

Jakub Češka

## **K raným prózám Věry Linhartové (Krajiny, kde se za úsvitu stmívá)**

Kritické recepcce literárních děl bývají divergentní, nejinak je tomu také v případě raných próz Věry Linhartové. Je otázkou, nakolik lze interpretační rozptyl připisat na vrub charakteru jejího rukopisu.<sup>1</sup> Je patrné, že texty Věry Linhartové kromě toho, že jsou obtížně čitelné, se také vzpouzejí interpretaci.

Při pokusu o výklad stojíme před alternativou: buď se vydáme cestou parafráze, v tomto ohledu bychom byli do značné míry odsouzeni k variování účinků psaní,<sup>2</sup> nebo se této sugestivní dikci vyhneme tím, že ji zcizíme v za-

<sup>1</sup> Rukopisu zde rozumím jako specifické reflexi literárního diskurzu. Je patrné, že ne každá próza přináší výlučné znaky této reflexe, neboť jisté typy vyprávění lze zrovnoprávnit žánrovými kritérii nebo přiřazením k jistému typu narativu. Avšak prózy Věry Linhartové (často označované přívlastkem *experimentální*) takto jednoduše zařadit nelze. Znak této překromosti lze vidět v nejrůznějších kontextualizacích jejích próz (např. „nový román“, surrealismus, „vysoká hra“, český strukturalismus, antiideologická próza...).

<sup>2</sup> Jako příklad takového čtení lze vzít text Michaely KŘIVANCOVÉ (2008). Již samotný název studie („Noetický princip slova v poetice Věry Linhartové“) evokuje pozitivitu, aproximaci slova k „subjektivní představě“, která má být podle autorky vyslovena. Autorka přetěžuje pozitivní hodnotu slova. Při výkladu *Protokolové výpovědi* (LINHARTOVÁ 1965a), potlačuje dvě protichůdné metafory (slova jako most, slova jako zeď), které lze vepsat do strategie protimluvu. Z těchto metafor plyne, že slova oddělují (zeď) a zároveň spojují (most), neboť mohou být jedním z obého. Autorka sice tento motiv zmiňuje, ale nadále s ním nepracuje, neboť z dalšího použití metafory vyvozuje, že Linhartová nadále pracuje s metaforou zdi. Avšak při povrchové čtení nelze protimluvu překlenout dalším použitím metafory. Není zde místa na podrobnější komentář, protimluv (spojuje tak, že rozděluje) pojmám jako jeden z dalších dokladů bezvýznamnosti textů (bezvýznamných, neboť se vzpouzí významňování, jedním z hlavních znaků je jejich negativita, ustavují se v pohybu popírání) Linhartové, která bývá „překračována“ nejrůznějšími kontextualizacemi. Zde máme co do činění s kontextualizací noetikou, z níž plyne, že slova přes svůj prvotně negativní charakter mají pozitivní hodnotu. Pokud kontextualizujeme bezvýznamné texty noetikou, nutně musíme přetěžovat jednu linii výpovědi při potlačení linie protichůdné.

Za znak podmanění interpretky rukopisu lze vzít její důvěru ve vypravěče (autora) (KŘIVANCOVÁ 2008: 247): interpretka tvrdí, že vypravěč vede čtenáře „doslova za ruku“, aby se v jeho promluvách orientoval (IBID.). Na mnoha místech však lze doložit pravý opak. Klíčové téma „magie řeči“ přejímá z Susova textu, který mluví o „trojrozměrném myšlení“, o řeči s magickou silou (citováno in IBID.: 249). K této interpretační linii se hodlám stavět polemicky. Tam, kde vidí interpretka pozitivitu, porozumění, hodlám klást záporná znaménka, neboť těžištěm poetiky Linhartové je podle mého soudu negativita, neporozumění, výpověď, která zcizuje, a proto odmítá mluvčího, strategický protitah vypravěče lze poté vidět v nedokonavém pohybu smazávání předchozí výpovědi následnou. Konečně jako by účinek textů Linhartové nalézal ozvuk i v interpretacích, neboť co vlastně označuje metafora „trojrozměrné myšlení“? Průnik této do jisté míry linhartovské metafory do interpretačních textů připisují na vrub účinku specificky komponovaného ruko-

lomené perspektivě, v níž se budeme pokoušet vyznačit postupy, kterými autorka účinku dosahuje a jež provizorně označím jako „magii řeči“. Nepůjde tedy o nic jiného než o konstruování popisného aparátu, kterým by bylo možné sjednotit odlehlá místa v textu, tímto je vykázat jako rovnocenná. Takový deskriptivní aparát by snad mohl poskytnout odpověď na otázku, proč jsou texty Věry Linhartové obtížně čitelné, do značné míry odmítají čtenáře, nelze je myslet nerozporně, a tedy také nelze pozitivně vyznačit významové jádro, či jinak řečeno stanovit referenční rámec textu.

V evokaci zalomené či zcizené perspektivy do jisté míry odkazují k dvojitě nastavenému modelu Rolanda BARTHESE (2004). Zde je však třeba, abych provedl jistou modifikaci, neboť by bylo nenáležitě použít revoluční demystifikační aparát, který původně vznikl dekompozicí intertextivních znaků maloburžoazní společnosti. Navíc Barthes detailněji nerozpracovává znaky narativity jako prvky novodobých mytologií. Avšak v jednom ohledu je Barthesova analýza inspirativní a ilustrativní, a proto také umožňuje zřetelněji artikulovat to, co míním onou zalomenou perspektivou. S jistou mírou opatrnosti by bylo možné situovat následující výklad do postranního pohledu mytologa, který odkrývá (konstruuje) techniky, které interpelují čtenáře. Jiný přírůbek by bylo možné vidět v Barthesově výkladu brechtovské dramaturgie (IDEM 1964), kde si všímá dvojí perspektivy. Perspektivu aktérů hry, kteří jsou zaslepeni jednáním, staví vůči perspektivě diváka, který vidí skutečné příčiny událostí, a proto může sledovat jejich zaslepenost. V tomto přírůbku by bylo možné následující interpretaci situovat do pozice diváka, neboť je vyznačen nikoli čelním, ale postranním pohledem. Je patrné, že zde opět vyzdvihují onen zcizený pohled, v němž se lze vyhnout pozici čtenáře „utopeného“ v textu.

