neunikne a že to sám ví: „nechci přerušit studium, do budoucna ho hodlám pěstovat jen sám v sobě... vždyť v našich blázincích panují poměry, které nás všechny zahanbují“ (TAMTÉŽ: 169n.).

Jedná se tedy nakonec o jinou sebevraždu, než jakou doslova inscenovali romantici:

Nikdy, ani předtím, ani potom, jsem necítil takovou přitažlivost sladkého snění o smrti jako tehdy, když jsem přemýšlel o smrti, k níž došlo u Wannsee 21. listopadu 1811, smrti chlapce a dívky, kteří nejdříve napsali ty krásné, šílené dopisy, teď čtené Hanemannovým hlasem, a pak si na břehu šedivého jezera vzali život. Něco zataraseného, něco uvězněného hluboko v duši se uvolňovalo - nechával jsem se tímto proudem unášet s odevzdaností pohoršující svět, rozhodnut drzým sešpulením rtů vyjádřit pohrdání vůči všem s chladným srdcem, všem opatrným a zkušeným (CHWIN 2005: 92).

Sebevražda Kleista a Vogelové přitahuje Chwinova vypravěče především proto, že se z jejich strany jedná o vášnivé přitakání životu, pouze životu myšlenému jinak, než si tehdejší konformní společnost (a zřejmě i konformní společnost 19. století) představovala. A i Hanemann to tak chápe, proto ho tento příběh tolik vzrušuje, protože v sobě skrývá život, který by mu nebyl tak lhostejný jako ten jeho. Jak Vogelová, tak Kleist před smrtí ještě rychle upevňují vazby, které je váží k tomuto světu („samota? Spíše vzdálená přítomnost lidí“ (TAMTÉŽ: 74), když oba ještě odesílají korespondenci a Vogelová narychlo zařizuje dárek

---

jako orientaci na budoucí; Henoch "se přítomnému času ztratil (...) a nebyl více vidín" (tamtéž, str. 43). Toto vymizení ze světa, zmizení přítomnému času i svým současníkům znamená úplné odtržení i těch nejmenších vazeb k rýhovanému světu mocných, kde se žije jakousi minulostí, přítomnost se vytrácí a budoucnost se zatím mizí v tmách. Henoch je opakem melancholika, jak ho popisuje F'oldényi, jeho důvěra v budoucnost vyvrací melancholický budoucí čas minulosti; jakkoliv se tedy výsledný efekt může jevit podobně - vymizení ze světa přítomnosti - je vždy třeba hledět na důvody onoho vymizení.

pro svého manžela k Vánocům, aby se mu jím po zbytek jeho života připomínala (relikvie). Chtějí žít jako princ z Homburgu, „za každou cenu. Ale potom najednou se smiřují se smrtí. (...) Začínají chápat, že důležitý je vlastně jen jeden okamžik v životě, v němž se před námi všechno odhaluje“ (TAMTÉŽ: 104), pro Kleista a Henrietta to byl okamžik smrti, skoro jakoby se zdálo jediný možný okamžik v jejich životech. Tomu odpovídá i fakt, vyjádřený Hanemannovým míněním, že „je docela moudré umřít v pravou chvíli“ (TAMTÉŽ: 105). Kdo umírá inscenovaně a teatrálně romantickou smrtí Kleista a Henrietty, se chápe, téměř až mocenským způsobem řádu času i prostoru. Vytvořením tak zásadního bodu v obou rovinách ve skutečnosti pokládá základy rýhování a podobně jako Gilgameš se tak nakonec stává nesmrtelným skrze to, co vykonal: zároveň ovšem tím devalvují, především Kleist, své ostatní životní dílo na něco, co nebylo hodno jeho života, protože tomu dává smysl pouze smrt: je v tom tedy jistý paradox, to, čím se stávají paní Vogelová a Heinrich von Kleist nesmrtelnými, je zároveň usmrcuje. Jako by v jejich předchozích životech nic jiného nestálo za zmínku. Jejich sebevražda, ani sebevražda Luisy, Hanemannovy lásky, tak není přitakáním smrti, ale životu; Luisa pouze přitakala životu s někým jiným.

## 5. PAMĚŤ A TULÁCKÁ PAMĚŤ • PAMĚŤ VĚCÍ A PŘÍBĚHŮ • ZKUŠENOST A NEPŘEDATELNÉ

V běžném světě, tak jak ho známe z rýhovaného života ostatních postav, se paměť uchovává několika způsoby: jednak si ji uchovávají věci a předměty,

Otevřela skříň plnou bílého a modrého prádla, uloženého ve vyrovnaných komíncích na policích. Levandule? Nadzvedla okraj vyžehleného prostěradla a roztáhla studenou látku: na hladkém plátně s monogramem "W" leželo několik křehkých okvětních plátků divoké růže. (...) ale i když se vařilo několik hodin, chladná svěžest - jiná než vůně prostěradel, která máma dostala od tety Maryšky z Pruškova - stále nechtěla zmizet. A když večer uléhali v prostředním pokoji do rozestlané postele - Máma ve své noční košili z domu na Novohradské, Otec v proužkovaném pyžamu z UNRRY - , ty dvě cizí vůně, (...) se vzájemně proplétaly a zaháněly spánek. Prostěradlo ještě vonělo cestou, dýmem vlaku, celtovinou batohu, vinným aroma šedých renet, které koupili, když vlak na hodinu zastavil v Malborku (...) Z fotografií, visících u dveří, na ně hleděly dvě vážné dívky ve slaměných kloboučcích (TAMTÉŽ: 65n.).

Jak je vidět, věci mají tendenci ke smyslovému pojetí paměti, především k vizuální paměti (monogramy, ložní prádlo v komíncích ve skříni, fotografie, okvětní lístky divoké růže) a k paměti doteku a vůní (chladnost lněných pláten, znovu divoká růže, rozdílná vůně prostěradel polských i německých.) Druhým typem paměti, který věci umějí udržet, je paměť příběhů (původ pyžam i matčiných prostěradel, vůně cesty), jenže jak paměť vůní, tak příběhů patří ještě cestě, po čase, až bude cesta dostatečně vzdálená shonu běžných dní, zbyde věcem pouze paměť vizuální.

Každé šaty podržela na světle, jako by chtěla zjistit, jestli jsou v pořádku, a teprve potom je složila a dala do kufru. (...) Z předsíně jsem viděl Hančinu skloněnou postavu v kretonových šatech a postel pokrytou barevnými halenkami. Za oknem šuměly listy břízy (TAMTÉŽ: 134).

Rozdílnost vůní časem vymizí, srovná se, a i když věci začnou vonět jinak, jejich vůni už nikdo nevnímá.

Rozdílnost příběhů: příběhy mohou být vyprávěné pouze v případě, že je někdo zná, zná-li je ovšem někdo v rýhovaném prostoru, jejich vyprávění je zbytečné, protože slouží k

jeho ustanovení, ukotvení, a tedy je znají všichni. Příběhy, pokud patří k rýhovanému prostoru, se opakují téměř rituálně<sup>21</sup>, jako v mýtu:

Jak jsi byl mohutný, Otče, jaká síla z Tebe vyzařovala, když jsi stál ve dveřích do Hanemannova pokoje se špinavým pohrabáčem v ruce a řekl jsi to jediné slovo - až mi zabylo sladce u srdce, kolikrát jsem si představoval ten okamžik. (...) Chtěl jsem, aby hřímal co nejdéle, i když jsem cítil, že Mára mi o té události neříká všechno, protože nebeské světlo, které sestoupilo na Otce stojícího ve dveřích do Hanemannova pokoje, určitě vypadalo jinak. (...) Bylo to Otcovo vítězství? O tom jsem nepochyboval, přestože mohli z Hanemannova bytu odejít také proto, že pohled na Máru v pozeňnaném stavu obměkčil jejich srdce (tato verze mi byla stejně blízká, protože odkazovala na můj skromný příspěvek k vítězství.) (TAMTÉŽ: 60n.).

Tyto příběhy, které usazují rodinu vypravěče do života poválečného Gdaňsku, od nejmenších variant rodinné anekdoty až po skutečně mýtotvorné historie, však už nepatří věcem (pohrabáč, kterým Otec mává, tento příběh znovu nevyvolává) a tvoří další typ paměti. (Příběhy věci se v rýhovaném světě naopak pozvolna ztrácejí a mizejí spolu s nimi.) A právě tento typ paměti určuje, kdo hned zkraje připadne kterému z obou světů. Pro Hanku a Adama je příznačná absence jakéhokoliv doplňujícího příběhu, přestože téměř všichni obyvatelé do Gdaňsku dorazili po válce a pravdivost rodinných vyprávění se neověřuje, Hanka s Adamem nebudou nikdy zcela důvěryhodní, protože svoje příběhy nikomu nevyprávějí a pokud se někdo něco dozví, nedává to nikomu smysl, jejich příběhy nemají tentýž význam:

Jednou pan Wierzbołowski řekl Máře, že Hanka přijela transportem z Přemyšlu, že se jí stalo něco strašného, že jí někdo udělal něco, o čem ani nejde nahlas mluvit, ale Otec jen mávl rukou: ‚Ať nevykládá, ona je asi taková Ukrajinka jako já Hermann Göring.‘ (TAMTÉŽ: 122).

