

maurice Blanchot

LITERÁRNÍ PROSTOR

H E R R M A N N & S Y N O V É , 1 9 9 9

Z francouzského originálu
L'espace littéraire, Éditions Gallimard
přeložili Marie Kohoutová a Michal Pacvoň.

Kniha, dokonce i kniha fragmentární, má centrum, které ji přitahuje: centrum, které není pevné, ale které se tlakem knihy a okolností její kompozice přemísťuje. Pevné centrum má také, to se přemísťuje tak, že pokud je skutečně, zůstává týmž a stává se stále centrálnějším, skrytějším, nejistějším a panovačnějším. Ten, kdo píše knihu, ji píše touhou, ignorováním tohoto centra. Pocit, že jsme se ho dotkli, může být jen iluzí jeho dosažení; když se jedná o knihu osvětlující, jistý druh metodické loajality žádá, abychom řekli, k jakému bodu kniha podle všeho směřuje; zde směřuje ke stránkám nadepsaným Orfeův pohled.

I.

ESENCIÁLNÍ OSAMĚLOST

Zdá se, že se dozvíme něco o umění, zakoušíme-li to, co má označovat slovo osamělost. Tohoto slova bylo velmi zneužíváno. Avšak co to znamená „být sám“? Kdy je někdo sám? Položíme-li si tuto otázku, nemusí nás to přivést jen k patetickým názorům. Osamělost na světské rovině je zraněním, které zde není třeba komentovat.

Nejde nám ani o osamělost umělce, o níž se říká, že je k jeho umělecké tvorbě nutná. Když píše Rilke komtesě ze Solms-Laubachu (3. srpna 1907): „Celé týdny, až na dvě krátká přerušení, jsem nepromluvil jediné slovo; má osamělost mě konečně uzavírá a já jsem ponořen do práce jako pecka do plodu“, osamělost, o které mluví, není ve své podstatě osamělostí: je to soustředění.

OSAMĚLOST DÍLA

Osamělost díla — uměleckého či literárního — nám odhaluje osamělost esenciálnější. Vyloučila laskavou izolovanost individualismu, nezná pátrání po rozdílnosti; fakt, že si udržujeme mužný vztah k úkolu, který zabírá ovládanou část dne, ji nezažene. Ten, kdo píše

dílo, je oddělen, ten, kdo je již napsal, je vykázán. Ten, kdo je vykázán, o tom nadto neví. Tato nevědomost ho chrání, rozptyluje ho, umožňuje mu vytrvat. Spisovatel nikdy neví, je-li dílo hotovo. Co dokončil v jedné knize, to znovu začíná nebo ničí v jiné. Když Valéry v díle oslavuje toto privilegium nekonečna, vidí je ještě pouze z té nejjednodušší stránky: to, že je dílo nekonečné, znamená (pro něj), že umělec, ačkoli není schopen dílo ukončit, je přece jen schopen z něj učinit uzavřené místo práce, která je bez konce a jejíž nedokončenost rozvíjí mistrovství ducha, vyjadřuje toto mistrovství, vyjadřuje je tím, že je rozvíjí ve formě schopnosti. V jisté chvíli okolnosti, to znamená dějiny v podobě nakladatele, finančních potřeb nebo sociálních povinností, vyslovují tento chybějící konec a umělec, vysvobozený čistě vynuceným rozuzlením, sleduje nedokončené jinam.

Nekonečnost díla není z tohoto pohledu ničím jiným než nekonečností ducha. Duch se chce uskutečnit v jednom jediném díle, místo aby se realizoval v nekonečném počtu děl a v pohybu dějin. Valéry však nebyl žádný hrdina. Měl za to, že je dobré mluvit o všem, psát o všem: a tak ho rozptýlený celek světa odváděl od přísnosti jedinečného celku díla a on se od ní rád nechal odvracet. Za rozmanitostí myšlenek a předmětů se skrývalo *atd.*

Apřesto, dílo — umělecké dílo, dílo literární — není ani dokončené, ani nedokončené: dílo je. Co říká, je výlučně toto: že je — a nic víc. Mimo to není ničím. Kdo by chtěl, aby vyjádřilo více, nenajde nic, shledá, že vyjadřuje nic. Ten, kdo žije v závislosti na díle,

ať už proto, že ho píše, nebo proto, že ho čte, náleží k osamělosti toho, co vyjadřuje jen slovo být: slovo, které řeč chrání, skrývající ho, nebo ho vyjevuje, sama mizející v tiché prázdnotě díla.

Tato absence požadavku, která ho nikdy nedovoluje prohlásit za dokončené či nedokončené, je základním rámcem osamělosti díla. Dílo se nedá dokázat ani nijak upotřebit. Nelze je nijak ověřit, pravda se ho může zmocnit, proslulost ho osvětluje: tento způsob existence se ho netýká, tato evidence ho nečiní ani jistým, ani reálným, nečiní ho zjevným.

Dílo je osamělé: to neznamená, že zůstává nesdělitelné, že se mu nedostává čtenáře. Ale ten, kdo ho čte, stvrzuje tuto osamělost díla, stejně jako se ten, kdo ho píše, vystavuje riziku této osamělosti.

DÍLO, KNIHA

Chceme-li se blíže podívat, k čemu nás vedou taková tvrzení, bude asi třeba pátrat, kde je jejich původ. Spisovatel píše knihu, ale kniha ještě není dílo. Dílo je dílem jen tehdy, když se skrze něj, v násilnosti začátku, která je mu vlastní, vyslovuje slovo být — událost, která se uskutečňuje tehdy, když je dílo intimitou někoho, kdo ho píše, a někoho, kdo ho čte. Lze se tedy ptát: je-li osamělost rizikem spisovatele, nevyjadřuje tedy skutečnost, že je obrácen, zaměřen k otevřené násilnosti díla, z něž nikdy neuchopí nic jiného než jeho náhražku, blízkost a iluzi ve formě knihy? Spisovatel patří dílu, ale jemu patří pouze kniha, nemá hromada sterilních slov, ta nejbezvýznamnější věc na

světě. Spisovatel, který zakouší toto prázdno, má za to, že dílo je jen nedokončené, a věří, že ještě trochu práce a štěstí na příznivé okamžiky mu dovolí, jedině jemu, dílo dokončit. Dá se tedy znovu do díla. Avšak to, co chce dokončit jen on sám, zůstává neukončitelné, pouze ho připoutává k iluzorní práci. A dílo se k němu nakonec nezná, znovu se uzavírá do své absence v neosobní, anonymní afirmaci, že je — a nic víc. Což lze vyjádřit postřehem, že umělec, protože své dílo nedokončí dříve než v okamžiku své smrti, je nikdy nepozná. Možná je třeba tento postřeh obrátit, neboť není snad spisovatel mrtev od chvíle, kdy existuje dílo — což někdy sám tuší, když má dojem té nejpodivnější bezdělnosti?^{1,2}

¹ Francouzské slovo *le désœuvrement*, které znamená nečinnost, neschopnost činnosti, má jako svůj kořen slovo *l'œuvre*, dílo, a v tomto kontextu tak poukazuje k možnému významu: zbavenost díla, vykořeněnost z díla. Blanchot pracuje s celým polem významů, k nimž toto slovo poukazuje, a proto jsme se je rozhodli překládat jako bezdělnost, což je novotvar obsahující jak kořen dělat, dílo, tak význam nečinnost. (pozn. překl.)

² Tato situace není situací člověka, který pracuje, uskutečňuje svůj úkol a jemuž tento úkol uniká, protože se ve světě přeměňuje. Co člověk dělá, se přeměňuje, přeměna však probíhá ve světě, a člověk se uskutečňovaného znovu chápe skrze svět, nebo se ho přinejmenším může znovu chápat, a pokud se odci-zování nezastaví, neobráť se v něčí prospěch, bude pokračovat až do završení světa.

Naopak spisovatelé jde o dílo, ale tím, co píše, je kniha. Kniha jako taková se může stát událostí činnou ve světě (přece však činnost vždy omezenou a nedostatečnou), ale spisovatelé nejde o činnost, jde mu o dílo. To, co z knihy dělá náhražku díla, do-

„NOLI ME LEGERE“

Stejná situace může být popsána také takto: spisovatel nikdy nechte své dílo. Dílo je pro něj nečitelné, je tajemstvím, jímž se nezabývá. Je pro něj tajemstvím, protože je od něho oddělen. Tato nemožnost čtení přesto není pohybem čistě negativním, je spíše jediným skutečným přístupem, který může autor mít k tomu, co nazýváme dílem. Příkrost *Noli me legere* vynáší tam, kde dosud byla jen kniha, na světlo horizont jiné síly. Je to prchavá, i když bezprostřední zkušenost. Není to síla nějakého zákazu, je to naléhavá, drsná a ostrá afirmace napříč hrou a smyslem slov, že to, co je zde, v globální přítomnosti definitivního textu, se přece jen vzpěčuje, že je to drsné a kousavé prázdno odmítnutí — nebo že s autoritou lhostejnosti vylučuje toho, jenž poté, co dílo napsal, se jej chce znovu zmocnit čtením. Nemožnost čtení je zjištěním, že nyní, v prostoru rozevřeném tvorbou, už není pro tvorbu místo — a pro spisovatele není jiná možnost než toto dílo psát stále. Nikdo, kdo napsal dílo, nemůže žít, přebývat v jeho blízkosti. Odtud vzchází ona rozhodnost, která ho vykazuje, odtrhává, která z něj činí přežívajícího, bezdělného, nezaměstnaného, ne-techného zahaleče, na němž umění nezávisí.

Spisovatel nemůže pobývat u díla: může ho jen psát, a když už je napsáno, může pouze v příkrosti *Noli me legere* rozpoznat jeho blízkost. Blízkost, která

stačuje jen k tomu, že z ní udělá věc, která stejně jako dílo neodhaluje pravdu světa a je věcí takřka zbytečnou, poněvadž nemá ani realitu díla, ani vážnost opravdové práce ve světě.

ho samého oddaluje, která ho odstrkuje nebo ho nutí vrátit se zpět k tomuto „odstrčení“, do něhož vstoupil zprvu proto, aby se stal smyslem toho, co mu bylo třeba napsat. A tak se nyní znovu nachází tam, kde byl na počátku svého úkolu, a znovu se ocitá v sousedství bludné intimity vnějšku, z níž si nedokázal udělat místo pobytu.

Tato nesnáze nás možná přivádí k tomu, co hledáme. Osamělost spisovatele, tato podmínka, která je jeho rizikem, by tedy pramenila z toho, že v díle náleží k tomu, co je vždy před dílem. Skrze ni vzchází dílo, je pevnou jistotou začátku, ačkoli spisovatel sám patří do času, jemuž vládne nerozhodnost znovuzačínání. Posedlost, která ho váže k privilegovanému tématu, která ho nutí znovu říkat to, co už řekl — někdy silou obohacujícího talentu, ale jindy s obzvláště ochuzující mnohomluvností znovu říkaného, se stále menší silou a stále monotónněji — dokládá tuto nutnost, s níž se zjevně musí navracet do stejného bodu, znovu procházet po stejných cestách, znovu začínaje ochraňovat to, co pro něj nikdy nezačíná, náležet ke stínu událostí a ne k jejich realitě, k obrazu a ne k předmětu, k tomu, co způsobuje, že se sama slova mohou stát obrazy, zjevy — a nikoli znaky, hodnotami, mocí pravdy.

NUTKAVÉ UCHOPENÍ

Stává se, že člověk drží tužku, a i když ji velmi chce pustit, jeho ruka ji přesto nepustí: místo aby se otevřela, se naopak sevře. Druhá ruka zasahuje s větším úspěchem, ale tu vidíme, jak ruka, kterou můžeme

nazvat nemocnou, vykresluje pomalý pohyb a snaží se vzdalující předmět znovu uchopit. Zarážející je pomalost tohoto pohybu. Ruka se pohybuje v čase stěží lidském, není to čas životaschopné akce ani čas nádeje, ale spíše stín času; sám stín ruky neskutečně klouzající směrem k předmětu se stal svým stínem. Tato ruka v určitých chvílích zakouší velmi silnou potřebu uchopit: musí vzít tužku, potřebuje to, je to příkaz, naléhavá potřeba. Tento fenomén je znám jako „nutkavé uchopení“.

Zdá se, že spisovatel je pánem svého pera, že může dosáhnout značné vlády nad slovy, nad tím, co jimi chce vyjádřit. Ale tato vláda ho dokáže pouze uvést do kontaktu a udržet v kontaktu se základní pasivitou, v níž slovo, nejsouc ničím víc než svým zevnějškem a stínem slova, nemůže být nikdy ovládnuto, ba dokonce ani uchopeno; zůstává neuchopitelné, nezbatitelné toho, čím je, nerozhodným momentem fascinace.

Vláda spisovatele nespočívá v ruce, která píše, v této „nemocné“ ruce, která nikdy nepustí tužku, která ji nemůže pustit, protože to, co drží, nedrží doopravdy; to, co drží, náleží ke stínu a ona sama je stínem. Vláda je záležitostí druhé ruky, té, která nepíše, která je schopna zasáhnout v okamžiku, kdy je to třeba, uchopit tužku a odtrhnout ji. Vláda tedy spočívá ve schopnosti přestat psát, navrácením práv a rozhodného ostří okamžiku přerušit to, co se píše.

Je třeba znovu se začít tázat. Řekli jsme: spisovatel patří dílu, ale tím, co patří jemu, co ukončuje on sám, je jen kniha. Slovům „on sám“ odpovídá omezená

„jen“. Spisovatel nikdy nestojí před dílem, a když už tu dílo je, on to neví, nebo přesněji, neví dokonce ani o své nevědomosti, ta je mu dána pouze v nemožnosti čtení, v oné dvojnásobné zkušenosti, která jej znovu vrhá do díla.

Spisovatel se znovu pouští do díla. Proč nepřestane psát? A když s dílem skončuje, jako Rimbaud, proč nás tento zlom zaráží jako nějaká tajemná nemožnost? Netouží prostě jen po dokonalém díle, a jestliže na něm nepřestává pracovat, není to jen proto, že dokonalost není nikdy dost dokonalá? Píše vůbec kvůli dílu? Stará se o ně jako o to, čím by jeho úloha skončila, jako o cíl, který si tolik úsilí zasluhuje? Vůbec ne. A dílo nikdy není tím, kvůli čemu je možné psát (kvůli čemu by se člověk vztahoval k tomu, co se píše, jako k provozování nějaké schopnosti).

To, že úkol spisovatele končí zároveň s jeho životem, zastírá, že skrze tento úkol jeho život propadá neštěstí nekonečna.

NEUKONČITELNÉ, NEPŘESTÁVAJÍCÍ

Osamělost, která se spisovateli přihází dílem, se odhaluje v tomto: psaní je teď neukončitelné, nepřestávající. Spisovatel už nepatří do autoritativní oblasti, kde vyjádřit se znamená přesně a s jistotou vyjádřit věci a hodnoty podle smyslu jejich mezí. To, co se píše, vydává toho, kdo musí psát, afirmaci, nad níž nemá žádnou autoritu, jež je sama bez konzistence, afirmaci, která nic nestvrzuje, která není spočinutím, důstojností ticha, neboť je tím, co stále ještě mluví,

když už bylo řečeno vše, není tím, co předchází řeč, neboť jí spíše zabraňuje být řečí začínající — jako by jí brala schopnost a právo přerušovat se. Psát znamená lámat pouto, které spojuje řeč se mnou, přetrhávat vztah, který způsobuje, že mluvím k „tobě“, vztah, který mi poskytuje řeč ve významu, který obdržela od tebe, neboť se na tebe obrací, neboť je interpelací, která začíná u mě, protože končí u tebe. Psát znamená přetrhávat toto pouto. Což kromě toho znamená stahovat řeč z běhu světa, zbavovat ji toho, co z ní činí moc, skrze níž se, když mluvím, vyslovuje svět a prostřednictvím práce, činu a času se buduje den.

Psaní je neukončitelné, nepřestávající. Říká se, že spisovatel odmítá říkat „Já“. Kafka s překvapením a s radostným okouzlením poznamenává, že do literatury vstoupil tehdy, jakmile mohl „Já“ nahradit slovem „On“. To je pravda, ale transformace je mnohem hlubší. Spisovatel patří řeči, kterou nikdo nemluví, která se na nikoho neobrací, která nemá centrum a která nic neodhaluje. Může se domnívat, že se v této řeči sám prosazuje, ale to, co prosazuje, je zcela odosobněné. Do té míry, v níž je jako spisovatel práv tomu, co se píše, už nikdy nemůže vyjadřovat sám sebe a navíc se nemůže obracet ani na tebe, ani udělit slovo někomu jinému. Tam, kde je, mluví jen bytí — což znamená, že řeč už nemluví, ale je, oddává se čiré pasivitě bytí.

Jestliže psát znamená vydat se neukončitelnému, spisovatel, který přijme to, že vydrží jeho esenci, ztrácí moc říkat „Já“. Ztrácí také možnost nechat říkat „Já“ někoho jiného než sebe. Také nemůže dát život

postavám, kterým by jeho tvůrčí síla zaručovala svou bodu. Idea postavy, stejně jako tradiční forma románu, je jen jedním z kompromisů, jimiž se spisovatel, při hledání esence literatury literaturou zavlečený mimo sebe, snaží zachránit své vztahy se světem a se sebou samým.

Psát znamená stávat se ozvěnou toho, co nemůže přestat mluvit, — a proto abych se stal jeho ozvěnou, musím mu nějakým způsobem vnutit ticho. Do této nepřestávající řeči vnáším rozhodnutí, autoritu svého vlastního ticha. Svým tichým zprostředkováním činím *vnímatelnou* nepřetržitou afirmaci, obrovitý šepot, nad nímž se otevírající se řeč stává obrazem, stává se obraznou, stává se promlouvající hlubinou, nerozlišenou plností, která je prázdná. To ticho má svůj zdroj ve smazání, jemuž se vystavuje ten, kdo píše. Jinak je však zdrojem jeho vlády, práva zasáhnout, které si uchovává ruka, která nepíše, ta jeho část, která může vždy říci ne, a pokud je to třeba, dovolávat se času, znovu nastolit budoucnost.

Když na díle obdivujeme jeho tón, když vnímáme tón jako to, co je na díle nejautentičtější, co tím máme na mysli? Nikoli styl ani zajímavost či kvalitu řeči, nýbrž právě toto ticho, tuto mužnou sílu, díky níž si ten, kdo píše, jsa zbaven sám sebe, jsa tím, kdo se zřekl svého já, v tomto smazání přece jen uchovává autoritu jisté moci, rozhodnutí umlknout, aby v nastalém tichu přijalo formu, koherenci a smysl to, co mluví bez začátku a bez konce.

Tón není hlasem spisovatele, ale intimitou ticha, které vnučuje řeči, což způsobuje, že toto ticho je

stále ještě *jeho* tichem, tím, co z něj zůstává ve zdrženlivosti, která ho postavila stranou. Tón dělá velké spisovatele, ale dílo se zřejmě nestará o to, co je činí velkými.

Ve smazání, kterému je vystaven, se „velký spisovatel“ ještě vzpírá: to, co mluví, už není on sám, ale není to ani čiré klouzání řeči nikoho. Ať už jakkoli tichou, podržuje si autoritativní afirmaci smazaného „Já“. Podržuje si ostří, násilnou prudkost okamžiku, činného času. Takto se udržuje uvnitř díla, ovládá se tam, kde již není žádná zdrženlivost. Dílo si však díky tomu také uchovává obsah, není zcela uzavřeno do sebe.

Spisovatel, kterému se říká klasik — alespoň ve Francii —, v sobě obětuje řeč, která je mu vlastní, jen proto, aby dal zaznít univerzálnímu. Klid uspořádané formy, jistota řeči zbavené rozmarů v níž promlouvá neosobní obecnost, mu zajišťuje vztah k pravdě. K pravdě, která je mimo každou osobu a která by chtěla být i mimo čas. Literatuře pak přísluší domyšlivá osamělost rozumu, onen zředěný život v srdci všeho, co by si žádalo rozhodnost a odvalu — pokud však tento rozum není ve skutečnosti rovnováhou spořádané aristokratické společnosti, to znamená urozenou spokojeností jedné části společnosti, která v sobě soustředí vše, odděluje se tak a udržuje se nad tím, co ji vydržuje.

Pokud psát znamená odhalovat neukončitelné, spisovatel, který do této oblasti vstupuje, nepřekračuje sám sebe směrem k univerzálnímu. Nesměřuje k jistějšímu, krásnějšímu, opodstatněnějšímu světu,

ve kterém by bylo všechno uspořádáno podle jasu pravého dne. Neobjevuje krásnou řeč, která poctivě promlouvá ke všem. Mluví v něm ona skutečnost, že tím či oním způsobem už není sám sebou, už není nikým. „On“, které nahrazuje „Já“, to je osamělost, která se spisovateli přihází skrze dílo. „On“ neoznačuje objektivní nezaujatost, tvůrčí odstup. „On“ neoslavuje vědomí v někom jiném, než jsem já, ani rozlet lidského života, který by si v obrazném prostoru uměleckého díla udržel svobodu říkat „Já“. „On“, to jsem já sám, který se stal nikým, ten druhý, který se stal jiným, znamená to, že tam, kde jsem, se už nemohu na sebe obracet a že ten, který se na mě obrací, neříká „Já“, není sám sebou.

UCHÝLENÍ SE K „DENÍKU“

Je možná zarážející, že od okamžiku, kdy se dílo stalo hledáním umění, kdy se stalo literaturou, zakouší spisovatel stále více potřebu udržovat vztah se sebou samým. To znamená, že zakouší extrémní nechuť se v zájmu oné neutrální síly bez tvaru a bez osudu, která je za vším, co se píše, zbavit sám sebe; nechuť a obavu, kterou prozrazuje zájem, vlastní tolika autorům, sepisovat to, co nazývají svým *Deníkem*. To má velmi daleko k takzvaným romantickým zálibám. Deník není ve své podstatě vyznáním, vyprávěním o sobě samém. Jsou to Paměti. Na co si spisovatel musí vzpomínat? Na sebe, na to, jaký je, když nepíše, když žije všedním životem, když je živoucí a opravdový a ne zbaven pravdy a umfrající. Jenže prostřed-

kem, který používá, aby si sám sebe připomněl, je kupodivu sám živel zapomnění: psaní. To je přece důvod, proč pravda deníku nespočívá v zajímavých literárních poznámkách, které se v něm nacházejí, nýbrž v bezvýznamných detailech, které ho svazují s každodenní realitou. Deník představuje řadu orientačních bodů, kterou si spisovatel buduje proto, aby se dokázal najít tehdy, když tuší nebezpečnou proměnu, již je vystaven. Je to ještě schůdná cesta, jistý druh kruhové cesty, která vede podél, střeží a někdy zdvojuje jinou cestu, na níž bloudit je úkolem bez konce. Zde se stále ještě mluví o opravdových věcech. Zde si ten, kdo mluví, podržuje jméno a mluví svým jménem, a také datum, které se do něj vpisuje, je datem obecně sdíleného času, v němž to, co se přihází, přihází se skutečně. Deník — tato zjevně zcela samotářská kniha — je často psán strachem a úzkostí z osamělosti, která se spisovateli přihází kvůli dílu.

Uchýlení se k Deníku naznačuje, že se ten, kdo píše, nechce vzdát radosti a konvenčnosti dnů, které by byly skutečnými dny a které by skutečně následovaly jeden za druhým. Deník zakořeňuje pohyb psaní v čase, v pokoře datované a svým datem chráněné každodennosti. Možná že to, co je v něm psáno, není než neupřímnost, možná že je to řečeno bez ohledu na pravdu, ale je to řečeno pod záštitou události, náleží to k záležitostem, k příhodám, ke světovému dění, k živé přítomnosti, k trvání, které může být třeba zcela nicotné a bezvýznamné, které je však alespoň nenávratné; je prací toho, co se překonává, co kráčí k zítřku a kráčí tam definitivně.

Deník ukazuje, že ten, kdo píše, už není schopen náležet k času obvyklým pevným poutem činnosti, sdílenou prací, profesí, jednoduchostí intimní řeči, silou nerefluktovanosti. Už není v pravém slova smyslu historický, nechce však čas ani ztrácet, a protože už umí jen psát, píše alespoň tak, jak to vyžaduje jeho každodenní historie, a v souladu s tím, čím se dennodenně zabývá. Stává se, že spisovatelé, kteří si píšou deník, jsou ze všech spisovatelů nejliterárnější, ale je tomu tak možná právě proto, že se tím vyhýbají nejzazší mezi literatury, pokud je touto mezi fascinující říše absence času.

FASCINACE Z ABSENCE ČASU

Psát znamená propadnout fascinaci z absence času. Zde se bezpochyby blížíme k podstatě osamělosti. Absence času není nějaký čistě negativní modus. Je to čas, ve kterém nic nezačíná, ve kterém není možná žádná iniciativa, kde je již před afirmací přítomen návrat této afirmace. Spíše než čistě negativní modus je to naopak čas bez negace, bez rozhodnutí, kdy zde je právě tak nikde, v němž se každá věc stahuje do svého obrazu a v němž se „Já“, kterým jsme, rozpoznává hroužíc se do neutrality jakéhosi beztvarého „On“. Čas absence času je časem bez přítomného, bez přítomnosti. Toto „bez přítomného“ však neodkazuje k nějaké minulosti. Kdysi měl vážnost, jednající sílu přítomného okamžiku; o této jednající síle ještě svědčí vzpomínka, která mě osvobozuje od toho, co by mi jinak připomínala, protože mi dává pro-

středek svobodně si ji vyvolávat, disponovat jí podle svého přítomného záměru. Vzpomínka je svoboda minulého. Avšak co je bez přítomného, nepřipouští ani přítomnou vzpomínku. Vzpomínka říká o události: jednou se to stalo, ale už se to nikdy nestane. Jenže nezhojitelný charakter toho, co je bez přítomnosti, co zde není dokonce ani jako minulé, říká: nikdy se to nestalo, nikdy to nebylo poprvé, a přece to znovu začíná, znovu a znovu, donekonečna. Je to bez konce i bez začátku; bez budoucnosti.

Čas absence času není dialektický. Zjevuje se v něm fakt, že se nic nezjevuje, bytí, které je v základu absence bytí, které je, když není nic, a které už není, když něco je: jako kdyby tam jsoucna existovala jen ztrátou bytí, když se jim bytí nedostává. Převrácení, které nás v absenci času neustále odkazuje k přítomnosti této absence, jenže k této přítomnosti jakožto k absenci, k této absenci jakožto k absenci, k této absenci jakožto ke své vlastní afirmaci, afirmaci, kterou se nic neafirmuje, kterou se v doléhání nevymezeného nic nepřestává afirmovat — tento pohyb není dialektický. Protiklady se v něm nevyklučují ani nesmířují; jedině čas, pro nějž se negace stává naší schopností, může být „jednotou neslučitelných“. V absenci času to, co je nové, nic neobnovuje; co je přítomné, není aktuální; co je přítomné (*présent*), nic neprezentuje, ale re-prezentuje se, od nynějška a odjakživa patří k navracení. Není, ale vrací se, přichází jako už a vždycky minulé, takže já to nepoznávám, ale rozpoznávám, a toto rozpoznávání ve mě ničí schopnost poznávat, právo uchopit, z neuchopitelného činí rovněž

nezbavitelné, nedostupné, kterého neustále musím dosahovat, co nemohu uchopit, ale jen znovu nabýt — a nikdy upustit.

Tento čas není ideální nehybností, která bývá glorifikována pod jménem věčnost. V této oblasti, k níž se pokoušíme přiblížit, se zde zhroutilo v nikde, jenže nikde je přece jenom zde, tento mrtvý čas je reálným časem, ve kterém je přítomna smrt — smrt, která nastává, jenže nastává neustále, jako kdyby nastávající činila ten čas, skrze nějž může nastat, neplodným. Mrtvá přítomnost je nemožnost jakoukoli přítomnost uskutečnit, nemožnost, která je přítomná, která je zde jako to, co každou přítomnost zdvojuje, jako stín přítomnosti, který ji nese a skrývá v sobě. Když jsem sám, nejsem sám, v této přítomnosti se k sobě navracím už v podobě Kohokoli. Kdokoli je tam, kde jsem sám. Být sám znamená, že náležím k mrtvému času, který není časem mým ani tvým, není to ani obecný čas, je to čas Kohokoli. Kdokoli je ten, kdo je ještě přítomný, když už není nikdo. Kde jsem sám, tam nejsem, nikdo tam není, je tam však neosobno: vnějšek jako to, co předchází, zabraňuje a rozpouští každou možnost osobního vztahu. Kdokoli je „On“ bez podoby, My, jehož je každý součástí;³ jenže kdo je jeho součástí? Nikdy ne

³... *le On dont on fait parti*. . . *On* je zájmeno, které se ve francouzštině používá pro vyjádření obecného názoru. Např. Má se za to, že... (*On croit*. . .) Ve větě stojí na místě osobního zájmena (ve 3. osobě jednotného čísla) a zastupuje nekonkrétní, všeobecnou „osobu“. (Někdo, kdokoli má za to, že. . .) Blanchot zde z tohoto zájmena vytváří podstatné jméno (*le On*). Výše uvedená věta tedy říká . . . *le On*, jehož je *on* součástí; tedy

takový nebo onaký, nikdy ne ty a já. Nikdo není součástí My. „My“ náleží k oblasti, kterou nelze přivést na světlo, ne proto, že by skrývala nějaké tajemství nepřístupné jakémukoli odhalení, dokonce ani proto, že by byla radikálně temná, ale proto, že všechno, co do ní má přístup, dokonce i světlo, přetváří v anonymní, neosobní bytí, v Ne-pravdu, v Ne-skutečno, které je přesto stále zde. „My“ je z této perspektivy to, co se nejlépe ukazuje, když umíráme.^{4,5}

Tam, kde jsem sám, je den už jen ztrátou pobytu, blízkostí k vnějšku bez místa a spočinutí. Příchod sem způsobuje, že přicházející náleží rozptýlení, trhlině, jejíž exteriorita je vpádem, který dusí, je nahotou, je chladem toho, v čem člověk pobývá obnažen, kde prostor je závratí z mezer. Tehdy vládne fascinace.

OBRAZ

Proč fascinace? Vidění předpokládá odstup, oddělující rozhodnutí, schopnost nebýt v kontaktu a v kontaktu se vyhnout konfúzi. Vidění znamená, že toto oddělení se přesto stalo setkáním. Ale co se stane, když se vás to, co vidíte, ačkoli to vidíte z odstupů,

každý, o kom lze říci, že je *on*, patří do množiny *le On*, jenže *on* není nikdo. . . Toto *le On* jsme se zde rozhodli překládat jako My. (pozn. překl.)

⁴V originále: *Le „On“ . . . quand on meurt*. (pozn. překl.)

⁵Když jsem sám, nejsem to já, kdo je zde, a nejsi to ty, od koho jsem vzdálen, ani od ostatních, ani od světa. Tak začíná reflexe, která se táže na „esenciální osamělost a osamělost ve světě“. O tomto tématu viz několik stran v dodatcích s týmž nadpisem.

dotkne nenadálým kontaktem, když je způsob vidění jistým druhem doteku, když je vidění *kontaktem* z odstupu? Když se viděné vnucuje pohledu, jako kdyby jím byl pohled uchopen, zasažen, vtažen do kontaktu se zjevem? Nejedná se o aktivní kontakt, v němž by ještě byla přítomná iniciativa a čin skutečného doteku; pohled je uchvácen, absorbován nehybným pohybem a dnem bez hloubky. Skrze kontakt z odstupu je nám dán obraz a fascinace znamená posedlost obrazem.

To, co nás fascinuje, nás zbavuje naší schopnosti udělovat smysl, opouští svou „vnímatelnou“ povahu, opouští svět, stahuje se ze světa a táhne nás za sebou, už se nám neukazuje, a přece se afirmuje v přítomnosti, která je cizí časové přítomnosti i přítomnosti v prostoru. Rozštěpení, které patřilo k možnosti vidět, v samém jádru pohledu strnulo v nemožnost. Pohled tak nalézá sílu v tom, co ho umožňuje, sílu, která ho neutralizuje, která ho nepřerušuje ani nezastavuje, právě naopak mu zabraňuje někdy skončit, odřezává ho od každého začátku, činí z něj zbloudilou neutrální záři, která nehasne, která neosvětluje, kruh pohledu uzavřeného v sobě. Zde máme bezprostřední vyjádření onoho převrácení, které je esencí osamělosti. Fascinace je pohledem osamělosti, pohledem toho, co je nepřestávající a neukončitelné, pohledem, v němž slepota je ještě viděním, viděním, které už není možností vidět, nýbrž nemožností nevidět, nemožností, která se dává vidět, která trvá — stále a stále — ve vidění, které nekončí: mrtvý pohled, pohled, který se stal fantómem věčného vidění.

O komkoli, kdo je fascinován, se dá říci, že nevnímá žádný reálný předmět, žádný reálný tvar, neboť to, co vidí, nepatří ke světu reality, ale k neurčité scéně fascinace. Ke scéně, která je jaksi absolutní. Vzdálenost z ní není vyloučena, ale je nezměrná, je bezmeznou hloubkou, která je za obrazem, hloubkou neživou, nepoddajnou, absolutně přítomnou, třebaže nikoli danou, hloubkou, do níž předměty padají, když se vzdálí od svého smyslu, když se zhroutí ve svůj obraz. Scéna fascinace, kde se to, co vidíme, chápe pohledu a činí jej neukončitelným, kde se pohled sráží ve světlo, kde je světlo absolutním leskem oka, které nevidíme a které přece nepřestáváme vidět, neboť je to náš vlastní pohled v zrcadle — tato scéna je vábivá a fascinující par excellence: světlo, které je zároveň propastí, světlo, do něž se padá, strašné a lákavé.

Naše dětství nás fascinuje, protože dětství je momentem fascinace, samo je fascinováno a zdá se, že se tento zlatý věk koupe v nádherném, poněvadž neodhaleném světle, jenže neodhaleným je toto světlo proto, že je nepřístupné odhalení, nemá co odhalit, je to čirý odraz, paprsek, který je přesto jen zářením obrazu. Možná že síla mateřské postavy vděčí za svou zářivost moci samotné fascinace a dalo by se říct, že matka má tento fascinující půvab, protože se zjevuje, když dítě žije zcela pod pohledem fascinace, a protože na sebe soustředí celou jeho schopnost okouzlení. Matka je fascinující, protože je dítě fascinováno, a to je také důvod, proč v sobě všechny rané dojmy mají cosi fixního, co povstává z fascinace.

Kdokoli je fascinován, vlastně nevidí to, co vidí, nýbrž je tím zasažen z bezprostřední blízkosti, chápe se ho to a strhává na sebe, přestože ho to naprosto ponechává v odstupu. Fascinace je fundamentálně svázána s neutrální, neosobní přítomností, s neurčitým My, s nesmírným Kýmkoli bez tváře. Je vztahem, neutrálním a neosobním vztahem, který pohled udržuje s hloubkou bez pohledu a bez obrysu, s absencí, která je vidět, protože je oslepující.

Psát...

Psát znamená stvrzovat osamělost, v níž hrozí fascinace. Znamená to vydávat se riziku absence času, v níž vládne věčné znovuzačínání. Znamená to přejít od Já k On, takže to, co se mi přihodí, nepřihodí se nikomu, je anonymní tím, že se mě to týká, že se to opakuje v nekonečném tříštění. Psát znamená fascinovaně zacházet s řečí a fascinací a ve fascinaci pobývat v kontaktu s absolutním prostředím, kde se věci znovu stávají obrazy, kde se obraz z narážky na nějakou podobu stává narážkou na to, co nemá žádnou podobu, kde se obraz z podoby vykreslené v absenci stává beztvarou přítomností této absence, neprůhledným a prázdným otvorem nad tím, co je, když už není svět, když ještě není svět.

Proč to? Proč by psaní mělo mít něco společného s touto esenciální osamělostí, s osamělostí, jejíž podstatou je, že se v ní zjevuje skrytost?⁶

⁶Nebudeme se zde snažit odpovědět přímo na tuto otázku.

Budeme se pouze tázat: tak jako socha oslavuje mramor, tak jestliže každé umění chce vylákat na světlo elementární hloubku, kterou svět popírá a potlačuje, aby se afirmoval, nebude jí v básni a v literatuře řeč, která by vůči běžné řeči byla tím, čím je obraz vůči věci? Rádo se myslí, že poezie je řeč, která je práva obrazu více než každá jiná. Je pravděpodobné, že to poukazuje k mnohem podstatnější transformaci: báseň není básní proto, že by obsahovala jistý počet figur, metafor, přirovnání. Pro báseň je naopak příznačné, že v ní nic netvoří obraz. To, co hledáme, je tedy nutno vyjádřit jinak: není to sama řeč, která se v literatuře zcela stává obrazem? Nikoli řeč, která by obrazy obsahovala, nebo která by vkládala realitu do figur, ale řeč, která by byla svým vlastním obrazem, obrazem řeči, — a nikoli metaforickou řečí — nebo také obraznou (*imaginaire*) řečí, řečí, kterou nikdo nemluví, to znamená řečí, která promlouvá ze své vlastní absence, tak jako se z absence věci zjevuje obraz, řečí, která se také obrací ke stínu události, ne k její realitě, a tím pádem slova, která události vyjadřují, nejsou znaky, ale obrazy, jsou obrazy slov a slovy, v nichž se věci stávají obrazy.

Co se tím snažíme ukázat? Nejsme zde na cestě, po níž by bylo třeba vracet se ke šťastně opuštěným názorům, analogickým těm, které kdysi viděly v umění imitaci, kopii skutečnosti? Jestliže by se v básni řeč stávala svým vlastním obrazem, neznamenalo by to, že básnická promluva je vždy až druhá, sekundární? Podle obecného mínění přichází obraz po předmětu, následuje až po něm; vidíme a až poté si představujeme (*imaginer*). Po předmětu přichází obraz (*image*). Zdá se, že „po“ označuje vztah podřizenosti. Mluvíme skutečně a poté mluvíme obrazně, nebo si, když mluvíme, představujeme. Nebyla by pak básnická promluva jen kopií, oslabeným stínem, transpozicí pouhé mluvčí řeči v prostoru, kde se zmírňují nároky na účinnost řeči? Ale možná se obecné mínění mylí. Možná že dříve, než půjdeme dále, je třeba zeptat se: co je to vlastně obraz? (Viz dodatky a stránky nazvané *Dvě verze obrazného*.)

II.

**PŘIBLÍŽENÍ LITERÁRNÍHO
PROSTORU**

Báseň — literatura — se zdá být svázána s řečí, která se nedá přerušit, protože nemluví, pouze je. Báseň není touto řečí, je začátkem, zatímco řeč nikdy nezačíná, ale mluví stále znovu, stále znovu začíná. Přesto je však básník tím, kdo tuto řeč uslyšel,¹ kdo z ní udělal pochopení, je prostředníkem, který jí, vyslovujíc ji, vnutil ticho. V ní je báseň u svého původu, neboť všechno, co je původní, je odolné vůči oné čisté bezmocnosti znovu-začínání, vůči neplodné mnohomluvnosti, vůči nadbytku toho, co nic nemůže, co nikdy není dílem, co dlo ničí a nastoluje v něm bezdělnost bez konce. Možná je jeho zdrojem, ale zdrojem, který musí být nějakým způsobem přerušen, aby se stal bohatstvím. Básník, ten, kdo píše, „tvůrce“, by nikdy nemohl vyjádřit dílo z esenciální bezdělnosti; on sám by z toho, co je na počátku, nikdy nemohl nechat vytrysknout čirou řeč začínání. To je důvod, proč je

¹Francouzské *entendre* znamená slyšet i pochopit. Vesměs jsme je překládali jako pochopit, ale často je dobré mít tuto dvojznačnost na paměti. Podobně je to se slovem *l'entente*, které bývá obvykle překládáno jako význam, ale protože u Blanchota přímo souvisí se slovesem *entendre*, překládali jsme je jako pochopení, i ono však někdy odkazuje ke slyšení. (pozn. překl.)

dílo dílem, jen když se stane otevřenou intimitou někoho, kdo ho píše, a někoho, kdo ho čte, prostorem násilně rozevřeným vzájemnou rozepří schopnosti říkat a schopnosti chápat. A ten, kdo píše, je právě tak tím, kdo „pochopil“ neukončitelné a nepřestávající, kdo ho uslyšel jako řeč, vstoupil do jejího smyslu, doštal její náročnosti, ztratil se v ní, ale nicméně, aby ji náležitě posílil, ji zastavil, v této přestávce ji učinil uchopitelnou, vyslovil ji tím, že ji pevně vztáhl k této mezi, ovládnul ji tím, že ji vyměřil.

MALLARMÉOVA ZKUŠENOST

Zde je nutné odvolat se na dnes dobře známé narážky, které dávají tušit, jaké proměně byl Mallarmé vystaven od okamžiku, kdy začal brát vážně fakt psaní. Tyto narážky vůbec nemají anekdotický charakter. Když tvrdí: „Pociťoval jsem velmi zneklidňující symptomy, způsobené samotným aktem psaní“, jsou důležitá ona poslední slova: jimi je osvětlena esenciální situace; je uchopeno něco extrémního, jehož polem a substancí je „samotný akt psaní“. Psaní se jeví jako extrémní situace, která předpokládá radikální převrácení. Mallarmé činí stručnou narážku na toto převrácení, když říká: „Naneštěstí, hloubě verš k tomuto bodu, narazil jsem na dvě propasti, které mě činí zoufalým. Jednou je Nicota. . . “ (absence Boha, druhou je jeho vlastní smrt). Obtěžkán smyslem je zvláště nevzletný výraz, který podle všeho tím nejplošším způsobem poukazuje k prosté práci řemeslníka. „Hloubě verš“ básník vstupuje do času tísně, který je časem absence bohů. Udivující slova. Kdo hloubí verš, uniká bytí jakožto jistotě, střetává se s absencí bohů, žije v intimitě této absence, stává se za ni odpovědný, bere na sebe její riziko, snáší její přízeň. Kdo hloubí verš, musí se vzdát každého idolu, musí se rozejít se vším,

nemít za horizont pravdu ani za své sídlo budoucnost, poněvadž nemá žádné právo doufat: naopak, musí propadnout zoufalství. Kdo hloubí verš, umírá, potkává svou smrt jako propast.

SUROVÁ ŘEČ, ESENCIÁLNÍ ŘEČ

Když se snaží vyjádřit řeč takovou, jakou mu ji odhalil „samotný akt psaní“, rozlišuje Mallarmé „dvojí stav řeči, na jedné straně surový nebo bezprostřední, na straně druhé esenciální“. Toto rozlišení je samo surové, a proto obtížně uchopitelné, neboť tomu, co Mallarmé tak absolutně rozděluje, dává stejnou substanci, aby to definoval, používá stejné slovo, a to slovo ticho. Čiré ticho, surová řeč: „... na směřování lidské řeči by asi každému stačilo v tichu brát nebo vkládat do ruky druhého peníz...“ Je tichá, protože je nicotná, čirá absence slov, čirá směna, v níž se nic nesměňuje, v níž je skutečný jen pohyb směny, a ten není ničím. Jenže podobně je tomu i s řečí zasvěcenou básníkovu hledání, s řečí, jejíž všechna síla je v tom, že není, jejíž celá sláva je v tom, že ve své vlastní absenci evokuje absenci všeho: řeč neskutečna, fiktivní řeč, která nás vydává fikci, přichází z ticha a do ticha se navrácí.

Surová řeč „se týká reality věcí“. „Vyprávění, vyučování, dokonce popisování“, to vše nám dává věci v jejich přítomnosti, „reprezentuje je“. Esenciální řeč je vzdaluje, dává jim zmizet, vždy mluví v narážkách, naznačuje, evokuje. Jenže co to tedy znamená učinit „přirozenou věc“ nepřítomnou, touto absencí ji

uchopit a „přetvořit ji takřka až k jejímu chvějivému zmizení“? Mluvit, ale také myslet, esenciálně. Myšlení je čistá řeč. V něm je třeba rozpoznat nejvyšší jazyk, z něhož nám přílišná rozmanitost jazyků umožňuje zachytit jen jeho nepřítomnost: „Myšlení, jsouc psaním bez psacích potřeb, není ani šepotem, nýbrž ještě mlčící nesmrtnou řečí — rozmanitost idiomů na zemi znemožňuje jedním jedinečným rázem vyslovit slova, která pokud by se našla, sama by fyzicky byla pravdou.“ (Což je ideál Kratyly, ale také definice automatického psaní.) Jsme tedy v pokušení říci, že řeč myšlení je básnickou řečí par excellence a že starosti básníka se musí stát smysl, čistý pojem, idea, protože je tím jediným, co nás osvobozuje od tíhy věcí, od beztvárné přirozené plnosti. „Poezie, bližší ideje.“

Surová řeč však vůbec není surová. To, co reprezentuje, není přítomné. Mallarmé nechce „vkládat na jemný papír. . . vnitřní a hutné dřevo stromů“. Vždyť nic není stromu vzdálenější než slovo strom, tak jak ho přesto používá každodenní jazyk. Slovo, které nic nepojmenovává, které nic nereprezentuje, které v ničem nepřežívá, slovo, které dokonce není ani slovem a které jako kouzlem ihned zcela zmizelo ve svém použití. Co může být více hodno esenciálního, co bližšího tichu? Je pravda, že „slouží“. Podle všeho je v tom celý rozdíl: je používané, obvyklé, užitečné; skrze něj jsme ve světě, odkazuje nás k životu světa, odkazuje nás tam, kde mluví účely a vnucuje se starost o jejich vyplnění. Je to čiré nic, nicota sama, jenže v činnosti, je tím, co jedná, pracuje, staví — čiré ticho negativního, které vede k hlučnému zápalu úkolů.

Esenciální řeč je jí v tomto ohledu protikladná. Je působivá sebou samou, prosazuje se, ale nic nevnucuje. Je také velmi vzdálená každému myšlení, tomu myšlení, které stále potlačuje elementární temnotu, neboť verš „vábí, ne méně než osvobozuje“, „oživuje všechna rozptýlená, neznámá, plovoucí ložiska“: v něm se slova znovu stávají „elementy“ a slovo noc se navzdory své jasnosti stává intimitou noci.²

V surové neboli bezprostřední řeči se řeč odmlčuje jakožto řeč, promlouvají v ní jsoucna, a v důsledku *užívání*, které je jejím určením — neboť slouží hlavně k tomu, aby nás uvedla ve vztah s předměty, poněvadž je nástrojem ve světě nástrojů, kde tím, co mluví, je užitečnost, hodnota —, v něm jsoucna promlouvají jako hodnoty, berou na sebe stabilní vzhled předmětů, které existují jeden po druhém a poskytují si jistotu neměnného.

Surová řeč není ani surová, ani bezprostřední. Dává však iluzi, že taková je. Je krajně promyšlená, je obtížená dějinami. Ale nejčastěji — jako kdybychom v běžném běhu života nebyli schopni vědět, že my jsme orgánem času, strážci stávání se — se tato řeč

²Poté co ozelel to, že slova nejsou „fyzicky pravdou“, že „jour“ (den) je svým zvukovým zabarvením temný a „nuit“ (noc) zářivá, Mallarmé v tomto nedostatku jazyků nalézá to, co ospravedlňuje poezii; verš je jeho „vyšším komplementem“, „on, filosoficky řečeno, odměňuje nedostatek jazyků“. O jaký nedostatek se jedná? Jazyky nemají realitu, kterou vyjadřují, jsou cizí realitě věcí, temné přirozené hlubině, patří k oné fiktivní realitě, kterou je lidský svět, jenž je odtržený od bytí a pro lidi je nástrojem.

zdá být místem bezprostředně daného odhalení, zdá se být znakem toho, že pravda je bezprostřední, že je stále stejná a vždy k dispozici. Bezprostřední řeč je možná skutečně vztahem k bezprostřednímu světu, k tomu, co je nám bezprostředně blízké a co je naším sousedstvím, jenže bezprostředno, které nám sděluje běžná řeč, je pouze zahalená dálka, naprosto cizí, vydávající se za obvyklé, nevšední, které díky závoji řeči a návyku na iluzi slov pokládáme za obyčejné. Řeč má v sobě moment, který ji skrývá; prostřednictvím této schopnosti skrýt se má v sobě moc, díky níž se zdá, že zprostředkování (tedy to, co destruuje bezprostředno) má spontánnost, svěžest a nevinnost počátku. A nadto má schopnost, jelikož nám sděluje iluzi bezprostředního, zatímco nám poskytuje jen obvyklé, přimět nás myslit si, že bezprostřední je nám důvěrně blízké, takže se nám jeho podstata jeví nikoli jako to nejstrašnější, jako to, co by námi muselo otřást, jako bloudění esenciální osamělosti, ale jako uklidňující štěstí přirozené harmonie, jako důvěrná blízkost rodného místa.

V řeči světa se řeč odmlčuje jako bytí řeči a jako řeč bytí, jako ticho, díky němuž promlouvají jsoucna a v němž také nalézájí zapomnění a spočinutí. Když Mallarmé mluví o esenciální řeči, jednou ji staví jen proti všední řeči, která nám dává iluzi a jistotu bezprostředního, které je však přesto jen obyčejné, — a jindy se v souvislosti s literaturou znovu chápe řeči myšlení, onoho tichého pohybu, který v člověku afirmuje jeho rozhodnutí nebýt, oddělit se od bytí a uskutečňováním tohoto oddělení vytvářet svět; ticha, které je prací

a řečí samotné signifikace. Jenže řeč myšlení je právě tak i „běžnou“ řečí: neustále nás odkazuje ke světu, ukazuje nám svět jednak jako nekonečnost úkolu a riziko práce, jednak jako pevnou pozici, kterou je nám dovoleno považovat za spolehlivé místo.

Básnická řeč tedy nestojí jen proti všední řeči, ale také proti řeči myšlení. V této řeči už nejsme odkazováni ke světu, ani ke světu jako k útočišti, ani ke světu jako k cílům. V ní svět ustupuje a cíle se zastavily, v ní se svět odmlčuje; tím, kdo mluví, už konečně nejsou bytosti se svými zájmy, úmysly a se svou aktivitou. V básnické řeči se vyslovuje ta skutečnost, že bytosti se odmlčely. Jenže jak se to děje? Bytosti mlčí, je to tedy bytí, které se snaží znovu se stát řečí, a řeč, která chce být. Básnická řeč už není řečí nějaké osoby: v ní nikdo nemluví a ten, kdo promlouvá, není nikdo, zdá se, že je to řeč sama, která si mluví. Řeč takto nabývá celé své důležitosti; stává se esenciální; řeč promlouvá jako esenciální, a proto může být, když je svěřena básníkovi, nazvána esenciální řečí. To v první řadě znamená, že slova, když mají iniciativu, nemusí sloužit k popisu něčeho ani poskytovat hlas někomu, ale že mají své účely samy v sobě. Od nynějška to není Mallarmé, kdo mluví, ale řeč se mluví, řeč jakožto dílo a dílo řeči.

Z této perspektivy poezii znovu objevujeme jako mocné universum slov, jejichž vztahy, skladba a schopnosti se prostřednictvím zvuku, figur a rytmické proměnlivosti afirmují ve sjednoceném a svrchovaném autonomním prostoru. Tak básník dělá dílo z čiré řeči a řeč je v tomto díle návratem ke své esenci. Stejně

jako malíř svými barvami nereprodukuje to, co je, ale hledá bod, v němž jeho barvy dávají bytí, i básník vytváří řečový objekt. Nebo jak se o to pokoušel Rilke v období expresionismu nebo možná dnes Ponge, chce vytvořit „báseň-věc“, která jako by byla řečí němého bytí, učinit z básně to, co bude ze sebe sama formou, existencí a bytím: dílo.

Přestože z této perspektivy není ani jedním, ani druhým, přesto tuto mocnou konstrukci z řeči, tento celek, vypočítaný tak, aby vyloučil náhodu, celek, který trvá sám ze sebe a spočívá na sobě samém, nazýváme dílem a nazýváme ji bytím. Dílem, protože je zkonstruována, složena, vypočítána, v tomto smyslu je to však dílo jako každé dílo, jako každý objekt vytvořený úmyslem řemeslníka a způsobilostí nějaké techniky. Nikoli umělecké dílo, dílo, které má svůj původ v umění, dílo, kterým je umění pozvednuto z absence času, ve které se nic neuskutečňuje, k jedinečné, ohromující afirmaci začátku. A stejně tak báseň, chápána jako nezávislý, soběstačný objekt, objekt vytvořený z řeči jen kvůli sobě, monáda slov, ve které se neodráží nic než povaha slov, možná ještě je jakousi skutečností, jakýmsi osobitým jsoucnem výjimečné vážnosti a důležitosti, ale *nějakým* jsoucnem, a z tohoto důvodu není nijak blíže bytí, tomu, co se vymyká každému určení a každé formě existence.

VLASTNÍ MALLARMÉOVA ZKUŠENOST

Vlastní Mallarméova zkušenost zřejmě začíná v okamžiku, kdy přechází od úvah o hotovém díle — tako-

vém, které je vždy touto konkrétní básní, tímto obrazem — ke snaze, skrze niž se dílo stává hledáním svého původu a chce se ztotožnit se svým původem, se „strašlivou vizí čistého díla“. V tom je její hloubka, ve snaze, která pro něj obklopuje „samotný akt psaní“. Co je to dílo? Čím je v díle řeč? Když se Mallarmé táže: „Existuje něco takového jako Literatura?“, je literatura právě tato otázka, tato otázka je literaturou, když se stala snahou o svou vlastní esenci. Taková otázka nemůže být odsunuta stranou. Co se přihází prostřednictvím faktu, že máme literaturu? Jak by to bylo s jejím bytím, kdyby se řeklo, že „něco jako Literatura existuje“?

Z vlastní povahy literární tvorby měl Mallarmé pocit toho nejhlubšího trápení. Umělecké dílo se redukuje na bytí. To je jeho úkol, být, zpřítomnit „samo slovo: je... v tom je celé tajemství“.³ Přitom se ale nedá říci, že dílo náleží k bytí, že existuje. Naopak je třeba říci, že dílo nikdy neexistuje po způsobu věci nebo nějakého všeobecného jsoucna. Na naši otázku je třeba odpovědět, že literatura neexistuje, nebo ještě, že pokud jí náleží nějaké místo, pak jako něčemu, co „nemá své místo tou měrou jako kterýkoli objekt, který existuje“. Jistěže je v ní přítomná řeč, je

³Dopis Viélé-Griffinovi z 8. srpna 1891: „... Není tam nic, ba méně, než co bych si v roztěkaném šepotu své osamělosti sám neřikal, ale v čem jste prorokem, je — ano, v tom, co se týká právě tohoto slova: je — v poznámkách, které mám zde v rukou, slova, které vládne v nejzazším koutku mého ducha. V tom je celé tajemství: ustavit po dvou tajné identity, které ve jménu centrální čistoty ohlodají a opotřebují předměty.“

v ní „přivedena ke zřetelnosti“, afirmuje se v ní s větší autoritou než v kterékoli jiné formě lidské aktivity, jenže se v ní realizuje totálně, čímž se chce říci, že také má jen realitu celku: je vším — a ničím jiným, je vždy hotova ze všeho se stát ničím. Přeměna, která je esenciální, která patří k esenci řeči, neboť právě nic je tím, co ve slovech pracuje. Slova, jak víme, mají moc dát zmizet věcem, přimět je zjevit se jakožto zmizelé; jsou zjevem, jež není než zjevem zmizení, přítomnosti, která se sama navrácí k absenci pohybem eroze a opotřebení, který je duší a životem slov, který z nich dobývá světlo tím, že samy hasnou, dobývá jasnost temnotou. Jenže tím, že mají schopnost dávat věcem „povstat“ v nitru jejich absence, vládci této absence, slova, mají také schopnost v ní sama zmizet, úzasně se učinit nepřítomnými v nitru celku, který uskutečňují, který vyhlásují rušící se v něm, který věčně uskutečňují bez konce se v něm ničící, v aktu sebedestrukce, který se ve všem podobá oné tak podivné události, jíž je sebevražda, která dává vrcholnému okamžiku *Igitur*⁴ celou jeho pravdu.

⁴Odkazujeme k jiné části této knihy (*Dílo a prostor smrti*), ke studii věnované zkušenosti *Igitur*, zkušenosti, kterou nemůžeme zkoumat, dokud jsme nedosáhli centrálnějšího bodu literárního prostoru. Georges Poulet ve svém tak důležitém eseji *Vnitřní odstup (La Distance intérieure)* ukazuje, že *Igitur* je „dokonalým příkladem filosofické sebevraždy“. Naznačuje tím, že báseň u Mallarméa závisí na hlubokém vztahu se smrtí, že je možná, jen je-li možná smrt, pokud se v něm, obětí a tlakem, kterým se básník vystavuje, smrt stane schopností a možností, pokud je činem, činem par excellence. „Smrt je jediný možný

CENTRÁLNÍ BOD

Takový je centrální bod, ke kterému se Mallarmé stále navrácí jako k intimitě rizika, jemuž nás vystavuje literární zkušenost. Je to bod, v němž uskutečnění řeči koinciduje s jejím zmizením, kde vše se mluví (jak sám říká: „nic nezbuďe, co by zůstalo nevysloveno“), všechno je řečí, ale kde řeč sama je už jen zjevem toho, co zmizelo, je obrazná, nepřestávající a neukončitelná.

Tento bod, to je sama dvojznačnost.

Na jednu stranu je v díle tím, co dílo realizuje, v čem se dílo afirmuje, je tam, kde je třeba, aby dílo „nepřipustilo jinou zářivou zřejmost kromě existence“.

čin. Stísnění tím, že jsme mezi pravým materiálním světem, jehož nahodilé kombinace vznikají bez nás v nás, a falešným ideálním světem, jehož lež nás paralyzuje a okouzljuje, máme jediný prostředek, jak nebýt více vydání ani nicotě, ani náhodě. Tímto jedinečným prostředkem, jedinečným činem, je smrt. Dobrovolná smrt. Skrze ni se zrušíme, ale skrze ni se také zakládáme... Tento akt dobrovolné smrti Mallarmé spáchal. Spáchal jej v *Igitur*.“

Nicméně poznámky George Pouleta je třeba rozvinout: *Igitur* je vyprávění, které básník opustil, což svědčí o jistotě, které se básník nebyl schopen držet. Neboť není jisté, zdali je smrt čin — mohlo by být, že sebevražda vůbec není možná. Mohu si dát smrt? Mám schopnost zemřít? *Vrh kostek nikdy nevyloučí náhodu* je jakoby odpovědí, v níž tato otázka přebývá. A „odpověď“ nám dává tušit, že pohyb, kterým je v díle zkušenost, přístup ke smrti a její využití, není pohybem možnosti, — ani kdyby to byla možnost nicoty — ale přístupem k bodu, kde dílo odolává nemožnosti.

V tomto smyslu je přítomností díla a dílo samo ho zpřítomňuje. Jenže zároveň je „přítomností Půlnoci“, je tím, co je před, odkud nikdy nic nezačíná, prázdnou hlubinou bezdělnosti bytí, oblastí bez východu a bez rezervoáru, v níž se dílo, skrze umělce, stává snahou, nekonečným hledáním svého původu.

Ano centrem, koncentrací dvojznačnosti. Je pravda, že jedině dílo, pokud k tomuto bodu dospíváme pohybem a silou díla, jedině uskutečnění díla ho činí možným. Pohlédněme znovu na báseň: co je skutečnějšího, zřetelnějšího? I sama řeč je v ní „zářivou zřejmostí“! Tato zřejmost nicméně nic neukazuje, na ničem nespočívá, je neuchopitelná v pohybu. Nejsou v ní žádné meze ani okamžiky. Kde myslíme, že jsou slova, prochází námi „virtuální ohnivá stopa“, rychlost, třpytivé vytržení, reciprocita, skrze niž se v tomto přechodu, v této čiré hbitosti odrazů, kde se nic neodráží, osvětluje to, co není. Tehdy se „vše stává nejistotou, fragmentárním uspořádáním, založeným na střídání a opozici“. To znamená, že když zazáří chvění ireálna, které se stalo řečí, aby vyhaslo, zároveň se afirmuje nevšední přítomnost reálných věcí, které se staly čirou absencí, čirou fikcí, místem slávy, kde se odehrávají „nesčetné osamělé slavnosti“. Chtělo by se říci, že báseň, stejně jako hodiny, které v *Igitur* zrušení času rytmizují časem, úžasně osciluje od své přítomnosti jako řeči k absenci věcí světa — jenže sama tato přítomnost je oscilující ustavičností, je oscilací mezi sukcesivní neskutečností mezí, které nic neukončují, a naprostým uskutečněním tohoto pohybu, řeči stanuvší se celkem řeči, v níž se schopnost

odrážet se a znovu se vracet k nicotě, která se afirmuje v každém slově, ale znicotňuje v jejich celku, uskutečňuje jako celek — „totální rytmus“, „s nímž přichází ticho“.

V básni řeč nikdy, v žádném z momentů, kterými prochází, není reálná, neboť v básni se řeč afirmuje jako celek a je její podstatou, že nemá jinou realitu než realitu tohoto celku. Jenže v tomto celku, v němž je svou vlastní podstatou, v němž je esenciální, je zároveň nejvyšší měrou neskutečná, je totální realizací této neskutečnosti, absolutní fikcí. Řečí, která poté co „opotřebovala“ a „ohlodala“ všechny existující věci, poté co suspendovala všechna možná jsoucna, když naráží na tento neeliminovatelný a neredukovatelný zbytek, vyslovuje bytí. Co zbývá? „Samo slovo *je*“. Slovo, které podpírá všechna slova, které je podpírá nechávajíc se jimi skrývat, které, skryté, je jejich přítomností, jejich rezervoárem. Jenže když všechna slova ustanou („okamžik, v němž se v rychlém květu, na pozadí jakési průhlednosti jakoby z éteru, zatřpytí a zemřou“), prezentuje se jako „chvíle blesku“, „ohromující záblesk“.

Chvíle blesku vytryskne z díla jako výtrysk díla, jako jeho totální přítomnost, jeho „simultánní zjevení“. Tato chvíle je zároveň chvílí, v níž dílo vyslovuje vyloučení všeho, aby dalo bytí a existenci oné „návnadě“, že „existuje literatura“, jenže se tím vyloučuje samo, takže chvíle, kdy se silou básně „rozpouští veškerá realita“, je také chvílí, kdy se rozpouští báseň, jež v okamžiku stvořena, v okamžiku zaniká. Což je jistě již samo o sobě extrémně dvojnásobné. Jenže

dvoznačnost sahá k něčemu ještě esenciálnějším. Neboť ona chvíle, která je jakoby dílem díla, která vně každé signifikace, vně každého historického či estetického tvrzení vyjadřuje, že dílo je, tato chvíle je takovou, jedinečnou, když v ní dílo podstoupí zkoušku tím, co dílo vždy předem zničí a co v něm vždy nastolí planou přemíru bezdělnosti.

HLUBINA BEZDĚLNOSTI

Zde leží nejskrytější moment jeho zkušenosti. Že dílo musí být jedinečnou jasností toho, co uhasíná a čím všechno uhasíná, že je jen tam, kde je extrémní afirmace verifikována extrémní negací, takový požadavek ještě chápeme, byť je v rozporu s naší potřebou míru, jednoduchosti a spánku, ale intimně, jako intimitu rozhodnutí, jímž sami jsme a jenž nám dává bytí, ho chápeme jedinečnou tehdy, když bytí na vlastní riziko a nebezpečí, ohněm, železem a tichým odmítnutím, odepřeme trvalost a přízeň. Ano, chápeme, že dílo je čirým začátkem, prvním a posledním okamžikem, kdy se bytí prezentuje riskantní svobodou, která nás přiměje suverénně ho vyloučit, aniž bychom je ještě vkládali do zjevu jsoucna. Ale požadavek, který činí z díla to, co v jedinečné chvíli zlomu deklaruje bytí — „samo slovo *je*“, onen bod, kterému dílo dává zazařít, i když od něj obdrží záblesk, který ho pohltí, tento bod musíme uchopit, zakusit také jako to, co činí dílo nemožným. Je totiž tím, co nikdy nedovolí dostat se k dílu, je tím, co vždy předchází, bodem, kde z bytí není uděláno nic,

kde se nic neuskutečňuje, je hlubinou bezdělnosti bytí.

Zdá se tedy, že bod, k němuž nás dovedlo dílo, není jen bodem, kdy se samo v apoteóze svého zmizení uskutečňuje, kdy vyslovuje začátek tím, že vyslovuje bytí ve svobodě, která ho vylučuje, — ale že je to také bod, kam nás nikdy nemůže dovést, protože je to vždy již bod, jímž počínaje dílo nikdy neexistuje.

Možná si věci příliš usnadňujeme, když plující proti pohybu našeho aktivního života a spokojující se s jeho převrácením věříme, že se chápeme pohybu toho, co nazýváme uměním. Jedná se o stejnou snadnost, díky níž nalézáme obraz, vycházející od předmětu, a která nám dovoluje říci: nejdříve máme předmět a po něm přichází obraz, jako kdyby byl obraz jen oddálením, odmítnutím, transpozicí předmětu. Stejně tak rádi říkáme, že umění nereprodukuje věci světa, neimituje „reálno“ a že umění se nalézá tam, kde z něj umělec, který vystoupil z obyčejného světa, kousek po kousku oddělil to, co je využitelné, napodobitelné, oč se zajímá aktivní život. Stejně jako je obraz absencí předmětu se tedy i umění zdá být tichem světa, tichem nebo neutralizací toho, co je ve světě obvyklé a aktuální.

Takto popsaný odpovídá onen pohyb snadnosti obecné analýzy. Ta nás přesvědčuje, že jsme uchopili umění, protože nás vybavuje prostředkem, jak si představit počáteční bod umělecké práce. Což je představa, která ale jinak neodpovídá psychologii tvorby. Nikdy by se žádný umělec neuměl pozvednout od užití, které předmětu dává ve světě, k obrazu,

kde se tento předmět stal malbou, nikdy by mu nemohlo stačit dát toto užití do závorek, neutralizovat předmět proto, aby vstoupil do svobody obrazu. Je tomu právě naopak, radikálním převrácením už totiž umělec náleží k požadavku díla, takže když se na takový předmět dívá, vůbec se nespokojuje s tím *vidět* jej takový, jaký by mohl být vně používání, ale činí z předmětu bod, kudy prochází požadavek díla, a tudíž moment, kdy se možné zeslabuje, pojmy hodnoty a užitečnosti se smazávají a svět „se rozpouští“. Je tomu tak proto, že už náleží k jinému času, k tomu, co je jiné než čas, protože vystoupil z práce času, aby se tam, kde hrozí fascinace, vystavil zkoušce esenciální osamělosti; je tomu tak proto, že se přiblížil k onomu „bodu“, že když v této původní příslušnosti k požadavku díla na něj odpovídá, vypadá to, jako by předměty běžného světa pozoroval jiným způsobem, neutralizoval v nich používání, očišťoval je, jako by je postupnou stylizací pozdvihoval k okamžité rovnováze, v níž se stanou obrazem. Jinými slovy: nikdy se nelze pozvednout od „světa“ k umění, a to ani pohybem odmítnutí a zpochybnění, který jsme popsali, ale postupuje se vždy od umění k tomu, co vypadá jako neutralizované zjevy světa — ale co tak ve skutečnosti vypadá jen pod domestikovaným pohledem, kterým je obecně náš pohled, pohled nedostatečného diváka připoutaného ke světu účelů a schopného nanejvýš jít od světa k obrazu.

Kdo nenáleží k dílu jakožto původu, kdo nenáleží k onomu jinému času, kde dílo je snahou o svou esenci, ten dílo nikdy nevytvoří. Ale kdo k onomu

jinému času náleží, náleží také k prázdné hlubině bezdělnosti, kde nikdy není nic uděláno z bytí.

Abychom to vyjádřili ještě jinak: když jedna přes-příliš známá sentence, zdá se, básníkovi přiznává schopnost „dát řeči kmene čistší smysl“, chce tím říct, že básníkem je ten, kdo by se spokojil s tím, že by skrze dar nebo tvůrčí know-how dal „surové neboli bezprostřední“ řeči přejít v řeč esenciální, že by tichou nicotností běžné mluvy pozvedal k skutečnému tichu básně, kde je prostřednictvím apo-teózy zmizení v absenci všeho všechno přítomné? Tak tomu nemůže být. Představovat si to tak by bylo stejně smysluplné jako představovat si, že psaní spočívá jen v používání běžných slov s větším mistrovstvím, s bohatší pamětí anebo s harmoničtějším porozuměním jejich hudebním zdrojům. Psaní nikdy nespočívá ve zdokonalování používané řeči, nespočívá v úsilí dělat řeč čistší. Psaní začíná, jedině když je přístupem k onomu bodu, kde se nic neodhaluje, kde v nitru skrytosti je mluvení ještě jen stínem promluvy, řečí, která je ještě jen svým obrazem, obraznou řečí a řečí obrazného, řečí, kterou nikdo nemluví, šepotem nepřestávajícího a neukončitelného, jemuž, pokud člověk nakonec chce být slyšen, je třeba vnutit ticho.

Když se díváme na Giacomettiho sochy, existuje bod, kde už nepodléhají změnám vnějšího vzhledu ani pohybu perspektivy. Vidíme je absolutně: už ne redukované, ale jako uchráněné redukce, neredukovatelné, a v prostoru je skrze jejich schopnost nahradit prostor nepoddajnou, neživou hloubkou, hloub-

kou obrazného, vidíme jako vládce prostoru. Tento bod, odkud je vidíme jako neredukovatelné, který nás samé vydává nekonečnu, je bodem, kde zde je na stejném místě jako nikde. Psát znamená hledat tento bod. Kdo neučinil řeč schopnou udržet nebo probudit kontakt s tímto bodem, nepíše.

III.

PROSTOR A POŽADAVEK DÍLA

Jak je tomu s tímto bodem?

Nejprve se musíme pokusit shromáždit některé rysy, které nám přiblížení literárního prostoru umožnilo poznat. Řeč v něm není nějaká moc, není to moc říkat. Není k dispozici, ničím v ní nedisponujeme. Nikdy to není řeč, kterou mluvím já. V této řeči nikdy nemluvím já, nikdy se v ní neobracím na tebe a nikdy se tě nedotazuji. Všechny tyto rysy mají negativní formu. Ale tato negace jen zakrývá podstatnější fakt, totiž že v této řeči se všechno zvrací v utvrzování, že to, co popírá, v ní utvrzuje. Neboť mluví jakožto absence. I tam, kde nemluví, už mluví; i když přestává, trvá. Není tichá, neboť právě ticho se v ní mluví. Pro běžnou řeč je příznačné, že její pochopení je součástí její povahy. Ale v tomto bodě literárního prostoru je řeč bez pochopení. Odtud riziko poetické funkce. Básník je ten, kdo chápe řeč, která je bez pochopení.

Mluví, ale bez začátku. Říká, ale nepoukazuje k něčemu, co má být řečeno, k něčemu tichému, co by ji zaručilo jako svůj význam. Když mluví neutralita, jediné ten, kdo jí vnucuje ticho, připravuje podmínky pro pochopení, a přece tím, co zde je k pochopení, je

ona neutrální řeč, která byla vždy již řečena, která se nemůže přestat říkat a nemůže být chápána.

Tato řeč je esenciálně bloudící, je vždy vně sebe sama. Označuje nekonečně rozpínavý vnějšík, který zaujímá místo intimity řeči. Připomíná ozvěnu, když ozvěna jen neřká nahlas to, co bylo nejprve řečeno šepetem, ale když splývá se šeptající nesmírností, když je tichem, které se stalo zvucícím prostorem, vnějškem veškeré řeči. Jenže zde je vnějšík prázdný a ozvěna opakuje předem, je „prorocká v absenci času“.

POTŘEBA PSÁT

Potřeba psát je svázána s přístupem k bodu, kdy ze slov nemůže být nic uděláno — odtud se bere iluze, že pokud se člověk udrží v kontaktu s tímto momentem, když se ovšem zároveň vrátí do světa možnosti, „všechno“ se bude moci udělat, „všechno“ se bude moci říci. Tato potřeba musí být potlačena a zkrocena. Jestliže není, stává se tak objemnou, že již není místo ani prostor na to, aby se uskutečnila. Člověk začíná psát až tehdy, když se mu na okamžik, lstí, šťastným skokem nebo životním rozptýlením, podaří uniknout tomuto tlaku, který pozdější tvoření díla musí bez ustání probouzet a mírnit, chránit a odvracet, ovládat a zakoušet v jeho neovladatelné síle — pohyb natolik obtížný a tak nebezpečný, že každý spisovatel a každý umělec je pokaždé překvapen, když ho uskuteční bez ztroskotání. A nikdo, kdo tomuto riziku pohlédl do tváře, nemůže pochybovat o tom, že v něm mnozí tiše ztroskotali. Nejsou to tvůrčí zdroje,

kteřé scházejí, i když jsou v každém případě nedostačující, je to svět, který se pod tímto tlakem vytrácí: tehdy čas ztrácí svou schopnost rozhodnutí; nic už nemůže skutečně začínat.

Dílo je ryzím kruhem, v němž se autor, zatímco píše, nebezpečně vystavuje tlaku, který po něm žádá, aby psal, zároveň se však před ním chrání. Odtud — alespoň zčásti — ona úžasná, nesmírná radost, která je radostí z vysvobození, jak říká Goethe, z důvěrného rozhovoru s osamělou všemohoucností fascinace, před kterou člověk zůstal stát zpřímá, aniž ji zradil a utekl před ní, ale zároveň aniž se vzdal své vlastní vlády. Vysvobození, které bude, to je pravda, spočívat v uzavření se vně sebe.

Nejčastěji se o umělci říká, že ve své práci nalézá pohodlný prostředek, jak žít a vyhýbat se vážnosti života. Že se chrání před světem, kde je obtížné jednat, tím že se usazuje v nereálném světě, nad kterým neomezeně vládne. To je ve skutečnosti jedno z rizik umělecké aktivity: vyhostit se z těžkostí spojených s časem a s prací v čase, aniž by se však zřekl jak pohodlí světa, tak zjevných výhod práce mimo čas. Umělec často budí dojem slabé bytosti, která se ustrašeně choulí v uzavřené sféře svého díla, kde mluví jako vládce a jedná bez překážek a může si tak vynahradiť své společenské nezmary. Dokonce i Stendhal nebo Balzac vzbuzují tuto pochybnost, tím spíše Kafka nebo Hölderlin — a Homér je slepý. Tento pohled však vyjadřuje jen jednu stránku dané situace. Na druhé straně se umělec, který se vystavuje rizikům své vlastní zkušenosti, necítí od světa osvobozen,

ale zbaven světa, necítí se svým pánem, ale cítí svou vlastní absenci, cítí se vystaven požadavku, který ho vyvrhuje ze života, a to z každého života, a otevírá ho tomu momentu, kdy nemůže nic dělat a kdy již není sám sebou. Proto tedy Rimbaud prchá až do pouště před odpovědností vyplývající z básnického rozhodnutí. Pohřbívá svou imaginaci i svou slávu. Říká „sbohem“ „nemožnému“ stejným způsobem jako Leonardo da Vinci a takřka stejnými slovy. Nevrací se do světa, uchyluje se do něj a jeho dny od nynějška zasvěcené suchopárnosti zlata rozprostírají nad jeho hlavou kousek po kousku ochrannou clonu zapomnění. Pokud je pravda, že podle pochybných svědectví v posledních letech už nesnášel, aby se někdo zmiňoval o jeho díle, nebo že v souvislosti s ním opakoval: „Absurdní, směšné, nechutné“, ona prudkost jeho nesouhlasu, odmítání si na sebe vzpomenout ukazuje hrůzu, kterou ještě zakoušel, a sílu otřesu, který nedokázal vydržet až do konce. Vyčítá se mu zběhnutí, vzdání se, ale tomu, kdo nepodstoupil riziko, se velmi snadno vyčítá.