Bylo by sice možné namítnout, že zcizený pohled je nezbytnou podmínkou jakékoli interpretace, podle mého soudu však texty Věry Linhartové utvářejí právě takového čtenáře, který je pouhým reflexem psaní, neboť je vypravěčem pobízen, aby následoval slepé stezky vyprávění. Zároveň je neustále narativními technikami zvnějšňován, nemůže proto proniknout do textu. V žádném případě zde však nehodlám restaurovat nějakou „hloubku“ textu, která je vždy iluzorní, jde mi pouze o to předběžně vyznačit jeden z charakterů rukopisu Linhartové, který je nesen odmítáním čtenáře v afirmaci neprostupné dílky vyprávěče. Snad nebude nadnesená provizorní teze, že texty Věry Linhartové se odvracejí od čtenáře a obracejí k autorovi.

Velmi vyhocenou podobu nabízí text *Mezipřůzkum nejbliž uplynulého* (LINHARTOVÁ 1993). Mám zde na mysli poznámky v závorkách, které vyznačují, co

---

pisu. Dále se lze ptát, nakolik jsou inspirovány poznámkami Linhartové k Vysoké hře? Linhartová charakterizuje Vysokou hru jako zkušenost slova: „slova-gesta, slova **magického aktu** [...] Toto žité **trojrozměrné slovo** je duchovní silou [...]“ (LINHARTOVÁ 1967: 295, zvýraznil JČ). Klíčový motiv „magie řeči“, který Linhartová stvrzuje v komentáři k Weinerově dílu, hodlám dekomponovat a vykázat jako důsledek určitých strategických tahů ve vyprávění.

z textu škrtnout.<sup>3</sup> Čtenáři je evokováno jiné psaní, které mu je nedostupné. Tímto je tvořena asymetrie mezi obeznámeností vypravěče a „neinformovaností“ čtenáře. Klíč ke kontextu má pouze vypravěč, zatímco čtenáři je dáno najevo, že je dekontextualizován. Zdali jde pouze o techniku, která tuto představu navozuje, nebo o skutečný text, který autorka proškrtávala, nelze rozhodnout. Avšak tato okolnost není pro výklad podstatná, neboť zde nám jde o rozkrývání technik, které s sebou nesou jistou evokační sílu. Proto je podle mého soudu nepřesné klást odlišnost mezi fiktivní, a proto neverifikovatelné příběhy a kontrolovatelný, protože reflektovaný rukopis.<sup>4</sup> Neboť nakolik lze rozhodnout, zda je „přepisovaný“ text skutečný či smyšlený?

Pro názornost uvedu ještě jeden příklad, kde vypravěč evokuje přítomnost jiného textu, který není součástí narativu: „Nejprve jsme napsali větu: - Jako se nám zdá neprostopupný les, se svou spleť uschlých pahýlů, pokud stojíme před ním..., - potom se nám však zdálo...“ (LINHARTOVÁ 1965a: 61). Tuto citaci lze číst ve dvou ohledech: jednak jako protimluv, neboť věta: „Nejprve jsme napsali větu“, předchází větu následující, třebaže ona následující je indikována jako předchozí, jednak jako evokaci jiného textu, který není součástí narativu. V případě protimluvu by bylo možné vepsat tento motiv jako jeden z tvůrčích postupů, který znemožňuje číst či myslet narativ Věry Linhartové nerozporně (ve smyslu „předchůdnost je následnost“). Pokud však budeme uvedený citát pojímat jako techniku, jak zpřítomnit nepřítomný text, a tímto způsobem tedy performovat jeho realitu, lze vidět, nakolik je ono sebereflexivní psaní ve stejném ohledu neověřitelné jako smyšlené příběhy.

Na rovině diskurzu vypravěč performuje reflexi textu, o němž opět nelze rozhodnout, zda je skutečný, nebo smyšlený, neboť „realita“ textu je dána gestem vypravěče obdobně jako „realita“ vyprávěných příběhů. Pokud ještě chvíli setrváme u této paralely, lze vyvozovat, v jakém ohledu se hrdinou textů Věry Linhartové stává samo vyprávění (často komentovaná okolnost), nebo samotný akt vypovídání. Což však opět nemůže ustavit realitu psaného textu, který by si mohl čtenář ověřit, neboť je touto technikou odmítán.

Možnost dvojího čtení, přičemž nelze rozhodnout, které je náležité, lze navíc vzít za techniku zvnějšňování, rozostřování referentu: buď je čtenář dekontextualizován, nebo jde o protimluv. Proto se také domnívám, že vypravěč nevede „čtenáře za ruku“, ale naopak: vypravěčské komentáře sice evokují odkrytí procesu psaní, ale nelze se na ně spolehnout, neboť není zřejmé, zda jde o odhalování, nebo o jeho performanci. V zalomené perspektivě by snad bylo možné tvrdit, že komentáře naturalizují vypravěče jakožto průvodce – včetně doprovodných motivů (centrálním je realita, realnost psaného, jakož i přepiso-

<sup>3</sup> „(Škrtnout jeden odstavec: o letní podobě P., o tom, jak se dívá přes loket.)“ (LINHARTOVÁ 1993: 133).

<sup>4</sup> „[...] píše-li spisovatel o psaní svého textu, píše o realitě, kterou si můžeme potvrdit čtením, na rozdíl od fiktivního příběhu, jehož realitu si potvrdit nemůžeme“ (PRAŽAN – SUS 1970: 40, citováno podle KÁIVANCOVÁ 2008: 249).

vaného textu), tímto však sugerují iluzi původního psaní. Lze tedy vidět, nako-lik artificiální techniky performují iluzi hloubky, přestože je lze v jiném ohledu vykázat jako techniky zvětšování a rozrušování. Proto je podle mého soudu namísto zalomená či zcizená perspektiva, v níž lze vykázat dvojznačnost ru-kopisu: v technikách zvětšování je evokována iluze hloubky, reálnosti etc.