V jiné situaci je Hanemann, který bydlel v Gdaňsku dávno před tím, než tam kdokoliv z místních po válce dorazil, nebyl neznámou, cizí postavou přicházející odnikud a směřující nikam, jeho příběh je všeobecně známý, alespoň v tom smyslu, že si každý myslí, že ví, co se stalo, Hanemann sám se k němu nijak nevyjadřuje. Protože je to však příběh všeobecně známý, stává se jedním z ustanovujících mýtů města, byť Hanemannovi zanechává trochu

---

<sup>21</sup> Podstata mytického času spočívá v jeho regeneraci, protože jenom tak je možné mytické příběhy neustále zpřítomňovat a znovuprožívat.

prostoru v rámci „tajemna“, které příběh obestírá („o tom, co se stalo čtrnáctého srpna, jsem se dozvěděl velmi pozdě, ale ani Matka si nebyla jistá, jestli se všechno sebehlo tak, jak se o tom mluvilo u Steinů, TAMTÉŽ: 5), Hanemann rozšiřuje toto tajemno promyšlením různých cizích příběhů o sebevraždách, avšak protože vzhledem k jeho vlastnímu příběhu se z nich stává v očích ostatních spíše sbírka kuriozit, jež pouze potvrzuje všeobecně rozšířenou verzi „čtrnáctého srpna“. Protože však Hanemann tuto verzi nikdy nekomentoval, zůstává mu i tak v očích ostatních status nebezpečného člověka a všeobecně známý příběh má jeho potenciální nebezpečnost pouze umenšit, veřejně se hladký prostor podaří Hanemannovi znovu vyzískat až teprve s Hankou a Adamem. Tyto „příběhy druhého“, příběhy, které mají za úkol člověka - tuláka viditelněji připoutat k rýhovanému prostoru, který sdílí s ostatními, byť je to připoutání vnější, existující a viditelné pouze okolím, ale nepřilíš pocíťované samotnou postavou, zná i vypravěč *Snežného člověka*, jeho varianta se ovšem od Hanemannovy poněkud liší: zatímco v Gdaňsku se jedná o soukromou tragédii jednoho člověka, válka v Bosně je veřejně známou událostí, o které informují všechna média a která se odehrává uprostřed starého (a rýhovaného) světa. Profesor politologie a ostatní se snaží vypravěče nacpat do tohoto všeobecně známého příběhu, který už přijali za svůj, za součást svého světa, aby tak mohli přijmout i jeho:

„Možno sa tomu všetkému dalo vyhnúť,“ aj keď to predtým znelo ako otázka, nie ako tvrdenie, na ktoré som chcel vzápätí odpovedať. „Prirodzene, že sa tomu dalo vyhnúť,“ chcel som povedať, ale vtedy profesor politológie mávol rukou a zotrel všetky moje slová ešte predtým, než sa mi ich podarilo vysloviť. On bol profesor, on vedel, on pochádzal z chrámu vedy, on jediný mal voľný prístup do tajnej miestnosti za oltárom poznania (ALBAHARI 2001: 22).

Nemohou nechat vypravěče vyjádřit se k vlastnímu příběhu, protože by tím narušil všeobecně známou a uznávanou verzi, a ani, zdá se, toho nejsou schopni, rýhované vnímání světa nemůže zahrnovat hladký prostor, sensorium pro něj je totiž doménou tuláckého vidění, rýhované vnímá pouze rýhované:

Mladík, ktorý zíval, znovu zívol; potom zdvihol ruku. „Ako sa to, čo sa odehráva vo vašej krajine,“ opýtal sa, „odráža vo vašej tvorbe?“ „Zaujímavá otázka,“ povedal profesor. Vôbec som sa neusiloval skryť nenávisť vo svojom hlase. „Každý človek je sám svojou krajinou,“ povedal som, „a v súlade s tým moje písanie neprešlo nijakými zmenami.“ „Nemyslel som vás,“ povedal študent, „ale na vašu krajinu.“ (TAMTÉŽ: 37).

Studenta nezajímá příběh, který by mu narušil jeho znalosti toho, co se děje ve světě, resp. toho, jaký svět ve skutečnosti je; vypravěčův příběh není možné předat, není možné ho sdílet a to ani s těmi, kteří ho také prožili, jeho funkce mýtu, ustálení a ustanovení musí zůstat opomenuta, protože mýtus sám už zakládá nové rýhování.

Tulácká zkušenost, zkušenost jako taková je nepřekonatelně nesdílitelná, zatímco příběh, pokud ustanovuje svět a zařazuje tak do něj vypravějího i posluchače, předatelný očividně může být. Na druhou stranu příběh, který zprostředkovává alespoň částečně zkušenost, není možné předat dál, byť by se jednalo o spřízněnou duši<sup>22</sup>:

„Pěkně prosím, mohl byste mi půjčit něco k opsání? Mám s sebou řadu vašich knih, ale nikdy jsem nečetla všechny - vždycky jsem si hrozně přála číst Cestu za město.“ Stařec se sarkasticky usmál: „Nemám nic, slečno. Všechno mi vzali. Už před patnácti lety. Od té doby každý měsíc prohlídka. Nesmím mít ani papír. Nemám nic, slečno. Cesta za město! Pro tu jsem tady. Ne, nemám nic, slečno.“ (BONDY 2006:78).

Profesor ani studenti (*Snežný člověk*) nejsou schopni vidět existenci něčeho, co sami neznají, ale ani vypravěč sám se příliš nesnaží jim tuto možnost, mezeru v rýhovaném kontinuu ukázat. Zatímco hmota, tedy hmotné předměty uchovávající svoji vlastní paměť a matérie příběhů, patří tedy k paměti rýhovaného prostoru, paměti, která má za úkol dále usazovat a rýhovat. Co tedy uchovává paměť cesty, která hledá prostor k úniku z rýhování? Vypravěč *Snežného člověka* o sobě tvrdí, že nemá žádnou vzpomínku, resp. že si na žádnou nemůže vzpomenout (ALBAHARI 2001: 16) a to nejen na žádnou vzpomínku z domova, z té vzdálené válkou zmítané země (kterou má sekretářka na mysli, když ho uklidňuje, že to bude to jediné, co ho bude rušit), ale nemá ani žádnou další vzpomínku, nepamatuje si nic z rozhovoru se šoférem, který ho veze z letiště a cestou mu kazuje různé místní pamětihodnosti, nepamatuje si nic z rozhovoru s profesorem politologie vyjma vzteku a bezmoci. Nic si nepamatuje, zároveň v novém městě nic nezná:

Nevedel som, ako sa volá ulica, nevedel som nič. Táto blažená nevedomosť, pomyslel som si, nemôže trvať dlho; onedlho bude mať každá vec svoje meno; na nič sa už nebude dať pozerat' len ako na predmet pozorovania, bez prináležitosti; všetko chce byť tým, čím je, ničím viac (TAMTÉŽ: 17).

---

<sup>22</sup> Je to logické, pokud nahradíme slovo zkušenost oním viděním možnosti hladkého prostoru, není to možné, zkrátka to nejde: lze však alespoň ukázat na některé body hladkého a tím dát možnost vidět?



Pouhé předměty pozorování, které se vynořují sice podle předem daného, vypravěči však neznámého pořádku, a tedy náhodně. Žádné jméno, žádná přináležitost k jiným věcem, žádná vnější a tedy formální příslušnost k řádu. Vypravěč touto osamocností předmětů zbavených jiných než imanentních souvislostí definuje umění, resp. „to, z čoho sa umenie vytvára: z prázdnoty medzi slovami, z ticha medzi zvukmi, z bieloby medzi obrazmi“ (TAMTĚŽ: 21). Žádné vnější vazby, prázdno mezi slovy a ticho mezi zvuky ale také znamená ticho v příbězích, jejich zamlčenou část, to, co je nutně součástí zkušenosti, ale nemůže se stát součástí všeobecně formativního příběhu. Vypravěč *Snežného člověka* není sám, kdo si tuto únikovou cestu k hladkému v rýhování příběhů uvědomuje, Ambros Adelwarth (*Vystěhovalci*) se snaží doslova o vymazání své paměti a svých vzpomínek, přestože spolu s nimi ztrácí postupně celou svou podstatu, Ambros je čím dál sklíčenější, zpomaluje se myšlení, celkově se stává zamlklejším a zamlklejším.