V díle se umělec nechrání jen před světem, ale i před požadavkem, který ho vábí vně světa. Dílo tento „vnějšek“ na okamžik zdomácňuje tím, že v něm obnovuje intimitu; dílo vnucuje ticho, tomuto vnějšku bez intimity a bez spočinutí, který je řečí původní zkušenosti, dává intimitu ticha. Ale to, co dílo uzavírá, je zároveň tím, co ho bez ustání otevírá, a vytvářené dílo se vystavuje buď tomu, že se zřekne svého původu tím, že ho zažehná snadnými kouzly, anebo tomu, že k němu bude stoupat stále blíže a zřekne se

svého uskutečnění. Třetí riziko je v tom, že by si autor chtěl udržet styk se světem, se sebou samým, s řečí, v níž může říci „Já“: chce to, protože pokud se ztrácí on, ztrácí se také dílo, když však zůstane příliš opatrně sám sebou, pak bude dílo *jeho* dílem, bude vyjadřovat jeho, jeho nadání, ale nikoli krajní požadavek díla, umění jako počátek.

Každý spisovatel, každý umělec zná okamžik, kdy je vytvářeným dílem odmítnut a jakoby vyloučen. Dílo ho drží stranou, kruh se znovu uzavřel, již v něm k sobě nemá přístup, ale přesto je v něm uvězněn, protože ho nedokončené dílo nepouští. Síly mu nechybí; není to okamžik neplodnosti nebo únavy, tedy pokud sama únava není jen formou tohoto vyloučení. Okamžik drastické zkoušky. To, co autor vidí, je chladná nehybnost, od které se nemůže odvrátit, ale v její blízkosti nemůže pobývat, která je jako nějaká enkláva, rezervoár uvnitř prostoru, bez vzduchu a bez světla, kde se část jeho vlastního já, a co víc, jeho pravda, jeho osamělá pravda, dusí v nepochopitelné separaci. A on nemůže než kolem této separace bloudit, může se nanejvýš silně tlačit proti povrchu, za nímž nerozeznává nic než prázdná, nereálná a věčná muka až do okamžiku, kdy se prostřednictvím nevysvětlitelného manévru, rozptýlení nebo přemírou očekávání náhle znovu ocitne uvnitř kruhu, k němuž se znovu připojuje a kde se smíruje s jeho tajným zákonem.

Dílo je dovršeno, nikoli když ho někdo dovrší, ale když ten, kdo na něm pracuje zevnitř, ho stejně tak může ukončit zvnějšku, když už není držen uvnitř

dílem, ale je tam držen částí sebe sama, od které se cítí osvobozen, od které mu dílo pomohlo se osvobodit. Toto ideální rozuzlení však nikdy není zcela ospravedlněné. Leckteré dílo nás zasahuje proto, že v něm ještě vidíme otisk autora, který se od něj příliš spěšně vzdálil, netrpělivý skončit s ním ze strachu, že kdyby s ním neskončil, už by se nemohl vrátit na denní světlo. V těchto příliš velkých dílech, větších než ti, kteří je nesou, se vždy dá tušit vrcholný okamžik, téměř ústřední bod, o němž víme, že kdyby v něm autor zůstal, zemřel by při svém úkolu. Je to tento smrtelný okamžik, odkud lze vidět, jak se velcí, mužní tvůrci vzdalují, avšak vzdalují se pomalu, téměř pokojně, vyrovnaným krokem se vracejí k povrchu, který posléze pravidelné a pevné vytyčování poloměru umožní zaoblit do dokonalosti koule. Ale kolik jiných se neodolatelné přitažlivosti centra dokáže vytrhnout jen násilím bez harmonie, kolik jich za sebou zanechává jako jizvy po špatně zacelených ranách stopy po svých střídavých únicích, neutěšených návratech, po scestném přecházení sem a tam. Ti nejpřímnější otevřeně nechávají svému osudu to, co sami opustili. Jiní skrývají trosky a toto skrývání se stává jedinou pravdou jejich knihy.

Centrálním bodem díla je dílo jako počátek. Bod, kterého nelze dosáhnout, přece však jediný, jehož dosažení stojí za námahu.

Tento bod je svrchovaným požadavkem, k němuž se dá přiblížit jedině uskutečněním díla, jenže také pouze tímto přiblížením se dělá dílo. Ten, komu jde jen o skvělé úspěchy, přesto hledá tento bod, kde nic

nemůže uspět. A ten, kdo píše jen se zájmem o pravdu, už vstoupil do jeho zóny přitažlivosti, odkud je pravda vyloučena. Někteří díky neznámo jakému štěstí nebo smůle podstupují jeho tlak v téměř čisté formě: k tomuto okamžiku se přiblížili jakoby náhodou, a ať jdou kamkoli, ať dělají cokoli, zadrží je. Je to panovačný a prázdný požadavek, který působí v každém čase a vábí je mimo čas. Netouží po psaní, sláva je pro ně marností, nesmrtelnost děl se jim protíví, závazky vůči povinnosti jsou jim cizí. Dávají přednost žití ve šťastném lidském utrpení — ale na jejich volbu není brán ohled, oni sami jsou odstaveni do ústraní, dohnání k esenciální osamělosti, z níž se vymaní, jen když budou trochu psát.

Každý zná příběh malíře, kterého jeho mecenáš musel uvěznit, aby mu zabránil v mrhání nadáním, a kterému se přesto podařilo uniknout oknem. Umělec má však v sobě také svého „mecenáše“, který ho vězní tam, kde nechce být a odkud tentokrát není úniku, mecenáše, který ho navíc nekrmí, ale trápí hladem, bezectně ho zotročuje, bezdůvodně drtí, dělá z něj zoufalého slabocha, který nemá jinou oporu než své vlastní nepochopitelné utrpení, a proč? Kvůli velkolepému dílu? Kvůli zcela bezvýznamnému dílu? On sám o tom nic neví a neví to ani nikdo jiný.

Je pravda, že řada tvůrců vypadá slabší než ostatní lidé, méně životaschopná, a tudíž více schopná se nad životem podívat. Asi to tak často je. Ještě by bylo třeba dodat, že jsou silní ve své slabosti, že se v nich nová síla rodí právě v okamžiku, kdy se rozkládají v nejzazším bodě své slabosti. A ještě je třeba říci:

když se dávají do díla v bezstarostném nezájmu o své nadání, jsou mnozí z nich normální, laskaví lidé, kteří si dobře rozumějí se životem, a jedině dílu, požadavku v něm obsaženém, vděčí za tento přírůstek energie, který se měří jen tou největší slabostí, anomálií, ztrátou světa i jich samých. Tak je tomu u Goyi, u Nervalu.

Dílo po spisovateli žádá, aby ztratil veškerou „přirozenost“, veškerý charakter, aby se tím, že se k ostatním a k sobě samému přestane vztahovat prostřednictvím rozhodnutí, které z něj činí já, stal prázdným místem, v němž se ohlašuje neosobní afirmace. Požadavek, který není žádným požadavkem, protože nic nežádá, je bez obsahu, nikomu nic neukládá, je to jen vzduch, který je třeba dýchat, prázdnota, v níž je třeba se udržet, opotřebovanost dne, v němž se oblíbené tváře stávají neviditelnými. I ti nejkurážnější lidé čelí riziku jen skrze závoj úskoků a stejně tak si mnozí myslí, že odpovídat na tuto výzvu znamená odpovídat na výzvu pravdy: mají co říct, mají v sobě nějaký svět k osvození, nějaký mandát určený k tomu, aby ho na sebe vzali, svůj neospravedlnitelný život, aby ho ospravedlnili. A je pravda, že pokud by se umělec nevydal původní zkušenosti, která ho staví stranou a která ho v tomto ústraní zbavuje jeho samého, kdyby se neoddal nespoutanosti bloudění a migraci nekočného znovuzачínání, slovo začátek by se ztratilo. Ale toto ospravedlnění se umělci nevyjevuje, není dáno ve zkušenosti, je z ní naopak vyloučeno, — a umělec o něm může „obecně“ vědět, stejně jako věří v umění, „obecně“, jeho dílo to však neví a jeho hledání to nezná, pokračuje dál v péči o tuto nevědomost.

KAFKA A POŽADAVEK DÍLA

Někdo se dává k psaní pohnout zoufalstvím. Ale zoufalství nemůže k ničemu *pohnout*, „vždy a okamžitě už přesáhlo svůj cíl“ (Kafka, *Deník*, 1910). A zrovna tak psaní nemůže mít svůj původ jinde než v „opravdovém“ zoufalství, které k ničemu nevybízí, od všeho odvrací, a v první řadě odnímá pero tomu, kdo píše. To znamená, že tyto dva pohyby nemají nic společného kromě své vlastní neurčenosti, nemají tedy nic společného kromě tázacího způsobu, v němž jedině je lze uchopit. Nikdo sám sobě nemůže říct: „Já jsem zoufalý“, ale: „jsi zoufalý?“ a nikdo nemůže tvrdit: „Já píšu“, ale jen „píšeš? ano? psal bys?“

Kafkův případ je nejasný a komplikovaný.¹ Hölderlinova vášeň je čistě poetická, vábí ho mimo něj požadavkem, který nemá jiné jméno. Kafkova vášeň je

¹Téměř všechny texty citované na následujících stranách pocházejí z kompletního vydání Kafkova *Deníku*. Toto vydání reprodukuje třináct sešitů, do kterých si Kafka v letech 1910 až 1923 zapisoval všechno, na čem mu záleželo, události svého osobního života, úvahy o těchto událostech, popisy osob a míst, popisy svých snů, začínané, přerušované a znovuzачínané texty. Není to tedy pouze „Deník“ v dnešním slova smyslu, ale samotný pohyb zkušenosti psaní tam, kde je nejbližší svému počátku,

také čistě literární, ale ne vždy a ne pořád. Zaujetí spásou je u něj nesmírné, o to silnější, že je zoufalý, o to zoufalejší, že je nekompromisní. Toto zaujetí ovšem prochází literaturou s překvapivou stálostí, po dosti dlouhou dobu s ní splývá a i pak jí ještě stále prochází, už se v ní však neztrácí, má tendenci spíše literaturu využívat, a protože literatura nikdy nesvolí k tomu stát se prostředkem a protože to Kafka ví, vyplývají z toho temné konflikty jak pro něho, tak tím spíše pro nás, a vývoj, který je těžké objasnit, který nás však přesto osvětluje.

a v esenciálním smyslu, který byl Kafka tomuto slovu nucen dát. Právě z této perspektivy musí být *Deník* čten a zkoumán.

Max Brod tvrdí, že provedl jen několik bezvýznamných škrtů; není důvod o tom pochybovat. Naopak je jisté, že sám Kafka v mnoha rozhodujících okamžicích velkou část svých poznámek zničil. A po roce 1923 chybí *Deník* úplně. Nevíme, zda rukopisy zničené na jeho žádost Dorou Dymantovou obsahovaly pokračování jeho sešitů: je to velmi pravděpodobné. Je tedy třeba říct, že po roce 1923 se pro nás Kafka stává neznámým, neboť víme, že ti, kteří ho znali nejlépe, ho posuzovali značně odlišně od toho, jak si sám sebe představoval on.

Deník (který doplňují ještě *Sešity z cest*) nám neodhaluje téměř nic z jeho názorů na velká témata, jež ho mohla zajímat. *Deník* k nám mluví o Kafkovi v onom dřívějším stadiu, kde ještě nejsou názory a kde je stěžejí nějaký Kafka. V tom je jejich esenciální hodnota. Kniha od G. Janoucha (*Rozhovory s Kafkou*, do francouzštiny přeložené pod názvem *Kafka m'a dit*) nám naopak umožňuje slyšet uvolněného Kafku ve všednějších rozhovorech, ve kterých mluví stejně tak o budoucnosti světa, jako o židovském problému, o sionismu, o podobách náboženství a někdy o svých knihách. Janouch se s Kafkou setkal v roce 1920

MLADÝ KAFKA

Kafka nebyl vždycky stejný. Až do roku 1912 je jeho touha psát velmi silná, dává vzniknout dílům, která ho nepřesvědčují o jeho nadání, která ho o něm přesvědčují méně než přímé vědomí, které o něm má: vědomí divokých sil ničivé plnosti, s nimiž téměř nic nedělá, vinou času, ale také proto, že s nimi nic dělat nemůže, neboť „se těchto okamžiků vytržení obává stejně, jako po nich touží“. V mnoha ohledech se Kafka ještě podobá každému mladému muži, v němž se probouzí chuť psát, který v tom poznává své poslání, uvědomuje si také jisté požadavky, jež psaní klade, a nemá důkaz, že se s nimi dokáže vyrovnat. Nejnapadnějším znakem toho, že byl do určité míry mladým spisovatelem jako jiní, je román, který začal psát ve spolupráci s Brodem. Takové sdílení osamělosti ukazuje, že Kafka kolem ní ještě jen bloudí. Velmi rychle si toho všimne, jak naznačuje tento zápis v *Deníku*:

v Praze. Rozhovory, které vypráví, si zaznamenával takřka vzápětí a Brod věrohodnost této ozvěny potvrdil. Ale abychom se nepletli v dosahu těchto promluv, je třeba si připomenout, že byly promlouvány k velmi mladému, sedmnáctiletému, muži, jehož mládí, naivita a sebevědomá spontaneita na Kafku zapůsobily, bezpochyby ho však také vedly ke zmírnění jeho myšlenek, aby pro tak mladou duši nebyly nebezpečné. Kafka, přítel plný skrupulí, měl často strach, aby své přátele nezatěžoval vyjádřením nějaké pravdy, která uváděla do zoufalství pouze jeho. To neznamená, že neřká, co si myslí, ale že někdy říká to, co si nemyslí až tak hluboce.

[Při překladu citátů z Kafkova deníku jsme přihlíželi k překladům Věry Koubové a Josefa Čermáka, pozn. překl.]

„Max a já jsme hluboce rozdílní. Stejně jako obdivuji jeho díla, když přede mnou leží jako celek, který je nepřístupný mému a vůbec každému dosahu. . . , stejně tak mi každá věta, kterou napíše pro *Richarda a Samuela*, připadá spojena s ústupkem z mé strany, který se mi hnusí a který bolestně zakouším až do hloubi svého nitra. Alespoň dnes“ (listopad 1911).

Jestliže se až do roku 1912 nevěnuje literatuře zcela, dává si takovouto omluvu: „Dokud se mi nepodaří nějaká větší práce, schopná mě plně uspokojit, nemohu nic riskovat.“ Tento úspěch, tento důkaz mu přináší noc 22. září 1912, ta noc, kdy na jeden zátah píše *Ortel*, která ho rozhodným způsobem přivádí k bodu, kdy se zdá, že „všechno lze vyjádřit, že pro všechno, pro ty nejpodivnější myšlenky, je připraven velký oheň, v němž zaniknou a zmizí“. Brzy nato tuto novelu čte svým přátelům a toto čtení mu to potvrzuje: „Měl jsem přátelům a toto čtení mu to potvrzuje: „Měl jsem slzy v očích. Nepochybná povaha příběhu se potvrdila.“ (Tato potřeba číst svým přátelům, často svým sestřím, dokonce i svému otci to, co právě napsal, patří také ke střednímu období. Nikdy se jí zcela nevzdá. Není to literární marnivost — i když ji tak sám pranýřuje —, ale potřeba fyzicky se přitisknout ke svému dílu, nechat se jím vyzdvihnout a táhnout nechávaje ho rozvinout v prostoru hlasu, který mu jeho velký předčitatelský dar dává moc probouzet.)

Od té doby Kafka ví, že umí psát. Ale toto vědění není vědění, tato schopnost není jeho schopností. Až na několik výjimek nikdy u toho, co píše, nenachází důkaz, že opravdu píše. Nanejvýš se jedná o předehru, o průzkumnou a přibližovací práci. O *Proměně*

říká: „Shledávám ji špatnou; možná jsem definitivně ztracen“, nebo později: „Silná nechut' vůči *Proměně*. Nečitelný konec. Skoro naprosto nedokonalá. Byla by bývala mnohem lepší, kdyby mě tehdy nevytrhla služební cesta“ (19. ledna 1914).

KONFLIKT

Tato poslední poznámka naráží na konflikt, ve kterém se Kafka zmítá a který ho ničí. Má zaměstnání, rodinu. Patří ke světu a musí k němu patřit. Svět dává čas, ale disponuje s ním. *Deník* — přinejmenším do roku 1915 — je prošpikován zoufalými poznámkami, ve kterých se vrací myšlenka na sebevraždu, protože mu schází čas: čas, fyzické síly, samota, ticho. Vnější okolnosti pro něj bezesporu nejsou příznivé, musí pracovat po večerech nebo v noci, má neklidný spánek, vyčerpává ho neklid, bylo by však liché myslet si, že by konflikt mohl zmizet „lepší organizací záležitostí“. Později, když mu nemoc poskytne volný čas, konflikt přetrvává, zhoršuje se, mění formu. Neexistují příznivé okolnosti. I když někdo požadavku díla věnuje „všechn svůj čas“, „všechn“ ještě není dost, neboť nejde o to věnovat čas práci, trávit svůj čas psaním, ale o to přejít do jiného času, kde už žádná práce není, přiblížit se bodu, kde je čas ztracen, kde se vstupuje do fascinace a do osamělosti z absence času. Když někdo má všechn čas, už žádný čas nemá a „přátelské“ vnější okolnosti se stávají faktem — nepřátelským —, že již žádné okolnosti neexistují.

Kafka nemůže nebo neschvaluje psaní „po malých dávkách“, v nedokončenosti oddělených chvil. Právě to mu odhalila noc 22. září, kdy při psaní na jeden záťah znovu uchopil v jeho plnosti onen bezmezný pohyb, který ho přivádí ke psaní: „Psát je možné jen takto, s takovou kontinuitou, s tak úplnou otevřeností těla i duše.“ A později (8. prosince 1914): „Znovu jsem viděl, že všechno, co je napsáno po kouscích a s přestávkami během větší části noci nebo během celé noci, je méně hodnotné a že jsem svým způsobem života odsouzen k této menší hodnotě.“ Tady máme první vysvětlení tolika opuštěných vyprávění, z nichž nám *Deníky* ve svém současném stavu odhalují působivé útržky. Velmi často „příběh“ nedojde dál než pár řádek, někdy rychle dosahuje koherence a hutnosti, a přesto se na konci stránky zastavuje, někdy se rozvíjí na několika stranách, osvědčí se, rozšiřuje — a přece se zastaví. Je pro to mnoho důvodů, hlavní je však ten, že Kafka v čase, který má k dispozici, nenachází dostatečný prostor, který by příběhu umožnil rozvinout se tak, jak by sám chtěl, do všech směrů; příběh je vždy pouze fragmentem, po něm následuje další fragment. „Jak mohu ze střepů vytavit příběh schopný rozletu?“ A tak když nebyl ovládnut, když nebyl vytvořen vhodný prostor, ve kterém by potřeba psát musela být zároveň potlačena i projevena, příběh se odpoutává, bloudí, vrací se do noci, odkud vyšel, a bolestně tam zadržuje toho, kdo mu neuměl dát světlo dne.

Kafka by potřeboval více času, ale také by potřeboval méně světa. Světem je v první řadě jeho rodina, jejíž omezující tlak těžce nesl, od něhož se však nikdy

nedokázal osvobodit. Dále je to jeho snoubenka, jeho hluboké přání dostat zákonu, který po člověku žádá, aby naplnil svůj osud ve světě, aby měl rodinu, děti, aby patřil do komunity. Zde konflikt nabývá nové podoby, ústí do rozporu, který obzvláště zesiluje Kafkova náboženská situace. Když kolem uzavíraných, rušených a znovuuzavíraných zasnub s F. B., neúnavně, se stále větším napětím zkoumá „vše, co je pro nebo proti mému sňatku“, vždy naráží na tento požadavek: „Mou jedinou snahou a mým jediným posláním. . . je literatura. . . vše, co jsem vytvořil, je pouze výsledkem samoty. . . potom už nikdy nebudu sám. To ne, to ne.“ Během svých zasnub v Berlíně: „Byl jsem svázán jako nějaký zločinec; kdyby mě posadili do kouta v opravdových řetězech a s čteníky přede mnou. . . , nebylo by to horší. A to byly mé zasnuby a všichni se mě snažili přivést k životu, a když se jim to nedařilo, snažili se mě snést takového, jaký jsem byl.“ Krátce nato je zasnoubení zrušeno, snaha však trvá dál, touha po „normálním“ životě, kterému dává drásavou sílu trýzeň, že zranil někoho, kdo je mu blízký. Jeho příběhy a zasnuby byly, i Kafkou samým, srovnávány s příběhy Kierkegaardových zasnub. Ale konflikt je jiný. Kierkegaard se může Reginy vzdát, může se vzdát etického stadia: přístup k náboženskému stadiu tím není ohrožen, spíše umožněn. Když však Kafka opouští pozemské štěstí normálního života, opouští tak zároveň pevnost správného života, staví se mimo zákon, připravuje se o půdu a o základ, které potřebuje ke svému bytí, a do jisté míry o ně připravuje i zákon. To je věčné Abrahamovo dilema. Po Abrahamovi se

žádá, aby obětoval nejen svého syna, ale samotného Boha: syn je budoucností Boha na zemi, neboť je to čas, který je ve skutečnosti Zaslíbenou zemí, pravým a jediným sídlem vyvoleného lidu a Boha v jeho lidu. Avšak když Abraham obětuje svého jediného syna, musí tím obětovat čas a obětovaný čas mu jistě nebude vrácen na věčnosti onoho světa: onen svět není nic jiného než budoucnost, budoucnost Boha v čase, Onen svět je Izák.

Tato zkouška je pro Kafku těžší vším tím, co mu ji ulehčuje (jaká by byla Abrahamova zkouška, kdyby nemaje syna byl přesto žádán, aby tohoto syna obětoval? Nemohli bychom ho brát vážně, mohli bychom se mu jediné smát a tento smích je formou Kafkovy bolesti). Problém je tedy ten, že před sebou uniká a že se ve své nerozhodnosti odvrací od toho, kdo se ho snaží podepřít. Jiní spisovatelé poznali podobné konflikty: Hölderlin bojuje se svou matkou, která by z něj chtěla mít pastora, nemůže se zavázat k určitému úkolu, nemůže se vázat s tou, kterou miluje, a miluje právě tu, se kterou se nemůže vázat. Konflikty, které cítí v celé jejich síle a které ho částečně ničí, ale které nikdy nezpochybňují absolutní požadavek básnické řeči, mimo niž, přinejmenším od roku 1800, už neexistuje. Pro Kafku je všechno problematičtější, protože se snaží požadavek díla spojit s požadavkem, který by mohl být pojmenován požadavkem jeho zachrany. Jestliže ho psaní odsuzuje k samotě, jestliže činí z jeho existence existenci starého mládence bez lásky a bez závazků a jestliže mu psaní přesto připadá — alespoň často a po dlouhou dobu — jako jediná čin-

nost, která by ho mohla ospravedlnit, je to proto, že samota v každém případě hrozí jak v něm, tak mimo něj, že komunita už je jen přeludem a zákon, který v ní ještě promlouvá, není dokonce ani zapomenutým zákonem, nýbrž skrytostí zapomenutosti zákona. Psaní se tedy v nitru úzkosti a slabosti, které jsou od pohybu psaní neodlučitelné, znovu stává možností plnosti, cestou bez cíle, která může možná odpovídat onomu cíli bez cesty, který je tím jediným, čeho je třeba dosáhnout. Když Kafka nepíše, není pouze sám, „sám jako Franz Kafka,“ jak řekne G. Janouchovi, ale je sám neplodnou osamělostí, která je studená paralyzujícím chladem, jemuž říká otupělost, která zřejmě byla velkou hrozbou a které se bál. Dokonce i Brod, jemuž tak záleželo na tom udělat z Kafky muže bez úchylek, přiznává, že někdy býval jakoby duchem nepřítomný a jakoby mrtvý. Další podobnost s Hölderlinem je v tom, že oba dva nad sebou nařkají stejnými slovy; Hölderlin: „Jsem ztuhlý, jsem z kamene,“ a Kafka: „Moje neschopnost myslet, pozorovat, konstatovat, připomínat si, mluvit, podílet se na životě druhých je den ode dne větší; měním se v kámen. . . Jestli se nezachráním nějakou prací, jsem ztracen“ (28. července 1914).

ZÁCHRANA LITERATUROU

„Jestli se nezachráním nějakou prací. . .“ Ale proč by ho práce měla zachránit? Zdá se, že Kafka právě v tomto strašném stavu vlastního rozpadu, ve kterém je ztracen pro druhé i pro sebe, rozpoznal těžiště

požadavku psaní. Tam, kde se cítí zničen až do základů, se rodí hloubka, která na místo destrukce dosazuje možnost nejskvělejší tvorby. Úžasný obrat, naděje vždy se rovnající největší beznaději; jak je potom pochopitelné, že z této zkušenosti čerpá pohyb důvěry, kterou nikdy nebude ochoten dobrovolně zpochybňovat. Práce se tedy především v jeho mladých letech stává jakýmsi prostředkem psychologické (ještě ne duchovní) záchrany, úsilím o tvorbu, „která by mohla být slovo od slova svázána s jeho životem, který k sobě vábí, aby ho ze sebe dostal“, což nejnaivněji a nejsilněji vyjadřuje těmito slovy: „Dnes mám velkou touhu ze sebe psaním úplně dostat celý svůj úzkostný stav, a tak jak z hloubi vychází, uvádět jej do hlubiny papíru nebo jej vypsat tak, abych napsané mohl zcela vnést do sebe“ (8. prosince 1911).² Ať už se tato naděje stane jakkoli chmurnou, nikdy nebude zcela popřena a vždy, v každém období, nalezneme v *Deníku* záznamy tohoto druhu: „Pevnost, kterou mi přináší i sebemenší psaní, je nepochybná a úžasná. Ten pohled, jímž jsem včera na procházce obsáhl všechno najednou!“ (27. listopadu 1913). V takovém okamžiku psaní není výzvou, očekáváním milosti nebo nejasným prorockým naplněním, ale něčím jednodušším, něčím bezprostředně naléhavějším: nadějí, že se nepotopí, nebo přesněji, že se potopí rychleji než on sám, takže se v posledním okamžiku zachytí. Tento úkol, naléhavější než všechny ostatní, ho vede k tomu, aby si 31. července 1914 poznamenal

²Kafka doplňuje: „Není to umělecká touha.“

tato pozoruhodná slova: „Nemám čas. Je všeobecná mobilizace. K. a P. byli povoláni. Nyní se mi dostane za odměnu samoty. To je však vzdor všemu stěží nějaká odměna. Samota přináší jen tresty. Nevadí, všechny tyhle strasti se mě málo dotýkají a jsem odhodlanější než kdykoli předtím. . . Budu psát všemu navzdory, za každou cenu: je to můj boj o přežití.“

ZMĚNA PERSPEKTIVY

Přesto je to otřes z války, ještě více však krize rozpoutaná jeho zasnubami, pohyb psaní a jeho prohlubování, těžkosti, na které v něm naráží, to znamená jeho celkově nešťastná situace, která bude kousek po kousku vrhat jiné světlo na existenci spisovatele v něm. Tato změna není nikdy explicitní, neústí v nějaké řešení, je to pouze nejasná změna perspektivy, přesto jsou tu jisté příznaky: například v roce 1914 ještě vášnivě, zoufale tihne k jedinému cíli, nalézt chvíli na psaní, získat čtrnáct dní dovolené a strávit je jen psaním, podřídit vše tomuto jedinému, nejvyššímu požadavku — psát. Když však v roce 1916 znovu žádá o dovolenou, pak proto, aby se zapsal do armády. „Bezprostřední povinnost je bezpodmínečná: stát se vojákem“; je to plán, který nebude mít pokračování, ale na tom nezáleží, přání, které leží v jeho středu, ukazuje, nakolik už je Kafka vzdálen od onoho „Budou psát všemu navzdory“ z 31. července 1914. Později bude vážně uvažovat o připojení se k průkopníkům sionismu a odjezdu do Palestiny. Vypráví o tom Janouchovi: „Snil jsem o tom, že jako dělník nebo

zemědělský pracovník odjedu do Palestiny.“ — „Vy byste to všechno tady opustil?“ — „Všechno, abych našel smysluplný život v bezpečí a kráse.“ Ale protože Kafka už byl nemocný, sen zůstal snem a my se nikdy nedozvíme, jestli by se dokázal, jako druhý Rimbaud, vzdát svého jedinečného poslání pro lásku k poušti, v níž by našel bezpečí ospravedlněného života — nedozvíme se ani, zdali by ji našel. O všech pokusech, jimiž se snaží nasměrovat svůj život jinak, sám řekne, že jsou to jen zmařené pokusy, množství poloměřů, které posázely tečkami střed neúplného kruhu, jímž je jeho život. V roce 1922 vypočítává všechny své plány, v nichž vidí jen nezdary: klavír, housle, jazyky, germanistika, antisionismus, sionismus, hebraistika, zahradničení, truhlaření, literatura, pokusy o sňatek, vlastní byt a dodává: „Když se mi náhodou stalo, že jsem poloměr dovedl trochu dál než obvykle, jako u studií práv nebo u zásnub, bylo to všechno o stupeň, který odrážel mé úsilí postoupit dál, horší“ (23. ledna 1922).

Bylo by nerozumné dobývat z přechodných poznámek absolutní stanoviska, která jsou v nich obsažena, a ačkoli on sám tu na to zapomíná, my nemůžeme zapomínat, že nikdy psát nepřestal, že bude psát až do konce. Přesto je však jisté, že mezi mladým mužem, který řekl tomu, koho považoval za svého budoucího tchána: „Nejsem ničím jiným než literaturou a nemohu a nechci ničím jiným být“, a zralým mužem, který o deset let později staví literaturu na stejnou rovinu jako své malé zahradnické pokusy, existuje velký vnitřní rozdíl, i když navenek síla psaní zůstává stejná,

dokonce nám ke konci připadá přísnější a pravější, neboť je to ona, již vděčíme za *Zámek*.

Z čeho pramení tento rozdíl? Říci to by znamenalo zmocnit se vnitřního života nekonečně rezervovaného člověka, který byl tajemstvím i pro své přátele a navíc byl málo přístupný i sám sobě. Nikdo nemůže chtít zredukovat na určitý počet přesných tvrzení to, co pro něj nemohlo dosáhnout průhlednosti uchopitelného výrazu. Kromě toho by to vyžadovalo shodu úmyslů, která není možná. Alespoň se bezpochyby nedopustíme vnějších chyb, když řekneme, že ačkoli jeho důvěra ve schopnosti umění často zůstává veliká, důvěra ve vlastní schopnosti, podrobovaná vždy větší zkoušce, mu osvětluje také tuto zkoušku, její požadavek, a osvětluje mu především to, co on sám od umění požaduje: už po něm nechce, aby dalo jeho osobnosti realitu a koherenci, to znamená, aby ho uchránilo šílenství, nýbrž aby ho zachránilo před ztracením, a když Kafka vytuší, že jsa vykázan z tohoto reálného světa je už možná občanem jiného světa, kde musí bojovat nejen za sebe sama, ale za tento jiný svět, už se mu psaní bude jevit jen jako prostředek boje někdy neuspokojivého, někdy úžasného, ale boje, který může prohrát, aniž by prohrál všechno.

Porovnejme tyto dva záznamy — první je z ledna 1912: „Musí se mi přiznat velmi dobrá koncentrace na literární činnost. Když si můj organismus uvědomil, že psaní je nejpłodnější směřováním mé bytosti, všechno se tím směrem nasměrovalo a všechny ostatní schopnosti, jejichž předmětem jsou rozkoše ze sexu, z pití, jídla, z filosofických úvah a především

z hudby, byly opuštěny. Ve všech těchto směrech jsem ubral. Bylo to nutné, protože mé síly, byť soustředěné, byly tak malé, že mohly jen z poloviny dostat cíli psát. . . Kompenzace za to všechno je jasná. Postačí, když odmítnu práci v úřadě — svého rozvoje jsem dosáhl, a pokud to mohu posoudit, já už nemám co obětovat —, abych začal skutečný život, v němž bude můj obličej konečně moci přirozeně stárnout v souladu s postupem mé práce.“ Lehkostí ironie se bezpochyby nesmíme nechat zmást, avšak lehkost, bezstarostnost jsou přece patrné a kontrastně osvětlují napětí druhého záznamu, jehož smysl je zjevně týž (datovaného 6. srpna 1914): „Viděn z hlediska literatury je můj osud velmi prostý. Smysl, který mě vede k tomu, abych zobrazoval svůj vnitřní snový život, zatláčil všechno ostatní do pozadí a všechno to strašně zakrnělo a neustále zakrňuje. Nic jiného mě nikdy nedokáže uspokojit. Ale nyní se s mou zobrazovací silou nedá počítat; možná zmizela navždy; možná se ještě jednoho dne vrátí; okolnosti mého života jí přirozeně nejsou nakloněny. Takže se potácím, bez přestání se vrhám k vrcholu hory, kde se dokážu udržet stěží okamžik. Ostatní se také potácejí, ale v nižších oblastech a s většími silami; pokud jim hrozí pád, podepře je jejich bližní, který s tímto cílem kráčí vedle nich. Ale já, já se potácím tam nahore; bohužel to není smrt, ale věčná muka Umírání.“

Kříží se tu tři pohyby. Tvrzení, že „nic jiného (než literatura) mě nedokáže uspokojit“. Pochybování o sobě, spojené s neúprosně nejistou podstatou jeho nadání, které „zmaří každé spolehnutí se na ně“. Pocit,

že tato nejistota — fakt, že psaní nikdy není schopnost, kterou někdo disponuje — patří k tomu, co je v díle extrémní, k centrálnímu, smrtelnému požadavku díla, kterým „bohužel není smrt“, kterým je smrt, ale smrt držaná v odstupu, „věčná muka Umírání“.

Dalo by se říci, že tyto tři pohyby svým střídáním zakládají zkoušku, která vyčerpává Kafkovu věrnost „jeho jedinečnému poslání“, která ho ve shodě s jeho náboženským zaměřením vede k tomu, že v tomto jedinečném požadavku čte něco jiného než jej, jiný požadavek, který má tendenci si ten první podmanit nebo ho přinejmenším proměnit. Čím více Kafka píše, tím méně si je psaním jist. Někdy se snaží ujistit myšlenkou, že „když jednou člověk získal znalost psaní, tato už nemůže selhat ani se vytratit, ale také se z ní jen velmi zřídka vynoří něco, co překračuje míru“. Slabá útěcha: čím více píše, tím více se blíží k onomu extrémnímu bodu, k němuž dílo tíhne jakožto ke svému původu, na který se však ten, kdo ho tuší, nedokáže dívat jinak než jako na prázdnou hlubinu nevymezenosti. „Už nemohu pokračovat v psaní. Jsem u definitivní hranice, před kterou možná budu muset znovu zůstat po celá léta, než budu moci znovu začít nějaký nový příběh, který znovu zůstane nedokončen. Tento osud mě pronásleduje“ (30. listopadu 1914).

Zdá se, že změna perspektivy — jakkoli plané je chtít datovat pohyb, který se času vymyká — se uskutečňuje v letech 1915–1916. Kafka znovu navázal styky se svou bývalou snoubenkou. Tyto styky, které v roce 1917 vyústí v nové zasnuby a které hned na to skončí

nemocí, která se už tehdy projevuje, uvrhují Kafku do trýzně, kterou není schopen překonat. Stále silněji si uvědomuje, že neumí žít sám a že nemůže žít s ostatními. Zmocňuje se ho a pronásleduje ho vina obsažená v jeho situaci, v existenci vydané tomu, co nazývá byrokratickými neřestmi: škudlení, nerozhodnosti, vypočítavému duchu. Této byrokracii je třeba za každou cenu uniknout a v tom už s literaturou nemůže počítat, neboť tato práce uhýbá z cesty, protože má svůj podíl na podvodu nezodpovědnosti, protože práce vyžaduje samotu, ale zároveň je samotou ničena. Odtud rozhodnutí: „Stát se vojákem.“ Ve stejnou dobu se v *Deníku* objevují odkazy na Starý Zákon, ozývají se výkřiky ztraceného člověka: „Vezmi mě do svých rukou, toto je propast, přijmi mě uvnitř propasti; když odmítáš nyní, tedy později.“ „Vezmi si mě, vezmi si mě, mě, který jsem jen spleť šilenství a bolesti.“ „Slituj se nade mnou, jsem hříšníkem ve všech záhybech mého bytí. . . Neodvrhuj mě mezi zatracené.“

Kdysi byly některé z těchto textů přeloženy do francouzštiny s připojením slova Bůh. Nefiguruje v nich. Slovo Bůh se v *Deníku* neobjevuje skoro vůbec, a nikdy ne významným způsobem. To neznamená, že tyto prosby se vši jejich nejistotou nejsou nábožensky zaměřeny, nýbrž že v nich musí být zachována síla této nejistoty a že Kafkovi nesmí být odpírána zdrženlivost, kterou vždy prokazoval vůči tomu, co pro něj bylo nejdůležitější. Ona zoufalá slova jsou z července 1916 a odpovídají době jeho pobytu s F. B. v Mariánských Lázních. Pobytu, který zpočátku není příliš

šťastný, který je však nakonec intimně sblíží. O rok později je znovu zasnouben; o měsíc později vykašlává krev; v září opouští Prahu, ale nemoc je zatím ještě mírná a hrozivou se stává až od roku 1922 (jak se zdá). Ještě v roce 1917 píše „Aforismy“, jediný text, kde se duchovní výpověď (v obecné formě, která se ho nijak zvlášť netýká) občas vymyká zakoušení negativní transcendence.

Pro léta, která následují, *Deník* téměř zcela chybí. V roce 1918 ani slovo. Několik řádek v roce 1919, kdy se na šest měsíců zasnoubil s mladou dívkou, o níž nevíme téměř nic. V roce 1920 potkává Milenu Jesenskou, mladou Češku, citlivou, inteligentní, schopnou velké svobody ducha i vášně, ke které je po dva roky vázán prudkým citem, na začátku plným naděje a štěstí, později odsouzeným k zoufalství. *Deník* znovu nabývá důležitosti v roce 1921 a především v roce 1922, kdy ho, zatímco se nemoc zhoršuje, těžkosti v tomto přátelství přivádějí do bodu napětí, kdy se zdá, že jeho duch osciluje mezi šilenstvím a spásným rozhodnutím. Musíme zde ocitovat dvě dlouhé pasáže. První text je datován 28. ledna 1922:

„Jsem trochu mimo, unavený ze sáňkování. Ještě existují zbraně, byť zřídka používané, a já si k nim razím cestu tak obtížně, protože jsem nepoznal radost z toho je používat, protože jsem se jí jako dítě nenaučil. Nenaučil jsem se to nejen „vinou otce“, ale také proto, že jsem chtěl zničit „klid“, narušit rovnováhu, a proto jsem neměl právo dopustit, aby na jedné straně ožil někdo, koho jsem se na druhé straně snažil pochovat. Je pravda, že i zde se vracím k „vině“,

neboť proč jsem chtěl odejít ze světa? Protože „on“ mě ve světě, ve svém světě nenechal žít. Přirozeně to dnes nemohu tak jasně posoudit, neboť teď už jsem občanem jiného světa, který se k obyčejnému světu má jako poušť k obdělávané zemi (po čtyřicet let bloudím vně země Kananejské), a zpět se dívám jako cizinec; bezpochyby i v tomto jiném světě jsem tím nejmenším a nejbázlivějším (to jsem si s sebou přinesl jako otcovské dědictví), a jestliže jsem tam schopen žít, je to jen díky zvláštnosti tamní organizace, podle níž tam jsou i pro ty nejnepatrnější bytosti možné bleskurychlé vzestupy, leč přirozeně také tisíciletá drčení jakoby vahou celého moře. Neměl bych být přes to všechno vděčný? Nemusel bych si cestu až sem najít? Nemohlo by se mi stát, že by mě „vyhnanství“ odtamtud ve spojení s vyloučením odtud rozdrtilo o hranici? A není to díky síle mého otce, že ono vyhoštění bylo tak silné, že mu nic nemohlo vzdorovat (jemu, nikoli mně)? Je to opravdu jako obrácená cesta v poušti, s neustálým přibližováním se k poušti a s dětinskými nadějemi (zvláště pokud se týká žen): „Jestlipak nebudu ještě pobývat v zemi Kananejské?“, a zatím už jsem dávno v poušti a jsou to jen vidiny ze zoufalství, zvláště v dobách, kdy jsem i tady tím nejbědnějším ze všech a kdy se země Kananejská nutně nabízí jako jediná Zaslíbená země, protože pro člověka žádná třetí země neexistuje.“

Druhý text je datován nazítří:

„Záchvaty večer na cestě sněhem. Stále ta směsice představ, přibližně takovýchto: v tomto světě by byla situace strašná, — sám tady ve Špindlerově Mlýně, na-

víc na opuštěné cestě, na níž co chvíli za tmy ve sněhu uklouznou, navíc je ta cesta nesmyslná, bez pozemského cíle (vede k můstku? proč tam? ostatně jsem tam ani nedošel); navíc i já jsem na tomto místě opuštěný (lékaře nemohu považovat za nějakou osobní pomoc, ničím jsem si ho nezasloužil, mám k němu v podstatě jen honorářový vztah), neschopen se s někým seznámit, neschopen známost snést, v podstatě pln nekonečného úžasu nad veselou společností nebo nad rodiči s dětmi (tady v hotelu ovšem mnoho veselí není, nepůjdu tak daleko, abych tvrdil, že je to kvůli mně, v mém postavení „muže s příliš velkým stínem“, ale můj stín je skutečně příliš velký, a s novým úžasem pozoruji odolnost, neústupnost některých lidí, kteří „navzdory všemu“ chtějí žít v tomto stínu, právě v něm; ale k tomu se pojí ještě jiná věc, o které budu muset promluvit); navíc opuštěný nejenom zde, ale vůbec, i v Praze, mé „rodné zemi“, a to opuštěný nikoli lidmi, to by nebylo to nejhorší, dokud žiji, mohl bych je vyhledávat, nýbrž opuštěný sám sebou ve vztahu k lidem, svou silou ve vztahu k lidem; jsem vděčný těm, kteří milují, ale já nemohu milovat, jsem příliš daleko, jsem vyloučen; bezpochyby, jelikož jsem přesto lidská bytost a mé kořeny si žádají živin, mám tam „dole“ (nebo nahoře) své zástupce, žalostné a nevyhovující komedianty, kteří mi stačí (ovšemže mi vůbec nestačí, a proto jsem tak opuštěný), kteří mi stačí z jednoho jediného důvodu, že hlavní část mých živin pochází z jiných kořenů v jiném klimatu, tyto kořeny jsou taky žalostné, ale přece jen životaschopnější. Toto mě vede ke směsici představ. Kdyby

všechno bylo tak, jak se to jeví na cestě sněhem, bylo by to strašné, byl bych ztracen, a to nikoli ve smyslu hrozby, ale ve smyslu okamžité popravky. Ale já jsem jinde. Je to jen přitažlivá síla světa lidí, která je strašná, v jediném okamžiku může dát na všechno zapomenout. Avšak i přitažlivá síla mého světa je velká, ti, kteří mě milují, mě milují proto, že jsem „opuštěný“, a ne snad že bych na ně působil jako weissovské vakuum, ale protože cítí, že ve šťastných časech mám na jiné rovině svobodu pohybu, která mi zde zcela chybí.“

POZITIVNÍ ZKUŠENOST

Komentovat tyto stránky je zřejmě zbytečné. Nicméně je třeba si všimnout, jak se v tomto záznamu ztráta světa mění v pozitivní zkušenost,³ zkušenost jiného světa, jehož je již občanem, v němž je ovšem pouze tím nejmenším a nejbázlivějším, ale kde také poznal bleskurychlé vzestupy, kde užívá svobody, jejíž hodnotu lidé tuší a jejíž váženosti se podřizují. Nicméně abychom neměnili smysl těchto obrazů, je nutné je číst nikoli z obecně křesťanské perspektivy (podle níž existuje tento svět zde, a pak onen svět, který se jediný těší hodnotě, skutečnosti a slávě), ale vždy z perspektivy „Abrahama“, neboť být vyloučen ze světa pro Kafku každopádně znamená být vyloučen ze země Kananejské, bloudit pouští, a právě tato situace činí

³Také některé dopisy Mileně narážejí na to, co je pro něj v tomto strašném pohybu neznámého (viz studie, které vyšly v *Nouvelle N. R. F.: Kafka a Brod a Nezdár s Milenou*, říjen a listopad 1954).

jeho boj patetickým a jeho naději zoufalou, jako by jsa vyvržen vně světa, do bloudění nekonečné migrace, musel bez přestání bojovat, aby z tohoto vnějšku udělal jiný svět a z bloudění princip, počátek nové svobody. Je to boj bez východiska a bez jistoty, v němž tím, co musí vybojovat, je jeho vlastní porážka, pravda exilu a návrat do samého jádra zániku. Je to boj, který bude srovnáván s hlubokými židovskými spekulacemi, když se, zvláště po vypovězení ze Španělska, náboženští duchové snažili překonat exil tím, že jej dováděli do krajnosti.⁴ Kafka zjevně odkazoval k „celé

⁴Co se týče tohoto tématu, je třeba odkázat na knihu G. G. Scholema: *Hlavní trendy židovské mystiky*: „Hrůzy Exilu ovlivnily kabalistickou nauku o metempsychóze, která tehdy získala nesmírnou popularitu tím, že zdůrazňovala různé etapy exilu duše. Nejobávanější osud, jaký mohl duši potkat, mnohem horší než pekelná muka, bylo být „zavřena“ nebo „svlečena do naha,“ což byl stav vylučující jak znovuzrození, tak i připuštění do pekla. . . Absolutní bezdomoví bylo zlověstným symbolem absolutní bezbožnosti, krajní mravní i duchovní degradace. Sjednocení s Bohem nebo absolutní vypovězení se staly dvěma póly, mezi nimiž se vytvořil systém nabízející židům možnost žít pod nadvládou Zákona, který se snaží zničit síly Exilu.“ A ještě toto: „Existovala horoucí touha překonat Exil stupňováním strastí, které přinášel, vychutnáváním jeho hořkosti až do krajnosti (až do noci samotné Šekiny. . .“ Lze si představit, že by *Proměna* (stejně jako obsedantní animální fikce) byla reminiscencí, odkazem k tradici kabalistické metempsychózy i přesto, že není jisté, jestli je „Samsa“ připomínkou „samsary“ (Kafka a Samsa jsou příbuzná jména, Kafka však toto srovnání odmítá). Kafka občas tvrdí, že se ještě nenarodil: „Váhání před zrozením: Pokud existuje stěhování duší, pak tedy ještě nejsem ani na nejnižším stupni; můj život je váháním před zrozením“

této literatuře“ (jeho vlastní) jako k „nové Kabale“, „nové tajné doktríně“, která „by se mohla rozvinout“, „kdyby mezitím nepřišel sionismus“ (16. ledna 1922). A člověk tak lépe chápe, proč je zároveň sionistou i antisionistou. Sionismus je vyléčením z exilu, ujištěním, že pobyt na zemi je možný, že židovský národ nemá za obydlí jen knihu, Bibli, ale zemi a nikoliv již jen rozptýlenost v čase. Po tomto usmíření Kafka hluboce touží, touží po něm, i když je z něj vyloučen, neboť velikostí tohoto přísného vědomí vždy bylo doufat pro jiné lidi více než pro sebe a nedělat ze své osobní nemilosti měřítko obecného neštěstí. „Velkolepé, tohle všechno, ale ne pro mě a to důvodně.“ Jenže on k této pravdě nepatří, a proto musí být sám pro sebe antisionistou, za tu cenu, že bude odsouzen k okamžité popravě a k zoufalství naprosté bezbožnosti. Už patří na druhý břeh a jeho migrace nespočívá v přibližování se zemi Kananejské, ale v přibližování se poušti, pravdě pouště, v tom, že jde stále dál směrem k ní, a to i když se snaží, upadnuvše v nemilost i v tomto jiném světě a jsa dosud přitahován radostmi reálného světa („zvláště pokud se týká žen“: to je zcela jasná narážka na Milenu), sám sebe přesvědčit, že možná stále ještě pobývá v zemi Kana-

(24. ledna 1922). Připomeňme si, že v *Přípravách na venkovskou svatbu* (*Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*) Rában, hrdina tohoto raného vyprávění, ve hře vyjadřuje přání stát se hmyzem (*Käfer*), který by mohl lenořit v posteli a vyhnout se nepřijemným povinnostem ve společnosti. Zdá se, že „krunýř“ samoty je tím obrazem, který bude oživen v působivém tématu *Proměny*.

nejské. Kdyby sám pro sebe nebyl antisionistou (což je přirozeně míněno pouze obrazně), kdyby existoval pouze tento svět, pak „by situace byla strašná“, pak by byl na místě ztracen. Ale on je „jinde“, a jestliže přitazlivá síla lidského světa zůstává dosti velká, aby ho přivedla až na hranice a držela ho tam jakoby rozdrčeného, pak neméně velká je přitazlivá síla jeho vlastního světa, v němž je svobodný svobodou, o níž mluví s rozechvěním, prorocky autoritativním tónem, který kontrastuje s jeho obvyklou skromností.

Že má tento jiný svět něco společného s literární činností, o tom není pochyb a důkazem je, že když Kafka mluví o „nové Kabale“, mluví o ní právě vzhledem k „celé této literatuře“. Dá se však také vytušit, že požadavek, pravda tohoto jiného světa v jeho očích od této chvíle přesahuje požadavek díla, že jím není vyčerpána a že se v díle uskutečňuje jen nedokonale. Když se psaní stává „formou modlitby“, znamená to, že jsou bezpochyby i jiné formy, a i kdyby následkem tohoto nešťastného světa žádné nebyly, psaní přestává být z této perspektivy přístupem k dílu, aby se stalo čekáním na jediný okamžik milosti; Kafka přiznává, že na něj číhá, na okamžik, kdy už nebude muset psát. Když se ho Janouch zeptal: „Poezie tedy směřuje k náboženství?“, odpověděl mu: „To bych neřekl, ale k modlitbě určitě“, a uváděje do protikladu k poezii literaturu, dodává: „Literatura se snaží stavět věci do přívětivého světla; básník je nucen je pozvedat do království pravdy, čistoty a trvání.“ Významná odpověď, neboť koresponduje se záznamem v *Deníku*, kde se Kafka táže, jakou radost mu ještě může přinést

psaní: „Chvilkové uspokojení ještě mohu čerpat z děl jako *Venkovský lékař*, pokud se mi ovšem něco podobného ještě může podařit (velmi nepravděpodobné). Ale štěstí jen v případech, že bych mohl pozvednout svět do čisté, pravdivé a neměnné podoby“ (25. září 1917). „Idealistický“ či „duchovní“ požadavek se zde stává kategorickým. Psát, ano, ještě psát, ale jak opět říká Janouchovi, jen proto, aby „pozvedl do věčného života to, co je pomfjející a izolované, a na pole zákona to, co přináležejí náhodě“. Ale vzápětí vyvstává otázka: Je to tedy možné? Je to tak jisté, že psaní nepatří ke zlu? A není útěcha psaním jen iluzí, nebezpečnou iluzí, kterou je třeba odmítnout? „Nepopíratelně je jistým štěstím moci klidně napsat: *udušení je nad pomyslením strašlivé*. Skutečně *nad pomyslením*, takže je to zase, jako kdyby se nic nenapsalo“ (20. prosince 1921). A nemá i ta nejskromnější světská skutečnost konzistenci, která i nejsilnějšímu dílu chybí? „Nesamostatnost psaní, jeho závislost na služebné, která zatápí, na kočce, která se hřeje u kamen, dokonce i na chudáku staříkovi, který se hřeje. To všechno jsou autonomní úkony mající svůj vlastní řád; jen psaní je bezmocné, nepřebývá samo v sobě, je žertem i zoufalstvím“ (6. prosince 1921). Grimasa, grimasa tváře, která se stahuje před světlem, „obrana nicoty, záruka nicoty, nádech radosti propůjčený nicotě“, takové je umění.

A přece i když důvěra mladých let dělá místo stále přísnějšímu pohledu, v těch nejtěžších okamžicích, kdy se zdá být ohrožen v samé své integritě, kdy podléhá takřka hmatatelným atakům ze strany neznáma

(„Jak číhá: například na cestě k doktorovi, támhle, neustále“), dokonce i tehdy ve své práci stále vidí nikoli něco, co ho ohrožuje, nýbrž co mu může pomoci, co mu otevírá možnost záchrany: „Pozoruhodná, záhadná, možná nebezpečná, možná spásná je útěcha psaní: znamená to vyskočit z vražedné řady, je to pozorování, které je činem [*Tat-Beobachtung*, pozorování, které se stalo činem]. Pozorování–čin existuje do té míry, do jaké je vytvořen vyšší druh pozorování, vyšší, nikoli pronikavější, a čím je vyšší, čím více se vymyká „radě“ [vražedné], tím je nezávislejší, tím více se řídí zákony vlastními jeho pohybu, tím je jeho cesta strmější, radostnější, nevypočitatelnější“ (27. ledna 1922). Zde se literatura ohlašuje jako osvobozující moc, jako síla odstrkující útlak světa, „kde se každá věc cítí sevřená v hrdle“, je to osvobozující přechod od „Já“ k „On“, od sebepozorování, které bylo Kafkovou trýzní, k vyššímu pozorování povznesenému nad smrtelnou skutečnost, směrem k jinému světu, ke světu svobody.

PROČ UMĚNÍ JE, NENÍ OSPRAVEDLNĚNÉ

Proč taková důvěra? Můžeme se ptát. Když se nad tím zamyslíme, dalo by se na to odpovědět, že Kafka patří k tradici, ve které se to nejvyšší vyjadřuje v knize, která je psaním par excellence,⁵ k tradici, kde

⁵Kafka říká Janouchovi, že „úlohem básníka je prorocký úkol: správné slovo vede; nesprávné slovo svádí; ne náhodou se Bibli říká Písmo“.

extatické zážitky byly navozovány z kombinace a manipulace s písmeny, v níž se říkalo, že svět písmen, těch abecedních, je pravým světem blaženosti.⁶ Psát znamená zaklínat duchy, možná to znamená osvobodit je proti nám, ale toto nebezpečí patří k podstatě moci, která osvobozuje.⁷

Avšak Kafka nebyl „pověřivý“ duch, byla v něm jakási chladná jasnost rozumu, která ho při odchodu z chasidských oslav přiměla říci Brodovi: „Po pravdě řečeno to bylo skoro jako v nějakém černošském kmeni s primitivními předsudky.“⁸ Neměli bychom se tedy spokojovat s vysvětleními, která jsou možná správná, která nám však nicméně neumožňují pochopit, proč se Kafka, tak citlivý na zbloudění, které zakládá každý jeho krok, s takovou vírou oddává esenciálnímu bloudění, jímž je psaní. Zde by tedy nesta-

⁶Odtud také Kafkovo nelítostné odsuzování (které zasahuje jeho samého) židovských spisovatelů, kteří používají němčinu.
⁷ „Ale co vyplývá ze samotného faktu být básníkem? Tento akt psaní je dar, dar tichý a tajemný. Ale jeho cena? V noci mi vždycky odpověď zazáří do očí s oslňující jasností: je to mzda od ďábelských mocností, kterým člověk sloužil. Tato odevzdánínost vůči temným silám, řádění sil obvykle držených na uzdě, nečistá objetí a všechno ostatní, co se ještě děje v hlubinách, ví o tom člověk ještě něco nahoře, když v plném světle, v plném slunci píše příběhy? ... Podrzuje si povrch nějakou jejich stopu? Možná existuje ještě jiný způsob psaní? Co se mě týče, já znám jen tento, psaní za nocí, kdy mě na prahu spánku trýzní úzkost“.
 (Dopis Brodovi.)

⁸Ale postupně se zdá, že se Kafka stával k této formě zbožnosti stále pozornější. Dora Dymantová patřila k „vážené židovské chasidské rodině“. A možná ho ovlivnil Martin Buber.

čilo ani připomenutí, že od svého jinošství nadmíru podléhal vlivu takových umělců jako Goethe a Flaubert, které byl často hotov stavět nade všechny, protože oni stavěli nade všechno své umění. Této představy se Kafka nepochybně vnitřně nikdy zcela nevzdal, ale jestliže jeho vášeň pro umění byla od začátku tak silná a tak dlouho mu připadala spásná, pak jen proto, že se od začátku a „vinou otce“ cítil vyvržený ze světa, odsouzený k samotě, za niž nemohl činit odpovědnou literaturu, které spíše vděčil za to, že ji projasnila, oplodnila a otevřela do jiného světa.

Dalo by se říct, že jeho spor s otcem mu zastínil negativní stránku literární zkušenosti. I když vidí, že jeho práce vyžaduje, aby se rozpadal, i když, což je ještě horší, vidí rozpor mezi svou prací a sňatkem, nijak z toho nevyvozuje, že je v jeho práci přítomna smrtelná síla, řeč, která vyslovuje „vypovězení“ a odsuzuje do pouště. Nedochozí k takovému závěru, protože svět byl pro něj ztracen už od začátku, reálná existence mu byla odepřena nebo mu nikdy nebyla dána, a když znovu mluví o svém exilu, o nemožnosti mu uniknout, řekne: „Mám dojem, že jsem sem nikdy nepřišel, ale že jsem byl už jako malé dítě odstrčen a potom tam dole přivázan řetězy“ (24. ledna 1922). Umění jeho neštěstí nezpůsobilo, ani k němu nepřispělo, ale naopak ho projasnilo, bylo „vědomím neštěstí“, jeho novým rozměrem.

Umění je především vědomím neštěstí, nikoli jeho kompenzací. Kafkova přísnost, jeho věrnost existenci díla, jeho věrnost požadavku neštěstí ho ušetřily ráje

fikcí, v němž se zalíbilo tolika slabým umělcům, které zklamal život. Předmětem umění není ani snění, ani „konstrukce“. Nepopisuje však ani pravdu: pravda nemá být ani známa, ani popsána, nemůže se ani sama poznat, stejně jako si pozemská spása žádá, aby byla uskutečněna, a nikoli zkoumána nebo zpodobována. V tomto smyslu tu pro umění není místo: přísný monismus vylučuje všechny modly. Ale stejně tak, jestliže umění není ospravedlněno obecně, je ospravedlněno přinejmenším pro samotného Kafku, protože umění je právě tak jako Kafka svázáno s tím, co stojí „vně“ světa, a vyjadřuje hloubku tohoto vnějšku bez intimity a bez spočinutí, vnějšku, který se vynořuje, když už ani sami k sobě, ani k naší smrti, nejsme ve vztahu možnosti. Umění je vědomím „tohoto neštěstí“. Popisuje situaci toho, kdo se sám sobě ztratil, kdo již nemůže říci „já“, kdo tímž pohybem ztratil svět, pravdu světa, kdo náleží k exilu, k onomu *času tísně*, kde, jak praví Hölderlin, bohové už nejsou a kde ještě nejsou. To neznamená, že umění potvrzuje jiný svět — pokud je pravda, že má svůj původ nikoli v jiném světě, nýbrž v jiném než všechny světy (v tomto bodě vidíme — ale spíše než v jeho díle v poznámkách, které tlumočí jeho náboženskou zkušenost —, že Kafka uskutečňuje nebo je připraven uskutečnit skok, ke kterému ho umění neopravňuje).⁹

⁹Kafka neopomene prozradit pokušení, lákavou snadnost přespříliš určitého rozlišení těchto dvou světů: „Obyčejně mi rozdělení (oněch dvou světů) připadá příliš určité a svou určitostí nebezpečné, smutné a příliš panovačné“ (30. ledna 1922).

Kafka pateticky osciluje. Jednou se zdá, že dělá všechno proto, aby si vytvořil své místo mezi lidmi, „jejichž přitažlivá síla je obludná“. Usiluje o zasnoubení, zahradničí, cvičí se v manuálních činnostech, uvažuje o Palestině, opatřuje si byt v Praze nejen proto, aby získal samotu, ale i nezávislost zralého muže plného života. Na této rovině zůstává klíčovou debata s otcem a všechny nové záznamy v *Deníku* to potvrzují: ukazují, že Kafka před sebou neskrývá nic z toho, co by mu dokázala odhalit psychoanalýza. Jeho závislost vůči rodině ho nejenom oslabovala a dělala z něj člověka, jemuž jsou mužné úkoly cizí (jak sám tvrdí), ale jak mu tato závislost nahání hrůzu, způsobuje také, že je pro něj nesnesitelná jakákoli forma závislosti — a na prvním místě manželství, které mu nechutně připomíná manželství jeho rodičů,¹⁰ rodinný život, z něhož by se chtěl vyvázat,

¹⁰Je třeba ocitovat alespoň tu pasáž z konceptu dopisu jeho snoubence, v němž nejjasněji vyjadřuje své vztahy k rodině: „Ale pocházím ze svých rodičů, jsem s nimi a se svými sestrami pokrevně svázán; v běžném životě, a protože se věnuji svým vlastním cílům, to necítím, v podstatě to však pro mě má větší hodnotu, než si uvědomuji. Někdy na to také zaměřím svou nenávisť: z pohledu na manželské lože, použitá prostěradla, pečlivě rozprostřené noční košile se mi chce zvracet, celé mé nitro to obrací ven; je to, jako bych se úplně nenarodil, jako bych stále přicházel na svět z tohoto temného života, v této temné místnosti, jako bych tam stále znovu musel hledat potvrzení sebe sama, jako bych byl s těmito odpudivými věcmi alespoň do jisté míry nerozlučně spjat, což mi svazuje nohy, které by chtěly běžet, zatímco stále ještě vězí v původní beztvaré kaši“ (18. října 1916).

do něž by se však chtěl také zapojit, neboť je to naplňování zákona, je to pravda, pravda otce, která ho přitahuje stejnou měrou, jakou se jí snaží zapudit, takže „se skutečně před rodinou držím zpříma a bez ustání v jejím kruhu mávám noži, abych ji zranil, ale zároveň abych ji bránil.“ „To na jedné straně.“

Ale na druhé straně, a nemoc k tomu samozřejmě přispívá, vidí stále jasněji, že patří na druhý břeh, že jsa vyobcován nesmí před svým vypovězením kličkovat ani zůstat pasivně obrácen, jakoby roztržštěn o její hranice, ke skutečnosti, ze které se cítí být vyloučen a v níž ani nikdy nepobýval, neboť se ještě nenarodil. Tato nová perspektiva by mohla být jen perspektivou absolutního zoufalství, nihilismu, který mu bývá příliš snadno připisován. Jak popřít, že je jeho základním prvkem úzkost? Je jeho sídlem a jeho „časem“. Tato úzkost však nikdy není bez naděje; naděje, která je často jen mukami úzkosti — nikoli té, jež dává naději, ale té, která zabraňuje, aby se člověk nasytil bytí jen zoufalstvím, která způsobuje, že „jsa odsouzen ke konci, je člověk zároveň odsouzen, aby se až do konce bránil“ — a možná je tak příslibem, že se odsouzení obrátí v osvobození. V této nové perspektivě, perspektivě úzkosti, je zásadní neobracet se směrem k zemi Kanaňské. Cílem migrace je poušť a právě blížící se poušť je nyní pravou Zaslíbenou zemí. „To mě vedeš tam?“ Ano, tam. Jenže kde je toto tam? Nikdy není v dohledu, poušť je ještě méně jistá než svět, je vždy jen blížící se pouští, v této zemi bloudění člověk nikdy není „zde“, nýbrž vždy „daleko odtud“. A přesto v této oblasti, v níž chybí podmínky pro skutečné pobývání, kde

je nutné žít v nepochopitelné separaci, ve vyloučení, z něhož je člověk nějak vyloučen, stejně jako je vyloučen ze sebe, v této oblasti, která je oblastí bloudění, protože se v ní nedělá nic jiného, než že se bez konce bloudí, přetrvává napětí, sama možnost bloudit, dojít až na konec bloudění, přiblížit se k jeho konci, přetvářet putování bez cíle v jistotu cíle bez cesty.

POHYB VNĚ PRAVDY: ZEMĚMĚŘIČ

Víme, že nejpůsobivější obraz tohoto pohybu představuje příběh zeměměřiče. Od začátku je nám tento tvrdohlavě neoblomný hrdina popisován jako někdo, kdo se navždy vzdal svého světa, rodné země, života se ženou a dětmi. Od začátku je tedy mimo spásu, patří k exilu, k místu, kde nejenže není doma, ale kde je vně sebe sama, v samotném vnějšku, v oblasti naprosto zbavené intimity, kde se zdá, že jsou bytosti nepřítomné, a kde se všechno, co si člověk myslí, že uchopil, vytrácí. Tragickou obtíž tohoto podniku je, že v tomto světě vyloučení a radikální separace je všechno, jakmile se u toho člověk zastaví, falešné a neautentické, jakmile se o to chce opřít, tak to chybí, že však esence této absence je přesto vždy znovu dána jako nepochybná, absolutní přítomnost — a výraz absolutní je zde na místě, protože znamená oddělený, jako kdyby se separace zakoušená v celé své striktnosti mohla převrátit v absolutně separovanou, absolutně absolutní.

Je třeba to upřesnit: Kafka, duch vždy přesný, který se nijak nespokojoval s dilematem všechno nebo nic,

kteř nicméně chápe nesmiřitelněji než kdokoli jiný, dává tušit, že v tomto pohybu vně pravdy jsou jistá pravidla, která si možná odporují a jsou neudržitelná, která však ještě opravňují nějaký druh možnosti. První pravidlo je dáno vlastním blouděním: je třeba bloudit a nikoliv ničeho nedbat, jak to dělá Josef K. v *Procesu*, který si představuje, že věci půjdou stále dál a že je ještě ve světě, zatímco je z něj už od první věty vyvržen. Josefovým proviněním, stejně jako proviněním, které si Kafka vyčítal v době, kdy tuto knihu psal, je, že svůj proces chce vyhrát přímo ve světě, o němž si pořád ještě myslí, že do něj patří, kam mu však jeho chladné, prázdné srdce, jeho existence starého mládence a úředníka, jeho nezáměr o rodinu — všechno to jsou charakterové rysy, které Kafka nalézal sám u sebe — už nedovoluje vkročit. Ovšemže jeho bezstarostnost postupně ustupuje, ale to je výsledek procesu, stejně jako je krása, která ozařuje obviněné a dělá je přitažlivými pro ženy, odrazem jejich vlastního rozkladu, smrti, která v nich postupuje jako pravější světlo.

Proces — vypovězení — je bezpochyby velkým neštěstím, možná je to nepochopitelná nespravedlnost nebo nelítostný trest, ale také — to je pravda jen do určité míry, je to hrdinova výmluva, past, do které se nechá chytit — také je to danost, kterou nestačí odmítnout planými řečmi dovolávajícími se vyšší spravedlnosti, z níž je naopak třeba se snažit získat prospěch podle pravidla, které si Kafka přisvojil: „Je třeba omezit se na to, co člověk ještě má.“ „Proces“ má přinejmenším tu výhodu, že K. obeznámí s tím, jak

na tom ve skutečnosti je, rozptýlí iluze, klamné útechy, které mu tím, že měl dobré zaměstnání a pár lhostejných radostí, dovolovaly věřit v jeho existenci, v existenci člověka světa. Ale proto ještě Proces není pravdou, je to naopak postup bloudění, jako všechno, co je svázáno z vnějškem, s „vnějšními“ temnotami, do nichž je člověk vyvržen silou vypovězení, postup, při němž zůstává-li nějaká naděje, zůstává pro toho, kdo postupuje nikoli proti proudu, kladením neplodného odporu, ale ve směru bloudění samého.

ZÁKLADNÍ PROHŘEŠEK

Zeměměřič je od chyb Josefa K. téměř zcela oproštěn. Nesnaží se vrátit do rodných míst: ztracen je život v zemi Kananejské, smazána pravda tohoto světa, stěžuje si na ni v krátkých, patetických okamžicích vzpomene. Navíc není netečný, ale je stále v pohybu, nikdy se nezastavuje, takřka nikdy se nenechá odradit, neúnavným pohybem, který připomíná chladný neklid času bez spočinutí, jde od prohry k prohře. Ano, s neochvějnou tvrdošijností jde stále ve směru krajního bloudění, pohrdá vesnicí, která stále ještě má jistou realitu, chce však Zámek, který možná žádnou nemá, odpoutává se od Frídy, která v sobě nese jisté odlesky života, aby se obrátil k Olze, sestře Amélie, dvojnásobně vyloučené, vyvržené, a co hůř, která si dobrovolně, děsivým rozhodnutím, tento osud zvolila. Vše by tedy mělo směřovat k lepšímu. Ale není tomu tak, neboť zeměměřič se neustále dopouští prohřešku, který Kafka považuje za nejvážnější —

netrpělivosti.¹¹ Netrpělivost v nitru bloudění je základní prohřešek, protože přehlíží samu pravdu bloudění, která vyžaduje jako nějaký zákon nikdy nevěřit, že cíl je blízko ani že se k němu člověk přibližuje: člověk nikdy nesmí skoncovat s neurčitostí; nikdy nesmí hloubku nevyčerpatelné absence uchopit jako bezprostřední, jako již přítomnou.

Ovšemže je to nevyhnutelné a v tom spočívá zoufalá povaha takového hledání. Kdo není netrpělivý, je netečný. Ten, kdo se oddává neklidu bloudění, ztrácí bezstarostnost, která by vyčerpala čas. Sotva přijel, aniž z této zkoušky vyhoštění, v níž se nalézá, čemukoli porozuměl, vydává se K. okamžitě na cestu, aby ihned dosáhl cíle. Nedbá o prostředníky a to je bezpochyby zásluha, síla tůhnutí k absolutnu, ale ještě lépe z toho plyne jeho zbloudění, totiž že považuje za cíl to, co je pouhým prostředníkem, reprezentací odpovídající jeho „prostředkům“.

Určitě se člověk klame právě tak, jako se klame zeměměřič, když si myslí, že v byrokratické fantasmagorii poznává správný symbol vyššího světa. Toto zpodobení odpovídá jen netrpělivosti, je to vnímatelná podoba bloudění, jejímž prostřednictvím je netrpělivému pohledu absolutno neustále nahrazováno neúprosnou silou špatného nekonečna. K. chce vždy dosáhnout cíle dříve, než ho dosáhne. Tento

¹¹ „Jsou dva hlavní lidské hříchy, od nichž se odvíjejí všechny ostatní: netrpělivost a netečnost. Kvůli své netrpělivosti byli vyhnáni z Ráje. Kvůli své netečnosti se tam nevracejí. Možná je hlavní hřích jen jeden, netrpělivost. Kvůli netrpělivosti byli vyhnáni, kvůli netrpělivosti se tam nevracejí“ (Aforismy).

požadavek předčasného rozuzlení je principem zpodobení, plodí *obraz*, nebo chcete-li modlu, a prokletí, které se k němu váže, je prokletí modlářství. Člověk chce jednotu hned, chce ji přímo v separaci, představuje si ji a tato představa, tento obraz jednoty, okamžitě obnovuje prvek rozptýlení, v němž se člověk čím dál víc ztrácí, neboť obrazu nemůže být nikdy dosaženo jakožto obrazu, a navíc mu odnímá jednotu, jejímž je obrazem, odděluje ho od ní tím, že se činí nedosažitelným a že ji činí nedosažitelnou.

Klamm vůbec není neviditelný; zeměměřič ho chce vidět a vidí ho. Zámek, nejvyšší cíl, není vůbec mimo dohled. Jako obraz je mu neustále k dispozici. Přirozeně, při důkladnějším pohledu tyto obrazy klamou, Zámek je jen hromada venkovských chatrčí, Klamm je tlustý, neohrabaný muž, sedící čelem ke stolu. Nic než obyčejnost a ošklivost. V tom také tkví zeměměřičova šance, v pravdivosti a klamně počestnosti těchto obrazů: nesvádějí samy o sobě, nemají v sobě nic, co by ospravedlňovalo fascinovaný zájem, který jim věnujeme a takto nám připomínají, že nejsou tím pravým cílem. Ale zároveň nám tato bezvýznamnost dává zapomenout na jinou pravdu, a sice že to přesto jsou obrazy tohoto cíle, že se podílejí na jeho lesku, na jeho nevýslovné hodnotě a že neulpět na nich už znamená odvrátit se od esenciálního.

Situace, která se dá shrnout takto: je to netrpělivost, která činí cíl nedostupným tím, že ho nahrazuje blízkostí zprostředkující figury. Je to netrpělivost, která

ničí přístup k cíli tím, že nám brání poznat v prostředníkovu figuru bezprostředně.

Musíme se zde omezit na těchto několik údajů. Byrokratická fantasmagorie, ona zaneprázdněná zahálčivost, která ji charakterizuje, zdvojené bytosti, které jsou jejími vykonavateli, strážci, pomocníky, posly, které vždycky chodí po dvou, jako kdyby chtěly ukázat, že jsou jen odrazy jeden druhého a odrazem neviditelného celku, celý ten řetězec proměn, metodický nárůst odstupů, který nikdy není dán jako nekonečný, který se však přeměnou cíle v překážky, ale také překážek v prostředníky vedoucí k cíli, nutně donekonečna prohlubuje, celý tento mocný soubor obrazů nezpodobuje pravdu vyššího světa, dokonce ani jeho transcendenci, zpodobuje spíše štěstí a neštěstí zpodobení, onoho požadavku, kterým je člověk exilu nucen vytvořit si z bloudění prostředek pravdy a z toho, co ho donekonečna klame, poslední možnost, jak uchopit nekonečno.

PROSTOR DÍLA

Do jaké míry si byl Kafka vědom analogie tohoto pohybu vně pravdy a pohybu, kterým dílo táhne ke svému původu, k centru, v němž jediném se může uskutečnit, v jehož hledání se realizuje a které ho dosažené činí nemožným? Do jaké míry spojoval zkoušku svých hrdinů se způsobem, jakým si sám snažil otevřít napříč uměním cestu k dílu a prostřednictvím díla k něčemu pravému? Myslel často na Goethova slova: „Tím, že postulujeme nemožné, si umělec opatřu-

je všechno, co je možné“? Přinejmenším toto je evidentně nápadné: prohřešek, který trestá u K., je týž, jaký si vyčítá samotný umělec. Tímto prohřeškem je netrpělivost. Ona by chtěla uspíšit rozuzlení příběhu dříve, než se rozvinul všemi směry, než vyčerpal sobě vyměřený čas, než pozvedl neurčitost na opravdovou celost, ve které by se každý neautentický pohyb, každý částečně nepravdivý obraz mohl proměnit v neotřesitelnou jistotu. Nemožný úkol, který kdyby byl uskutečněn až do konce, zničil by právě tu pravdu, k níž směřuje, stejně jako se zhroutí dílo, dotkne-li se bodu, jenž je jeho původem. Mnoho důvodů Kafkovi bránilo v dokončení takřka každého z jeho „příběhů“ a sotva jeden začal, vedly ho tyto důvody k tomu, aby ho opustil ve snaze se uklidnit v nějakém jiném. Říká, že často poznal muka umělce vyhoštěného ze svého díla v okamžiku, kdy se dílo afirmuje a uzavírá. Že někdy opouští příběh z úzkosti, že kdyby ho neopustil, nemohl by se už vrátit ke světu, to říká také, není však jisté, jestli to u něj byla ta největší starost. Že ho často opouští proto, že každé rozuzlení v sobě nese štěstí definitivní pravdy, kterou nemá právo přijmout, jemuž jeho existence ještě neodpovídá, tento důvod zřejmě hrál také velkou roli, ale všechny tyto pohyby se vrací k následujícímu: Kafka, aniž o tom možná věděl, hluboce zakoušel, že psát znamená vydat se nepřetávajícímu a kvůli úzkosti, úzkosti z netrpělivosti, úzkostlivé starosti o požadavek psaní, si nejčastěji odpíral onen skok, který jediný umožňuje dovršení, onu bezstarostnou a šťastnou důvěru, kterou je (na okamžik) ukončeno neukončitelné.