Zároveň vahadlo dvojí perspektivy – jež by snad bylo možné překlenout me-taforou: zvětšují tak, že afirmují hloubku – lze vzít za další ze znaků rozost-řovaného referentu, proto se takové texty vzpouzejí interpretaci a přičí čtení. Takové fikční světy jsou přinejmenším nespojité, nesoudržné a do jisté míry prázdné, pokud pomineme první prozaické texty z *Prostoru k rozlišení* (LINHAR-TOVÁ 1965a). Interpretace, která by si nárokovala popsat soudržný svět textů Věry Linhartové, je odsouzena k neúspěchu.

Interpretační postup, ve kterém hodlám popisovat textové strategie Věry Lin-hartové, lze přirovnat k sondáži (z jejího titulu nutně nespojitě), která by však neměla rozkrývat vrstvy textu (což by evokovalo iluzi hloubky), nýbrž dete-kovat skladbu povrchu (proto lze mluvit o povrchovém čtení). Snažím se dr-žet dikci, jako i tematiku povrchu, neboť strategií interpretovaných textů (jak již bylo zmíněno) je neustálý pohyb zvětšování. Již zmiňované odmítání čte-náře je ale pouze jedním z jeho znaků. Do neustálého pohybu rozrušování iluze hloubky se však nevěpisují pouze antiiluzivní postupy, nýbrž také technika střídání protikladných tezí,<sup>5</sup> neboť následná teze popírá předchozí jako nená-ležitou, aby byla v dalším kroku sama smazána, byvše vykázána jako falešná. V pohybu střídání teze s antitezí však nedochází k syntéze, v tomto ohledu proto nelze mluvit o dialektickém pohybu. Právě ona nedialektičnost je jedním z dalších znaků povrchovosti textů (bez negativních konotací), neboť absence syntézy indikuje nemožnost nastolit reflexivněji, a proto pevněji založenou vý-pověď. V pohybu vypovídání se tedy u Linhartové nedostáváme na nějakou „vyšší“ rovinu výpovědi, ale naopak pohyb vypovídání je pohybem zvětšová-ní, nebo při použití jiné metafory jde o pohyb rozrušování.

Proto také podle mého soudu nelze pro kompozici jejích próz užít meta-foru stavby o nekonečně přibývajících patrech (RICHTEROVÁ 1991: 21), neboť ta evokuje představu vrstvení. Pokud bychom setrvali v architektonické me-tafoře, snad by bylo možné říci, že se nedostaneme dál než k základům, které však jsou v popření zavrženy tak, že jsou kladeny jakožto nové etc. Věrnější je jiný přírámek Sylvie Richterové, kdy kompozici přirovnává k nekonečnému zra-

<sup>5</sup> „Pozorný čtenář si však již jistě všiml tohoto z našich nejoblíbenějších postupů: druhým slovem uvést v pochybnost, co bylo řečeno prvním; a to jen z obavy, která se pomalu stává nejhlubší úzkostí a téměř posedlostí našeho života, abychom nevstupovali jen do slov samých“ (LINHAR-TOVÁ 1965a: 56). Nakolik lze však argumentovat tím, co říká vypravěč, když mluvím o jeho nespohlehlivosti? Vyznačená technika protimluvy je neúplná, neboť kromě ní lze v povídce sledovat afirmaci svébytnosti postav, která je iluzorní, neboť je pouhým účinkem určitých vypravěčských technik. Přesto vypravěč popisuje tuto svébytnost jako „skutečnou“, „reálnou“.

dlovému sálu (IBID.: 21), neboť právě v metafoře zrcadla lze nastolit povrch bez hloubky, z jiné perspektivy povrch, který evokuje hloubku jako i iluzorní prostory, navíc lze zrcadlový obraz pojímat jako reflex vypovídání: nic než nedokonavě zvnějšíšňovaná a zmnožovaná iluze.

Pohyb zvnějšíšňování kupříkladu tím, že vypravěč komentuje zrod postav, aby nejprve ukázal, že povstávají jeho vůlí, aby vzápětí tvrdil, že je jim podřízen a že ho zavádějí do záležitostí, do kterých mu pranic není, se zde týká logiky evokovaného světa (tedy roviny příběhu). Avšak obdobný pohyb lze nalézt i na rovině diskurzu, který lze označit jako rozrušování. Zde půjde pouze o provizorní tezi, která by si jistě zasloužila rozpracování, neboť by ji bylo třeba založit lingvistickou analýzou: jedním ze znaků diskurzu je častá přítomnost záporu *ne*.

Zvýrazněná slova<sup>6</sup> v různých ohledech rozrušují výpověď (činí ji neurčitou). Všechna se jistým způsobem týkají smazávání referentu, ať již jde o užití záporu (*nebudeme, bezvýznamné, nikdo, neřekl, odmítala, nedokončený, nemožná*), indikaci pochybnosti (*pochybovat*), užití všeobecných kvantifikátorů (*všechno, cokoli*), rozostření referentu (*jen vzdáleně*). Dokonce i určující indikace: časové (*doposud, předchozí*), zaostření na referent (*patříčně*) ve slovním spojení, namísto aby ohraničovaly, vymezovaly referent, jej naopak rozostřují. A to ať již použitím všeobecného kvantifikátoru (*všechno předchozí*), nebo vyjádřením pochybnosti, nebo dokonce přímým vyznačením bezvýznamnosti (*patříčně bezvýznamné*). Tento postup vypravěč také komentuje, neboť mluví o „soustavném rozrušování půdorysu“ (LINHARTOVÁ 1993: 116). Je tedy patrné, že pohyb zbezvýznamňování, rozrušování, drolení, není patrný pouze na rovině příběhu, ale také na rovině diskurzu, jako by šlo o do sebe se zavinující psaní, které jako by bylo vedeno apoteózou bezvýznamnosti.