Vidím ho, jak přede mnou leží, (...) zavinitý do plachty, která byla připevněna ke stolu nýty, jako by měl být pohřben na širém moři. (...) já však na Ambrosově tváři poznal, že už je až na nepatrné zbytky definitivně zničený (SEBALD 2006: 103),

Ambros dosáhl hladkého prostoru jako všepohlcujícího živlu, jako by měl být pohřben na širém moři: jako motto k první části svého románu, k dr. Henry Selwynovi posloužilo Sebaldovi tvrzení, že „paměť zničí i to poslední (TAMTĚŽ: 7), v souvislosti s Ambrosem to tedy znamená, že soucit, který s ním má dr. Ambrasky, je zbytečný: zbavený veškerých vzpomínek, ocitá se Ambros v novém prostoru, který může pozorovat a ocenit bez vnější přináležitosti, stává se opět pouhým předmětem.

K takovému chápání paměti přispívá i proces stávání-se-plevelem: zatímco stromy prahnou po vyprávění příběhů, které mají zapsány v letokruzích a které lepšímu pozorovateli vyprávějí až explicitně hlasitě, plevel není tak hlasitý, ale příběh je přece obsažen: i on umí vyprávět, protože

Ten, kdo rozumí tajnému jazyku botaniky, může se v přírodě orientovat bez kompasu. (...) Podívej se na ten mrakodrap, řekl, když dorazili k úpatí Jižního bulváru. Byt nahoře je v troskách. Vidíš? Byl to strašidelný výbuch propanbutanové bomby. A já jsem, představ si, rok předtím objevil nezvykle hustý pampeliškový porost v nedalekém Námořnickém parku (VELIKIĆ 1997: 133nn.).

I plevel umí vyprávět příběhy, na rozdíl od stromů však vyžadují jiný způsob vnímání. „Začni u své původní rostliny a pozorně si v jejím okolí prohlédni rýhy vymleté deštěm“ citují

Deleuze a Guattari učení Dona Juana a zároveň naráží i na podstatný rozdíl mezi pamětí stromu a pamětí plevele. „Pozoruj ty rýhy a podle nich zjisti, kam dešťová voda odtékala. A tak najdi rostlinu, která vyrostla nejdál od tvé původní. Všechny rostliny buřiny trávy, které najdeš mezi nimi, jsou tvé“ (DELEUZE, GUATTARI 2010: 19): základní princip paměti plevele tak klade i otázku po způsobu zachytávání paměti a z té dále vyplývá otázka struktury, tedy struktury textu. Předně tulácká - nomádská paměť, a tedy i struktura se nedovolává nějakého univerza, které by bylo schopno příběh zachytit a učinit přístupným pro všechny, naopak jde o dílčí záležitost, o záležitost jednoho subjektivního konkrétna. Dále se nomád nedovolává svého teritoria, sleduje obvyklé trasy z jednoho bodu do druhého, body neignoruje, ale v zásadě jsou pro něj jen zastávkami, ničím víc, („nechápu trasu v jejím celku, nýbrž po kouscích“ TAMTÉŽ: 435) důležitější než jednotlivé body je cesta mezi nimi: jeho trasa je hladká, vyznačená pouze rysy, které se smazávají a přemísťují spolu s trasou. „Písečná poušť neobsahuje jen oázy, které jsou jakoby pevnými body, ale také rhizomatickou vegetaci, která je sezónní a pohyblivá v závislosti na místních deštích a která určuje změnu směru trasy“ (TAMTÉŽ). Poušť, step bývá vždy popisována týmiž slovy: žádná linie neodděluje nebe a zemi (žádná horizontální rýha nepředěluje vertikální osu), neexistuje střední vzdálenost, perspektiva ani obrys (hladký prostor vtahuje velmi konkrétně a velmi osobně), viditelnost je omezena. Neobyčejně jemná topologie spočívá v souborech vztahů (větry, vlnění písku, sněhu, vody, zpěv písku nebo praskání ledu, taktilní kvality obojího), záleží více na vztazích taktilních nebo haptických než na vizuálních nebo zvukových. Paměť zkušenosti, která aby mohla být zachována, musí být stále znovu obnovována, jak o tom svědčí v negativním smyslu náčelník policejní stanice a básník B. (*Máša a Běta*), tak v pozitivním Josef Černý (*Údolí Issy*) a jedině tak je možné ji i předat dál. Jenomže pokud nomádi, tuláci pohrdají kartografií a tedy i astronomií jako královskou vědou, jak zkušenost opakovat, jak dopomoci jejímu opakování někým jiným? Resp. jak uchovat paměť tak, aby ji ten druhý mohl dekódovat? Alžbětě Blumové (*Máša a Běta*) pomáhají, či spíše jsou nablízku dva muži, oba uhlíři. Jeden zřejmě nemá reálnou lidskou podstatu, bude spíše přízrakem, ale Bondy to dále nerozvádí,

Když otevřela oči, uviděla v okně stát temnou postavu. (...) Mladý muž oděný jako uhlíř na starých rytinách se pomalu otočil kolem osy a sestoupil po neviditelném žebříku. (...) Kdo byl ten muž, který ji už dvakrát navštívil? Bála se, ale cítila k němu víc důvěry než k mnohému ze známých (BONDY 2006: 70).

Ten druhý působí mnohem reálněji, zdá se však, že je také nadán jakousi nepřírozenou mocí, když ji vidí poprvé, „hned vstal a řekl ‚dobré poledne, slečno, je právě nejvhodnější čas, abych vás tam zavedl.‘ ‚Kam?‘ zeptala se s údivem Alžběta. ‚K tábora.‘ ‚Jak víte, že tam chci jít?‘ zeptala se opět udivena. ‚S vámi chodí anděl, slečno, kdo by vám mohl co odepřít“ (TAMTÉŽ: 82). Jakkoli ho Alžběta vidí poprvé, i s tímto uhlířem se cítí lépe než v normální společnosti („to jí najednou dodalo pocitu bezpečnosti, který dosud zcela neměla“ TAMTÉŽ: 69) Uhlíři jí nemohou příliš pomoci v její zoufalé situaci, ten reálný ji sice může dovést do tábora, avšak povede ji cestou, kterou Alžběta už nikdy nebude schopná zopakovat. Jejich přítomnost jí neulehčí hledání hladkého, ale jako by symbolizovala přítomnost hladkého v prostoru rýhovaném jak mocensky, tak přírodou samotnou

Široké lány ohraničené na obzoru černým lesem a bizarní průřezy z roklin k obloze, proti níž trčely zkroucené stromy, které ve skále nemohly dorůst normální výšky a byly každou zimu stále víc a víc ohýbány vichry. Jejich koruny sotva dosahovaly nohou poutníka, jenž stál na planině nad nimi (TAMTÉŽ: 72).

Příroda zde zrcadlí duši lidí, a přestože se jedná stále o tutéž krajinu, i duši Alžbětinu, především ale sama dává podnět k rýhování. Jen oba uhlíři se v krajině vyznají, ostatní ji pouze využívají, a jejich přítomnost se tak pro Alžbětu stává znamením blízkosti hladkého prostoru, ke kterému oba náleží.

Podobnou pozici zastává šofér vůči vypravěči ve *Snežném člověku*, ačkoliv na rozdíl od Alžběty si toho vypravěč nevšimne hned. Šofér „mal vysoké, vyčnievajúce líčne kosti, možno aj on sám bol Indián“ (OPĚT. CIT.); tím, že přináleží ke skupině, která stojí v určitém smyslu v opozici k ostatní společnosti (nereálný uhlíř jako přízrak, který Alžbětu snad chrání, pro ostatní znamená ale nastupující chorobu, reálný uhlíř vůči dvojitému obyvatelstvu kraje, k zemědělcům i státní správě, ale i svým povoláním, které mu umožňuje volný pohyb po krajině, později muž se síťkou na motýly, přízrak Sebaldových *Vystěhovalců*, v *Údolí Issy* ukazuje Tomášovi na možnost hladkého zmíněný dědeček Surkont i Josef Černý, Tomáš je však příliš malý, příliš dítětem, než aby byl schopen ji vidět), se stává už sám symbolem hladkého prostoru, navíc i on ukazuje vypravěči na možnost existence hladkého, když mu cestou z letiště ukazuje jednak na fungující řád rýhovaného prostoru města ale zároveň i horu, o které mu poví, že pro Indiány „to bola posvätná hora“ (OPĚT. CIT.). Byť kultické místo, tedy centrum absolutna, nenáleží aktuálnímu rýhování, centrum se přemístilo, resp. vytvořilo nový střed a jakoby v opozici tu zůstává pouze neurčitá přítomnost absolutna, neurčitá možnost hladkého. Šofér nevrhá do vypravěče žádné naděje, pouze konstatuje: kdo může,

vidí hladké - kdo má oči k vidění, viz. Stejnou roli hraje i muž se sítkou na motýly (*Vystěhovalci*), i on pouze ukazuje, jako by čekal, že kdo pochopí, bude ho následovat. Jeho hladký prostor ale vtahuje mnohem totalitněji a konečněji, vyžaduje také mnohem důkladnější přípravu, důsledné zbavení se veškerých myšlenkových struktur rýhování, jinak se limita neukáže: někdy se sice „mrtví vracejí,“ jak píše Sebald, zbyde z nich však nanejvýš „hromádka vyhlazených kostí a pár okovaných bot“ (SEBALD 2006: 26).