To, co bylo tak nevhodně nazváno jeho realismem, prozrazuje tutěž instinktivní snahu zažehnat v sobě netrpělivost. Kafka často ukázal, že je pohotovým géniem, schopným v několika tazích dosáhnout podstatného. Čím dál víc si však vnucoval úzkostlivou pečlivost, pomalé přibližování, detailní preciznost (dokonce i při popisu svých vlastních snů), bez nichž je člověk vyhoštěný z reality rychle odsouzen k zblouďení zmatenosti a k přibližnosti obrazného. Čím více je člověk ztracen ve vnějšku, v cizotě a nejistotě tohoto ztracení, tím více se musí uchýlovat k duchu přísnosti, pečlivosti, přesnosti, být přítomen v absenci skrze mnohost obrazů, jejich určený, skromný zjev (oproštěný od fascinace) a energicky udržovanou koherenci. Někdo, kdo náleží k realitě, nepotřebuje tolik detailů, které jak víme, vůbec neodpovídají reálné podobě vidění. Ale ten, kdo náleží k hlubině bezmeznosti a dálky, k neštěstí nespoutanosti, ano, ten je odsouzen k přemíře uměřenosti a k dychtění po kontinuitě bez kazu, bez mezery, bez nesourodosti. A odsouzen je správné slovo, neboť jestliže jsou trpělivost, přesnost a chladné mistrovství nepostradatelnými vlastnostmi, aby se člověk neztratil tehdy, když už neexistuje nic, čeho by se mohl držet, pak jsou trpělivost, přesnost a chladné mistrovství také nedostatky, které tím, že obtíže dělí a donekonečna natahují, možná oddalují ztroskotání, určitě však oddalují osvobození, bez ustání přetvářejí nekonečno v nevymezenost a stejně tak je také uměřenost tím, co v díle brání tomu, aby se někdy uskutečnilo bezmezo.

UMĚNÍ A MODLÁŘSTVÍ

„Nezobrazíš si Boha zpodoběním ničeho, co je nahoře na nebi, dole na zemi nebo ve vodách pod zemí.“ Félix Weltsch, Kafkův přítel, který velmi dobře mluvil o Kafkově boji s netrpělivostí, si myslí, že vzal toto biblické přikázání vážně. Pokud je to tak, představme si člověka, na němž spočívá tíha tohoto esenciálního zákazu, který se pod trestem smrti musí vystříhat obrazů a který se náhle ocitá vyhoštěn v obrazném, kde jsou jeho jediným příbytkem a výživou obrazy a prostor obrazů. Tady je tedy donucen žít ze své smrti a je nucen, ve svém zoufalství a aby unikl tomuto zoufalství — okamžitě popravě —, je nucen učinit si ze svého odsouzení jedinou cestu ke spáse. Byl Kafka vědomě takovýmto člověkem? To nedokážeme říct. Občas máme pocit, že čím více si snaží vzpomenout na esenciální zákaz (neboť ten je každopádně zapomenut, protože společenství, v němž byl živý, je téměř zničeno), čím více se tedy snaží vzpomenout si na náboženský smysl, který žije skryt v tomto zákazu — a činí tak se stále větší přísností, vytvářeje v sobě, kolem sebe, prázdnotu, aby tam modly nebyly přijaty, o to více se naopak zdá být hotov zapomenout, že by se tento zákaz musel vztahovat také na jeho umění. To ústí ve velmi nestabilní rovnováhu. Tato rovnováha mu v jeho nelegitimní samotě dovoluje být věrný stále přísnějšímu duchovnímu monismu, ale s tím, že se oddá jistému uměleckému modlářství, poté ho přiměje očistit toto modlářství nejpřísnější askezí, odsuzující věci literární (nedokončenost

děl, odpor k veškeré publikaci, odmítnutí považovat se za spisovatele atd.), která by navíc, což je závažnější, chtěla umění podřídit jeho duchovní situaci. Umění není náboženství, „dokonce ani nevede k náboženství“, ale v čase tísně, jakým je ten náš, v čase, kdy chybějí bohové, v čase absence a exilu, je umění ospravedlněno, protože je intimitou této tísně, je snadno prostřednictvím obrazu učinit zjevným bloudění obrazného a nakonec i zapomenutou, neuchopitelnou pravdu, která se za tímto blouděním skrývá.

Záznamy v deníku nám dávají tušit, že u Kafky zpočátku existovala tendence vystřídat náboženský požadavek požadavkem literárním, posléze, především ke konci života, pak sklon vystřídat svou literární zkušenost zkušeností náboženskou, dosti nejasným způsobem je smísit a přecházet přitom z pouště víry k víře ve svět, který již není pouští, ale jiným světem, v němž mu bude navrácena svoboda. „Bydlím teď v jiném světě? Odvážím se to říct?“ (30. ledna 1922) Na stránce, kterou jsme citovali, Kafka připomíná, že podle něj lidé nemají jinou volbu než tuto: buď hledat Zaslíbenou zemi na straně země Kananejské, nebo ji hledat na straně tohoto jiného světa, který je pouští, „neboť,“ dodává, „pro lidi žádný třetí svět neexistuje“. Ovšemže neexistuje, ale možná je třeba říci víc, možná je třeba říci, že umělec, tedy člověk, kterým chtěl Kafka také být, plně zaujatý svým uměním a pátrající po jeho původu, „básník“, je ten, pro koho neexistuje ani jeden jediný svět, protože pro něj existuje jen vnějšek, proud věčného vnějšku.

IV.

DÍLO A PROSTOR SMRTI

SLOVO ZKUŠENOST

Dílo přivádí toho, kdo se mu zasvětil, do bodu, kdy samo odolává své vlastní nemožnosti. V tomto ohledu je dílo zkušeností; ale co toto slovo znamená? V jedné pasáži *Malta* Rilke říká, že „verše nejsou pocity, ale zkušenosti. K napsání jediného verše je třeba vidět mnoho měst, lidí a věcí. . .“ Rilke tím nicméně nechce říct, že verše jsou výrazem bohaté osobnosti, schopné žít a zažít. Vzpomínky jsou nutné, ale proto, aby byly zapomenuty, aby se v tomto zapomnění, v mlčení hluboké proměny nakonec zrodilo slovo, první slovo verše. Zkušenost zde znamená: kontakt s bytím, obnovu sebe sama v tomto kontaktu — zakoušení, ale takové, jež zůstává neurčité.

Když Valéry v jednom dopise píše: „Opravdový malíř celý svůj život hledá malířství; opravdový básník Poezii, atd. Protože to nejsou nijak určené aktivity. Je třeba v nich vytvořit potřebu, cíl, prostředky a dokonce i překážky. . .“, naráží tím na jiný typ zkušenosti. Poezie není básníkovi dána jako nějaká pravda a jistota, ke které by se mohl přiblížit; neví, jestli je básníkem, neví však, ani co je to poezie, a dokonce ani jestli poezie existuje; závisí na něm, na jeho hledání — tato závislost ho přesto nečiní pánem toho,

co hledá, avšak způsobuje, že si není jistý sebou samým, činí ho jakoby neexistujícím. Každé dílo, každý moment díla všechno znovu zpochybňuje a ten, kdo se musí držet jen díla, se tudíž nedrží ničeho. Ať dělá cokoli, dílo ho odvádí od toho, co činí, i od toho, co může.

Je zřejmé, že tyto poznámky uvažují o díle jen jako o technické aktivitě. Říkají, že umění je obtížné, že umělec při vykonávání tohoto umění žije z nejistoty. Ve své téměř naivní snaze ochránit poezii před neřešitelnými problémy se z ní Valéry snažil udělat aktivitu, která je tím náročnější, čím méně má tajemství a čím méně se může utíkat do vágnosti své hloubky. V jeho očích je poezie konvencí, která závidí matematice a která zřejmě nevyžaduje nic než práci nebo nepřetržitou pozornost. Zdá se tedy, že umění, tato zvláštní aktivita, která musí vytvořit všechno — potřebu, cíl, prostředky —, si vytváří především to, co jí překáží, co ji činí svrchovaně obtížnou, co jí však také činí neužitečnou pro všechny živé bytosti a především pro tu živou bytost, která je umělcem. Aktivita, která není ani hrou, ačkoli má její nevinnost a marnost. A přece nastává okamžik, kdy na sebe bere tu nejnutnější podobu: poezie je pouhé cvičení, toto cvičení je však duchem, čistotou ducha, čirým bodem, v němž se vědomí, jeho prázdná schopnost zaměnit se za vše, stává skutečnou schopností uzavřít nekonečno svých kombinací a celé pole svých manévrů do striktních mezí. Nyní má umění cíl; tímto cílem je mistrovství ducha a Valéry si myslí, že ho jeho verše zajímají jen proto, že ho učí, jak se dělá, jak se

dělá dílo ducha. Umění má cíl, samo je tímto cílem, není nějakým jednoduchým prostředkem procvičování ducha, je duchem, který jestliže není dílem, není ničím — ale co je to dílo? Výjimečný okamžik, kdy se možnost stává schopností, kdy se zákon, prázdná forma, bohatá jen svou neurčitostí, a duch stává jistotou uskutečněné formy, kdy se stává tímto tělem, které je formou, a to krásnou formou, která je krásným tělem. Dílo je duchem, a duch je v díle přechodem od nejvyšší neurčitosti ke krajní určitosti. Jedinečný přechod, který je skutečný jen v díle, které není nikdy skutečné, nikdy dovršené, protože je jen uskutečněním toho, co je v duchu nekonečné, v duchu, který v něm opět vidí jen příležitost, jak se poznávat a donekonečna se cvičit. Tímto se vracíme do výchozího bodu.

Tento pohyb a tento druh strašného omezení, které ho činí kruhovým, ukazují, že na umělecké zkušenosti se nelze podílet: redukována na čistě formální hledání tak činí z formy¹ dvojnásobný bod, jímž všechno

¹Valéryho jedinečnost tkví v tom, že dílu dává jméno ducha, jenže takového ducha, kterého *dvojsmyslným* způsobem chápe jako *formu*. Jako formu, která má jednu význam prázdné schopnosti, schopnosti substituce, která předchází a umožňuje nekonečné množství realizovatelných objektů, a jindy má plastickou, konkrétní realitu uskutečněné formy. V prvním případě znamená *ducha*, který formě vládne, v druhém případě znamená *tělo*, které je formou a mocí ducha. Poezie, tvorba je tak dvojnásobností jednoho a druhého. Jako duch je čistě cvičením a nemá tendenci něco uskutečňovat, je prázdným, ačkoli obdivuhodným, pohybem nevymezeného. Ale jako tělo vždy už

prochází a v němž se vše stává záhadou, s níž není možný kompromis, protože požaduje nedělat nic a nebýt nic než to, co ona k sobě přivábila. „Opravdový malíř celý svůj život hledá malířství; opravdový básník Poezii.“ *Celý svůj život*, to jsou tři naléhavá slova. Tím se nechce říct, že malíř dělá ze svého života malířství, ani že hledá malířství ve svém životě, ale nechce se tím říct ani to, že život zůstává nedotčen, když se zcela stane hledáním aktivity, která si není jista ani svými cíli, ani svými prostředky, která si je jista jen touto nejistotou a absolutní vášní, kterou vyžaduje.

Doposud máme dvě odpovědi. Verše jsou zkušenosti, které jsou svázány s živým přístupem, s pohybem, který se uskutečňuje ve vážnosti a práci života. K napsání jediného verše je třeba vyčerpat život. Pak je tu druhá odpověď: k napsání jediného verše je třeba vyčerpat umění, je třeba vyčerpat svůj život hledáním umění. Tyto dvě odpovědi mají společnou tu myšlenku, že umění je zkušenost, protože je to hledání, a to hledání, které není neurčité, nýbrž je svou neurčeností určené, a které prochází celkem života, i když se zdá, že život ignoruje.

Další odpovědí by byla odpověď André Gida: „V *Milostném pokusu (Tentative Amoureuse)* jsem chtěl ukázat vliv knihy na toho, kdo ji píše, a to během samotného psaní. Neboť, vycházejíc z nás, nás mění, proměňuje běh našeho života. . . “² Tato odpověď

zformované, jako forma a realita krásného těla, je jakoby lhostejná ke „smyslu“, k duchu: v řeči jakožto těle, ve fyzické podobě řeči, tihne jen k dokonalosti hotové věci.

²O třicet let později se Gide k tomuto náhledu vrací a upřesňuje

je však omezenější. Psaní nás mění. Nepíšeme podle toho, co jsme; jsme podle toho, co píšeme. Odkud však pochází to, co je psáno? Ještě od nás? Z nějaké možnosti v nás, která se objevuje a utvrzuje jedině literární prací? Každá práce nás proměňuje, každý námi vykonaný čin je činem vykonaným na nás: proměňuje nás čin spočívající v napsání knihy zásadněji? Je to tedy tento čin sám, práce, trpělivost a pozornost v tomto činu obsažená? Není to nějaký původnější požadavek, předběžná změna, která se možná uskutečňuje prostřednictvím díla, k němuž nás vede, která však skrze esenciální rozpor nejenže předchází svému uskutečnění, ale vrací se do bodu, kde se nic nemůže uskutečnit? „Už nemám jinou osobnost než tu, která odpovídá tomuto dílu.“ Ale tím, co odpovídá dílu, je možná to, že „já“ nemá osobnost. Clemens Bretano ve svém románu *Godwi* expresivně mluví o „zániku sebe sama“, který v díle nastává. A možná se jedná o ještě radikálnější změnu, která nespočívá v novém rozpoložení duše a ducha, která se nespokojuje ani s tím, že mě vzdaluje od já, že mě „ničí“, která se nevztahuje ani k vlastnímu

ho: „Zdá se mi, že každá z mých knih nebyla ani tak produktem nového vnitřního rozpoložení, jako právě naopak jeho příčinou a prvním podnícením tohoto rozpoložení duše a ducha, v němž jsem se musel udržovat, abych jej zdárně dovedl k vypracování. Chtěl bych to vyjádřit jednodušším způsobem: kniha, jakmile je koncipována, mnou zcela disponuje a všechno ve mně, dokonce i to nejhlubší, se stává jejím nástrojem. Už nemám jinou osobnost než tu, která odpovídá tomuto dílu. . . “ (*Deník*, červec 1922).

obsahu takové knihy, ale k zásadnímu požadavku díla.

SPOKOJENÁ SMRT

Kafka v jednom záznamu ve svém Deníku dělá poznámku, nad kterou se lze zamyslet: „Když jsem se vracel domů, řekl jsem Maxovi, že za předpokladu, že utrpení nebude příliš veliké, budu na smrtelné posteli velmi spokojen. Zapomněl jsem dodat, a později jsem to opomněl schválně, že to nejlepší, co jsem napsal, se zakládá na této schopnosti umět zemřít spokojen. Ve všech dobrých pasážích, velmi přesvědčivých, se vždy jedná o někoho, kdo umírá a komu to připadá velmi tvrdé a vidí v tom nespravedlnost; tohle všechno je, alespoň podle mého názoru, pro čtenáře velmi působivé. Ale pro mě, který věřím, že mohu být na smrtelné posteli spokojen, jsou takové popisy vskrytu hrou, dokonce se raduji, když umírám v umírajícím, využívám tedy vypočítavě čtenářovy pozornosti, která je takto soustředěna na smrt, zachovávám si mnohem jasnějšího ducha než on, který, jak se domnívám, bude na své smrtelné posteli naříkat, můj nářek je tudíž tak dokonalý, jak to jen lze, neustává náhle jako skutečný nářek, ale proudí krásně a čistě...“ Tato úvaha je datována v prosinci 1914. Není jisté, jestli vyjadřuje názor, který by Kafka připustil ještě i později; je to ostatně názor, který zamlčuje, jakoby tušil jeho nestoudnou stránku. Ale právě díky své provokativní lehkovážnosti je rozkrývající. Celá pasáž by se dala shrnout takto: člověk může psát, jen když zůstává před smrtí

svým pánem, když si vůči ní ustavil vztah svrchovanosti. Je-li smrt tím, před čím člověk ztrácí rovnováhu, tím, co nemůže ovládnout, pak bere slova zpod pera, usekává řeč; spisovatel už nepíše, křičí, nešikovným, zmateným křikem, kterému nikdo nerozumí a který nikoho nedojímá. Kafka zde hluboce cítí, že umění je vztah se smrtí. Proč se smrtí? Neboť smrt je extrém. Kdo disponuje smrtí, do krajnosti disponuje sebou samým, je ve vztahu se vším, co může, je cele mocí. Umění je ovládnutím vrcholného okamžiku, vrcholnou vládou.

I když má věta: „To nejlepší, co jsem napsal, se zakládá na této schopnosti umět zemřít spokojen“ jistý přitažlivý aspekt, vyplývající z její jednoduchosti, přesto je i nadále těžko přijatelná. O jakou schopnost se tu jedná? Co dává Kafkovi tuto jistotu? Přiblížil se už smrti natolik, že ví, jak si bude vést, až jí bude stát tvář v tvář? Jako by naznačoval, že v oněch „dobrých pasážích“ jeho próz, v nichž někdo umírá, umírá nespravedlivou smrtí, se v umírajícím ocitá ve hře on sám. Jedná se tedy o nějaký druh přístupu ke smrti, uskutečňovaný pod rouškou psaní? Ale tohle text přímo neříká: bezpochyby ukazuje intimitu mezi nešťastnou smrtí, která se odehrává v díle, a spisovatelem, který se z ní raduje; vylučuje chladný, odtažitý vztah, který umožňuje objektivní popis; vypravěč, pokud umí lidi pohnout, dokáže působivým způsobem vyprávět působivé události, které mu jsou cizí; v tom případě jde o problém rétoriky a práva se k ní utíkat. Ale mistrovství, o kterém mluví Kafka, je jiné a vypočítavost, které se dovolává, je hlubší. Ano,

je třeba umírat v umírajícím, pravda to vyžaduje, je však třeba být schopen ve smrti dosáhnout uspokojení, nalézt v nejvyšším neuspokojení nejvyšší uspokojení a v okamžiku smrti si uchovat jasnost pohledu, která z takovéto rovnováhy vychází. Uchovat si spokojenost, která se pak velmi blíží hegelovské moudrosti, spočívá-li tato ve sladění uspokojení a sebe-vedomí, v tom, že se nalezne v krajní negativitě, ve smrti, která se stala možností, prací a časem, míra absolutní pozitivivity.

Jisté je, že se tu Kafka nestaví přímo do tak ambiciózní pozice. Také když spojuje svou schopnost dobře psát se schopností dobře umírat, neodkazuje k nějaké koncepci, která by se týkala smrti obecně, ale spíše ke své vlastní zkušenosti; právě proto, že z nějakého důvodu leží na smrtelné posteli klidně, může na své hrdiny upírat klidný pohled a v jasnozřivé intimitě s nimi sdílet jejich smrt. Které ze svých próz má na mysli? Bezpochyby vyprávění *V trestanecké kolonii (In der Strafkolonie)*, ze které o několik dní dříve četl svým přátelům, což ho povzbudilo; potom píše *Proces* a několik nedokončených vyprávění, které se smrti bezprostředně netýkají. Je třeba mít na mysli také *Proměnu* a *Ortel*. Připomenutí těchto děl ukazuje, že Kafka nemá na mysli nějaký realistický popis scén smrti. Ve všech těchto vyprávěních ti, kteří umírají, umírají v několika rychlých a tichých slovech. To potvrzuje myšlenku, že Kafkovi hrdinové, nejen když umírají, ale zjevně i když žijí, uskutečňují své kroky v prostoru smrti, patří do nevymezeného času „umírání“. Zakoušejí tuto cizost a Kafka je jí v nich také

vystaven. Ale připadá mu, že si v ní nedokáže „dobře“ vést, vytěžit z ní vyprávění nebo dílo, jestliže jistým způsobem nebude už předem v souladu s extrémním momentem této zkoušky, jestliže nebude smrti roven.

Na jeho úvaze nás zarazí, že, jak se zdá, opravňuje umění k švindlování. Proč popisovat jako nepravdělivou událost něco, u čeho on sám cítí, že je to schopen spokojeně přijmout? Proč pro nás dělá smrt strašnou právě on, který je s ní spokojen? To textu dodává krutou lehkovážnost. Umění možná vyžaduje hru se smrtí, možná vnáší hru, trochu hry, tam, kde už neexistuje ani útočiště, ani vláda. Co však tato hra znamená? „Umění poletuje kolem pravdy s rozhodným záměrem nepopálit se o ni.“ Zde poletuje kolem smrti, nepopálí se, ale činí popálení citelným a stává se tím, co pálí a co chladně a klamně rozechvívá. Takový pohled by stačil k odsouzení umění. Nicméně, abychom byli ke Kafkově poznámce spravedliví, musíme ji chápat také jinak. Umírat spokojen není v jeho očích postoj dobrý sám o sobě, protože v první řadě vyjadřuje nespokojenost se životem, vyloučení ze štěstí žití, z toho štěstí, po kterém je třeba toužit a které je třeba milovat především. „Schopnost umět zemřít spokojen“ znamená, že vztah k normálnímu světu je už nyní narušený: Kafka už je v jistém smyslu mrtev, to je mu dáno, jako mu bylo dáno vyhnanství, a tento dar je svázán s darem psaní. Fakt, že je člověk vyhoštěn z normálních možností, mu přirozeně sám o sobě nedává vládu nad krajní možností; fakt, že je zbaven života, nezajišťuje šťastné vlastnění

smrti, činí smrt spokojenou jen negativním způsobem (člověk je spokojen, že smrtí skoncuje s životní nespokojeností). Odtud nedostatečnost a povrchní charakter oné poznámky. Přesně v tom samém roce, a to hned dvakrát, si však Kafka do Deníku píše: „Nestráním se lidí proto, abych v klidu žil, ale proto, abych mohl v klidu umřít.“ Toto ústraní, tento požadavek osamělosti je mu vnucen jeho prací. „Pokud se nezachráním prací, jsem ztracen. Vím to tak jasně, jak to je? Neskrývám se před ostatními bytostmi, protože chci pokojně žít, ale protože chci pokojně zhytnout.“ Onou prací je psaní. Odřezává se od světa, aby psal, a píše, aby zemřel v pokoji. Teď je tedy smrt, spokojená smrt, odměnou za umění, je cílem a ospravedlněním psaní. Psát, aby člověk mohl pokojně zhytnout. Ano, ale jak psát? Co umožňuje psát? Odpověď známe: člověk nemůže psát, aniž je schopen zemřít spokojen. Rozpor nás znovu staví do hloubi zkušenosti.

KRUH

Pokaždé, když se myšlenka sráží v kruhu, je to proto, že se dotkla něčeho původního, z čeho vyšla a co nemůže překročit, aniž by se k tomu vrátila. Možná bychom se k tomuto původnímu pohybu přiblížili, kdybychom změnili zorný úhel formulací odstraněním slov „pokojně“ a „spokojen“. Spisovatel by pak byl tím, kdo píše proto, aby mohl umřít, a současně tím, kdo získává svou schopnost psát od anticipovaného vztahu ke smrti. Rozpor přetrvává, ale v jiném světle. Stejně jako básník existuje jedině tváří v tvář

básni a jakoby až po ní, ačkoli aby tu byla báseň, je nutné, aby tu nejdříve byl básník, stejně tak lze tušit, že jestliže Kafka směřuje ke schopnosti umírat skrze dílo, které píše, znamená to, že dílo samo je zkušeností smrti, smrti, kterou už zřejmě musel předem disponovat, aby dospěl k dílu a prostřednictvím díla ke smrti. Ale také se dá tušit, že pohyb, který je v díle přístupem ke smrti, prostorem a použitím smrti, není zcela týmž pohybem, který spisovatele přivádí k *možnosti* zemřít. Lze dokonce předpokládat, že ony tak podivné vztahy mezi umělcem a dílem, vztahy, které činí dílo závislým na někom, kdo je možný jedině v nitru díla, že taková anomálie pochází z této zkušenosti, která převrací formy času, že však ještě hlouběji vychází z její dvojznačnosti, z jejího dvojího aspektu, který Kafka s přílišnou jednoduchostí vyjadřuje ve větách, které mu připisujeme: *Psát, aby se mohlo umřít — Umřít, aby se mohlo psát* — slova, která nás uzavírají ve svém kruhovém požadavku, která nás nutí vycházet od toho, co chceme najít, hledat jen výchozí bod, a takto z onoho bodu dělat něco, k čemu se přibližujeme, jen když se od něj vzdalujeme, ale která také opravňují k této naději: k naději, že tam, kde se ohlašuje neukončitelné, uchopíme, necháme vyořit jeho konec.

Přirozeně se může zdát, že Kafkovy věty vyjadřují pochmurný pohled, jemu vlastní. Střetávají se s myšlenkami o umění a díle, které jsou v kurzu a které si po tolika jiných připomněl André Gide: „Důvody, které nutí ke psaní, jsou mnohé a zdá se mi, že ty nejdůležitější jsou ty nejtajnější. Možná přelovím“

tento: uchránit něco před smrtí“ (*Deník*, 27. července 1922). Psát, aby nezemřel, svěřovat se přežití děl, to by tedy umělce svazovalo s jeho úkolem. Génies čelí smrti, dílo je zmarněná či přetvořená smrt nebo, podle Proustových vyhýbavých slov, je to smrt učiněná „méně hořkou“, „méně neslavnou“ a „možná méně pravděpodobnou“. Je to možné. Nebudeme se proti těmto tradičním snům připisovaným tvůrcům stavět poznámkou, že jsou nedávné a že patří k našemu modernímu Západu, jsou svázány s vývojem humanistického umění, v němž se člověk snaží oslavovat se ve svých dílech, jednat v nich a v tomto jednání trvat. To je zajisté důležité a signifikantní. Ale v takovém momentu už je umění jen pamětihodným způsobem sjednocení se s dějinami — velké historické osobnosti, hrdinové, velcí válečníci se před smrtí nechrání o nic méně než umělci; vstupují do paměti národů, jsou to příklady, jsou aktivně přítomní. Tato forma individualismu brzy přestává stačit. Zjišťujeme, že jestliže to, na čem záleží, je v první řadě práce dějin, jednání ve světě, společné úsilí o pravdu, je marné chtít zůstat sám sebou až za zmizení, toužit být nehybný a stálý v díle, které by přesahovalo čas: je to marné a mimoto je to v rozporu s tím, co chceme. Je třeba nikoli setrvávat v lenivé věčnosti idolů, ale měnit se, mizet proto, abychom se podíleli na univerzální transformaci: jednat beze jména a ne být čirým, zahálčivým jménem. Sny tvůrců o přežití se tedy zdají být nejen malicherné, ale chybné, a jakýkoli skutečný čin, uskutečněný anonymně ve světě a pro jeho růst, se zdá stvrzovat pravější a jistější triumf nad smrtí,

triumf, který je přinejmenším prost ubohé lítosti, že člověk už není sám sebou.

Tyto tak silné sny — svázané s proměnou umění, v níž toto ještě není samo pro sebe přítomno, ale v níž se chce zpřítomnit člověk, který se považuje za pána umění, chce být tím, kdo tvoří, kdo tvorbou být jen trochu uniká destrukci — jsou nápadné v tomto: ukazují „tvůrce“ angažované v hlubokém vztahu se smrtí a tento vztah, navzdory zdání, je také vztahem, o který usiloval Kafka. On i oni chtějí, aby byla smrt možná, on proto, aby ji uchopil, oni proto, aby ji drželi v odstupu. Rozdíl jsou zanedbatelné, vepisují se do téhož horizontu, jenž znamená ustavit svobodný vztah se smrtí.

MOHU ZEMŘÍT?

Na první pohled je zájem spisovatele, který píše proto, aby mohl zemřít, útokem na zdravý rozum. Zdá se, že alespoň jednou událostí jsme si jisti: přijde, aniž bychom se k ní my přibližovali, bez práce a bez starosti; ano, přijde. To je pravda, ale zároveň to pravda není, je totiž možné, že jí pravda chybí, přinejmenším nemá tu pravdu, kterou zakoušíme ve světě, která je měřítkem našeho jednání a naší přítomnosti ve světě. To, co způsobuje můj odchod ze světa, v něm nemůže nalézt svou záruku, je tedy v jistém smyslu bez záruky, není to jisté. Tím lze vysvětlit, že nikdo není se smrtí svázán *opravdovou* jistotou. Nikdo si není jist tím, že zemře, nikdo smrt nepochybně, přesto však nelze myslet smrt jako nepochybně jistou, neboť

myslet smrt znamená zavádět do myšlení to nanejvýš pochybné, drolivost nejistého, jako bychom museli nechat myšlení propadnout se do pochyb a do neautentického, abychom mohli autenticky myslet jistotu smrti — nebo ještě, jako by se na místě, kde se ji snažíme myslet, měl rozbít nejen náš mozek, ale také celistvost a pravda myšlení. To už ukazuje, že jestliže lidé zpravidla na smrt nemyslí, jestliže před ní uhýbají, je to bezpochyby proto, aby jí unikli a skryli se před ní, tento únik je však možný jen proto, že smrt sama je ustavičným útekem před smrtí, protože smrt je hlubinou skrytosti. Takže skrývat se před ní znamená v jistém smyslu skrývat se v ní.

Schopnost zemřít tedy přestává být otázkou beze smyslu a je pochopitelné, že cílem nějakého člověka je hledání možnosti smrti. Toto hledání má nicméně význam, teprve když je nutné. Ve velkých náboženských systémech je smrt důležitou událostí, ale nemá paradoxní povahu surového faktu bez pravdy: je vztahem k jinému světu, v němž právě pravda má mít svůj původ, je cestou pravdy, a jestliže jí chybí záruka uchopitelných jistot, jistot, jaké máme my tady na tomto světě, má záruku neuchopitelných, ale neotřesitelných jistot věčnosti. Ve velkých náboženských systémech Západu tedy není těžké považovat smrt za pravdivou, vždy se odehrává ve světě, je událostí toho největšího světa, událostí situovatelnou, která někam situuje také nás.

Mohu zemřít? Mám schopnost zemřít? Tato otázka má sílu, teprve když byly odmítnuty všechny vytáčky. Jakmile se člověk v jistotě své smrtelnosti soustředí

zcela na sebe sama, je jeho zájmem učinit smrt možnou. Člověku nestačí být smrtelný, chápe, že se jím musí stát, že musí být dvakrát smrtelný, svrchovaně, krajně smrtelný. V tom je lidské poslání. Smrt z lidské perspektivy není dána, musí se vytvořit: úkol, kterého se aktivně chápeme, který se stává zdrojem našeho jednání a naší vlády. Že člověk umírá, to nic neznamená, jenže člověk je na základě své smrti, je se svou smrtí pevně svázán, je svázán poutem, jehož je soudcem, vytváří svou smrt, činí se smrtelným, a tím si dává schopnost tvořit a tomu, co tvoří, dávat svůj smysl a svou pravdu. Rozhodnutí být bez bytí je sama tato možnost smrti. Trojí myšlení se snažilo učinit tomuto rozhodnutí zadost a díky tomu zřejmě nejlépe osvětluje osud moderního člověka. Ať už jsou hnutí, která je staví proti sobě, jakákoli, myšlení Hegelovo, Nietzscheho i Heideggerovo směřují k tomu učinit smrt možnou.

KIRILOV

Snad nejnaléhavějším důsledkem takového postoje je, že nás nutí se ptát, jestli mezi veškerými formami smrti není jedna, která je lidštější, smrtelnější, a jestli dobrovolná smrt není smrtí par excellence. Dát si smrt, není to nejkratší cesta od člověka k sobě samému, od zvířete k člověku, a jak dodává Kirilov, od člověka k Bohu? „Doporučuji vám svou smrt, dobrovolnou smrt, která ke mně přichází, protože to chci.“ „Vzít si život je ten nejchvályhodnější čin; člověk jím téměř získává právo žít.“ Přirozená smrt je smrtí „za

těch nejopovrženějších okolností, je to smrt, která není svobodná, která nepřichází, když má, je to smrt zbabělce. Z lásky k životu bychom si měli přát úplně jinou smrt, smrt svobodnou a vědomou, bez náhody a bez překvapení.“ Nietzscheho slova se rozléhají jako ozvěna svobody. Člověk se nezabývá, ale může se zabít. V tom je úžasný zdroj. Bez tohoto kyslíkového balónu, který je stále po ruce, bychom se udušili, už bychom nemohli žít. Smrt v naší blízkosti, poslušná a spolehlivá, činí život možným, neboť právě ona nám dává vzduch, prostor, radostný a lehký pohyb: je možností.

Zdá se, že dobrovolná smrt klade morální problém: obviňuje a odsuzuje, vynáší poslední soud. Nebo se jeví jako vzdor, opovrhování vnější všemohoucností: „Zabij se, abych potvrdil svou nepodřízenost, svou novou a strašnou svobodu.“ Na Kirilovově podniku je nové to, že nezamýšlí jen postavit se Bohu tím, že se zabije, ale že chce svou smrtí prokázat neexistenci Boha, dokázat to sobě, stejně jako ukázat to ostatním. Dokud se nezabil, sám nevěděl, jak to je; možná je věřící, „věří ještě víc než pop“, sugeruje nám Dostojevskij, aby ho vydal napospas bloudění v protichůdných pocitech, v tom však není nedůslednost; je to naopak jeho zaujetí Bohem — silná potřeba ujistit se o neexistenci Boha —, které ho vybízí k tomu, aby se zabil. Proč sebevražda? Jestliže zemře svobodně, jestliže zakusí a dokáže si svou svobodu ve smrti a svobodu své smrti, dosáhne absolutna, bude tímto absolutnem, absolutně člověkem, a mimo něj žádné absolutno nebude. Po pravdě řečeno se jedná o víc

než o nějaký důkaz: je to temný zápas, v němž nejde jen o Kirilovo vědění týkající se existence Boha, ale o tuto existenci samotnou. V této svobodné smrti, kterou si rozhodný člověk na sebe bere, dává Bůh v sázku svou existenci. Tím, že se někdo stane svým pánem dokonce i ve smrti, svým pánem skrze smrt, a stane se pánem také oné všemohoucnosti, která k nám prostřednictvím smrti přichází, zredukuje ji na mrtvou všemohoucnost. Kirilova sebevražda se tedy stává smrtí Boha. Odtud jeho zvláštní přesvědčení, že jeho sebevražda nastolí novou éru, že bude mezníkem v dějinách lidstva právě v tom, že po něm už se lidé nebudou potřebovat zabíjet, neboť jeho smrt tím, že učiní smrt možnou, osvobodí život, učiní ho plně lidským.

Kirilova slova mají nejistý, ale přitažlivý náboj. Kirilov neustále bloudí mezi jasnými důvody, které díky intervenci, díky volání temného důvodu, který nedokáže uchopit, který však nepřestává slyšet, nedovádí až do konce. Zdánlivě je jeho podnik podnikem klidného a důsledného racionalisty. Jestliže se lidé nezabíjejí, myslí si, je to proto, že mají ze smrti strach; strach ze smrti je původ Boha; jestliže dokážu zemřít navzdory tomuto strachu, osvobodím smrt od strachu a svrhnu Boha. Záměr, vyžadující vážnost člověka přísného rozumu, se špatně snáší s věčným světlem planoucím před ikonou, s utrpením Boha, které přiznává, a ještě méně s hrůzou, pod kterou nakonec zakolísá. A přesto toto přecházení zbloudilého myšlení, toto šílenství, které cítíme, že ho pokrývá, až po závrtný strach pod maskou, kterou nosí a která

je hanbou za to, že má strach, jako jediné dodávají tomuto podniku jeho fascinující zajímavost. Když Kirilov mluví o smrti, mluví o Bohu: jakoby ono nejvyšší jméno potřeboval k pochopení a ke zhodnocení takové události, k tomu, aby jí čelil tím, co má v sobě nejvyššího. Bůh je pro něj tvářící jeho smrti. Ale je ve hře skutečně Bůh? Není ona všemohoucnost, v jejímž stínu bloudí, jednou uchvácen štěstím, které rozbíjí čas, jindy vydán napospas hrůze, vůči níž se brání dětinskými ideologiemi, není ona moc od základu anonymní, nečiní z něj bytost beze jména, bez moci, bytost esenciálně zbabělou, zanechanou napospas rozptýlení? Touto mocí je sama smrt a tím, oč se hraje v druhém plánu Kirilovova podniku, je možná smrt. Mohu si sám dát smrt? Je v mé moci zemřít? Kam až mohu ve smrti svobodně zajít, máje svou svobodu plně pod kontrolou? Dokonce i tam, kde jsem se mužným a ideálním rozhodnutím rozhodl jít k ní, není to stále ještě ona, která přichází ke mně, a když si myslím, že jsem se jí chopil, není to ona, kdo se chopil mě, kdo mě zbavil sama sebe, kdo mě vydal neuchopitelnému? Umírám skutečně lidsky, smrtí, která bude smrtí člověka a kterou prodchnu veškerou lidskou svobodou a záměrem? Umírám to skutečně já nebo vždy umírám jako jiný, takže bych měl říct, že vlastně *já* neumírám? Mohu zemřít? Mám schopnost zemřít?

Dramatický problém, který Kirilova mučí v postavě Boha, v něhož by chtěl věřit, je problém možnosti jeho sebevraždy. Když mu někdo řekne: „Ale spousta lidí se zabíjí“, ani této odpovědi nerozumí. Podle něj se

ještě nikdo nezabil: nikdo si nedal smrt jako opravdový dar, ze štědrosti a překypování srdce, které by z tohoto aktu učinilo autentický čin — nebo ještě lépe, nikdo neviděl ve smrti schopnost dát si smrt, místo aby ji obdržel, zemřít „pro ideu“, jak říká, to znamená čistě ideálním způsobem. Jistěže, jestliže se mu podaří udělat ze smrti možnost, která by byla jeho i plně lidskou možností, dosáhne absolutní svobody, dosáhne jí coby člověk a poskytne ji ostatním lidem. Nebo, jinak řečeno, bude vědomím zániku a nikoli zanikajícím vědomím, ke svému vědomí úplně připojí jeho zánik a bude tedy realizovanou totalitou, realizací celku, absolutnem. Toto privilegium je jistě vysoce nadřazené privilegium být nesmrtelný. Nesmrtelnost, pokud se jí těším ze své podstaty, není moje, je mou hranicí a mým omezením; z této perspektivy také celé mé poslání člověka spočívá v tom, abych z této nesmrtelnosti, která je mi vnucena, udělal něco, co bych mohl získat nebo ztratit: peklo nebo nebe — ale sama o sobě je pro mě nesmrtelnost, se kterou nic nezmohu, ničím. Nebo se nesmrtelnost může stát výdobytkem vědy, pak by měla hodnotu — pohodlnou nebo nepohodlnou — léku proti nemoci; nezůstala by bez následků, ale neměla by je pro Kirilova, který by se stále sám sebe ptal s vášní tím větší, čím by byl problém podivnější: Podržuji si schopnost zemřít? Nesmrtelnost zajištěná vědou by měla pro jeho osud nějaký význam, jen kdyby znamenala nemožnost smrti, ale právě v tom okamžiku by byla symbolickým znázorněním otázky, kterou on ztělesňuje. Pro lidstvo bizarně odsouzené k nesmrtelnosti

by sebevražda byla možná jedinou šancí, jak zůstat lidským, jediným východem do lidské budoucnosti.

To, co lze nazvat Kirilovovým úkolem, smrt, která se stala hledáním možnosti smrti, není přesně úkolem dobrovolné smrti, výkonem vůle v zápase se smrtí. Je sebevražda vždy činem člověka s již zatemněným rozumem, člověka s nemocnou vůlí, je nedobrovolným činem? Tvrdí to někteří psychiatři, kteří to ostatně nevědí, někteří blahosklonní teologové si to myslí, aby zahladili pohoršení, a Dostojevskij, který své postavě propůjčuje zdání šílenství, sám také couvá před propastí, kterou před ním Kirilov rozevřel. Ale to není problém, na kterém záleží: umírá Kirilov *doopravdy*? Dokazuje svou smrtí onu možnost, kterou od ní předem obdržel, onu schopnost nebyt, která mu umožnila být sám sebou, to znamená být se sebou svobodně svázán, být stále jiným než sám sebou, pracovat, mluvit, riskovat a být bez bytí? Může si až do smrti udržet tento smysl smrti, ještě i v ní si udržet onu aktivní a pracovitou smrt, která je schopností končit, schopností vycházející z konce? Může jednat tak, aby smrt pro něho ještě byla silou negativity, ostřím rozhodnutí, okamžikem krajní možnosti, kde k němu dokonce i jeho vlastní nemožnost přichází ve formě schopnosti? Nebo je tato zkušenost naopak zkušeností radikálního převratu, kdy umírá, ale nemůže zemřít, kdy ho smrt vydává nemožnosti zemřít?

V tomto hledání není tím, co Kirilov zakouší, jeho vlastní rozhodnutí, ale smrt jakožto rozhodnutí. Chce vědět, jestli čistota a integrita jeho činu může zvítězit nad bezmezností nerozhodného, nad nesmírnou

nerozhodností, již je smrt, jestli může silou svého činu učinit smrt aktivní, jestli se v ní může afirmací své svobody sám afirmovat, přizpůsobit si ji, učinit ji pravdivou. Ve světě je smrtelný, ale ve smrti, v oné nevymezenosti, která je koncem, nevystavuje se v ní riziku, že se stane nekonečně smrtelným? Tato otázka je jeho úkolem. Odpovědět na ni je mu trýzní, která ho unáší ke smrti, k té smrti, kterou chce ovládnout exemplární hodnotou smrti vlastní a dát jí tak pouze obsah „pochopené smrti“.

ARRIA

Ovládnout smrt neznamená jen zůstat před smrtí svým vlastním pánem: je to lhostejná suverenita, jejímž výrazem je stoický klid. Když si Arria, vidouc svého manžela Caecinu Poetu váhat, vrazí do hrudi dýku, vytáhne ji a nabízí mu ji řkouc: „Tohle nebolí“, ta tvrdost, přikrost na nás dělá hluboký dojem. Prostota velkých klidných agónií je rysem, který působí potěšení. Dobře zemřít znamená zemřít tak, jak se má, ve shodě se sebou, s respektem k živým. Dobře zemřít znamená zemřít ve svém vlastním životě, obrácen k němu a odvrácen od smrti, a tato dobrá smrt naznačuje spíše zdvořilost ke světu než ohledy k hlubině propasti. Živí oceňují tuto rezervovanost, milují ty, kteří se nepoddávají. Potěšení z korektního konce, touha učinit ho lidským a náležitým, zbavit ho jeho nelidské stránky, která lidi, předtím než je zabije, degraduje strachem a proměňuje je v cosi odporně cizího, může vést ke chvále sebevraždy, protože

sebevražda odstraňuje smrt. To je Nietzscheho případ. Ve své snaze smazat pochmurnou významnost křesťanské poslední hodinky na ni pohlíží jako na čirou bezvýznamnost, která ani nestojí za úvahu, která pro nás není ničím a o nic nás nepřipravuje. „Neexistuje větší banalita než smrt.“ „Jsem šťasten, když vidím, že lidé naprosto odmítají chtít uvažovat o smrti!“ Kirilov by nám chtěl říci totéž: on sám neustále myslí na smrt, ale jen proto, aby nás myšlenky na ni zbavil. To je krajní hranice humanizace, ono věčné Epikúrovo povzbuzení: Když jsi ty, není smrt; když je ona, nejsi ty. Stoikové chtějí lhostejnost před smrtí, protože ji chtějí mít prostou vši vášně. Poté připisují smrti lhostejnost, smrt je lhostejný okamžik. Nakonec není ničím, dokonce ani posledním okamžikem, tím, který ještě patří k životu. Takto dokonale zvítězili nad starým nepřitelem a mohou mu říci: „Ó smrti, kde je tvé vítězství?“ Mohou to říci, ale za předpokladu, že dodají: „Kde je tvůj ostěn?“ Neboť osvobozením od smrti se současně připravili o pravý život, o život, který „se nebojí vydat se zkáze smrti, ale snáší smrt, vydrží ji a udržuje se v ní“, o to, co Hegel nazývá životem Duča.

Nestačí tudíž čelit protivníkovi silou bojovného duča, který sice chce zvítězit, ale jen z dálky a jakoby proto, aby mu zabránil přiblížit se. Svobodná, užitečná a vědomá smrt, která je snesitelná pro živé a věrná sama sobě, je smrtí, která se nesetkala se smrtí, v níž se hodně mluví o životě, v níž však není slyšet řeč bez pochopení, na jejímž základě je mluvení jakoby novým dar. Ti, kteří se nepoddávají, se tak vyhýbají

absolutní odevzdanosti. Nejhoršího jsme ušetřeni, to podstatné nám však chybí.

To je důvod, proč Dostojevskij se svým instinktem pro hloubku věcí a z hlediska svých teoretických záměrů, které měly ukázat militantní ateismus jako sen šilenství, neobdařil Kirilova necitelným osudem, chladnou pevností, zděděnou ze starověku. Tento hrdina jistě smrti není ani lhostejný, ani pánem sebe sama, ani si není jistý a nekráčí ke svému zániku jako k bledému, očištěnému nic, které je mu vyměřeno. To, že je jeho konec neobyčejnou změtí, že když se zabijí, zabijí také svého druhu, svého dvojníka, vedle nějž kdysi lehal ve škodlivém tichu, že posledním partnerem v rozhovoru a nakonec i jediným protivníkem mu je jen ta nejhorší postava, v níž může v celé jeho pravdě vidět nezdar svého plánu, tyto okolnosti nepatří jen k jeho existenci ve světě, ale vyvěrají ze špinavé intimity propasti. Člověk umíraje věří, že se pustil do šlechtného boje s Bohem, a nakonec potkává Verchovenského, mnohem pravdivější obraz oné nízké moci, s nímž je třeba soupeřit ve zvířecosti.

Dostáváme se tak do značných rozporů. To, co je na sebevraždě záměrného, ona svobodná a pánovitá část, jejímž prostřednictvím se snažíme zůstat sami sebou, slouží především k tomu, aby nás ochránila před tím, oč v této události jde. Zdá se, že tím unikáme esenciálnímu, zdá se, že se tak neoprávněně stavíme mezi něco, co je nesnesitelné, a nás samé, ve snaze v této známé smrti, která vzhází z nás, nepotkat než nás samotné, naše rozhodnutí a naši jistotu.

V postavě Kleista naopak čteme vášeň bez cíle, nerozumnou a marnou, která nám připadá impozantní a která zřejmě odráží nesmírnou pasivitu smrti, jež se vymyká logice rozhodnutí, která sice dobře může mluvit, ale zůstává tajná, záhadná a nedešifrovatelná, protože nemá nic společného se světlem. Tím, co ještě vnímáme na dobrovolné smrti, je tedy *extrémní pasivita*, fakt, že čin je v ní pouze maskou fascinovaného vyvlastnění. Z této perspektivy už Arriina necitelnost není znakem toho, že si uchovala vládu, nýbrž znakem absence, skrytého zániku, stínem někoho neosobního a neutrálního. Kirilovova horečnatost, jeho labilita, kroky, které nikam nevedou, neznamenají ruch života, stále žijou sílu, nýbrž jeho příslušnost k prostoru, ve kterém nelze pobývat a který je proto nočním prostorem, prostorem, kde není nikdo vítán, kde nic nepřebývá. Nerval prý bloudil ulicemi, než se oběsil, ale bloudění už je smrt, je to smrtelné bloudění, které nakonec musel přerušit tím, že se zastavil. Odtud utkvělá, stále se opakující představa sebevražedných gest. Kdo vlastní nešikovností minul svou smrt, je jako duch, který se vrací jen proto, aby pokračoval ve střelbě na svůj vlastní zánik; může se jen stále znovu a znovu zabíjet. Toto opakování v sobě má lehkovážnost věčného i váhu obrazného.

Není tudíž jisté, jestli je sebevražda odpovědí na ono volání možnosti ve smrti. Sebevražda bezpochyby klade životu otázku: je život možný? Esenciálněji je však spíše svou vlastní otázkou: *je sebevražda možná?* Psychologický rozpor, kterým je takový záměr zatížen, je pouze důsledkem tohoto hlubšího roz-

poru. Ten, kdo se zabíjí, říká: Zříkám se světa, už nebudu jednat. A přesto chce ten samý člověk učinit ze smrti čin, chce jednat svrchovaně a absolutně. Tento nedůsledný optimismus, který vyzáruje skrze dobrovolnou smrt, tato jistota, že člověk může vždycky nakonec triumfovat tím, že svrchovaně nakládá s nicotou, že je tvůrcem své vlastní nicoty a že se uprostřed pádu dokáže ještě vyšvihnout na vrchol sebe sama, tato jistota v sebevraždě potvrzuje to, co sebevražda hodlá popřít. Proto ten, kdo je svázán s negací, jí nemůže dovolit, aby se vtělila do konečného rozhodnutí, které by z ní bylo vyloučeno. Úzkost, která s takovou jistotou ústí do nicoty, není esenciální, couvla před esenciálním, snaží se už jen o to, aby z nicoty udělala cestu k záchraně. Ten, kdo pobývá v blízkosti negace, ji nemůže používat. Kdo k ní patří, se už z této sounáležitosti nemůže vyprostit, neboť patří k neutralitě absence, kde už není sám sebou. Tato situace je možná zoufalstvím; nikoli tím, co Kierkegaard nazývá „nemoc k smrti“, ale nemocí, v níž umírání nevede ke smrti, v níž už člověk nedoufá ve smrt, v níž už smrt nemá přijít, ale být tím, co už nepřichází.

Slabost sebevraždy spočívá v tom, že ten, kdo ji páchá, je ještě příliš silný, prokazuje sílu, která se hodí jen pro obyvatele světa. Ten, kdo se zabíjí, tedy mohl žít; ten, kdo se zabíjí, je svázán s nadějí, s nadějí, že s tím skoncuje; naděje odhaluje jeho touhu začít, nalézt ještě v konci začátek, odkrýt v něm nějaký význam, který by nicméně chtěl umíráním zpochybnit. Kdo si zoufá, nemůže doufat, že zemře dobrovolně nebo přirozeně: chybí mu čas, chybí mu přítomnost,

o kterou by se potřeboval opřít, aby zemřel. Ten, kdo se zabíjí, je velkým hlasatelem *přítomnosti*. Chci se zabít v „absolutním“ okamžiku, v jediném okamžiku, který absolutně zvítězí nad budoucností, který nepomine a nebude překročen. Kdyby smrt přišla ve zvolenou hodinu, byla by apoteózou okamžiku; okamžik by v ní byl onou jiskrou mystiků, a jistě právě skrze to si sebevražda uchovává moc výjimečné afirmace, zůstává událostí, u níž se nemůžeme spokojit s označením dobrovolná, která se vymyká opotřebování a přesahuje plánování.

PODIVNÝ ZÁMĚR ANEB DVOJÍ SMRT

Člověk nemůže „plánovat“, že se zabije. Tento zjevný záměr se pouští do něčeho, co nikdy není dosažené, směrem k cíli, k němuž nelze mířit, a konec je tím, co nelze jako konec uchopit. Tím se však znovu vracíme k tvrzení, že smrt se vymyká času práce, tomu času, který je nicméně smrtí, která byla učiněna činnou a schopnou. Tak se vracíme k myšlence, že existuje něco dvojí smrti, jedna, která se pohybuje ve slovech možnost, svoboda, jejímž nejzazším horizontem je svoboda zemřít a schopnost smrtelně riskovat — a druhá, která je neuchopitelná, již nemohu uchopit, která ke *mně* není vázána žádným vztahem jakéhokoli druhu, která nikdy nepřichází, k níž nesměřuji.

Takto tedy chápeme to, co je na sebevraždě podivného i povrchního, fascinujícího i klamného. Zabít se znamená zaměňovat jednu smrt za druhou, je to bi-

zární hra se slovy. Kráčíím vstříc té smrti, která je mi ve světě k dispozici, a myslím si, že tak dosáhnu té druhé smrti, nad níž nemám moc, která tím nemá nade mnou výhodu, neboť se mnou nemá co do činění, a pokud ji ignoruji, ona mě neignoruje o nic méně, je prázdnou intimitou této ignorance. Proto sebevražda zůstává ve své podstatě sázkou, něčím hazardním, nikoli z toho důvodu, že bych si ponechával šanci žít, jak se to občas stává, ale protože je to skok, přechod z jistoty plánovaného aktu, vědomě rozhodnutého a mužně provedeného, k tomu, co každý plán svádí z cesty, co zůstává cizí každému rozhodnutí, k nerozhodnému, nejistému, k drolení nečinného a temnotě nepravdivého. Sebevraždou se chci zabít v určitém okamžiku, svazuji smrt s *ted'*: ano, *ted'*, *ted'*. Nic však neukazuje víc iluzi, bláznovství tohoto „Chci“, neboť smrt není nikdy přítomná. V sebevraždě je pozoruhodný záměr zrušit budoucnost jako záhadu smrti: člověk se chce jaksí zabít proto, aby budoucnost byla bez tajemství, aby ji učinil jasnou a čitelnou, aby přestala být temným rezervoárem nedešifrovatelné smrti. Sebevražda tak není tím, co smrt vítá, je spíše tím, co by ji chtělo zrušit jako budoucí, zbavit ji té části budoucnosti, která jako by byla její esencí, učinit ji povrchní, bez tloušťky a bez nebezpečí. Ale tento kalkul je lichý. Ta nejúzkostlivější opatření, všechny nejuváženější jemnosti a zabezpečení nezmohou nic proti oné esenciální neurčitosti, proti faktu, že smrt se nikdy nevztahuje k určitému okamžiku, stejně jako není v určitém vztahu ke mně.

Člověk nemůže „plánovat“, že se zabije. Přípravuje se na to, jedná vzhledem k poslednímu gestu, které ještě patří do kategorie normálních věcí, které se dělají, ale ono gesto nejedná vzhledem ke smrti, nehledí na ni, nedrží ji u sebe přítomnou. Odtud ona úzkostlivost, láska k detailům, ona trpělivá, chorobná starostlivost o ty nejpodřadnější záležitosti, kterou tak často projevuje ten, kdo se chystá zemřít. Ostatní se tomu dívá a říká: „Když chce člověk zemřít, nemyslí na tolik věcí.“ Ale jde o to, že člověk *nechce* zemřít, ze smrti nelze učinit předmět vůle, nemůže chtít zemřít, a vůle, takto zadržena na nejistém prahu toho, čeho nemůže dosáhnout, se se svou kalkulující moudrostí vrhá na všechno, co je v blízkosti její meze ještě ucho-pitelné. Člověk myslí na tolik věcí, protože nemůže myslet na nic *jiného*, a to nikoli ze strachu pohlédnout tváří v tvář skutečnosti, která je příliš vážná, ale protože tu není nic k vidění, protože ten, kdo chce zemřít, může chtít jen hranice smrti, onu smrt-nástroj, která je ve světě a již dosáhne prostřednictvím dokonalého náčiní. Ten, kdo chce zemřít, neumírá, ztrácí vůli zemřít, vstupuje do noční fascinace, v níž umírá ve vášni bez vůle.

UMĚNÍ, SEBEVRAŽDA

Podivný, rozporný podnik, snaha jednat tam, kde vládne nesmírná pasivita, požadavek, který chce zachovat pravidla, vnutit uměřenost a vytyčit cíl pohybu, který se vymyká veškerému zaměření a rozhodnutí. Zdá se, že je to zkouška, která činí smrt po-

vrchní tím, že z ní dělá akt jako každý jiný, něco, co lze udělat, která však také působí dojmem, že přetváří čin, jako kdyby snížení smrti na úroveň plánu bylo jedinečnou příležitostí pozvednout plán k tomu, co ho překračuje. Šílenství, z něhož však nemůžeme být vyloučeni, aniž jsme vyloučeni z naší situace (lid-skost, která by se už nemohla zabít, by jakoby ztratila svou rovnováhu, přestala by být normální); absolutní právo, jediné, které není rubem povinnosti, a přece je to právo, které nezduvojuje, neposiluje opravdovou moc, které se klene jako nekonečná lávka, jež se v rozhodujícím okamžiku utrhne a stane se neskutečnou jako sen, po níž je však přece jen nutno skutečně přejít, je to tedy právo bez moci a bez povinnosti, šílenství nezbytné pro integritu rozumu, šílenství, které se nadto dosti často jeví jako úspěšné: je nápadné, že všechny tyto rysy se hodí také na jinou zkušenost, zjevně méně nebezpečnou, ale možná neméně šílenou, a sice na zkušenost umělce. Ne že by umělec učinil ze smrti dílo, dá se však říci, že je vázán k dílu stejně podivným způsobem, jako je ke smrti vázán člověk, který ji přijal za svůj cíl.

Toto se vnučuje na první pohled. Oba plánují něco, co se každému plánu vymyká, a pokud mají cestu, nemají cíl, nevědí, co činí. Oba pevně chtějí, ale s tím, co chtějí, jsou svázáni požadavkem, který na jejich vůli nedbá. Oba směřují k bodu, k němuž se musí přiblížit skrze zručnost, znalost techniky, práci a jistoty světa, a přece tento bod nemá s takovými prostředky nic společného, nezná svět, zůstává cizí každému uskutečnění, neustále ničí každé záměrné jednání. Jak kráčet

pevným krokem k něčemu, čemu se nedá určit směr? Zdá se, že se jim oběma daří něco udělat jen tak, že se mýlí právě v tom, co dělají nebo pozorují nejpečlivěji: tento považuje jednu smrt za druhou, onen považuje knihu za dílo — nedorozumění, kterému se slepě svěřují, jehož temné vědomí však činí z jejich úkolu pyšnou sázku, jako kdyby si načrtávali takové jednání, které může svého konce dosáhnout jedině v nekonečnu.

Toto srovnání může šokovat, ale není na něm nic překvapivého, alespoň do té míry, že necháme-li stranou vnější zdání, chápeme, že tyto dva pohyby podrobují zkoušce zvláštní formu *možnosti*. V obou případech se jedná o nějakou moc, která chce být mocí i pro neuchopitelné, tam, kde končí království cílů. V obou případech nastává neviditelný, ale rozhodný skok: nikoli v tom smyslu, že bychom skrze smrt přešli do neznáma, že bychom byli po smrti vydáni napospas nevyzpytatelnému zázsvětí. Ne: je to samotný akt umírání, který je tímto skokem, který je prázdnou hlubinou zázsvětí, je to fakt umírání, který v sobě obsahuje radikální převrácení, jehož prostřednictvím se smrt, která byla krajní formou mé moci, nestává jen tím, co mě zbavuje vlády nad sebou tak, že mě vrhá mimo mou moc začínat a dokonce i končit, ale stává se tím, co ke mně nemá žádný vztah, co nade mnou nemá moc, co je zbaveno veškeré možnosti, stává se neskutečností a neurčitostí. Převrácení, které si nedovedu představit, které nedokážu ani chápat jako definitivní, které není nezvratným přechodem do zázsvětí, odkud není návratu, neboť je

tím, co se neuskutečňuje, co je neukončitelné a nepřestávající.

Sebevražda je zaměřena k tomuto převrácení jako ke svému cíli. Dílo je hledá jako svůj počátek. V tom je první rozdíl. Sebevražda toto převrácení do určité míry popírá, nebere ho na vědomí, jen v tomto odmítnutí je „možná“. Dobrovolná smrt je odmítnutím vidět druhou smrt, tu, kterou nelze uchopit, které nikdy nedosáhneme, je to jistý druh svrchované netečnosti, spojenectví s viditelnou smrtí, aby se vyloučila ta neviditelná, pakt s touto dobrou, věrnou smrtí, kterou bez ustání ve světě používám, snaha rozšířit její pole působnosti, učinit ji platnou a pravdivou ještě i za ní, tam, kde je již pouze tou druhou. Výraz „Já se zabiju“ naznačuje toto rozdvojení, které se nebere v úvahu. „Já“, to je mé já v plnosti svého jednání a rozhodování, schopné svrchovaně na sebe působit, vždycky je s to sebe sama zasáhnout, a přece ten, kdo je zasažen, už nejsem já, je to někdo jiný, takže když si dávám smrt, možná je to toto „Já“, které ji dává, ale nejsem to já, kdo ji dostává, a není to ani má smrt — ta, kterou jsem dal —, kterou musím zemřít, ale ta, kterou jsem odmítl, ke které jsem byl netečný a která je právě touto netečností, ustavičným útěkem a ustavičnou bezdělností.

Dílo by se nějak chtělo usadit v této *netečnosti*, pobývat v ní. Odtud k němu doléhá volání. Ať chce nebo ne, vábí ho tam to, co ho vystavuje absolutní zkoušce, riziko, v němž se riskuje vše, esenciální riziko, v němž je v sázce bytí, kam se uchyluje nicota, kde je ve hře právo a schopnost zemřít.

ZKUŠENOST „IGITUR“

Z tohoto úhlu pohledu tušíme, jakým způsobem mohla snaha o dílo u Mallarméa v jednu chvíli splynout s afirmací sebevraždy. Ale chápeme také, jak táž snaha přivedla Rilkeho k hledání „přesnějšího“ vztahu ke smrti, než je dobrovolná smrt. Nad oběma zkušenostmi je třeba se zamyslet.

V jednom dopise Cazalisovi (14. listopadu 1869) Mallarmé přiznává, že *Igitur* je hledání, při němž je v sázce sama báseň: „Je to povídka, prostřednictvím níž chci skolit starého netvora Bezmocnosti, jenž je ostatně jejím tématem, abych se uzavřel ve velké práci již opět promyšlené. Jestli bude dokončena (ta povídka), budu vyléčen. . .“ Tou velkou prací je *Hérodias*,³ tedy básnické dílo. *Igitur* je pokusem učinit dílo možným tak, že je uchopeno v bodě, kde to, co je přítomné, je absence veškeré moci, bezmocnost. Mallarmé tu hluboce cítí, že stav vyprahlosti, který dobře zná, souvisí s požadavkem díla, že není ani prostou privací díla, ani psychologickým stavem, který by mu byl vlastní.

„Naneštěstí, hloubě verš k tomuto bodu, narazil

³Mallarmé má přesto možná na mysli jiné dílo.

jsem na dvě propasti, které mě činí zoufalým. Jednou je Nicota. . . Druhou prázdnotou, kterou jsem našel, je prázdnota mé hrudi.“ „A nyní, když jsem dospěl ke strašné vizi ryzího díla, přišel jsem téměř o rozum a ztratil smysl těch nejběžnějších slov.“ „Všechno, co následkem toho mé bytí vytrpělo během této dlouhé agónie, je nevyhovitelné, ale naštěstí jsem úplně mrtev. . . Tím ti dávám na vědomí, že jsem nyní neosobní a že už nejsem Stéphane, kterého jsi znal. . .“ Když si připomeneme tyto narážky, nemůžeme pochybovat o tom, že se *Igitur* zrodil z temné, ze své podstaty riskantní zkušenosti, kam ho s léty zanesl básnický úkol. Riziko, které zasahuje normální užívání světa, obvyklé používání řeči, které ničí všechny ideální jistoty, které básníka zbavuje fyzické jistoty, že žije, a nakonec ho vystavuje smrti, smrti pravdy, smrti jeho osobnosti, vydává ho neosobnosti smrti.

ZKOUMÁNÍ, OČIŠŤOVÁNÍ ABSENCE

Igitur není zajímavý přímo myšlenkou, která mu slouží za téma. Je to jakoby myšlenka, kterou by myšlení zadusilo; v tom se podobá Hölderlinovu myšlení, které je nicméně bohatší, podnětější, je společníkem z mládí Hegelova myšlení, zatímco Mallarmé získal o hegelovském zkoumání jen určitý dojem, tento dojem však odpovídá hlubokému pohybu, který ho právě přivedl k „děsivým létům“. Pro Mallarméa se všechno vrací k příbuznosti, která se ustavila mezi slovy myšlení, absence, řeč a smrt. Materialistické vyznání víry: „Ano, vím, že nejsme než nicotné formy

hmoty“ není výchozím bodem, odhalením, které by ho poté přinutilo zredukovat myšlení, Boha a všechny ostatní podoby ideální na nic. Podle všeho je to toto *nic*, ze kterého vychází, jehož tajnou vitalitu, sílu a záhadnost zakoušel při uvažování a uskutečňování básnického úkolu. Jeho hegelovský slovník by si nezasluhoval žádnou pozornost, pokud by nebyl oživen autentickou zkušeností, a tato zkušenost je zkušeností síly negativity.

Dalo by se říci, že viděl nic při práci, zakoušel práci absence a v ní uchopil nějakou přítomnost, která je ještě jakousi mocí, jakoby zvláštní schopností afirmace v nicotě. Víme, že všechny tyto poznámky o řeči tíhnou k tomu přiznat jí schopnost učinit věci nepřítomnými, vyvolávat je v této absenci, a pak zůstat věrnou této hodnotě absence a ve svrchovaném a tichém mizení ji uskutečňovat až do konce. Ve skutečnosti není jeho problémem uniknout z reálna, v němž se cítí být uvězněn, jak ho to nechává říci stále ještě obecně přijímaná interpretace sonetu o labuti. To pravé hledání a drama spočívá v jiné sféře, tam, kde se potvrzuje čirá absence a kde sebepotvrzením uniká sama sobě, činí se ještě přítomnou, zůstává skrytou přítomností bytí a v této skrytosti přebývá náhoda, která se neruší. A přesto zde jde o všechno, neboť dílo je možné, jen když je absence ryzí a dokonalá, když v přítomnosti Půlnoci mohou být kostky vrženy: jen tam mluví jeho původ, tam začíná, tam nachází sílu začátku.

Upřesněme to ještě: největší obtíž nepramení z tlaku jsoucena, z toho, co nazýváme jejich realitou, jejich

vytrvalou afirmací, jejíž průběh se nikdy nemůže podařit zcela přerušit. Je to právě v samotné neskutečnosti, kde básník naráží na tlumenou přítomnost, je to ona, které se nemůže zbavit, právě v ní, zbaven jsoucena, se setkává s tajemstvím „samotného slova: je“, ne proto, že by v neskutečnosti něco přetrvávalo, že by ono odmítnutí bylo nedostatečné a práce negace by byla zastavena příliš brzy, ale protože když není nic, je to ono nic, které už nemůže být popřeno, které afirmuje, které ještě afirmuje, vyslovuje nicotu jakožto bytí, jako bezdělnost bytí.

Taková by tedy byla situace, která vytvořila téma *Igitur*, kdyby nebylo třeba dodat, že se jí vyprávění spíše vyhýbá, snaží se ji překonat tím, že s ní skoncuje. Stránky, na nichž člověk chtěl najít pochmurnou barvu zoufalství, které však v sobě naopak nesou mladistvý výraz velké naděje, neboť mluvil-li *Igitur* správně, to znamená, pokud je smrt pravdivá, pokud je opravdovým aktem, pokud není náhodou, ale nejvyšší možností, extrémním okamžikem, jehož prostřednictvím se zakládá a uskutečňuje negace, pak se tedy tato negace, která pracuje ve slovech, „tato kapka nicoty“, která je v nás přítomností vědomí, a tato smrt, z níž čerpáme schopnost nebýt, jež je naší esencí, také podléjí na pravdě, svědčí o čemsi definitivním, pracují na tom, aby „vnutily hranici nekonečnu“ — a tak se dílo, které je svázáno s ryzostí negace, může samo pozvednout v jistotě onoho dalekého Orientu, kde má svůj původ.

TŘI POHYBY KE SMRTI

Igitur tedy není jen zkoumání, ale očišťování absence, snaha učinit ji možnou a čerpat v ní možnost. Veškerý význam tohoto vyprávění tkví ve způsobu, jakým se společně uskutečňují tři pohyby, do určité míry odlišné a přesto natolik úzce svázané, že jejich závislost zůstává skryta. Tyto tři pohyby jsou nutné k dosažení smrti, ale který z nich ovládá ty ostatní, který z nich je nejdůležitější? Akt, jímž hrdina opouští komnatu, sestupuje po schodech, pije jed a kráčí do hrobu, je zde zjevně počátečním rozhodnutím, „gestem“, které jediné dává realitu absenci a činí nicotu autentickou. Ale tak to není. Uskutečnění je jen bezvýznamným momentem. O tom, co je činěno, musí být nejprve sněno, přemýšleno, musí to být předem uchopeno duchem, nikoli v psychologickém přemítání, ale opravdovým pohybem: jasnou prací, abychom postoupili vně sebe, vnímáním se jako mizející a zjevováním se v přeludu tohoto mizení, abychom se usebrali v této pravé smrti, která je životem vědomí, a zformovali v sevřeném svazku všech aktů smrti, skrze které jsme, jedinečný akt budoucí smrti, jehož myšlení dosahuje zároveň s tím, když dostihuje samo sebe a zhasíná.

Zdá se, že dobrovolná smrt je zde už jen smrtí v duchu, která znovu nastoluje akt umírání v jeho čiré vnitřní důstojnosti, nicméně nikoli podle ideálu Jean-Paula Richtera, jehož hrdinové, „vznešení lidé“, umírají v touze zemřít, „oči upřené za mraky“, na zavolání snu, který je odhmotňuje a rozkládá. Blížíší by

byl Novalisův záměr, když ze sebevraždy dělá „princip celé své filosofie“. „Aktem vskutku filosofickým je sebevražda; v ní se nalézá skutečný počátek veškeré filosofie, k ní směřují veškeré touhy přívržence filosofie. Pouze tento akt splňuje všechny podmínky a nese všechny známky činu, překračujícího svět.“ Tato poslední slova již naznačují horizont, který *Igitur* nezná: Novalis, stejně jako většina německých romantiků, ve smrti hledá cosi za smrtí, něco víc než smrt, návrat k přetvořenému celkovému stavu, tak jako v noci nehledá noc, ale zklidněný celek dne a noci. Navíc je pohyb ke smrti u Novalise koncentrací vůle, afirmací její magické síly: vytržením, vynaložením energie nebo také bezuzdným přátelstvím s dálkou. *Igitur* se však nesnaží překročit sebe sama, ani skrze ono dobrovolné překročení odhalit nový úhel pohledu z druhé strany života. Umírá skrze ducha: samotným vývojem ducha, jeho přítomností v sobě samém, v jeho vlastním hlubokém a bijícím srdci, které právě je absencí, intimitou absence, nocí.

PŮLNOC

Noc: právě zde se ozývá skutečná hloubka *Igitur* a zde nalézáme třetí pohyb, který možná řídí ty dva ostatní. Jestliže vyprávění začíná epizodou „Půlnoc“, evokací oné čiré přítomnosti, kde netrvá nic kromě trvání ničeho, jistě to není proto, aby nám bylo nabídnuto krásné literární sousto, ani proto, jak se tvrdilo, aby se připravily kulisy pro děj, ona prázdná komnata, přeplněná nábytkem, kterého se nicméně znovu zmocnil

stfín, jejíž obraz je u Mallarméa jakoby původním prostředím básně. Tyto „kulisy“ jsou ve skutečnosti centrem vyprávění, jehož opravdovým hrdinou je Půlnoc, jehož dějem je příliv a odliv Půlnoci.

Příběh začíná koncem a právě to z něj dělá znepokojivou pravdu: od prvních slov je komnata prázdná, jako by se všechno už stalo, jeď je vypit, flakón vyprázdněn a „ubohá postava“ uložena na vlastním popelu. Je tu Půlnoc, hodina, kdy vržené kostky zprostitily viny každý pohyb; noc byla zůstavena sama sobě, absence je dokonalá a ticho čiré. Vše tedy skončilo; vše, co musí konec ukázat, co se *Igitur* snaží vytvořit svou smrtí, samota temnoty, hlubina zániku, vše je dáno předem, je jakoby podmínkou této smrti, jejího předjímaného zjevení, jejího věčného obrazu. Podivné převrácení. Není to mladík, kdo zaniká ve smrti ustavuje zánik a uvádí do něj noc, je to absolutní přítomnost tohoto zániku, jeho temný třpyt, co jediné mu umožňuje zemřít, co ho přivádí k jeho smrtelnému rozhodnutí a k smrtícímu aktu. Jako kdyby bylo třeba nejdříve zemřít anonymně, aby bylo možné zemřít v jistotě svého jména. Jako by předtím, než bude mou smrtí, osobním aktem, jímž má osoba záměrně končí, musela být smrt neutralitou a neosobností, v níž se nic neuskutečňuje, prázdnou všemocností, která věčně stravuje samu sebe.

Nyní jsme velmi daleko od oné dobrovolné smrti, kterou nám odhalila poslední epizoda. Od přesného činu spočívajícího ve vyprázdnění flakónu jsme znovu vystoupali k myšlence, ideálnímu aktu, který už je neosobní, v němž se myšlení a umírání zkoumají

v jejich vzájemné pravdě a skryté identitě. Ale nyní se zde nacházíme před nesmírnou pasivitou, která předem rozpouští každý čin, dokonce i ten, kterým chce zemřít *Igitur*, chvilkový vládce náhody. Zdá se, že se zde v nehybné simultaneitě konfrontují tři podoby smrti; všechny tři jsou nutné k jejímu uskutečnění a tou nejtajnější je pak podstata absence, hlubina prázdnoty, která se utváří ve chvíli smrti, věčný vnějšek, prostor zformovaný mou smrtí, jehož příchod mně přesto jediný dává zemřít. Že z této perspektivy by nikdy nemohla nastat událost (smrt by se nikdy nemohla stát událostí), je vepsáno v požadavku této noci, která předchází; je to situace, která by se dala vyjádřit ještě takto: aby mohl hrdina odejít z komnaty a aby byla napsána poslední kapitola „odchod z komnaty“, musí už být komnata prázdná, bez hrdiny, a aby se řeč, která má být napsána, navždy navrátila do ticha. Není to logický problém; tento rozpor vyjadřuje všechno to, co činí obtížnou jak smrt, tak dílo: jedno i druhé je určitým způsobem nedosažitelné, jak to přesně řekl Mallarmé v poznámkách, které se zřejmě vztahují k *Igitur*: „Drama je neřešitelné jen proto, že je nedosažitelné“, a ve stejné poznámce ještě poznamenává: „Drama je způsobeno Záhadou toho, co následuje — Identita (Idea) Já — Divadla a Hrdiny napříč Hymnem. *Operace*. — Hrdina se oprostuje — od hymnu (mateřského), který ho vytváří, a navrací se k Divadlu, které bylo — Záhadou, ve které byl tento hymnus skryt.“ Jestliže je zde „Divadlo“ prostorem Půlnoci, okamžikem, který je místem, pak napříč hymnem, jenž je smrtí, která se

stala řečí, skutečně existuje identita divadla a hrdiny. Jak se *Igitur* může „oprostit“ od této smrti tím, že z ní učiní zpěv a hymnus, a dojít tak zpět k divadlu, k čistému trvání Půlnoci, v níž byla smrt skryta? V tom je celá „operace“. Konec, který může být pouze návratem k začátku, jak to říkají poslední slova povídky: „Nicota odešla, zůstává Zámek čistoty“, ona prázdná komnata, v níž všechno přebývá.