Další z dokladů do sebe se zavinujícího psaní lze vidět v postupném ubývání stránky příběhu (jež bývá často komentována). Techniky, kterými vypravěč dosahuje účinku rozostřování, neurčitosti, bezvýznamnosti, jsou v syžetových textech sice odlišné, ale jak jsem hodlal výše ukázat, jako by byly vedeny obdobným motivem zvnějšíšňování, zbezvýznamňování.

V tomto ohledu je tedy lhostejné, zda je pohybem zbezvýznamňování atakován příběh, či zda se tento pohyb vepisuje do povahy diskurzu. Výklad lze tedy vést ve dvojím ohledu: jednak lze ukázat strategie prvních syžetových práz a odlišit je od technik, kterými vypravěč dosahuje účinku znejišťování v pozdějších textech (na rovině diskurzu), jednak lze tyto odlišné techniky sjednotit vůdčím motivem zbezvýznamňování. Z předešlého rozvržení by se mohlo zdát, že je třeba zvlášť tematizovat syžetové a zvlášť nesyžetové prózy, jelikož však

<sup>6</sup> „Snad by také stačilo říci aspoň: »**Nebudeme** o tom mluvit«, aby se **všechno předchozí** zasunulo na **patříčně bezvýznamné** místo; – jelikož to však **nikdo** z nás **neřekl**, byl jsem chvílemi nucen **pochybovat** o tom, co jsem až **doposud** považoval za zjištěný předmět paměti. Důslednost, s jakou slova **odmítala cokoli**, co by se **jen vzdáleně** podobalo vážnějšímu sdělení, zaváděla každý můj pokus – **nedokončený**. Domluva byla **nemožná**“ (LINHARTOVÁ 1993: 115; zvýraznil JČ).

nelze mezi nimi vytyčit zřetelnou hranici, dále lze vykazovat obdobné postupy v časově vzdálených textech, rozhodl jsem se procházet jejími texty nespojitě, nesoustavně, náhodně a přerývaně (jako by charakter jejich textů našel ozvěnu ve způsobu jejich interpretace).

Jako jeden z prvních výrazných motivů, v němž je přítomna ona negativita řeči, lze uvést něco, co lze provizorně označit jako glorifikaci mlčení, ticha, zámky, obecně toho, co je mimo řeč. Tento motiv lze sledovat nejprve jako prvek syžetu: hudba (*Skladatelé*), pantomima (*Zápas s andělem*).<sup>7</sup> Daleko zásadnějším způsobem lze tento motiv však vidět na rovině diskurzu. Nemám však v úmyslu zavádět katalog výpovědí,<sup>8</sup> ve kterých je řeč vykázána jako něco negativního, pouze na několika dílčích citacích hodlám ukázat charakter takové výpovědi.

Než však přistoupím k jednotlivým příkladům, bude podle mého soudu vhodné ukázat souvislost řeči s pohybem postav, jejíž odvrácenou stranou bude něco, co lze snad označit za metaforu šílenství. V obou ohledech (souvislost mluvení a jednání vůči glorifikaci šílenství) je atakována, či negativně nasvětlována literární kauzalita. Takovou kauzalitu lze pojmout jako kvazikauzalitu, či ji označit jako falešnou, neboť naturalizuje fiktivní události tím, že je vykazuje jako přirozené, a proto nutné, přičemž je tato kauzalita performována literárním diskurzem, nenalézá tedy oporu v kauzalitě předmětného světa. V tomto ohledu bychom mohli vidět poetiku Věry Linhartové vepsanou vně nivelizující moci literárního diskurzu.<sup>9</sup> Negativní nasvětlení literární kauzality, despotické, protože jediné explikativní linky, lze vidět např. v povídce *Hvězda zla* (LINHARTOVÁ 1965a).

<sup>7</sup> Obě povídky vyšly v knize *Přestořeč* (LINHARTOVÁ 1965a).

<sup>8</sup> Pro ilustraci uvedu pouze několik citací: „Chesech se bál lehkosti, mluvené slovo ho míjelo“ (LINHARTOVÁ 1965a: 26–27); „[...] bojím se slovitosti slov“ (IBID.: 44), „[...] to je dobře, že jste tady, že jsem s vámi; že je všechno, co je, a že o tom nemusíme mluvit“ (IBID.: 44) – afirmace nevy-sloveného. V povídce *Skladatelé* Ordetovi připadala slova dutá a odtažitá. V povídce *Cesta do hor* „[...] hovory, jaké se zapřádaly zde, byla spíše dlouhá mlčení, občas přerušovaná slovem“ (IBID.: 24).

<sup>9</sup> Kupříkladu v intencích, jak o ní mluví RORTY (1996). Rorty ukazuje, nakolik literární diskurzivita nivelizuje jakoukoli událost, neboť to, co je v románu osmyslňováno perspektivou protagonisty, je srozumitelné. A jelikož je to pochopitelné, jeví se to jako nutné. Nikoli náhodou předznáčuje svoji knihu mottem z Kunderova *Umění románu*. Neboť v Kunderových románech máme co do činění s nesubstančním pojetím postavy (postava nemá charakter, který by pak byl nutné buď dobrý, nebo špatný): postava jako by byla prázdným místem, do něž se vepisují nejrůznější okolnosti, které v pohybu metaforizace (beletrizace) nutkají postavy k jednání. Mezi postavami není tedy rozdíl, pokud jde o jejich povahu, ale jsou odlišně kontextualizovány. Velmi plasticky je toto pojetí postav patrné kupříkladu v úvahách Jakuba nad zaměnitelností role káta a oběti (KUNDERA 1997). Aby bylo možné toto pojetí reflexivněji založit, je podle mého soudu užitečné vyznačit osmyslňující perspektivu postavy pohybem naturalizace. Teprve poté lze jednání postavy vykázat jako přirozené, protože nutné. Viníkem Růženiny smrti není Jakub, který jí vložil tabletu jedu do lahvičky s uklidňujícími léky, ale metafora nepřátelské tváře, nahodilých okolností, a hlavně Jakubova paralýza při fiktivním rozhovoru s osudem.