## 6. VNĚJŠÍ A VNITŘNÍ, VEŘEJNÉ A TAJNÉ, KNIHA • STRUKTURA TEXTU: FRAGMENTARIZACE A PALIMPSEST • ORALITA A EPIČNOST

Deleuze a Guattari rozlišují dichotomii vnějšího a vnitřního, veřejného a tajného (DELEUZE, GUATTARI 2010: 401), přičemž vnitřní a veřejné náleží impériu, to, co je schopno se interiorizovat a podlehnout veřejně známému řádu, struktuře. Dualita sama naznačuje, kudy vede hranice mezi hladkým a rýhovaným. Problémem se však toto rozdělení stává v momentě, kdy mluvíme o knihách, protože kniha už svým charakterem spadá do sféry rýhovaného, do sféry vnitřního a veřejného. Deleuze a Guattari však tuto myšlenku vyvracejí a knihy dělí na dva typy; knihu - kořen (strom sám je obrazem světa, resp. kořen obrazem světa-stromu. Klasická kniha napodobuje svět, tak jako umění přírodu, „pomocí vlastních postupů, jež dovádějí do konce to, co příroda nemůže, nebo již nemůže dovršit. Zákonem knihy je zákon reflexe, Jedno, které se stává dvojnásobkem.“ Mluvíme zde tedy o principu nápodoby, re-produkce, jenže „duch se opožďuje za přírodou“ (TAMTÉŽ: 11) a kniha - kořen nikdy nedosáhne na podstatu samu) a na knihu - rhizom: rhizom jako podzemní stonek představuje něco zcela jiného než kořen nebo svazčité kořínky, rhizomatické cibule a hlízy mnohem více odpovídají způsobu, kterým se deterritorializuje a opět reterritorializuje plevel, v rýhách vymletých deštěm. „Rhizom je něco docela jiného, je to mapa, a nikoli obtisk“ (TAMTÉŽ: 20). Jenomže pokud nomádi opovrhují kartografií jako královskou vědou, jak se potom může přirovnat tulácká kniha (úmyslně neříkám kniha o tuláctví, dále to vysvětlím) k rhizomu, tedy k něčemu, co se charakterizuje pojmem „mapa, a nikoli obtisk“? Deleuze a Guattari se ale snaží vyvarovat jednoduchého dualismu obtisk - mapa, je to otázka především metody (TAMTÉŽ: 21), zatímco kartografie jako královská věda zůstává naukou o tom, jak vytvářet a především jak číst mapy, mapy tuláků se obejdou bez této pomocné teorie, nemusí však být tak snadné jimi rozumět; „současně zde však jde o něco zcela jiného: již ne pouze o imitaci, ale o přijetí kódu, nadhodnotu kódu, zvětšení valence, pravé stávání se“ (TAMTÉŽ: 17) - kniha sama se stává jakoby tulákem, zatímco tulák sám se stává jakoby knihou.

Toto přijetí hladkého prostoru, stávání-se-hladkým-prostorem samozřejmě nutně vede ke změnám ve struktuře textu. Text odmítá totalitu konečnosti a uzavřenosti a rozpadá se, sám se vzdává nároku na úplnost a tím odmítá i vlastní integritu a posvátný charakter, který si přisvojuje uzavřené „Dílo“ (SUSINI-ANASTOPOULOSOVÁ 2005: 70): už sama struktura, text sám se tak staví proti absolutně umístěnému v centru rýhované moci, jak už o tom byla řeč, dává přednost fluidní existenci za hranicí pouště:

Popri mne sa v pravidelných rozstupoch mihali okraje montážnych článkov, prikruté plastickými návlekmi, potom nápisy, ktoré, v niekoľkých jazykoch,

upozorňovali na rôzne predpisy, odvolávali sa na rozličné články zákona, oznamovali pasovú kontrolu a požadovali, aby si cestujúci pripravili dokumenty. Pred jednou tabuľou stála indická alebo pakistanská rodina a muži starostlivo porovnávali svoje papiere s číslami a písmenkami na jej svetielkujúcom povrchu. (...) Celé letisko bolo len zoskupením viet, ale keby nejestvovali všetky tie vety, už dávno by som sa zosypal. Stál som na nohách vďaka slovám, čomu by som neveril, keby mi to rozprával niekto druhý. Držali ma písmená, držali ma slová; dýchal som vďaka interpunkcii (ALBAHARI 2001: 10).

Když vypravěč *Snežného člověka* vystoupí na letišti kdesi na druhé straně světa, tuší, že prostor, do kterého právě vstupuje, ho cele pohltí a ještě více než situace doma mu už nikdy neumožní se vykoupit a vymanit. Roztřesená kolena přičítá ne zcela bezproblémovému letu, ale od prvního okamžiku je zřejmé, že ho kanadské letiště znervózňuje („Pasový uradník bol mladý, skoro chlapec, aj keď mal hlboký a sebaistý hlas,“ TAMTÉŽ). Totalita určitého typu, která ho hned od prvních kroků obklopuje, připomíná totalitu Bondyho pohraničí (*Máša a Běta*) i sousedských hlídek *Amrasu*. Nejde přitom v žádném slova smyslu o politické poměry, pouze o všezahrnující systém, který nic neopomíná a nic neodpouští, pevné rýhování, které je přesvědčeno samo o sobě. Vypravěč *Snežného člověka* se chytá slov, vět a interpunkce podobným způsobem jako se zachytával Leo Auberg (*Rozhoupáný dech*) za prolétající mraky. Souvisí to s pojetím knihy rhizomu, oproti knize - kořenu: jakýkoliv bod jednoho či druhého, může být spojen s libovolným bodem jednoho či druhého, na rozdíl od kořene - stromu, kde existuje určitý a viditelný řád. „Ze světa se stal chaos, ale kniha zůstává obrazem světa, kořinek - chaosmos namísto kořene - kosmu. Zvláštní mystifikace knihy, která je tím totálnější, oč je roztržštěnější“ (DELEUZE, GUATTARI 2010: 13). Fragmentarizace textu, první výrazná změna struktury, která provází stávání-se-tulákem, stávání-se-hladkým-prostorem textu. „Fragment narušá dôveryhodnú a neprotirečivú auru, ktorou tradícia obklopila nehybné a majestátne umelecké dielo. Sám o sebe však ostáva bezvýznamný a nedostáva sa mu veľa uznania“ (SUSINI-ANASTOPOULOSOVÁ 2005: 72). Jak je možné, že rýhování připustí existenci něčeho jako fragment? Jde znovu o to, co dělá, přetváří tuláckou duši, jiné vnímání krajiny, smysl pro hladké i v centru rýhování, co vypravěč *Snežného člověka* vyjádřil svojí definicí umění „z prázdnoty medzi slovami, z ticha medzi zvukmi, z bieloby medzi obrazmi“ (OPĚT. CIT.). Rýhování samo by nikdy nemohlo připustit existenci fragmentarizace, rozpadu úplnosti uměleckého díla, kdyby předpokládalo, že vyhlášky, předpisy, ponaučení a upozornění visící v celní zóně na letišti může být pokládáno za umění, za projev Díla. „Odmietnutie rozprávania teda znamená vyslovenie súhlasu s

literárnym nebytím“ (SUSINI-ANASTOPOULOVOVÁ 2005: 102). (Literární nebytí stejně jako sebevražda, zmrtnověné zmizení naprostou deterritorializací.)