„AKT NOCI“

Způsob, jakým se Mallarmé přesto pokouší dramatu dosáhnout, aby pro něj našel řešení, mnohé odhaluje: mezi nocí, hrdinovým myšlením a jeho skutečnými činy, nebo jinými slovy, mezi absencí, myšlením této absence a činem, jímž se absence uskutečňuje, se vytváří směna, reciprocita pohybů. Nejprve vidíme, že ona Půlnoc, věčný začátek a věčný konec, není tak nehybná, jak bychom si mohli myslet. „Přítomnost Půlnoci jistě trvá.“ Tato přetrvávající přítomnost však žádnou přítomností není, tato esenciální přítomnost je negací přítomnosti: je to zmielená přítomnost, a Půlnoc, v níž se nejprve soustředila „absolutní přítomnost věcí“ (jejich nereálná esence), se stává „ryzím snem o Půlnoci v sobě zmizelé“, už není přítomností, ale minulostí, symbolizovanou, stejně jako završení dějin v Hegelovi, knihou rozevřenou na stole — „stránka a obvyklé kulisy Noci“. Noc je kniha, ticho a nečinnost knihy, když se poté co bylo vše vyřčeno, vše vrací do ticha, které jediné mluví, mluví ze dna minulosti a je zároveň veškerou budoucností řeči. Ne-

boť přítomná Půlnoc, ona hodina, v níž přítomnost zcela chybí, je také hodinou, kdy se minulost dotýká a bezprostředně, *bez zprostředkování čímkoli aktuálním*, dosahuje nejzazší budoucnosti; a takový je, jak jsme viděli, samotný okamžik smrti, která nikdy není přítomná, která je oslavou absolutní budoucnosti a chvílí, kdy se dá říci, že v čase bez přítomnosti to, co bylo, bude. Tak nám to oznamují dvě slavné věty z *Igitur*: „*Byl jsem hodinou, která mě musí učinit ryzím*,“ a přesněji ono sbohem, které Půlnoc dává noci, sbohem, které nemůže skončit, protože se nikdy neodehrává teď, které je přítomno jediné ve věčné absenci noci: „Sbohem, noci, kterou jsem *byl*, tvou vlastní hrobkou, která se však jako přežívající stín promění ve Věčnost.“⁴

Přesto nám již tato struktura Noci vrátila pohyb: její nehybnost je tvořena oním voláním budoucnosti minulostí, tlumeným skandováním, jímž to, co bylo, afirmuje svou identitu s tím, co bude, za zřícenou přítomností, za propastí přítomnosti. Tímto „dvojím úderem“ se noc dává do pohybu, jedná, stává se aktem a tento akt otevírá zářivé desky hrobu, vytvářeje tak východ, který umožňuje „odchod z komnaty“.⁵ Mallarmé zde nalézá nehybné klouzání, které v jádru jejich věčného znicotnění způsobuje posouvání věcí kupředu: je tu nepostřehnutelná směna mezi

⁴Ve svém eseji o Mallarméovi (*La Distance intérieure*) Georges Poulet dobře říká, že tato hodina se nemůže „nikdy vyjadřovat přítomným časem, vždy minulým nebo budoucím“.

⁵„Hodina se formuluje v této ozvěně, na prahu bran otevřených jejím *aktem* noci.“

vnitřním kýváním noci, tikotem hodin, kývavým pohybem bran otevřeného hrobu, pohybem vědomí, vracejícího se k sobě a vystupujícího ze sebe, které se dělí a samo sobě uniká, bloudí s šelestěním nočních křídel daleko od sebe jako přízrak, který se už smísl s přízraky dřívějších mrtvých, „skandování“, které je ve všech těchto formách pohybem zániku, pohybem návratu do nitra zániku, „kolísavý úder“, který se kousek po kousku afirmuje, se však zhmotňuje a nakonec se stává živoucím srdcem Igitura, tím srdcem, jehož příliš jasná jistota mu pak „vadí“ a vyzývá ho ke skutečnému aktu smrti. Došli jsme tedy od nejvnitřnějšího k nejnějnějšmu: nevymezená, neměnná a neplodná absence se nepostřehnutelně proměnila, vzala na sebe podobu a formu mladíka a tím, že se v něm stala skutečnou, našla v této skutečnosti prostředek, jak uskutečnit rozhodnutí, které ho zničí. Tak se noc, která je intimitou Igitura, tato tepající smrt, která je srdcem každého z nás, musí stát samotným životem, jistým srdcem života, aby následovala smrt, aby se smrt nechala na okamžik uchopit, identifikovat, aby se stala smrtí identity, která se k ní rozhodla a chtěla ji.

Ranější verze jeho vyprávění ukazují, že Mallarmé v Igiturově smrti a sebevraždě nejprve viděl smrt a očistu noci. Na těchto stránkách (zvláště ve *scolion, d*), už to není Igitur ani jeho vědomí, kdo pracuje a bdí, ale sama noc, a všechny události jsou tudíž prožívány nocí. Srdce, které v definitivním textu Igitur poznává jako své vlastní: „Slyším tlukot svého vlastního srdce. Nemám rád tento hluk: tato doko-

nalost mé jistoty mi vadí; všechno je příliš jasné,“ je ostatně srdcem noci: „Všechno bylo dokonalé; byla čirou Nocí a slyšela své vlastní srdce, jak bije. Přesto ji zneklidňovalo, zneklidňovalo ji přílišnou jistotou, příliš sebejistým konstatováním: chtěla se sama znovu pohroužit do temnoty své jedinečné hrobky a zřít se myšlenky na svou vlastní formu. . . “ Noc je Igitur a on je onou částí noci, kterou noc musí „zredukovat do stavu temnoty“, aby se znovu stala svobodou noci.

KATASTROFA „IGITUR“

Je signifikantní, že v poslední verzi Mallarmé změnil celý zorný úhel díla a učinil z něj Igiturův monolog. Ačkoliv toto prodloužení Hamletova monologu nedává příliš zaznít afirmaci první osoby, dobře si všimneme onoho bledého „Já“, které se čas od času ukazuje za textem a podpírá jeho dikci. Všechno se tedy mění: tím hlasem, který mluví, už nemluví noc, ale hlas, který jakkoli se učinil průhledným, je ještě velmi osobní a tam, kde jsme mysleli, že stojíme před tajemstvím Půlnoci, před čirým osudem absence, máme jen promlouvající přítomnost, zředěnou, nicméně jistou, evidenci vědomí, které v noci, jež se stala jeho zrcadlem, stále ještě přemítá jen o sobě samém. To je pozoruhodné. Řeklo by se, že Mallarmé couvl před tím, co ve *Vrhu kostek (Un coup de dés)* nazve „identickou neutralitou propasti“: zdálo se, že činil po právu noci, jenže veškerá práva ponechal vědomí. Ano, řeklo by se, že měl strach, že se mu před očima všechno rozplyne, „zbortí, zhroutí,

zešlíf“, kdyby tajně neuvedl na scénu živoucí mysl, která by ještě z pozadí mohla podpírat absolutní nicotnost, kterou hodlal evokovat. Pokud si někdo přeje mluvit o „katastrofě *Igitur*“, tak je možná zde. *Igitur* nevychází z komnaty: prázdná komnata, to je stále on, ten, kdo se spokojí s tím, že mluví o prázdné komnatě, a kdo nemá než svou řeč na to, aby ji učinil nepřítomnou, řeč, kterou nezakládá žádná původnější absence. A je-li opravdu ke svrchovanému dosažení smrti nutné, aby se vystavil přítomnosti svrchované smrti, tomuto ryzímu prostředí *Půlnoci*, která ho „vyškrtává“ a smazává, pak se taková konfrontace, taková rozhodující zkouška nepodařila, protože se uskutečňuje pod ochranou vědomí, pod jeho záštitou a bez rizika pro ně.

Nakonec tu jako jediný zbývá čin v temnotě své závažnosti, flakón, který se vyprázdní, kapka nicoty, která se vypije, čin jistě nasáklý vědomím, který však není rozhodující jen proto, že byl rozhodnut, který v sobě nese těžkopádnost rozhodnutí. *Igitur* končí svůj monolog dosti uboze slovy: „Odbila hodina k mému odchodu,“ na nichž je vidět, že vše zbývá udělat, že nepostoupil ani o krok směrem k „tedy“, které reprezentuje jeho jméno, k onomu uzavření sebe sama, které by chtěl ze sebe vydobýt prostřednictvím jediného faktu, totiž přesvědčení, že — protože ji chápe, protože zná její náhodnou povahu — se povznese na roveň nutnosti, znicotní ji jako náhodu a přízpůsobí se právě této nicotnosti. Jak by však *Igitur* mohl znát náhodu? Náhoda je ona noc, které se vyhnul, v níž uvažoval jen o své vlastní evidenci a své ne-

ustálé jistotě. Náhoda je smrt a kostky, podle nichž se umírá, jsou vrženy náhodně, znamenají jen zcela náhodný pohyb, který nás znovu vrací k náhodě. Právě o půlnoci „musejí být kostky vrženy“? Jenže Půlnoc je právě tou hodinou, která odbíjí, až když jsou kostky vrženy, hodinou, která ještě nikdy nepřišla, která nikdy nepřichází, je čirou neuchopitelnou budoucností, hodinou věčně minulou. Již Nietzsche narazil na tentýž rozpor, když řekl: „Zemři v pravou chvíli.“ Tuto pravou chvíli, která jediná vyváží náš život svrchované vyváženou smrtí, můžeme uchopit jen jako nepoznatelné tajemství, které by se mohlo osvětlit jen tak, že bychom se, již mrtví, mohli na sebe podívat z bodu, z něhož by nám bylo dáno přehlédnout jako jeden celek jak náš život, tak i naši smrt, z toho bodu, který je možná pravdou noci, odkud by *Igitur* chtěl odejít, aby svůj odchod učinil možným a správným, kterou však redukuje na bídu odlesku. „Zemři v pravou chvíli.“ Ale charakteristickou vlastností smrti je její nespravedlnost, její nedostatek spravedlnosti, onen fakt, že přichází buď příliš brzy, nebo příliš pozdě, předčasně a jakoby po činu, přichází až po svém příchodu, jako propast přítomného času, jako říše času bez přítomnosti, bez onoho přesného bodu, jímž je nestabilní rovnováha okamžiku, skrze niž se vše ocitá na stejné úrovni.

„VRH KOSTEK“

Že by *Vrh kostek* byl konstatováním takového nezdaru, rezignací na snahu ovládnout nespoutanost

náhody svrchovaně uměřenou smrtí, možná, ale nedá se to říci tak jistě. *Igitur*, dílo nikoli nedokončené, ale opuštěné, oznamuje svůj nezdar spíše svou opuštěností, jejím prostřednictvím znovu nalézá svůj smysl, uniká naivitě úspěšného podniku, aby se stalo silou a utkvělou představou neukončitelného. Po třicet let provází *Igitur* Mallarméa, stejně jako u něj po celý jeho život bdí naděje na „velké Dílo“, kterou tajemně naznačuje před svými přáteli a jejíž realizaci nakonec učinil pravděpodobnou dokonce i ve svých očích a dokonce, v jednu chvíli, i v očích člověka nejméně důvěřivého vůči nemožnému, v očích Valéryho, který tím je sám udiven a který se z této rány nikdy nevzpamatoval, skryl ji však požadavkem opačného postoje.

Vrh kostek není *Igitur*, ačkoli oživuje téměř všechny jeho prvky, není to ani převrácený *Igitur*, opuštěná výzva, poražený sen, naděje, která se stala rezignací. Takováto srovnání by byla bezcenná. *Vrh kostek* neodpovídá *Igitur* jako jedna věta odpovídá jiné, jako řešení odpovídá problému. Sama ona halasná proklamace, VRH KOSTEK NIKDY NEVYLOUČÍ NÁHODU, síla její afirmace, nezvratná záře její jistoty, která z ní dělá autoritativní přítomnost, která drží celé dílo fyzicky pohromadě, tento blesk, který se zdá dopadat na bláznivou víru *Igitur*, aby ji zničil, přece však dalek toho, aby jí protiřechil, jí naopak ještě dává poslední šanci, kterou není chtít zničit náhodu, byť aktem smrtelné negace, nýbrž cele se této náhodě oddat, posvětit ji bezvýhradným vstupem do její intimity, zřeknutím se bezmoci, „bez korábu marného kdekoli“. U umělce tak fascinovaného touhou po mistrovství

není nic působivějšího, než tato finální řeč, v níž dílo najednou září nad ním, už ne jako nutné, ale jako nějaké „možná“ čiré náhody, v nejistotě „výjimky“, nikoli nutné, ale absolutně ne-nutné, jako souhvězdí pochybnosti, které září jen na zapomenutém nebi záhuby. Noc *Igitur* se stala mořem, „zející hlubinou“, „identickou neutralitou propasti“, „vířením veselá hrůzy“. Jenže *Igitur* v noci stále ještě hledal jen sebe sama, chtěl zemřít v srdci své myšlenky. Učinit z bezmoci moc, o to šlo, to nám bylo řečeno. Ve *Vrhu kostek* mladík, který nicméně dospěl, který je nyní „vládcem“, mužem svrchované vlády, možná vskutku drží v ruce šťastný hod, „jedinečné Číslo, které nechce být jiné“, on však nehraje o tuto jedinečnou šťastnou náhodu, kterou by mohl ovládnout náhodu, o nic víc než člověk, který má vždy v ruce nejvyšší moc, moc zemřít, který však přesto umírá mimo tuto moc, „mrtvola rukou odstrčená od tajemství, které chová“: mohutný obraz odmítající výzvu dobrovolné smrti, té smrti, v níž ruka drží tajemství, jímž jsme vyvrženi mimo toto tajemství. A tato šťastná náhoda, o kterou se nehraje, která zůstává nečinná, není ani znakem moudrosti, plodem uváženého a rozhodného zdržení se, je sama čímsi nahodilým, je svázaná s náhodou stáří, které se stalo neschopným, jako kdyby se nám bezmoc musela zjevit ve své nejzdevastovanější podobě, v níž je jen bídou a opuštěností, směšnou budoucností starce nad hrobem, pro něhož je smrt jen neužitečnou bezdělností. „*Takové ztroskotání.*“ Ale co se děje při takovém ztroskotání? Může se nejvyšší spojení, ona hra, která se hraje ve faktu umírání, ne proti

náhodě nebo s náhodou, ale v intimitě náhody, v té oblasti, kde nic nemůže být uchopeno, může se ten vztah v nemožnosti ještě prodloužit tím, že dá vzniknout onomu „*Jako by*“, jímž by se matně nastínila závrať díla, třestění obsažené v „*mužném rozumku*“, jistý druh „*ustaraného*“, „*němého*“ a „*usmiřujícího*“ „*smíchu*“? Na to není žádná odpověď, žádná jiná jistota než koncentrace náhody, její hvězdná oslava, její pozvednutí až k bodu, kdy její prolomení „*roní absenci*“, „*jakýsi poslední bod, který ji posvěcuje*“.

„Jestli bude (povídka) dokončena, budu vyléčen.“ Naděje, jejíž prostota nás dojíhá. Povídka však dokončena nebyla: na bezmoc — onu opuštěnost, v níž nás dílo drží a kam vyžaduje, abychom sestoupili v zájmu o jeho blízkost —, na tuto smrt neexistuje lék. Absence, kterou chtěl Mallarmé učinit ryzí, ryzí není. Noc není dokonalá, nepřijímá, neotevřívá se. Nestaví se proti dni svým tichem, spočinutím, ustáním v úkolech. V noci je ticho řečí a není tam spočinutí, neboť v ní chybí místo. Vládne tam nepřestávající a nepřetržitě; nikoli jistota dosažené smrti, ale „věčná muka umírání“.

RILKE A POŽADAVEK SMRTI

Jestliže se Rilke proto, aby dostal svému osudu básníka, snaží otevřít oné větší dimenzi sebe sama, která nesmí vylučovat to, čím se stává umíráním, pak o něm nelze říci, že couvá před obtížnými aspekty zkušenosti. Dívá se do tváře tomu, co nazývá děsem. To je nejstrašnější. Je to síla, která je pro nás příliš velká, naše vlastní síla, která nás přesahuje a kterou nepoznáváme, ale právě proto ji k sobě musíme vábit, přiblížit si ji, přiblížit se v ní tomu, co je blízké jí.

Občas mluví o překonání smrti. Slovo „překonání“ je jedním z těch slov, která jeho poezie potřebuje. Překonání znamená překročení, ale takové, že snese to, co nás překračuje, aniž se od toho odvracíme, aniž směřujeme k něčemu za. Možná v tomto smyslu Nietzsche chápe Zarathustrova slova: „Člověk je něčím, co musí být překonáno“; ne že by člověk musel dosáhnout něčeho za člověkem: nemá, čeho by dosáhl, a jestliže je on tím, co ho přesahuje, tento přesah není něčím, co by mohl vlastnit ani čím by mohl být. „Překonání“ je tedy také velmi vzdálené od „ovládnutí“. Jedna z chyb dobrovolné smrti spočívá v touze být pánem svého konce a

vnutit vlastní formu a mez i tomuto poslednímu pohybu. Výzva *Igitur* je taková: stanovit náhodě hranici, zemřít ve svém vlastním nitru v transparenzi události, kterou člověk učinil sobě rovnou, kterou zničil a která tak může bez násilí zničit jeho. Sebevražda zůstává svázána s přáním zemřít a obejít se přitom bez smrti.

Když Rilke uvažuje ve formě básně nad sebevraždou mladého hraběte Wolfa Kalckreutha, odpuzuje ho od takového druhu smrti to, jakou netrpělivost a nepozornost ukazuje. Netrpělivost je prohřeškem vůči hluboké zralosti, která je v protikladu k hrubému jednání moderního světa, onomu shonu, který spěchá jednat a který se zmítá v prázdné naléhavosti věcí, jež je třeba udělat. Netrpělivost je také prohřeškem vůči utrpení: tím, že odmítá vytrpět strašné, že se vyhýbá nesnesitelnému, se člověk vyhýbá okamžiku, v němž se všechno převrací, kdy se největší nebezpečí stává esenciálním bezpečím. Netrpělivost dobrovolné smrti a toto odmítnutí čekat, dosáhnout ryzího středu, kde bychom se znovu našli v tom, co nás přesahuje.

*Že jsi nepočkal, až se ti ta tíha
stane nesnesitelnou: pak se převrací
a tak těžká je jen proto, že je tak ryzí.*

Vidíme tedy, že příliš rychlá smrt je jako dětský rozmar, nedostatek čekání, gesto nepozornosti, které nás nechává odcizené našemu konci, navzdory rozhodnému charakteru události nás nechává zemřít ve sta-

vu rozptýlenosti a nevhodnosti. Ten, kdo umírá příliš ochotně, kdo je příliš vášnivě smrtelný jako člověk, který chce ze všech sil přestat žít, je prudkostí elánu, který ho vytrhává životu, jakoby uchráněn smrti. Nelze příliš toužit po smrti, smrt nesmí být zastíněna tím, že na ni vrhneme stín přehnané touhy. Možná existují dvě rozptýlené smrti: ta, ve které jsme nedozráli, která nám nepatří; a ta, která neuzrála v nás a které jsme dosáhli násilím. V obou případech, protože není naší smrtí, protože je více naší touhou než naší smrtí, se můžeme obávat, že zahyneme nedostatkem smrti, tím že podlehneme v konečné nepozornosti.

I. HLEDÁNÍ SPRÁVNÉ SMRTI

Zdá se tedy, že mimo všechny náboženské nebo morální systémy je člověk doveden k tázání, zda neexistuje dobrá a špatná smrt, možnost zemřít autenticky, v souladu se smrtí, ale také hrozba, že zemřeme špatně, jakoby nedopatřením, neesenciálně a nesprávnou smrtí a to do té míry, že by celý život mohl záviset na správném vztahu ke smrti, na tomto jasnozřivém pohledu nasměrovaném do hlubiny pravé smrti. Když přemýšlíme o této starosti o správnou smrt a potřebě svázat slovo smrt se slovem autenticita, o požadavku, který Rilke intenzivně prožíval v několika podobách, vidíme, že pro něj měla dvojitý původ.

A. ZEMŘÍT VĚRNÝ SÁM SOBĚ

*Ó Pane, obdař každého jeho vlastní smrtí,
umíráním, které by skutečně vzešlo z tohoto života
a ve kterém by našel lásku, smysl a úzkost.*

Toto přání má svůj kořen v jisté formě individualismu, která patří ke končícímu XIX. století a jemuž dal omezeně interpretovaný Nietzsche své pyšné nadpisy. Nietzsche by také chtěl zemřít svou smrtí. Odtud znamenitost, kterou spatřuje v dobrovolné smrti. „Umírá svou smrtí, vítězný, ten, kdo ji vykonává. . .“ „Ale nenáviděná. . . je vaše šklebící se smrt, která postupuje, plazíc se jako zloděj.“ „Jinak pro vás bude vaše smrt nezdarem.“ Zemřít jako já sám, individuální smrtí, až do konce zůstat jednotlivcem, jedinečným a nerozděleným: tady vidíme tvrdé jádro, které se nechce nechat rozbít. Člověk chce zemřít, ale ve svou hodinu a svým způsobem. Nechce zemřít jako kdokoli, jakoukoli smrtí. Pohrdání anonymní smrtí, oním „Umírá se“, je převlečená úzkost, která dala zrod anonymní povaze smrti. Nebo jinak, člověk chce zemřít, to je vznešené, nechce však zesnout.

ÚZKOST Z ANONYMNÍ SMRTI

Pohrdání nehraje v diskrétním a tichém Rilkeho nitru žádnou roli. Úzkost z anonymní smrti v něm však utvrdila starost, kterou probudily názory Simmela, Jacobsena a Kierkegaarda. *Malte* dal této úzkosti formu, kterou bychom od této knihy nemohli oddělit, kdyby

naše doba o neosobní smrti a o vzhledu, který lidem propůjčuje, blíže neuvažovala. Maltova úzkost se ostatně vztahuje spíše k anonymní existenci ve velkých městech, k oné stíněnosti, která z některých dělá bloudící bytosti, upadlé mimo sebe sama a mimo svět, již zemřelé netečnou smrtí, která se neuskutečňuje. V tom tkví vlastní horizont této knihy: učení se exilu, letmý dotek bloudění, které na sebe bere konkrétní podobu toulavé existence, do níž sklouzává mladý cizinec, vyhoštěný se své životní situace, vržený do nejistoty prostoru, kde „on sám“ neumí ani žít, ani zemřít.

Tomuto strachu, který v Maltovi vyvstává, který ho přivádí k objevení „existence strašného“ v každé části vzduchu, úzkosti z tíživé cizosti, když se vytrácejí všechny ochranné záruky a najednou se hrouť představa nějaké lidské přirozenosti, lidského světa, v němž by člověk mohl nalézt útočiště, Rilke čelil jasností a mužně ho snášel, on, který bydlel v Paříži, v tomto příliš velkém městě, „až po okraj plném smutku“, a bydlel tam „právě proto, že je to těžké“. Viděl v tom rozhodující zkoušku, takovou zkoušku, která proměňuje, která učí vidět, od níž člověk může „začít žít svou vlastní životní situací“. „Pokud se někomu daří tady pracovat, dostává se hodně hluboko.“ Když se však této zkoušce snaží ve třetí části *Knihy hodiniek* dát tvar, proč se přesto zdá, že se odvrací od smrti takové, jak ji viděl, jako děsivou blízkost prázdné masky, aby ji nahradil nadějí v jinou smrt, která by pro nás nebyla ani cizí, ani tíživá? Nevyznačuje tentokrát víra, kterou vyjadřuje, ona myšlenka, že

můžeme zemřít vítání svou smrtí, důvěrně známou a přátelskou, bod, ve kterém se vyhnul zkušenosti tím, že se zahalil do naděje určené k uchláčení jeho srdce? Tento ústup nelze přehlédnout, je tu však také jiná věc. Malte se neseťkává jen s úzkostí v čisté podobě něčeho strašného, objevuje strašné také v podobě absence úzkosti, v podobě každodenní bezvýznamnosti. Nietzsche to viděl také, ale přijal to jako výzvu: „Neexistuje větší banalita než smrt.“ Smrt jako banalita, kdy se smrt sama degraduje na vulgární nicotnost, byla tím, co Rilkeho přimělo ustoupit, byl to ten moment, kdy se ukazuje taková, jaká také je, když zemřít nebo způsobit smrt už nemá větší význam než „vypít doušek vody nebo uříznout hlávkou zelí“. Masová a sériová smrt, smrt, která není dělána na míru, vyrobená ve velkém pro všechny, v níž každý kvapně zmizí, smrt jako anonymní produkt, bezcenný předmět, stvořená k obrazu věcí moderního světa, od něž se Rilke vždycky odvracel: už z těchto srovnání je vidět, jak sklouzává od esenciální neutrality smrti k myšlence, že tato neutralita je jen historickou a provizorní formou, sterilní smrtí velkých měst.⁶ Někdy, když se ho zmocní strach, musí naslouchat anonym-

⁶ „Při tak mimořádné produkci není ovšem každá jednotlivá smrt tak dobře provedena, ale na tom tak nesejde. Tím je vinna masová výroba. Kdo dnes něco dá za dobře propracovanou smrt? Nikdo. Ba i zámožní, kteří si přece mohou dovolit umírat obšírně, začínají být liknaví a lhostejní; přání mít svou vlastní smrt je stále vzácnější. Ještě nějaký čas a bude tak vzácná jak vlastní život“ (*Zápisky Malta Lauridse Brigga*; přihlédnuto k překladu Josefa Suchého).

nímu hučení „umírání“, které vůbec nevzniká vinou doby ani lidské netečnosti: v každé době všichni umíráme jako mouchy, které podzim vrhá do místností, kde slepě krouží v nehybné závratí a náhle pokrývají stěny svou hloupou smrtí. Ale když strach přejde, znovu si dodává jistoty tím, že si připomíná šťastnější svět jiné doby, a tato smrt ničeho, která ho roztrásla, se mu zdá jen ukazovat nedostatečnost doby zasvěcené spěchu a rozptýlení. „Pomyslím-li na *domou*, kde teď už nikdo není, vždycky mám dojem, že dříve to muselo být jinak. Dříve se vědělo (nebo snad alespoň tušilo), že každý nese svou smrt v sobě jako plod jádro. Děti ji měly malou, dospělí velkou. Ženy ji nosily v lůně a muži v hrudi. Měli ji a to dodávalo každému zvláštní důstojnosti a tiché hrdosti.“ Tak v něm tedy vzniká představa vznešenější smrti, té Chambellanovy, kde si svrchovanost smrti, svou monumentální všemocností naprosto přesahující naši běžnou lidskou perspektivu, ponechává přinejmenším rysy aristokratické nadřazenosti, ze které má člověk strach, kterou však může obdivovat.

ÚKOL ZEMŘÍT A ÚKOL UMĚLECKÝ

V tomto zděšení ze sériové smrti je smutek umělce, který si váží toho, co je dobře uděláno, který chce vytvořit dílo a udělat dílo ze své smrti. Smrt je tak od začátku ve vztahu k tak obtížně objasnitelnému pohybu umělecké zkušenosti. To neznamená, že bychom měli být, jak to zamýšlely vynikající osobnosti renesance, umělci sebe sama, že bychom měli učinit z našeho

života a naší smrti umění a z umění skvělou afirmaci své osoby. Rilke mu chybí pokojná nevinnost této pýchy a nemá ani její naivitu: není si jist ani sebou, ani dílem, žije v kritické době, která umění nutí, aby se cítilo neospravedlněné. Umění možná je cestou k sobě samému, Rilke je první, kdo si to myslí, a možná je také cestou ke smrti, která by byla naší smrtí — jenže kde je umění? Cesta, která k němu vede, je neznámá. Jistěže dílo vyžaduje práci, praxi, znalosti, ale všechny tyto formy nadání jsou ponořeny v nesmírné nevědomosti. Dílo vždy znamená: nevědět, že již existuje nějaké umění, nevědět, že již existuje svět.

Právě hledání smrti, která by byla mojí smrtí, temnotou svých cest osvětluje, co je na umělecké „realizaci“ obtížné. Když se podíváme na obrazy, které Rilke používá k podepření své myšlenky (smrt zraje v našem nitru, je plodem, plodem sladkým a temným, nebo také stále zeleným a bez sladkosti, který my, listy a slupka, musíme nést a živit),⁷ dobře vidíme, že se z našeho konce snaží udělat něco jiného než náhodnou událost, která by znenadání přicházela z vnějšku, aby s námi kvapně skoncovala: smrt tu pro mě nesmí být jen v tom úplně posledním okamžiku, ale musí

⁷ *Tam je smrt. Nikoli ta, jejíž hlas je čarovně zdravil v jejich dětství, ale malá smrt, taková, jak je chápána zde, zatímco v nich jejich vlastní konec visí jako kyselý, zelený plod, který nezraje. . . Neboť nejsme než list a slupka. Velká smrt, kterou si každý nese v sobě, je plodem, okolo něž se všechno mění.*

být smrtí od okamžiku, kdy žiji, a musí být v intimitě a hloubce života. Smrt by tak byla součástí existence, žila by z mého života, v nehlubším nitru. Byla by stvořena ze mě a možná pro mě, jako je dítě dítětem své matky, to jsou obrazy, které Rilke také vícekrát používá: plodíme si svou smrt, nebo také přivádíme na svět mrtvě narozené dítě naší smrti — a on žádá:

A dej nám nyní (po všech těch ženských bolestech) rádné mateřství člověka.

To jsou závažné a znepokojivé metafory, které si uchovávají své tajemství. Rilke naráží na obraz rostlinného či organického dozrávání jen proto, aby nás obrátil ke smrti, s níž rád zůstáváme bez vzájemného styku, aby nám ukázal, že má jistý druh existence, a aby k této existenci napnul naši pozornost a probudil náš zájem o ni. Existuje, ale jakou formou existence? Jaký vztah se tímto obrazem ustavuje mezi tím, kdo žije, a faktem umírání? Mohli bychom věřit v přirozené pouto, mohli bychom si například myslet, že produkujeme svou smrt, tak jako tělo plodí rakovinu. Ale tak to není: i když je tato událost biologickým faktem, za organickým fenoménem je třeba stále se ptát po bytí smrti. Člověk nikdy neumírá jen na nemoc, nýbrž na svou smrt, a to je důvod, proč se Rilke tak zarputile odmítal dozvědět, na co umírá, nechtěl mezi sebe a svůj konec postavit zprostředkování všeobecného vědění.

Má intimita s mou smrtí se tedy jeví jako nedosažitelná. Není ve mně jako druhová bdělost nebo jako životní potřeba, která by za mou osobou afirmovala

širší perspektivu přírody. Všechny tyto naturalistické koncepce jsou Rilkemu cizí. Za tuto intimitu, které nemohu dosáhnout, zůstávám zodpovědný: mohu podle temné volby, která mi přísluší, zemřít velkou smrtí, kterou v sobě nesu, ale také onou malou smrtí, kyselou a zelenou, z níž jsem nedokázal udělat dobrý plod, anebo ještě vypůjčenou a náhodnou smrtí:

... není to naše vlastní smrt, ale jakákoli, která si nás nakonec vezme jen proto, že v nás žádná neuzrála.

Je to cizí smrt, která nás nechává zemřít v úzkosti z cizoty.

Je třeba, aby pro mne má smrt byla stále niternější: aby byla jako můj neviditelný tvar, mé gesto, ticho mého nejskrytějšího tajemství. Musím něco udělat, abych ji vytvořil, musím udělat všechno, ona musí být mým dílem, toto dílo mě však přesahuje, je tou částí mne, kterou neosvětluji, které nedosahují a je-jíž nejsem pánem. Ve své úctě k práci a starostlivě vykonaným úkolům Rilke o takové smrti občas říká:

... byla to smrt, kterou dobrá práce hluboce zformovala, ona vlastní smrt, která nás tak potřebuje, protože ji žijeme, a jíž nikdy nejsme tak blízko jako zde.

Smrt by tedy byla jakýmsi nedostatkem, který musíme zaplnit, esenciální chudobou, která připomíná tu Boží, „naprostým nedostatkem pomoci, který potřebuje naši pomoc“, a která je strašná jen úzkostí,

kteřá ji od nás odděluje: vydržet, ztvárnit naši nicotu, takový je úkol. Musíme být zpodobovateli a básníky své smrti.

TRPĚLIVOST

Takový je úkol, který nás ještě jednou přivádí k tomu, abychom přibližovali básnické úsilí a úsilí, kterým musíme umřít, ale neobjasňuje ani jedno, ani druhé. Zůstává jen tušení výjimečného jednání, stěží ucho-pitelného, podstatně odlišného od toho, co se obvykle označuje jako jednání a konání. Obraz pomalého zrání plodu, neviditelného růstu tohoto plodu, jenž je dítětem, nám vnukává myšlenku práce beze spěchu, u které je hluboce proměněn vztah k času, u níž se však změnil také vztah k naší vůli, která plánuje a produkuje. Ačkoli perspektiva je jiná, nalézáme tu znovu stejné odsouzení netrpělivosti, jaké jsme poznali u Kafky, pocit, že ta nejkratší cesta je prohrěškem vůči nevymezenému, pokud nás vede k tomu, čeho chceme dosáhnout, aniž by nás přiměla dosáhnout toho, co každou vůli přesahuje.⁸ Čas, jak se projevuje

⁸Van Gogh se neustále dovolává trpělivosti: „Co to znamená kreslit? Jak k tomu člověk přijde? Je to činnost, při které si razí cestu skrze neviditelnou železnou zeď, která se zřejmě nalézá mezi tím, co člověk cítí, a tím, co může. Jak se má dostat skrze tuto zeď, neboť je bezvýsledné do ní silně bušit, podle mého je nutné tuto zeď podkopat a pomalu a trpělivě ji s pilníkem překonat.“ „Nejsem umělec — jak je to neotesané — si to o sobě byt' jen myslet — jak by člověk mohl nemít trpělivost, nenaučit se od přírody mít trpělivost, mít trpělivost, když vidí tiše se

v činnosti naší obvyklé práce, je časem, který řeže, který popírá, je uspěchaným pohybem mezi body, které ho nesmějí zadržet. Trpělivost hlásá jiný čas, jinou práci, jejíž konec není vidět a která nám nestanovuje žádný cíl, jehož by se dalo rychle dosáhnout. Trpělivost je zde esenciální, protože v tomto prostoru (v prostoru blízkosti smrti a blízkosti díla), kde nejsou hranice ani tvary, kde je nutné podlehnout neuspořádanému volání dálky, je netrpělivost nevyhnutelná: nevyhnutelná a nutná — ten, kdo by nebyl netrpělivý, by neměl na trpělivost právo, nepoznal by ono velké zklidnění, které v největším napětí už k ničemu nesměřuje. Trpělivost je zakoušením netrpělivosti, jejím přijetím a přivítáním, pochopením, které chce přetrvat ještě i v největším zmatku.⁹

Tato trpělivost, ačkoli nás vzdaluje veškerých forem každodenní činnosti, není nečinná. Její způsob činnosti je však tajemný. Úkol, jakým je pro nás vytvoření naší smrti, nám ho dovoluje uhádnout: zdá

zvedat pšenici, věci se vyvíjet — jak by se mohl považovat za něco tak absolutně mrtvého, že by si myslel, že už nemůže ani růst. . . říkám to, abych ukázal, za jak hloupé pokládám mluvit o nadaných či nenadaných umělcích.“

⁹Kdybychom tuto trpělivost srovnali s nebezpečnou pohyblivostí romantického myšlení, jevíla by se nám jako jeho intimita, ale také jako vnitřní odmítko, pokání v samotném srdci provínění (ačkoli u Rilkeho trpělivost často označuje pokornější postoj, návrat do tichého klidu věcí v protikladu k horečnatosti úkolů, nebo ještě poslušnost vůči pádu, který tím, že věc přitahuje do gravitačního centra čistých sil, způsobuje, že se ukládá a spočívá v jeho nehybné plnosti).

se, že máme dělat něco, co přesto dělat nemůžeme, co na nás nezávisí, na čem závisíme my, na čem dokonce ani závislí nejsme, neboť nám to uniká a my unikáme jemu. Říci, že Rilke afirmuje imanenci smrti v životě, je sice správné, zároveň to však znamená brát jeho myšlení jen z jedné stránky: tato imanence není dána, má se uskutečnit, je naším úkolem a takový úkol nespočívá jen v tom, abychom trpělivým aktem zlidštili či ovládli cizost naší smrti, ale abychom respektovali její „transcendenci“; je třeba chápat v ní to, co je absolutně cizí, poslouchat to, co nás přesahuje, a být věrní tomu, co nás vylučuje. Jak způsobit, aby člověk zemřel, aniž by zradil tuto vznešenou moc, již je smrt? Je tu tedy dvojitý úkol: zemřít smrtí, kterou sám sebe nezradím — a zemřít sám sebou, aniž bych zradil pravdu a esenci smrti.

B. ZEMŘÍT VĚRNÝ SMRTI

Právě v tom se vracíme ke druhému požadavku, z něhož pro Rilkeho vzešla představa osobní smrti. Úzkost z anonymní smrti, úzkost z onoho „Umírá se“ a naděje na „Já umírám“, kde se opevňuje individualismus, ho nejdříve přivádějí k tomu, že chce dát okamžiku smrti *své* jméno a *svou* tvář: nechce zemřít jako nějaká moucha, v bzučící hlouposti a nicotnosti; chce mít svou smrt a touto jedinečnou smrtí být pojmenován a pozdraven. Z této perspektivy trpí utkvělou představou já, které chce zemřít jako já, pozůstatek potřeby nesmrtelnosti, soustředěné do samotného faktu umírání takovým způsobem, aby má

smrt byla okamžikem mé největší autenticity, k níž se „já“ rozvrhuji jako k možnosti, která je mi absolutně vlastní, která je vlastní jen mně a která mě drží v tvrdé osamělosti tohoto čistého já.

Přesto Rilke neuvažuje jen o úzkosti z toho, že přestane být sám sebou. Přemýšlí také o smrti, o nejvyšší zkušenosti, kterou reprezentuje, o zkušenosti, která je proto děsivá, jejíž děs nás od ní oddaluje a která se tímto oddálením ochuzuje. Lidé couvli před temnou částí jich samých, potlačili a vyloučili ji, a tak se jim odcizila, je jejich nepřítelem, zlou mocí, jíž se vyhýbají neustálým rozptýlením nebo ji zkrusují strachem, který je od ní odvádí. To je žalostné, činí to z našeho života oblast, která je pouští strachu, oblast dvojnásobně ochuzenou: ochuzenou ubohostí tohoto strachu, který je špatným strachem, a prostřednictvím tohoto ubohého strachu ochuzenou o smrt, kterou zatvrzele stále vyvrhuje mimo sebe. Učinit ze smrti svou smrt, to tedy nyní již neznamená zůstat sám sebou ještě i ve smrti, znamená to rozšířit toto já až ke smrti, vystavit se jí, už ji nevykloučovat, ale zahrnout ji, považovat ji za svou, číst ji jako svou tajnou pravdu, jako to děsivé, v čem poznávám, co jsem, když jsem větší než já sám, když jsem absolutně sám sebou nebo absolutně velkým.

Takto se prosazuje starost, která kousek po kousku posouvá centrum Rilkeho úvah: budeme se na smrt dál dívat jako na nepochopitelnou cizost, nebo se ji naučíme vtáhnout do života, udělat z ní jiné jméno, jinou stránku života? Tato starost se díky válce stala naléhavější a mučivější. Hruža války chmurně osvět-

luje to, co je pro člověka na této propasti nelidské: ano, smrt je odpůrce, neviditelný protivník, který zraňuje to nejlepší v nás, s ní hynou všechny naše radosti. Toto tušení je u Rilkeho, kterého strasti roku 1914 po všech stránkách zničily, velmi silné. Odtud energie, kterou prokazuje, aby nesklopil oči před náhle se vynořivšími hroby. V *Bardo Thödol*, Tibetské knize mrtvých, se mrtvý během období nerozhodnosti, v němž pokračuje v umírání, vidí být konfrontován s jasným prvopočátečním světlem, poté s mírumilovnými božstvy, a pak s hrůzostrašnými postavami rozzlobených božstev. Pokud nemá sílu se v těchto obrazech poznat, pokud v nich nevidí projekci své vlastní vyděšené duše, žádostivé a násilné, pokud se před nimi snaží uprchnout, obdaří je skutečností a hustotou a on sám znovu upadne do bloudění existence. Rilke nás vyzývá k podobné očištění v samotném životě, s tím rozdílem, že tu smrt není odhalením iluzorního zjevení, ve kterém bychom žili, nýbrž tvoří spolu se životem jeden celek, široký prostor jednoty obou oblastí. Důvěra v život a ve jméno života ve smrt: jestliže odmítáme smrt, je to jako bychom odmítali těžké a obtížné stránky života, jako bychom se ze života snažili přijmout jen pramalé části — pak by naše pozitky byly také pramalé. „Ten, kdo nepřítakává tomu, co je na životě děsivé, kdo ho nezdraví výkřiky veselí, ten nikdy nebude vlastnit nevýslovné síly našeho života, zůstane na okraji, až padne rozhodnutí, nebude ani živý, ani mrtvý.“¹⁰

¹⁰V tomto úsilí „posílit důvěrnou familiárnost ke smrti, vycházející při tom z nehlubších radostí a krás života“, se Rilke pře-

MALTOVA ZKUŠENOST

Maltova zkušenost byla pro Rilkeho rozhodující. Tato kniha je tajemná, protože se točí okolo skrytého centra, k němuž se autor nemohl přiblížit. Tímto centrem je Maltova smrt nebo okamžik jeho zhroucení. Celá první polovina knihy ji ohlašuje, veškeré zkušenosti směřují k tomu, aby pod životem, jako důkaz nemožnosti tohoto života, otevřely bezedný prostor, kam sklouzává, kam padá, avšak tento pád je nám skryt. Navíc se zdá, že se kniha, jak je postupně psána, vyvíjí, jen aby na tuto pravdu zapomněla, a propadá se do odboček, kde na nás nevyjádřené kyne ze stále větší a větší dálky. Ve svých dopisech Rilke vždy mluvil o mladém Maltovi jako o bytosti zápasící se zkouškou, v níž musel podlehnout. „Nepřekročila snad tato zkouška jeho síly, takže ji nevydržel, ačkoli

devším snaží ovládnout náš strach. To, čeho se obáváme jako nějaké záhady, je neznámé jen kvůli bloudění našeho strachu, které jí brání dát se poznat. Je to naše zděšení, co vytváří děsivé. Je to síla našeho vyloučení smrti, která nám při náhlém příchodu smrti vnucuje hrůzu z toho, že jsme ze sebe vyloučení. Rilke nevnáší smrt do nebe, nejprve se pokouší o smíření: chce, abychom pocítovali důvěru k tomuto temnému, aby se prosvětlo. Ale jak se to stává při každém zprostředkování, to, co bylo skutečností a silou, která nás překračuje, tím že se přizpůsobuje našemu měřítku, riskuje, že ztratí signifikaci své nespoutanosti. Překonaná cizost se rozpouští v bledou intimitu, která nás učí jen našemu vlastnímu vědění. Rilke o smrti říká: „Spokojte se s vírou, že je přítelem, vaším nejbližším přítelem, možná jediným, kterého naše chování a nejistoty nikdy, nikdy nesvedou z cesty.“ Je možné, že nás tak zkušenost přestává svádět z cesty,

byl v mysli přesvědčen o její nutnosti, natolik přesvědčen, že ji následoval s takovou instinktivní vytrvalostí, že se k němu nakonec připojila, aby ho už neopustila? Kniha o *Maltovi Lauridsi Briggovi*, pokud vůbec bude napsána, nebude ničím jiným než knihou o tomto zjištění, předvedeném na někom, pro koho bylo příliš silné. Možná přesto ve zkoušce vítězně obstál, protože napsal smrt Chambellanovu. Ale stejně jako Raskolnikov, vyčerpán svým činem, zůstal na cestě neschopen dále jednat ve chvíli, kdy mělo jednání začít, takže se jeho znovu nabytá svoboda obrátila proti němu a bezbranného ho roztrhala.“

Maltovo zjištění je objevením oné pro nás příliš velké síly, *neosobní* smrti, která je překročením naší síly, tím, co naši sílu přesahuje a co by ji učinilo zázračnou, pokud by se nám z ní podařilo znovu udělat

ale také nás ponechává na staré cestě naší navyklé skutečnosti. Proto aby byla „probouzející“, musí být „cizí“. Nelze si zároveň k sobě smrt přiblížit a doufat, že nás naučí pravdě dálky. Rilke ještě říká: „Smrt není nad naše síly; je čárkou vyznačující míru na okraji nádoby: jsme plní pokaždé, když jí chceme dosáhnout, a být naplněn, to pro nás znamená být těžký: toť vše.“ Smrt je zde znakem plné existence: strach ze smrti by pak byl strachem z té tíhy, díky níž jsme plností a autenticitou, byl by vlašným rozhodnutím se pro nedostatečnost. Touha zemřít by tedy naopak vyjadřovala jistou potřebu plnosti, byla by snahou o nejzazší okraj, elánem tekutiny, která chce naplnit nádobu. Ale stačí dosáhnout okraje? „Přetéci“, to je tajná naše tekutiny, která nezná míru. A přetéci neznamená plnost, nýbrž prázdnotu, přemíru, ve srovnání s níž je plnost stále ještě nedostatkem.

naši sílu. Objev, který nedokáže zvládnout, z něhož nedokáže učinit základ svého umění. Co se tedy děje? „Ještě nějaký čas budu schopen o tomhle všem psát a mluvit. Přijde však den, kdy moje ruka bude daleko ode mne, a když ji vyzvu, aby psala, bude psát slova, jež nemám na mysli. Nastane čas nového výkladu, kdy se slova rozvážou a každý význam se rozplyne jako obláček a spustí se jako déšť. Navzdory svému strachu se přesto podobám někomu, kdo stojí před něčím velkým, a vzpomínám si, že jsem v sobě dříve pocítoval podobné zákmity, než jsem začal psát. Ale tentokrát budu psán já. Jsem dojem, který se promění. Ó, chybí jen maličko, a mohl bych to všechno pochopit a schválit. Jen krůček, a má hluboká bída by se mohla stát blaženstvím. Nejsem však schopen tohoto kroku, upadl jsem a už nikdy nebudu moci se zvednout, neboť jsem zlomený.“ Dalo by se říci, že zde se vyprávění završuje, že to je jeho krajní rozuzlení, za nímž musí všechno ztichnout, a přesto, což je zvláštní, jsou tyto stránky naopak pouze začátkem knihy, která nejenže pokračuje, ale kousek po kousku a v celé druhé části se stále více vzdaluje od bezprostřední osobní zkoušky, už k ní odkazuje jen s opatrnou zdrženlivostí, pokud je pravda, že když Malte mluví o chmurné smrti Karla Smělého nebo o králově šílenství, dělá to proto, aby nemluvil o své vlastní smrti nebo o svém šílenství. Všechno se děje tak, jako by Rilke ukryl konec knihy na začátku, aby si dokázal, že po tomto konci ještě zůstává něco možné, že není děsivým posledním tahem, po kterém už není co říct. A přesto víme, že dokončení *Malta* znamenalo pro

toho, kdo jej napsal, začátek krize, která potrvá deset let. Bezpochyby v sobě krize měla jiné hloubky, on sám ji však vždycky spojoval s touto knihou, kde měl pocit, že řekl všechno a že mu přesto uniklo to esenciální, takže jeho hrdina, jeho dvojník, ještě kolem něj bloudil jako špatně pohřbený mrtvý, který chtěl stále přebývat jemu na očích. „Stále se zotavuji z této knihy“ (1912). „Dokážeš pochopit, že jsem za touto knihou zůstal úplně jako pozůstalý, v největší hlubině sebe sama, vyrazený, ničím nezaměstnaný, ničím nezaměstnatelný?“ (1911). „V následném zoufalství se Malte dostal za vše, do jisté míry i za smrt, takže už pro mě není možné nic, dokonce ani zemřít“ (1910). Řeč, kterou je třeba si pamatovat a která se v Rilkeho zkušenosti vyskytuje jen zřídka, která zde ukazuje jeho zkušenost otevřenou do oné noční oblasti, v níž se už smrt neukazuje jako ta nejvlastnější možnost, nýbrž jako prázdná hlubina nemožnosti, do oblasti, od které se odvrací nejčastěji, v níž však přesto bude deset let bloudit, přivoláván do ní dílem a požadavkem díla.

Je to zkouška, kterou snáší s trpělivostí, s bolestným údivem a neklidem bloudícího, který je bez vztahu dokonce i k sobě samému. Bylo zjištěno, že během čtyř a půl roku pobýval asi na padesáti různých místech. V roce 1919 ještě jedné přítelkyni píše: „Moje nitro se stále více uzavíralo, jakoby proto, aby se chránilo, stalo se pro mě samého nedostupným, a teď nevím, jestli je v mém středu ještě síla vstupovat do vztahů světa a uskutečňovat je nebo jestli se tam dole v tichosti neuchoval jen hrob mé dřívější duše.“ Proč tyto

obtíže? Protože celý problém je pro něj začít od bodu, ve kterém se „zmizelý“ zlomil. Jak učinit z nemožného začátek? „Už pět let, od té doby, co byl dokončen *Malte*, si vedu jako začátečník a po pravdě jako někdo, kdo nezačíná.“ Později, když mu jeho trpělivost a přitakání dovolí vyjít z této „ztracené a zoufalé oblasti“ tím, že mu dovolí se setkat se svou pravou řečí básníka, s řečí „Elegií“, jasně řekne, že v tomto novém díle, vycházejí ze stejných daností, jaké učinily *Malto* existenci *nemožnou*, se život znovu stává *možným*, a navíc prohlásí, že nenašel cestu ven tím, že by couvl, ale naopak tak, že na tvrdé cestě postoupil dál.

II. PROSTOR SMRTI

„V Elegiích se afirmace života a afirmace smrti odhalují, jen když tvoří jednotu. Připustit jedno bez druhého je, a proto tu tento objev oslavujeme, omezením, které nakonec vylučuje veškeré nekonečno. Smrt je tou stranou života, která není obrácena směrem k nám ani námi osvětlena: musíme se snažit vytvořit co možná největší vědomí naší existence, které je doma v obou neomezených říších a nevyčerpatelně se z obou vyživuje. . . Pravá forma života se rozkládá napříč oběma doménami, krev největšího oběhu protéká napříč oběma: není tu ani nějaké zde, ani nějaké za, ale velká jednotu. . .“

Sláva, kterou si získal tento dopis Hulewiczovi a která známějšími než jeho básně učinila úvahy, kterými se je snažil komentovat, ukazuje, jak rádi nahrazujeme čisté básnický pohyb zajímavými ideami. A je

nápadné, že se básník sám neustále pokoušel zbavit temné řeči nikoli tím, že ji vyjádří, ale tím, že jí porozumí — jako kdyby se chtěl v úzkosti ze slov, která je povolán pouze říci a nikdy číst, přesvědčit, že si navzdory všemu rozumí, že má právo číst a chápat.

DRUHÁ STRANA

Četba Rilkeho „pozvedla“ část jeho díla na roveň myšlenek. Tlumočila jeho zkušenost. Ví se, že Rilke odmítá křesťanské řešení: je to tady dole „v čistě pozemském vědomí, hluboce pozemském, blaženě pozemském“, kde je smrt onou druhou stranou, které se máme učit, poznávat ji a přijímat, — možná podporovat. Smrt tedy není jen v okamžiku smrti: v každé chvíli jsme jejími současníky. Proč tedy nemáme bezprostřední přístup k této druhé straně, k tomu, co je životem samým, jenže v jiném vztahu, životem, který se stal jiným, jiným vztahem? Mohli bychom se spokojit s tím, že v nemožnosti k ní přistoupit uznáme definici této oblasti: je to „strana, která není obrácena směrem k nám ani námi osvětlena“. Byla by tedy něčím, co nám esenciálně uniká, jistým druhem transcendence, něčím, o čem však nemůžeme říct, že to má hodnotu a realitu, o čem víme jen to, že jsme od toho „odvráceni“.

Ale proč „odvrácení“? Co nás uvádí do této nutnosti, že se nemůžeme obrátit tak, jak chceme? Zjevně naše meze: jsme omezené bytosti. Když se díváme před sebe, nevidíme, co je vzadu. Když jsme zde, je tomu tak pod podmínkou, že se zřekneme toho tam:

omezení nás má v rukou, poutá nás, tlačí nás zpět k tomu, co jsme, obrací nás zpátky k nám, odvrací nás od jiného, dělá z nás odvrácené bytosti. Dosáhnout druhé strany by tedy znamenalo vstoupit do svobody toho, co je prosto mezí. Nejsme však jistým způsobem i my bytostmi oproštěnými od tady a teď? Možná vidím jen to, co je přede mnou, ale mohu si představit i to, co je za mnou. Nejsem díky vědomí v každém okamžiku jinde, než kde jsem, nejsem pořád pánem jiného a tím, kdo je jiného schopen? Ano, to je pravda, v tom je však zároveň naše neštěstí. Prostřednictvím vědomí unikáme tomu, co je přítomné, jsme však vydáni napospas reprezentaci. Reprezentací v naší vlastní intimitě nastolujeme nátlak setkání tváří v tvář; i když zoufale hledíme vně sebe, stojíme před sebou.

*Tomu se říká osud: být tvář v tvář
a nic než to a pořád tvář v tvář.*

Taková je lidská situace: moci se vztahovat jen k věcem, které nás odvracejí od jiných věcí, a co je vážnější, být ve všem sám sobě přítomen a v této přítomnosti mít každou věc jediné před sebou, být od ní oddělen tímto naproti sobě a tímto svým postavením být oddělen sám od sebe.

Nyní můžeme říci, že z neomezeného nás vylučuje právě to, co z nás dělá bytosti zbavené omezení. Myslíme si, že jsme každou konečnou věcí odvraceni od nekonečna všech věcí, ale nejsme o nic méně odvraceni od této věci, a to způsobem, jímž ji uchopujeme,

abychom si ji reprezentací přisvojili, abychom z ní udělali objekt, objektivní realitu, abychom ji ustavili v našem utilitárním světě, vytrhli ji z čistoty prostoru. „*Druhá strana*“ je tam, kde bychom v jediné věci přestali být od ní odvráceni způsobem, jímž se na ni díváme, odvráceni od ní svým pohledem.

*Všichni tvorové svýma očima vidí
Otevřenost. Jen naše oči jsou
jako převrácené...*

Dosáhnout druhé strany by tedy znamenalo změnit náš způsob přístupu. Rilke má silnou tendenci vidět zásadní obtíž ve vědomí, jak je chápe jeho doba. V dopise z 25. února 1926 upřesňuje, že chabá „úroveň vědomí“ zvýhodňuje zvíře tím, že mu dovoluje vstoupit do skutečnosti, aniž by v ní mělo být centrem. „Otevřeností nemyslíme nebe, vzduch, prostor — to jsou pro pozorovatele stále ještě objekty a tudíž neprůhledné. Zvíře, květina je tím vším, aniž si to uvědomuje, a má takto před sebou, z druhé strany sebe sama, tuto nepopsatelně otevřenou svobodu, která pro nás možná má své ekvivalenty, extrémně chvilkové, jen v prvních okamžicích lásky, když bytost vidí v druhém, v milovaném, svůj vlastní rozměr, nebo ještě ve výlevu k Bohu.“

Je jasné, že Rilke zde naráží na představu vědomí uzavřeného v sobě samém, obydlí obrazu. Zvíře je tam, kam se dívá, a jeho pohled to nereflektuje, nereflektuje ani danou věc, ale otevírá zvíře pro ni. Druhá strana, kterou Rilke také nazývá „čistý vztah“,

je tedy čistotou vztahu, faktem, že v tomto vztahu jsme vně sebe, ve věci samotné a nikoli v nějaké reprezentaci věci. Smrt by v tomto smyslu byla ekvivalentem toho, co bylo nazváno intencionalita. Skrze smrt „se díváme do vnějšku skvělým pohledem zvířete“. Skrze smrt se oči obrací zpět a toto obrácení, to je druhá strana, a druhá strana, to je fakt, že žijeme už ne odvrácení, ale navrácení, uvedení do intimity obratu, nikoli zbavení vědomí, ale skrze vědomí ustavení vně něj a uvržení do extáze tohoto pohybu.

Zamysleme se nad dvěma překážkami, z nichž jedna je spjata s lokalizací jsoucen, s jejich časovým či prostorovým omezením, to znamená s tím, co by se dalo nazvat *špatným objemem*, v němž jedna věc nutně vytlačuje druhou, dává se vidět jen tak, že zakrývá tu druhou atd. Druhá obtíž pochází ze *špatné interiority*, ze špatné interiority vědomí, v níž jsme bezpochyby vyvázáni z omezení tady a teď, v níž v nitru naší intimity disponujeme vším, v níž jsme však touto uzavřenou intimitou také vyloučení z opravdového přístupu ke všemu, jsme vyloučení mimo jiné z věcí svým pánovitým postojem, kterým činíme věcem násilí, onou uskutečňující aktivitou, která z nás dělá vlastníky, výrobce, starající o výsledky a bažící po předmětech.

Z jedné strany tedy špatný prostor, z druhé špatný „vnitřek“: přesto však z jedné strany skutečnost a síla vnějšku, z druhé hloubka intimity, svoboda a ticho neviditelného. Nemohl by existovat bod, kde by byl prostor zároveň intimitou i vnějškem, prostor, který by ve vnějšku již byl duchovní intimitou, intimitou,

která by v nás byla skutečností vnějšku, takový bod, že bychom v něm byli v sobě ve vnějšku, v intimitě i v intimní šíři tohoto vnějšku? K tomu, aby to poznal nebo alespoň zahlédl a tušil a možná vyvolal tím, že to vyjádří, Rilkeho přivádí jeho zkušenost, zkušenost nejprve „mystická“ (ta, se kterou se setkává na Capri a v Duinu)¹¹ a posléze básnická. Rilke to nazývá *Weltinnenraum*, vnitřní prostor světa, který není o nic méně intimitou věcí než intimitou naší a je svobodnou komunikací jedné i druhé, mocnou a nezadržovanou svobodou, v níž se afirmuje čirá síla neurčitého.

*Napříč všemi bytostmi prochází jediný prostor:
vnitřní prostor světa. Tíše létají ptáci
napříč námi. Ó já, jenž chci růst,
dívám se ven, to ve mně roste strom!*¹²

VNITŘNÍ PROSTOR SVĚTA

Co se o něm dá říci? Jaký přesně je tento vnitřek vnějšku, tento rozměr v nás, kam „nekonečno,“ jak prohlašuje v souvislosti se zkušeností z Capri, „proniká tak intimně, jako kdyby se rozsvěčující hvězdy lehce uložily v jeho hrudi“? Lze se k němu skutečně přiblížit? A kudy, jestliže je vědomí naším osudem a my z něj nemůžeme vystoupit a jestliže v něm nikdy

¹¹ Vyprávění o tom nalezneme ve *Zlomcích v próze* pod titulem *Dobrodružství I, Dobrodružství II*.

¹² Báseň datována v srpnu 1914.

nejsme v prostoru, nýbrž tváří v tvář reprezentaci, a navíc jsme stále zaměstnání, jednáním, děláním a vlastněním? Rilke nikdy neustupuje od rozhodné afirmace Otevřenosti, hodně však kolísá, když zvažuje naši schopnost přiblížit se k ní. Někdy se zdá, že je z ní člověk vždy vyloučen. Jindy ponechává naději ve „velká hnutí lásky“, kdy bytost prochází tím, koho miluje, věrná smělosti tohoto pohybu, který nezná ani zastavení, ani omezení, nechce a ani nemůže spočinout v osobě, ke které míří, trhá ji nebo ji překračuje, aby nebyla clonou zastíňující nám vnějšek: to jsou natolik těžké podmínky, že nás nutí dát přednost nezdaru. Milovat vždy znamená milovat někoho, mít někoho před sebou, vidět jen jeho a nikoli za něj, leda nedopatřením, ve skoku nekonečné vášně, takže láska nás nakonec spíše odvrací, než obrací zpět. Do konce i dítě, které je blíže čirému nebezpečí bezprostředního života.

*... malé dítě, už to
obracíme a nutíme je dívat se zpět
na svět forem a nikoli na Otevřenost, která
je ve tváři zvířete tak hluboká...*

A dokonce i zvíře, jehož „bytí je pro něj bez konce, bez obrysu a bez pohledu na svůj stav“, které „tam, kde my vidíme budoucnost, vidí vše a ve všem se vidí a je navždy zachráněno“, někdy také nese „tíhu a starost velké melancholie“, neklid z toho, že je odděleno od původní blaženosti a že je jakoby vzdáleno intimitě svého dechu.

Mohli bychom tedy říct, že Otevřenost je absolutní nejistota a že jsme nikdy, na žádné tváři a v žádném pohledu, nezpozorovali její odraz, neboť veškeré zrcadlení je již zrcadlením figurativní skutečnosti. „*Vždy je to svět a nikdy bezejmenné Nikde.*“ Tato nejistota je esenciální: přistupovat k Otevřenosti jako k něčemu jistému by znamenalo jistotu, že jsme Otevřenost minuli. Co je nápadné a co je Rilkeho zvláštností, je to, nakolik si přesto zůstává nejistým jist, jak ho chce zbavit pochybností, afirmovat ho v naději spíše než v úzkosti, s důvěrou, která ví o tom, že to je těžký úkol, která však neustále obnovuje jeho šťastné ohlašování se. Jako by si už ze samotného faktu, že jsme „odvráceni“, byl jist, že je v nás možnost obrátit se zpět, příslib esenciální přestavby.

Vrátíme-li se k oněm dvěma překážkám, které nás drží v životě obrácené k ohraničenému životu, pak se vskutku zdá, že se hlavní překážka — protože vidíme zvířata, která jsou jí zproštěna, dostávat se k tomu, co nám je uzavřeno —, ona špatná interiorita, která je nám vlastní, že se toto špatné vědomí přesto může z uzavírající a vykazující moci, kterou bylo, stát schopností přijetí a souhlasu: nebýt už tím, co nás od skutečných věcí odděluje, nýbrž tím, co nám je vrací ve chvíli, kdy se vymykají dělitelnému prostoru, aby vstoupily do esenciálního rozměru. Naše špatné vědomí není špatné proto, že je vnitřní a že to je svoboda mimo objektivní hranice, ale proto, že není vnitřní dostatečně a že není vůbec svobodné; stejně jako ve špatném vnějšku v něm vládnou předměty, starost o výsledky, touha mít, chtivost, která nás váže

k vlastnění, potřeba bezpečí a stability, tendence vědět proto, abychom si byli jisti, tendence „znát ze všeho počít“,¹³ která se nutně stává sklonem počítat a všechno na počty redukovat — tedy osud moderního světa.

Pokud tedy existuje naděje, že se obrátíme zpět, spočívá ve stále větším odvracení se proměnou vědomí, která místo aby vědomí vedla k tomu, co nazýváme skutečným a co je jen objektivní realitou, v níž přebýváme v bezpečí stálých forem a oddělených existencí, a která také, místo aby vědomí udržovala na jeho vlastním povrchu, ve světě reprezentací (představ), jež jsou pouhými dvojníky objektů, by ho odvrátila k hlubší intimitě, k tomu nejvnitřnějšímu a nejneviditelnějšímu, kde už se nestaráme o to, abychom dělali a jednali, ale kde jsme osvobozeni od sebe, od skutečných věcí i od příznaků věcí, „opuštění, vystavení na horách srdce“, co nejbližší bodu, kde „je vnitřek a vnějšek shromážděn v jediném souvislém prostoru“.

Novalis jistě vyjadřoval podobnou aspiraci, když řekl: „Sníme o cestování napříč vesmírem. Není tedy vesmír v nás? Neznáme hlubiny našeho ducha. K nitru vede tajemná cesta. Věčnost je v nás se svými světy, minulostí a budoucností.“ A není pochyb o tom, že když Kierkegaard znovu probouzí hloubku subjektivity a chce ji osvobodit od kategorií a obecných

možností, aby ji znovu uchopil v její jedinečnosti, říká něco, čemu Rilke rozuměl. Rilkeho zkušenost nicméně má své zvláštní rysy: je jí cizí panovačné a magické násilí, kterým u Novalise vnitřek afirmuje a podněcuje vnějšek. Stejně tak je jí cizí každé překračování pozemského: jestli básník kráčí směrem k tomu nejvnitřnějšímu, není to proto, aby se vynořil v Bohu, ale aby se vynořil ve vnějšku a aby byl věrný zemi, plnosti a hojnosti pozemské existence, když tryská za své hranice, ve své přehojné síle, přesahující každý kalkul. Mimoto má Rilkeho zkušenost své vlastní úkoly. Těmito úkoly jsou v zásadě úkoly básnické řeči. A právě v tom se jeho myšlení pozvedá k náročnějším měřítkům. Tak se vzdalují theosofická pokušení, která zatěžují jeho myšlenky o smrti právě tak jako jeho hypotézy o vědomí, a dokonce i onu myšlenku Otevřenosti, které má někdy tendenci stát se existující oblastí a nikoli požadavkem existence či přesahující, neomezenou intimitou tohoto požadavku.

OBROT: PROMĚNA V NEVIDITELNÉ

A přesto, co se děje, když při stále větším odvracení se od vnějšku sestupujeme do onoho imaginárního prostoru, jakým je intimita srdce? Dalo by se předpokládat, že tu vědomí jako své východisko hledá nevědomí, že sní o tom ztratit se v instinktivní slepotě, ve které by opět našlo velkou nevědoucí čistotu zvířete. Tak tomu není. Až na III. Elegii, v níž promlouvá elementární, Rilke toto zvnitřňování zakouší

¹³ *Serendre compte* — fráze, která se používá ve významu uvědomit si, slovo *compte* však znamená výpočet, přeložena doslova by tedy znamenala: učinit si počet. (pozn. překl.)

spíše jako proměnu samotných významů. Jedná se o to — říká v dopise Hulewiczovi — „uskutečnit co největší možné vědomí naší existence“ a ve stejném dopise píše: „Veškeré formy tady a teď nemáme jen používat v rámci časových ohraničení, ale je třeba je ustavit — do té míry, do jaké je to v naší moci — ve vyšších významech, na nichž participujeme. . .“ Slova „vyšší významy“ naznačují, že toto zvnitřňování, které převrací osud vědomí tím, že je očišťuje od všeho, co reprezentuje a produkuje, od všeho, co z něj dělá substituci onoho objektivního reálna, kterému říkáme svět — obrat, který nelze srovnávat s fenomenologickou redukcí, který ji však přesto evokuje —, nesměruje k prázdnotě ne-vědění, ale k vyšším nebo náročnějším významům, které jsou možná také bližší svému zdroji a tryskání tohoto zdroje. Toto vnitřnější vědomí je tedy také vědomější, což u Rilkeho znamená, že „jsme v něm přivedeni k danostem pozemské existence, nezávislým na čase a prostoru“ (jedná se tedy jen o širší, roztaženější vědomí), ale vědomější vědomí také znamená: čistší, bližší požadavku, který ho zakládá a který z něj činí nikoli špatnou intimitu, která nás uzavírá, nýbrž sílu překračování, v níž je intimita výbuchem a tryskáním vnějšku.

Ale jak je tento obrat možný? Jak se provádí? A co mu dává autoritu a skutečnost, jestliže nemá být redukován na nejistotu „extrémně chvilkových“ a možná vždy nereálných stavů?

Obratem je vše obráceno směrem dovnitř. To znamená, že se obracíme my sami, že však také obracíme všechno, všechny věci, na kterých se podílíme.

To je zásadní bod. Člověk je svázán s věcmi, je uprostřed nich, a pokud se vzdává své uskutečňující a reprezentující činnosti, pokud se zřetelně stahuje do sebe, není to proto, aby vykázal všechno, co není on sám, ony nízké a pomíjivé skutečnosti, ale spíše proto, aby si je odnesl s sebou, aby je přiměl participovat na tomto zvnitřnění, při němž ztrácejí svou užitnou hodnotu, falešnou povahu a také své úzké hranice, aby tak pronikly do své pravé hloubky. Takto se tento obrat jeví jako nesmírná práce proměňování, jímž se věci, všechny věci, přetvářejí a zvnitřňují a stávají se tak vnitřními v nás a stávají se vnitřními v nich samých: tato přeměna viditelného v neviditelné a neviditelného ve stále více neviditelné, tam, kde být ne-osvětlen nevyjadřuje pouhou privaci, nýbrž přístup ke druhé straně, „která není obrácena směrem k nám ani námi *osvětlena*“. Rilkeho formule to opakovaly mnoha způsoby a u francouzského čtenáře patří k těm neznámějším: „Jsme včelami Neviditelná. Vášnivě sbíráme med viditelného, abychom ho shromáždili ve velkém zlatém úlu Neviditelná.“ „Naším úkolem je zapustit tuto provizorní a pomíjící zemi do našeho ducha tak hluboko, s takovou vášní a trpělivostí, že v nás její esence znovu vzkřísí neviditelné. . .“

Každý člověk je vyzván, aby se znovu pustil do Noemova úkolu. Musí se stát intimní a čistou archou všech věcí, útočištěm, ve kterém se skrývají, kde se přesto nespokojí s tím, aby se uchovaly takové, jaké jsou, takové, jaké si představují, že jsou, omezené, pomíjivé, šalby-života, ale kde se přeměňují,

ztrácejí svou formu, ztrácejí se, aby vstoupily do intimity svého rezervoáru, tam, kde jsou jakoby ochráněny samy před sebou, nedotčené, neporušené, v čířém bodě neurčitosti. Ano, každý člověk je Noe, ale podíváme-li se pozorněji, je jím zvláštním způsobem, jeho poslání nespočívá ani tak v záchraně všech věcí před potopou, jako naopak v jejich potopení do ještě hlubší potopy, kde předčasně a radikálně mizí. Toto je ve skutečnosti tím, k čemu odkazuje lidské poslání. Musí-li se všechno viditelné stát neviditelným, je-li tato proměna cílem, náš zásah je zjevně nadbytečný: proměna se uskutečňuje naprosto sama, neboť vše je pomíjivé, protože jak říká Rilke ve stejném dopise, „pomíjivé je všude ponořeno v hlubokém bytí“. Co tedy máme dělat my, kteří jsme nejméně trvalí, nejnáchylnější k zániku? Co můžeme při tomto spásném úkolu nabídnout? Právě toto: naši náchylnost k zániku, naši způsobilost hynout, naši křehkost, pomíjivost, náš dar smrti.

PROSTOR SMRTI A PROSTOR ŘEČI

Zde tedy opět nacházíme pravdu o naší situaci a tíhu našeho problému. Na konci *Elegií* Rilke používá výraz „nekonečně mrtví“, což je nejasný termín, o lidech se však dá říci, že jsou nekonečně smrtelní, jsou trochu více než smrtelní. Každá věc je pomíjivá, ale my jsme nejpomíjivější, všechny věci pomíjejí, proměňují se, ale my proměnu chceme, chceme pominout a naše vůle je tímto překročením. Odtud výzva: „*Chtěj proměnu*“, „*Wolle die Wandlung*“. Nesmíme setrvá-

vat, ale pomíjet. „*Nikde nelze pobývat*.“ „*Bleiben ist nirgends*.“ „*Ten, kdo se uzavírá v pobývání, už je zkamennělý*.“ Žít, to již vždy znamená dostat výpověď, být vypovězen a vypovědět to, co je. Této separaci však můžeme předejít tím, že se na ni budeme dívat, jako by byla za námi, můžeme z ní udělat okamžik, v němž se od nynějška dotýkáme propasti, kde máme přístup k hlubokému bytí.

Vidíme tak, že obrat, tento pohyb k nejnvtřnějšimu, dílo, v němž se přeměňujeme tím, že přeměňujeme vše, má co do činění s naším koncem a tato přeměna, toto naplnění viditelného v neviditelném, za něž jsme odpovědní, to je vlastní úkol umírání, který pro nás až doposud bylo tak těžké poznat, úkol, který je prací, jistě však velmi odlišnou od práce, kterou vyrábíme předměty a plánujeme výsledky. Dokonce nyní vidíme, že stojí proti ní, ačkoli se jí v jednom bodě podobá, neboť v obou případech se jistě jedná o „přeměnu“: ve světě jsou věci *přeměňovány* v předměty, aby byly uchopeny, použity a zřetelnou pevností svých hranic a afirmací homogenního a dělitelného prostoru učiněny jistějšími — ale v imaginárním prostoru jsou věci *přeměňovány* v to, co je neuchopitelné, nepoužitelné a neopotřebovatelné, co není naším vlastnictvím, ale pohybem vyvlastnění, který nás zbavuje jak jich, tak nás, nejsou jisté: jsou sjednoceny s intimitou rizika, ve které už ani ony, ani my nejsme skryti, ale ve které jsme bezvýhradně vpuštění na místo, kde nás nic nezadržuje.

Rilke v jedné ze svých posledních básní říká, že vnitřní prostor „překládá věci“. Nutí je přechá-

zet z jednoho jazyka do druhého, z cizího, vnějšího jazyka do jazyka zcela vnitřního a dokonce do vnitřku jazyka — když jazyk pojmenovává v tichu a tichem, když dělá ze jména tichou skutečnost. „*Prostor* [který] *nás překračuje* a [který] *překládá věci*“, je tedy přetvářeč, překladatel par excellence. Ale tato informace nám dává tušit víc: neexistuje nějaký jiný překladatel, jiný prostor, ve kterém věci přestávají být viditelné, aby přebývaly ve své neviditelné intimitě? Jistě, a my ho můžeme směle pojmenovat: tímto esenciálním překladatelem je básník a tento prostor je prostorem básně, kde již není nic přítomno, kde v nitru absence všechno mluví, všechno se navrácí do duchovního významu, prostor otevřený, ale nikoli nehybný, centrum věčného pohybu.¹⁴

Jestliže je naším úkolem proměna viditelného v neviditelné, jestliže je tato proměna pravdou obratu, pak existuje místo, kde ji vidíme se uskutečňovat, aniž by se ztrácela v prchavosti „krajně chvilkových“ stavů: tím místem je řeč. Mluvit v podstatě znamená přeměňovat viditelné v neviditelné, znamená to vstupovat do prostoru, který není dělitelný, do intimity, která ač intimitou, přesto existuje vně sebe. Mluvit znamená postavit se na místo, kde řeč potřebuje prostor k tomu, aby zazněla a byla slyšet, a kde se prostor stává samotným pohybem řeči, hloubkou a vibrací slyšení. „Jak,“ říká Rilke ve francouzsky psaném textu, „jak snést, jak

¹⁴Aby pochválil Jacobsenovu poezii, Rilke říká: „Člověk neví, kde končí slovní předivo a kde začíná prostor.“

zachránit viditelné jinak než vytvořením řeči absence, řeči neviditelného?“

Otevřenost, to je báseň. Prostor, kde se vše vrací do hlubokého bytí, kudy vede nekonečný přechod mezi dvěma oblastmi, kde vše umírá, kde je však smrt moudrou společnicí života, kde je hrůza uchvácením, kde oslava naříká a nářek oslavuje, právě ten prostor, ke kterému „se všechny světy řítí jako ke své nejbližší a nejpravdivější skutečnosti“, prostor největšího oběhu a neustálé proměny, to je prostor básně, orfický prostor, ke kterému básník bezpochyby nemá přístup, kam může proniknout jen proto, aby tam zmizel, kam může dosáhnout jen sjednocením s intimitou roztržení, které z něj dělá neslyšná ústa, jako činí z toho, kdo slyší, tíhu ticha: to je dílo, ale dílo jakožto původ.