Literární kauzalita je tu tedy nasvětlena jako despotická, nenáležitá, osudová, ta, která namísto aby prosvětlnila život, jej zatemní.<sup>10</sup> Horoskop tvoří významňovací rastr nejen pro to, co má přijít, ale vrhá stín i na to, co se již v jejím životě odehrálo. Metafora mlhy se v kontextu poetiky Linhartové nezdá nahodilou, neboť k rozostřování, neurčitosti, patří také metafory, které indikují prostředí, kde není možné rozpoznávat zřetelné obrysy (dalšími metaforami jsou metafory šera, příšeří, šedé, jednoduše takové, které evokují chabé osvětlení, tedy jak přítomnost, tak i nepřítomnost světla).<sup>11</sup> Neurčitý život, který pojednou získává zřetelné obrysy, je ale trpký, proto lze říci, že namísto aby byl projasněn (světelná metaforika je vepsána do tradice racionality),<sup>12</sup> bude zatemněn (jako by zde vysvětlení bylo zastíněním). Kromě užitých metafor (dosavadní události vystupují z „mlhy“), lze vidět i ve vyznění povídky kritiku komponování života. Pokud je život přehledný, a proto srozumitelný, neboť je prefigurován pohybem hvězd, z něhož lze vyčíst jediný princip životní organizace, stává se neúprosným, beznadějným,<sup>13</sup> zbeletrizovaným, zřetelným. Tento vhled do původně neurčité životní krajiny však nenese žádnou pozitivní hodnotu.

V prázách Věry Linhartové nalezneme další doklady, kdy vysvětlení, jasnost představ<sup>14</sup> přináší dezorientaci, tedy pravý opak toho, než jak bývá pojímáno vy-

<sup>10</sup> „Život Alžběty Erbesové, čtyřicetileté poštovní úřednice, se nesmírně zjednodušil od toho dne, kdy se dozvěděla o svém osudu. [...] a tato smyčka musela zvrátit každou její sebelepší snahu v její neprospěch a k zlému. [...] všechny minulé dny, které až dosud tvořily nepřehlednou změň příhod, dostaly nyní pevnou osu a tvar: jako útesy z mlhy vystupovaly události, které mohla považovat za nešťastné“ (LINHARTOVÁ 1965a: 25).

<sup>11</sup> Příklady metafor, které indikují neurčitost, stíny, příšeří atp., lze v prázách Věry Linhartové nalézt celou řadu. Zde si nečiním nárok na jejich kompletní výčet, jde mi o pouze o to doložit jeden z dalších motivů, které poukazují k neurčitosti (neostrosti) próz. Závěr jedné z prvních povídek (*Pokoj*) je těmito metaforami přesycen (LINHARTOVÁ 1965a: 18–19): *nepřehledná šedá, mlha, stín, temné, nesvitící*. Jako další příklad lze vzít metaforu šedé z názvu povídky, v povídce samé dále metafory *mléčné mlžné*, prostředí, kde je *bezvětrno, ticho a šero* (v této souvislosti by bylo možné vidět souvislost metafory šera a ticha, jež může být čteno v různých kontextech (kupř. zámilka, mlčení, neřečené atp.). V příkladech by bylo možné pokračovat: tyto metafory slouží jako nikoli nepodstatný vstup do poetiky Věry Linhartové.

<sup>12</sup> Stopu světelné metaforiky lze vidět např. ve slově *vysvětlení*. Jako ilustrativní příklad lze zmínit Platonovo podobenství o slunci z konce 6. knihy *Ústavy*: inteligibilní svět, jako i poznání, zakládá Platon analogii světa viditelného (zrak, předměty viděné, slunce) a světa neviditelného (duše, předměty poznání, dobro). V povídce *Boj s andělem* (LINHARTOVÁ 1965a) by tedy bylo možné sledovat kritiku světelných metafor (a snad také kritiku světelné metafyziky). Ve výstupu tanečnicka jsou věci – s nevyzpytatelnými souvislostmi, které jako by představovaly bludiště, z něhož Cheses nemůže nalézt cestu, a proto do nich naráží – nahrazeny kužely světla. Neboť vysvětlení je zde zaslepením, kdo trvá na představě, je do ní uzavřen, kdo trvá na řečeném, podléhá diktátu řeči, nelze tedy nic vyslovit, co by ukázalo směr, nebo to, co by mělo nějaký pozitivní význam.

<sup>13</sup> „Všichni v jejím okolí ji litovali, ale mimo to nedovedli pro ni nic udělat“ (LINHARTOVÁ 1965a: 26).

<sup>14</sup> „Jan Brant přijel do svého nového působiště k večeru. [...] město, kam přišel, mu bylo naprosto cizí. Nemohl se s ním srovnat právě pro jasnost svých představ, a současně také, jak

světlení, schematizace v racionalistické tradici. Sice je pravdou, že nám vypravěč nesděluje, podle čeho si Brant (*Povídka k obrazu* [IBID.]) představu města utvořil, přinejmenším je zřetelné to, že představy ztěžují orientaci. Otázkou je, nakolik lze motiv města číst jako aluzi na *Rozpravu* (DESCARTES 1992), neboť se zdá, že autorka nabízí inverzní čtení města. Podle Descarta má být město navrženo jedním architektem, pořádáno jedinou racionalitou, aby se v něm bylo možné orientovat. V příměru s jedinou pořádkující racionalitou (metaforou architekta) se předpokládá, že pravda je jen jedna. Při správném vedení rozumu se nelze mýlit, neboť rozumem je obdařen každý, základní odlišnost mezi lidmi je dána jeho ne/správným užíváním. Otázkou je, nakolik lze tuto intertextovou vazbu spolehlivě doložit. Jelikož však v textech Věry Linhartové nalezneme ještě další „descartovské“ motivy, hodlám je, třebaže provizorně, vyznačit jako anticartovské.<sup>15</sup>

Je zřejmé, že zrádnost této paralely spočívá v tom, že ji nelze bezpečně dokázat, což lze podle mého soudu připsat na vrub charakteru textů, které lze snad přirovnat k proměnlivému obrazu. Zatímco zběžné čtení nabízí dojem, který se

mizely, nahrazovány tím, co viděl kolem sebe, ztrácely smysl jeho původní plány“ (LINHARTOVÁ 1965a: 64).