To, co nepochopila moc universitního městečka v Kanadě, pochopila dobře byrokratická struktura v pohraničí (*Máša a Běta*) a básníkovi B. vzala všechno, co jej dělalo básníkem: „všechno mi vzali. (...) Nesmím mít ani papír. Nemám nic, slečno“ (OPĚT. CIT.). Jenomže ani ona nepochopila, že nebezpečí neznamená jen vidoucího básníka, ale může jím být kdokoliv: dávno už neplatí, že pouze ucelené dílo může v sobě zahrnovat estetické návyky a reflexy, a dokonce mýty, a může tak mít dalekosáhlé následky (SUSINI-ANASTOPOULOVOVÁ 2005: 69), a tak i v pohraničním městysu zůstávají fragmenty, útržky textu, který devaluje totalitu uceleného a jednotícího Díla:

Tu ji udeřil do očí velký pestrobarevný nápis na bráně: Sebestvořivší Bůh. Zůstala stát trochu zaraženě a mimoděk šla blíže. Tu poznala plakát, na kterém bylo napsáno: Cirkus San Marino a pod ním malými písmeny: hostuje ve zdejší městi od 1. do 3. září. Nic z toho nechápala. Zmocnil se jí podivný pocit, že ví něco víc, než ví, ale nemůže si vzpomenout (BONDY 2006: 85).

Obě informace, jak ta letištní ve *Snežném člověku*, tak ta z plakátu u tábora v *Máše a Bětě* mají něco společného: zdánlivě jde pouze o kusé zprávy či dokumenty, které by protřelejšími či naopak méně pozornými kolemjdoucími snadno unikly, jak vypravěči, tak Alžbětě však umožňují vidět jaksi za sebe, vidět něco víc, ačkoliv to v prvním momentě ještě netuší. Zdánlivá všezahrnujícínost jednoho a nelogičnost druhého ve skutečnosti otevírají prostor pro hladké v jazyce: „získat čas a potom se třeba vzdát nebo čekat. Nutnost nemít kontrolu nad jazykem, být cizincem ve svém vlastním jazyce proto, abychom čerpali řeč ze sebe a přivedli na svět něco srozumitelného“ (DELEUZE, GUATTARI 2010: 430), říká Kleist (tentýž, který se rozhodl realizovat ve smrti, potřeboval mít kontrolu nad vlastní smrtí, když ne nad jazykem).

Neexistuje jazyk o sobě ani universalita řeči, ale jen souběh dialektů, nářečí, slangů a odborných jazyků. Neexistuje ideální mluvčí - posluchač, ani homogenní jazykové společenství. (...) Neexistuje mateřský jazyk, ale převzetí moci dominantním jazykem (TAMTÉŽ: 14),

dodávají Deleuze a Guattari. Neexistuje jazyk, který by byl schopen své vlastní limity, své vlastní totality v takové míře, aby byl mluvčí s to zachytit všechny významy, které sdělení může mít. V roztříštěnosti, která je tím nápadnější, čím víc se snaží této limity dosáhnout:

zatímco dominantní jazyk se snaží vytvářet obtisky, tulák kreslí vlastní mapu (vlastní mapu významů).

Fragmentarizace, kterou zde pozorujeme jako paradoxní vzhledem k totalitě Díla i vzhledem k tekutosti hladkého, se projevuje do určité míry i jako palimpsest: „len zahľuje iné, viac či menej dômyselne zahalené posolstvo, ktorého skrytá alebo hmlisto prezrádzaná prítomnosť je neodškriepiteľná a všadeprítomná“ (SUSINI-ANASTOPOULOSOVÁ 2005: 95). Palimpsest v sobě skrývá mnohost, multiplicitu (DELEUZE, GUATTARI 2010), která znemožňuje jeho jednoznačný výklad, „úplně stejná slova se mohou stát protestem, provokací, souhlasem, servilním přihlášením k většině, (...) naopak tam, kde automaticky předpokládáme nehybnost, se často objevuje nečekaný pohyb“ (MARTÍNEK 1996: 9nn.): navzdory veškeré snaze rýhovaného prostoru porozumět všemu, pojmenovat to a tím to zařadit do souvislostí vztahů a tedy do pevného rýhování, se ukazuje, že skutečnost sama se brání této encyklopedické totalitě a vztahy se projevují na více úrovních, než pouze na té explicitní:

Šofér ma upozorňoval na objekty, okolo ktorých sme prechádzali (...) na horu, ktorá sa zvlnene strácala v diaľke a ktorá, povedal, predstavovala koniec a začiatok pohoria, čo vlastne znamenalo, povedal, koniec a začiatok veľkej roviny. ‚Pre Indiánov,‘ povedal šofér, ‚to bola posvätná hora.‘ Mal vysoké, vyčnievajúce líčne kosti, možno aj sám bol Indián (ALBAHARI 2001: 15).

Nové rýhování tu překrývá, maže a přepisuje staré<sup>23</sup>, dávné významy jsou viditelné pouze v protisvětle, nové rýhování, i když o nich možná ví, jim nepřikládá žádnou hodnotu. Předměty i subjekty vstupují do vztahů na úrovních, které není snadné všechny sledovat, může se to stát dokonce i nemožným. Rýhování si klade nárok naprosté exaktnosti v určitém smyslu, právě proto, že neumí, nebo možná odmítá číst nepřilíš čitelné vzkazy mezi řádky, protože královská věda musí být exaktní, jinak se stává neudržitelnou: „nič nie je také hrozné ako veta, ktorá tvrdí, že len ona je presná, bez ohľadu na to, či hovorí o vesmíre alebo o recepte na ovocný koláč“ (TAMTÉŽ). Tulák toho však schopen je, hladký prostor, poušť, kterou obývá a kterou sám vytváří stejně jako ona vytváří jeho, se objevuje právě v tomto místě, kde se rýhovaná moc pokouší o explicitní pojmenování veškerého světa na všech možných úrovních, nejnápadněji:

---

<sup>23</sup> Na rozdíl ale od Fiutovy střední Evropy červených čar se zde nové rýhování snažilo dlouhou dobu zcela vymazat to staré, neudělat mu místo ani ve své (kulturní) paměti, ve střední Evropě se oproti tomu nostalgii stává silným výrazovým prostředkem i motivem.



Vybral som inštrukcie z obálky a znovu som ich začal čítať. (...) Slová, hoci zdanlivo rovnaké, vyjadria zakaždým celkom iné veci. To, čo znie ráno ako zákaz, môže večer pôsobiť ako výzva; poludňajšia ostrosť sa zvyčajne okolo polnoci otupí; po prudkom probudzení sú slova iba škrupiny a zvoní ako prázdne konzervy po sardinkách. (...) To, čo som na prvý raz prečítal ako hnev a upozornenia majiteľa domu, najmä pasáže o domácich miláčkoch, som teraz čítal ako dobromyseľné rady (TAMTÉŽ: 31).

I hladké čtení palimpsestů si do určité míry ovšem klade nárok na totalitu, zejména ve svém vztahu k realitě: „a potom sa mi pod prstami rozpojili dva zlepené listy: (...) Pivničné priestory, bolo napísané na vrchu poslednej stránky. Obzrel som sa: nevedel som, že dom má aj pivnicu“ (TAMTÉŽ). Hladký prostor palimpsestu jakoby vytvářel realitu, realita sama jakoby byla pouhým odrazem, rýhovaným obtiskem mapy, kterou nakreslil text<sup>24</sup>. Toto utváření reality textem dobře ukazuje Müllerová (*Rozhoupáný dech*):

V chodbě obložené dřevem, přesně tam, kde je plynoměr, babička řekla: VÍM ŽE SE VRÁTÍŠ. Tu větu jsem si nezapamatoval záměrně. Vzal jsem si ji s sebou do lágru mimoděk. Neměl jsem ponětí, že mne doprovází. Ale taková věta je nezávislá. Taková věta člověka udrží při životě (MÜLLEROVÁ 2010: 13n.).

Text nezrcadlí realitu, ale utváří ji, realita text vykrádá a opakuje, zkouší napodobit: „byl jsem vykradačem sebe sama, slova padala nečekaně a přistihla mě“ (TAMTÉŽ: 10). Ale proto, že rýhování není schopno rozluštit fragmentarizovaný palimpsestový text, stává se potom tento vlastním hladkým prostorem,

Fragment by sa vlastne mohol definovať ako melancholický estetický postup a potešenie z neho pramení okrem iného aj v pocite objavovania čara trieštit', v disipácii zmyslu ako textovej repliky na rozkúskovanú identitu. Fragment sa takto stáva jedným z ambivalentných spôsobov, umožňujúcich žiť (SUSINI-ANASTOPOULOSOVÁ 2005: 77).