ZPĚV JAKOŽTO PŮVOD: ORFEUS

Když Rilke opěvuje Orfea, když opěvuje zpěv, který je bytím, není to takový zpěv, který se může uskutečnit z člověka, který ho zpívá, není to dokonce ani plnost zpěvu, ale zpěv jakožto původ a původ zpěvu. V postavě Orfea je skutečně esenciální dvojznačnost, tato dvojznačnost patří k mýtu, který je rezervoárem této postavy, pochází však také z nejistoty Rilkeho úvah, ze způsobu, jakým během zkušenosti kousek po kousku rozpouští podstatu a skutečnost smrti. Orfeus není jako Anděl, v němž je proměna dokonána, který nezná její rizika, ale ani její přízeň a význam. Orfeus je aktem proměny, nikoli Orfeem, který zvítězil nad smrtí, ale Orfeem, který stále umírá, který je

požadavkem zániku, který zaniká v úzkosti z tohoto zániku, v úzkosti, která se stává zpěvem, řečí, jež je čirým pohybem umírání. Orfeus umírá trochu více než my, je námi samotnými, nesa anticipované vědění naší smrti, které je intimitou rozptýlení. Kdyby se báseň mohla stát básníkem, byl by básní, ideálem a příkladem básnické plnosti. Ale zároveň je nikoli dokončenou básní, ale něčím tajemnějším a náročnějším: původem básně, obětním bodem, který už není smířením obou oblastí, který je propastí ztraceného boha, nekonečnou stopou absence, momentem, k němuž se Rilke možná nejvíce přibližuje těmito třemi verši:

*Ó ty, ztracený bože! Ty, nekonečná stopo!
Bylo nutné, aby tě nepřátelská síla, trhající tě, nakonec
rozptýlila,
Aby z nás nyní učinila ty, kdož slyší a jsou ústy přírody.*

Tato dvojznačnost se projevuje mnohými způsoby. Někdy se zdá, že pro Rilkeho to, co dělá lidskou řeč těžkou, cizí čistotě stávání se, je zároveň tím, co ji činí výmluvnější, schopnější pro její poslání — onu proměnu z viditelného v neviditelné, v níž se ohlašuje Otevřenost. Aby se skutečně afirmoval, vyžaduje vnitřní prostor světa zdrženlivost lidské řeči. Je čistý a pravdivý jen v rámci pevných mezí této řeči:

*Prostor, napříč kterým se vrhají ptáci, není
intimním prostorem, který ti zvýrazňuje tvář. . .*

*Prostor nás překračuje a překládá věci:
aby bytí stromu bylo tvým zdarem,
vrhni kolem něj vnitřní prostor, ten prostor,
který se v tobě ohlašuje. Obklop ho zdrženlivostí.
Neumí se ohraničit. Jen tím, že získá formu
v tvém odříkání, se opravdu stane stromem.¹⁵*

Úkolem básníka je tady meditace, což Hölderlin první vyjádřil a oslavil.¹⁶ Osudem básníka je vystavovat se síle neurčitého a čirému násilí bytí, z něhož nelze nic udělat, odvážně ji vydržet, ale zároveň ji zachytit tak, že jí vnutí zdrženlivost, uskutečnění formy. Požadavek plný rizika:

*Proč je třeba, aby někdo stál zpříma jako pastýř, vy-
staven takto nespoutanosti působení?*

Úkol, který však nespočívá ve vydání se napospas nerozhodnosti bytí, ale v tom, aby se mu dala rozhodnost, přesnost a forma, nebo ještě, jak říká, ve „vytváření věcí z úzkosti“, v pozvedání nejistoty úzkosti na rozhodnost správné řeči. Je známo, jaký význam měla pro Rilkeho starost věci vyslovovat a vyslovovat je konečným výrazem, který jim odpovídá: nevýslovné mu tedy připadalo nemístné. Naším úkolem je vyslovovat, je v naší moci vyslovovat konečné věci završeným způsobem, který vylučuje nekonečno, protože sami jsme konečné bytosti,

¹⁵Báseň datována v červnu 1924.

¹⁶Alespoň v hymnu *Jak ve sváteční den*.

dbalé toho, abychom ukončovali, a schopné se v konečném znovu chápat uskutečnění. Zde se Otevřenost uzavírá pod nátlakem řeči natolik determinované, že jsouc daleka tomu, aby byla ryzím prostředím, v němž se uskutečňuje obrat k vnitřku a proměna v neviditelné, sama se přetváří v uchopitelnou věc, stává se řečí světa, řečí, ve které věci nejsou přeměňovány, ale znehybňovány, zmrazovány ve svém viditelném aspektu, jak se to občas děje v expresionistické části jeho díla — *Nové básně (Neue Gedichte)* jsou dílem pohledu a nikoli dílem srdce, *Herzwerk*.¹⁷

Nebo se naopak básník obrací k tomu nejnitternějšímu jako ke zdroji, jehož čiré, tiché tryskání je třeba chránit. Opravdová báseň už tedy není řečí, která vyslovujíc uvěznjuje, uzavřeným prostorem řeči, ale dýchající intimitou, jíž básník sám sebe stravuje, aby zvětšil prostor a rytmicky se rozptýlil: čisté vnitřní hoření kolem ničeho.

*Dýchat, ó neviditelná básni!
Prostore světa, který se čistě a stále
směňuješ za vlastní bytí. Protiváho,
ve které se rytmicky naplňuji. . .
Zisku prostoru.*

A v jiném sonetu:

¹⁷Takto mluví sám k sobě poté, co dokončil *Neue Gedichte*:
*Dílo pohledu je hotovo
Nyní zhotov dílo srdce.*

*Ve skutečnosti je zpívání jiným dechem
Vanutím kolem ničeho. Letem v Bohu. Větrem.*

„*Vanutí kolem ničeho*“: v tom jako by byla pravda básně, když už je jen tichou intimitou, ryzím výdejem, v němž je obětován náš život, a to nikoli kvůli nějakému výsledku, aby bylo něco dobyto nebo nabyto, ale pro nic, v čistém vztahu, kterému je zde dáno symbolické jméno Boha. „*Zpívání je jiným dechem*“: už není onou řečí, která je uchopitelnou a uchopující afirmací, dychtivostí a výbojem, dechem, který dýchaje usiluje, který stále po něčem pátrá, který trvá a chce trvání. Mluvit ve zpěvu znamená přecházet na druhou stranu, přitakat tomuto přechodu, který je čirým úpadkem, a řeč už není ničím jiným než „onou hlubokou nevinností lidského srdce, jejímž prostřednictvím je s to vylíčit, v nezadržitelném pádu až ke své zkáze, čistou linku“.

Proměna se tehdy jeví jako šťastná konzumace bytí, když bezvýhradně vstupuje do pohybu, v němž nic není zachováno, který nic nerealizuje, neuskutečňuje, nezachraňuje, který je čirým štěstím padání, radostí pádu, jásající řečí, která pouze jedinkrát dává zaznít zániku, předtím než v něm sama zmizí:

*Zde, mezi těmi, kdož míjejí, v království úpadku,
buď křišťálem, jenž rezonuje, a v záři rezonance už je
roztříštěn.*

Je však třeba okamžitě dodat, že Rilke také chápe, a mnohem ochotněji, proměnu jako vstup do věč-

nosti a imaginární prostor jako vysvobození z ničivého času. „Zdálo by se mi téměř nespravedlivě nazývat ještě časem to, co bylo spíše stavem svobody, co bylo velmi citelně prostorem, prostředím Otevřenosti a nikoli aktem pomíjení.“¹⁸ V jeho posledních dílech se někdy zdá, že naráží na završený čas, který by trval v čistě současné přítomnosti takovým způsobem, že by věčnost byla spíše čistým kruhem času uzavřeným do sebe. Ať už je však prostor tímto časem nad okamžikem nebo oním prostorem, který „pije nepřítomnou přítomnost“ a proměňuje trvání v nečasovost, jeví se jako centrum, ve kterém přebývá to, co již není, a naším posláním, když v tomto prostoru ustavujeme věci i sami sebe, není zaniknout, ale trvat: zachránit věci, ano, učinit je neviditelnými, ale proto, aby byly ve své neviditelnosti vzkříšeny. Tak se tedy smrt, ona rychlejší smrt, která je naším osudem, znovu stává příslibem přežití. Tak se již ohlašuje chvíle, kdy zemřít bude pro Rilkeho znamenat uniknout smrti — podivné vyprcháání jeho zkušenosti. Co znamená a jak se usku-tečňuje?

III. PROMĚNA SMRTI

V IX. Elegii Rilke osvětluje moc, která nám — nejpomíjivějším ze všech bytostí — patří, moc zachránit to, co bude trvat déle než my:

¹⁸ *Kein Vergehen*. Rilke zde proti „prostoru“ a „Otevřenosti“ staví stravování časem, pád ke konci.

... A tyto věci, jejichž život
je úpadkem, chápou, že je oslavuješ; jakožto pomíjející
nám propůjčují moc zachraňovat, nám, těm nejpomí-
jivějším.
Chtějí, abychom je na dně svého neviditelného srdce
přeměnili
v — ó nekonečno — v nás! ať už bude naše bytí nakonec
jakékoli.

Takové je tedy naše privilegium: jistě je vázáno na náš dar zaniknout, ale jen proto, že v tomto zániku se ukazuje také schopnost podřet a v oné rychlejší smrti je vyjádřeno vzkříšení, jasot přeměněného života.

Nepostřehnutelně se blížíme k okamžiku, kdy v Rilkeho zkušenosti už zemřít nebude zemřít, nýbrž přeměnit fakt smrti, kdy se snaha naučit se nezapírat extrém, vystavit se otřesné intimitě našeho konce, završí v poklidné afirmaci, že neexistuje smrt, že „v blízkosti smrti už člověk smrt nevidí“. Zvíře, které žije v Otevřenosti, je „osvobozeno od smrti“. Ale my, do té míry, v níž se podrobujeme perspektivě života, který je ohraničený a udržovaný v hranicích, „nevidíme než smrt“.

*Ji, nevidíme než ji; svobodné zvíře
má svůj konec stále za sebou,
a před sebou Boha, a když jde kupředu, jde kupředu
ve Věčnosti, tak jako plynou prameny.*

Smrt, „nevidět než smrt“ tedy znamená bloudění omezeného života a špatně obráceného vědomí. Smrt

je sama tato snaha ohraničovat, kterou do bytí vnášíme, je plodem a zřejmě i prostředkem oné špatné proměny, prostřednictvím níž děláme ze všech věcí objekty, dobře uzavřené a ukončené skutečnosti, násáklé naší starostí o konec. Svoboda musí být osvobozením od smrti, přístupem k bodu, kde se smrt stává průhlednou.

*Neboť, v blízkosti smrti, už člověk smrt nevidí
a hledí upřeně vně, možná skvělým pohledem zvířete.*

Neměli bychom už tedy říkat, že smrt je tou stranou života, od které jsme odvráceni, je pouze blouděním tohoto odvrácení, averzí. Kamkoli se odvrátíme, tam je smrt a to, co nazýváme okamžikem smrti, je pouze extrémní vyboulení, přemíra zakřivení, limitní bod, za kterým se všechno převrací, všechno se vrací. To je tak pravdivé, že když zakoušíme obrat — ono navracení se k vnitřku, jímž v sobě vycházíme vně sebe —, odvrací nás od smrti fakt, že překročíme, aniž bychom si toho vůbec všimli, okamžik smrti, protože jsme byli příliš daleko, nepozorní a jakoby rozržití, nebdalí toho, co by pro to bývalo bylo třeba udělat (mít strach, držet se světa, chtít něco *udělat*), a v této nebdalosti se smrt stala zapomenutou, zapomněli jsme zemřít. Po vylíčení dvou mystických zkušeností z Capri a z Duina, kde zřejmě poprvé zakusil to, co bude od roku 1914 nazývat vnitřním prostorem světa, Rilke, který o sobě mluví ve třetí osobě, dodává: „Ve skutečnosti byl už dlouho svobodný, a pokud mu něco bránilo zemřít, bylo to asi jen toto: že si toho jednou

někde opomněl všimnout, že nemusel jako ostatní pokračovat svou cestou, aby k tomu došel, ale naopak kráčet vzad. Jeho jednání už bylo vně, v sebejistých věcech, s jakými si hrají děti, a zanikalo v nich.“

INTIMITA NEVIDITELNÉ SMRTI

Mohlo by nás překvapit, že se tak málo stará o toto vyprcháání zkušenosti, již se zasvěcuje, ale je to proto, že vyjadřuje pohyb, ke kterému hluboce tíhne. Tak jako se každá věc musí stát neviditelnou, stejně tak se musí stát neviditelným to, co činí věc ze smrti, co jí dává charakter syrové skutečnosti. Smrt vstupuje do své vlastní neviditelnosti, přechází od své neprůhledné tváře k průhledné, od své děsivé skutečnosti k úchvatné neskutečnosti, je v tomto přechodu svým vlastním obratem a tímto obratem je neuchopitelná, neviditelná, a přece také zdrojem veškeré neviditelnosti. A najednou chápeme, proč Rilke vždy přecházel mlčením, dokonce i vůči sobě, Maltovu smrt: nevšimnout si této smrti znamenalo dát jí jedinečnou šanci být autentickou, udělat z ní nikoli fatální blouděný strašné hranice, o kterou se třísťíme, nýbrž rozkvetlý a šťastný moment, skrze nějž se při svém zvnitřňování ztrácí ve své vlastní intimitě. A stejně tak ve své poslední nemoci nechtěl vědět, ani na co umírá, ani to, že umře: „Rilkeho rozhovory s jeho lékařem neměnně odrážely jeho touhu, aby jeho bolest nebyla ničím. . . Podivné rozhovory,“ vypráví Dr. Haemmerli, „které vždy docházely až k bodu, kdy by nemocný musel vyslovit slovo smrt, kdy se však vždy náhle obezřetně

zarazil. . . “ Obezřetnost, která je těžko rozluštitelná, u níž člověk neví, jestli touha „nevidět smrt“ vyjadřuje strach z toho ji vidět, vyhýbání se a útěk před nepochopitelným, nebo naopak hlubokou intimitu, která vytváří ticho, vynucuje ticho a stává se nevěděním, aby nesetrvávala v hranicích omezeného vědění.

Také je lépe vidět, jak se Rilkeho úvahy posunuly od doby, kdy si přál osobní smrt. Jako kdysi — i když už ono rozlišení nevyjadřuje tak rozhodně —, je stále hotov mluvit o dvojí smrti, vidět v jedné čistou smrt, čírou průhlednost smrti, ale v té druhé smrt temnou a nečistou. A jako kdysi, a přesněji než kdysi, vidí mezi onou dvojí smrtí rozdílné práce a proměny, buď proto, že ona špatná smrt, která má brutalitu události a náhody, zůstává neproměněnou smrtí, nepřivedenou ke své tajné esenci, nebo proto, že se v pravé smrti stává intimitou proměny.

V jeho myšlení se také upřesňuje to, že ona práce přeměny, která nás nekonečně přesahuje a která nemůže vycházet z naší světské schopnosti jednat a dělat, se v nás uskutečňuje jen skrze samu smrt — jako kdyby se jen v nás mohla očistit, zvnitřnit se a použít na svou vlastní skutečnost onu schopnost proměny, onu sílu neviditelnosti, jejíž hlubinou původu je. A proč toto naplnění nachází zrovna v nás lidech, v nás, kteří jsme ze všech bytostí nejpomíjivější? Je to proto, že nepatříme jen mezi ty, kteří pomíjejí, ale že jsme v tomto království nachýlení zároveň těmi, kdo s pomíjením souhlasí, kdo říkají Ano zániku a v nichž se zánik dává vyslovovat, stává se řečí a zpěvem. Takto je v nás smrt čistotou umírání, protože

může dosáhnout bodu, kdy zpívá, protože v nás nachází „onu. . . identitu absence a přítomnosti“, která se projevuje ve zpěvu, extrémní křehkost, která v okamžiku zlomu rezonuje, vibruje až k čírému jasu rezonance. Rilke o smrti tvrdí, že je to „*der eigentliche Ja-sager*, autentický přítakávač“, říká pouze Ano. To však může nastat jen u bytosti, která má schopnost vyslovovat, stejně jako je vyslovení vyslovením a esenciální řečí jedině v tomto absolutním Ano, v němž řeč propůjčuje hlas intimitě smrti. Existuje tudíž tajná identita umírání a zpěvu, identita proměny neviditelného skrze neviditelné, jímž je smrt, a zpěvu, v jehož nitru se tato proměna uskutečňuje. Vracíme se tu k tomu, co se zřejmě snažil vyjádřit Kafka, alespoň ve větách, které jsme mu přisuzovali: Píšu, abych zemřel, abych dal smrti její esenciální možnost, skrze niž je esenciálně smrtí, zdrojem neviditelnosti, zároveň však mohu psát, jen když ve mně píše smrt, když ze mě činí prázdný bod, v němž se afirmuje neosobní.

SMRT NIKOHO

Slovo „neosobní“, které zde zavádíme, ukazuje, v čem se liší pohled raného a pozdního Rilkeho. Jestliže smrt je srdcem transparence, v níž se nekonečně sama proměňuje, už tu nemůže být otázka osobní smrti, ve které bych umíral v afirmaci své vlastní skutečnosti a své jedinečné existence, takové smrti, v níž bych byl nanejvýš neviditelný a ona by byla viditelná ve mně (smrti s tak monumentálním charakterem, jaký

má za života smrt u Chambellana Brigga) — a mou modlitbou už nebude:

*Ó Pane, obdař každého jeho vlastní smrtí,
umíráním, které by skutečně vzešlo z tohoto života
a ve kterém by našel lásku, smysl a úzkost.*

Ale: „Obdař mě smrtí, která není moje, ale je smrtí nikoho, umíráním, které skutečně vzejde ze smrti, kde nemám zemřít, která není událostí, — událostí, která by mi byla vlastní, která by se přihodila jen mně —, ale neskutečností a absencí, v níž se neděje nic, kde mě neprovází ani láska, ani smysl, ani úzkost, ale čiré opuštění toho všeho.“

Rilke bezpochyby není hotov navrátit smrti nízkou neosobnost, která by z ní udělala cosi méně než osobního, cosi vždy nevlastního. Neosobnost, k níž u něj smrt směřuje, je ideální, je nad osobou, není surovostí skutečnosti ani neutralitou náhody, ale vyprcháním samotného faktu smrti, její přeměnou v samotném jejím jádru. Navíc dvojznačnost slova *eigen* (*der eigen Tod*, „vlastní smrt“), které znamená osobní, ale také autentický (dvojznačnost, kolem níž se zřejmě točí Heidegger, když mluví o smrti jako o absolutně vlastní možnosti, čímž má na mysli smrt jako nejzazší možnost, jako to nejkrajnější, co se Já přihází, ale zároveň jako nejosobnější událost Já, tu, v níž se nejsilněji a nejautentičtěji afirmuje), tento posun by Rilkemu umožnil stále se ještě poznat ve své staré modlitbě: Obdař každého jeho vlastní smrtí, onou smrtí, která je smrtí v pravém slova smyslu, smrtí esenciální a

esenciálně smrtí, která je esenciální esencí, jež je také mojí esencí, protože jsem to já, v němž byla očištěna, v němž se stala, skrze obrat k vnitřku, přitakáním a intimitou mého zpěvu, čistou smrtí, očištěním smrti smrtí, tedy mým dílem, dílem přechodu věcí do nitra ryзости smrti.

Vskutku nesmíme zapomenout, že toto úsilí pozvednout smrt k ní samé, vytvořit shodu mezi bodem, kdy se ztrácí sama v sobě, a bodem, kdy se já ztrácím vně sebe, není prostě jen vnitřní záležitostí, ale obsahuje nesmírnou odpovědnost vůči věcem a je možné jen jejich prostřednictvím, pohybem, který je mi svěřen, a sice pozvednout je do bodu větší reality a pravdy. Toto je u Rilkeho esenciální. Právě skrze tento dvojitý požadavek udržuje v básnické existenci ono napětí, bez něhož by se možná rozplynula v dosti blede idealitě. Jedna z těchto dvou oblastí nesmí být nikdy obětována pro druhou: viditelné je pro neviditelné nutné, zachraňuje se v neviditelném, je však také tím, co zachraňuje neviditelné, „svatý zákon kontrastu“, který znovu nastoluje mezi těmito dvěma póly rovnost:

*Bytí zde a bytí tam, obě si tě podmaňuje
Podivně, bez rozdílu.*

EXTATICKÁ ZKUŠENOST UMĚNÍ

Skrytá jistota, že „tam“ je jen jiným způsobem bytí „zde“, kdy již nejsem jen v sobě, ale vně, v blízkosti upřímnosti věcí, je tím, co mě neustále přivádí k jejich

„spatření“, co mě k nim obrací, aby se ve mně usku-
tečnil návrat. Jistým způsobem se při pohledu na věci
nezachraňuji o nic méně, než zachraňuji je, tím, že
jim otevírám přístup k neviditelnému. Vše se odehrává
v pohybu vidění, když se v něm můj pohled — přestá-
vaje se ubírat dopředu, unášen časem, který ho táhne
k plánům — obrací, aby se podíval „jakoby přes ra-
meno, dozadu, směrem k věcem“, aby dosáhl „jejich
uzavřené existence“, kterou tehdy vidím jako dovrše-
nou a nikoli jako drolicí se nebo pozměňující se kvůli
opotřebovávání činným životem, kterou vidím takou-
vou, jaká je v nevinosti bytí, takže vidím věci nezain-
teresaným a trochu odtažitým pohledem někoho,
kdo je právě opustil.

Tento nezajímavý pohled, bez budoucnosti
a jakoby z nitra smrti, pohled, ve kterém „se všechny
věci dávají způsobem, který je zároveň odtažitější
i nějak pravdivější“, je pohledem mystické zkušenosti
z Duina, je však také pohledem „umění“, a po právu
lze říct, že zkušenost umělce je zkušeností extatickou
a že je, stejně jako tato zde, zkušeností smrti. Vidět ná-
ležitým způsobem v podstatě znamená zemřít, zna-
mená to vložit do pohledu onen návrat, který je ex-
tází a smrtí. Což neznamená, že všechno se potápí do
prázdnosti.¹⁹ Naopak se pak věci nabízejí v nevyčer-
patelné plodnosti svého smyslu, kterou naše vidění
obvykle ignoruje, vidění, které je schopné jen jed-

¹⁹Ačkoli v souvislosti se „zkušeností“ z Capri ji Rilke uznává:
„prostor“ je pak uspořádán způsobem tak málo lidským, že ho
lidé „nemohou pojmenovat jinak než: prázdnota“.

noho úhlu pohledu: „Barvínek, jemuž byl tak blízko a
s jehož modrým pohledem se už setkal při jiných pří-
ležitostech, jej nyní zasáhl skrze duchovnější rozměr
a s tak nevyčerpatelným významem, až se zdálo, že
už nic není skryto.“

Odtud stálá přízeň k věcem, pobývání blízko nich,
které Rilke ve všech etapách svého života doporučoval
jako to, co nás může nejlépe přiblížit k nějaké formě
autenticity. Dá se říct, že často, když uvažuje o slovu
absence, má na mysli to, čím je pro něj *přítomnost*
věcí, bytí-věci: pokorné, tiché, vážné, poslušné čiré
přitažlivosti sil, je spočinutím v síti vlivů a vyváže-
ností pohybů. Ještě ke konci svého života řekl: „Můj
svět začíná u věcí. . .“ „Mám. . . to obzvláštní štěstí žít
prostřednictvím věcí.“

*Neexistuje jediná věc, ve které se nenacházím,
Není to jen můj hlas, který zpívá: všechno rezonuje.*

S lítostí pozoroval tendenci malířství vzdalovat se od
„objektu“. Viděl v tom odraz války a jakési mrzače-
ní, jak to říká v souvislosti s Kleem: „Během váleč-
ných let jsem si často myslel, že zakouším přesně to-
to zmizení „objektu“ (neboť je otázkou víry vědět, do
jaké míry ho přijímáme jako celek — a navíc se skr-
ze něj snažíme vyjádřit: roztržštěné bytosti jsou tudíž
zřejmě nejlépe vyjádřeny prostřednictvím fragmen-
tů a střípků. . .), ale nyní, při četbě této Hausenstei-
novy duchaplné knihy, jsem v sobě dokázal objevit
nesmírný klid a navzdory všemu pochopit, nakolik
je pro mě každá věc zachráněná. Odvážít se tvrdit,

že už nic neexistuje, vyžaduje tvrdohlavost měšťáka (a Hausenstein jím je): já mohu začít znovu od tvých malých prvosenek; skutečně, nic mi nebrání shledávat všechny věci nevyčerpatelnými a nedotčenými: kde by mohlo umění najít svůj počáteční bod, když ne v této radosti a v tomto napětí nekonečného začátku?“²⁰

Text, který nejenže zajímavým způsobem odhaluje Rilkeho preference, ale který nás znovu přivádí k hluboké dvojznačnosti jeho zkušenosti. Sám to říká: umění má svůj počátek ve věcech, ale v jakých věcech? V nedotčených věcech — *unverbraucht* —, když nejsou vydány používání, opotřebovávání používáním ve světě. Umění tedy nesmí vycházet z hierarchizovaných a „uspořádaných“ věcí, které nám předkládá „běžný“ život: v řádu světa jsou věci podle své hodnoty, mají hodnotu a jedny mají větší hodnotu než jiné. Umění tento řád nezná, zajímá se o skutečnosti jsouc vedeno absolutní nezainteresovaností, onou nekonečnou distancí, kterou je smrt. Pokud tedy vychází z věcí, vychází ode všech bez rozdílu: nevybírání si, jeho počátkem je samo odmítnutí vybírat. Jestliže umělec mezi věcmi hledá přednostně „krásné“ věci, zrazuje bytí a zrazuje umění. Rilke si naopak odmítá „vybírat mezi krásnými a ne-krásnými. Každá je jen prostorem, možností a je na mně, abych ji naplnil dokonale nebo nedokonale.“ Nevybírat, ničemu neodmítat přístup do vidění a ve vidění k proměně; vycházet z věcí, ale ze všech věcí, to je pod-

²⁰23. února 1921. *Rainer Maria Rilke a Merline, Korespondence.*

mínka, která ho vždycky trápila a které se ostatně asi naučil od Hofmannsthal. Ten ve svém eseji *Básník a tato doba* z roku 1907 o básníkovi řekl: „Je to, jako kdyby jeho oči neměly víčka“; nesmí nic nechávat vně sebe, nesmí se uzavírat žádnému jsoucnu, žádné vidině, zrozené z lidské hlavy, nesmí odmítnout žádnou myšlenku. A podobně v roce 1907 Rilke se stejnou silou říká v dopise Kláře Rilkeové: „Není dovolena více než jedna volba, ten, kdo tvoří, se nemůže odvracet od žádné existence; jediné selhání lhostejno v čem ho vytrhává ze stavu milosti a činí ho skrzskrz viníkem.“ Pokud se básník nechce zradit tím, že zradí bytí, nesmí se nikdy „odvrátit“, touto nechutí by se vzdal svých práv ve prospěch špatné smrti, té, která omezuje a vymezuje. Nesmí se ani v nejmenším bránit, esenciálně je to člověk bez obrany:

*Bytost bez obalu, otevřená bolesti
Mučena světlem, rozechvívána každým zvukem.*

Rilke často používal obraz malé sasanky, kterou viděl jednoho dne v Římě. „Během dne rozkvetla tak, že se v noci nemohla znovu zavřít.“ Takto v jednom ze sonetů Orfeovi vyzdvihuje, jakožto symbol básnické otevřenosti, tento dar nekonečného přijetí: „*Ty, přijetí a síla tolika světů,*“ říká v jednom verši, kde slovo *Entschluss*, rozhodnost, které přichází jako ozvěna slova *erschliessen*, otevřít se, odhaluje jeden ze zdrojů Heideggerova pojmu *Entschlossenheit*, ve smyslu rozhodného přijetí. Takový musí být umělec, život umělce, jenže kde tento život nalézt?

Ale kdy, ve kterém ze všech životů

*Jsme konečně bytostmi, které se otevírají proto, aby
přijímaly?*

Jestliže je básník skutečně svázán s tímto přijetím, které si nevybírání a hledá svůj počáteční bod nikoli v té nebo oné věci, ale ve všech věcech a hlouběji, před nimi, v neurčitosti bytí, jestliže musí stát v průsečíku nekonečných vztahů, v otevřeném a jakoby nicotném místě, kde se kříží cizí osudy, pak tedy může radostně říci, že našel svůj počáteční bod ve věcech: to, čemu říká „věci“, už není než hloubkou bezprostředního a neurčitého a to, čemu říká počáteční bod, je blízkostí onoho bodu, kde nic nezačíná, „napětím nekonečného začátku“ — uměním samým jako počátkem nebo také jako zkušeností Otevřenosti, hledáním opravdového umírání.

TAJEMSTVÍ DVOJÍ SMRTI

Zde jsme se tedy vrátili do centra, odkud vyzáruje veškerá dvojnásobnost pohybu. Vycházet od věcí, ano, to je nutné: právě ty je třeba zachránit, právě v nich, v tom, že se k nim autenticky obrácíme, se učíme obracet se k neviditelnému, zakoušet pohyb proměny a v tomto pohybu proměňovat samu proměnu, až k bodu, kdy se stává čistotou smrti očištěné od umírání, v tom jedinečném zpěvu, ve kterém smrt říká Ano a který je v plnosti tohoto Ano plností a skutečným zpěvu. Tento pohyb je jistě obtížný, je to dlouhá a trpělivá zkušenost, přinejmenším nám však

jasně ukazuje, odkud musíme vyjít: nejsou nám snad věci dány? „Já mohu od tvých drobných prvosenek začít znovu; skutečně, nic mi nebrání shledávat všechny věci nevyčerpatelnými a nedotčenými.“ Ano, „nic mi nebrání“ — ale pod podmínkou, že jsem se osvobodil ode všech překážek, ode všech omezení; a toto osvobození bude iluzorní, pokud není od prvního kroku oním radikálním návratem, který jediný ze mě dělá „toho, kdo je připraven na všechno, kdo nic nevyučuje“, „bytost bez obalu“. Abych umožnil přístup k opravdové smrti, je tedy nutné vyjít už nikoli od věcí, ale od hlubiny smrti, abych se obrátil k intimitě věcí, abych je skutečně „viděl“ nezainteresovaným pohledem toho, kdo na sobě neulpívá, kdo nemůže říct „Já“, kdo není nikým — pohledem neosobní smrti.

Vyjít od smrti? Ale kde je teď smrt? Můžeme soudit, že Rilke udělal hodně proto, aby strasti umírání „idealizoval“: snaží se je pro nás učinit neviditelnými, chce je očistit od jejich brutality, vidí v nich příslib jednoty, naději v širší porozumění. Pokud je extrémem, je třeba říct, že je to extrém velice snášenlivý, který se velmi snaží nezranit naši víru v jediné bytí, naši náchylnost k celku a dokonce ani náš strach ze smrti, neboť tato smrt diskrétně mizí sama v sobě. Ale právě toto zmizení, které je na jedné straně uklidňující, je na druhé straně děsivé: je to jakoby jiná forma její nespoutanosti, projekce toho, co z ní dělá nečistou transcendenci, to, s čím se nikdy nesetkáváme, co nemůžeme uchopit: neuchopitelnou, absolutní neurčitost. Jestliže pravou skutečností smrti není jednoduše to, čemu z vnějšku říkáme opustit život, je-li něčím

jiným než světskou skutečností smrti, jestliže se vytrácí, jestliže se vždy odvrací, pak nám tento pohyb, stejně jako její diskretnost a esenciální intimita, dává tušit její hlubokou nereálnost: smrt jakožto propast, nikoli to, co zakládá, ale absence a ztráta veškerého základu.

V tom je působivý výsledek Rilkeho zkušenosti, neboť nás jemu navzdory osvěcuje, jako kdyby k nám napříč jeho uklidňujícími záměry nadále mluvila tvrdou řečí původu. Tato síla, na které učinil všechno závislým, oddělena od momentu, kdy je skutečností posledního okamžiku, mu uniká a uniká nám neustále: je to nevyhnutelná, ale nedosažitelná smrt; je to propast přítomného, čas bez přítomnosti, s nímž nijak nesouvisím, to, k čemu se nemohu rozvrhovat, neboť *já* v ní neumírám, *já* jsem pozbyl schopnosti zemřít, v ní *se* umírá, v ní *se* nepřestává umírat, v ní umírání nekončí.

Vše se děje tak, jako by onen pohyb, jímž očišťuje smrt a zbavuje ji náhodnosti, Rilkeho nutil tuto náhodnost vtělit do její podstaty, uzavřít ji v její absolutní neurčitosti, takže místo aby byla smrt jen nevhodnou a nenáležitou událostí, stává se v nitru své neviditelnosti tím, co dokonce ani není událostí, co se neuskutečňuje, co tu však přesto je jako ta část této události, kterou její završení nedokáže realizovat.

Rilkeho tvrzení, že existuje něco jako dvojí smrt, dvojí vztah ke smrti, jeden, kterému s oblibou říkáme autentický, a druhý neautentický, které se odrazilo ve filosofii, pouze vyjadřuje *zdvojení*, do něhož se taková

událost stahuje jakoby proto, aby ochránila prázdnotu svého tajemství. Nevyhnutelná, ale nedosažitelná; jistá, ale neuchopitelná; to, co dává smysl, nicota jakožto schopnost popírat, síla negativity, konec, z něhož vycházeje je člověk rozhodnutím být bez bytí, je rizikem odmítajícím bytí, je dějinami, je pravdou, smrtí jakožto extrémem schopnosti, jakožto mou nejvlastnější možností, — ale je také tou smrtí, která se nikdy nepřihází mně, které nikdy nemohu říci Ano, ke které není možné mít autentický vztah, jíž se vyhýbám, právě když si myslím, že jsem ji ovládl odhodlaným přijetím, protože tehdy se odvracím od toho, co jí dělá esenciálně neautentickou a esenciálně neesenciální: z tohoto úhlu pohledu smrt nepřipouští „bytí k smrti“, nemá pevnost, která by takový vztah vydržela, je tím, co se nikomu nepřihází, nejistotou a nerozhodností toho, co se nikdy nepřihází, o čem nemohu vážně uvažovat, neboť ona není vážná, je svým vlastním klamem, rozdrobeností, prázdňným stravováním — nikoli koncem, ale neukončitelným, nikoli vlastní smrtí, ale jakoukoli smrtí, nikoli opravdovou smrtí, ale jak říká Kafka, „úšklebkem svého hlavního omylu“.

ORFICKÝ PROSTOR

Kromě toho je ještě na Rilkeho pohybu velmi nápadné, jak ho síla básnické zkušenosti dovedla, a to téměř bez jeho vědomí, od hledání osobní smrti — zjevně je to tento druh smrti, který je mu nejbližší — k úplně jinému požadavku. Poté, co zpočátku

učinil umění „cestou k sobě samému“, zakouší stále víc, že mě tato cesta musí přivést do bodu, kdy uvnitř sebe sama náležím k vnějšku, dovést mě tam, kde již nejsem sám sebou, kde když mluvím, nejsem to já, kdo mluví, kde já mluvit nemohu. Setkání s Orfeem je setkáním s tímto hlasem, který není můj, s onou smrtí, která se stává zpěvem, která však není mojí smrtí, i když v ní musím zmizet hlouběji.

... *Jednou provždy,*

To je Orfeus, když je tu zpěv. Přichází a odchází.

Zdá se, že tato řeč je pouhou ozvěnou antické myšlenky, podle níž existuje jen jeden básník, jediná vyšší moc promluvy, která „se tu a tam napříč věky prosazuje prostřednictvím duchů, kteří jsou jí podřízeni“. To je to, co Platón nazýval entuziasmem a blíže Rilke mu to pak Novalis afirmoval formou, která se zdá připomínat verše o Orfeovi: „*Klingsohr, věčný básník, neumírá, zůstává ve světě.*“ Jenže Orfeus právě umírá a nezůstává: přichází a odchází. Orfeus není symbolem pyšné transcendence, jejímž by byl básník orgánem a která by ho přivedla k tomu, aby řekl: to nejsem já, kdo mluví, je to bůh, kdo ve mně mluví. Neoznačuje věčnost a neměnnost básnické sféry, ale naopak svazuje „básnické“ s požadavkem zmizení, který přestupuje uměřenost, je výzvou zemřít hlouběji, obrátit se ke krajnějšímu umírání:

Ó kéž byste mohli pochopit, že musí zaniknout!

I když ho svírá ze zániku úzkost.

*Zatímco jeho řeč prodlužuje zdejší svět,
On už je tam, kam ho nedoprovázíte...
A je poslušen tím, že jde za.*

Prostřednictvím Orfea je nám připomenuto, že zaniknout a básnický promlouvat patří k hloubce téhož pohybu, v němž se ten, kdo zpívá, musí dát zcela všanc a nakonec zahynout, protože promlouvá, jen když v něm očekávaný příchod smrti, předčasná separace, dopředu dané sbohem vymažou falešnou jistotu bytí, rozptýlí ochranné jistoty a vydají ho nesmírné nejistotě. Orfeus toto vše naznačuje, je však ještě tajemnějším znakem, unáší nás a vábí k bodu, kde on sám, věčná báseň, vstupuje do svého vlastního zániku, kde se identifikuje se silou, která ho trhá a stává se „čirým rozporem“, „ztraceným Bohem“, absencí boha, původní prázdnotou, o které mluví první Elegie v souvislosti s mýtem o Linosovi, z níž se napříč vyděšeným prostorem šíří „*nepřetržitá zvěst vytvářející se z ticha*“ — šepot neukončitelného. Orfeus je tajemným znakem ukazujícím k původu, tam, kde nechybí jen jistá existence, naděje na pravdu, bohové, ale kde chybí také báseň, kde jsou schopnost mluvit a schopnost slyšet, zakoušející se ve svém chybění, vystaveny své vlastní nemožnosti.

Tento pohyb je „čirým rozporem“. Je svázán s nekonečnou proměnou, která nás nepřivádí jen ke smrti, ale která nekonečně proměňuje samu smrt, dělá z ní nekonečný pohyb umírání a z toho, kdo umírá, nekonečně mrtvého, jako kdyby měl v intimitě smrti

umírat stále víc, nezměrně — uvnitř smrti dále umožňovat pohyb přeměny, která nesmí přestat, onu noc nezměrnosti, *Nacht aus Uebermass*, v níž je třeba se v ne-bytí věčně navracet k bytí.

Tak se růže pro Rilkeho stává zároveň symbolem básnické činnosti i smrti, když tato není spánkem nikoho. Růže je jakoby vnímatelnou přítomností orfického prostoru, prostoru, který není než vnějškem a není než intimitou, nadbytkem, v němž se věci neomezují ani vzájemně nepřekrývají, ale ve společném rozkvětu poskytují prostor, namísto aby ho zabíraly, a neustále „přeměňují vnější svět. . . v plnou hrst vnitřku“.

*Jsoucno téměř bez obrysů a jakoby bezbarvé
a čistěji vnitřní a velmi zvláště něžné
a rozsvětlené až po okraj,
neznáme něco podobného?*

Báseň — a v ní básník — je touto intimitou otevřenou světu, bezvýhradně vystavenou bytí, je světem, věcmi a bytím neustále přeměňovaným ve vnitřek, je intimitou této přeměny, pohybem zdánlivě tichým a jemným, jenž je však tím největším nebezpečím, neboť se takto řeč dotýká nejhlubší intimity, nepožaduje jen opuštění všech vnějších jistot, ale riskuje samu sebe a nás dovádí do bodu, kdy o bytí nelze nic říct, nelze z něj nic udělat, kde bez přestání všechno znovu začíná a kde je dokonce i umírání úkolem bez konce.

*Rose, oh reiner Widerspruch, Lust,
Niemandes Schlaf zu sein unter soviet
Lidern.*

*Růže, ó čirý rozpore, radosti
Z toho, že pod tolika víčky nejsi spánkem
nikoho.*

RILKE A MALLARMÉ

Pokud bychom chtěli izolovat charakteristický rys Rilkeho zkušenosti, který si jeho poezie uchovává za obrazy a formami, bylo by nutné ho hledat ve zvláštním vztahu k negativitě: v onom napětí, jež je přitakáním, v oné trpělivosti, která je poslušná, ale přesto jde za („A on je poslušen tím, že pokračuje dál“), v pomalé a jakoby neviditelné činnosti, bez účinku, ale nikoli bez autority, kterou staví proti činné síle světa a která je ve zpěvu tajným pochopením smrti.

Rilke, stejně jako Mallarmé, dělá z poezie vztah k absenci; jak jsou však přesto zkušenosti těchto dvou zjevně tak blízkých básníků odlišné, jak odlišnými požadavky se v jádru těžce zkušenosti zabývají. Zatímco pro Mallarméa zůstává absence *silou* negativity, tím, co zapuzuje „skutečnost věcí“, co nás osvobozuje od jejich tíhy, pro Rilkeho je absence zároveň přítomností věcí, intimitou bytí-věci, ve které se soustřeďuje touha bez konce padat tichým, nehybným pádem ke středu. Mallarméova řeč vyslovuje bytí s leskem toho, co má moc zničit, stažením se do blýskající prudkosti okamžiku suspendovat jsoucna i sebe sama:

tato řeč si podržuje rozhodnost, která dělá z absence něco činného, ze smrti akt a z dobrovolné smrti, ve které je nicota zcela v naší moci, básnickou událost par excellence, kterou vynesl na světlo pokus *Igitur*. Ale Rilke, který se také obrací ke smrti jako k původu básnické možnosti, k ní hledá hlubší vztah, vidí ještě v dobrovolné smrti jen symbol násilné moci a ducha síly, na které nelze založit básnickou pravdu, vidí v ní provinění vůči smrti samé, prohřešek vůči její diskrétní esenci a vůči trpělivosti její neviditelné síly.

U Mallarméa se absence váže k náhlosti *okamžiku*. Na okamžik zazáří čistota bytí ve chvíli, kdy všechno upadá zpět do nicoty. Na okamžik se univerzální absence stává čistou přítomností, a když všechno mizí, zjevuje se zmizení, okamžik je zjevně čistou jasností, jedinečným bodem, kdy je světlo skrze temnotu a kdy je den z noci. U Rilkeho je absence svázána s *prostorem*, který je sám možná od času osvobozen, ale který je přesto prostřednictvím pomalé proměny, která ho posvěcuje, také jakožto jiný čas způsobem, jak se přiblížit k času, který by byl samotným časem umírání nebo esencí smrti, časem velmi odlišným od netrpělivého a násilného shonu, jenž je nám vlastní, tak odlišným, jako je účinný čin odlišný od činnosti bez účinku, která je vlastní poezii.

V tomto čase, v němž musíme v migraci neukončitelného a ve stojatosti bloudění bez konce přebývat vně sebe, vně světa a jakoby umírat mimo samotnou smrt, chce Rilke uznat nejvyšší možnost, ještě nějaký pohyb, přístup k milosti, k básnickému otevření: na-

konec šťastný vztah k Otevřenosti, osvobození orfické řeči, v níž se afirmuje prostor, prostor, který je „Nikde bez ne“. Mluvit pak je oslavná transparence. Mluvit už není říkat ani pojmenovávat. Mluvit znamená slavit a slavit znamená oslavovat, učinit z řeči čiré, zářivé stravování, které ještě mluví, i když už není co říci, které nedává jméno tomu, co je beze jména, ale přijímá ho, dovolává se ho a oslavuje ho, jako jediná řeč, v níž se noc a ticho ukazují, aniž se přerušují, aniž se odhalují:

*Ó, řekni mi básníku, co děláš. — Oslavuji.
Ale to smrtelné a nestvůrné,
jak to, že ho vydržíš, že ho přijímáš? — Oslavuji.
Ale to bezejmenné, anonymní,
jakže, básníku, přece se ho dovoláváš? — Oslavuji.
Kde bereš právo být v každém převleku,
pod každou maskou pravdivý? — Oslavuji.
A jak to, že tě zná ticho a zběsilost,
stejně jako hvězda a bouře? — Protože oslavuji.*

V.

INSPIRACE

Dílo toho, kdo se mu zasvěcuje, vábí k bodu, kde je vystaveno nemožnosti. Zkušenosti, která je v pravém smyslu noční, která je samou zkušeností noci.

V noci vše zmizelo. To je první noc. Sem se blíží absence, ticho, spočinutí, noc. Tady smrt smazává obraz Alexandra, kdo tady spí, neví o tom, a kdo umírá, jde vstříc skutečnému umírání, tady se v tiché hlubině, která ji garantuje jako svůj smysl, dovršuje a uskutečňuje řeč.

Ale když v noci všechno zmizelo, „vše zmizelo“ se zjeví. To je *druhá* noc. Noc je zjevením „vše zmizelo“. Tušíme ji, když sny nahradí spánek, když mrtví přejdou do hlubin noci, když se hlubiny noci zjeví v těch, kteří zmizeli. Zjevení, fantómy a sny jsou narážkou na tuto prázdnou noc. Je to Youngova noc, temnota se v ní nezdá dost temná a smrt nikdy dost mrtvá. Co se zjevuje v noci, je noc, která se zjevuje, a cizost nepochází jen z něčeho neviditelného, co by se objevovalo pod záštitou tmy a na její přání: neviditelné je tedy to, co člověk nemůže přestat vidět, nepřestávající, které se dává vidět. „Fantóm“ je v ní, aby zakryl, ztišil fantóm noci. Ti, kteří si myslí, že vidí fantómy, nechtějí vidět noc, zaplňují ji děsem z malých obrazů,

obydlují a rozptylují ji tím, že ji fixují, zastavují kymácení věčného znovuzáčínání. Je prázdná, není, ale člověk ji odívá za nějaký druh bytí, pokud to jde, uzavírá ji do nějakého jména, příběhu nebo podobnosti, říká, tak jako Rilke na Duinu: „Je to Raymondina a Polyxena.“

První noc je pohostinná. Novalis jí adresuje hymny. Dá se o ní říci: *v noci* — jako by měla nějakou intimitu. Do noci se vstupuje a spánkem a smrtí se v ní spočívá.

Avšak *druhá* noc nepřijímá, neotevívá se. Za této noci je člověk vždy vně. Také se neuzavírá, není to velký Zámek, blízký, ale nepřístupný, do nějž se nedá proniknout, poněvadž jeho vchod je strážěn. Noc je nepřístupná, protože mít k ní přístup znamená dosáhnout vnějšku, zůstat jí vně a navždy ztratit možnost z ní vyjít.

Tato noc nikdy není čistou nocí. Je esenciálně nečistá. Není oním krásným diamantem prázdnoty, nad nímž rozjímal Mallarmé, jakoby básnickým nebem za nebem. Není pravdivou nocí, je nocí bez pravdy, která však přesto nelže, není falešná, není zmatením v němž smysl zabloudil, neklame, ale není ji možno prohlédnout.

V noci člověk nalézá smrt, dosahuje zapomnění. Avšak ona *druhá* noc je smrtí, která se nenalézá, a zapomněním, které se zapomíná, které je, v nitru zapomnění, vzpomínkou, jež nemůže spočinout.

LEHNOUT SI NA NIKITU

V noci umírat, stejně jako spát,¹ je ještě jakousi přítomností světa, je zdrojem dne: je to jasná hranice, která završuje, vrcholný okamžik, dokonalost. Každý člověk se snaží zemřít ve světě, chtěl by zemřít ze světa a pro svět. Z této perspektivy umírat znamená jít vstříc svobodě, jež mě činí nezávislým na bytí, rozhodné separaci, jež mi umožňuje výzvu, bojem, akcí a prací uniknout bytí a přesáhnout se ke světu druhých.² Já jsem a jsem jenom proto, že jsem si z nicoty udělal svou schopnost, protože mohu nebýt. Umírání se tedy stává mezi této schopnosti, pochopením oné nicoty a v tomto pochopení afirmací toho, že druhý ke mně přicházejí skrze smrt, a také afirmací toho, že svoboda vede ke smrti, podepírá mě až do smrti, že smrti dělá mou svobodnou smrt. Jako bych nakonec splynul se světem od té chvíle završeným. Umírat tedy znamená obejmout celek času a udělat z času jeden celek, je to temporální extáze: nikdy se neumírá teď, vždycky se umírá později, v budoucnosti — v budoucnosti, která nikdy není nynější, která může přijít, až když bude všechno uskutečněno, a jakmile bude všechno uskutečněno, už to nebude přítomné,

¹Viz několik stran v dodatcích s titulem: *Spánek, noc*.

²Takto je tomu přinejmenším, když druhý tvoří celek, možnou totalitu. Jestliže žádný celek netvoří, pohyb, který jde ode mě k druhým, se nikdy nevrací ke mně, zůstává voláním, které se láme v kruhu; a také z toho vyplývá, že tento pohyb dokonce nejde ani ode mě k druhým, že se mi nedostává odpovědi, protože nevolám, protože ze „mě“ nic nevychází.

budoucnost bude zase minulá. Tento skok, kterým minulost přes celou přítomnost dostihuje budoucnost, je smyslem lidské smrti, je prodchnut lidskostí.

Tato perspektiva není jenom nějakou iluzorní nadějí, je obsažena v našem životě a je jakoby pravdou naší smrti, alespoň oné první smrti, kterou nalézáme v noci. Chceme zemřít na tuto negaci, která je tím, co pracuje v práci, která je tichem našich řečí a dává smysl našemu hlasu, na negaci, která ze světa dělá budoucnost a uskutečnění světa. Člověk možná umírá sám, avšak osamělost jeho smrti se velmi liší od osamělosti člověka, který žije sám. Je podivně prorocká. Je (v jistém smyslu) osamělostí bytosti, která daleka toho být minulou patří cele budoucnosti, která přestává být, aby se stala čistě tou, která bude, osamělostí bytosti vně hranic a aktuálních možností. Umírá sám, protože neumírá teď, neumírá tam, kde jsme, ale cele v budoucnosti a v nejzazším bodě budoucnosti, umírá oproštěn nejen od své přítomné existence, ale také od své přítomné smrti: umírá sám, protože umírá všemi, a to také vytváří ohromnou osamělost. Odtud plyne také to, že smrt se jen zřídka zdá být dokončená. Pro ty, kteří zůstávají a obklopují umírajícího, přichází jako smrt, která má vždycky ještě co umřít, která na nich spočívá, kterou musí chránit a prodlužovat až do okamžiku, kdy čas bude uzavřen a všichni zemřou radostně dohromady. V tomto smyslu je až do konce světa každý v agónii.

Brechunov, bohatý obchodník, který měl v životě vždy úspěch, nemůže uvěřit, že člověk jako on musí kvůli tomu, že jednoho večera zabloudil v ruských

zasněžených pláních, najednou zemřít. „Tohle není možné.“ Nasedá na svého koně a opouští sáně i svého sluhu Nikitu, který je už ze tří čtvrtin zmrzlý. Je rozhodný a smělý jako vždycky: kráčí kupředu. Avšak tato činnost už není účinná, kráčí nazdařbůh, jeho chůze nikam nevede, je blouděním, které ho jako labyrint zavléká do prostoru, kde každý krok vpřed je zároveň krokem zpět, točí se dokola, podléhá fatalitě kruhu. Vydán náhodě se tedy „náhodou“ vrací až k saním, kde se Nikita, který je velmi špatně oblečený a který nedělá takové drahoty kvůli umírání, pomalu propadá do chladné náruče smrti. „Brechunov,“ vypráví Tolstoj, „setrval několik okamžiků v tichosti; potom náhle, se stejnou rozhodností, jakou předváděl, když si na závěr úspěšného podniku potřásal rukou s kupujícím, udělal krok zpět, ohrnul si rukávy kožichu a pustil se do zahřívání takřka zmrzlého Nikity.“ Zdánilivě se nic nezměnilo: stále je aktivním obchodníkem, rozhodným a smělým člověkem, který si vždycky najde nějakou činnost a který vždycky ve všem uspěje. „Takhle to děláme, my jiní. . .“ říká tento sám se sebou spokojený člověk; ano, stále je nejlepší, patří k lepší třídě a vede se mu dobře. Ale v tomto okamžiku se něco děje. Zatímco jeho ruka běhá sem a tam po chladném těle, něco se láme, to, co dělá, v něm láme hranice, už se to neděje tady a teď: k jeho překvapení ho to vhání do bezmeznosti. „K jeho velkému údivu nemohl pokračovat, neboť jeho oči se naplnily slzami a spodní čelist se mu začala třást. Přestal mluvit, dokázal jen spolknout to, co ho tlačilo v hrdle. ‚Měl jsem strach,‘ přemýšlel, ‚a teď jsem tak slabý.‘

Ale tato slabost nebyla nepříjemná, vyvolala v něm obzvláštní radost, jakou až dosud nikdy nepoznal.“ Později byl nalezen mrtev, ležel na Nikitovi a silně ho tisknul.³

Umírat z této perspektivy znamená stále se snažit lehnout si na Nikitu, roztáhnout se po Nikitově světě, stisknou v náručí všechny lidi a všechen čas. To, co je nám představeno ještě jako ctnostná konverze, rozkvět duše a velký pohyb bratrství, tímto přesto není — dokonce ani pro Tolstého. Umírat neznamena stát se dobrým pánem, ani svým vlastním sluhou, neznamená to morální vzestup. Brechunovova smrt nám neříká nic o „dobru“ a jeho gesto, hnutí, které ho na jednou přiměje lehnout si na zmrzlé tělo, ani toto gesto nic neříká, je prosté a přirozené, není lidské, ale je nevyhnutelné: právě toto se muselo stát, už se mu nemohl vyhýbat, stejně jako se nemohl vyhnout umírání. Lehnout si na Nikitu je nepochopitelný a nutný pohyb, kterým nás vytrhává smrt.

Je to noční gesto. Nepatří do kategorie obvyklých činů a není ani činností neobvyklou, nic jí není vykonáno, záměr, který jí zprvu přinutil jednat — zahřát Nikitu, zahřát sám sebe na slunci Dobra —, se vypařil; je bez cíle, bez významu, to znamená bez reality. „Lehá si, aby zemřel.“ I Brechunov, rozhodný a smělý muž, i on si může lehnout jedině proto, aby zemřel. Je to sama smrt, která to statné tělo náhle ohne a položí do bílé noci. Tato noc mu nenahání strach, neuzavírá se, nestahuje se před ní, naopak se jí radostně

³A Nikita byl živý (přeživší).

vrhá vstříc. Když si však lehá do noci, přece jen si lehá na Nikitu, jako kdyby tato noc byla ještě nadějí a budoucností lidské formy, jako bychom mohli zemřít jedině předávajíce naši smrt někomu druhému, všem ostatním, abychom v nich dosáhli ledového dna budoucnosti.⁴

LÉČKA NOCI

První noc je ještě stavbou dne. Je to den, který dělá noc, který se buduje v noci: noc mluví jen o dni, je jeho předtuchou, je jeho rezervoárem a hlubinou. Protože v noci všechno končí, proto je den. Den je svázán s nocí, protože sám je dnem, jen pokud začíná a pokud končí. V tom je jeho spravedlnost: je začátkem a koncem. Den vzchází a den se završuje, právě to činí den neúnavným, pracovitým a tvůrčím, to ze dne dělá nepřestávající práci dne. Čím víc se den rozšiřuje v pyšné snaze stát se univerzálním, tím většímu se vystavuje riziku, že se noční element stáhne do světla samého, tím více noční je to, co nás osvětluje, tím více je to nejistotou a nespoutaností noci.

Je to podstatné riziko, jedno z možných rozhodnutí dne. Má jich několik: buď přijmout noc jako mez, která nesmí být překročena; noc je přijata a rozpoznána, ale jen jako mez a jako nutnost nějaké meze: za ni se jít nesmí. Takto mluví řecká uměřenost. Nebo je noc tím, co den musí nakonec rozptýlit: den pracuje pouze v říši dne, je svým vlastním výbojem a dřinou,

⁴Dar tak nezištný, že navrací Nikitovi život.

a ačkoliv v uskutečňování svých úkolů postupuje jen krok po kroku a pevně se drží v mezích a hranicích, tíhne k bezmeznému. Takto mluví rozum, triumf inteligence, která prostě jen pronásleduje temnotu. Nebo je noc tím, co den nechce jen rozptýlit, ale co si chce přivlastnit: zde je noc také esenciální, nesmí být ztracena, ale uchována, je přijímána už ne jako mez, ale sama o sobě; noc musí přejít v den; noc, která se stává dnem, činí světlo bohatším a z jasnosti dělá, namísto třpytivosti povrchu, záření vycházející z hloubky. Den je tedy celkem dne a noci, velkým příslibem dialektického pohybu.

Když se noc a den a pohyby, které se v nich uskutečňují, postaví proti sobě, jedná se ještě o noc dne, o noc, která je svou nocí, o níž se říká, že je tou pravou nocí, neboť má svou pravdu, stejně jako má své zákony, zákony, které právě jí dávají za úkol stavět se proti dni. Proto pro Řeky podřídit se temnému osudu znamená zajistit rovnováhu: uměřenost je úctou k nespoutanému, které tím drží na uzdě. Proto je pro ně tak nutné, aby dcery noci nebyly zneuctěny, aby přece jen měly své působiště tam, kde se usadí, aby nebyly bloudivé ani neuchopitelné, ale zdrženlivé, a v této zdrženlivosti držené pod přísahou.

Avšak *druhá* noc je vždycky jiná. Jedině ve dne si lze myslet, že jsme ji zaslechli, že se jí chápeme. Ve dne je tajemstvím, které by mohlo být prolomeno, temnotou, která čeká na to, že bude odhalena. Jedině den může zakoušet vášeň pro noc. Jedině ve dne může být smrt toužená, plánovaná a rozhodná: dosažená. Jedině ve dne se *druhá* noc odhaluje jako láska,

kteřá láme všechna pouta, která chce konec a která se chce spojit s propastí. Jenže v noci je tím, s čím se nespojuje, opakováním, které nekončí, sytostí, která nic nemá, třpytem toho, co nemá dno ani hloubku.

Léčkou *druhé* noci je první noc, do které se dá proniknout, do které se zajisté vstupuje skrze úzkost, kde vás však úzkost skrývá a kde se nejistota stává útočištěm. V první noci se zdá, že když postoupíme, nalezneme pravdu noci, že když půjdeme stále dál, půjdeme k něčemu esenciálnímu, — to je správné do té míry, v níž první noc ještě patří ke světu a skrze svět k pravdě dne. Postupovat v této první noci vpřed však není snadné. Takový pohyb evokuje práce zvířete v Kafkově *Doupěti*. Zajišťuje si jí pevnou obranu proti světu nahoře, avšak vystavuje se nebezpečí zespodu. Buduje po denním způsobu, jenže pod zemí, a co je vyzvednuto, opět spadne, co se vztyčí, zřítí se. Čím pevněji se doupě zdá být uzavřeno zvnějšku, tím větší je nebezpečí, že v něm budeme obehnáni vnějškem, že v něm budeme vydáni bezvýchodnému nebezpečí. A když se zdá, že každá cizí hrozba je z této dokonale uzavřené intimity vyloučena, tehdy se právě intimita stává hrozivou cizostí, tehdy se ohlašuje podstata nebezpečí.

V noci vždy nastává okamžik, kdy zvíře musí zaslechnout nějaké jiné zvíře. To je *druhá* noc. Není to vůbec hrůzostrašné, neříká to nic neobyčejného — nemá to nic společného s fantómy a extázemi —, je to jen nepostřehnutelné šustění, hluk, který lze stěží odlišit od ticha, tekoucí písek ticha. Ani to ne: jen hluk nějaké práce, jakéhosi vrtání, nějaké podzemní práce,

nejprve přerušovaný, avšak jakmile si ho zvíře uvědomí, už nepřestává. Kafkovo vyprávění nemá konec. Poslední věta se otevírá tomuto pohybu bez konce: „Všechno pokračovalo beze změny.“ Jeden z editorů dodává, že chybí jen několik stran, které by popisovaly rozhodující zápas, v němž by hrdina vyprávění podlehl vnějšku. To znamená, že špatně četl. Nemohl by tam být rozhodný zápas: ani rozhodnutí v takovém zápase, a navíc ani žádný zápas, ale jen očekávání, přibližování, podezření, proměnlivost hrozby, která je stále hrozivější, ale nekonečná, nerozhodná, všechno je obsaženo právě v její nerozhodnosti. To, co zvíře tuší v dálce, ta nestvůrná věc, která jí věčně přichází naproti, která tam věčně pracuje, je ono samo. A pokud by se zvíře někdy mohlo ocitnout v její přítomnosti, potkalo by svou vlastní absenci — sebe sama, ale sebe, které se stalo druhým, jehož by nepoznalo, jehož by nepotkalo. *Druhá* noc je vždycky jiná a ten, kdo ji slyší, se stává jiným, kdo se k ní přibližuje, vzdaluje se od sebe, už se k ní nepřibližuje, ale odvrací se od ní, jde odtud tam a zase zpátky. Kdo se poté, co vstoupil do první noci, snaží neohroženě jít k její nejhlubší intimitě, k esenciálnímu, zaslechne v jistý okamžik *druhou* noc, uslyší sebe sama, uslyší věčně se odrážející ozvěnu své vlastní chůze, chůze k tichu, které mu však ozvěna vrací jako ševelfící nesmírnost, chůze k prázdnotě, a prázdnota je nyní přítomností, která mu jde naproti.

Ten, kdo tuší blízkost *druhé* noci, tuší, že se blíží k jádru noci, k esenciální noci, kterou hledá. A bezpochyby se právě „v tomto okamžiku“ vydává neesen-

ciálnímu a ztrácí všechny možnosti. Tomuto okamžiku by se tedy potřeboval vyhnout, tak jako je cestovateli doporučováno, aby se vyhnul bodu, kdy se poušť stává okouzlením přeludy. Avšak taková opatrnost zde není na místě: neexistuje ten správný okamžik, ve kterém by se přecházelo z noci do *druhé* noci, neexistuje mez, kde se zastavit a vrátit se zpět. Půlnoc nikdy nepřichází o půlnoci. Půlnoc přichází, když jsou kostky vrženy, jenže kostky mohou být vrhány jedině o Půlnoci.

Je tedy třeba odvrátit se od první noci, alespoň toto je možné, je třeba žít ve dne a pracovat pro den. Ano, to je třeba. Ale pracovat pro den znamená nakonec nalézt noc, znamená to tedy učinit z noci dílo dne, učinit z ní práci a místo pobytu, znamená to budovat doupě a budovat doupě znamená otevřít noc *druhé* noci.

Riziko vydání se neeseneciálnímu je samo esenciální. Prchat před ním znamená spojit je se svými kroky, potom je stínem, který vás stále sleduje a který je stále před vámi. Metodicky po něm pátrat zároveň znamená nepoznat je. Ignorovat ho dělá život snazším a úkoly jistějšími, ale v ignorování je stále ještě skryto, zapomnění je hlubinou jeho vzpomínky. A kdo ho tuší, nemůže už uniknout. Kdo se k němu přiblížil, dokonce i když v něm rozpoznal riziko neeseneciálního, vidí esenciální v tomto přiblížení, obětuje mu veškerou pravdu, všechno to závažné, s čím se přece jen cítí být svázán.

Proč to? Je to síla bloudění? Je to fascinace nocí? Jenže ona nemá žádnou sílu, nevolá, vábí jen neteč-

ností. Ten, kdo se cítí váben, cítí, že je hluboce opomíjený. Ten, kdo předstírá, že jedná pod nátlakem neodolatelného volání, je jen pod nadvládou své vlastní slabosti, nazývá neodolatelným to, že není čemu odolávat, nazývá voláním to, co ho nevolá, a potřebuje svou nicotu opřít o zdání jakéhosi nátlaku. Nuže, proč to? Proč se jedni, aby unikli tomuto riziku, pouštějí do děl — ne proto, aby reagovali na „inspiraci“, ale proto, aby jí unikli —, budují si své dílo jako jakési doupě, kde by chtěli být skryti před prázdnotou a které budují, jedině když hloubí, prohlubují prázdno, když kolem sebe prázdno vytvářejí? Proč druzí, tolik druhých, kteří vědí, že zrazují svět a pravdu práce, mají jen jedinou starost: nechat se oklamat představou, že tam, kde jsou, ještě slouží světu, v němž hledají jistotu a útočiště — a nyní už nezrazují jen pohyb pravé práce, ale s falešným vědomím, že to vymažou ctnostmi, službami a pocitem, že přece vykonávají nějaké poslání, totiž být strážci kultury a orákuly lidu, zrazují bloudění své bezdělnosti. A další možná zanedbávají dokonce i budování doupěte. Mají strach, že kdyby je tento úkryt chránil, chránil by z nich to, co je třeba ztratit, že by jejich přítomnost příliš zabezpečoval, a tím by odvrátil přibližování se bodu nejistoty, k němuž se posunují, „rozhodného zápasu“ s nerozhodností. O těch už neslyšíme, nezanechávají zápisků z cest, nemají jméno, jsou anonymní v anonymním davu, protože se neodlišují, protože vstoupili do nerozlišeného.

Proč to? Proč tento postup? Proč tento beznadějný pohyb k tomu, co není důležité?

ORFEŮV POHLED

Když Orfeus sestupuje k Eurydice, je umění mocí, kterou se otevírá noc. Noc ho díky síle umění přijímá, stává se pohostinnou intimitou, pochopením a souhlasem první noci. Avšak Orfeus sestoupil k Eurydice: Eurydika je pro něj tím nejzazším, čeho může umění dosáhnout. Za jménem, které ji skrývá, a za závojem, který ji halí, je hluboce temným bodem, k němuž, jak se zdá, směřuje umění, touha, smrt i noc. Je okamžikem, kdy se esence noci přibližuje jakožto *druhá* noc.

Ale Orfeovo dílo přece nespočívá v tom, aby si svým sestupem do hlubiny zajistil přístup k tomuto bodu. Jeho *dílem* je přivést jej do dne a ve dni mu dát tvar, podobu a realitu. Orfeus může udělat cokoli, jen to-muto „bod“ nesmí pohlédnout do tváře, nesmí pohlédnout do centra noci v noci. Může k němu sestoupit, může — a to je ještě větší moc — jej k sobě přivábit a vyvést jej s sebou nahoru, ale jedině když od něj bude odvrácen. Toto odvrácení je jediný prostředek, jak se k němu přiblížit: takový je smysl skrytosti, která se v noci odhaluje. Jenže Orfeus v pohybu svého putování zapomíná na dílo, které má uskutečnit, a zapomíná na ně nutně, neboť posledním požadavkem

jeho pohybu není, aby tu bylo dílo, ale aby někdo vytrval tváří v tvář tomuto „bodů“, aby uchopil jeho esenci tam, kde se tato esence zjevuje, tam, kde je esenciální a kde je esenciálně zjevem: v nitru noci.

Řecký mýtus praví: dílo lze vytvořit, jedině je-li nezměrná zkušenost hloubky — zkušenost, kterou Řekové rozpoznali jako pro dílo nezbytnou, zkušenost, v níž je dílo vystaveno své vlastní nezměrnosti — zakoušena jen kvůli ní samé. Hloubka se nevydává tváří v tvář, odhaluje se jen skrývající se v díle. Neúprosná, principiální odpověď. Jenže mýtus právě tak ukazuje, že Orfeovým osudem je tomuto poslednímu zákonu se nepodřídit —, takže když se obrací k Eurydice, Orfeus ničí dílo, dílo se okamžitě rozkládá a Eurydika se obrací ve stín; esence noci se pod jeho pohledem odhaluje jako neesenciální. Takto zrazuje dílo, Eurydiku i noc. Ale neobrátit se k Eurydice by nebyla menší zrada, znamenalo by to být nevěrný nespoutaný a nerozvážený síle svého pohybu, který Eurydiku nechce v její denní pravdě a v jejím každodenním půvabu, ale který ji chce v její noční temnosti, v jejím oddálení, s nepřístupným tělem a zapečetěnou tváří, který ji chce vidět nikoli, když je viditelná, ale když je neviditelná, a nikoli jako intimitu známého života, ale jako cizost toho, co vylučuje každou intimitu, nikoli nechat ji žít, ale mít v ní živou plnost její smrti.

Pouze toto přišel hledat do podsvětí. Všechna sláva jeho díla, všechna moc jeho umění a dokonce i touha po šťastném životě v plném jasu dne jsou obětovány tomuto jedinému zájmu: pohlédnout v noci na to,

co skrývá noc, na *druhou* noc, na skrytost, která se zjevuje.

Je to nekonečně problematický pohyb, který den odsuzuje jakožto neospravedlnitelné šílenství nebo jako vzývání nespoutanosti. Pro den je neuměřený už sám sestup do podsvětí, pohyb směrem k prázdné hlubině. Orfeus nevyhnutelně nedbá na zákon, který mu zakazuje „ohlédnout se“, neboť ho přestupuje od svého prvního kroku ke stínům. Tato poznámka nám dává tušit, že Orfeus byl ve skutečnosti stále obrácen k Eurydice: viděl ji neviditelnou, dotýkal se jí nedotknutelné, v její absenci stínu, v oné zahalené přítomnosti, která neskrývala její absenci, která byla přítomností její nekonečné absence. Kdyby na ni nepohlédl, nebyl by ji přivábil; ona tam bezpochyby není, ale v onom pohledu je i on sám nepřítomný, není mrtev méně než ona, nikoli pokojnou smrtí světa, která je spočinutím, tichem a koncem, ale onou jinou smrtí, která je smrtí bez konce, zakoušením absence konce.

Když den soudí Orfeovo počínání, vyčítá mu také, že projevil netrpělivost. Orfeovou chybou se tak zdá být touha, která ho tlačí k tomu, aby viděl a vlastnil Eurydiku; jeho jediným osudem je o ní zpívat. Orfeus je Orfeem jedině ve zpěvu, jen v nitru zpěvu může mít nějaký vztah k Eurydice, život i pravdu může mít až po básni a prostřednictvím básně. Eurydika nepředstavuje nic jiného než tuto magickou závislost, která z něj vně zpěvu dělá stín a svobodným, živým a suverénním ho činí jedině v prostoru orfické uměřenosti. Ano, je to tak: jedině ve zpěvu má Orfeus nad Eurydikou moc, avšak ve zpěvu je Eurydika už ztracená a sám

Orfeus je silou zpěvu od této chvíle rozptýleným, „nekonečně mrtvým“ Orfeem. Ztrácí Eurydiku, protože po ní touží nad uměřené meze zpěvu, a sám se také ztrácí. Jenže pro zpěv je nezbytná tato touha, ztracená Eurydika i rozptýlený Orfeus, stejně jako jsou pro dílo nezbytná muka věčné bezdělnosti.

Orfeus je vinen netrpělivostí. Jeho zblouděním je, že chtěl vyčerpat nekonečno, že ukončil neukončitelné, že právě pohyb svého bloudění nevydržel bez konce. Netrpělivost je chybou toho, kdo chce uniknout absenci času, trpělivost je lstí, která se tuto absencí času snaží ovládnout tím, že z ní dělá jiný čas, jinak měřený. Avšak opravdová trpělivost nevyklučuje netrpělivost, je její intimitou, je netrpělivostí, která je bez konce snášená a trpěná. Orfeova netrpělivost je tedy také správným pohybem: v ní začíná to, co se stane jeho vlastní vášní, jeho nejvyšší trpělivostí, jeho nekonečným pobytém ve smrti.

INSPIRACE

Jestliže svět Orfea soudí, dílo ho nesoudí, nevrhá světlo na jeho prohřešky. Dílo nic neříká. A všechno probíhá, jako kdyby tím, že neuposlechl zákon, že pohlédl na Eurydiku, Orfeus pouze uposlechl hluboký požadavek díla, jako kdyby tímto inspirovaným pohybem opravdu uchvátil z podsvětí temný stín a přivedl ho, aniž o tom věděl, do jasného dne díla.

Pohlédnout na Eurydiku, nestaraje se o zpěv, v netrpělivosti a nerozvážnosti touhy, která zapoměla na zákon, právě to je *inspirace*. Že by inspirace přetvářela

krásu noci v irealitu prázdna, dělala z Eurydiky stín a z Orfea nekonečně mrtvého? Že by tedy inspirace byla tím problematickým momentem, kdy se esence noci stává neesenciální a pohostinná intimita první noci šalebnou léčkou *druhé* noci? Přesně tak. Z inspirace vytušíme jen její nezdar, rozpoznáme jen její pomatečnou násilnost. Když však inspirace vyslovuje nezdar Orfea a dvakrát ztracené Eurydiky, vyslovuje bezvýznamnost a prázdnotu noci. Inspirace Orfea neodolatelným pohybem obrací, nutí ho k tomuto nezdaru a k této bezvýznamnosti, jako kdyby vzdát se nezdaru bylo mnohem těžší než vzdát se úspěchu, jako kdyby se to, co nazýváme bezvýznamným, nepodstatným, co nazýváme prohřeškem, mohlo tomu, kdo přijme jeho riziko a bezvýhradně se mu vydá, odhalit jako zdroj vši autenticity.

Inspirovaný a zakázaný pohled odsuzuje Orfea k tomu, aby všechno ztratil, nejenom sebe, nejenom vážnost dne, ale esenci noci: to je jisté, bez výjimky. Inspirace vyslovuje Orfeovo zničení a jistotu jeho zničení, neslibuje jako kompenzaci úspěch díla a navíc v díle nestvrzuje ideální triumf Orfeův, ani přežití Eurydiky. Dílo není inspirací kompromitováno o nic méně, než je jí Orfeus ohrožen. V tomto okamžiku dosahuje nejzazšího bodu své nejistoty. Proto tak často a tak silně odolává tomu, kdo k němu byl inspirován. Proto se také chrání tím, že říká Orfeovi: Uhlídáš mě, jen pokud se na *ni* nepodíváš. Jenže právě tohoto zakázaného pohybu se Orfeus musí dopustit, aby vynesl dílo za to, co ho zajišťuje, což může uskutečnit, jen když v unesení touhou, která k němu přichází z noci,

která je s nocí svázána jakožto se svým původem, zapomene na dílo. V tomto pohledu je dílo ztraceno. Je to jediný okamžik, kdy se dokonale ztrácí, kdy se ohlašuje a prosazuje něco důležitějšího než dílo, něco, co je ještě více zbaveno důležitosti než ono. S výjimkou tohoto vytouženého pohledu, v němž se ztrácí, je dílo pro Orfea vším — jedině v tomto pohledu se tedy může překonat, sjednotit se se svým původem a posvětit se v nemožnosti.

Orfeův pohled je poslední Orfeův dar dílu, dar jímž ho odmítá, jímž ho obětuje, nechává se nespoutaným pohybem touhy strhnout k původu, pohybem, který ho, aniž o tom ví, stále ještě strhává k dílu, k původu díla.

Tehdy se Orfeovi všechno hroutí v jistotě nezdaru, v níž mu jako kompenzace zbývá jen nejistota díla, neboť: je vůbec někdy dílo? Před tím nejjistějším mistrovským dílem, v němž září záblesk a rozhodnost začátku, se nám přihodí, že jsme zároveň tváří v tvář tomu, co hasne, dílu, které se náhle znovu stává neviditelným — už tu není, nikdy tu nebylo. Toto náhlé zatmění je vzdálenou vzpomínkou na Orfeův pohled, je nostalgickým návratem k nejistotě původu.

DAR A OBĚŤ

Kdyby bylo třeba zdůraznit to, co takový okamžik podle všeho říká o inspiraci, muselo by se říci: svažuje inspiraci s *touhou*.

Do snahy o dílo vnáší pohyb *bezstarostnosti*, jímž je dílo obětováno: poslední zákon díla je přestou-

pen, dílo je zrazeno kvůli Eurydice, kvůli stínu. Bezstarostnost je pohybem oběti, oběti, která může být jedině bezstarostná, lehkovážná, která je možná chybou, za níž se jako za chybu okamžitě pyká, jejíž podstatou je však lehkomyšlnost, bezstarostnost a nevinnost: oběti bez ceremonií, v níž je bezstarostným pohledem, který není ani svatokrádeží, který vůbec nemá tíhu ani závažnost znesvěcujícího aktu, samo posvátno, noc ve své nepřístupné hlubině, vydáno neesenciálnímu, které není profánní, nýbrž je ještě před těmito kategoriemi.

Esenciální noc, za níž jde Orfeus — před bezstarostným pohledem —, posvátná noc, kterou drží ve fascinaci zpěvem, která je tedy držena v mezích a v uměřeném prostoru zpěvu, je samozřejmě bohatší a vznešenější než prázdná bezvýznamnost, jíž se stává po pohledu. Posvátná noc uzavírá Eurydiku, uzavírá ve zpěvu to, co zpěv přesahuje. Ona je však také uzavřená: je svázaná, je tím, co teprve nastane, je posvátnem ovládnutým silou obřadů, je oním slovem, které znamená řád, přímočarost, právo, cestu Taa a osu Dharmy. Orfeův pohled ji rozvazuje, prolamuje její meze, láme zákon, který ovládal a potlačoval její esenci. Orfeův pohled je proto okamžikem nejzazší svobody, okamžikem, kdy se Orfeus osvobozuje od sebe sama, a co je důležitější, osvobozuje dílo od své snahy, osvobozuje posvátno v díle obsažené, *dává* posvátno sobě samému, svobodě své podstaty, své podstatě, která je svobodou (proto je inspirace darem par excellence). Všechno se tedy odehrává v rozhodnutí pohledu. V tomto rozhodnutí síla pohledu rozvazuje

esenci noci, odvádí zájem a přerušuje nepřestávající tím, že ho odkrývá, v tomto rozhodnutí se přiblížil počátek, je to okamžik touhy, bezstarostnosti a autority.