<sup>15</sup> Název prózy *Rozprava o zdvizi* lze nejprve číst jako aluzi na *Rozpravu o metodě* (český překlad vyšel roku 1933). Navíc se linhartovský vypravěč představuje jako uspávač, přičemž ironizuje čtenáře, který si zakládá na bdělosti, „s níž se domnívají tak jasně rozlišovat pochybné od pravděpodobného“ (LINHARTOVÁ 1965b: 7). Právě z motivu uspávače, jako i na dalších místech, kde vypravěč vyznačuje, že se postavy pohybují přibližně jako ve snu (IBID.: 12), lze vyvozovat další aluzi na Descarta, který se snaží vypořádat s argumentem souvislého snu (DESCARTES 1970). Je pravdou, že Linhartová nepíše filozofické pojednání, ale hodlá vyprávět příběh (atakuje iluzivnost příběhu jako toho, co se odehrálo atp.), přesto však lze podle mého soudu z titulu užitých motivů a jejich zvýznamnění descartovské aluzivní prvky sledovat. Důkladné rozpracování, jako i ověření této teze, by si však vyžádalo samostatnou studii. Účelem této poznámky bylo ukázat strategicky kladené antiracionální prvky linhartovského rukopisu, které lze snad sledovat v inverzním čtení Descarta jako jednoho z představitelů racionalistické tradice.

Otázkou je, zda by nestačilo sledovat protimluvy v úvodním vymezení vypravěče (LINHARTOVÁ 1965b: 7–8), které znemožňují myslet jej nerozporně. Jelikož – jak jsem v úvodu vyznačil – bývají interpretace do značné míry odsouzeny ke kontextualizaci, hledání těchto aluzí (podstatně je, že v negativním ohledu nepřinášejí tedy žádnou souvislost myšlenkové tradice, ale jsou dány jejich prepisem, rozvrácením atp.) je do jisté míry nezbytné, zde jsou však opět vepsány do strategie rozostřování a zbežvýznamňování, drolení.

Další aluze lze sledovat např. v povídce *Métův život v obrysech* (LINHARTOVÁ 1993): již z titulu zdvojení mluvčího je znemožněna evidence, dále lze sledovat inverzní čtení vnitřního názoru. Vypravěč hodlá od základů změnit způsob svého života, a proto nevychází mezi lidi, aby se mohl věnovat zamýšlenému dílu (IBID.: 263). Což lze vzít za parafrázi úvodní části první Descartovy meditace, která má obdobnou motivaci (třebaže u něho mají být přehodnoceny dosavadní poznatky), Linhartová používá navíc stejnou metaforu základů (která je pro Descartovy meditace podstatná). Rozpoznatelná aluze (souladná) je rozrušena hned na následující stránce jejím převrácením: vypravěč si stanovuje pravidlo, nechat se vést opakem toho, co je jeho nejvnitřnějším názorem (IBID.: 264). Je tedy patrné, že abdikuje na evidenci a zároveň mu není vodítkem pozitivita, ale odvrát, negativita. Bylo by možné hledat další intertextové vazby, k jejich sledování by byl však náležitý dílčí vhléd a detailnější rozpracování (ať již analýzou *Rozpravy o zdvizi*, nebo např. *Métova života v obrysech*), proto ponechávám tyto postupy v provizorním náčrtu.

zdá být stabilním, ale z titulu dojmu je nutně neurčitý, při pozornější četbě jako by se původně stabilní obraz proměňoval, aniž by tuto proměnu bylo možné nějak zastavit (ustálit). Lze ji pouze provizorně fixovat jistou kontextualizací, avšak při změně kontextu se proměňuje i sledovaný obraz. Zároveň však kontextualizace zvýznamňuje texty (třebaže v kontextu racionalistické tradice v negativním vymezení) pouze interpretační investicí, o níž nelze rozhodnout, nakolik je náležitá.

Je-li Alžběta Erbesová paralyzována horoskopem, který performuje nezdar jakéhokoli jejího jednání, lze vykázat obrácený postup, v němž se postavy v souvislosti ustávání v řeči přestávají pohybovat.

Za příklad lze vzít povídku *Pokoj* (LINHARTOVÁ 1965a), kde máme co do činění se čtverou perspektivou: vypravěče, bytné, Sofie, lékaře. Perspektiva bytné je v opozici vůči perspektivě doktora, zastává pozici zdravého rozumu, neboť je zastánkyní kauzality, a proto je vyznačena negativně, jako ta nechápající.<sup>16</sup> Zde lze opět vidět negativní nasvětlení kauzality, neboť aby bylo možné vyložit příčinu Sofiiny nemohoucnosti, je třeba určit, zdali může chodit, či naopak chodit nemůže. Doktor hodlá podržet obě protikladné verze současně.

Sice by zde bylo možné odstínit od sebe jednotlivé perspektivy, ale vzhledem k místu a tempu výkladu výklad schematizují. Jako by se navracela vstupní teze o čtenáři „utopeném“ v textu. Neboť detailnější rozkrývání jednotlivých pozic by nebralo konce, což je důsledkem nejenom charakteru výkladu, ale také charakteru interpretovaných textů.

V následujícím se tedy uchýlím k jisté tezovitosti. Dalším podstatným rysem rukopisu Linhartové je synekdochický postup, a to zejména v ohledu „části za celek“. Sofie nechodí, protože ji venku nečeká „nic jiného než je uvnitř, že je pro ni pokoj částí za celek, přesněji, menší částí za větší část“ (IBID.: 16). Tento synekdochický postup se netýká pouze zastupitelnosti pokoje za svět, i když je jedním z významných, ale lze jej pojímat jako obecný princip, který v posledku motivuje vyprávění samo.