Text fragmentarizovaný ale zároveň palimpsestový tak pripomína válku a stává se hromaděním hrdinských činů válečníka, které ho „dovádějí k osamělosti a smrti, ty přinášejí věhlas, nikoli však moc“ (OPĚT. CIT.). Pro psaní ve fragmentech je typická otevřenost, nebo lépe řečeno, otevřenost a uzavřenost zároveň. Izolovaná textová sekvence se vzdává

---

<sup>24</sup> „Obtisk je třeba vždy přenést na mapu“ (DELEUZE, GUATTARI, 2010: 21).

absolutismu principů vědění, aby dosáhla čistě dialogické struktury poznání. Systematizovat ještě neznamená pochopit (SUSINI-ANASTOPOULOSOVÁ 2005 181nn.). Fragmentu chybí, co je pro Dílo charakteristické, totiž jeho ukončenost:

Dnes už vím, že na mých památečních cennostech stojí TADY ZŮSTANU. A že mě tábor propustil, aby vytvořil odstup, jaký potřebuje k tomu, aby se mi v hlavě zvětšil. (...) Na památkách stojí ODSUD SE NEDOSTANU. Lágr se čím dál víc roztahuje od levé spánkové oblasti k pravé. O prostoru lebky mluvím jako o prostranství, o lágrovém prostranství (MÜLLEROVÁ 2010: 276).

Co ví Leo Auberg, ví i K. M. (*Amras*): „Nechci přerušit studium, do budoucna ho hodlám pěstovat jen sám v sobě... vždyť v našich blázincích panují poměry, které nás všechny zahanbují“ (BERNHARD 2000: 170). Své zápisky neukončují ani Sebaldovi hrdinové (*Vystěhovalci*), podivný ne-konec má i Bondyho *Máša a Běta*. Tato neukončitelnost pramení z Földenyiho tvrzení, že melancholik sice touží po svobodě, zároveň však se jí obává a netroufá si přihlásit se k ní, tedy k jednoznačné seberealizaci (FÖLDÉNYI 2013: 276), často ale vychází už ze samého charakteru textu: Susini-Anastopoulová mluví o „volném“ navazování sekvencí (SUSINI-ANASTOPOULOSOVÁ 2005: 183n.), které se však ukáže jako vnitřní režim fragmentárních souborů, přičemž onu volnost, svobodu navazování nesmíme vnímat doslovně, nýbrž jako dobrovolnou odchylku od progresivního a striktně daného principu kauzality, přičemž všechny dílčí fragmenty jsou si vzájemně rovnocenné.

Zatímco Susini-Anastopoulová má na mysli především fragment v romantickém smyslu slova, tedy drobný žánr někde mezi axiomem a aforismem, kde fragment ob stojí i zcela samostatně a sbírka slouží pouze účelu dostat ho ke čtenáři a umožnit mu lepší integraci a tedy i lepší pochopení, fragment, o kterém zde byla řeč, fragmentarizace textu, jeho rozpadání poukazuje na poněkud odlišný princip řazení. Ačkoliv i zde zůstává určitá "svoboda" řazení zachována: oralita, resp. jistá oralita textu. Možná právě tento faktor by mohl stát v opozici vůči totalitě Díla, totalitě, konečnosti a „rýhovanosti“ knihy. I když Lévi-Strauss mluví o totalitě orálního myšlení (LÉVI-STRAUSS: 2006), má na mysli primárně orální společnost, a tato totalita se tedy nemůže vztahovat ke společnosti rýhované, tedy primárně skripturální. Ong, který se zabývá primární a sekundární oralitou, mluví o formulové konstrukci myšlení, na které byl závislý celý noetický a myšlenkový svět orální kultury, „jakmile si lidé v jakékoli orální kultuře osvojí nějakou znalost, musí ji neustále opakovat, protože jinak by o ni přišli. Fixovaná schémata myšlení založená na formulách byla zásadně důležitá“ (ONG 2006: 33), Ong ale shrnuje i další znaky orální poetické tradice: kumulativní

styl myšlení, nedostatek introspekce a analytických schopností, síla vyřčeného slova v čase („jazyk je moderm činů a nikoli prostě jen stvrzením myšlení“, mnemotechnická schémata paměti, vysoká rytmizace (TAMTÉŽ: 37-45). Princip orality využívá zejména Herta Müllerová (*Rozhoupáný dech*), jejíž román působí až dialogicky („přítomnost dalšího účastníka rozmluvy je prakticky nezbytná“ (TAMTÉŽ: 44), tvrdí Ong), a to i přesto, že Leo Auberg v pozici vypravěče potvrzuje jeho skripturální povahu. K rytmizaci celého přispívá kromě samotného titulu rozčlenění na krátké ale zhruba stejně dlouhé kapitoly, které jsou vůči sobě navzájem více či méně nezávislé a které posouvají děj dopředu spíše mimoděk, připomínající rytmus dechu; dále sama Müllerová rytmus tematizuje: běh roku pozorovatelný na různých fázích květu lebedy lesklé bonzáté, fázích růstu brambor, ale i fázích, ve kterých jsou šlupky od brambor k najití za kantýnou, působení anděla hladu, rytmus lopaty srdcovky. Dobře viditelná jsou v jejím textu i formulová označení: především vlastní jména, přestože Kati je v celém románu jen jedna, Auberg ji vždy nazývá mimozemšťankou Kati, atd., další formule se vztahují k táborové každodennosti: anděl hladu, lopata srdcovka, každodenní struska, bílá struska, struska denních a nočních směň, struska parního kotle uhelných pecí, struska jedinkrát-za-směnu ad. Určitým způsobem Müllerová pozměňuje i charakter myšlení svého hrdiny, zažitá a především vžitá skripturalita v táboře zcela mizí, Auberg se stává opět orálně uvažujícím, např. potřeba opakování nebo když se jeho myšlení pohybuje v hranicích binárních dvojic, které mají zpřesnit popisovaný pojem:

Štěstí myslí je rozkouskované a těžko zařaditelné, mísí se, jak chce, a proměňuje se rychle od světlého k tmavému rozmazanému slepému závistivému skrytému přelétavému (...) drzému ukradenému odhozenému zbylému o vlasek unyklému štěstí (MÜLLEROVÁ 2010: 232).

O oralitě jistého druhu mluví i Northrop Frye, který ji považuje za hlavní charakteristiku eposu, tedy příběhu určeného k ústnímu přednesu, za hlavní rozdíl mezi fikcí a eposem pak epizodičnost (epos) a souvislý text (fikce ve smyslu prózy, psaného textu). Tím, že se básník, autor osobně setkává s publikem, zůstávají zachovány některé konkrétní znaky ústního přednesu, např. nápodoba přímého oslovení (protože přímé oslovení samo v literatuře neexistuje), postupem doby nabývá fikce nad eposem navrch a mimesis přímého oslovení se mění v mimesis asertivního psaní, kterým se vyznačuje především dokumentární psaní (FRYE 2003: 287). Určité znaky epičnosti by tedy nesly kromě *Rozhoupáného dechu* i romány Sebalda (*Vystěhovalci*) a Bernahrda (*Amras*) u jiných autorů ale těžko. Tomu by také odpovídal i požadavek epizodičnosti.

Jakkoli se Müllerové próza proměňuje (o orálním charakteru románu můžeme mluvit teprve v té části, kdy už Auberg žije nějakou dobu v táboře) až do zdání téměř úplně ústního podání, zůstává otázkou, zda je tato oralita charakteristická i v dalších případech, tedy charakteristická pro tuláctví jako takové. Ukazuje se však, že fragmentarizace, ke které tak či onak tíhly všechny zmiňované texty, se pojí s oralitou pouze u Müllerové, zatímco další autoři principu orality nevyužívají a fragmentarita dosahuje jiného efektu: Sebald (*Vystěhovalci*) i Bernhard (*Amras*), každý svým způsobem ovšem, využívají metody, která se podobá dokumentu: sestavují svůj text (jakoby) z více zdrojů, vzpomínky vyprávěče se mísí se vzpomínkami postav, deníkových záznamů, útržků z novin, téměř reportážního líčení, popisů snů, dopisů atd. Podobným způsobem pracuje i Velikić (*Astrachán*), ač ani náznakem nedosahuje podobného efektu jako Sebald, jde mu však o jiný výsledek - zatímco Sebaldovou metou je, zdá se, syntéza obrazu, Velikić se snaží o jeho rozbití. Bondymu (*Máša a Běta*) a Albaharimu (*Snežný člověk*) se v hroutící se textové jednotě zrcadlí rozpad postavy, který existuje an sich a spolu s nímž se tedy musí nutně rozpadnout i svět, který existuje pouze závisle na hrdinovi. Totéž by se dalo říci i o Bachmannové povídce *Třicátý rok*, je však možné, že u ní dochází k rozpadání textu primárně a hrdinova já teprve sekundárně: neklid, který se ho na začátku textu zmocňuje, způsobuje rozpad jeho dosavadního diskursu („Klesá a klesá a nevykřikne (i to je mu vzato, všechno je mu vzato!) a řítí se do prázdna,“ „nejextrémnější myšlenky a nejúžasnější plány,“ OPĚT. CIT.). Zdánlivě nejúplnější jsou texty Chwina (*Hanemann*) a Miłosze (*Údolí Issy*), i oni se ovšem úplnosti Díla brání: svou roli tu hraje využití zámlčky, která je čtenáři neustále připomínána a kterou v textu nenahrazuje nic, co by vymazalo její smysl. Zámlčku využívá viditelněji Chwin („o tom, co se stalo čtrnáctého srpna, jsem se dozvěděl velmi pozdě, ale ani Matka si nebyla jistá, jestli se všechno seběhlo tak, jak se o tom mluvilo u Kohnů,“ OPĚT. CIT.), svou neopominutelnou roli však má i v Údolí Issy (nepřítomnost matky, situace kolem parcelace, osudy jednotlivých předků, postupné mizení různých postav atd.). Zatímco tedy fragmentarizace umožňuje autorům se lépe vypořádat s problémem vztahu totality Díla a případností hladkého prostoru, princip orality ani epičnosti tento efekt nemá, alespoň ne ve smyslu výlučném.