Inspirace je skrze Orfeův pohled spjata s *touhou*. Touha je skrze *netrpělivost* spjata s *bezstarostností*. Kdo není netrpělivý, nikdy nedojde bezstarostnosti, okamžiku, kdy se zájem spojuje se svou vlastní průhledností; kdo se však omezí na netrpělivost, nikdy nebude schopen bezstarostného, lehkovážného Orfeova pohledu. Proto musí být netrpělivost jádrem hluboké trpělivosti, čirým zábleskem, kterému nekoněčné vyčkávání, ticho a rezervoár trpělivosti dá vyzkoušet ze svého nitra, ne jenom jako jiskře, která roznítí nejvyšší napětí, nýbrž jako zářivému bodu, jenž tomuto vyčkávání unikl, jako šťastné náhodě bezstarostnosti.

SKOK

Psaní začíná Orfeovým pohledem a tento pohled je pohybem touhy, která láme osud, rozbíjí snahu o zpěv a v tomto inspirovaném a bezstarostném rozhodnutí dosahuje původu, posvěcuje zpěv. Jenže aby sestoupil k tomuto okamžiku, Orfeus už musel mít sílu umění. To znamená: člověk píše, jen když dosáhl tohoto okamžiku, ke kterému se nicméně může ubírat jedině v prostoru otevřeném pohybem psaní. Pro psaní je třeba už psát. V tomto rozporu spočívá také podstata psaní, nesnadnost zkušenosti psaní a skok inspirace.

INSPIRACE, ABSENCE INSPIRACE

Skok je formou nebo pohybem inspirace. Tato forma nebo pohyb dělá z inspirace to, co se nedá ospravedlnit, vyskytuje se však i v jejím hlavním rysu: v oné inspiraci, která je zároveň a z téhož hlediska vzájemně těsně propletenou absencí inspirace, tvůrčí silou a vyprahlostí. Hölderlin byl tomuto stavu vystaven, když zakoušel básnický čas jako čas nouze, jako stav, kdy scházejí bohové a kdy nám nepřítomnost bohů pomáhá, *Gottes Fehl hilft*. Mallarmé, kterého mučil stav vyprahlosti a který se v něm heroickým rozhodnutím uzavřel, také rozpoznal, že tato privace nevyjadřuje prosté osobní selhání, neznamená privaci díla, ale oznamuje setkání s dílem, hrozivou intimitu tohoto setkání.

AUTOMATICKÉ PSANÍ

V naší době tento podstatný aspekt inspirace, ve formě, která byla ochuzena, ale také uchráněna četným nepochopením a snadnými interpretacemi, znovu našel surrealismus; André Breton jej utvrzoval vytrvalým zdůrazňováním hodnoty automatického psaní. Co přinesl tento objev? Zjevně opak toho, co zna-

menal: snadnou metodu, nástroj, který je vždy po ruce a je vždy účinný, poezii učinil blízkou všem a způsobil, že se stala šťastnou přítomností bezprostředního. Kdokoli byl ihned a dokonale básníkem. A co víc, báseň, stále stejná a absolutní, přecházela z bytosti na bytost a psala se v každém bez rozdílu.

Takto se navenek jevil tento ostatně krásný mýtus, jehož prozkoumání stálo za námahu. Avšak ve skutečnosti se tam, kde se nabízel jako ten nejsnadnější prostředek, za touto snadností skrývala extrémní náročnost a za jistotou, za oním darem nabízeným všem a v každém odhaleném, darem, který se nedovolává talentu ani nehledá útočiště v kultuře, se skrývala nejistota nepřístupného, nekonečná zkušenost toho, co nelze ani hledat, důkaz toho, co se nedokazuje, zakoušení hledání, které není žádným hledáním, a přítomnosti, která není nikdy dána. Zdá se, že není nic bližšího než poezie automatického psaní, protože nás obrací k bezprostřednímu. Jenže bezprostřední není blízké, není blízké tomu, co je nám blízké, oťrese námi, je, jak prohlásil Hölderlin, strašnou silou oťresu.

V *Entretiens* Breton trvá na obtížné povaze takové spontaneity: „Při této příležitosti se nezdržím, abych se nevypořádal s obviněním z *lenosti*, které je periodicky vznášeno proti těm, kteří se oddávají nebo se oddávali, s větší či menší vytrvalostí, psaní nebo nějaké úplně jiné formě automatické činnosti. Aby takové psaní bylo skutečně automatické, musí se mu totiž podařit vstoupit do stavu odtržení, jak ve vztahu k žádostem vnějšího světa, tak ve vztahu k indivi-

duálním zájmům řádu užitečného, citového, atd. Ještě dnes se mi zdá nesrovnatelně jednodušší, méně svízelné, dostát požadavkům reflektujícího myšlení než toto myšlení uvést do celkové pohotovosti takovým způsobem, aby už mělo uši jen pro *to, co říkájí ústa stínu*.“⁵

Je přirozené, že nejdříve se v tomto setkání poezie a nerefektovaného psaní objevilo rozhodnutí uniknout omezujícím tlakům: rozum nás střeží, kritický duch nás drží na uzdě, mluvíme podle zvyklostí a konvencí. Automatické psaní nám odhaluje prostředek, jak psát stranou těchto sil, ve dne, ale jakoby vně dne, nočním způsobem, který je osvobozený od každodennosti a jejího dotěrného pohledu. Proto je v dějinách surrealismu volnost psaní spjata se „zkušenostmi spánku“, jejichž jako by byla zklidněnější, méně riskantní formou. Každý z Bretonových přátel noc naivně hledal v úmyslném spánku, každý vyklouzával ze svého obvyklého já a myslel si, že je svobodnější, že je pánem rozlehlejšího prostoru. To vyvolalo různé zmatky, se kterými bylo třeba s „ohledem na elementární duševní hygienu“ skoncovat. Mohlo by se říct, že opatrnost zde nebyla na místě. Jenže neopatrnost nevedla o moc dál, dovedla, například Desnosa, ne k tomu, aby se ztratil, aby zabloudil daleko od sebe, ale k tomu, říká Breton, „že chtěl soustředit pozornost na sebe sama“.

Automatické psaní směřovalo ke zrušení omezujících tlaků, k vynechání prostředníků, k potlačení

⁵ *Entretiens* („Rozhovory“)

každého prostředkování. Ruku, která píše, uvádělo do kontaktu s něčím původním, z této aktivní ruky udělalo svrchovanou pasivitu, už to není „ruka pro pero“, nástroj, služebné náčiní, ale nezávislá síla, nad kterou už nikdo nemá pravomoc, která nikomu nepatří, která už nemůže a neumí dělat nic jiného než psát: mrtvá ruka analogická ruce slávy, o které mluví magie (ruka, která měla právě tu vadu, že si chtěla sama sebou sloužit).

Zdá se, že tato ruka nám dává k dispozici hlubinu řeči, ale ve skutečnosti v této řeči ničím nedisponujeme o nic víc, než disponujeme touto rukou, která je nám tak cizí, jako kdyby nás opustila nebo jako kdyby nás vylákala na vlastní scénu opuštěnosti, tam, kde už nejsou ani zdroje, ani opora, ani dobývání, ani zastavení.

Právě toto nám automatické psaní zprvu připomíná: že řeč, ke které nám zajišťuje přístup, není nějakou schopností, není schopností vyslovovat. V ní nemůžu nic a „já“ v ní nikdy nemluví.

Ale nezajišťuje nám přesto také (a šťastně) svobodu říci všechno? Tím, že ho odnímá soudu jiných sil, estetických, morálních či právních, nestaví umělec jakoby do centra všeho? Zdá se tedy, že umělec není zodpovědný za bezmeznou vášeň, která ho všemu otevírá a všechno mu odhaluje. Jeho vlast je všude, všechno se na něj dívá a on má právo dívat se na všechno. To je lákavé a vzrušující.

Právo nevolit je privilegium, avšak vysilující privilegium. Právo nevolit je také odmítnutím volit, povinností s žádnou volbou se nespokojit, nutností vy-

hnout se té volbě, kterou nám nabízí přirozený řád světa, ve kterém žijeme (nebo kterou nám nabízí kterýkoli řád vyjádřený transcendentním nebo imanentním zákonem). Navíc se nejedná o odmítnutí volit skrze nějaký druh morálního rozhodnutí, skrze nějakou obrácenou asketickou disciplínu, ale o dosažení okamžiku, kdy už není možné volit, o dosažení bodu, kdy vyslovit znamená vyslovit všechno a kdy se básník stává tím, kdo se ničemu nemůže vyhnout, od ničeho se neodvrací, je bez úkrytu vydán cizotě a nespoutanosti bytí.

Ačkoliv se lidé většinou spokojují s tím, že v něm vidí vynález jakéhosi velmi specifického rozptýlení, automatické psaní tedy dělá jen to, že dává formu původnímu básnickému požadavku, který, jak jsme viděli, nesmírně mučil Rilkeho a k jehož vyjádření byl přiveden také Hugo von Hofmannsthal, když se snažil navrátit poezii klíče od jejího království. Ve svém eseji z roku 1907 *Básník a tato doba* říká o inspirovaném: „Je tu, tiše mění místo, není nic než oko, ucho a nemá barvu než tu, kterou obdržel od věcí, na kterých spočívá. Je to divák, ne, je to skrytý společník, tichý bratr každé věci, změna jeho barvy je pro něj vnitřní trýzní, neboť každou věcí trpí a ve stejnou chvíli, kdy jí trpí, se z ní těší. Tato schopnost bolestné elasticity, to je veškerý obsah jeho života. Trpí tím, že věci tolik cítí, trpí každou a všemi dohromady, trpí tím, čím jsou jedinečné, i souvislostí, která je spojuje, trpí tím, co je v nich rozvinuté, bezcenné, vznešené, vulgární, trpí jejich stavy a jejich myšlenkami. . . Nedokáže nic zanedbat. Před žádnou bytostí, před žádnou věcí, před

žádným přízrakem, před žádným fantasmatem zrozeným z lidské hlavy mu není dovoleno zavířít oči. Je to, jako kdyby jeho oči neměly víčka. Žádnou z myšlenek, které ho tísní, nemá právo zaplašit domáháním se toho, že náleží k jinému řádu, neboť v řádu, který je jeho řádem, musí své místo najít každá věc. V něm se všechno musí a všechno se chce sejít. . . . To je jediný zákon, kterému je podřízen: žádné věci nezakazovat vstup do své duše.“⁶ Hofmannsthal naráží na onen rys inspirace, který se snažíme projasnit, totiž že inspirace pro toho, komu se jí nedostává, není selháním, ale že v této absenci vyjadřuje také hloubku, hojnost a záhadu své přítomnosti: „ . . . Neznamená to, že básník bez ustání myslí na všechny věci světa, ony myslí na něj. Jsou v něm, vládnou mu. Dokonce i jeho hodiny vyprahlosti, jeho deprese a jeho zmatky jsou neosobními stavy, odpovídají záškubům seismografu, a dostatečně hluboký pohled by v nich mohl číst tajemství ještě záhadnější než v básních samých.“

⁶V jednom dopise se skoro stejným způsobem vyjadřuje Keats: „Co se týče samotné básnické Povahy (Mám na mysli ten druh povahy, ke které, jsem-li něčím, sám patřím): není sama sebou — nemá žádné já — je vším a ničím — nemá žádnou povahu — těší se ze světla i ze stínu; . . . Básník je ze všeho, co existuje, nejméně poetický; neboť nemá Identitu — je neustále za něco — vyplňuje nějaké jiné tělo — Slunce, Měsíc, Moře, Muži a Ženy, kteří jsou stvořeními impulsu, jsou poetičtí, a mají svůj neměnný atribut — básník žádný nemá; nemá identitu — ze všech Božích tvorů je bezesporu nejméně poetický.“ A Keats dodává: „Jestliže tedy básník nemá já a jestliže jsem Básník, proč by to měl být Div, když bych řekl, že už nebudu psát?“

NEVYČERPATELNÁ POVAHA ŠEPTU

Když básníkovi řekneme, jak to okázale vyjádřil André Breton v *Prvním manifestu*: „Pokračujte dokud se vám to bude líbit. Svěřte se nevyčerpatelné povaze šepotu“, zdá se, že touto cestou jsme jen zviditelnili nekonečné bohatství básnické inspirace. Hlavním rysem inspirace je její nevyčerpatelnost, je totiž blízkostí nepřerušitelného. Ten, kdo je inspirován — kdo si to o sobě myslí — má pocit, že bude mluvit, psát bez konce. Rilke poznamenává, že když psal *Knihu hodinek*, měl dojem, že už nedokáže přestat psát. A Van Gogh říká, že už nemůže přestat pracovat. Ano, je to bez konce, mluví to, nepřestává to mluvit, je to řeč bez ticha, neboť ticho se v ní mluví. Automatické psaní je afirmací této řeči bez ticha, tohoto nekonečného šepotu otevřeného blízko nás, pod naší společnou mluvou, který vypadá jako nevyčerpatelný zdroj. Tomu, kdo píše, říká: Dávám ti klíč ke všem slovům. Úžasný příslib, který si každý pospíší interpretovat, jako kdyby bylo řečeno: Budeš mít všechna slova. Jenže šepot mu toho přislíbil ještě víc, nejenom celek promluvy, ale promluvu jako původ, čiré tryskání původu, tam, kde mluvit předchází ne takové nebo onaké promluvě, ale možnosti promluvy, kde mluvit vždycky předchází sebe sama.

Nejprve se nezdá — a v tom spočívá dvojznačnost tohoto pohybu —, že bod, k němuž nás inspirace nebo automatické psaní obrací, tato zcela shromážděná promluva, ke které máme přístup, která si přes nás otevírá přístup anulujíc nás tak, proměňujíc nás

v nikoho, je promluvou, jíž nic nemůže být řečeno. Naopak se zdá, že pokud si s ní udržíme kontakt, bude možné říci všechno a že všechno, co bude řečeno, bude patřit k čirosti původu. Zdá se, že je možné disponovat každodenními slovy — s větším nebo menším talentem, s většími nebo menšími zdroji — a zároveň se dotýkat toho momentu řeči, kdy řeč není k dispozici, kdy se přibližuje ona neutrální, nerozlišená promluva, která je bytím promluvy, bezdělnou promluvou, z níž nelze nic vytvořit. A protože spisovatel věří, že zůstává jedním i druhým — člověkem, který disponuje slovy, i místem, kde se to, co není k dispozici, které je řečí, vymyká jakémukoliv dělení, je čirou neurčitostí, — propadá iluzi, že může disponovat tím, co není k dispozici, a že v této původní řeči dokáže všechno říci, všemu dát hlas a promluvu.

Jenže je to iluze? Pokud je, nevnučuje se jako nějaký přelud, který by umělci poskytoval snadnou vizi, ale jako pokušení, které ho vábí mimo jisté stezky a zavléká ho k tomu nejobtížnějšímu a nejvzdálenějšímu. Inspirace se tedy kousek po kousku zjevuje ve svém pravém světle: je mocná, jenže za předpokladu, že se ten, kdo ji přijímá, stane velmi slabým. Nepotřebuje světské zdroje ani osobní talent, je však třeba se těchto zdrojů také vzdát, nemít už ve světě oporu a být osvobozený sám od sebe. Říká se, že je magická, jedná okamžitě, bez dlouhých pochodů v čase, bez prostředníka. To znamená: je nutné ztratit čas, ztratit právo jednat a schopnost dělat.

Kdo vstupuje do prostoru, kam ho vábí inspirace, kde slyší volání bližší původu, je tím více odzbrojen,

čím je inspirace ryzejší, jako kdyby bohatství, jehož se dotýká, tato přemíra zdroje, bylo také nejhlubší chudobou, bylo především přemírou odepření a činilo z něj toho, kdo neprodukuje, kdo bloudí v nitru nekonečné bezdělnosti. Zdravý rozum se tedy mylí, když míní, že stav vyprahlosti, kterému jsou vystaveni ti nejinspirovanější umělci, znamená, že se jim náhle nedostává milosti, která je propůjčována a odjímana, totiž inspirace. Mnohem spíše je třeba říci, že existuje bod, ve kterém se inspirace a absence inspirace navzájem směšují, extrémní bod, kdy inspirace — onen pohyb odehrávající se vně úkolů, nabytých forem a prověřených promluv — na sebe bere jméno vyprahlost, stává se absencí schopnosti, nemožností, kterou umělec marně zkoumá, která je nočním stavem, zároveň úžasným i zoufalým, v němž při hledání bludné promluvy přebývá ten, kdo nedokázal odolat příliš čiré síle inspirace.

LORD CHANDOS

Hugo von Hofmannsthal v *Dopise Lorda Chandose* popsal tento stav nezakotvenosti a nemožnosti pohybu, v němž má inspirace stejnou tvář jako sterilita, v němž je okouzlením, které nechává slova ztuhnout a odhání myšlenky. Lord Chandos se snaží vysvětlit Francisu Baconovi, proč se vzdal veškeré literární činnosti. To proto, říká, že „jsem naprosto ztratil schopnost myšlenkou nebo promluvou souvisle pojednat jakýkoli námět“. Před těmi nejobecnějšími a nejvzroznějšími slovy zakouší nevolnost, nikoli

nějakou jednoduchou pochybnost o jejich hodnotě nebo váhavost ohledně jejich legitimacy; má dojem jakési skutečnosti, která se rozkládá, jakési věci, která hnije a která se obrací v prach. Není to proto, že by mu chyběla slova, ale proto, že se před jeho očima proměňují, přestávají být znaky a stávají se pohledy, prázdným světlem, vábivým a fascinujícím, už ne slovy, ale bytím slov, onou základní pasivitou, s níž by nás chtělo uvést do kontaktu automatické psaní. „Kolem mne plovala izolovaná slova; houstla a stávala se očima, které se na mě upřeně dívaly a na které jsem byl sám nucen upírat své, víry, které mi působily závrať, když jsem do nich zabořil pohled, které se bez přestání točily a za nimiž bylo prázdno.“ Lord Chandos zároveň popsal i jiný aspekt této proměny: slova se ztratila, předměty se staly nepoužitelnými, pod záštitou této absence se však formuje nový kontakt s intimitou věcí, tušení neznámých vztahů, nějaké jiné řeči, schopné odpovědět na nekonečné přijetí, kterým je básník, když se stane odmítnutím volit, a schopné také uzavřít ticho, které je v základu věcí. Hofmannsthal této zkušenosti dává poněkud měkkou podobu své harmonické melancholie. Aby však učinil patrným požadavek, před kterým žádný umělec nemůže uniknout a který před něj nezodpovědného staví odpovědnost za to, co nemůže udělat, a činí jej vinným za to, co nedokáže říci a co se nedá říci, nalézá tento působivý obraz: „V tento okamžik jsem pocítil, s jistotou, která nedovoluje, abych se tím trápil, že ani příští rok, ani ten následující, ani žádný jiný rok svého života nenapíšu žádnou knihu, ať už latinskou

nebo anglickou, a to z jednoho podivného a bolestného důvodu. . . Chci říci, že jazyk, ve kterém by mi možná bylo dáno nejen psát, ale myslet, není ani latina, ani angličtina, ani italština, ani španělština, ale jazyk, z něhož neznám jediné slovo, jazyk, jímž ke mně promlouvají němé věci a v němž se asi jednoho dne budu ze dna hrobu muset ospravedlňovat před neznámým soudcem.“

Max Brod vypráví, že Kafka *Dopis lorda Chandose* četl jako text, který mu byl blízký. Nelze pochybovat o tom, že když psal, cítil se Kafka z hlubin své řeči souzen tímto neznámým jazykem, jehož nebyl pánem, ale za který byl odpovědný a který ho v nezměrných mukách a obviněních stále víc a víc odstrkoval od práva psát, od onoho radostného a trochu strojeného talentu, který zpočátku měl, aby ho odsoudil k řeči, jejíž pochopení mu bylo odepřeno, avšak ospravedlnění uloženo. Jsme velmi silným pohybem vtahováni do prostoru, v němž chybí pravda, v němž zmizely meze a v němž jsme vydáni nespoutanému — a přesto je nám zde uloženo udržovat správný krok, neztratit uměřenost a pronikáním k základu bloudění hledat pravdivou řeč.

Pokud člověk chce přesto tvořit dílo, musí se tomuto pohybu bránit, jako by neplodnosti mohl uniknout jedině unikaje všemocnosti inspirace, jako by mohl psát — protože musí psát — jedině odoláváním čiré potřebě psaní, vyhýbáním se blízkosti toho, co se píše, oné řeči bez začátku a bez konce, kterou dokážeme vyjádřit, jedině když jí vnutíme ticho. V tom spočívá magická trýzeň, která je svázána s voláním

inspirace, již člověk nutně zrazuje, a to ne proto, že by knihy byly jen degradovanou ozvěnou nějaké vznesené řeči, ale proto, že je píše jen tím, že umlčuje to, co je inspiruje, že způsobuje absenci pohybu, který mají vyvolávat, že přerušuje „šepot“.

Kdo chce psát a produkovat, ten v sobě musí tuto exaltaci bez přestání uspávat. Mistrovství předpokládá tento spánek, kterým tvůrce zklidňuje a klame sílu, která ho unáší. Je tvůrcem a je schopným — takovou schopností, která zanechává ve světě svou stopu, — jedině proto, že mezi svou činností a centrem, odkud vyzraňuje původní řeč, vložil interval, šířku spánku: z tohoto spánku je vytvořena jeho jasnozřivost. Špatně bychom si vykládali surrealistické zkušenosti a ty by nás klamaly o místě, kde sídlí inspirace, pokud by nás vybízely, abychom v ní viděli událost, která má povahu spánku, zatímco člověk spí takřkajíc proto, aby inspiraci zaplašil. Kafka vícekrát řekl Gustavu Janouchovi: „Kdyby nebylo těch strašných nocí vyplněných nespavostí, vůbec bych nepsal.“ To je třeba pochopit do hloubky: inspirace, ona bludná řeč, která nemůže skončit, to je *dlouhá noc nespavosti*, a aby se jí bránil, odvrátil se od ní, začíná spisovatel skutečně psát, což je činnost, která ho odevzdává světu, v němž může spát. Proto také jestliže se surrealismus svěťoval snu, nedůvěřoval spánku: pokud existuje nějaký vztah mezi „inspirací“ a snem, pak proto, že sen je narážkou na odmítnutí spát v lůně spánku, na nemožnost spaní, již se spánek ve snu stává. Adepti prvních surrealistických hypnóz si mysleli, že se oddávají spánku. Jenže hypnóza nespočívá v usnutí, ale v za-

bránění spát, ve schopnosti udržet v lůně soustředěné noci pasivní a poslušné světlo, bod paralyzované jasnozřivosti, neschopný vyhasnout, jasnozřivosti, s níž vstoupila do kontaktu síla, která fascinuje; stýkají se právě na onom odděleném místě, kde se vše stává obrazem. Inspirace nás jemně nebo prudce žene mimo svět a v tomto vnějšku není spánku ani spočinutí. Možná bychom ji měli nazvat nocí, vždyť právě noc, esence noci nás nenechává spát. V ní se ve spánku nenalézá útočiště. Spánek je východ, kudy se nesnažíme uniknout dni, nýbrž noci, která je bez východu.

DÍLO JAKO CESTA K INSPIRACI

Nezdary automatického psaní André Bretona neodrazují; v jeho očích v ničem neumenšují požadavek, který představuje. A pokud nepřestává doufat v jeho absolutní úspěch a dokonce jej po něm požaduje jako prostředek k jeho očištění, je tato naděje analogická naději, která chrání umělce, jenž chce vytvořit dílo, ale nechce zradit to, co ho inspiruje, když se pokouší usmířit nesmiřitelné a nalézt dílo tam, kde se musí vystavit esenciální bezdělnosti. Trýznivá zkušenost, o kterou lze usilovat jen pod rouškou nezdaru — a přestože je tato zkušenost nekonečně riskantním pohybem, který nemůže uspět, to, co z ní vzchází, nazýváme úspěchem, trýzeň nazýváme štěstím, vyprahlá chudoba se stává plností inspirace: ona pracná, neúnavná beznaděj, to je naděje nebo milost bezpracného daru. S čím se umělec v nitru této zkušenosti setkává, nám říká jeden z nich: „Mé obrazy jsou

bezpečné“, „Já, jako malíř, nebudu nikdy znamenat nic významného, to cítím naprosto jasně“. V tom je pravda této zkušenosti: je třeba vytrvat v prostoru této *bezpečnosti*, snášeje tíseň nezhojitelného nezdaru si udržet zájem o uskutečnění a právo na dokonalost. Jenže pro nás se tento nezdar jmenuje Van Gogh a jeho nouze se pro nás stává chvějivostí, samou esencí barvy.

To podstatné, co se dá o této zkušenosti říci, je asi toto: po dlouhou dobu jí díla procházela, jenže si jí nevšímala nebo jí dávala jména, která ji zakrývala, jako když umění chtělo zpřítomnit bohy nebo reprezentovat lidi. Dnes už tomu tak není. Dílo už není nevinné, už ví, odkud přichází. Nebo to alespoň hledá a v tomto hledání se stále víc přibližuje původu, drží se v této blízkosti, udržuje se tam, kde je možnost v sázce, kde riziko je esenciální a kde hrozí nezdár — právě to zřejmě požaduje, sem žene umělce, daleko od sebe a daleko od svého uskutečnění. Tato zkušenost se stala tak vážnou, že ji umělec bez konce následuje, a když už není vyhnutí a také kvůli zájmu o esenciální, ji vytváří za bílého dne, snaží se jí vyjádřit přímo nebo, jinými slovy, *učinit z díla cestu k inspiraci*, to, co chrání a brání čirost inspirace, *a nikoliv z inspirace cestu k dílu*.

Nevadí, že je tento postup logicky chybný, poněvadž právě nutnost této chyby, fakt, že je zcela zjevně bezvýhodná a že proto není méně extrémním požadavkem, tato povaha bezvýhodného požadavku umělce nutí, aby se od ní neodvracel a aby záhadně vydržel její nezměrnost. Jenže je ještě jiná obtíž, která

ho vrhá ještě hlouběji do jeho omylu. Rilke na ni naráží v dopise Kláře Rilkové: „Toto vám nepochybným způsobem ukazuje, že se musíme vydat těm nejkrajnějším zkouškám, ale také o tom ani nehlesnout, dokud se neponoříme do našeho díla, neumenšit je jejich sdělováním, neboť aby se stala platnou a odhalila svůj zákon, původní kresbu, jedinou, kterou zviditelňuje průhlednost umění, musí se do naší práce vsunout jedinečné, to, co by nikdo jiný nepochopil a neměl právo pochopit, ten druh zbloudění, který je nám vlastní. . . Někdy si představuji, jaké šílenství — a jakou chybu — by spáchal Van Gogh, kdyby musel komukoli sdělovat jedinečnou povahu svého vidění, kdyby musel s jinými zkoumat motivy, ze kterých dobýval své obrazy. . .“ Z této touhy po bezprostřední komunikaci píše Van Gogh Gauguinovi. Gauguin přijíždí. „Sotva byl zde, tolik vytoužený přítel, jeho druhé já, tak si Van Gogh ze zoufalství uřízl ucho.“

Možná se totiž zkušenost už v okamžiku, kdy prolomuje intimitu, kdy se snaží sama sebe odhalit, ihned ztrácí. Možná se snaží odhalit jen proto, aby se stala snesitelnou, aby se odlehčila a „zmenšila“. Na takové možná každý odpovídá rozhodnutím, které je mu vlastní: jeden si uřeže ucho, avšak obraz z toho neudělá; druhý bloudí, povykuje v ulicích — takový je začátek *Aurélie* — a končí pod sněhem v ulici Vieille-Lanterne. Zde postačí poznamenat, že automatické psaní je rovněž jednou odpovědí na tuto otázku. Neohroženě tvrdí: záleží jen na okamžiku zkušenosti, důležitá je jen anonymní, viditelná stopa bezvýhradné absence. Všechno se musí stát veřejným. Tajemství

musí být prolomeno. Temnota musí vstoupit do dne a stát se dnem. Co se nedá říct, musí být přesto slyšeno: *Quidquid latet apparebit*, vše skryté se musí vyjevit, a to nikoli v úzkosti provinilého vědomí, ale v bezstarostnosti šťastných úst. — Cože, bez rizika a bez nebezpečí? Se snadností promluvy, která si uniká, se snadností nějaké nevědomé, nevědoucí svobody? Nikoliv: ne bez rizik a nikdy v klidu nějaké indiferentní spontaneity. Automatické psaní je pasivní a to také znamená, že se vkládá do bezuzdnosti a troufalosti pohybu čiré vášně. Je promluvou, která se stává *touhou*, která se svěřuje touze, aby se navrátila ke svému zdroji, a to, co neúnavně afirmuje, co nemůže umlčet, co bez začátku a bez konce vyjadřuje, je tím, na co naráží René Char, když říká: „*Báseň je uskutečněná láska touhy, která zůstává touhou*“ a André Breton: „*Touha, ano, vždycky.*“

VI.

DÍLO A SDĚLENÍ

Čtení: neudiví nás, když v cestovním deníku spisovatele nalezneme doznání tohoto typu: „Stále ta úzkost v okamžiku psaní. . .“ a když nám Lomazzo popisuje hrůzu, která se zmocňovala Leonarda pokaždé, když chtěl malovat, tomu také rozumíme, tušíme, že bychom to mohli pochopit.

Ale kdyby se nám nějaký člověk svěřil: „Stále pln úzkosti ve chvílích čtení“, kdyby někdo jiný až na vzácné vyvolené okamžiky nebyl schopen číst, nebo kdyby někdo zpřevracel celý svůj život, zřekl by se světa, práce a štěstí světa, aby si na pár okamžiků otevřel cestu k četbě, bezpochyby bychom mu udělali místo vedle oné pacientky Pierra Janeta, která nerada četla, protože, jak poznamenala, „kniha se čtením zašpiní“.

Kdo hudbu jen rád poslouchá, z toho dělá poslouchání hudby hudebníka, stejně je tomu s prohlížením obrazu. Hudba a malířství jsou světy, do kterých pronikne ten, kdo k nim má klíč. Tento klíč je jakoby „dar“ a tento dar je jakoby okouzlení a pochopení jistého vkusu. Milovník hudby, milovník obrazů, to jsou osoby, které dávají své preference ostentativně najevo jako nějaké delikátní zlo, které je izoluje a na které jsou pyšní. Ostatní skromně uznávají, že nemají

sluch. Abychom slyšeli a viděli, je třeba mít nadání. Dar je uzavřený prostor — koncertní sál, muzeum —, jímž se člověk obklopuje, aby se těšil z pokoutního potěšení. Ti, kteří dar nemají, zůstávají vně, ti, jež ho mají, vcházejí a vycházejí, jak se jim zachce. Přirozeně, hudbu milujeme jen o nedělich; ani toto božstvo není náročnější než jiné.

Čtení nevyžaduje podobný dar a odmítá i uchycování se k nějakému přirozenému privilegii. Autor, čtenář, nikdo není nadán, a ten, kdo se nadán cítí, cítí především, že není, cítí se nekonečně nenadaný, cítí, že se mu nedostává té schopnosti, která je mu připisována, a také že být „umělcem“ znamená ignorovat, že už nějaké umění existuje, ignorovat, že už existuje svět — číst, vidět a slyšet umělecké dílo vyžaduje více nevědomosti než vědění, vyžaduje vědění, které uděluje nesmírná nevědomost, a dar, jenž není dán předem, který je třeba pokaždé v sebezapření obdržet, osvojit si ho a zase ztratit. Každý obraz, každé hudební dílo nám zpřítomňuje právě ten orgán, který potřebujeme, abychom je přijali, „dává“ nám oko a ucho, které potřebujeme, abychom takové dílo slyšeli a viděli. Nemuzikální lidé jsou ti, kteří počátečním rozhodnutím odmítají tuto možnost slyšet, vyhýbají se jí jako nějaké hrozbě nebo obtíži a podezřívavě se před ní uzavírají. André Breton hudbu neuznával, protože si chtěl v sobě uchovat právo slyšet nesouladnou esenci jazyka, jeho nehudební hudbu, a Kafka, který se neustále přiznával k tomu, že je hudbě uzavřený jako nikdo jiný na světě, neopomněl v tomto svém nedostatku odhalit jednu ze svých silných strá-

nek: „Jsem skutečně silný, mám jistou sílu, a mám-li ji co nejstručněji a nepřeflíš jasně charakterizovat, je jí má nemuzikální bytost.“

Kdo nemá hudbu rád, většinou ji také nesnáší, stejně jako člověk odmítající Picassův obraz jej zvrhuje s prudkou záští, jako kdyby se cítil být přímo ohrožen. Že si obraz ani neprohlédl, to nemluví proti jeho dobré víře. Prohlédnout si jej není v jeho moci. Neprohlédnout si jej, to není jeho vina, je to forma jeho upřímnosti, správná předtucha síly, která mu zavírá oči. „Odmítám se na tohle dívat.“ „Nemohl bych žít s tímhle před očima.“ Tyto výroky obnažují skrytou realitu uměleckého díla, jeho absolutní nesnášenlivost, silněji, než podezřelé potěšení milovníka. Je naprostá pravda, že nelze žít s obrazem před očima.

Výtvarné dílo má před dílem slovesným tu výhodu, že činí zřejmějším výlučné prázdno, uvnitř něhož zřejmě chce, daleko od pohledů, dílo přebývat. Rodinův *Polibek* se nechává pozorovat a dokonce si v tom libuje, ale *Balzac* pohled nesnese, je to něco uzavřeného a spícího, absorbovaného do sebe až ke zmiizení. Tato rozhodná separace, z níž si socha dělá svůj živel a která v centru prostoru ustavuje jiný, vzpurný prostor, prostor unikající, zjevný a odcizený, možná neměnný, možná bez spočinutí — toto zadržované násilí, před nímž se cítíme být vždycky navíc, knize zřejmě schází. Socha, která je vykopána ze země a vystavena obdivu, se žádného nedočká, žádný neobdrží, vypadá spíš vytržená ze svého místa. Avšak vykopaná kniha, manuskript, který vychází z nádoby, aby vstoupil do plného dne čtení, nerodí se

prostřednictvím úžasné náhody znovu? Čím je kniha, která se nečte? Něčím, co ještě není napsáno. Číst by tedy znamenalo nikoli psát knihu znovu, ale působit, aby se kniha psala nebo *byla* psána — tentokrát bez zprostředkování spisovatelem, aniž by ji někdo psal. Čtenář se nepřidává ke knize, ale směřuje hlavně k tomu, aby ji odlehčil od každého autora, a to, co je v jeho přístupu tak pomíjivého, onen tak marný stín, který prochází stránkami a zanechává je nedotčené, všechno to, co dává čtení vzhled něčeho zbytečného, a dokonce i nedostatek pozornosti, nedostatečná vážnost zájmu, celá ta nekonečná lehkost čtenáře stvrzuje novou lehkost knihy, která se stala knihou bez autora, bez vážnosti, bez práce, bez těžkých úzkostí, bez tíhy celého jednoho života, který se do ní vlil, bez této někdy strašné a vždy obávané zkušenosti, kterou čtenář smazává a ve své prozřetelné lehkosti ji považuje za nic.

Čtenář je, aniž o tom ví, zapojen do hlubokého zápasu s autorem: až už je intimita, která dnes existuje mezi knihou a spisovatelem, jakákoli, jakkoli přímo jsou knihy osvětleny okolnostmi šíření, vzhledu, přítomnosti či historie svého autora — okolnostmi, které nejsou nahodilé, ale možná už lehce anachronické —, je navzdory tomu každé čtení, v němž se zdá, že zřetel ke spisovateli hraje tak velkou roli, jakýmsi soudním sporem, který jej anuluje, aby zůstavil dílo jemu samému, jeho anonymní přítomnosti, násilné a neosobní afirmaci, již je. Čtenář sám je vždy naprosto anonymní, je to jakýkoli čtenář, jedinečný, ale průhledný. Nepřidává ke knize své jméno (jak to kdysi dě-

lali naší otcové), svou přítomností beze jména, oním skromným, pasivním, zaměnitelným a bezvýznamným pohledem, pod jehož lehkým tlakem se stranou všeho a všech kniha objeví napsaná, spíše každé jméno smazává.

Četba dělá z knihy to, co moře či vítr dělají z výrobku vyrobeného lidmi: kámen dělá hladším, dělá ho úlomkem spadlým z nebe, bez minulosti, bez budoucnosti, po němž se při pohledu na něj nikdo netáže. Četba knize dává okamžitou existenci, kterou socha „zřejmě“ obdržela od samotného dláta: onu izolaci, která ji odnímá pohledům, které ji vidí, onen povýšený odstup, onu osiřelou moudrost, která vykazuje stejně tak sochaře jako pohled, který by ji ještě chtěl sochat. Kniha nějak potřebuje čtenáře, aby se stala sochou, potřebuje čtenáře, aby se stvrдила jako věc bez autora a také bez čtenáře. Co do ní četba vnáší, to primárně není nějaká lidštější pravda; ale nedělá z ní ani něco nelidského, nějaký „objekt“, nějakou čistou kompaktní přítomnost, plod hlubin, který by na našem slunci neuzrál. „Dělá“ jen to, že se z knihy, z díla stane — stává — dílo mimo člověka, který je vytvořil, mimo zkušenost, která je v něm vyjádřena, a dokonce i mimo všechny umělecké zdroje, jež jí dala k dispozici tradice. Co je četbě vlastní, její jedinečnost, osvětluje jedinečný význam slovesa „dělat“ ve výrazu: „dělá, že se z výtvaru stává dílo.“ Slovo dělat zde neznámá nějakou produkující aktivitu: četba nic nedělá, nic nepřidává; nechává být to, co je; je svobodou, nikoli však svobodou, která dává bytí nebo se ho chápe, ale svobodou, která přijímá, souhlasí, říká

ano, neumí než říci ano a v prostoru otevřeném tímto ano umožňuje stvrzení převratné rozhodnosti díla, umožňuje afirmaci, že dílo je — a nic víc.

„LAZARE, VENI FORAS“

Četba, která považuje dílo za to, čím jest, a takto ho zbavuje každého autora, nespočívá v tom, že by na jeho místo uvedla nějakého čtenáře, osobu pevně existující, která má nějakou minulost, nějaké zaměstnání, nějaké náboženství i zkušenost četby, osobu, která by na základě toho všeho začala s jinou osobou, která knihu napsala, vést dialog. Četba není nějaká konverzace, nediskutuje, netáže se. Nikdy se knihy a tím méně autora neptá: „Co jsi vlastně chtěl říct? Jakou pravdu mi tedy přinášíš?“ Opravdová četba nikdy nezpochybňuje opravdovou knihu; avšak není ani podřízením se „textu“. Jedině neliterární kniha se nabízí jako síť pevně utkaná z určených významů, jako soubor reálných tvrzení: dříve než byla přečtena někým, byla neliterární kniha vždy již přečtena všemi, tato předchůdná četba jí zajišťuje pevnou existenci. Ale kniha, jejíž původ je v umění, nemá svět jako svou záruku, a když je čtena, ještě nikdy čtena nebyla, své přítomnosti díla dosahuje jedině v prostoru otevřeném jedinečnou četbou, která je pokaždé první a pokaždé jediná.

Odtud podivná svoboda, jejímž je nám četba — literární četba — příkladem. Svobodným pohybem je, když není podřízená, když se neopírá o nic, co by už bylo přítomné. Kniha je bezesporu zde, nejenom její

realita papíru a tisku, ale také její povaha knihy, ona tkáň stabilních významů, ona výpověď, za niž vděčí předem stanovené řeči, a také ona hradba, kterou kolem ní vytváří společnost všech čtenářů, mezi nimiž se už nalézám i já, který jsem ji nečetl, a tato hradba je ještě také hradbou všech knih, které jako andělé s propletenými křídly přísně bdí nad tímto neznámým svazkem, neboť jedna jediná ohrožená kniha vytváří nebezpečnou trhlinu v univerzální knihovně. Kniha zde tedy je, ale dílo je ještě schované, je nepřítomné, možná radikálně, v každém případě skryté, zastíněné zřejmostí knihy, za kterou čeká na osvobozující rozhodnutí, *Lazare, veni foras*.

Úkolem četby podle všeho je tento kámen odvalit: učinit ho průhledným, rozpustit ho pronikavostí pohledu, který s elánem projde za něj. V četbě, alespoň ve výchozím bodě četby, je něco závratného, co se podobá pošetilemu pohybu, jímž chceme už zavřené oči otevřít životu; pohybu, který je spjat s touhou, který je, stejně jako inspirace, skokem, nekonečným skokem: Chci číst to, co však není napsáno. Ale co víc: co činí zázrak četby ještě jedinečnejším — co nám možná osvětluje smysl každého divotvorectví —, je, že zde kámen a hrob nezadržují jen mrtvolné prázdno, které má být oživeno, ale že tento kámen a tento hrob konstituují přítomnost, byť skrytou, toho, co se má objevit. Odvalit, odstranit kámen je sice něco úžasného, co však v každém okamžiku provádíme v každodenní řeči — v každém okamžiku se bavíme s Lazarem, který je už tři dny a možná odjakživa mrtvý a který nám pod svými pevnými obvazy, posilovaný

těmi nejelegantnějšími konvencemi, odpovídá a promlouvá v našem nitru. Avšak na výzvu literární četby neodpovídá nějaká brána, která se otevírá, která se stává průhlednou nebo která se dokonce trochu zmenšuje, ale spíše ještě tvrdší, lépe stmelená a drtivě těžký kámen, nesmírná záplava kamene, která oťřese zemí i nebem.

Takový je vlastní charakter „otevření“, z něhož sestává četba: otevírá se jediné to, co je lépe zavřené; průhledné je jediné to, co náleží k té největší neprůhlednosti; do lehkosti svobodného a šťastného Ano lze připustit jediné to, co bylo snášeno jako drcení nicotou bez konzistence. Nespojuje básnické dílo s hledáním temnoty, jež by mátna běžné chápání. Ustavuje jen násilný zlom mezi knihou, která je zde, a dílem, které zde nikdy není předem, mezi knihou, která je skrytým dílem, a dílem, které se může afirmovat jediné v hutnosti, ve zpřítomněné hutnosti této skrytosti. Ustavuje přechod ze světa, v němž všechno má více či méně smyslu, v němž existuje temnota a jasnost, do prostoru, v němž, přesně řečeno, nic ještě nemá smysl, k němuž se však přesto všechno, co smysl má, vrací jakožto ke svému původu.

Avšak tyto poznámky by nás mohly také klamat, kdyby z četby činily uvolňování cesty od jedné řeči k druhé nebo nějaký dobrodružný pochod vyžadující iniciativu, úsilí a výboje. Přístup k četbě je možná náročná štěstí, avšak čtení samo je to nejsnadnější, svoboda bez práce, čiré Ano, které se bezprostředně rozvíjí.

LEHKÉ, NEVINNÉ ANO ČETBY

Čtení ve smyslu literární četby není ani čirým pohybem pochopení, chápáním, které by udržovalo smysl tím, že by jej znovu a znovu obnovovalo. Čtení se situuje za nebo před pochopení. Číst neznamená v pravém slova smyslu ani apelovat, aby se za zjevem běžné řeči, za knihou pro všechny, objevilo jedinečné dílo, které se musí odhalit četbou. Bezpochyby je v něm nějaký druh apelu, ale ten může vycházet jediné z díla samého, tichý apel, který ve všeobecném hluku nastoluje ticho, jež čtenář slyší, jediné když na něj odpovídá, tichý apel, který ho odvrací od obvyklých vztahů a obrací ho k prostoru, v jehož blízkosti, pokud v ní pobývá, se četba stává přístupem, nadšeným přijetím štědrosti díla, přijetím, které knihu pozvedá k dílu, jímž je — tíž přesun dílo pozvedá k bytí a z přijetí činí nadšení, v němž se dílo vyslovuje. Četba je tímto pobýváním a má prostotu lehkého a průhledného Ano, jímž toto pobývání je. Dokonce i když od čtenáře požaduje, aby vstoupil do zóny, kde mu chybí vzduch a zem se pod ním ztrácí, dokonce i když se i mimo tyto bouřlivé přístupy četba zdá být participací na otevřeném násilí, jímž je dílo, sama v sobě je klidnou a tichou přítomností, ztišenou scénou nespoutanosti, tichým Ano, které je v centru každé bouře.

Svoboda tohoto přítomného, nadšeného a průhledného Ano je esencí četby. Staví ji proti dílu, které se skrze zkušenost tvorby dotýká esence, trýznění nekonečnem a prázdné hloubky toho, co nikdy nezačíná a nikdy nekončí, pohybu, který tvůrce vystavuje

hrozbě esenciální osamělosti a vydává ho neukončitelnému.

V tomto smyslu je četba pozitivnější než tvorba; přestože nic nevytváří, je více tvůrčí. Podílí se na rozhodnutí, má jeho lehkost, nezodpovědnost a nevinost. Nic nedělá a všechno je skutečně. U Kafky úzkost, nedokončená díla, muka ze ztraceného života, zrazené poslání, každý den proměněný ve vyhnanství, každá noc vypovězená ze spánku a nakonec jistota, že „*Proměna* je nečitelná, naprosto nepovedená“. Ale pro čtenáře Kafky se úzkost stává snadností a štěstím, muka selhání se přetvářejí v nevinost a nad každým cárem textu nadšení nad plností, jistota dovršenosti, odhalení jedinečného, nevyhnutelného a nepředvídaného díla. Taková je esence četby, lehkého Ano, které mnohem víc než temný boj tvůrce s chaosem, v němž se snaží zmizet, aby ho ovládnul, evokuje božskou část tvorby.

Proto se stížnosti autora na čtenáře většinou jeví jako nemístné. Když Montesquieu napsal: „Žádám milost, která, bojím se, mi nebude dopřána: a to, aby se chvilkovou četbou nesoudila práce dvaceti let; aby kniha byla přijata nebo odmítnuta celá a ne jen několik vět“, žádal to, čeho umělci často litují, že to neobdrželi, když s hořkým pohnutím myslí na nenucenou četbu, na rozptýlený pohled, na nedbalé ucho, které se obrací směrem k jejich výtvorům: tolik úsilí, obětí, péče, kalkulu, život v osamělosti, celé věky hloubání a zkoumání, to všechno je hodnoceno, souzeno a potlačeno nevědoucím rozhodnutím prvního příchozího, nahodilostí nálady. A když se Valéry zneklidňuje nad

nevzdělaným čtenářem dneška, který žádá, aby druhem jeho četby byla snadnost, je toto zneklidnění možná oprávněné, ale kultura pozorného čtenáře, skrupule četby proniknuté oddaností, která je kvazináboženská a stala by se jistým druhem kultu, by na tom nic nezměnila a nesla by s sebou ještě těžší rizika. Neboť lehkost lehkého čtenáře, který kolem textu provádí rychlý tanec, bezpochyby není pravou lehkostí, je bez následků a není bez příslibu: oznamuje štěstí a nevinost četby, která je možná opravdu tancem v odděleném prostoru s neviditelným partnerem, radostným, opojným tancem s „hrobem“. Je to lehkost, již není třeba přát, aby se pohybovala s větší vážností, neboť tam, kde je nám dána lehkost, tam vážnost neschází.

SDĚLOVÁNÍ

Co četbu nejvíce ohrožuje: realita čtenáře, jeho osobnost, jeho neskromnost, náruživost touhy zůstat sám sebou tváří v tvář tomu, co čte, náruživost touhy být člověkem, který zkrátka umí číst. Číst nějakou báseň ještě neznamená tuto báseň skutečně číst, neznamená to ani prostřednictvím této básně vstupovat do podstaty poezie. Četba básně, to je báseň sama, která se v četbě afirmuje jako dílo, báseň, která v prostoru, jenž je čtenářem udržován otevřený, dává zrod četbě, která jej přijímá, stává se schopností číst, stává se otevřenou komunikací¹ mezi *schopností* a *nemožností*, mezi schopností svázanou s momentem četby a nemožností svázanou s momentem psaní.

Sdělování díla nespočívá v tom, že se dílo četbou stalo sdělitelným nějakému čtenáři. Dílo samo je sdělováním, zápasící intimitou mezi požadavkem četby a požadavkem psaní, mezi uměřeností díla, která se stává schopností, a nespoutaností díla, která tíhne k nemožnosti, mezi formou, v níž se dílo chápe sebe

¹Jediný francouzský výraz *la communication* je zde překládán triádou pojmů: sdělování — sdělení — komunikace. (pozn. překl.)

sama, a bezmezností, v níž se odmítá, mezi rozhodnutím, které je bytím začátku, a nerozhodností, která je bytím znovuzačínání. Toto násilí trvá tak dlouho, dokud je dílo dílem, nikdy nezklidněné násilí, které je však rovněž klidem souladu, rozepří, která je pohybem chápání, chápání, které hyne, jakmile přestává být přístupem k tomu, co je bez pochopení.

Číst tedy neznamená obdržet sdělení díla, znamená to „udělat“, aby se dílo sdělovalo, a když použijeme chybného obrazu, znamená to být jedním ze dvou pólů, mezi kterými prostřednictvím vzájemné přitažlivosti a odpudivosti tryská prosvětlující násilí komunikace, mezi nimiž prochází událost, která se tímto přechodem konstituuje. Jenže toto přirovnání je samozřejmě chybné. Ukazuje nanejvýš, že antagonismus, který v díle jeho dva momenty staví proti sobě (nebo přesněji který z díla dělá tenzi, v níž jeho momenty proti sobě stojí v párech), ho touto opozicí otevírá svobodě jeho sdělování, nesmí už však říkat, že takový antagonismus je antagonismem pevných pólů odpovídajících hrubému schématu dvou sil, určených jednou provždy a nazvaných čtení a psaní. Bylo by třeba dodat alespoň, že tato antagonistická exaltace, která na sebe nakonec bere personifikovanou podobu čtenáře a autora, trvala v celém průběhu vznikání díla. Tam, kde se nakonec zdá, že se dílo stalo dialogem dvou osob, do něhož se vtělily dva ustálené požadavky, byl tento „dialog“ nejprve původnějším zápasem méně rozlišených požadavků, roztrženou intimitou nesmiřitelných a neoddělitelných momentů, které nazýváme uměřenost a

nespoutanost, forma a nekonečnost, rozhodnost a nerozhodnost a které ve svých postupných opozicích dávají vzniknout témuž násilí, neboť tihnou k otevřenosti a tihnou k uzavřenosti, tihnou k sebeuchopení v jasné podobě, která omezuje, a tihnou k bloudění bez konce, aby se ztratili v migraci bez spočinutí, v migraci *druhé* noci, která nikdy nepřichází, ale vždy se vrací. Jde o sdělování, v němž se temnota musí stát dnem, v němž musí den existovat skrze temnotu, jde o odhalování, v němž se nic nezjevuje, ale v němž se skrytost stává zjevnou.

ČTENÁŘ JEŠTĚ BUDOUCÍ

Někdy se říká, že každý autor píše v přítomnosti nějakého čtenáře nebo také proto, aby byl čten. To je málo promyšlený způsob vyjádření. Je třeba říct, že čtenářův díl nebo to, co se jednou stane hotovým dílem, schopností nebo možností číst, je v proměnlivých formách přítomno už v průběhu vznikání díla. V míře, v níž psát znamená vytrhovat se z nemožnosti, v níž se psaní stává možným, tedy psaní přebírá rysy požadavku čtení a spisovatel se stává rodící se intimitou čtenáře, který je ještě nekonečně budoucí. Rozumí se však samo sebou, že tato schopnost je schopností psát jediné skrze opozici vůči sobě samé, již se stává ve zkušenosti nemožnosti. Není to tak, že by na jedné straně byla schopnost a na druhé nemožnost; neexistuje srážka těchto antagonismů; v události faktu psaní existuje tenze, která skrze intimitu, v níž je psaní shromáždilo, požaduje od protiv, aby

byly tím, čím jsou ve své extrémní opozici, požaduje však také, aby přišly k sobě tím, že ze sebe vyjdou, tím, že se budou mimo sebe sama v neklidné jednotě své společné příslušnosti držet pohromadě. Schopnost, která je schopností jediné vzhledem k nemožnosti; nemožnosti, která se projevuje jako schopnost.

Pokud spisovatel zůstává reálnou osobou a pokud věří, že je touto skutečnou osobou, která píše, rád také věří, že v sobě ukrývá čtenáře toho, co píše. Cítí v sobě živý a náročný díl čtenáře, který se má teprve zrodit, a velmi často, skrze uzurpaci, které se spisovatel sotva vyhne, je to čtenář, předčasně a falešně zplozený, který se v něm pustí do psaní (odtud, abychom pro to podali nějaký hrubý příklad, ony pěkné zlomky, ony krásné věty, které vyplavou na povrch a o kterých se nedá říct, že jsou napsané, ale výhradně čitelné). Tato iluze, nyní ji chápeme, pochází z toho, co prochází spisovatelem během geneze, z momentů, které předjímají požadavek četby, jenže právě tyto momenty z něj musí vypadnout, jelikož se shromáždí v konečném rozhodnutí četby, ve svobodě přijetí a pobytu u díla, které jediné je autentickou četbou.

Ze stejného důvodu, který mu propůjčuje iluzi, že ho čte, spisovatel nikdy nemůže své dílo číst. „Je,“ říká René Char, „genezí bytosti, která vrhá, a bytosti, která zachycuje.“ Jenže proto, aby „bytost, která zachycuje“, bytost, která dává formu a uměřenost, tvořitel, „Počítač“, dosáhl konečné metamorfózy, která by z něj udělala „čtenáře“, musí mu dokončené dílo unikat, musí unikat tomu, kdo ho udělal, musí se dovršit tím, že ho odstrčí, uskutečnit se v tomto „odstrčení“,

ve kterém se mu definitivně odnímá, v odstrčení, které na sebe právě tehdy bere formu četby (a v němž četba nabývá formy).

Moment, kdy se v díle oslavuje samo dílo, kdy dílo nějak přestává být hotové, přestává se vztahovat k tomu, kdo je zhotovil, ale shromažďuje celou esenci díla do toho, že teď je tu dílo jako začátek a počáteční rozhodnutí. Tento moment, který anuluje autora, je také momentem, kdy se dílo otevírá sobě samému a kdy z tohoto otevření vzbývá četba.

Četba se tedy rodí v tomto okamžiku, kdy „prázdnost“, které v průběhu vznikání díla vyznačovalo jeho nedovršenost, ale také intimitu jeho postupu vpřed, rozvoj „bytosti, která vrhá“, četba se rodí v okamžiku, kdy distance díla vůči sobě samému mění znaménko, kdy už nevyznačuje jeho nedovršenost, ale jeho uskutečnění, kdy už neznamená, že ještě není hotové, ale že nikdy nemělo být hotové.

Na rozdíl od spisovatele se čtenář zpravidla naivně cítí přebytečný. Nemyslí si, že dělá dílo. Dokonce i když jím dílo otřese, a čím víc ho vyplňuje, tím víc cítí, že dílo nevyčerpává, že zůstává zcela mimo jeho nejintimnější blízkost: neproniká ho, dílo je na něm nezávislé. Tato svoboda vytváří hloubku jeho vztahů k dílu, vytváří intimitu jeho Ano, jenže i v tomto Ano samém ho ještě drží v odstupu, obnovuje odstup, který jediný vytváří svobodu přijetí díla a který se bez přestání znovu ustavuje z vášně četby, která ho ruší.

Pokud čtenář stráží čistotu tohoto odstupu, pokud je nadto měřítkem jeho intimity s dílem, kterému je tím blíže, čím více v něm rozpoznává dílo na něm

nezávislé, pak tento odstup završuje dílo, pak je, od dalujíc je od každého autora a od úvahy o tom, že bylo uděláno, vydává za to, čím je. Jako kdyby mizení četby, které ji činí nevinnou a nezodpovědnou za udělání díla, bylo právě tím bližší hotovému dílu, esenci jeho tvorby, než autor, který si pořád myslí, že všechno udělal, že všechno vytvořil.

HRŮZA Z PRÁZDNA

Jenže tento *odstup*, který evokuje Ano dovršeného díla, daného jako hotové v okamžiku, kdy nahrazuje pohyb, který z něj učinil výpověď, jíž je — odstup díla vůči sobě samému, vůči čtenáři, od dějícího se světa a od ostatních děl —, právě to, co vytváří nevinnost četby, zapouští také její odpovědnost a riziko. Zdá se, že je velmi obtížné uchovat takový rozestup. Hrůza z prázdna se zde projevuje potřebou vyplnit ho nějakým hodnotícím soudem. O dílu se řekne, že je dobré nebo špatné, vzhledem k morálce, k zákonům, k různým hodnotovým systémům atd. Řekne se o něm, že je zdařilé nebo nepovedené vzhledem k pravidlům, dnes velmi nejistým, které mohou zakládat instance nějaké estetiky, jež jsou však ve skutečnosti prostými dojmy více nebo méně vytříbeného vkusu nebo více či méně výrazné absence vkusu. Řekne se o něm, že je bohaté nebo chudé vzhledem ke kultuře, která ho srovnává s jinými díly, která z něj buď vytěží, nebo nevytěží přírůstek vědění, která ho přidá k národnímu nebo všelidskému pokladu nebo která v něm vidí jen záminku k mluvení nebo k vyučování.

Je možné, že čím výše je dílo ceněno, tím je ve větším nebezpečí: stává se dobrým dílem, je zařazeno na stranu dobra, které ho využívá, které z něj dělá užitečné dílo. Dílo, o kterém se soudí, že je špatné, v tomto soudu nachází prostor, ve kterém se někdy uchrání. Odloženo stranou, odsouzeno do podsvětí knihoven, spáleno, zapomenuto: toto vyhnanství, toto zmizení v nitru ohně nebo ve vlažnosti zapomnění, však do jisté míry také prodlužuje správný odstup díla odpovídající síle jeho odsunutí. To neznamená, že v nějaké jiné době nutně najde čtenáře, kteří mu scházeli. Nikomu není přislíbeno potomstvo a budoucí generace nebudou šťastím žádné knihy. Dílo netrvá, dílo je; toto bytí může otevřít nové trvání, je voláním po začátku, připomíná, že vše se afirmuje jediné plodností počáteční rozhodnosti, avšak samotný nástup díla se rozsvěcuje stejně tak třpytem zmizení, jako falešným dnem přežívání, na které jsme si zvykli. Pocit, že díla se vymykají času, má svůj původ v „odstupu“ díla, ačkoliv ho překrucuje, vyjadřuje oddálení, které vždycky pochází z přítomnosti díla, ačkoli ho zapomíná, vyjadřuje fakt, že dílo v četbě dosahuje přítomnosti vždycky poprvé, že četba je jedinečná, pokaždé první a pokaždé osamělá.

Riziko četby nicméně není nahodilé. Jestliže je obtížné uchránit „prázdnou“ díla, které je jeho vlastní přítomností v četbě, není to jenom proto, že je samo o sobě těžko snesitelné, ale také proto, že si nějak vzpomíná na prázdno, které během vznikání díla vyznačovalo nedovršenost díla, bylo tenzí jeho antagonických momentů. Proto čtení díla vábí toho, kdo je

čte, k připomenutí oné hluboké geneze: nejenže je nutně znovu svědkem způsobu, jímž bylo stvořeno, to znamená reálné zkušenosti jeho tvorby, ale podílí se na díle jako na odvíjení se něčeho, co se tvoří, na intimitě onoho prázdna, které se stává bytím — což je postup, který pokud na sebe vezme podobu nějakého časového odvíjení, zakládá podstatu románového žánru.

Tento způsob čtení, účast na díle jako na jakési genezi, dává ve svých proměnách zrod kritické četbě, kterou se čtenář, jež se stal specialistou, dotazuje díla, aby se dozvěděl, jak bylo vytvořeno, žádá po něm tajemství a podmínky jeho tvorby a potom se ho přísně táže, zdali těmto podmínkám dobře odpovídá atd. Čtenář, který se stal specialistou, se stává autorem naruby. Skutečný čtenář nepřepisuje knihu, ale téměř nepostřehnutelným unášením je nucen vrátit se k různým předobrazům čtenáře, tedy jeho samého, které jej jakoby předem zpřítomnilo pro hazardní zkušenost knihy: tehdy mu kniha už nepřipadá nezbytnou a znovu se stává možností mezi ostatními možnostmi, znovu nalézá nerozhodnost něčeho nejistého, co se má teprve celé udělat. A dílo takto znovu nalézá svůj neklid, bohatství své chudoby, nejistotu své prázdnoty, zatímco četba se sjednocuje s tímto neklidem, přijímá jeho chudobu za svou a stává se podobnou touze, stává se úzkostí a lehkostí pohybu vášně.

Všechny tyto metamorfózy patří k autentické esenci četby. Ta má udržet čistotu toho, co nazýváme odstupem díla, avšak stejně tak má v tomto odstupu

udržovat život, přimět ho ke komunikaci s intimitou díla, zabránit tomu, aby v něm dílo ztuhlo a udržovalo se v marné osamělosti ideálu. „Prázdnost“, které v průběhu geneze náleží k roztržené intimitě díla, z ní podle všeho nakonec vypadá: otevírá ho zcela jemu samému, činí ho absolutně přítomným; a přesto z této přítomnosti vytváří oddálení, které k němu chrání přístup, které v nás vyvolává dojem, že obraz je vždy za obrazem, a které nám také dává pocit, že báseň, chrám a socha se vymykají nestálosti dob, jejichž stopy tato díla přesto nesou.

Jako kdyby toto drásavé prázdno, které je v průběhu geneze hned propastí, do níž se dílo propadá, hned vzletem, jímž se prosvětluje, které je oním prázdňím násilím, ve kterém se všechno věčně opakuje, ale také hledáním, z něhož všechno začíná, jako kdyby ona „vnitřní dálka“, jak ji nazývá Michaux, v okamžiku dovršení zcela přešla do vnějšku, izolující dílo a vytvářející kolem něj onu záři absence, která je tak charakteristická pro přítomnost mistrovských děl, která je jakoby jejich aureolou slávy a drží je v úkrytu pod závojem prázdny majestátnosti, nevýrazné indifferencie. Tímto jsou díla znehyněna v odstupu bez života. Izolovaná, chráněná prázdňem, které už není četbou, ale kultem obdivu, zároveň přestávají být díly. Umělecké dílo není nikdy svázáno se spočinutím, nemá nic společného s poklidnou jistotou, která činí mistrovská díla ustálenými, neschovává se v muzeích. Takové nikdy není, a jestli se o něm — falešnou transpozicí ideje, že nikdy není hotové — říká, že nikdy nepřestává být vytvářeno, připomíná to alespoň, že

nepřestává být svázáno se svým původem, že je jediné na základě nepřestávající zkušenosti původu, a také to připomíná, že antagonistické násilí, skrze něž bylo během geneze opozicí svých momentů, není nějakým rysem této geneze, ale patří k jeho charakteru boje, kagonální povaze bytí díla. Dílo je *násilnou svobodou*, kterou se sděluje a skrze kterou se napříč dílem sděluje *původ*, prázdňá a nerozhodná hlubina původu, aby vytvořil plné rozhodnutí, ráznost *začátku*. Proto stále více tíhne k tomu, aby učinilo zřejmou zkušenost díla, která není přímo zkušeností jeho tvorby, která není ani zkušeností jeho technického tvoření, ale která ho bez přestání přivádí od jasnosti začátku zpět k temnotě původu a jeho zářivé zjevení, ve kterém se otevírá, podřizuje neklidu skrytosti, do které se stahuje.

Četba, která získává formu v odstupu od díla, která je formou onoho prázdna a momentem, ve kterém toto prázdno zřejmě z díla vypadá, musí tedy také být hlubokým návratem k jeho intimitě, k tomu, co se zdá být jeho věčným zrodem. Četba není nějakým andělem, který by létal kolem sféry díla a na svých okřídlených nohou by jí otáčel. Není pohledem, který by se zvnějšku, zpoza skla, chápal toho, co se děje uvnitř nějakého cizího světa. Je svázána s životem díla, je přítomná ve všech jeho momentech, je jedním z nich, je jedním po druhém a zároveň každým z nich, není jen jejich připomínkou, jejich konečnou proměnou, zadržuje v sobě všechno to, oč v díle skutečně jde, a proto nakonec celá váha komunikace padá na ni samotnou.

DÍLO A DĚJINY

Nelze se ovšem divit, že silou takové intimity se četba vtělená do čtenáře poté díla zmocňuje, že ho chce „uchopit“ redukcí a potlačením celého odstupu mezi sebou a dílem; že ještě navíc z tohoto odstupu dělá znak dovršenosti díla, princip nové geneze, geneze jeho dějinné realizace, jíž se dílo přetváří ve světě kultury a stává se garantem pravd a depozitářem významů — tento pohyb je nevyhnutelný. Ale to neznamená jen, že umělecké dílo sleduje všeobecný tok děl a že poslouchá zákon, který jimi hýbe prostřednictvím postupných transformací. Neboť tento pohyb je povzbuzován také vlastní povahou uměleckého díla, vzhází z onoho hlubokého odstupu díla vůči sobě samému, skrze něj dílo stále uniká tomu, čím je, vypadá jako definitivně hotové, a přece nezavršené, zdá se, že se v neklidnosti, která jej odnímá každému uchopení, stává účastníkem nekonečných variací stávání se. Odstup, který klade dílo mimo náš dosah i mimo dosah času — tam, kde hyne v nehybnosti své slávy —, ho také vystavuje všem podobnostem času, bez přestání ho ukazuje jako dílo hledající novou formu, jiné završení, jako ochotné ke všem proměnám, jež ho poutají k dějinám a tak jakoby z jeho vlastního oddálení činí příslib bezmezní budoucnosti.

Tak se to, co se rýsovalo v intimě díla, když z ní nakonec vypadává, aby ji uchovalo a zmrazilo v monumentální nehybnosti, promítá do vnějšku a z intimního života díla dělá něco, co se už může uskutečnit,

leda když se rozprostře ve světě a vyplní se životem světa a dějin.

Tato transformace se vytváří tou měrou, v níž je pohyb „prázdná“ zatížen nějakým obsahem, vytváří se potud, pokud se dílo, které momentálně nebo definitivně ztrácí sílu a intimitu své neustálé geneze, staví na odív a dává tak zrod světu, ve kterém jde o hodnoty, které volají po rozhodování nějaké pravdy nebo které jsou důležité pro její příchod.

Tedy se to, co bylo v díle komunikací díla se sebou samým, *rozvinutím původu v začátek*, stává sdělováním něčeho. To, co z něj otevíráním dělalo příchod a záblesk toho, co se otevírá, se stává místem otevřeným obrazu světa stálých věcí a imitací trvalé reality, ve které se zdržujeme kvůli potřebě někde přebývat. A to, co nemělo ani smysl, ani pravdu, ani hodnotu, ale v čem se zdálo, že všechno smysl nabývá, se stává řečí, která říká pravdivé nebo nepravdivé věci a kterou čteme proto, abychom se poučili, abychom se lépe poznali nebo abychom se kultivovali.

Prostřednictvím této realizace se tedy dílo uskutečňuje vně sebe a také podle modelu vnějších věcí, na jejich vyzvání. Místo aby bylo silou začátku, stává se prostřednictvím tohoto gravitačního pohybu něčím začínajícím. Místo aby si podržovalo celou svou realitu čiré afirmace bez obsahu, jíž je, stává se trvajícím od pohybu času nebo který se různě rozsvětluje v závislosti na formě kultury nebo na požadavcích dějin. A prostřednictvím všeho toho, co ho činí uchopitelným, nikoli už bytím díla, nýbrž dílem, které pracuje

plodným způsobem jako výtvary světa, se dává do služeb čtenáři, podílí se na veřejném dialogu, vyjadřuje či vyvrací to, co se obvykle říká, utěšuje, baví, každého nudí, nikoli na základě sebe sama, na základě vztahu k prázdnu nebo k ostří svého bytí, ale oklikou skrze svůj obsah a pak konečně prostřednictvím toho, co odráží z běžné mluvy a z pravdy, která je zrovna v oběhu. Nyní to už samozřejmě není dílo, které je čteno, jsou to myšlenky všech, které jsou znovu myšleny, obecné zvyky, které jsou činěny ještě obvyklejšími, každodenní přecházení sem a tam, které nepřestává tkát síť dnů: pohyb, který je sám o sobě velice důležitý, který by nebylo vhodné diskreditovat, ale ve kterém už není přítomno ani umělecké dílo, ani četba.

Tato proměna není definitivní, ani pro dílo není zlem či dobrem. I když se dílo převlékne za nějakou užitečnou přítomnost, zmizení patří k jeho esenci a je třeba mít na mysli, že je svázáno také s dialektikou umění, která od hymnu — ve kterém není přítomno dílo, umění ani svět — vede k dílu, v němž se snaží zpřítomnit člověk a svět, a poté k dílu, v němž se, v přítomnosti, která je zároveň zmizením, prosazuje sama zkušenost díla, umění, sdělování původu skrze začátek.

Někdy s lítostí konstatujeme, že umělecké dílo už nikdy nebude mluvit řečí, kterou mluvilo, když se rodilo, řečí svého zrození, kterou slyšeli a přijali pouze ti, kteří patřili do stejného světa. K Řekům už nikdy nebudou promlouvat *Eumenidy* a my už nikdy nebudeme vědět, co bylo jejich řečí řečeno. To je pravda.

Ale pravda je také to, že *Eumenidy* ještě nikdy nemluvily a že pokaždé, když promluví, oznamují jedinečné zrození své řeči: kdysi promlouvaly jako zuřivá božstva, zklidněná předtím, než se vrátila do chrámu noci — to je nám neznámé a zůstane nám to cizí —, později promlouvaly jako symboly temných mocností, jejichž zápas je nutný pro příchod spravedlnosti a kultury — to je nám známé až příliš —, a konečně jednoho dne budou možná promlouvat jako dílo, jehož řeč je vždy původní, je to řeč původu — to je nám neznámé, ale ne cizí. A za tímto vším, skrze tíhu nějakého obsahu a skrze rozličné cesty odhaleného světa, četba či vidění dají pokaždé dohromady jedinečnou intimitu díla, překvapivost jeho neustálé geneze a rozmach jeho vystavování na odiv.

VII.

**LITERATURA A PŮVODNÍ
ZKUŠENOST**

BUDOUCNOST A OTÁZKA UMĚNÍ

Správná odpověď tkví svými kořeny v otázce. Žije z otázky. Zdravý rozum má za to, že ji odstraňuje. V obdobích, kterým se říká šťastné, se vskutku zdály živé jen odpovědi. Avšak toto štěstí afirmace se záhy hrouťí. Autentická odpověď je vždy životem otázky. Může se kolem ní uzavřít, ale jen proto, aby ji chránila tím, že ji udržuje otevřenou.

„Jak se to má s uměním, jak se to má s literaturou?“ Takové tázání zajisté vychází z nás samých, v lůně naší doby. Jenže pokud vždy, když je zodpovíme, vystává bez ohledu na odpovědi znovu, je třeba v tomto „znovu“ vidět požadavek, který nás zprvu udivuje. Je možné, že otázka se jenom snaží ztratit v opakování, v němž se to, co bylo jednou řečeno, ztišuje ve znovu řečeném. Ale možná touto naléhavostí hodlá především zůstat otevřenou. Zůstat nerozhodnutou? Ne. Udržet opozice, nechat je střetávat se ve sterilním prostoru, kde se to, co stojí proti sobě, nepotkává, to nemá nic společného s živým jádrem otázky. Je tedy nutno oddálit tyto protiklady, které vyčerpávají problémy, a literaturu naopak pevně držet stranou debat, v nichž se rozděluje, aniž by byla schopna vrátit se k sobě jako k počátku tohoto rozdělení.

Dílo: kdybychom do tohoto pojmu soustředili závažnost umění, museli bychom zřejmě usmířit ty, kteří jsou hotovi ho naivně vynášet, a ty, kteří si přejí, aby se spolupodílelo na lidském díle všeobecně, protože na umělecké činnosti si cení toho, co z ní dělá činnost a ne neúčinnou vášeň. Jedni i druzí jsou připraveni uznat v člověku výjimečnost nějaké schopnosti a v umělci uskutečňování, které vyžaduje práci, disciplínu a studium, jedné formy této schopnosti. Jedni i druzí o lidské schopnosti říkají, že její hodnota je závislá na tom, co buduje — nikoli na nějakém nečasovém místě, mimo svět, ale teď a tady, v rámci mezí, které jsou nám vlastní, v souladu se zákony každé činnosti, kterým se podřizuje, stejně jako je podřizena konečnému cíli: uskutečnění díla, stavby světa nebo dokonce uskutečnění onoho pravého světa, v němž jedině přebývá svoboda.

V tomto souladu bezpochyby přetrvává velký nesoulad. Umění jistě chce budovat, jenže podle sebe a aniž by ode dne přijímalo něco jiného, než co se hodí k jeho úkolu. Samozřejmě má za cíl něco reálného, nějaký objekt, jenže krásný objekt: to znamená objekt, který bude předmětem kontemplace a nikoli použití a který bude navíc soběstačný, bude spočívat sám v sobě, nebude odkázán na nic jiného, bude svým vlastním cílem (v obou významech tohoto slova).¹ To je pravda. Ale přesto je to objekt, poznamenává jiná stránka této myšlenky. Reálný: účinný.

¹ Francouzské *fin* je zde míněno jednak ve významu cíl, jednak ve významu konec. (pozn. překl.)

Nikoli nějaký okamžik snu, čirý vnitřní smích, ale realizovaný čin, který je sám činný, který formuje nebo deformuje jiné objekty, apeluje na ně, hýbe jimi, pohání je k jiným akcím, které se nejčastěji nenavracejí k umění, ale patří k běhu světa, napomáhají dějinám; možná se tím v dějinách ztrácejí, ale nakonec se v jejich rámci ocitají ve svobodě, která se stala konkrétním dílem: světem, který se stal celkem světa.

To je silná a důležitá odpověď. Umění, jak je vidět u Mallarméa a později v jiném světle u Valéryho, se zřejmě zaručuje za Hegelovu větu: člověk je tím, co dělá. Jestli má být někdo souzen podle svých děl, pak je to umělec. Je to tvůrce, říká se. Tvůrce nějaké nové skutečnosti, která ve světě otevírá širší horizont. A to ne ve smyslu nějaké uzavřené možnosti, naopak rozšiřuje skutečnost ve všech jejích formách. V tom, co tvoří, je zároveň tvůrcem sama sebe. Je umělcem, který je strastmi svých děl bohatší a zároveň je díky své práci jiný, než by byl; někdy z vyčerpání umírá v díle, které je tím ještě živější.

Umění je skutečné v díle. Dílo je skutečné ve světě, poněvadž v něm se uskutečňuje (v souladu s ním, a to dokonce i v otřesu a zlomu), protože napomáhá k jeho uskutečnění a protože má smysl a najde spočítatelnou jedinečnost ve světě, v němž člověk bude člověkem par excellence. Ale co z toho vyplývá? Uvnitř lidského díla, jehož úkoly jsou ve shodě s univerzální vůlí produkce a emancipace nutně těmi nejbezprostředněji důležitými, může umění tento všeobecný osud jen následovat; popřípadě, když vezme v úvahu, že v tomto

nesmírném nebi, které ho unáší, se točí podle svých vlastních malých zákonů, může předstírat, že ho ignoruje, jenže nakonec, v souladu dokonce i s těmito malými zákony, které činí z *díla* to, co je svou vlastní mírou, bude pracovat, jak nejuvědoměleji a nejpřísněji to bude možné, na lidském díle obecně a na stvrzení univerzálního dne.

JE UMĚNÍ COSI MINULÉHO?