Zde však vyvstává otázka, které jsme se dotkli již v samém začátku, a sice v motivu „magie řeči“. Věra Linhartová v komentáři k edici Weinerových próz předkládá, jakým způsobem rozumí poetice Vysoké hry. Nehodlám tu vyvozovat zrod autorčiny poetiky z poetiky Vysoké hry,<sup>17</sup> přesto podle mého soudu stojí za pozornost motivy, kterých si autorka v poetice Vysoké hry všimá.

Její reflexe je příznačná ve dvojmíru. Jednak autorka zmiňuje užité postupy (které v tomto výkladu označuji jako techniky povrchu, zvnějšňování,

<sup>16</sup> „Nepochopitelnější se jí [bytné, pozn. JČ] zdálo, že Sofie vlastně může chodit, jak tvrdil doktor, a nedovedla to nijak spojit s tím, že, jak rovněž tvrdil doktor, nechodí a chodit nemůže. Ale místo aby to přičetla své nechápavosti, snažila se najít společnou příčinu obojího“ (LINHARTOVÁ 1965a: 16).

<sup>17</sup> Konečně její komentář k Weinerovi je pozdějšího data než její prózy vyjma *Domu daleko*, který v této studii ponechávám stranou. Komentář je datován rokem 1965, zatímco její prózy kromě zmíněného *Domu daleko* jsou datovány v rozmezí let 1958–1963.

rozostřování atp.), jednak indikuje, čeho má být těmito technikami dosaženo. V těchto komentářích je tedy patrná účelnost psaní, neboť svazuje tyto techniky s příslušnými účinky. Mým záměrem je tyto účinky vykázat jako iluzorní, neboť je lze nastolit pouze jistou interpretací (zmiňovaná interpretační tradice „magie řeči“), nebo je lze performovat v autorčině komentáři, či snad lze být jimi polapen při zběžném čtení.

Pro větší názornost si dovoluji odcitovat několik pasáží, na kterých hodlám plastičtěji vyložit, v jakém ohledu lze sledovat dvojnásobný tah technik/účinku. V komentáři Linhartové je možné navíc vidět promísení obou hledisek (tedy hledisko rétoriky a hledisko interpelovaného čtenáře).

„Jedním z ústředních pojmů Vysoké hry je pojem jednoty. Neexistuje otázka: co z dvojího. Na všechny otázky odpovídáme jednou provždy ano i ne. – Protikladné je zaměnitelné a jejich společný kořen leží jinde“ (EADDEM 1967: 295). Vzhledem ke strategii výkladu lze tento motiv vepsat do strategie protimluvu. „Je zřejmé, že zkušenost Vysoké hry je nejobecněji druhem blízkým náboženské zkušenosti, je paradoxní náboženskou zkušeností ateistickou“ (IBID.: 294). Zde by bylo možné, třebaže pouze na základě volného přiřazování (technikou paralelismu, propojování časově a žánrově odlišných textů) vytknout (v matematickém slova smyslu) tematiku náboženské zkušenosti, která bude dále rozvinuta v pojetí slova jako magického aktu atp. V první citaci lze v evokaci společného kořene vidět již performanci účinku, neboť protimluv má svůj kořen jinde. Nakolik lze v této evokaci „jiného místa“ hledat negativní teologii? Zde bych se opět vrátil k technice negativních poukazů (společný kořen protimluvu leží „jinde“). V metafoře společného kořenu je sice evokováno pozitivní určení, sdělení, které lze však určit pouze negativně, zde odkazem k jinému místu. V promluvě nelze tedy nalézt její těžiště, pouze je lze v protimluvech afirmovat jako místo, které leží jinde, tedy za hranicemi promluvy, řečeného atp. Z tohoto místa lze snad vidět afirmaci nevyřčeného, nevyslovitelného. Otázkou zůstává, nakolik je v těchto negativních afirmacích implikována gloriifikace ticha, mlčení, hudby, pantomimy, blábolení šilenců atp.

Jak již jsem zmínil, nehodlám zde vyvozovat poetiku Věry Linhartové z její vlastní reflexe Vysoké hry, pouze se snažím ukázat styčné body, či jinak řečeno, snažím se poukázat k tomu, že její texty lze s úspěchem číst prizmatem její pozdější reflexe. Zároveň lze vidět, nakolik se tato pozdější reflexe (lze ji brát jako figurativní sebevýklad?) vepíše do interpretační linie zmiňované „magie řeči“. V interpretovaném komentáři (doslovu) lze tedy také sledovat performanci účinků rukopisu: sugerují pozitivitu, sdělení, tajemství, pouze v pohybu popírání, nelze je tedy vyslovit, nebo přesněji řečeno, lze je vyslovit pouze v nečitelných metaforách (tedy v takových, které mají problematický referent – náboženská zkušenost ateisty, společný kořen protikladného, který leží jinde atp.).<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Také pro kontext existencialismu (kterým bývají prózy Věry Linhartové také „ochočovány“) nalezneme v interpretovaném komentáři místo: „Obecný význam symbolů je zde zkrácen o naději,

Vraťme se k synekdochickému<sup>19</sup> postupu, který, jak již bylo řečeno, motivuje samo vyprávění. Pro ilustraci několik příkladů: Doktoru Krausovi (*Cesta do hor* [LINHARTOVÁ 1965a]) má opakovaná četba několika málo knih, které si s sebou do sanatoria přivezl, nahradit nepřeberné množství knih v knihovně, neboť nevěděl, u které začít.<sup>20</sup> Chesech (*Boj s andělem* [IBID.]) „vždycky zastával názor, že skutečně dobře může dělat jen jedinou věc, a ta potom, k dokonalosti přivedena, obsáhne všechno ostatní“ (IBID.: 26). Na příkladu s Anne Frankovou v *Povídce nesouvislé* (IBID.) vypravěč tvrdí: „chceme-li poznat lidské mravy, stačí nám seznati jediný dům“ (IBID.: 38). Jinde v téže povídce ve vypravěčském partu: „jediná věta, nebo i jen přízvuk jediného slova, mohou otevřít hranice našeho »všechno«, a odkázat je výše jako část, nebo ani ne část, ale spíše předobraz dalšího »všeho«“ (IBID.: 40). V obdobném ohledu lze vzít horoskop Alžběty Erbesové za prefiguraci celého života. Ordetovi (*Skladatelé*) se kovový rytmus stane osou celé hudby (IBID.: 9). Za příklad (třebaže komický) opačného pohybu (celek za část) lze vzít Anežku, sběratelku a ochutnávačku krabích konzerv, veškerý svůj majetek (a není jisté zda pouze majetek) směňuje za nejrůznější druhy krabích konzerv, jako by nestačil jeden druh za všechny.