## 7. DÁLKA JE SPRÁVNÉ SLOVO

Vlastne som sa cítil byť podvedený: pochopil som (...), že napíšem celkom iný príbeh než ten, ktorý som plánoval, že sa budem približovať namiesto toho, aby som sa vzdaloval. Dialka je to správne slovo. Niektoré slová sa nikdy dobre nenaučíme., a akokoľvek by nás dobromyseľne upozorňovali, nikdy nepochopíme ich pravý význam. Nikdy som si, napríklad, nebol istý, či naozaj rozumiem dialke (ALBAHARI 2001: 46).

Když jsem začínala psát tuto práci, myslela jsem si, že pro střední Evropu, která z větší části nemá moře (je zajímavé, že např. Chwinův *Hanemann* se odehrává v přístavním městě, a přesto tu moře neznamená ani nereprezentuje dálku v žádném smyslu slova, moře jako by tu představovalo spíše opravdový, na rozdíl třeba od Miłoszova *Údolí Issy*, konec světa), bude dálku určovat železnice (či letiště se svými transatlantickými lety), tok Dunaje, romantizující pojetí prostoru; ukázalo se ale, že dálka tu má zcela jiný význam. Jde o vnitřní toulání, vnitřní dálku. Tuláctví tak ve střední Evropě získalo význam, který, myslím, se v jiném prostoru příliš neopakuje, tuláctví duše, a dálka se tu pojí s jinými slovy, emocemi. Do značné míry to může být dáno i tím, že jsem jako interpretační přístup využila jednak Deleuzův a Guattariho koncept hladkého a rýhovaného prostoru a jednak koncept vyjítí na poušť v mojžíšovském exodu, které oba kladly důraz primárně na problém svobody, příp. bytí mimo struktury (ovšem i tak ve vztahu k otázce duality moci a svobody), spíše než na dálku, putování jako takové. Obojí je tu ovšem obsaženo už při prvním čtení, u Deleuze a Guattariho je to dáno postavou nomáda, který představuje, reprezentuje koncept hladkého, v Exodu samotným tématem vyjítí. Oba koncepty se vzájemně doplňovaly, každý z nich posouval interpretační akcent trochu jinam, a tak se podařilo vyhnout se vidění výrazně mocenskému na jedné straně či teologickému na straně druhé.

V úvodu své práce jsem si kladla následující otázky: jednak, kdo jsou v tomto kontextu nomádi? Mají nějaké společné rysy, kterými je možné je charakterizovat? Dále: jakým způsobem chápou, obsazují hladký prostor a jak ho znovuvytvářejí? A nakonec: jak se to odráží ve struktuře textu, mění se jeho struktura po tom, co ho nomádi ovládnou a přetvoří do hladkého prostoru? A dvě další otázky se připojují: jakým způsobem se v textu projevuje paradox pohybu, který je pasivní, ale zároveň i intenzivní? A jakým způsobem, pohybuje-li se nomád v poušti bez pevných a trvalých stop, pracuje paměť, paměť bez hmoty? Nakonec se skutečně ukázalo, že jednotlivé otázky spolu souvisí velmi úzce, liší se pouze v drobné změně úhlu pohledu, ale v zásadě všechny přispívají k odpovědi na otázku jedinou a tedy hlavní: a to

jakým způsobem tulák zabírá, obývá a rozšiřuje hladký prostor? V zásadě je možné mluvit o čtyřech hlavních principech: znicotnění, smysl pro hladké, melancholie a fragmentarizace.

Znicotněním se vydává tulák všanc hladkému prostoru, odtrhává se od společnosti, která náleží rýhovanému, a dává tak možnost působení hladkého. Od postavy ustupuje, nikoli naopak, vědomí rýhování, mocenská struktura a síť, která se s ním pojí, ztrácí svoji sílu a postavu částečně pouští. Znicotnění se může projevovat různě: propadání se, ztrácení se, svého já samo sobě a vůči vnější společnosti, která přestává postavě stačit. Jinou možností je hostina na odchodu, která zůstává nenaplněná, po níž nezazní vyprávění, ale rozhostí se ticho. Toto ticho k opozici vůči hostinám epickým a mýtotočným, tak jak je známe např. z Odyssey neupevňuje vazby spolustolovníků, ani napříč komunitou, ani ve vztahu k bohům, naopak vytváří proluku, mezeru v rýhování. Jako další významná možnost znicotnění se ukazuje stávání-se-plevelem, přičemž to stojí v opozici vůči péči o zahrady, resp. péči o stromy především. Zatímco plevel představuje snahu o teritorializaci ovšem bez nároku na vnější vazby, stromy samy tyto vnější vazby vytvářejí, resp. samy jimi jsou (kořeny): strom reprezentuje obraz společnosti, rýhování, tak jak ho postava vnímá, zatímco plevel se těmto vazbám brání a již podstatou své existence je narušuje.

Druhým principem, který se tentokrát vztahuje již přímo k zabírání hladkého, můžeme označit jakýsi „smysl pro krajinu“, smysl pro hladké. Krajina a duše člověka spolu úzce souvisí, tato teorie není nová, v krajině se duše zrcadlí a poznává. Tulák vnímá mezeru, lokální rozpad rýhovaného prostoru a rozlišuje hladký okraj pouště, která se tu otevírá, ale kde ostatní vidí pouze hraniční les, či nic neslibující kopec nad městem. Limita krajiny, předěl rýhovaného a hladkého prostoru může mít dvojí podobu: buď má význam vyloženě hraničního pásma, za kterým „nic není“, fyzicky neprostupného, nebo může jít o nepřístupnost spíše psychologickou, často se však jedná o kombinaci obojího. Navíc samozřejmě nemusí být řeč pouze o krajině ve fyzickém, horizontálním smyslu slova, tento zvláštní smysl pro krajinu se může projevovat i na vertikále času (ideologie, jež je s časem mocně svázaná).

Melancholie se vztahuje k intenzitě toulání, ve smyslu opaku k jeho extenzitě. Souvisí úzce se znicotněním, a tedy představuje pohyb ve světě, který je tulákovi imanentní. Toulání představuje spíše vpád pomíjivosti a proměny než apriorní mocenské ohrožení rýhovaných struktur. Melancholie jako princip zabírání hladkého prostoru je myslitelná pouze na základě Földényiho argumentu, že melancholii si tulák volí sám. Melancholie znamená především odmítnutí vnějších vazeb, a to i časových, vede tedy v krajním případě ke smrti, či lépe řečeno k vymizení ze světa, ke kterému postavu již nic neváže (na rozdíl od sebevraždy, která vazby

může upevňovat). Snaha o vyvázání se z časových vazeb nutně ovlivňuje otázku paměti: paměť věcí a příběhů patří spíše usazenému než tulákovi, stává se totiž součástí mýtu, resp. společného zakládajícího vyprávění na různých úrovní společenství. Zkušenost toulání se předat nedá a paměť se tak rozpadá. Melancholie snažící se o vyvázání i z časových vazeb se bude snažit o vymazání veškeré paměti, jako nositele vzpomínek, nutně vedoucí ke struktuře (a tedy rýhování) společnosti. Problém paměti se úzce pojí s principem fragmentarizace. .