Ale co z toho ještě vyplývá? Kdo za svůj esenciální úkol považuje účinný čin v nitru dějin, nemůže dávat přednost činu uměleckému. Umění jedná špatně a jedná málo. Je jasné, že kdyby Marx šel cestou snů svého mladí a napsal by ty nejkrásnější romány na světě, okouznil by svět, ale neotřásl by jím. Je tedy třeba napsat *Kapitál* a ne *Vojnu a mír*. Není potřeba Césarova vraha malovat, je třeba být Brutem. Taková sblížení a taková přirovnání budou rozjímavým lidem připadat absurdní. Jenže od chvíle, kdy je mírou umění čin, nemůže mu bezprostřední a tíživý čin nikdy dát za pravdu a za pravdu si nemůže dát ani umění samo. Postačí si připomenout, co napsal Hölderlin, o němž by bylo málo říci, že jeho osud byl spjat s básnickým osudem, protože existoval jen v poezii a pro poezii. A přesto v roce 1799, když viděl, že revoluce je vystavena nebezpečí, napsal svému bratrovi: „A pokud království temnot přece podnikne vpád *živé síly*, tedy zahodíme svá pera pod stůl a odevzdejme se výzvě Boží tam, kde hrozba bude největší a naše přítomnost nejužitečnější.“

Umělecká *činnost* se dokonce i tomu, kdo si ji zvolil, v rozhodujících hodinách ukazuje jako nedostačující; v oněch hodinách, jež bijí každou hodinu, kdy „básník musí dokončit své sdělení odmítnutím sebe sama“. Kdysi se umění dokázalo vyrovnat s jinými absolutními nároky, malířství sloužilo bohům, poezie jim dávala promluvit: protože tyto mocnosti nebyly z tohoto světa a protože vládly mimo čas, neměřily hodnotu služeb, které jim byly prokazovány, jejich působností v čase. Umění bylo také ve službách politiky, jenže politika tehdy nesloužila jen činu a čin si ještě sám sebe neuvědomoval jako univerzální požadavek. Dokud svět není zcela světem, umění v něm bezpochyby může mít svůj rezervoár. Jenže je to sám umělec, který tento rezervoár zavrhuje, když poté co uznal *dílo* za esenci umění, uznává také nadřazenost *lidského díla obecně*. Rezervoár mu dovoluje jednat ve svém díle. Dílo však potom není ničím víc než činem tohoto rezervoáru, činem naprosto odměřeným a nečinným, čirou a jednoduchou zámlkou vzhledem k dějinnému úkolu, který nechce rezervovanost, ale bezprostřední, aktivní a spořádanou účast na všeobecném činu. Je-li tedy věrný zákonu dne, je umělec vystaven nejen nutnosti podřídit své umělecké dílo, ale také se ho vzdát a kvůli této věrnosti se tak vzdát sám sebe. Hölderlinova promluva nachází odezvu o sto čtyřicet let později, kdy na ni odpovídá jiný básník, ten, který byl v té době nejvíce hoden mu odpovědět: „V určitých epochách lidský úděl podléhá ledovému náporu zla, který se opírá o ty nejhanebnější stránky lidské přirozenosti. Ve středu tohoto uragánu

básník odmítnutím sebe sama dokončí smysl svého sdělení a pak se připojí na stranu těch, kteří sejmuli utrpení masku oprávněnosti a nyní zajišťují věčný návrat toho tvrdohlavého veřejného posluhy, převozníka spravedlnosti“ (René Char).

Nikdo se nemůže snadno zprostit tohoto „odmítnutí sebe sama“, odmítnutí ve prospěch osvobozujícího činu, kterému „já“, umělecké já, buď překáží nebo pomáhá jen nedostatečně. V roce 1934 André Gide napsal: „Na dlouhou dobu už není možná otázka uměleckého díla.“² A jestliže o století dříve Hegel, když začínal svůj monumentální přednáškový cyklus o estetice, pronesl tato slova: „Umění je pro nás cosi minulého“, je to soud, nad kterým se umění musí zamyslet a který nemůže považovat za vyvrácený tím, že od onoho data literatura, výtvarné umění i hudba vyprodukovaly významné výtvořiny, neboť ve chvíli, kdy Hegel promlouval, věděl, že Goethe je ještě naživu a že pod jménem romantismus všechna umění na Západě zažívají nový rozvoj. Co tím chtěl říci on, který nikdy nemluvil „lehkomyslně“? Právě to, že ode dne, kdy se absolutně vědomě stalo prací dějin, není už umění schopno uspokojit potřebu absolutna: vypovězeno do nás, ztratilo svou skutečnost a nutnost; všechno to, co v něm bylo autenticky prav-

² „Na dlouhou dobu už není možná otázka uměleckého díla. Bylo by třeba, abychom dopřáli sluchu novým nerozlišeným akordům, abychom nebyli ohlušení nářkem. Už ve mně není téměř nic, co nesoucť. Ať už můj pohled padne kamkoli, nevídám kolem sebe nic než nouzi. Ten, kdo je ještě dnes rozjímavý, prokazuje nelidskou filosofii anebo nestvůrnou zaslíbenost.“

divé a živoucí, náleží nyní světu a skutečné práci ve světě.

ROMANTICKÁ GENIALITA

„Vypovězeno do nás“ — Hegel říká: vypovězeno do naší představy, kde se stalo estetickým potěšením, požitkem a rozptýlením nějaké intimity omezené na sebe sama. Ale přesto se umění právě „v nás“ pokoušelo znovu chopit své suverenity, oné „hodnoty, která se nezhodnocuje“ (René Char). Celá moderní doba je vyznačena tímto dvojitým pohybem, který se osvětluje už u Descartesa, hrou neustálé směny mezi existencí, která se stále více stává čirou subjektivní intimitou, a stále činnějším a objektivnějším dobýváním světa v zájmu ducha, který uskutečňuje, a vůle, která produkuje; hrou, kterou si Hegel jako první plně uvědomil a ve spojení s Marxem tak umožnil její uskutečnění.

Také umění se podílí na tomto osudu, a tak se jednou stává uměleckou *činností*, avšak činností, která je vždy odměřená, a proto musí nakonec ustoupit před pravdou bezprostředního a bezvýhradného činu. Jindy se uzavírá v afirmaci vnitřní suverenity, která nepřijímá žádný zákon a odmítá veškerou moc. Fáze jejího hrdého vymáhání jsou dobře známy. Umělec-ké Já tvrdí, že je jedinou mírou sebe sama, jediným ospravedlněním toho, co dělá, a toho, oč usiluje. Romantická genialita vytváří prostor pro rozkvět tohoto královského subjektu, který stojí nejen mimo obecná pravidla, ale vymyká se také zákonu uskutečnění a

úspěchu, a to i na svém vlastním poli. Umění ne-
užitečné pro svět, kterému záleží jen na tom, co je
účinné, je nadto neužitečné i samo sobě. Jestliže se
uskutečňuje, uskutečňuje se mimo vyměřená díla a
omezené úkoly, v pohybu života, který nemá umě-
řenost, nebo se stahuje do toho nejneviditelnějšího
a nevnitřnějšího, do prázdného bodu existence, kde
svou suverenitu skrývá v odmítnutí a v přemíře tohoto
odmítnutí.

Tento požadavek umění vůbec není nějakým mar-
ným útekem, který by nebylo třeba brát vážně. Není
nic důležitějšího než taková suverenita, která je od-
mítnutím, a než toto odmítnutí, které je změnou zna-
ménka a zároveň tou nejmarnotratnější afirmací, da-
rem, tvůrčím darem, tím, co rozdává bez zdrženlivosti
a bez ospravedlnění, neospravedlněným, na němž
může být založena spravedlnost. Umění, vypovězené
do nás, tomuto požadavku vděčí za to, že se neztišilo
v malém štěstí estetického požitku. Proč se vašeň pro
umění, jakou měl Van Gogh nebo Kafka, místo aby
se rozptýlila v čirém slastném uspokojení nebo v ma-
licherné marnosti já na útěku, stala absolutně váž-
nou, vášní pro absolutno? Proč představují Hölder-
lin, Mallarmé, Rilke, Breton, René Char jména, která
znamenají, že v básni přetrvává a přebývá možnost,
které si ani kultura, ani dějinná účinnost, ani poži-
tek z pěkné řeči nejsou vědomy, možnost, která nic
nemůže a která je v člověku jakoby znamením jeho
vlastního vzestupu? Otázka, na niž není tak snadné
odpovědět, kterou možná ještě nelze osvětlit v jejím
pravém světle.

Je třeba alespoň ozřejmit, na jaké obtíže tento po-
žadavek či tato vašeň naráží: největší obtíží není hroz-
ba, kterou zatěžuje budoucnost mistrovských děl. Je
pravda, že umění z této perspektivy už nechce být zce-
la v díle, není tím, co dělá. Není už na straně reálného,
už nehledá svůj důkaz v přítomnosti vyprodukované
věci, afirmuje se bez důkazu v hlubině svrchované
existence a je pyšnější na nečitelnou Goyovu skicu
než na celkový pohyb malířství. Když Goethův Pro-
métheus, Goethe titánské afirmace, zvolá: „*Neusku-
tečnil jsi všechno sám, posvátný plameni srdce?*“, ono
„uskutečněné všechno“ je vášnivou zřejmostí toho, že
se intimita staví proti výtkám budovatelských snah.
Svrchovanosti tak chybí království. Hoří v osamělosti
posvátného. Je to vašeň srdce, která jsouc otevřena
ohni, který je esencí a pohybem Všeho, všechno usku-
tečňuje.

Oné všemocnosti, jejímž symbolem jsou Titáni za-
puzení do hlubin Tartaru za to, že jejich nenasytná
touha není činnou negací času a práce, ale trýzní
a hořícím kolem opakování: ona je tím, co v tomto
okamžiku bdí nad uměním. Umění je subjektivní
vášeň, která se už nechce podílet na světě. Zde ve
světě vládne podřízenost účelům, uměřenost, váž-
nost a řád, zde je věda, technika a stát, zde je vý-
znam, jistota hodnot, ideál Dobra a Pravdy. Umění, to
je „převrácený svět“: nepodřízenost, nespoutanost,
nicotnost, ignorantství, zlo, nesmysl, tohle všechno
mu přísluší. Rozsáhlá oblast. Oblast, kterou si oso-
buje: jakým právem? Nemá žádné právo, nemůže
ho mít, nemůže se ničeho dovolávat. Mluví o srdci,

o neredukovatelné existenci, ukazuje na svrchovanost „subjektu“. Je nápadné, že sotva Descartes otevřel svět pro rozvoj *Cogito*, Pascal *Cogito* znovu uzavřel do skrytější intimity, která je prohlašuje za „zbytečné, nejisté a obtížné“. Avšak neméně nápadné je, že ono srdce má také nějakou logiku a že tato logika není nezainteresovaná na rozumu, neboť chce být jeho principem a o sobě říká jen, že je jistější, pevnější a pohotovější. „A o tyto znalosti srdce a instinktu se musí rozum opřít a založit na nich celý svůj diskurs.“ Zde je jedním tahem pevně ustavená svrchovaná moc, která pyšně zapuzuje vědu, která převrací užitečné ve zbytečné a nemůže „odpustit Descartesovi“. Současně je však tato suverenita dána do služby tomu, čemu vládne, stává se pomocníkem a nástrojem práce, stává se užitečnou světu a dokonce i oněm číslům a matematické přísnosti,³ na nichž čin a zkoumání vybudují univerzální nadvládu. Paměťhodný obrat. Pascal nakonec vřdycky patří k Descartesovi. Jestliže prohloubil čistý vnitřní život, jestliže ho zůstavil jeho bohatství a jeho svobodnému pohybu, obohacuje a utvrzuje tím Descartesovy ideje, neboť Descartes zakládá objektivitu v já, a čím hlubším se toto já stane, čím neukojenějším a prázdnějším, tím mocnějším se stane elán lidské vůle, která prostřednictvím ještě nepostřehnutého záměru už ustavila svět od samé intimity srdce jako soubor objektů, které mohou být vyráběny a jsou určeny k použití.

³ „Srdce cítí, že existují tři dimenze a že čísla jsou nekonečná. . .“

Umělec, který má za to, že se svrchovaně staví proti hodnotám a že skrze své umění v sobě chrání zdroj všemocné negace, proto ještě nepodléhá všeobecnému osudu méně než umělec, který dělá „užitečné dílo“ — naopak možná ještě více. Nápadné je už to, že dokáže umění definovat jedině na základě světa. Umění je převráceným světem. Jenže toto převrácení je také pouhým „úskočným“ prostředkem, který používá svět, aby se učinil stabilnějším a reálnějším. Což je ostatně omezená pomoc, která je důležitá jen v jistých chvílích a kterou dějiny později odmítnou, až se samy viditelně stanou pracující negací, až naleznou v rozvoji technických forem dobývání dialektickou vitalitu, která je ujistí o jejich cíli.

OTÁZKA UMĚNÍ

Jak se to má s uměním, jak se to má s literaturou? Je tedy pro nás umění cosi minulého? Ale proč tato otázka? Zdá se, že kdysi bylo řečí bohů, a když bohové odešli, zůstalo jazykem, kterým promlouvá absence bohů, jejich selhání, nerozhodnost, která ještě neodkrojila jejich osud. Absence se stávala hlubší, a jakmile se stala absencí a zapomenutím sebe sama, zdá se, že se snaží stát svou vlastní přítomností — nejprve tím, že člověku nabízí prostředek, jak se poznat, zalíbit se sám sobě. Tomuto stadiu umění se říká humanistické. Osciluje mezi skromností svých užitečných realizací (literatura se stále více stává působivou a zajímavou prózou) a neužitečnou pýchou na to, že je čirou esencí, což se nejčastěji projevuje trium-

fem subjektivních stavů: umění se stává stavem duše, je „kritikou života“, je neužitečnou vášní. Poetické znamená subjektivní. Umění na sebe bere podobu umělce a umělec získává podobu člověka v tom, v čem je nejobecnější. Umění se vyjadřuje v míře, v níž umělec *reprezentuje* člověka, kterým je nejen jako umělec.

Zprvu lze mít za to, že hlavním rysem „humanistického“ umění je nápodoba nebo také lidské obavy, které na sebe bere, takže se zdá, že aby se znovu stalo svrchovaným či esenciálním, postačí mu vymanit se z tohoto podřízeného úkolu. Jenže realistická nápodoba je jen jeho zjevnou stránkou. Stejně jako karzeziánská reprezentace v sobě obsahuje moc vědy (schopnost dobývání, schopnost dobývat realitu jejím popíráním a přetvářením), i umělec se stává tím, kdo reprezentováním přetváří, stává se tím, kdo tvoří, tvůrcem, jenže přece jen stále ještě člověkem tvůrcem, je to tvorba na úrovni člověka chápaného v jeho schopnosti dělat a jednat, v jeho vůli k moci, jejíž skutečnou povahu ukazuje snaha uskutečňovat a duch, který k tomu, aby se poznal, potřebuje objekt. Fakt, že se umění zhlíží v tvůrčím umělci, znamená velkou změnu umění. Umění přistupuje na to, že se podřídí tomu, kdo ho vykonává, že se v něm vyčerpá.

Je zjevné, že hluboký svár umění, který je nejzřetelnější v literatuře, jež se prostřednictvím kultury a forem jazyka bezprostředně otevírá rozvíjení dějinné akce, onomu zbloudění, které ji vede k tomu, že se hledá ve vynášení hodnot, které si ji mohou jedine podříditi, odhaluje stísněnost umělce ve světě, v němž se cítí neoprávněný. V tomto ohledu mnohé osvětluje

důležitost pojmu tvůrce, který vyhovuje díky své dvojznačnosti, neboť jednou mu umění umožňuje uchýlit se do nečinnné hlubiny já, do geniální intenzity, do Pascalova srdce, když prohlašuje o Descartesovi a o jeho metodické práci: „Je to směšné, nestojí to za jedinou hodinu námahy“, a jindy mu dává právo soupeřit ve světě s mocí a autoritou tím, že z umělce dělá realizátora, vynikajícího výrobce, kterého nadto hodlá chránit před anonymitou kolektivní práce, protože mu zajišťuje, že zůstává individuem nebo člověkem velkého formátu: tvůrce je vždy jedinečný, hodlá zůstat tím, kým neredukovatelně v sobě samém je, bohatstvím, které není souměřitelné ani s tím největším činem.

Je třeba navíc dodat: protože umělec to vše vždy vyjadřuje co nejnaivněji či nejdůvtipněji, dožaduje se jména tvůrce, protože si myslí, že tak zaujme místo, které kvůli absenci bohů zůstalo prázdné. Podivně klamná ambice. Iluze, která mu namlouvá, že se stane božským, jestliže na sebe vezme tu nejméně božskou funkci boha, tu, která není posvátná, která z Boha dělá pracovníka šesti dní, demiurga, toho, kdo „se hodí k tomu, aby všechno dělal“. Iluze, která navíc zahaluje prázdnost, do něhož se umění musí znovu uzavřít, které musí jistým způsobem uchovat, jako by tato absence byla jeho hlubokou pravdou, formou, ve které umění přísluší zpřítomnit se ve své vlastní esenci.

Tvůrce se stává božským atributem par excellence teprve na úsvitu zrychlené dějinné periody, v níž se člověk stává čirým já, ale také prací, realizací a požadavkem objektivního uskutečnění. Umělec, který si říká tvůrce, neobdržel dědictví posvátného, jen do

jeho dědictví vložil svrchovaný princip jeho podřízenosti.

NOVÉ HLEDÁNÍ UMĚNÍ

Přesto se umění, této přítomnosti člověka pro sebe sama, skrze jiný neméně pozoruhodný pohyb nedaří spokojit se s onou humanistickou proměnou, kterou mu vyhradily dějiny. Potřebovalo se stát svou vlastní přítomností. Tím, co chce afirmovat, je umění. Tím, co hledá a co se pokouší uskutečnit, je podstata umění. Je to nápadné pro malířství, které vyvstane-li ve svém celku, ale také ve své esenci zaměřené na sebe sama, jak ukázal Malraux, není už podřízeno hodnotám, které by muselo oslavovat nebo vyjadřovat, ale slouží sobě samému, je zasvěceno absolutnu, jemuž nemohou dát jméno živé formy ani lidské úsilí, a navíc ani formální estetické zájmy, takže ho nemůžeme nazývat jinak než malířství. Tendence, kterou lze interpretovat mnoha různými způsoby, která však přesvědčivě odhaluje pohyb, který po stupních a po sobě vlastních cestách všechna umění přitahuje k jim samotným, koncentruje je v zájmu o svou vlastní esenci, zpřítomňuje je a činí je esenciálními: to platí pro báseň (pro literaturu „obecně“),⁴ pro výtvarná umění a zřejmě i pro Schönberga.

⁴O této hlubinné práci literatury, která se snaží afirmovat ve své esenci a bojí při tom rozdílnosti a meze, svědčí fakt, že formy a žánry už nemají skutečný význam, že by například bylo absurdní ptát se, jestli *Finnegan's Wake* patří nebo nepatří k próze a k umění, které se nazývá uměním románu.

Proč tato tendence? Proč se umění stává esenciální přítomností tam, kde si je dějiny podřizují a kde je zpochybňují? Proč Mallarmé a proč Cézanne? Proč se právě v té chvíli, kdy absolutno tíhne k touze vzít na sebe podobu dějin, kdy doba má starosti a zájmy, které se už neslučují se svrchovaností umění, kdy básník své místo postoupil literátovi a literát člověku, který svůj hlas propůjčuje každodennosti, proč se v této chvíli, kdy umění pod tlakem doby mizí, poprvé jeví jako hledání, v němž je v sázce něco esenciálního, v němž nejde o umělce, o umělcovy stavy duše ani o blízkou podobnost člověku, ani o práci, ani o žádnou z hodnot, na nichž je vystaven svět, a navíc ani o žádnou z hodnot, nad nimiž se kdysi otvíralo zázvěti, jako hledání přece jen přesné a přísné, které se chce završit v díle: v díle, které je — a nic víc?

To je pozoruhodný fenomén, který je těžké uchopit a ještě těžší interpretovat. Ale možná je nutné, abychom se nejprve obrátili k nedostatečným úvahám, které nám až dosud dovolovaly odhalovat pojem díla.

RYSY UMĚLECKÉHO DÍLA

Umělecké dílo má zjevně rysy vlastní pouze jemu. Chce se odlišovat od ostatních forem lidského díla i od činnosti všeobecně. Možná je tento záměr pouhou pretencí. Anebo to, čím dílo chce být, vyjadřuje pravdu toho, čím je? V každém případě je třeba pokusit se dílo popsat také v tom, oč usiluje, což by nám mělo osvětlit, ne-li přímo je, tedy alespoň otázky, které klade.

„SVAZEK JE NEZOSOBNĚNÝ“

Umělecké dílo bezprostředně nepoukazuje k někomu, kdo je udělal. Neznáme-li okolnosti, které je připravovaly, historii jeho tvorby a dokonce ani jméno toho, kdo dílo umožnil, právě tehdy se nejvíce přibližuje sobě samému. To je jeho skutečné směřování. Tento požadavek je vyjádřen superlativem mistrovské dílo. Mistrovské dílo nespočívá v dokonalosti, jak se toto slovo, kterého se dovolává estetika, chápe, ani v mistrovství, které by bylo mistrovstvím umělce a ne díla. Valéry velmi správně řekl, že mistrovství člověku umožňuje nikdy neskončit s tím, co dělá. Pouze mistrovství řemeslníka se završuje v objektu, který vyrábí.

Dílo je pro umělce vždycky nekonečné, neskončené; tím se o oné výjimečné události, že dílo je, že je absolutně, odhaluje, že nepatří k mistrovství uskutečnění. Je jiného řádu.

Mistrovské dílo navíc není ani v trvání, které je mu příslibeno a které se —alespoň na našem pozdním Západě — zdá být tou nejvíce žádoucí výsadou umělecké práce. Když stojíme před *Zpěvy Maldororovými*, vůbec nemyslíme na to, že jsou nesmrtelné. To, díky čemu jsou absolutně, jim nebrání absolutně zmizet. To, co je postavilo před nás, výpověď, kterou nám přinášejí, se neměří historickým trváním, nežádá ani přežití, ani dosažení kulturního ráje.

Právě Mallarmé si byl nejpevněji vědom tohoto rysu díla. „Svazek je nezosobněný, a dokud se od něho člověk odděluje jako autor, nedožaduje se ani blízkosti čtenáře. Věz, že mezi věcmi, které člověka obklopují, má místo zcela samo: hotové, jsoucí.“ A jeho výzva náhodě je transpozicí tohoto „místo zcela samo“, symbolickým hledáním, které má ozřejmit „zmizení básníka v promluvě“, a konečně zkušeností, která má jakoby u zdroje uchopit nikoli to, co činí dílo skutečným, ale to, co je v něm „nezosobněnou“ skutečností, co je staví za nebo před veškerou skutečností.

Jenže: odkazuje předmět vyrobený řemeslníkem nebo strojovou prací nadále k tomu, kdo jej vyrobil? Ten je také neosobní a anonymní. Nenesé jméno autora.

Ano, to je pravda: neodkazuje k někomu, kdo ho udělal, neodkazuje však ani k sobě samému. Velmi často bylo pozorováno, jak zcela zmizí ve svém použití,

jak poukazuje k tomu, co dělá, ke své užité hodnotě. Předmět nikdy neoznamuje, že je, ale k čemu slouží. Nezjevuje se. Aby se zjevil — což nebylo řečeno méně často — je nutný jakýsi zlom v cyklu používání, jakási trhlinka, anomálie, která mu dá vystoupit ze světa, vyломit se ze svých pantů. A když už není, tehdy se zdá, že se stává svým zjevem, svým obrazem, tím, čím byl, než byl užitek věcí nebo signifikantní hodnotou. Tehdy se také pro Jeana-Paula Richtera a pro André Bretona stává opravdovým uměleckým dílem.

Že dílo je, to prozrazuje záblesk, výtrysk jedinečné události, jejíž pochopení se poté může zmocnit, jíž se cítí být zavázáno jakožto svému počátku, ale již zprvu nechápe jinak než jako unikající: je nepochopitelná, protože nastává v oné předchůdné oblasti, kterou můžeme popsat jedinečně pod rouškou „ne“. Oblasti, jejíž průzkum zůstává naším problémem.

Prozatím pouze uznejme, že záblesk, bleskové rozhodnutí, tato přítomnost, tato „chvilé blesku“, podle výrazu, který Mallarmé a všichni jemu podobní po Hérakleitovi vždy znovu objevovali, aby vyjádřili událost, kterou je dílo, uznejme, že taková ohromující afirmace nepovstává ani z jistoty stálých pravd, ani z jasnosti vybojovaného dne, v němž se žítí a bytí uskutečňuje v důvěrně známém prostředí omezeného jednání. Dílo nepřináší ani jistotu, ani jasnost. Ani jistotu nám, ani jasnost sobě. Není pevné, neposkytuje nám oporu něčeho nezničitelného ani nepochybného, tedy hodnoty, které patří k Descartesovi a ke světu našeho života. Stejně jako nás každé silné dílo odnímá nám samým, naší obvyklé síle, a zane-

chává nás slabé a jakoby vysílené, není ani dílo silné vzhledem k tomu, čím je, nemá žádnou moc, je bezmocné, ale ne proto, že by bylo prostým rubem rozmanitých forem možnosti, nýbrž proto, že vyznačuje oblast, v níž nemožnost už není nedostatkem, ale výpovědí.

SOCHA OSLAVUJE MRAMOR

Temnost této přítomnosti, která se vymyká pochopení, která nemá jistotu, ale září, která ve stejné chvíli, kdy je událostí, vypadá jako tiché spočívání uzavřené věci, to vše se pokoušíme podržet, pohodlně to zafixovat, když říkáme: dílo je eminentně *tím*, z čeho je *uděláno*, je tím, co zviditelňuje nebo zpřítomňuje jeho povahu a jeho hmotu, je oslavou své reality: větneho rytmu v básni, zvuku v hudbě, světla, jež se stalo barvou v malířství, a prostoru, jenž se stal kamenem v domu.

Tím se stále ještě snažíme vyznačit to, co umělecké dílo odlišuje od předmětu a od díla všeobecně. Neboť v běžném předmětu, jak víme, není předmětem zájmu hmota sama; a čím víc ho hmota, která ho tvoří, uzpůsobuje pro jeho použití, čím je přízpůsobenější, tím víc se blíží nicotě — v mezním případě se každý předmět stal nehmotným, prchavou silou v rychlém kruhu směny, vyvanulou oporou činu, který je sám čirým nastáváním. Což dokonalým způsobem ukazují různé proměny peněz, od váhy kovu až k té proměně, která je mění na neuchopitelnou vibraci, jejímž prostřednictvím se všechny zpředmětněné světské

reality pohybem trhu přeměňují a rozplývají v ustavičně se přesunující ireálné momenty.

Dílo zjevuje to, co v předmětu mizí. Socha oslavuje mramor, obraz není stvořen z plátna a z hmotných ingrediencí, je přítomností této hmoty, která by nám bez něj zůstala skryta. A báseň zase není stvořena z idejí ani ze slov, ale je tím, na základě čeho se slova stávají svým zjevem, je *elementární hloubkou* do níž je tento zjev otevřen a která se přesto uzavírá.

Z toho už je vidět, že se dílo nebude moci spokojit s důrazem na materiální charakter, na věcnou realitu, kterou před nás podle všeho klade. Zatím je to jen pravda srovnání. Ale pravda důležitá, neboť nám ukazuje, že jestliže kámen používá sochař a jestliže kámen používá také cestář, ten první ho využívá tak, aby nebyl využit, spotřebován a popřen použitím, ale aby byl stvrzen, odhalen ve své temnosti, aby byl cestou, která vede jen k němu.

„POHYBLIVÁ, STRAŠNÁ, ZNAMENITÁ ZEMĚ“

Dílo nás tak vede k základu temnosti, který nemůžeme považovat za určený tím, že jsme jej nazvali elementárním, k základu, kterým určitě není příroda, neboť příroda se vždycky afirmuje jako již zrozená a zformovaná, k základu, jehož se nepochybně dovolával René Char, když ho nazval „pohyblivá, strašná, znamenitá země“, který Hölderlin nazývá Matka Země, země uzavřená nad svým tichem, podzemní země stahující se do svého stínu, kterou Rilke oslovoval takto: „Země, není-li to, co chceš: neviditelné po-

vstati v nás?“⁵ A Van Gogh nám ji ukazuje ještě silněji, když říká: „Jsem připoután k zemi.“ Avšak jakkoli jsou tato mytická jména sama o sobě mocná, zůstávají cizí tomu, co pojmenovávají.

Zde se však snažíme jen poznat hlavní rysy díla, takže si zapamatujme pouze tolik, že dílo je obráceno k elementárnímu základu, k oné látce, která jako by byla hloubkou a stínem látky, o níž víme, že předměty k ní nepoukazují, ale že všechna umění jí — v hávu *bytí*, který propůjčují *hmotě*, o níž se až ex post říká, že z ní jsou jejich výtvoři *udělány* — dávají vyvstat mezi námi v jedinečné události díla.

Nicméně dokonce i z hlediska popisu cítíme, jak je tato analýza nedostatečná, neboť když se vytváří dílo, to elementární se určitě prosvětlí a základ, přestože je také hloubkou, která dílo zatlačuje tím, že se o ně opírá, je jakoby přítomný, jakoby přiváben do dne. Jenže v onom kompaktním vyvstání, v oné přítomnosti „hmoty“ o sobě nepocítujeme jen afirmaci hmoty vlastní dané umělecké formě: není to jen pouhý kámen a mramor, který evokuje Eupalinoský chrám, ani země, na níž je vystavěn, ale silou otřesu je v našich očích také den více dnem a moře, nad nímž se vypíná, je si bližší, i noc je bližší noci. Takové jsou, říká Valéry, stavby, které „zpívají“.

Když Hölderlin v prvních rozhovorech o šílenství se Sinclairem — které je bezesporu třeba datovat do roku 1804 — říká, že každé umělecké dílo je jedinečným rytmem, označuje stále stejnou oblast, kde

⁵IX. Elegie, přeložil Pavel Eisner. (pozn. překl.)

všechno je ve vnějšku, jenže jakoby neproniknutelné a uzavřené: „Jedině tehdy existuje poezie, když se jediným a jedinečným způsobem výrazu myšlenky stal rytmus. Aby se duch stal poezií, musí v sobě nést mystérium vrozeného rytmu. Jedině v tomto jediném rytmu může žít a stát se viditelným. A každé umělecké dílo je pouze jedním jediným a tímž rytmem. Vše je rytmem. Údělem člověka je jediný nebeský rytmus, stejně jako je jediným rytmem každé umělecké dílo.“

Je třeba připomenout si také Mallarméova slova, která napsal se záměrem znovu potvrdit „starého ducha verše“: „Taktó ze sebe vypuštěn, princip, kterým není než Verš!, pro svůj rozkvět (okamžik, kdy v něm zahoří a umírají v rychlém květu, v jakési průhlednosti jakoby z éteru) vábí stejně jako vyzařuje tisíce elementů krásy, puzených seběhnout se a uspořádat v esenciální hodnotu. Znak! v ústřední propasti duchovní nemožnosti, že nic náleží výlučně všemu, božský jmenovatel našeho zbožnění, jakási nejvyšší forma, která je vždy jinak než kterýkoli existující objekt: leč využívá každé neznámé, plovoucí a rozptýlené ložisko o jakési vydatnosti, aby je oživil pečeti, aby je mohl kout.“

Impozantní text, neboť v sobě soustřeďuje většinu toho, oč dílo usiluje: přítomnost, fakt bytí, které se nevztahuje k historickému trvání (a o němž bezpochyby mluví Rilke, když srovnáváje impresionistické a Cézannovo malířství říká: „Malovalo se: miluji tuto věc, místo aby se malovalo: toto zde“). Přítomnost, jež není duchovní ani ideální, neboť k sobě

vábí tisíce *elementů*, používá *každé neznámé, plovoucí a rozptýlené ložisko* („Pohyblivá, strašná, znamenitá země,“ říká Char). Jenže tato ložiska, elementární noc rytmu, hlubinu, kterou pojmenování elementární určuje jako materialitu, to vše dílo vábí k sobě, ale jen proto, aby je to *vyzářilo*, aby je to odhalilo v jeho *esenci*, v esenci, která je elementární temnotou, a v temnotě takto učiněné esenciálně přítomnou, nikoli rozptýlenou, ale vyzařovanou, zviditelněnou *v jakési průhlednosti jakoby z éteru*, se dílo stává tím, co rozkvétá, co *se oživuje*, stává se *rozkvětem* zbožnění.

DÍLO, „ROZNĚCJÍCÍ SJEDNOCENÍ PROTIKLADŮ“

Jak vidíme, zde se zpřesňuje jiný požadavek díla. Dílo není umrtvenou jednotou nějakého spočinutí. Je intimitou a násilím protikladných pohybů, které se nikdy neusmíří a nikdy neutiší, alespoň pokud je dílo dílem. Intimitou, v níž se střetává rozpornost antagonistů, které jakožto nesmiřitelné dosahují plnosti jedině ve sporu, který je staví proti sobě; taktó roztrženou intimitou je dílo, jestliže v něm „rozkvétá“ to, co se nicméně skrývá a zůstává uzavřené: je-li světlem dopadajícím do temnoty, které je třpytem této náhle zjevné temnoty, světlem, které vyzdvihuje, zmocňuje se temnoty v prvotním jasu rozkvětu, které se však také ztrácí v absolutní temnotě, v té, jejíž podstatou je znovu se uzavřít za vším, co by je chtělo odhalit, vtáhnout to vše do sebe a pohltnout to. Na „toto rozněcující sjednocení protikladů“ naráží René Char, když říká:

„Básník je genezí bytosti, která vrhá, a bytosti, která zachycuje.“ Dualita obsahu a formy, slova a ideje, zakládá nejobvyklejší pokus, jak ze světa a z řeči světa porozumět tomu, co v násilí, které jej činí jedním, dílo uskutečňuje jako jedinečnou událost esenciálního sváru, v jehož nitru lze uchopit a určit pouze to, co zápasí.

Rilke v XXVI. sonetu (v první části) mluví o Orfeovi, o ztraceném a rozptýleném Bohu, takto:

*Ó ztracený bože! Ty, nekonečná stopo!
Bylo nutné, aby tě nepřátelská síla, trhající tě, nakonec
rozptýlila,
Aby z nás nyní učinila ty, kdož slyší a jsou ústy přírody.*

Dílo je Orfeus, je však také onou protivnou silou, silou, která Orfea rozerval — a takto, v intimitě tohoto roztržení vzhází ten, kdo vytváří dílo (tvůrce), stejně jako ten, kdo se mu zasvěcuje, kdo je chrání tím, že mu naslouchá (čtenář). Rozumění a mluvení mají v díle svůj princip v roztržení, v roztržené jednotě, která jedině zakládá dialog. Stejně jako básník promlouvá jedině naslouchaje, když se drží *odstupu*, v němž se rytmus ještě beze slov, hlas, který nic neříká a který přece nepřestává říkat, musí stát silou pojmenovat v tom jediném, kdo ho chápe, kdo celý je jeho pochopením, zprostředkování schopné ho obsáhnout, stejně tak je ten, kdo poslouchá, „čtenář“, tím, kým je dílo řečeno znovu, nikoli znovuřečeno v omílajícím opakování, ale podrženo v rozhodnosti jeho nové, počáteční řeči.

Odtud závislost umělce vůči k dílu. Cizost inspirace je svázána s touto esenciální prvotností básně vzhledem k básníkovi, se skutečností, že se básník ve svém životě a ve své práci tváří v tvář dílu cítí být tím, kdo teprve přijde, ještě nepřítomným; tváří v tvář dílu, které je samo zcela budoucí, je přítomností a svátkem budoucnosti. Tato závislost je podstatná. Básník neexistuje jinak než básnický, jako možnost básně a v tomto smyslu až po ní, i když výlučně jí tváří v tvář. Inspirace není darem básně někomu už existujícímu, je darem existence někomu, kdo ještě neexistuje. Tato existence se uskutečňuje jako něco, co pevně přebývá zcela vně (*odstup*, zmiňovaný výše), ve vyhoštění ze sebe, z veškeré subjektivní jistoty i z pravdy světa.

Říci, že básník existuje teprve po básni, znamená, že sice svou „realitu“ obdržel od básně, ale že touto realitou disponuje jen proto, aby báseň umožnil. V tomto smyslu básník nepřežívá stvoření díla. Žije umíraje v něm. To navíc znamená, že po básni na něj báseň pohlíží s lhostejností, nepoukazuje k němu, z žádného titulu není básní citován ani oslavován jakožto její původ. Neboť tím, co je dílem oslavováno, je dílo a umění, které dílo v sobě soustřeďuje. A tvůrce už byl vypovězen, jeho jméno se vymaže a vzpomínka na něj vyhasne. Znamená to také, že tvůrce nemá nad svým dílem žádnou moc, že je jím vyvlastněn, stejně jako je v něm vyvlastněn ze sebe, že nemá moc nad jeho smyslem, nad tím výsadním tajemstvím, že mu nepřisluší starost ho „číst“, to znamená vyslovovat ho znovu, vyslovovat ho pokaždé jako nové.

Autor a čtenář jsou si před dílem a v něm rovni. Oba jsou jedineční: získávají existenci jedine prostřednictvím tohoto díla a z něj; samozřejmě že autor není autorem rozličných básní všeobecně a čtenář není čtenářem, který má zálibu v poezii a s porozuměním čte velká básnická díla jedno po druhém. Ale jsou jedineční: to znamená, že čtenář není méně „jedinečný“ než autor, neboť on také báseň pokaždé vyslovuje jako novou a ne jako znovuřecenou, již vyslovenou a pochopenou.

DÍLO ŘÍKÁ: ZAČÁTEK

V roztržené jednotě, v níž dílo vychází najevo v prvotní podobě vždy však znovu pohlcované temnou hlubinou, dílo v sobě obsahuje princip, který z něj dělá zápasící reciprocitu „bytosti, která vrhá, a bytosti, která zachycuje“, toho, kdo chápe, a toho, kdo mluví. Onou přítomností bytí je událost. Stejně jako dílo není jen duchovní, ani tato událost nenastává vně času, ale skrze ni v čase nastává jiný čas a ve světě bytostí, které existují, a věcí, které trvají, nastává jakožto přítomnost nikoli nějakého jiného světa, ale jiného všech světů, toho, co je vždycky jiné než svět.

Právě vzhledem k této pretenci díla se lze přiblížit k otázce díla a jeho historického trvání. Dílo je věc mezi jinými věcmi, věc, kterou lidé používají, o kterou se zajímají, ze které si dělají prostředek a předmět vědění, kultury a dokonce i ješitnosti. A v tomto ohledu má dějiny i své učence, lidi vkusu a kultury, kteří se jím zabývají, studují ho, tvoří jeho dějiny, vytvářejí dě-

jiny umění, které představuje. Avšak v tomto ohledu také není ničím víc než objektem, který má nakonec hodnotu jen pro snahu uskutečňovat, a vědění o něm je pouhou formou.

Tam, kde je jen objektem zájmu a studia, dílo není jen produktem mezi jinými produkty. V tomto smyslu dílo nemá dějiny. Dějiny se nezabývají dílem, ale činí z díla objekt zájmu. A přece je dílo dějinami, je událostí, dokonce událostí dějin, protože jeho nejpevnějším usilováním je dát veškerou svou sílu slovu začátek. Malraux napsal: „Jednoho dne dílo promluví řečí, kterou už nikdy mluvit nebude, řečí svého zrození.“ Avšak je nutno dodat, že neříká jen to, čím je v okamžiku zrodu, když začíná, ale dílo stále ať v tom či onom světle říká: začátek. Právě tím mu patří dějiny a přesto se jim vymyká. Ve světě, kde se vynoří, prohlašuje, že teď je tu dílo, ale v běžném čase právě aktuální pravdy se vynořuje jako to nezvyklé, to nevšední, to, co nemá vztah ke světu ani k času. Nikdy se nevyovídá na základě důvěrně známé přítomné reality; odnímá nám právě to, co je nám nejdůvěrněji známé. I dílo samo je vždycky navíc, je přebytkem toho, čeho se stále nedostává, co jsme nazvali bezměrným odmítnutím.

Dílo vyslovuje slovo začátek a dějinám hodlá dát popud, možnost výchozího bodu. Jenže dílo samo nezačíná. Vždy každému začátku předchází, je vždy už ukončené. Jakmile se pravda, kterou se z něj domníváme získávat, stala dnem, stala se životem a prací dne, dílo se uzavírá v sobě jako této pravdě cizí, jako by nic neznamenalo; neboť nejen ve vztahu k pravdám

už známým a jistým se dílo projevuje jako cizí, jako skandál monstróznosti a ne-pravdy, dílo pravdu vyvrací vždy: ať je jakákoli, dokonce i když je vydobyta na díle, dílo ji převrací, bere ji zpět do sebe, aby ji schovalo a skrylo. A přece říká slovo začátek a je pro den nesmírně důležité. Je rozbřeskem, který předchází dni. Zasněhuje, uvádí na trůn. „*Tajemství, které uvádí na trůn,*“ říká Char, leč dílo samo zůstává tajemstvím vyloučeným z iniciace a vyhoštěným z jasné pravdy.

V tomto smyslu je dílo vždy původní a v každém okamžiku začátkem: tak se jeví jako něco, co je stále nové, jako přelud nedosažitelné pravdy budoucnosti. Je novým „nyní“, obnovuje ono „nyní“, které, zdá se, uvádí a aktualizuje, a konečně je také velmi staré, hrozně staré. Protože je původem, který nás vždy předchází a který je vždy dán před námi, a protože je přístupem k tomu, co nám umožňuje se od něj vzdálit, ztrácí se v noci času: je věcí minulosti, ale v jiném smyslu, než tvrdí Hegel.

DIALEKTIKA DÍLA

Dílo je dílem, jen když je roztrženou, stále zápasící a nikdy nezklidněnou jednotou, a touto roztrženou intimitou je jen tehdy, stane-li se světlem z temnoty, vypučením toho, co zůstává uzavřené. Ten, kdo jako tvůrce vytvoří dílo tím, že ho zpřítomní, a ten, kdo se v něm jako čtenář udržuje přítomný, aby ho znovu-vytvořil, je jedním z aspektů této opozice. Už ji však rozvíjejí a také stabilizují tím, že nahrazují rozněcující

protikladnost jistotou oddělených sil, vždy hotových zapomenout na to, že jsou reálné jediné v rozncení, které je sjednocuje i trhá. Protože v sobě nedokáže podržet rozpornost, která trhající sjednocuje, nese dílo princip své zkázy. A ničí ho to, že se *zdá* být pravdivé, totiž to, že z tohoto zdání pravdivosti je vydobyta činná pravda a nečinné falešné zdání, kterému se říká krása; disociace, na jejímž základě se dílo stává více méně účinnou skutečností a estetickým objektem.

Čtenář, který není jen čtenářem, nýbrž žije a pracuje ve světě, v němž potřebuje pravdu dne, má za to, že dílo má v sobě moment pravdy, zatímco dílo je ve vztahu k pravdě, kterou mu hodlají připisovat, vždy tím, co ji předchází a právě proto je vždy ne-pravdivé, je tím „ne“, v němž má pravda svůj původ. V úžasném jasu díla čtenář vidí nikoli to, co se rozsvěcuje temnotou, která ho zadržuje a skrývá se v něm, nikoli zřejmost, která osvětluje jen jménem noci, nýbrž to, co je jasné v sobě, význam, to, čemu rozumíme a co se dílu dá oddělením od něj vzít, ať už pro potěšení nebo abychom tím mohli disponovat. Dialog čtenáře s dílem takto stále více spočívá v jeho „pozvedání“ k pravdě, v jeho transformaci do běžné řeči, do účinných vzorců a užitečných hodnot, zatímco diletant a kritik se věnují „krásám“ díla, jeho estetické hodnotě, a před onou prázdnou lasturou, kterou učinili nestranným objektem zájmu, se domnívají, že ještě patří k rezervoáru díla.

Tato proměna se nutně uskutečňuje v okamžiku, kdy se dějiny nejvyšší měrou stávají prací a snahou uskutečňovat.

DÍLO A POSVÁTNO

Tušíme však také, proč v obdobích, v nichž ještě člověk není sám pro sebe přítomný a v nichž přítomným a jednajícím je nelidské, ne-přítomné, božské, je dílo nejbližší svým požadavkům, a přece skryté a jakoby neznámé. Když umění je řečí bohů, když chrám je sídlem, v němž přebývá bůh, je dílo neviditelné a umění neznámé. Báseň pojmenovává posvátno a lidé naslouchají posvátnu, nikoli básni. Avšak báseň posvátno pojmenovává jakožto nepojmenovatelné, vyslovuje z něj to nevyslovitelné, což znamená, že je básník předává zahalené a skryté pod závojem zpěvu společenství, aby se stalo obecným původem, „neviděným, nerozložitelným ohněm“, „ratolestí prvního slunce“ (René Char). Takto je báseň závojem, který zviditelňuje oheň, který ho činí viditelným tím samým, čím ho halí a skrývá. Ukazuje tedy, osvětluje, ale tak, že skrývá, že drží v temnotě to, co se může rozsvětlit jedině temnotou, a že to ponechává temným dokonce i v jasnosti, která činí temnotu prvotní. Báseň se smazává před posvátnem, které pojmenovává, je tichem, jež přivádí k promluvě boha, který v něm mluví — protože božské je však nevyslovitelné a mlčenlivé, skrze mlčení boha, které uzavírá v řeči, báseň promlouvá také jako báseň a ukazuje se jako dílo, ač přítom pořad zůstává skrytou.

Dílo je tedy skryto v hluboké přítomnosti boha a současně přítomné a viditelné skrze absenci a temnotu božského. Tak je roztrženou intimitou své vlastní esence, a tím, co říká, když pojmenovává posvátno, je

zápas podzemních božstev, Fúrií, „zneuctěných dcer Noci“, proti zářivým bohům, kteří se ve jménu lidí stávají strážci spravedlnosti. Tento zápas je zápasem samotné jeho podstaty, a pokud se dílo napříč stoletími k takovým mýtům občas obrací, pak jen proto, že je v nich přítomné, že pod závojem božského je v nich ono samo.

Zdá se, že v průběhu času existuje jakoby nějaká „dialektika“ díla a proměna smyslu umění, pohyb, který neodpovídá určeným historickým epochám, ale který je přesto ve vztahu k různým historickým formám. Když se omezíme na hrubé schéma, je to dialektika, která vede dílo od vztyčeného kamene, od rytmičského a hymnického křiku, v němž oznamuje a realizuje božské, přes sochu, v níž bohům dává tvar, až k dílům, v nichž reprezentuje lidi, než se začne zpodobňovat samo.

SNAHA O PŮVOD

Dílo tak přichází od bohů k lidem, napomáhá tomuto přechodu, neboť při vyslovení slova začátek je vždy blíže jeho původu než světy a mocnosti, které díla užívají jen pro své projevy či jednání. Dokonce i jeho spojení s bohy, jimž se zdá být tak blízké, je pro bohy zničující. V díle promlouvají bohové, v chrámu sídlí bohové, jenže dílo je také mlčením bohů, je orákulem, v němž se záhadná řeč a mystérium řeči stává mystériem mlčení bohů. V chrámu přebývá bůh, jenže skrytý, nepřítomný citelnou absencí, jejímž dvojnásobným potvrzením je posvátný prostor zjevovaný dílem,

kteří je samo viditelné i neviditelné. Dílo vyslovuje bohy, ale bohy jako nevyslovitelné, je přítomností absence bohů a v této absenci tíhne ke snaze samo se učinit přítomným, stát se už ne Diem, ale sochou, už ne reálným zápasem Eriny a jasných bohů, ale inspirovanou tragédií, a když jsou bohové svrženi, chrámy s nimi nemizí, spíše se začínají zjevovat, odhalují se tím, že jsou stále tím, čím od začátku byly jen nevědomky: *sídlem absence bohů*.

Dílo není o nic méně nebezpečné ani pro člověka, který ho poté, co mu odňal prestiž a nespoutanost posvátna, chce udržet na své úrovni a chce se v něm afirmovat jako mistrovství, úspěch a jako šťastné a rozumné završení práce. Brzy se zdá, že umělecké dílo není mistrovstvím nijak ovládnuto, že nesouvisí méně s nezdarem než s úspěchem, že není něčím, co by se dalo udělat prací, že práce, dokonce i když ji vyžaduje, v něm není ctěná, ale hluboce znetvořená. V díle promlouvá člověk, dílo však dává v člověku hlas tomu, co nemluví, nepojmenovatelnému, nelidskému, tomu, co je bez pravdy, bez spravedlnosti, bez práva, tomu, v čem se člověk nepoznává, v čem se necítí ospravedlněn, kde už není přítomen, kde už není člověkem pro sebe ani člověkem před Bohem, ani bohem před sebou.

Pokaždé když za bohy nebo ve jménu lidí zazní dílo, je to jakoby proto, aby oznámilo nějaký větší začátek. Zdá se, že bohové obdrželi klíče k původu, jeví se jako primární mocnosti, z nichž všechno vyzáruje, avšak dílo vyslovujíc bohy vyslovuje něco původnějšího než je, vyslovuje nepřítomnost bohů, která je jejich Osu-

dem, vyslovuje stín, který je před Osudem a v němž Osud beze stopy a bez moci přebývá.

Co tedy dílu, které bylo řečí bohů, řečí absence bohů, které bylo pravou, vyváženou řečí člověka, poté řečí lidí v jejich rozmanitosti, pak řečí lidí vydeděných, těch, kteří nemají slovo, a potom řečí toho, co v člověku nemluví, řečí tajemství, zoufalství nebo vytržení, co mu ještě zbývá vyslovit, co stále unikalo jeho řeči? Ono samo. Když všechno bylo řečeno, když se svět vnucuje jako pravda všeho, když se dějiny chtějí uskutečnit v završení řeči, když už dílo nemá co říci a mizí, tehdy tíhne k tomu, aby se stalo řečí díla. Ve zmiřelém díle by chtělo promlouvat dílo a zkušenost se stává hledáním esence díla, afirmací umění, snahou o původ.

Znovu se zde tedy chápeme otázky, kterou nám dnes umění klade, ale chápeme se také toho, co nebezpečného a nevšedního je v této tendenci díla dostat se přímo na denní světlo, vynořit se, učinit se viditelným a přítomným nejen v sobě samém, ale ve zkušenosti, z níž se rodí. Neboť co nám ukázalo schéma, které jsme použili, co tato mřížka učinila viditelným? Jen to, že umění je pro nás neustále neviditelné, že vždy předchází tomu, o čem mluví, a předchází i sebe sama. Nic není nápadnějšího než tento pohyb, který dílo stále skrývá a který ho činí tím silnější, čím méně je zjevné: jako kdyby po něm nějaký tajný zákon požadoval, aby bylo vždy skryto v tom, co ukazuje, a také aby ukazovalo jen to, co musí zůstat skryto, a konečně aby to ukazovalo jedině jeho skrýváním. Proč tak intimní svazek díla a posvátna? Protože umění nalézá

hluboký *rezervoár*, který potřebuje, v pohybu, v němž se umění, posvátno, to, co se ukazuje a co se skrývá, zřejmost a skrytost bez přestání směřují, vzývají a vnímají se navzájem tam, kde se přesto uskutečňují jen jako přístup k neuchopitelnému: umění je skryté a chráněné přítomností boha, zjevné a zřejmé prostřednictvím božské temnoty, chráněné a vyhrazené opět touto temnotou a onou vzdáleností, která konstituuje jeho prostor a kterou vyvolává jakoby proto, aby přišlo do dne. Právě tento *rezervoár* dílu umožňuje obrátit se na svět vyhrazujíc se, být vždy vyhrazeným počátkem veškerých dějin. Proto dílu hrozí, že když chybí bohové, bude mu scházet nejen smysl toho, co mu dalo promluvit, ale něco mnohem důležitějšího: intimita jeho *rezervoáru*, kterou už dnes nemůže najít, jako ji nacházelo před věkem moderny, v tajemství přírody, v temnotě ještě neodhaleného a neuskutečněného světa.

Čím se stane umění, když už se nemůže opřít o bohy a dokonce ani o jejich absenci; když se nemůže opřít ani o přítomného člověka, který mu už nepatří (je vydán rozhodnutí realizovat se, to znamená prací a účinnou akcí se osvobodit od přírody a od bytí)? A kde jinde než v božském, kde jinde než ve světě nalezne prostor, kde by se mohlo opřít a vyhradit se? To je zároveň otázka, která dílo probouzí ke zkušenosti jeho původu, jako kdyby v hledání umění, jehož esence se stala jeho zájmem, dílo od nynějška doufalo nalézt svou oporu a svůj *rezervoár*.

PŮVODNÍ ZKUŠENOST

Tázat se po umění tak, jak to dělá estetik, nemá k tomuto zájmu o dílo žádný vztah. Estetik mluví o umění, dělá z něj objekt reflexe a vědění. Vysvětluje ho a přitom redukuje nebo ho velebí a přitom osvětluje, avšak v každém případě je umění pro estetika přítomnou realitou, kolem níž bez nebezpečí pozvedá pravděpodobné myšlenky.

Dílo je uměním plně zaujato. To znamená, že umění pro něj není nikdy dáno, že dílo ho může nalézt, jedině když se samo uskutečňuje v radikální nejistotě, když předem neví, jestli je a co je. Dokud dílo může sloužit umění a současně jiným hodnotám, tyto hodnoty dílu umožňují najít umění, aniž by ho muselo hledat a dokonce aniž by ho muselo nalézat. Dílo inspirované vírou se nemusí starat o sebe sama, svědčí pro tuto víru, a jestli svědčí špatně, je-li nepovedené, tato víra tím není dotčena. Dílo dneška nemá jinou víru než sebe sama a tato víra je absolutní vášní pro to, co pouze ono samo může podniknout a čeho dílo samo přesto dokáže odhalit jen absenci. Možná jedině tehdy, když si samo skrývá, že to hledá, má šanci to zjevit: když hledá tam, kde to chrání nemožnost — a proto když si dá za úkol uchopit to v jeho esenci,

je jeho úkolem nemožné, a ono samo se tedy realizuje jedině nekonečným hledáním, neboť počátku je vlastní být stále zahalen tím, čeho je počátkem.

Neexistuje umění před dílem v jiných dílech, která ho už ilustrovala svými příklady? Nemyslel si Cézanne, že se s ním setkal u Benátčanů v Louvru? A když Rilke oslavuje Hölderlina, nezbavil se tím starosti o jistotu, zda báseň, poezie existuje? Cézanne možná ví, že umění přebývá v Benátkách, Cézannovo dílo to však neví a tuto nejvyšší kvalitu, *realizaci*, již se podle jeho mínění ukazuje esence tohoto umění, mohlo jeho umění pokládat za esenciální jedině jejím uskutečňováním.

Zajisté si takové hledání lze představit, popsat ho, nalézt momenty toho, co se nám zdá být uměleckou tvorbou. Malraux například ukázal, že umělec si uvědomuje své nadcházející dílo, když žije v tom druhu nabytého vědomí umění, kterým je pro Malrauxe Muzeum — umění nikoli strnulé ve svých realizacích, nýbrž znovu uchopované v proměnách, které z děl dělají momenty osobitého trvání a z umění stále nezavršený smysl takového pohybu. To je důležitý náhled, avšak to, že umění nikdy neexistuje bez souboru děl, která ho zpřítomňují, a že je přesto „skutečné“ jen v díle, které vždy teprve přijde, nám pomůže především porozumět nebo si představit, jak je dílo ve vztahu k sobě vždy nepřítomné.

Zvyky, za které vděčíme formulím subjektivního umění, nás nutí věřit, že umělec nebo spisovatel touží po vyjádření a že tím, co mu chybí v Muzeu a v literatuře, je on sám: co ho trápí a co se snaží vložit do

díla, by mělo být jeho sebevyjádřením prostřednictvím umělecké techniky.

Je Cézannovou snahou vyjádřit se, to znamená dát umění dalšího umělce? Cézanne „přísahal, že zemře při malování“: dělá to jen proto, aby přežil? Obětuje se v této vášni bez štěstí proto, aby jeho obrazy daly formu jeho výjimečným duševním stavům? Nikdo nepochybuje o tom, že to, co hledá, má jen jediné jméno: malířství; jenže malířství může být nalezeno jedině v díle, na kterém pracuje, vyžaduje, aby on sám existoval jen ve svém díle; a přitom jsou jeho obrazy jen stopami malířství na nekonečné cestě, která ještě není objevena.

Leonardo da Vinci je jedním z příkladů této vášně, která chce dílo pozvednout k esenci umění a která nakonec v každém díle vidí jen nedostatečný moment, cestu hledání, jejíž postup, jenž je nyní jediným esenciálním dílem, i my poznáváme v nedovršených a jakoby otevřených obrazech. Jistě bychom se minuli s Leonardovým osudem, kdybychom v něm viděli malíře, který své umění nekladl výš než cokoli jiného. Že udělal z malířství absolutno nám neodhalují jeho soudy, dokonce ani to, že definoval malířství jako „největší duchovní proces“, nýbrž jeho úzkost, hrůza, která se ho zmocňovala pokaždé, když se postavil před obraz. Hledání, jak bylo pro renesanci příznačné, ho zavedlo mimo malířství; je to však hledání umění a pouze umění, při němž jej hrůza, že musí uskutečnit neuskutečnitelné, úzkost před malířstvím, vede k zapomnění toho, co je hledáno; aby stále více oddaloval hrůzný moment realizace, odhaluje

v malířství pouhé zbytečné vědění, a to až do dne, kdy do svých poznámek vpisuje toto odhalující tvrzení: „Není třeba toužit po nemožném.“ Ale proč dílo, když se stalo zájmem o svůj vlastní původ, touží po nemožném?

RIZIKO

V Rilkově dopise Kláře Rilkeové nacházíme tuto odpověď: „Umělecká díla jsou vždy produkty vyhledávaného nebezpečí, zkušenosti dovedené až do krajnosti, až k bodu, kdy člověk už nemůže dál pokračovat.“ Umělecké dílo je svázáno s rizikem, je projevem extrémní zkušenosti. Ale jaké je to riziko? Jaká je povaha tohoto pouta, které dílo spojuje s rizikem?

Z hlediska díla (z hlediska jeho požadavků, které jsme popsali), je jasné vidět, že po tom, kdo ho činí možným, požaduje oběť. Básník patří k básni a patří k ní, jedině když přebývá v tomto volném svazku. Tento vztah není prostým formálním zaslíbením, které zdůrazňovali spisovatelé 19. století. Když se o spisovateli říká, že musí žít jen proto, aby dobře psal, o umělci, že musí všechno obětovat požadavkům svého umění, vůbec se tím nevyjadřuje nebezpečná nálehavost, přemíra rizika, která v takovém svazku nastává. Vědec se také zcela vkládá do svého úkolu vědce. A mravnost všeobecně, závaznost povinnosti vyslovuje stejně fanatický soud, jímž je jedinec vposledku vyzván k tomu, aby se obětoval a zahynul. Avšak dílo není jasná hodnota, která by po nás požadovala, abychom se jejím budováním vyčerpali, ať už

skrze vášeň pro ně nebo věrností k účelu, který pro nás představuje. Pokud umělec podstupuje nějaké riziko, pak proto, že dílo samo je esenciálně rizikem, a jestli k němu umělec patří, stejně tak patří také k riziku.

V jednom ze *Sonetů Orfeovi* se na nás Rilke obrací takto:

My, my nekonečně riskující. . .

Proč nekonečně? Člověk je ze všech bytostí riziku vystaven nejvíce, neboť se mu sám vystavuje. Konstruovat svět, přetvářet přírodu prací se může zdařit jedině hazardní troufalostí, která to nejsnadnější nechává stranou. Přesto v této troufalosti promlouvá i hledání chráněného, spokojeného a zajištěného života, promlouvají v ní přesné úkoly a odůvodněné povinnosti. Člověk riskuje svůj život, jenže pod ochranou každodennosti a ve světle užitečného, prospěšného a pravdivého. Někdy, při revoluci, ve válce, pod tlakem historického vývoje, riskuje svůj svět, jenže vždycky kvůli větší možnosti, proto, aby zmenšil vzdálenost, ochránil to, čím je, aby ochránil hodnoty, na nichž závisí jeho moc — jedním slovem, aby uspořádal den a rozšířil ho nebo aby ho poměřil mírou možného.

Jaké je to riziko, které by ve vlastním smyslu náleželo k dílu, je-li jeho cílem esence umění? Není však už sama taková otázka překvapující? Což není umělec jakoby osvobozený od tíhy života, nezodpovědný za to, co tvoří, nežije snad pohodlně v obraz-

ném,⁶ kde podstupuje-li riziko, je toto riziko také jen obrazem?

EXIL

Je to tak: když Saint-John Perse pojmenoval jednu ze svých básní *Exil*, pojmenoval tím také básnický úděl. Básník je v exilu, je vyhoštěn z obce, vyhoštěn ze spořádaných zaměstnání i z vymezených povinností, z toho, co má výsledek, uchopitelnou realitu, moc. Vnější aspekt rizika, kterému ho dílo vystavuje, je právě jeho neškodný zjev: báseň je neškodná, to znamená, že kdo se jí podřizuje, zbavuje se sebe sama jakožto moci, přijímá svou vyvrženost vně toho, co může, vně všech forem možnosti.

Báseň je exil a básník, jenž k ní patří, patří k nespokojení exilu, je vždy vně sebe sama, vně svého rodného místa, patří k cizímu, k tomu, co je vnějškem bez intimity a bez mezí, což je ono ústraní, které ve svém šílenství pojmenovává Hölderlin, když v něm vidí nekonečný prostor rytmu.

Tento exil, jímž je báseň, mění básníka v bloudící bytost, neustále zbloudilou, v bytost zbavenou pevné přítomnosti a skutečného sídla. A tomu je třeba rozumět v tom nejvážnějším smyslu: umělec nepatří k pravdě, protože dílo je samo tím, co uniká pohybu pravdy, co ji vždycky z nějaké stránky ruší, co uniká významu — dílo vyznačuje region, v němž nic ne-

⁶V originále *imaginaire*: francouzská etymologie přímo odkazuje k tomu, že co je obrazné, je také imaginární (a naopak).

přebývá, v němž to, co se zde stalo, se zde přece nestalo, v němž to, co znovu začíná, ještě nikdy nezačalo, je to místo té nejnebezpečnější nerozhodnosti, neurčitosti, z níž se nic nevynořuje, věčný vnějšek, místo, které je dost dobře evokováno obrazem *vnějších* temnot, v nichž člověk musí odolávat tomu, co pravda musí popřít, aby se stala možností a cestou.

Rizikem, které čeká na básníka a po něm i na každého člověka, který píše pod vlivem nějakého esenciálního díla, je bloudění. Bloudění znamená bloudit, nemoci přebývat, protože tam, kde jsem, nejsou dány podmínky rozhodného zde; co se přihodí, tam není jasným činem události, z níž by mohlo být vytvořeno něco pevného, a v důsledku toho to, co nastává, nenastává, ale ani nepomůže, není to nikdy překročeno, bez přestání nastává a zase se vrací, je hrůzou, neurčitostí a nejistotou věčného omílání. Co zde chybí, není taková nebo onaká pravda, ani pravda všeobecně: není to ani pochybnost, která nás vede, nebo zoufalství, které nás znehybňuje. Vlastí bloudícího není pravda, nýbrž exil, setrvává ve vnějšku, *před*, stranou, tam, kde vládne hloubka skrývání, ona elementární temnota, která ho nenechá s ničím se stýkat, a proto je děsivá.

To, co člověk riskuje, náleží-li dílu a je-li dílo hledáním umění, je tedy tím nejzazším, co může riskovat: nejen svůj život, nejen svět, ve kterém přebývá, nýbrž svou podstatu, své právo na pravdu, a navíc také své právo na smrt. Odchází, stává se, jak to nazývá Hölderlin, kočovníkem, tím, kdo stejně jako

Dionýsovi kněží v posvátné noci bloudí ze země do země. Tato bludná migrace ho jednou může přivést k bezvýznamnosti, ke šťastné snadnosti života korunovaného známkami přízně, k plochosti čestné nezodpovědnosti, jindy k bídě zbloudění, jež je vratkostí života bez díla, a jindy k hlubíně, v níž se všechno chvěje, v níž je otřesena vážnost, v níž samo otřásání rozbíjí dílo a skrývá se v zapomnění.

V básni to není jen jedinec, který se vystavuje riziku, rozum, který se vystavuje zasažení a popálení temnotami. Riziko je podstatnější; je to nebezpečí všech nebezpečí, nebezpečí, jímž je pokaždé znovu radikálně zpochybněna podstata řeči. Riskovat řeč je jednou z forem tohoto rizika. Riskovat bytí, ono slovo absence, které dílo vyslovuje, když vyslovuje slovo začátek, je jiná forma tohoto rizika. V uměleckém díle je bytí vystaveno riziku, neboť zatímco ve světě, kde ho bytosti potlačují, aby byly, je stále skryté, popřené a znovu popírané (v tomto smyslu také chráněné), zde naproti tomu vládne skrytost a to, co se skrývá, tíhne k tomu vynořit se v základu zjevu, to, co je popírané, se stává přebytkem afirmace — je to však zjev, který přesto nic neodhaluje, afirmace, kterou se nic neafirmuje, která je jen vratkou pozicí, z níž, pokud se jí dílu podaří obsáhnout, bude pravda moci nabýt svého *místa*.

Dílo dobývá světlo z temnoty, je vztahem k tomu, co žádný vztah nestrpí, setkává se s bytím dříve, než je setkání vůbec možné, a v místech, kde chybí pravda. Esenciální riziko. Zde se dotýkáme propasti. Zde se svazujeme — poutem, které nemůže být dost silné

— s nepravdou a snažíme se s tím, co není pravda, svázat esenciální formou autenticity. Právě to naznačuje Nietzsche, když říká: „Umění máme, abychom nesešli [nedosáhli dna] na pravdu.“⁷ Nemyslí tím, jak bývá povrchně vykládáno, že umění je iluzí, která nás chrání před smrtící pravdou. Spíše říká toto: máme umění proto, aby to, co nás nechává dosáhnout dna, nepatřilo k doméně pravdy. Dno, zhroucení, patří k umění: ono dno, které je *jednou* absencí základu, čirým prázdňem bez závažnosti, *jindy* tím, na základě čeho může být základ dán — dno, které je však také *vždy zároveň* jedním i druhým, propletením Ano a Ne, přílivem a odlivem esenciální dvojznačnosti — a to je důvod, proč se zdá, že každé umělecké dílo a každé dílo literární přesahuje chápání a že ho přesto nikdy nedosahuje, takže je o něm třeba říci, že je vždy pochopeno až příliš, a přece vždy příliš málo.

Pokusme se vysledovat přesněji, co se nám děje tím, že „máme umění“. Co je nutné k tomu, abychom měli umění? Jaký je smysl této možnosti? Zatím jsme pouze zahlédli, kam vedou takové otázky, které se probouzejí jedině v díle, od té doby, co má jako svůj úkol esenci umění. A máme vůbec umění? Otázka zůstává nerozhodnutou právě od toho okamžiku, kdy tím, co v díle musí mluvit, je jeho původ.

⁷ Wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zu Grunde gehen.

RADIKÁLNÍ PŘEVŘÁCENÍ

Když jeden současný filosof pojmenovává smrt jako nejzazší a nejvlastnější možnost člověka, ukazuje, že původ možnosti je v člověku svázán s tím, že *může* zemřít, že smrt je pro něj ještě možností, že událost, kterou vychází z možného a kterou už patří k nemožnému, je přesto v jeho moci, je nejzazším momentem jeho možnosti (což vyjadřuje právě tehdy, když o smrti říká, že je to „možnost nemožnosti.“⁸ Už Hegel rozpoznal, že práce, řeč, svoboda a smrt jsou aspekty jednoho a téhož pohybu a že jedině rozhodný pobyt v blízkosti smrti člověku umožňuje stát se činnou nicotou, schopnou popřít a přetvářet přirozenou realitu, přemáhat, pracovat, vědět a být dějinně. Magická síla, absolutní moc negativního, která se stává prací pravdy ve světě, která vnáší do reality negaci, do beztvareho tvar, do nevymezeného vymezení. Chceme dokončovat, to je princip civilizačního požadavku, podstata realizační vůle, která se snaží o završení, která žádá uskutečnění a nalézá univerzální vládu. Existence je autentická, když je schopna vydržet možnost až k jejímu nejzazšímu bodu, schopna napřáhnout se ke smrti jako k možnému par excellence. Tomuto pohybu vděčí podstata člověka v západních dějinách za to, že se stala činem, hodnotou, budoucností, prací a pravdou. Že v člověku je všechno možností, takové tvrzení nejprve vyžaduje, aby smrt, bez

⁸ Emmanuel Lévinas byl prvním, kdo osvětlil, o co šlo v tomto vyjádření (*Le Temps et l'Autre*, česky „Čas a jiné“).

níž by člověk nemohl tvořit celek ani existovat vzhledem k nějaké celistvosti, sama byla mocí, aby byla možnou, aby byla tím, co činí všechno, celek možným.

Ale jak se to tedy má s uměním, jak se to má s literaturou? Otázka se nyní vrací s obzvlášť velkou naléhavostí. Jak je možné, že máme umění, které je exilem pravdy, které je rizikem nevinné hry, které afirmuje soupatřičnost člověka a vnějšku bez intimity a bez mezí, vnějšku, v němž je vyvržen vně toho, co může, a vně všech forem možností? Jestliže je člověk veskrze možností, jak si dává umění? Neznamená to v rozporu s jeho takzvaně autentickým požadavkem, že ten, kdo je sladěný ze zákonem dne, má ke smrti vztah, jenž není vztahem možnosti, jenž nevede k ovládnutí ani k pochopení, ani k práci času, nýbrž ho vystavuje radikálnímu převrácení? Není tedy *toto převrácení původní zkušeností*, které se dílo musí dotýkat, za kterou se uzavírá a která ho neustále hrozí uzavřít v sobě a zadržet ho? Pak by už ale konec nebyl tím, co dává člověku schopnost končit, vymezovat a oddělovat, tedy uchopit, nýbrž nekonečnem, tím nejspatnějším nekonečnem, kterým konec nikdy nemůže být překonán. Smrt by tedy už nebyla „tou nejvlastnější možností“, mou vlastní smrtí, onou jedinečnou událostí, která odpovídá na Rilkeho modlitbu: „Ó Pane, dej každému jeho vlastní smrt“, ale naopak tím, co se nikdy nepřihodí mně, takže nikdy neumírám já, ale „umírá se“, umírá se vždycky jinak než jako já, v rovině neutrality, v rovině neosobnosti věčného On.

Zde můžeme jen připomenout základní rysy tohoto převrácení.

Umírá se: zde to není ujišťující formulka, která má odsunout do pozadí obávaný moment. *Umírá se*: ten, kdo umírá, je anonymní a anonymita je aspekt, jímž se v naší blízkosti nejnebezpečněji afirmuje neuchopitelné, ne-omezené a ne-situované. Kdokoli toto zakusil, zakoušel anonymní neosobní sílu, sílu události, která jako rozpuštění každé události není jen nyní, ale její začátek je už opakovaným začátkem a v jejím horizontu se vše, co nastává, opět vrací. Od okamžiku, kdy „se umírá“, je okamžik sesazen; říkáme-li „když se umírá“, „když“ neoznačuje nějaké datum, ale jakékoliv datum. Stejně tak existuje rovina této zkušenosti, v níž smrt odhaluje svou povahu tím, že už se nejeví jako skon této určité osoby ani jako smrt všeobecně, nýbrž v této neutrální formě: jako smrt kohokoli. Smrt je vždycky jakákoli smrt. Odtud pocit, že jsou nemístné obzvláštní známky pohnutí, které právě zemřelému blízcí ještě projevují, neboť už neexistuje nyní, aby rozlišilo mezi blízkým a vzdáleným. Jediné správné slzy jsou neosobní slzy, všeobecný smutek plaček delegovaných lhotejností „Onoho“. Smrt je veřejná: pokud to neznamená, že je čirým přechodem do vnějšku, což se projevuje spektakulární stránkou smrti jakožto ceremonie, pak za tím přece tušíme, že smrt se stává potměšilým, nerozlišeným, nedisponovatelným *blouděním*, na jehož základě neurčitost odsuzuje čas k úmornému přešlapování opakování.

ZKUŠENOST UMĚNÍ

Básníkovi, umělci se ozývá toto vyzvání: „*Bud' stále mrtev v Eurydice*“.⁹ Tento dramatický požadavek zjevně musí být doplněn uklidňujícím dodatkem: *Bud' stále mrtev v Eurydice*, abys byl živ v Orfeovi. Umění s sebou nese podvojnost. Tato podvojnost mu umožňuje uniknout svému vlastnímu riziku, vyprostit se z něj tak, že ho přetvoří v záruku; umožňuje mu podílet se na světě, na úspěchu a výhodách světa, aniž by sdílelo jeho povinnosti. Tím však umění propadá onomu druhému riziku, tomu, které je bez nebezpečí, které znamená jen nepostřehnutou ztrátu umění, zářivou bezvýznamnost, tiché tlachání uprostřed poct.

Podvojnost nelze odsunout, je třeba zakusit ji až na dno. Podvojnost šťastného snu, který nás vyzývá, abychom smutně zemřeli v Eurydice proto, abychom slavně přežívali v Orfeovi, je skrytostí, která se sama skrývá, je hluboce zapomenutým zapomněním. Avšak za tímto snadným zapomněním, které nám chystá uspokojení slávy, je také ve hře zásadní podvojnost, ta, která nás zbavuje vší moci. Šťastný sen tedy není příliš šťastný: převrací se v noční můru, propadá zmatení a mizérii; to neesenciální, domyšlivá lehkost se stává nesnesitelnou ztrátou esence; krása chřadne v bloudění, bloudění vede do exilu, je to migrace ve vnějšku bez intimity a bez spočinutí. *Bud' stále mrtev v Eurydice*. Ano, tak zní vyzvání, takový

⁹Rilke, *Sonety Orfeovi* (XIII, 2. část).

je příkaz — jenže v základu tohoto příkazu má „stále mrtev“ jako svou ozvěnu „stále živ“, a živ zde neznamená život, nýbrž v barvách ujišťující dvojznačnosti znamená ztrátu schopnosti zemřít, ztrátu smrti jako schopnosti a jako možnosti, esenciální oběť: toto radikální převrácení Rilke, který se je, jak jsme viděli, možná vždy snažil přelstít, vyjadřuje, aniž by uchopil celý jeho dosah, v dopise z 6. ledna 1923, když žádá, aby už ve smrti neviděl něco negativního, ale *das Wort „Tod“ ohne Negation zu lesen*. Čist slovo smrt *bez* negace znamená vzít mu ostří rozhodnutí a schopnost popírat, znamená to odříznout se od možností a od pravdy, avšak znamená to také odříznout se od smrti jakožto skutečné události, vydat se nerozlišenému a neurčitému, prázdnému před, kde má konec tíhu znovuzacínání.

Tato zkušenost je zkušeností umění. Umění jako obraz, jako slovo a jako rytmus ohlašuje hrozivou blízkost vágního a prázdného vnějšku, neutrální, nicotnou a bezmeznou existenci, odpornou absenci, dusivou hutnost, v níž bytí bez přestání trvá po způsobu nicoty.

Umění je původně spjato s oním základem bezmoci, kam všechno znovu padá, když slábné možné. Ve vztahu ke světu, ve kterém má pravda svůj základ a svůj podklad vycházející vždy z rozhodné afirmace jakožto místa, odkud se může vynořit, umění od počátku představuje předtuchu a skandál absolutního bloudění, něčeho ne-pravdivého; toto „ne“ však nemá ostrý charakter hranice, neboť je spíše překypující neurčitostí bez konce, s níž se pravda nemůže

stýkat, kterou žádným způsobem nemůže znovu dobyt a před níž se rozhoduje jediné tehdy, stane-li se násilím negativního.