Ukazuje se však, že zvláštní smysl pro krajinu, melancholie či zkušenost obojího je nepředatelná, a navíc nemusí trvat. V momentě, kdy tulák sám se snaží o zpřístupnění hladkého, zařazuje je již do struktury rýhovaného (vyprávění) a navíc může snadno přestat hladké a rýhované rozlišovat a vlastní hladký prostor začít svou snahou udržet ho i pro ostatní rýhovat. S tím souvisí i otázka absolutna, které náleží centru, tedy středu rýhování. Absolutno se stává jeho záminkou, krytím, tím spíš, čím víc se pojí s konkrétním kultem, hladké je proto uchopitelné pouze skrze sérii drobných operací, omezených na osobní zkušenost s použití hladkého prostoru.

Zatímco první tři principy se týkají konkrétního zabírání a obývání hladkého prostoru, princip fragmentarizace se zabývá formálním zpracováním textu: zatímco kniha – Dílo se prezentuje jako mimesis skutečnosti a svou uzavřeností se pokouší o totalitu, text zabírající hladký prostor tuto totalitu napadá a ve svém stávání-se-tulákem se fragmentarizuje, rezignuje tak na uzavřenost a úplnost Díla a tradice. Hladký prostor se objevuje i v jednotlivých zápisech a textových detailech. Roztříštěnost díla se týká nejen formy samotné, ale i jazyka, který přestává být dominantním ve smyslu univerzálním, či přirozeným. Fragmentarizace textu odkazuje i k palimpsestu, odmítá jednoznačný výklad a chápání významu, palimpsest sám se stává hladkým prostorem, text jako by utvářel realitu a stával se tak vlastní mapou (na rozdíl od obtisku). Fragment se tak stává jednou z možností jak žít. Otevřenost a uzavřenost, která je pro fragment typická, se však netýká jeho orality či epičnosti, která nehraje roli ani v jednom ani druhém prostoru.

Hladký a rýhovaný prostor, o kterém zde byla řeč, se projevuje v románech střední Evropy druhé poloviny 20. století spíše jako postoj či pnutí konkrétních postav než jako tendence celého textu. Bylo třeba postupovat spíše metodou dílčích analýz konkrétních částí textu a teprve postupně najít a zformulovat odpovědi na otázky položené v úvodu, proto možná působí práce sama trochu kolážovitě, snad se však podařilo postihnout dobře charakter hladkého prostoru. Obtíž práce byl především výběr textů, jakkoli jsem se snažila o objektivní a především reprezentativní výběr, je zřejmé, že do značné míry jde stále o výběr značně subjektivní a ovlivněný vlastní četbou a preferencí. Přesto však jde o výběr jdoucí

napříč celým obdobím, oblastí, jazyky a střídající texty psané v exilu i doma atd. Hlavním určujícím kritériem však byla především přítomnost duality hladkého a rýhovaného prostoru, tedy tulácké postavy tuto dualitu reflektující, tedy kritérium přínosu využití interpretačního klíče. Interpretační klíč byl dvojitý, na jedné straně koncept hladkého a rýhovaného prostoru, tak jak je obsažen v pojednání o nomádologii Gillesse Deleuze a Félixu Guattariho. Deleuze a Guattari se však příliš zabývají mocenskou strategií a válečný stroj, jehož nomád ztělesňuje, se jim jeví pouze jako vnější ohrožení myšlením jiného. Jejich koncept jsem proto doplnila interpretací biblického *Exodu* Milana Balabána, který vnímá starozákonní text jako výchozí k úvaze o existenci jako exodu, tedy existenci jako jít za svobodou. Jeho interpretace zase byla na druhou stranu příliš teologická, nicméně spojené se oba koncepty doplňovaly a vylučovaly přílišnou jednostrannost. Spojit je umožnil i fakt, že všichni tři autoři využívají vzájemně si odpovídajících dichotomií a oba koncepty jsou do značné míry paralelní.

Kedysi som si myslel, že diaľka je len iné slovo pre cestovanie, potom som pochopil, že sa cestuje vnútri, v sebe, a že vonkajší priestor s tým nemá nijakú spojitosť. (...) Potom som si diaľku začal predstavovať ako útek, a keďže som o úteku vždy uvažoval ako o útočisku, diaľka sa premenila na určitý druh útočiska, ktoré som, na druhej strane, vždy nahrádzal slovom hosť (...) v zmysle slova cudzinec, alebo, ešte presnejšie, človek pod neznámou strechou. To ma vzrušovalo, táto zviazanosť strechy s diaľkou, strechy, ktorá by mala predovšetkým označovať blízkosť, ochranu, intimitu, sen (TAMTÉŽ).



## SEZNAM CITOVANÝCH PRAMENŮ A LITERATURY

- ALBAHARI, David: 2001. Snežný člověk. In. týž. *Snežný člověk*. Bratislava: Kalligram, 2001. Str. 5 - 136
- BACHMANNOVÁ, Ingeborg: 2000. Třicátý rok. In. táž. *Tři cesty k jezeru*. Praha: Academia, 2000. Str. 9 -50
- BACHMANNOVÁ, Ingeborg : 2009. Slepí pasažéři. In. táž: *Místo pro náhody*. Praha: Triáda, 2009. Str. 23 - 30
- BERNHARD, Thomas: 2000. Amras. In. týž: *Tři novely*. Praha: prostor, 2000. Str. 85 - 170
- Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona: český ekumenický překlad*. Praha: Česká biblická společnost, 2001
- BONDY, Egon: 2006. *Máša a Běta*. Praha. Akropolis, 2006
- CELAN, Paul: 2015. *Černé hvězdy*. Zlín: Archa, 2015
- MIŁOSZ, Czesław: 1993. *Údolí Issy*. Praha: Mladá Fronta, 1993
- MÜLLEROVÁ, Herta: 2010. *Rozhoupáný dech*. Praha: Mladá Fronta, 2010
- REJCHRT, Miloš: 2000. Temnou, divnou mlhou bloudím. In. *Evangelický zpěvník /dodatek/*. Vydala Synodní rada ČCE, 2000
- SEBALD, Winfried G.: 2006. *Vystěhovalci*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2006
- SEBALD, Winfried G.: 2012. *Saturnovy prstence*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2012
- VELIKIĆ, Dragan: 1997. *Astrachán*. Praha: Triáda, 1997.
- BAUMAN, Zygmunt: 1995. *Úvahy o postmoderní době*. Praha : Sociologické nakladatelství, 1995
- BALABÁN, Milan: 1998. *Tázání po budoucím*. Praha : Herrmann, 1998
- BALABÁN, Milan: 2009. *Domov a bezdomoví i jiné zprávy*. Praha: Pulchra, 2009
- BARTHES, Roland: 2007. *Fragmenty milostného diskurzu*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2007
- CÍLEK, Václav: 2005. *Krajiny vnitřní a vnější*. Praha: Dokořán, 2005
- CÍSAŘ, Jan: 2003. *Základy dramaturgie I*. Praha: NAMU, 2003
- ČINÁTLOVÁ Blanka: 2009. *Příběh těla*. Příbram : Pistorius & Olšanská, 2009
- DELEUZE, Gilles a GUATTARI, Félix: 2001. *Kafka: za menšinovou literaturu*. Praha: Herrmann & synové, 2001

- DELEUZE, Gilles a GUATTARI, Félix: 2010. *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann & synové, 2010
- FIUT, Aleksander: 2001. Být (či nebýt) Středoevropanem. In. *V Evropě, čili...* Olomouc: Votobia, 2001. Str. 9-34
- FÖLDÉNYI László F.: 2013. *Melancholie. Její formy a proměny od starověku po současnost*. Praha: Malvern, 2013
- FRYE, Northrop: 2000. *Velký kód. (Bible a literatura)*. Brno: Host, 2000
- FRYE, Northrop: 2003. *Anatomie kritiky*. Brno: Host, 2003
- JUNG, Carl Gustav: 1994. Problém duše moderního člověka. In týž: *Duše moderního člověka*. Brno : Atlantis, 1994. Str. 35 - 53
- MAFFESOLI, Michel: 2002. *O nomádství. Iniciační toulky*. Praha: Prostor, 2002
- MACHOVEC, Martin: 2006. Ediční poznámka. In. Bondy, Egon: 2006. *Máša a Běta*. Praha: Akropolis, 2006. Str. 120 - 123
- MARTÍNEK, Lubomír: 1996. *Palimpsest*. Praha: Prostor, 1996
- NIETZSCHE, Friedrich: 1995. *Tak pravil Zarathustra*. Olomouc: Votobia, 1995
- NEUBAUER, Zdeněk 1991. Mythos. In. *Prostor*. IV / 1991, č. 15
- ONG, Walter J. :2006. *Technologizace slova*. Praha: Karolinum, 2006
- SUSINI-ANASTOPOULOSOVÁ, Françoise: 2005. *Fragmentárne písanie*. Bratislava: Kalligram, 2005