Jestliže je podstatným výkonem pravdy popírání, pak proto, že bloudění *afirmuje* v hojné plnosti, v níž má mimo čas a v každé době svůj rezervoár. Tato afirmace je ustavičností toho, co nesnese ani začátek, ani konec, stagnací, která neprodukuje ani není, je tím, co nikdy nepřišlo, co ani nemá ostří, ani nevyjevuje, ale vrací se, je věčným šploucháním návratu. V tomto smyslu existuje kolem umění pakt se smrtí, s opakováním a s nezdarem. Znovuzacínání, opakování, fatalita navracení, všechno to, nač narážejí zkušenosti nebo pocity cizosti spojené s už viděným, kde neodpustitelné na sebe bere podobu opakování bez konce, kde stejné je dáno v závratí rozdvojení, kde nemůžeme poznávat, nýbrž jen rozpoznávat, to vše naráží na ono počáteční bloudění, které lze vyjádřit takto: to, co je první, není začátek, ale znovuzacínání, a bytí je právě *nemožnost* být poprvé.

Pohyb, který se dá osvětlit — nikoli vysvětlit — připomenutím forem a krizí nazývaných „komplexy“. Jejich podstatou je, že v okamžiku, kdy se projevují, jsou už vytvořeny, nikdy nedělají nic jiného, než že se reprodukují; to je jejich charakteristický rys: jsou zkušeností znovuzacínání. „Znovu, znovu!“ to je křik úzkosti v zápase s nezhojitelným, s bytím. Znovu, znovu, takové je zacelené zranění komplexu: znovu se to děje, znovu to začíná, ještě jednou. Základem nezdaru je znovuzacínání zkušenosti a nikoli fakt, že

zkušenost neuspěla. Všechno začíná stále znovu — ano, ještě jednou, znovu, znovu.

Už Freud, udivený tendencí k opakování, mocným vyzváním předchozího, v něm rozpoznal samo volání smrti. Nakonec by se však možná mělo ukázat toto: ten, kdo se snaží osvětlit opakování prostřednictvím smrti, je nucen také rozbít smrt jako možnost, uzavřít ji do zakletí opakování. Ano, jsme svázáni s katastrofou, jestliže se však nezdar vrátí, je třeba pochopit, že nezdarem je právě tento návrat. Znovuzačínání jakožto moc předcházející začínání, právě toto je blouďení naší smrti.

NÁVRAT K OTÁZCE

Zde jsme dospěli k bodu, kdy otázka, která nám byla položena, vyjevuje v plné síle rozpor, k němuž se vrací každá odpověď. Tím, co dílo vyslovuje, je slovo začátek. Avšak dílo je dnes dílem uměleckým, je dílem vycházejícím z umění a začátek tedy vyslovuje, když vyslovuje umění, které je jeho původem a jehož esence se stala jeho úkolem. Jenže kam nás umění dovedlo? Před svět, před začátek. Vytrhlo nás z naší schopnosti začínat a končit, obrátilo nás k vnějšku bez intimity, bez místa a bez spočinutí, přivedlo nás k nekonečné migraci blouďení. Hledáme jeho esenci a ta je tam, kde ne-pravda nepřipouští nic esenciálního. Dovoláváme se jeho suverenity a ono ničí království, ničí původ, přivádí ho k bludné nesmírnosti zbloudilé věčnosti. Vycházejíc z umění, jež je částečně svázáno se znovuzačínáním, dílo říká začá-

tek. Vyslovuje bytí, volbu, ovládnutí a formu, vyslovujíc umění — to však vyslovuje fatalitu bytí, pasivitu, beztvarem mnohomluvnost a v samém jádru volby nás ještě zadržuje v prvopočátečním Ano a Ne, kde před každým začátkem hučí temný příliv a odliv skrytosti.

Taková je otázka. Žádá si, abychom ji nepřešli. Že je dílo s to vyslovit slovo začátek právě proto, že ho původ vábí tam, kde riskuje, že se ztratí, a proto, že musí *jedním skokem* uniknout neúprosnému naléhání toho, co nemá ani začátek, ani konec, že je tímto skokem a že záhadně znehybní mezi pravdou, která mu nepatří, a mnohomluvností nezjeveného, která by mu zabránila nálezet sobě, — mezi smrtí jakožto možností pochopení a smrtí jakožto hrůzou z nemožnosti; že fakt, že se uskutečňuje nejbližše k nevymezenému a k beztvaremu, v něm oslavuje uměřenost, souvislost, vhodnost a vymezení, to vše může být řečeno, to vše tvoří prvky jediné odpovědi. Jenže co znamená odpověď, dokud v ní přebývá ona otázka: Máme vůbec umění?, na niž nelze rázně odpovědět, přinejmenším pokud je dílo zaujato svým původem a jeho cílem je esence toho, co sousedí s neesenciálním?

Ptali jsme se: „Proč umění tihne k tomu, aby se stalo esenciální přítomností tam, kde je dějiny popírají?“ Co znamená tato přítomnost? Není v umění jen formou toho, co umění popírá, obrácenou afirmací jeho bídy? Nebo je to zoufalá řeč, která se ptá: „*K čemu jsou básníci v čase tísně?*“, není to tíseň, k níž tato řeč tajemně mří, která by vyjadřovala esenci umění

hlouběji a takovým způsobem, že v podobné přítomnosti by už umění mohlo být jedině svou vlastní absencí? Avšak co je to čas tísně?

Toto vyjádření je vypůjčeno z Hölderlinovy elegie *Brot und Wein*:

... *V tom čase velmi často se mi zdálo
Že lepší je spát než takto být, sám, bez společníka
A tehdy v čekání, co zatím dělat, co říkat?
To nevím, k čemu jsou básníci v čase tísně?*¹⁰

Jaký je onen čas, v němž, jak říká také René Char, „jedinou jistotou, kterou máme o realitě včerejška. . . , [je] dovršená forma tajemství, kam se chodíme osvěžit, obrnit se a kam chodíme spát“? Jaký je onen čas, kdy básnická řeč může říct jen: *K čemu jsou básníci?* Elegie nám odpovídá těmito verši, které předcházejí těm, jež jsme právě citovali:

¹⁰ *In dürrtiger Zeit.* Německý výraz je tvrdší a sušší než francouzský obrat: ukazuje onu tvrdost, onu neoblomnost, kterou se pozdní Hölderlin brání proti dychtění po bozích, kteří se stáhli, s jakou udržuje distinkci sfér, distinkci nahore a tady-dole, a touto distinkcí udržuje čistou oblast posvátna, která dvojí nevěrou lidí a bohů zůstala prázdná — neboť posvátno je právě samo toto prázdno, to čiré prázdno mezery, které je podle posledního požadavku třeba udržet čisté a prázdné: „*Chránit Boha čistotou toho, co odlišuje.*“ (O tomto centrálním tématu viz v dodatcích stránky nadepsané Hölderlinův itinerář.) [do češtiny přeloženo s přihlédnutím k překladu Vladimíra Mikeše, který překládá: „... k čemu je básník v té vyprahlé době?“, pozn. překl.]

*Času od času člověk unese božskou plnost,
Sen o nich: to je pak život. Ale bloudění
Tak jako spánek nám pomáhá, tíseň a noc nám dává
sflu.*

Zdá se, že umění za tu tak zvláštní trýzeň, za tu tak vážnou vášeň, kterou je oživováno, vděčí zmizení historických forem božského. Bylo řečí bohů, a když bohové zmizeli, stalo se řečí, v níž se vyjadřovalo jejich zmizení, poté řečí, v níž se samo toto zmizení přestalo vyjevovat. Nyní promlouvá jen toto zapomnění. Čím hlubší je zapomnění, tím více v této řeči promlouvá hloubka, tím víc se propast této hloubky může stát smyslem řeči.

Zapomnění, bloudění, bída bloudění mohou být svázány s časem dějin, s oním časem tísně, v němž jsou bohové dvakrát nepřítomni, protože v něm už nejsou a protože v něm ještě nejsou. Tento prázdný čas je časem bloudění, v němž pouze bloudíme, protože nám chybí jistota přítomnosti a podmínky skutečného zde. A přesto nám bloudění pomáhá, *das Irrsal hilft*. Ostatně ve variantě básně *Dichterberuf* Hölderlin podobně říká, že nám pomáhá chybění, nepřítomnost Boha: *Gottes Fehl hilft*. Co tohle znamená?

Tím vlastním, silou a rizikem básníka je, že sídlí tam, kde se nedostává boha, v oné oblasti, v níž chybí pravda. *Čas tísně* označuje onen čas, jenž je v každé době vlastní umění; jelikož se však historicky nedostává bohů a svět pravdy se otřásá, vynořuje se v díle jako snaha, v níž má dílo svůj rezervoár, který ho

ohrožuje, zpřítomňuje a zviditelňuje. Čas umění je časem před časem, časem, který skrývá je evokuje kolektivní přítomnost božského, časem, který dějiny a práce dějin ruší popírajíce ho a který dílo v nouzi otázky *K čemu* ukazuje jako to, co se skrývá v základu zjevování, co se znovu objevuje v jádru zmizení, co se uskutečňuje v sousedství a pod hrozbou radikálního převrácení: toho, které je ve hře, když „se umírá“, a které udržujíc bytí v podobě nicoty dělá ze světla fascinaci, z předmětu obraz a z nás prázdné srdce věčného omflání.

A přesto, „bloudění nám pomáhá“. Je čekáním, které tuší, hloubkou spánku, který je zároveň bděním, zapomněním, tichou prázdnotou posvátné paměti. Básník je intimitou tísně. Sám hluboce prožívá prázdný čas absence, v básníkově se bloudění stává hloubkou zbloudění, noc se stává *druhou* nocí. Jenže co tohle znamená? Když René Char píše: „Aby riziko bylo tvým jasmem“, když Georges Bataille proti sobě staví příležitost a poezii a říká: „Absence poezie je absencí příležitosti“, když Hölderlin nazývá přítomnou prázdnotu tísně „plností utrpení, plností štěstí“, co se snaží říci těmito slovy? Proč má být riziko jasmem? Proč má být čas tísně časem příležitosti? Když Hölderlin mluví o básnících, kteří stejně jako Bakchovi kněží v posvátné noci bloudí ze země do země, není tento neustálý přechod, *neštěstí zbloudění*, kterému chybí místo, není také *plodnou migrací*, pohybem, který zprostředkovává, tím, co z řek dělá řeč a z řeči sídlo, moc, skrze niž přebývá den, skrze niž je našim příbytkem?

Avšak, kdyby tedy dílo bylo zázrakem začátku, jak by nás neurčitost bloudění chránila před převlekem neautentického? Nemohla by ne-pravda být esenciální formou autenticity?¹¹ A mohli bychom v tom připadě mít dílo? Umění?

Tato otázka nemůže být zodpovězena. Báseň je absencí odpovědi. Básník je ten, kdo prostřednictvím své oběti ve svém díle udržuje otázku otevřenou. V každé době prožívá čas tísně a jeho čas je vždy prázdným časem, v němž musí prožívat dvojí nevěrnost, nevěrnost lidí a nevěrnost bohů, a také dvojí absenci bohů, kteří už nejsou a kteří ještě nejsou. Prostor básně je zcela znázorněn tímto *a*, které znamená dvojí absenci, separaci v jejím nejtragičtějším okamžiku. Avšak otázka, zda je rovněž tím *a*, které sjednocuje a znovu spojuje, čirým slovem, v němž se prázdno minulosti a prázdno budoucnosti stává skutečnou přítomností, oním „nyní“ dne, který vzhází,

¹¹ Abychom tuto otázku osvětlili na rovině bližší historické aktuality, mohli bychom říci: čím víc se svět afirmuje jako budoucnost a plný den pravdy, v němž všechno bude mít hodnotu, v němž všechno ponese smysl, kde se vše uskuteční pod vládou člověka a pro jeho užitek, tím víc se zdá, že umění musí sestoupit k tomu bodu, kde ještě nic smysl nemá, tím víc záleží na tom, aby udrželo pohyb, nejistotu a bídu toho, co uniká každému uchopení a každému konci. Umělec a básník jako by byli pověřeni úkolem, aby nás tvrdošjně přiváděli k bloudění, aby nás obraceli k tomu prostoru, kde se všechno to, oč se ucházíme, všechno to, co jsme nabyli, všechno to, čím jsme, všechno to, co se otevírá na zemi i v nebi, navrátí k bezvýznamnému, kde se přibližuje ne-vážné a ne-pravdivé, jako kdyby tam možná tryskal zdroj vší autenticity.

tato otázka je vyhrazena dílu, je tím, co se v díle odhaluje, když se navrací ke skrytosti, k tísní zapomnění. Proto je báseň bídou osamělosti. Tato osamělost je chápáním budoucnosti, avšak bezmocným chápáním: prorockou izolací, která před samotným časem vždy oznamuje začátek.

ESENCIÁLNÍ OSAMĚLOST A OSAMĚLOST VE SVĚTĚ

Když jsem sám, nejsem to já, kdo je zde, a nejsi ty, od koho jsem vzdálen, ani od ostatních, ani od světa. Nejsem subjektem, kterému se přihodil tento dojem osamělosti, tento pocit vlastních mezí, tato omrzelost být sebou samým. Když jsem sám, nejsem zde. Nejedná se o nějaký psychologický stav, charakterizovaný zmizením, smazáním práva zakoušet to, co zakouším, když vycházím ze sebe jako z nějakého centra. Setkávám se nikoli s tím, že bych byl nějak méně sám sebou, nýbrž s tím, co existuje „za mnou“, co mě skrývá, aby samo bylo.

Když jsem *na úrovni světa*, kde jsou také věci a bytosti, je bytí hluboko skryté (proto nás Heidegger vyzývá, abychom se ho snažili myslet). Tato skrytost se může stát prací, negací. „Já jsem“ (ve světě) tíhne k významu, že já jsem, jedině když se dokážu oddělit od bytí: popíráme bytí — anebo, abychom to osvětlili jednotlivým případem, popíráme, přetváříme přírodu — a v této negaci, kterou je práce a kterou je čas, se uskutečňují bytosti, lidé se vztyčují ve svobodě onoho „Já jsem“. Toto rozhodnutí být potud, pokud jsem oddělen od bytí, být *bez* bytí, být tím, kdo bytí za nic nevděčí, kdo svou moc obdržel z odmítnutí být,

rozhodnutí být absolutně „nepřirozený“, absolutně oddělený, to znamená absolutně absolutní, právě to ze mě dělá já.

Tato schopnost, skrze niž se afirmuji tím, že se zříkám bytí, je přesto reálná jedině ve společenství všech, ve společně sdíleném pohybu práce a práce času. „Já jsem“, jakožto rozhodnutí být bez bytí, je pravdivé jedině proto, že je mým rozhodnutím vycházejícím ode všech lidí, že se uskutečňuje v pohybu, který umožňuje a který ho činí reálným: tato realita je vždy dějinná, to znamená, že je realitou světa, který je vždy realizací světa.

A přece toto rozhodnutí, které mi dává být vně bytí, které osvětluje odmítnutí být soustřeďujíc ho do bodu jedinečného záblesku, kdy „já jsem“, tato velkolepá možnost být osvobozen od bytí, oddělen od bytí, se někdy stává také separací bytostí: absolutněm jednoho Já jsem, které se chce afirmovat bez ostatních. Právě to se všeobecně nazývá osamělostí (na úrovni světa). Ať už je to pýcha osamělého mistrovství, pěstování rozdílů či moment subjektivity, která rozbíjí dialektickou tenzi, jejímž prostřednictvím se sama realizuje, anebo osamělost „Já jsem“ objevující nicotu, jež ho zakládá. Osamělé Já vidí, že je oddělené, jenže v tomto oddělení už není schopno rozpoznat podmínku své moci, už není schopno učinit z ní prostředek činnosti a práce, prostředek výrazu a pravdy, jež zakládají veškerou vnější komunikaci.

Tato poslední zkušenost je jistě zkušeností, která bývá obvykle připisována otřesení úzkostí. Tehdy si člověk uvědomuje sebe jakožto odděleného, jakožto

toho, kdo nemá bytí, uvědomuje si, že za svou esenci vděčí tomu, že není. Ať už je jakkoli patetický, tento moment skrývá to podstatné. Že nejsem ničím, to samozřejmě říká, že „se stahuji do nitra nicoty“, je to temné a nahání to úzkost, říká to však také ten zázrak, že nicota je mou schopností, že já *možu* nebýt: z toho pochází svoboda, moc i budoucnost člověka.

Jsem ten, kdo není, ten, kdo se odloučil, oddělený, nebo také, jak se říká, jsem ten, v kom je bytí uvedeno v pochybnost. Lidé se afirmují schopností nebýt: takže jednají, mluví, chápou jako stále jiní, než jsou, a neustále unikají bytí výzvou, rizikem, bojem, který jde až ke smrti a kterým jsou dějiny. To ukázal Hegel. „Se smrtí začíná život ducha.“ Když se smrt stane schopností, začíná člověk — tento začátek říká, že aby byl svět, aby byly bytosti, musí chybět bytí.

Co to znamená?

Když chybí bytí, když se nicota stane schopností, tehdy je člověk plně dějinný. Jenže když chybí bytí, chybí opravdu? Když chybí bytí, znamená to, že toto chybění za nic bytí nevděčí? Nebo jinak, není toto chybění bytí bytím, které je v základu absence bytí, tím, co ještě je bytím, když už není nic? Když chybí bytí, bytí je jen ještě hluboko skryté. Kdo se přiblíží k tomuto chybění, jaké je přítomné v „esenciální osamělosti“, potká bytí, které zpřítomnila absence bytí, už ne skryté bytí, nýbrž bytí, které je bytím *potud*, *pokud* je skryté: skrytost samu.

Bezpochyby jsme zde učinili další krok k tomu, co hledáme. V poklidnosti běžného života se skrývá skrytost. V činu, v opravdovém činu, v činu, který je prací

dějin, skrytost táhne k tomu, aby se stala negací (negativní je naším úkolem a tento úkol je úkolem pravdy). Jenže v tom, čemu říkáme esenciální osamělost, skrytost táhne k tomu, aby se zjevila.

Když chybí bytosti, zjevuje se bytí jako hlubina skrytosti, v níž se stává chyběním. Když se zjevuje skrytost, která se stala zjevnou, nechá „vše zmizet“, z tohoto „vše zmizelo“ však ještě učiní jakýsi zjev, způsobí, že od tohoto okamžiku má zjevnost svůj počáteční bod ve „vše zmizelo“. „Vše zmizelo“ se zjeví. Tohle je přesně to, co se nazývá *zjevením*: zjevení je „všechno zmizelo“, které se samo stalo zjevem. A *zjevení* znamená právě to, že když všechno zmizelo, existuje ještě něco: když chybí všechno, chybění nechává zjevit esenci bytí, která je bytím ještě tam, kde bytí chybí, je bytím potud, pokud je skryté. . .

DVĚ VERZE OBRAZNÉHO

Co je to vlastně obraz? Když není nic, obraz v tom nachází svou podmínku, jenže tam také mizí. Obraz vyžaduje neutralitu a smazání světa, chce, aby se všechno vrátilo do indiferentního základu, kde se nic neafirmuje; táhne k intimitě toho, co přetrvává ještě v prázdnu: v tom je jeho pravda. Jenže tato pravda ho přesahuje; to, co ho činí možným, je hranicí, kde přestává. Odtud jeho dramatická stránka, dvojznačnost, kterou ohlašuje, a zářivá lež, která mu bývá vyčítána. Úžasná síla, tvrdí Pascal, která z věčnosti dělá nicotu a z nicoty věčnost.

Obraz k nám promlouvá a zdá se, že k nám promlouvá intimně z nás samých. Říci intimně je však trochu málo; intimně tu označuje rovinu, na níž se rozlamuje intimita osoby a v tomto pohybu svědčí o hrozivém sousedství vágního a prázdneho vnějšku, který je mrzkým základem, na němž obraz nepřestává stvrzovat věci v jejich zmizení. Takto k nám promlouvá ohledně každé věci, méně než o věci, nýbrž o nás a ohledně nás, méně než o nás, o tomto méně než nic, které zůstává, když není nic.

Štěstím obrazu je, že je mezi v blízkosti nevymezeného. Tenká kontura, která nás ani tolik nedrží v od-

stupu od věcí, spíše nás chrání před oslepujícím tlakem tohoto odstupu. Skrze obraz jím disponujeme. Prostřednictvím toho, co je v odrazu nepoddajného, se považujeme za vládce absence, která se stala mezerou; jeho prostřednictvím se zdá, že se samo kompaktní prázdno otevírá záření jiného dne.

Takto obraz splňuje jednu ze svých funkcí, kterou je ztišit, zlidštit beztvarou nicotu, jež k nám postrkuje neeliminovatelný zbytek bytí. Očišťuje jej, přizpůsobuje, dělá jej příjemným a čistým a nám umožňuje věřit — v nitru šťastného snu, který umění tak často zpřinocňuje —, že v odstupu od reálného, hned za ním, jako čiré štěstí a úžasné uspokojení, nacházíme transparentní věčnost ireálného.

„Neboť,“ praví Hamlet, „uniknuvše poutům tělesným, pak, v onom spánku skonu, k nám přicházejí sny. . . “ Obraz, který je přítomen za každou věcí, jako rozpuštění této věci a jako trvání v jejím rozpuštění, je za touto věcí také obdařen oním těžkým spánkem skonu, ve kterém k nám přicházejí sny. Probudí-li se nebo probudíme-li ho, snadno nám dokáže představit nějaký předmět ve *formální* světelné aureole; je částečně svázán se *základem*, s elementární materiálitou, s ještě neurčitou absencí tvaru (se světem, který osciluje mezi přídavným a podstatným jménem), než se ponoří do beztvare mnohomluvnosti neurčitosti. Odtud pochází pasivita, která je mu vlastní: pasivita, která způsobuje, že mu podléháme, dokonce i když ho sami přivoláváme, a že jeho prchavá transparentnost je podřízena temnosti osudu navráceného podstatě, kterou je být stínem.

Jenže jsme-li tváří v tvář věcem samým, jestliže se upřeně díváme na nějakou tvář, na roh zdi, nestává se nám také, že se oddáváme tomu, na co se díváme, že jsme tomu vydáni na milost, že jsme před touto přítomností najednou tak podivně němou a pasivní bezmocní? To je pravda, jenže je tomu tak proto, že se věc, na kterou se upřeně díváme, zhroutila ve svůj obraz, protože se obraz znovu spojil s oním základem bezmoci, do níž všechno znovu upadá. „Reálné“ je to, s čím jsme vždy v živém vztahu a co nám vždy přenechává iniciativu, protože se v nás obrací k naší schopnosti začít, k oné svobodné komunikaci se začátkem, kterou jsme; nakolik jsme ve dne, natolik je den ještě současný svému rozbřesku.

Obraz je podle obecného mínění až po předmětu: je jeho následkem; nejprve vidíme, pak si představujeme.¹ Po předmětu by tedy přicházel obraz. „Po“ znamená, že nejdříve se věc musí oddálit, aby se dala (znovu) uchopit. Toto oddálení však není prostou změnou místa pohyblivého tělesa, které přesto zůstává týmž. Oddálení tu je v nitru věci. Věc byla zde, kde jsme se jí chápali živým pohybem rozumové akce — když se však stala obrazem, okamžitě se stala neuchopitelnou, neaktuální, nepohnutelnou, nikoli

¹ Kořenem francouzského slovesa *imaginer* (představovat si, vymýšlet, „imagination“) je *l'image* — obraz. Francouzština takto přímo, na rozdíl od češtiny, ukazuje spojitost mezi obrazem a představivostí (*l'imagination*). Další etymologickou souvislostí v okruhu slova *l'image* je dvojnásobnost slova *imaginaire*, které znamená obrazný i imaginární. Ve hře je tedy celá triáda významů: obrazné–představované–imaginární. (pozn. překl.)

stejnou věcí jenže oddálenou, ale touto věcí jakožto oddálením; věcí přítomnou ve své absenci, uchopitelnou, protože neuchopitelnou; věcí, která se zjevuje jako zmizelá, která je návratem toho, co se nenavrací, podivným nitrem dálky coby života a jedinečným nitrem věci.

V obraze se předmět znovu letmo dotýká něčeho, co bylo ovládnuto, aby se stal předmětem, něčeho, vůči čemu se vystavěl a definoval. Nyní, když jsou jeho hodnota a jeho význam suspendovány, nyní, když ho svět vydal bezdělnosti a odložil stranou, nyní v něm pravda ustupuje a dožaduje se ho to elementární, ochuzení i obohacení, které jej posvětilo jakožto obraz.

A přesto: nevypadá vždy odraz duchovněji než odražený předmět? Není snad ideálním vyjádřením tohoto předmětu, přítomností osvobozenou od existence, formou bez látky? A není snad úkolem umělců, kteří se vyhošťují do iluze obrazů, idealizovat bytosti, pozvedat je k jejich netělesné podobě?

OBRAZ, TĚLESNÉ OSTATKY

Obraz na první pohled nepřipomíná mrtvolu, ale cizost mrtvolvy by mohla být totožná s cizostí obrazu. To, čemu se říká tělesná schránka, se vymyká běžným kategoriím: něco je zde před námi, co není osobně živé, co není nějakou lhostejnou skutečností, není to ani stejně jako ten, kdo žil, ani to není někdo jiný, ani něco jiného. To, co je zde, v absolutním tichu toho, co našlo své místo, přesto není realizací pravdy být

plně zde. Smrt suspenduje vztah k místu, přestože se o ně mrtvý ztěžka opírá jako o jedinou základnu, která mu zbývá. Právě tato základna chybí, místo je špatné, mrtvola není na svém místě. Kde je? Není zde, a přesto není jinde; není nikde? Nikde je nicméně zde. Přítomnost mrtvolvy ustavuje vztah mezi tady a nikde. Klid, který je především třeba zachovávat v úmrtním pokoji a na smrtelné posteli, ukazují, jak křehká je tato pozice par excellence. Tady je mrtvola, tady se však také stává mrtvolou: „tady dole“, řečeno absolutně, aniž se ještě vynáší nějaké „tam nahoře“. Místo, kde se umírá, není jakékoli místo. Tato schránka je nerada přenášena z jednoho místa na jiné: mrtvý si své místo žárlivě zabral pro sebe a sjednocuje se s ním až do základů takovým způsobem, že se indiference tohoto místa, skutečnost, že je to přece jen jakékoli místo, stává hlubinou jeho přítomnosti jakožto mrtvého, stává se podkladem indiference, zející intimitou jakéhosi nikde bez rozdílu, které musí být přesto situováno zde.

Přebývání není dostupné tomu, kdo umřel. Říká se, že zesnulý už není z tohoto světa, že ho nechal za sebou; za ním je však právě tato mrtvola, která už, ačkoliv je zde, není z tohoto světa, která je spíše za světem, je tím, co živý (a nikoli zesnulý) zanechal za sebou a co nyní vycházejí ze zde afirmuje možnost nějakého světa za světem, možnost návratu zpět, možnost nevymezeného, neurčitého, indiferentního trvání, o němž se ví jen to, že lidská realita, jakmile skončí, znovu nastolí jeho přítomnost a jeho blízkost. Tento dojem se dá označit za obecný: ten, kdo právě

zemřel, je nejprve nejbližší stavu věci — známé věci, která je přístupná a s níž se nějak zachází, která si od vás nedrží odstup a jejíž poddajná pasivita neprozrazuje smutnou bezmocnost. Zemřít je samozřejmě nesrovnatelná událost a kdo umírá „ve vaší náručí“, je jakoby navždy vaším bližním, jenže teď je mrtev. Ví se to, je třeba jednat rychle, ani ne tak proto, že mrtvolná ztuhlost každou akci ztíží, ale proto, že lidská akce bude za chvíli „nemístná“. Za chvíli bude nepřemístitelná, nedotknutelná, jedním z nejpodivnějších sevření připoutána ke zde a přece s ním unášená, odnášejíc ho dolů, níže, za záda už ne nějaké neživé věci, ale Kohokoli, nesnesitelného obrazu a podoby jedinečného, které se stává čímkoli.

PODOBNOST MRTVOLY

Je zarážející, že když tato chvíle nastala, tělesná schránka, ve stejné chvíli, kdy se zjevuje v cizotě svojí osamělosti, jako to, co se od nás s pohrdáním odvrátilo, v tuto chvíli, kdy se přetrhává pocit mezilidského vztahu, kdy náš smutek, naše péče a výsada našich bývalých vzájemných citů, které, protože už nedokáží rozpoznat to, k čemu jsou zaměřeny, dopadají zpátky na nás, vracení se k nám, tato chvíle, kdy přítomnost mrtvoly před námi je přítomností neznáma, je také chvílí, kdy se zesnulý nebožtík začíná *podobat sobě samému*.

Sobě samému: není to chybné vyjádření? nemělo by se říct: tomu, kým byl, když žil? Ne, sobě samému je přece jen správný výraz. Sobě označuje neosobní,

vzdálenou a nedosažitelnou bytost, kterou podobnost, aby mohla být podobností někoho, také vtahuje do dne. Ano, je to on, drahý žijící, jenže stejně tak je to víc než on, je hezčí, impozantnější, je už monumentální a je sám sebou tak absolutně, že je jakoby sám sebou *zdvojen* a skrze podobnost a obraz sjednocen do slavnostní neosobnosti sebe sama. Ta bytost velkého formátu, důležitá a nádherná, která na živé působí jako zjevení doposud neznámého originálu, věta Posledního soudu vepsaná do základu bytí, která se s pomocí dálky triumfálně vyslovuje: možná, že svým suverénním zjevem připomíná skvělé obrazy klasického umění. Pokud je tato spojitost podložena, problém idealismu takového umění se bude jevit dosti prázdně; a to, že idealismus vposledku nemá jiného garanta než mrtvolu, to může být podrženo, aby se ukázalo, do jaké míry je zřejmá duchovnost, čiré formální panenství obrazu, původně spjata s elementární cizostí a s beztvarem tíhou bytí přítomného v absenci.

Ještě se na ni podívejme, na tu nádhernou bytost z níž vyzaruje krása: vidím to, dokonale se podobá sobě samé, je *si* podobna. Mrtvola je svým vlastním obrazem. Nemá už k tomuto světu, ve kterém se ještě zjevuje, jiné vztahy než vztahy obrazu — temná možnost, stín v každém okamžiku přítomný za živou formou, který ji nyní, dalek toho, aby se od této formy oddělil, celou přetváří ve stín. Mrtvola je odraz, který se zmocňuje odráženého života, absorbuje ho, substanciálně se s ním identifikuje proměňujíc ho z jeho obvyklé hodnoty a pravdy v něco neuvěřitelného —

neobvyklého a neutrálního. A jestliže je mrtvola tak podobná, pak proto, že v určitou chvíli je podobností par excellence, naprostou podobností, zároveň však ničím víc. Je tím, co je podobné, podobné v absolutním stupni, zdrcující a úžasné. Jenže čemu se podobá? Ničemu.

Každý živý člověk je proto ve skutečnosti ještě bez podobnosti. Ve vzácných okamžicích, kdy ukazuje podobnost sám se sebou, nám každý člověk připadá jen vzdálenějším, blízkým nebezpečně neutrální oblasti, *zbloudilým v sobě* a jakoby svým vlastním duchem,² tím, kdo už nemá jiný život než život návratu.

Analogicky lze také připomenout, že poškozené nářadí se stává svým *obrazem* (a někdy i estetickým objektem: „ony předměty, vyšlé z módy, rozbité, nepoužitelné, takřka nepochopitelné, perverzní“, které miloval André Breton). V tomto případě se nářadí, které se už neztrácí ve svém používání, *zjevuje*. Toto zjevení se předmětu je zjevením podobnosti a obrazu: chcete-li, jeho dvojníka. Kategorie umění je svázána s touto možností předmětů „zjevit se“, to znamená poddat se čiré a jednoduché podobnosti, za kterou není nic — jen bytí. Zjevuje se jen to, co se vydalo obrazu, a vše, co se zjevuje, je v tomto smyslu obrazné.

Podobnost mrtvoly je utkvělá představa, jenže fakt utkvělosti není ireálným navštívením ideálního:

²Francouzsky *revenant*, ten, kdo se vrací z jiného světa, navrátilce, fantóm, duch. (pozn. překl.)

utkvělé je nedosažitelné, kterého se nelze zbavit, to, co nelze nalézt a čemu se proto nelze vyhnout. Neuchopitelné je to, čemu nelze uniknout. Fixní obraz je bez spočinutí, především v tom smyslu, že nic neklade, nic neustavuje. Jeho fixnost, stejně jako fixnost tělesných ostatků, je vlohou toho, co zůstává, protože tomu chybí místo (fixní idea není výchozím bodem, pozicí, odkud by se dalo vzdalovat a postupovat vpřed, není začátkem, ale znovuzačínáním). Mrtvola, kterou jsme ustrojili, smazali z ní stopy choroby, a tím ji, jak nejvíc to bylo možné, přiblížili normálnímu vzhledu, je tak klidně a zaručeně nehybná, jak ona bývá, a přece víme, že nespočívá. Místo, které zaujímá, je jí uchváčeno, hroutí se spolu s ní a v tomto rozpuštění napadá, dokonce i pro nás ostatní, kteří zůstáváme, možnost *místa pobytu*. Ví se to, „v jistotu chvíli“ síla smrti způsobí, že se už nezdržuje na tom krásném místě, které jí bylo přiděleno. Mrtvola se marně snaží poklidně rozprostírat na svém slavnostním loži, je také všude v místnosti, v celém domě. V každém okamžiku může být jinde, než je, tam, kde jsme bez ní my, kde není nic — zaplavující přítomnost, temná a prázdná plnost. Víru, že v jistou chvíli zesnulý začíná bloudit, musíme vztáhnout k předtuše tohoto *bloudění*, které v tuto chvíli reprezentuje.

Nakonec musí být neukončitelnému dán nějaký konec: s mrtvým se nebydlí kvůli hrozbě, že uvidíme *zde* zřítit se v bezedné *nikde*, pád, který byl vykreslen v Usherově domě. Drahý zmizelý je tedy vyprovázen na jiné místo a samozřejmě se jedná o polohu, která je

v ústraní jen symbolicky, vůbec není nesituovatelná, přesto však je pravda, že zde z výrazu ‚zde leží‘, vyplněné jmény, pevnými stavbami a afirmacemi identity, je anonymním a neosobním místem par excellence, jako kdyby v hranicích, které mu byly narýsovány, a pod falešnou rouškou požadavku, aby byl schopen všechno přežít, monotónnost nekonečného drolení pracovala na vymazání živoucí pravdy vlastní každému místu a na tom, aby ji učinila rovnou absolutní neutralitě smrti.

(Toto pomalé mizení, toto nekonečné opotřebovávání konce, možná vrhá světlo na tolik pozoruhodnou vašeň některých traviců: jejich štěstím není působit utrpení, ani pomalu utrápit nebo udusit, ale otrávením času, jeho přetvářením v nepostřehnutelné chřadnutí se dotýkat neurčitosti, kterou je smrt; letmo se takto dotýkají hrůzy, žijí potají pod vším životem, v čirém rozkladu, který nic neprozrazuje, a jed je bílou podstatou této věčnosti. Feuerbach o jedné travičce vypráví, že jed byl pro ni přítelem, kamarádem, ke kterému se cítila být vášnivě přitahována; když jí po několikaměsíčním uvěznění předložili k identifikaci pytlíček s arzémem, který jí patřil, třásla se radostí, prožila okamžik extáze.)

OBRAZ A VÝZNAM

Člověk je stvořen ke svému obrazu: tomu nás učí cizost mrtvolné podobnosti. Avšak tento výrok musí být v první řadě pochopen takto: *člověk je rozložen podle svého obrazu*. Obraz nemá nic společného

s významem, smyslem, jaký předpokládá existence světa, úsilí pravdy, zákon a jasnost dne. *Obraz* nějakého předmětu nejenže není *smyslem* tohoto předmětu a nenapomáhá k jeho pochopení, ale tím, že ho podržuje v nehybnosti podobnosti, která se nemá čemu podobat, tíhne k tomu uchránit jej pochopení.

Jistěže obraz můžeme vždy znovu uchopit a nechat ho sloužit pravdě světa; ale jedině když převrátíme vztah, který je mu vlastní: obraz se v tomto případě stává následkem předmětu, tím, co přichází po něm, co z něj zůstává a co nám umožňuje s ním ještě zacházet, když z něj nic nezbyvá, stává se obrovským zdrojem, plodnou a rozumnou silou. Praktický život a realizace skutečných úkolů takové převrácení vyžadují. Klasické umění zakládalo svou slávu na vztahování podobnosti a postavy, obrazu a těla, na jeho znovuvtělování a alespoň ve své teorii je v sobě obsahovalo také: obraz se stával oživující negací, ideální prací, skrze kterou člověk, schopný přírodu popírat, přírodu pozdvihuje k vyššímu smyslu; ať už proto, aby ji poznal, nebo aby se z ní v obdivu těšil. Takto bylo umění zároveň ideální i pravdivé, věrné podobě a věrné i pravdě, která žádnou podobu nemá. Neosobnost vposledku potvrzovala díla. Neosobnost však byla také místem zneklidňujícího setkání, ve kterém se urozený ideál, dbalý hodnot, směňoval s anonymní, slepou a neosobní podobností, ve vzájemném klamání se jeden vydával za druhého. „Jaká marnost, že malířství přitahuje obdiv tím, že se podobá věcem,

jejichž originálům se nikdo ani trochu neobdivuje!“ Nic není nápadnějšího než tato silná Pascalova nedůvěra k podobnosti, o níž tuší, že vydává věci svrchovanosti prázdna a tomu nejprázdnějšímu trvání, věčnosti, která je, jak řekl, nicotou, nicotě, která je věčností.

DVĚ VERZE

Takže existují dvě možnosti obrazu, dvě verze obrazného, a tato duplicita pochází z počátečního dvojmyslu, který s sebou přináší síla negativy a skutečnost, že smrt je jednou prací pravdy ve světě a podruhé ustavičností toho, co nesnese ani začátek, ani konec.

Je tedy také pravda, že chápání a poznání jsou v člověku svázány s tím, čemu se říká konečnost, jak si myslí současní filosofové; jenže kde je konec? Je určitě obsažen v oné možnosti, kterou je smrt, jelikož se však tato možnost, kterou je smrt, ve smrti zároveň rozpouští, je jí také „vzat nazpět“. A ačkoliv celé lidské dějiny znamenají naději překonání této dvojznačnosti, zdá se také, že její rozřešení nebo její překonání s sebou vždy v jednom nebo druhém smyslu nese ta největší nebezpečí: jako kdyby volba mezi smrtí jako možností pochopení a smrtí jako hrůzou z nemožnosti musela být také volbou mezi sterilní pravdou a mnohomluvností ne-pravdy, jako kdyby chápání bylo svázáno s chudobou a plodnost s hrůzou. Proto dvojznačnost, ačkoliv sama volbu umožňuje, zůstává v této volbě stále přítomná.

Avšak jak se v tomto případě *dvojznačnost* projevuje? Co se například děje, když někdo prožívá událost v obraze?

Prožívat událost v obraze neznamená vyprostit se z této události, ztratit o ni zájem, jak by tomu chtěla estetická verze obrazu a jasný ideál klasického umění, ale neznamená to ani svobodným rozhodnutím se do ní zapojit: znamená to nechat se jí uchopit, přejít z oblasti reálna, v níž si od věcí udržujeme odstup, abychom s nimi mohli lépe disponovat, do oné druhé oblasti, v níž nás odstup má v moci, onen odstup, jenž je neživou hlubinou, která není k dispozici, neodhadnutelnou dálkou, která jako by se stala svrchovanou a poslední silou věcí. Tento pohyb obsahuje nekonečně mnoho stupňů. Psychoanalýza v tomto smyslu říká, že obraz, dalek toho nechat nás vně a dát nám žít v modu nevázané fantazie, nás, jak se zdá, hluboce vydává nám samým. Obraz je intimní, protože z naší intimity dělá vnější sílu, které pasivně podléháme: mimo nás, v odstoupení světa, které vyvolává, vláčí zbloudilou a zářící hlubinu našich vášní.

Z této přeměny získává magie svou moc. Jde o to metodickou technikou přivést věci k tomu, aby se probudily jakožto odrazy, a vědomí aby zhoustlo ve věc. Od okamžiku, kdy jsme vně sebe — v oné extázi, kterou je obraz —, vstupuje „reálně“ do dvojznačné říše, ve které už nejsou hranice, intervaly ani okamžiky a v níž se každá věc absorbovaná v prázdnotě svého odrazu přibližuje vědomí, které se samo nechalo vyplnit anonymní plností. Takto se zdá být znovu nastolena univerzální jednota. Tak je za věcmi

duše každé věci poslušna kouzel, kterými nyní disponuje extatický člověk, to jest člověk, který se od dal „universu“. Paradox magie je zřejmý: chce být iniciativou a svobodnou nadvládou, zatímco pro své ustavení přijímá říši pasivity, říši, ve které neexistují konce. Její záměr je však přesto poučný: chce jednat ve světě (řídít ho), vycházející z bytí, které světu předchází, z onoho věčného před, ve kterém je akce nemožná. Proto se ráda obrací k cizosti mrtvol, proto je jejím jediným vážným jménem černá magie.

Prožívat událost v obraze neznamena mít z této události obraz ani dát jí nevázanost obrazného. Událost se v tomto případě skutečně odehrává; ale přesto: odehrává se „skutečně“? To, co se děje, se nás chápe tak, jak bychom se my chápali obrazu, to znamená, že nás zbavuje sebe i nás, drží nás vně a z tohoto vnějšku dělá přítomnost, v níž „se“ „Já“ nepoznává. „Pohyb, který obsahuje nekonečně mnoho stupňů.“ To, co jsme nazvali dvě verze obrazného, fakt, že obraz nám sice může pomoci uchopit věc ideálně, že tedy je její oživující negací, že nás však zároveň na úrovni, kam nás zatahuje tíha, která je mu vlastní, neustále hrozí odkázat, nikoli už k nepřítomné věci, ale k její absenci jakožto přítomnosti, k neutrálnímu dvojníku předmětu, ve kterém se rozpadla jeho příslušnost ke světu: tato podvojnost není taková, že by se dala usmířit nějakým buď–anebo, které by dokázalo oprávnit jednu volbu a odstranit z volby dvojznačnost, která jí umožňuje. Tato podvojnost poukazuje ke stále původnější dvojsmyslnosti.

ÚROVNĚ DVOJZNAČNOSTI

Kdyby myšlení dokázalo na chvíli tuto dvojznačnost podržet, bylo by v pokušení říci, že se ohlašuje na třech úrovních. Na úrovni světa je dvojznačnost možností pochopení; smysl se neustále vytrácí v jiném smyslu; nepochopení slouží k porozumění, vyjadřuje pravdu pochopení, která chce, aby pochopení nikdy nebylo jednou provždy.

Další rovina je ta, kterou lze vyjádřit dvěma verzemi obrazného. Tady už se nejedná o nějaký ustavičný dvojí smysl, o nepochopení, které napomáhá nebo mate pochopení. Zde to, co mluví jménem obrazu, „jednou“ mluví ještě ze světa, „jindy“ nás uvádí na neurčitou scénu fascinace, „jednou“ nám dává schopnost prostřednictvím fikce disponovat věcmi v jejich absenci a podržuje nás tak v horizontu bohatém na smysl a „jindy“ nám dává vklouznout tam, kde věci možná jsou přítomné, ale ve svém obraze, tam, kde je obraz momentem pasivity, kde nemá žádnou signifikativní ani afektivní hodnotu, kde je vášní indiference. To, co rozlišujeme říkáme „jednou, jindy“, to však dvojznačnost vyslovuje říkájíc do jisté míry vždy jedno i druhé; ještě v nitru fascinace vyslovuje signifikantní obraz, my jsme však už fascinování jasností nejryzejšího a nejzformovanějšího obrazu. Zde se *mysl* nevytrácí v jiném smyslu, ale v *jiném* veškerého smyslu; kvůli dvojznačnosti nic nemá smysl, ale *zdá se*, že vše má nekonečně mnoho smyslu: smysl je už jen zdání a zdání způsobuje, že se smysl stává nekonečně bohatým, že toto nekonečno

smyslu nepotřebuje být rozvíjeno, je bezprostřední, což znamená, že ani nemůže být rozvíjeno, je jen bezprostředně prázdné.³

³Dá se jít ještě dál? Dvojnáčnost vyslovuje bytí potud, pokud je skryté, říká, že bytí je potud, pokud je skryté. Aby bytí uskutecnilo své dílo, musí být skryté: pracuje skrývající se, je neustále zadržováno a ochraňováno skrytostí, je jí však také odňato; skrytost tedy tihne k tomu stát se ryzostí negace. Když je však všechno skryté, dvojnáčnost zároveň říká (a toto říká je dvojnáčnost sama): veškeré bytí je ze skrytosti a skrze skrytost, bytí je esenciálně bytím v nitru skrytosti.

Dvojnáčnost tedy už nespočívá jen v neustávajícím pohybu, kterým by se bytí navracelo do nicoty a nicota odkazovala k bytí. Dvojnáčnost už není prapůvodním Ano a Ne, ve kterém by bytí a nicota byly čirou identitou. Esenciální dvojnáčnost by byla spíše v tom, že — před začátkem — nicota není rovna bytí, je jen *zjevním* skrytosti bytí, nebo také, že skrytost je „původnější“ než negace. Proto by se dalo říci: *dvojnáčnost je tím esenciálnějším, čím méně lze skrytost uchopit jako negaci.*

SPÁNEK, NOC

Co se děje v noci? Většinou spíme. Skrze spánek den využívá noc, aby ji smazal. Spaní náleží ke světu, je to úkol, spíme v souladu se všeobecným zákonem, který naši denní aktivitu činí závislou na spočívání našich nocí. Voláme spánek a on přichází; mezi námi a ním existuje něco jako smlouva, úmluva bez tajných klauzulí, a tímto ujednáním je dohodnuto, že dalek toho, aby byl nebezpečnou čarou silou, stane se ochočeným nástrojem naší síly jednat. Dáváme se mu, ale tak, jako se pán svěruje otroku, který mu slouží. Spaní je jasná činnost, která nás zaslubuje dni. Spaní, to je pozoruhodný akt naší bdělosti. Jedině hluboký spánek nám dává uniknout tomu, co leží v základu spánku. Kde je noc? Noc už není.

Fakt spaní je událostí, která patří k dějinám, právě tak jako odpočinek sedmého dne patří ke stvoření. Noc, kterou lidé přetvoří v čirý spánek, není afirmací noci. Spím a této absenci, kterou si dopřála a která je jejím dílem, vládne svrchovanost „Já“. Spím, jsem to já a nikdo jiný, kdo spí — a mužové činu, velké postavy dějin jsou věrny svému dokonalému spánku, z něhož vycházejí nedotčeny. Proto spánek,

kteřý nás někdy udivuje, v normálním běhu našeho života není žádným skandálem. Že jsme schopni vzdálit se od každodenního hlomozu, od všednodenního zájmu, od všech věcí, od sebe a dokonce i od prázdna, tato schopnost je známkou naší vlády, naprosto lidským důkazem naší chladnokrevnosti. Spát se musí, to je heslo, které si vědomí dává, a tento příkaz vzdát se dne je jedním z prvních pravidel dne.

Spánek přetváří noc v možnost. Když nadejde noc, je bdělost spánkem. Kdo nespí, nemůže zůstat probuzený. Bdělost spočívá ve faktu, že nebdíme stále, neboť hledá *probuzení* coby svou podstatu. Noční potulování, sklon bloudit, když svět zeslábne a oddálí se, a dokonce i poctivá řemesla, která se musí vykonávat v noci, na sebe přitahují podezření. Spaní s otevřenýma očima je anomálie, která symbolicky ukazuje to, co obecné vědomí neschvaluje. Lidé, kteří špatně spí, se vždycky zdají být více či méně vinní: co dělají? Zpřítomňují noc.

Spánek, řekl Bergson, je nezúčastněnost. Spánek možná je nepozorností ke světu, jenže tato negace světa nás uchovává ve světě a stvrzuje svět. Spánek je akt věrnosti a spojení. Svěřuji se velkým přirozeným rytmům, zákonům, stabilitě řádu: můj spánek je realizací této důvěry, stvrzením této víry. Je to pouto, v patetickém smyslu tohoto slova: připoutávám se, nikoli jako Odysseus ke stěžni provazy, od kterých bych se chtěl posléze osvobodit, ale dohodou, kterou vyjadřuje smyslový soulad mé hlavy s polštářem a mého těla s klidem a štěstím lůžka. Odtahují

se od nesmírnosti a neklidnosti světa, ale jen proto, abych se dal světu, který je díky mému „poutu“ udržován v jistotě pravdy vymezeného a dobře popsáního místa. Spánek je tento absolutní zájem, kterým se ujišťuji o světě v jeho ohraničenosti, a protože se jej chápu z jeho konečné stránky, držím ho dosti pevně, aby zůstal a poskytoval mi spočinutí i odpočinutí. Špatně spát právě znamená nebyť schopen najít si svou pozici. Špatní spáči se obracejí a převracejí při hledání onoho skutečného místa, o němž vědí, že je jedinečné a že jedine v tomto bodě se svět vzdá své bludné nesmírnosti. Náměsíčník je nám podezřelý, protože je člověkem, který ve spánku nenalézá spočinutí. Ač spící, přece nemá místo, a dá se říci, nemá víru. Schází mu základní upřímnost, nebo přesněji jeho upřímnosti schází založení: totiž ta jeho pozice, která je také spočinutím a v níž se afirmuje pevností a stálostí své absence stanuvší se jeho oporou. Bergson za spánkem viděl vědomý život bez snahy o koncentraci. Spánek je naopak intimitou s centrem. Nejsem rozptýlený, ale zcela shromážděný tam, kde jsem, v tomto bodě, který je mou pozicí, a kam je, pevností mého pouta, lokalizován svět. Tam, kde spím, upevňuji sebe a upevňuji svět. Tam je má osoba, které je zabráněno bloudit, která už není vratká, roztrfštěná a rozptýlená, nýbrž soustředěná v těsnosti tohoto místa, v němž je shromážděn svět, místa, které stvrzuji a které stvrzují mne, bodu, kde je svět prostřednictvím spojení, které je esenciálně extatické, přítomen ve mně a já nepřítomen v něm. Tam, kde spím, není má osoba

pouze situována, nýbrž je sama touto polohou, a fakt spánku je faktem, že nyní je místo mého pobytu mou bytostí.⁴

Opravdu se zdá, že ve spánku se uzavírám do sebe v poloze, která připomíná nevědoucí štěstí raného dětství. To je možné, ale nespěvám se přeci jen sobě, neopírám se o sebe sama, ale o svět, který se ve mně stal těsností a hranicí mého spočinutí. Spánek obyčejně nebývá nějakým ochabnutím, malomyslnou rezignací na můj mužný úhel pohledu. Spánek znamená, že v jistém okamžiku je k jednání nutné přestat jednat — že v jistém okamžiku se pod hrozbou, že se ztratím v toulání, musím zastavit, mužně přetvořit nestabilitu možností v jediný bod zastavení, proti němuž se ustavuji a obnovuji.

Bdělá existence se v tomto spícím těle, vedle něhož přebývají věci, nerozpadá; stahuje se z dálky, která je jejím pokusem, vrací se z ní k prapůvodní afirmaci, kterou je autorita těla, nikoli odděleného, nýbrž těla, které je plně v souladu s pravdou místa. Divit se, že vycházejí ze spánku všechno znovu nalézáme, znamená zapomenout, že nic není jistějšího než spánek, že smyslem spánku je právě být bdící existenci sbírající se v jistotě, vztahující všechny bludné možnosti k pevnosti jednoho principu a sytící se touto jistotou takovým způsobem, aby ji ráno mohlo překvapit to nové, aby mohl začít nový den.

⁴To velmi dobře vyjádřil Emmanuel Lévinas (*De l'existence à l'existant*).

SEN

Noc, esence noci nás nenechá spát. V ní nelze nalézt útočiště ve spánku. Jestliže vám chybí spánek, nakonc vás nakazí vyčerpání; tato nákaza brání ve spaní, projevuje se nespavostí, nemožností učinit ze spánku svobodnou zónu, jasně a pravdivě rozhodnutí. V noci se nedá spát.

Nikdo nejde ze dne do noci: kdo jde po této cestě, nalezne jen spánek, který sice zakončuje den, ale jen proto, aby umožnil ten zítřejší; nalezne ochabnutí, které potvrzuje rozvoj, ovšemže je chyběním, tichem, jenže je prostoupený záměry, skrze něj k nám promlouvají povinnosti, cíle a práce. V tomto smyslu je noční oblasti bližší sen. Jestliže den v noci přerušívá, překračuje svou hranici a stává se tím, co nelze přerušit, není to už den, je to nepřerušitelné a nepřestávající, je to, s událostmi, které jakoby náležejí k času, a s postavami, které vypadají jako postavy světa, blízkost absence času, hrozba vnějšku, v němž chybí svět.

Sen je procitnutím neukončitelného a skrze ustávnost toho, co nemůže být ukončeno, je přinejmenším narážkou a jakoby nebezpečným apelem na neutralitu toho, co se tlačí za začátkem. Proto se zdá, že sen v každém nechává vyvstat bytost raných dob — a nejen dětství, ale to nejvzdálenější, mytické, prázdnotu a vágnost toho, co předchází. Ten, kdo sní, spí, ale ten, kdo sní, už není tím, kdo spí, není to ani někdo jiný, nějaká jiná osoba, je to tušení druhého, toho, kdo už nemůže říkat já, toho, kdo se nepoznává ani

v sobě, ani v někom druhém. Síla bdělé existence, věrohodnost spánku, a ještě spíše interpretace, která dává zdání smyslu nějaký smysl, samozřejmě rámce a formy osobní reality zaštiťují: kdo se stává druhým, vtěluje se do druhého a dvojník je pořád ještě někdo. Sníčí si myslí, že ví o tom, že sní a že spí, právě v okamžiku, kdy se mezi těmito dvěma póly afirmuje trhlina: sní, že sní, a tento únik vně snu způsobuje, že znovu upadá do snu, je věčným pádem do téhož snu; toto opakování, v němž se stále více ztrácí osobní pravda, která by se chtěla zachránit, jako navrácení stejných snů, jako nevypověditelné doléhání jakési reality, která stále uniká a před kterou nelze uniknout, toto všechno je jakoby *sen noci*, sen, jehož jediným obsahem se stává forma snu. Možná by se dalo říct, že sen je tím více noční, čím více se točí kolem sebe sama, když se sám sní, když je jeho obsahem jeho možnost. Sen možná existuje jedině jako sen o snu. Valéry pochyboval o existenci snů. Sen je jako důkaz, nepochybné uskutečnění této pochybnosti, je tím, co nemůže být „skutečně“.

Sen se dotýká oblasti, v níž vládne čirá podobnost. Všechno v ní je zdání, každý tvar je v ní nějakým jiným tvarem, podobá se jinému a ještě nějakému jinému a to zase nějakému jinému. Hledáme původní model, chtěli bychom být odkázáni zpět k nějakému počátečnímu bodu, k počátečnímu odhalení, ale žádné tam není: sen je podobné, které věčně odkazuje k podobnému.

HÖLDERLINŮV ITINERÁŘ

Mladý Hölderlin, Hölderlin *Hyperionu*, chce uniknout ze své formy, ze svých omezení a sjednotit se s přírodou. „Být jedno se vším, co žije, a v šťastném zapomnění sebe sama se navrátit do všeho, co je příroda, tam leží lidské nebe.“ Tato neuměřená a bezvýhradná snaha navrátit se k jedinečnému, věčnému a vroucímu životu vypadá jako radostný pohyb, kterým jsme vábeni, abychom se připojili k inspiraci. Tento pohyb je také touhou po smrti. Diotima umírá stejným nadšením, které jí dává žít se vším v důvěrnosti, říká však: „rozdělíme se jen proto, abychom v božštějším míru žili těsněji spojeni se všemi věcmi, se sebou...“

Ve stejnojmenné tragédii, která je raným dílem jeho zralosti, Empedoklés představuje vůli vniknout prostřednictvím smrti do světa Neviditelných. Motiv se různí podle různých verzí tohoto nedokončeného díla, vůle však zůstává táž: sjednotit se s elementem ohně, který je znakem a přítomností inspirace, aby dosáhl intimity s božskými záležitostmi.

Velké hymny už nemají empedoklovskou násilnost ani nespoutanost. Přesto básník svou podstatou ještě zůstává prostředníkem. V hymnu, který ve Francii

díky jeho různým překladům a Heideggerovým komentářům patří mezi nejznámější, *Jak ve sváteční den*, stojí básník zpříma před bohem, je jakoby v kontaktu s nejvyšší mocí a tedy vystaven tomu největšímu nebezpečí, nebezpečí spálení ohněm, rozplynutí pohnutím, a má za úkol ztížit ji tím, že ji přijme do sebe, do tichosti své intimity, aby se tam zrodily šťastné promluvy, kterým synové země budou moci naslouchat bez nebezpečí. Úkol zprostředkovat, se kterým často spojujeme Hölderlinovo jméno, u něj asi nikde není vyjádřen tak směle jako v této jediné pasáži;⁵ hymnus pochází pravděpodobně z roku 1800, je však možné, že verše této strofy přetrvaly z dřívějšího období. Ve stejném hymnu je příroda oslavována ještě jako intimita s božským; je pravda, že už to není taková intimita, které je třeba vydat se pohybem bezmezného odevzdání; „vychovává“ básníka, jenže prostřednictvím jeho spánku, času klidu a nejistoty, který přichází po bouři (ohni): hodina, která přichází po bouři, to je příznivá hodina, hodina milosti a inspirace.

„ROZHODNÝ NÁVRAT“

Přesto Hölderlinova zkušenost, jeho promýšlení řeckého období dějin a jeho neméně naléhavé promýšlení naší doby, tedy období západní éry, ho dovedlo k náhledu, že stejně jako v životě jedinice, i v životě lidstva se střídají období, v nichž bohové jsou pří-

⁵A také v básni *Poslání básníka*, citované dále.

tomni, a období, v nichž chybí, periody dne a periody temnoty. Na konci básně nazvané *Poslání básníka* nejprve napsal:

*Když však je to nutné, člověk beze strachu setrvá
Před Bohem, prostota ho chrání,
A nepotřebuje ani zbraně, ani lest,
Tak dlouho, že mu Bůh už neschází.*

Později však místo posledního verše napsal: „*Dokud mu nepřítomnost Boha nepomůže.*“ Toto přepracování je zvláštní. Co znamená?

Když se Hölderlin vrátil ze střední Francie, z cesty, která skončila první zjevnou krizí jeho pomatenosti, žil ještě několik let v částečném odloučení a napsal své poslední hymny a fragmenty hymnů, překlady *Antigony* a *Oidipa*, a konečně také teoretické úvahy, předmluvy ke svým překladům. V jednom z těchto textů formuloval to, co nazývá *die vaterländische Umkehr*, návrat do rodné země, nikoli prostý návrat na rodné místo, do vlasti, ale pohyb, který se uskutečňuje podle požadavku tohoto místa. Jaký je to požadavek? Krátce před svým odjezdem ho vyjádřil v proslulém dopise svému příteli Boehlendorfovi, aby diskrétně kritizoval jeho práci prodchnutou přemírou entuziasmu. Napsal mu: „Jasnost představy je pro nás stejně přirozeně původní jako pro Řeky oheň z nebes.“ „Nás“ označuje hlavně Němce, a pak Hesperidky, lidi západní éry. „Jasnost představy“, kterou ve stejném dopise nazývá „jasnost neboli střídmá uměřenost junonského západu“, je schopnost uchopit a definovat,

je to síla pevného uspořádání a konečně vůle dobře rozlišovat a zůstat na zemi. „Oheň z nebes“ je znamení bohů, bouře, empedoklovský element. Jenže Hölderlin ihned dodává: instinkt, který lidi formuje a vychovává, má tento účinek: učí se a vlastní jen to, co jim je cizí; co jim je blízké, jim blízké není. Proto Řekové, kteří neměli nic společného s jasností, dosáhli výjimečného stupně ve schopnosti střídme míry, jejímž nejvyšším vzorem zůstává Homér. Proto se Hesperidky a hlavně Němci stali mistry posvátného patosu, který jim byl cizí, ale nyní je jim vlastní, nyní se mu musí učit a nejobtížnější je pro ně naučit se uměřenosti, jasnému smyslu a také pevnému trvání na tomto světě.

Jakýsi zákon, který zde Hölderlin formuluje, zatím zřejmě má jen dosah omezeného předpisu obracího se na básníky jeho země, předpisu, který jej samého vyzývá, aby se nespoutaně neoddal empedoklovské vůli, závrati a zaslepení ohněm. Od tohoto okamžiku už se znamením bohů cítí až příliš přitahován a má pocit, že je nebezpečně blízko cizímu. Ve stejném dopise píše: „Budu si muset dávat pozor, abych ve Francii neztratil hlavu“ (Francie pro něho představovala blízkost ohně, otvor do antického Řecka), a když podlehne rozhodujícímu útoku, řekne: „*Téměř jsme k cizímu ztratili řeč.*“

Kráčíc tedy k „cizímu“, podléhá rozhodujícímu útoku, nějakým způsobem mu podléhá neustále, žije s jeho hrozbou, v jeho sousedství. V tomto okamžiku pochopí druh návratu, který vyjádřil pro svého pří-

tele, mnohem velkolepějším způsobem.⁶ Dnes, říká, stojíme pod zákonem autentičtějšího Dia. Tento autentičtější bůh „obrací běh přírody směřující k jinému světu, tento člověku věčně nepřátelský běh, k zemi“. Výraz sám o sobě už zarážející, který ukazuje, nakolik se Hölderlin vzdálil od Empedokla: Empedoklés, to je touha jít do jiného světa, a táž touha je nyní nazývána neautentickou, musí být obrácena ke zdejšímu světu, stejně jako se tolik milovaná a tolik opěvovaná příroda, vychovatelka par excellence, stává, protože ho odnáší za tento svět, „věčným nepřitelem člověka“.

Dnešní člověk se tedy musí vrátit. Musí se odvrátit od světa bohů, který je také světem mrtvých, od výzvy posledního Boha, Krista, který zmizel a který nás vyzývá ke zmizení. Ale jak je tento návrat možný? Je to cele lidská revolta? Je člověk vyzván, aby se postavil proti vyšším mocnostem, které jsou mu nepřátelské, protože ho odvracejí od jeho pozemského úkolu? Ne, a právě v tom se Hölderlinovo myšlení, ač už pod závojem šílenství, jeví promyšlenější, méně snadné než myšlení humanismu. Jestliže lidé západní éry mají uskutečnit tento rozhodný obrat, následují v tom bohy, kteří sami vykonali to, co nazývá „kategorický návrat“. Bohové se dnes odvracejí, jsou nepřítomní, nevěrní a člověk musí pochopit posvátný smysl této božské nevěry nikoli jejím popíráním, ale tím, že ji sám provádí. „V takové chvíli,“ říká, „člověk zapomíná na sebe i na Boha, vrací se jako zrádce,

⁶Tady využívám studie Bedy Allemanna, *Hölderlin und Heidegger*, která se snaží osvětlit itinerář pozdního Hölderlina.

i když je zrádcem svatým způsobem.“ Tento návrat je strašným činem, je to zrada, ale není to bezbožná zrada, neboť touto nevěrností, kterou se afirmuje separace světů, se v této separaci, v této pevně udržované distinkci, afirmuje také čistota božské vzpomínky. Hölderlin vskutku dodává: „Aby v běhu světa nebyla mezera a aby se neztratila vzpomínka na Nebeštany, navazují Bůh a člověk komunikaci ve formě nevěrnosti, v níž je zapomnění všeho, neboť nevěrnost lze nejnázne ovládnout.“

Není snadné proniknout těmito slovy, trochu se však prosvětlí, když uvážíme, že byla napsána ve stejné době jako tragédie *Oidipus*. *Oidipus* je tragédie o oddálení bohů. Oidipus je hrdina, který je nucen držet se stranou bohů i lidí, který musí vydržet tuto dvojí separaci, střežit čistotu tohoto ústraní, nezaplňovat ho prázdňami útěchami, držet se v něm jako v meziprostoru; prázdňé místo otevřené dvojí averzí, dvojí nevěrností bohů a lidí, které musí uchovávat čisté a prázdňé, aby byl zajištěn rozdíl sfér, ten rozdíl, který je podle požadavku, který Hölderlin vyjádřil, když byl velmi blízko noci, od nynějšíka naším úkolem: „*Chránit Boha čistotou toho, co odlišuje.*“

BÁSNÍK A DVOJÍ NEVĚRNOST

Myšlenku „návratu“ je možno vykládat z hlediska Hölderlinova úhlu pohledu a jeho osobního osudu. Je tajemná a vzrušující. Jako kdyby se touha zformovaná v čase *Hyperionu* a *Empedokla*, touha sjednotit

se s přírodou a s bohy, stala zkušeností, která ho zcela strhla a jejíž hrozivou přemíru zakoušel. Co tehdy bylo jen přáním duše, které mohl bez nebezpečí nespoutaně afirmovat, to se přetvořilo v reálný pohyb, který ho přesahuje. A on o této přemíře laskavosti, pod kterou podklesává, potřebuje mluvit. Touto přemírou je příliš živý tlak, příliš silné unášení ke světu, který není naším světem, který je světem bezprostředního božství. V pozdních hymnech, ve fragmentech hymnů, které byly nalezeny a které patří do této periody mezi léty 1801 až 1805, během níž ještě nenastal definitivní zlom, se neustále ukazuje úsilí ovládnout tuto neodolatelnou výzvu, úsilí setrvávat, založit to, co setrvává, zůstat na zemi. „*A jako s nákladem polen na zádech se toho musí mnoho ovládnout. . .*“ „*A touha stále kráčí k neomezenému. Mnoho se toho však musí ovládnout.*“

Čím více je Hölderlin vystaven „ohni nebes“, tím více vyjadřuje nutnost nevydávat se mu neuměřeně. Už toto je pozoruhodné. On však nejenže tuto zkušenost prohlašuje za nebezpečnou, prohlašuje ji za falešnou, přinejmenším proto, že předstírá, že je bezprostřední komunikací a komunikací s bezprostředním: „Bezprostředno,“ říká, „je v přísném slova smyslu jak pro smrtelníky, tak pro nesmrtelné nemožné; bůh musí přiměřeně své povaze rozlišovat rozdílné světy, poněvadž nebeská dobrota, s ohledem na sebe sama, musí zůstat posvátná, nesmíšená. Člověk také, jakožto poznávající síla, musí rozlišovat rozdílné světy, poněvadž jediné opozice protikladů umožňuje poznání.“ Je v tom energická jasnost, energická afirmace

mezi zkušenosti, k níž by ho všechno mělo vyzývat, aby se jí bezvýhradně oddal: nemůže nás obracet k bezprostřednu, nejen proto, že tam existuje riziko záhuby v náruči ohně, ale protože nemůže, bezprostředno je nemožné.

Co se týká inspirace, z „návratu“ vyplývá bohatší koncepce, vzdálenější prosté touze. Inspirace už nespočívá v zachycení posvátného paprsku a v jeho ztlumení, aby lidi nespálil. A básníkův úkol už se neomezuje na toto velmi jednoduché zprostředkování, kvůli němuž po něm žádal, aby stál před Bohem zpříma. Stát musí před absencí Boha, musí se ustanovit strážcem této absence, aniž by se v ní ztratil a aniž by ji ztratil, musí ovládnout a chránit božskou nevěrnost, právě „ve formě nevěrnosti, v níž je zapomnění všeho“, začíná komunikovat s bohem, který se odvrací.

Je to úkol bližší těm lidským cílům, které se nám vnucují dnes, ale tragičtější než ten, který přislíbil Empedoklovi a který Řekům zajistil spojení s bohy. Dnes se už básník nemusí udržovat mezi bohy a lidmi jako jejich prostředník, je však třeba, aby se držel mezi dvojí nevěrností, aby se udržoval v průsečíku tohoto dvojího božského a lidského návratu, dvojího a recipročního pohybu, jímž se rozevírá mezera, prázdno, které od nynějška musí zakládat esenciální vztah dvou světů. Básník takto musí odolávat snaze bohů, kteří zmizeli a kteří ho vábí k sobě do svého zmiizení (zvláště Kristus); musí odolávat čirému a prostému trvání na zemi, tomu, jež nezakládají básníci; musí vykonat dvojí převrácení, vzít na sebe tíhu dvojí

nevěrnosti a žít výlučně separací, být čirým životem samotné separace, a tím udržet obě sféry rozlišené, neboť na tomto prázdném a čistém místě, které odlišuje sféry, tam je *posvátno*; intimita roztržení, která je posvátnem.

TAJEMSTVÍ VZDÁLENOSTI BOHŮ

Požadavek návratu do rodné země, „nejzazší hranice utrpení“, praví Hölderlin, nemá tedy nic společného se sladkým voláním důvěrně známého dětství, s onou touhou po návratu do mateřského lůna, kterou mu připisuje příliš uspěchaná erudice některých psychiatrů. Ještě méně znamená nějakou oslavu pozemské vlasti nebo vlasteneckého citu, nějaký jednoduchý návrat ke světským povinnostem, apologii mělké uměřenosti, prozaické střízlivosti a každodenní naitivity. Myšlenka nebo vize kategorického návratu, tohoto velmi tvrdého okamžiku, kdy se čas jakýmsi způsobem vrací, odpovídá tomu, po čem volal Jean Paul, předjímá to, co Nietzsche později křiklavě nazve „Smrt Boha“. Hölderlin prožíval tutéž událost, jenže ji prožíval s mnohem větším pochopením, vzdálen zjednodušením, ke kterým zdá se sám Nietzsche dává podklad. Přinejmenším nám pomáhá tato zjednodušení odstraňovat, a jestliže dnes Georges Bataille dává části svého díla titul *Ateologická suma*,⁷ vyzývá nás, abychom tato slova nečetli v poklidu jejich zřejmého smyslu.

⁷ *L'expérience intérieure* („Vnitřní zkušenost“), nové vydání.

Jsmo na přelomu. Hölderlin v sobě zakoušel sílu tohoto návratu. Básník je ten, v kom se esenciálně obrací čas a kvůli komu se v tomto čase vždy obrací a odvrací bohové. Jenže Hölderlin zároveň hluboce chápe, že tato absence bohů není čistě negativní formou vztahu; proto je strašná; je strašná, nejen proto, že nás zbavuje blahosklonné přítomnosti bohů, důvěrné blízkosti inspirované řeči, nejen proto, že nás odvrhne do nás samých, do nedostatku a nouze prázdného času, nýbrž proto, že nahrazuje uměřenou přízeň takových božských forem, jaké si představovali Řekové, bohů dne, bohů počáteční naivnosti, vztahem, který neustále hrozí, že nás roztrhne a pomátne, vztahem s tím, co je výš než bohové, se samotným posvátnem nebo s jeho znetvořenou esencí.

V tom je tajemství noci nepřítomnosti bohů. Ve dne mají bohové podobu dne, osvětlují, jednají s ohledem na člověka, vychovávají ho a starají se o přírodu po vzoru otroků. Ale v čase noci se božské stává duchem času, který se vrací, který všechno odnáší; „tehdy je bezohledné, je duchem nevysloveného a věčně živého barbarství, duchem oblastí mrtvých“. Odtud vzhází pro básníka pokušení nespoutanosti, touha, která ho příliš pudí k tomu, co není upoutáno, ale odtud vzhází také nejvyšší povinnost ovládnout se, uchovat si vůli správně rozlišovat, aby se udržela distinkce sfér a aby se tak udrželo čisté a prázdné místo roztržení, které se zjevuje věčným návratem bohů a lidí a které je čirým prostorem posvátna, místem meziprostoru, časem me-

zičasí. Ve velmi pozdním fragmentu *Mnémosyné* Hölderlin říká:

*Nemohou všechno,
Nebešťané. Spíše Smrtníci
Dosahují propasti. Takže s nimi
Se uskutečňuje návrat.*

Propast je vyhrazena smrtelníkům, propast však není jen prázdnou propastí, je barbarskou a věčně živou hlubinou, před níž jsou bohové chráněni, před níž chrání nás, ale již nedosahují jako my, takže pravda návratu se může uskutečnit spíše v srdci člověka, které je symbolem krystalické čirosti: je to lidské srdce, jež se musí stát místem, v němž se světlo zakouší, intimitou, v níž se ozvěna prázdné hloubky stává řečí; ne však prostřednictvím nějaké jednoduché a snadné metamorfózy. Už roku 1801 v hymnu *Germánie*, ve verších úžasné přísnosti, Hölderlin takto formuloval úkol básnické řeči, té řeči, která nepatří ani ke dni, ani k noci, nýbrž se vždycky vyslovuje mezi nocí a dnem, pouze jednou vyslovuje pravdu a nechává ji nevyjádřenou:

*Ale když hojněji než čirá zřídla
Teče zlato a když na nebi se vystupňuje hněv,
Musí se mezi dnem a nocí
Jedenkrát zjevit nějaká pravda.
V trojí proměně ji přepiš,
Přesto vždy nevyjádřená, taková jaká je,
Nevinná, taková musí zůstat.*

Když Hölderlinova ducha zcela zachvátilo šílenství, jeho poezie se také převrátila. Všechna tvrdost, koncentrace, takřka nesnesitelné napětí posledních hymnů se stává spočinutím, klidem a zklidněnou silou. Proč? To nevíme. Jako kdyby, jak navrhuje Allemann, zlomen úsilím odolávat nadšení, které ho zanášelo k nespoutanosti Věeho, úsilím odolávat hrozbě nočního barbarství, byl zlomen také touto hrozbou, uskutečněným návratem, jako kdyby se mezi dnem a nocí, mezi nebem a zemí nyní otevřela čistá a naivní oblast, v níž mohl vidět věci v jejich průhlednosti, nebe v jeho prázdné zřejmosti a v této zjevné prázdnotě tvář vzdáleného Boha. „*Je Bůh,*“ říká v jedné básni z tohoto období, „*neznámý? Je otevřený jako nebe? Tomu bych věřil spíš.*“ Nebo také: „*Jaký je Bůh? Neznámý. Přesto, daleko od něj, jeho podoba, kterou nám nabízí nebe, je plna vlastností.*“ A když čteme tato slova vyzařující z šílenství: „*Chtěl bych být kometou? Ano. Neboť mají rychlost ptáků, kvetou ohněm a jsou čisté jako děti,*“ tušíme, jak se v čistotě, kterou mu zajistila jeho obzvláštní přímočarost, mohla realizovat touha sjednotit se s ohněm, se dnem, a nejsme překvapeni touto proměnou, která ho od této chvíle s tichou rychlostí ptačího letu nese po nebi, jako květinu světla, hořící hvězdu, která se nevinně rozvíjí v květ.

I. ESENCIÁLNÍ OSAMĚLOST	9
II. PŘIBLÍŽENÍ LITERÁRNÍHO PROSTORU	33
Mallarméova zkušenost	37
III. PROSTOR A POŽADAVEK DÍLA	
Dílo a bludná řeč	57
Kafka a požadavek díla	65
IV. DÍLO A PROSTOR SMRTI	
Možná smrt	107
Zkušenost „Igitur“	138
Rilke a požadavek smrti	155
<i>I. Hledání správné smrti</i>	157
<i>II. Prostor smrti</i>	174
<i>III. Proměna smrti</i>	194
V. INSPIRACE	
Vnějšek, noc	219
Orfeův pohled	231
Inspirace, absence inspirace	239
VI. DÍLO A SDĚLENÍ	
Čtení	257
Sdělování	268

VII. LITERATURA A PŮVODNÍ ZKUŠENOST

Budoucnost a otázka umění	285
Rysy uměleckého díla	300
Původní zkušenost	319

DODATKY

Esenciální osamělost a osamělost ve světě	343
Dvě verze obrazného	347
Spánek, noc	363
Hölderlinův itinerář	369

MAURICE BLANCHOT • LITERÁRNÍ PROSTOR

Překlad Marie Kohoutová a Michal Pacvoň. Grafickou úpravu a obálku navrhl Dušan Straňák. Sazba zhotovena programem \TeX . Vytiskla tiskárna *Akcent* Vimperk. Vychází jako 49. publikace nakladatelství Herrmann & synové v Praze roku 1999.