Užití synekdochického postupu odkrývá vypravěč i při popisu konstrukce povídky: Jana Branta si vybral mezi jinými, neboť jinak by nebyl důvod, proč na něho zaměřit pozornost (IBID.: 60–61).<sup>21</sup> I na jiných místech nalezneme doklad,

---

o možnost útěchy“ (LINHARTOVÁ 1967: 302). Je zřejmě nerozřešitelnou otázkou, nakolik právě Linhartovský komentář k Weinerovi stojí na počátku mytologizačního pohybu pro ustavení četby jejich próz pod dohledem magie řeči, nevyslovitelného atp.

<sup>19</sup> Obdobně jako v předešlých příkladech si tohoto principu autorka všimá v poetice Vysoké hry, autorka cituje Gilberta Lecomta *Sílu odříkání*: „Poznal jsem v jedné cele tvůrce hvězd“ (LINHARTOVÁ 1967: 295).

<sup>20</sup> „[...] vracel se raději k nim, doufaje je pochopit tak, aby se mohl obejít bez ostatních, neboť těch bylo tolik, že nevěděl kde začít. Nejčastěji však prostál hodiny nad hromadami starých map a rytin nebo nad glóblem“ (LINHARTOVÁ 1965a: 23). Synekdochický postup je vzápětí vystřídan pohybem zbezvýznamnění, rozrušení: sverpá četba je přemazána postáváním nad hromadami starých map...

<sup>21</sup> „Nepochybně víte, že ať jakkoli nesmyslně vypadá jeho plán, přece jen se ho Janu Brantovi podaří provést a on dojde jakéhosi cíle. Protože jinak, řekněte rozumně, nebylo důvodu, vybrat si právě jeho mezi mnohými... A nedojde-li právě toho cíle, který si vytkl, pak přesto bude ten mít ve svém úsilí nějaký zisk, pro nějž se stane pozoruhodným. A nemylíte se. Ale jaký bude ten cíl, jaký bude ten prospěch, o tom nevíme nic, stejně jako on sám“ (LINHARTOVÁ 1965a: 60–61). Jelikož byly ve vypravěčském komentáři použity i další techniky, dovolil jsem si jej odcitovat. Kromě zmíněného synekdochického postupu dochází k rozrušování, neboť plán ucházet se o místo je přemazán úsilím s neurčitým ziskem, ten je přeznačen jako pozoruhodný, avšak tato pozoruhodnost je pouze jako prázdňná indikace, neboť není zřejmé, co bude jejím obsahem. Dalším momentem je smazání hranice mezi vypravěčem a postavou („vytváříme ho na místě sebe“; IBID.: 61), což problematizuje mluvčího (kdo je subjektem vypovídání, kdo mluví?) – k tomuto motivu srov. studii RICHTEROVÉ (1991: 22) –, která kontextualizuje zpochybněnou subjektivitu poukazem k Foucaultovu textu *Co je autor?*. Dále se vypravěč staví do podřízené role (nezná Brantovy záměry, třebaže ho tvoří), evokuje svébytnost, a proto neprůhlednost postavy (jako by přicházela zpoza vyprávění), tímto afirmuje mimotextové. Vypravěčský komentář je tedy veden

že vyprávění je motivováno synekdochicky, neboť se onomu principu (dikci literární řeči) nelze vyhnout.<sup>22</sup> Z ukázek by mohlo být patrné, že synekdochický postup je nejenom na rovině příběhu realizován (v syžetových prvcích), ale také na rovině diskurzu tematizován. Jako by syžetové prvky prefigurovaly komentáře (nebo naopak), což lze vzít za další doklad do sebe se zavinujícího psaní. Zde je však podstatné rozrušování synekdochického prvku. Jako by prvkem rozrušování bylo možné narušit neodbytnost synekdochickosti vyprávění.

Adorace mlčení, ticha, řeči šilenců, kterou lze přeznačit za neřeč, neboť jí nelze rozumět,<sup>23</sup> pokoje zanořené hluboko v sobě, spoře osvětlené (*Pokoje*), podkroví (*Povídka k obrazu*), jeviště, zdi, adorace snu<sup>24</sup> nebo snové zkušenosti, vše

---

strategií protimluvu, na jiném místě tvrdí, že mu nejde než o povídku samu a zároveň o její prodloužení za sebe samu (LINHARTOVÁ 1965a: 70). Dále by bylo možné číst tento komentář jako zklamání načrtnuté kauzality: Brant byl zvolen, neboť dosáhne cíle, nakonec však není patrné, zda jej dosáhne. Snad lze vytknout obecnou osnovu povídky do pohybu narušování – synekdochický postup v sobě zahrnuje účelnost, je-li tato účelnost rozrušena rozporem (konečně dokladů ataku účelnosti, tedy jako jednoho z dalších znaků racionality, nalezneme v díle Věry Linhartové celou řadu), neurčitostí, jako by promluva byla vedena právě kvůli svému zániku. Zde by bylo možné vidět obecné schéma vyprávění, které je motivováno popřením (mluvím kvůli zámlce, vyprávím kvůli tichu po jeho završení atp.).

<sup>22</sup> „Skutečně, musíme se spokojit s jistou zástupností, jako by každá část naší povídky stála na místě mnoha jiných, které by měly být řečeny“ (LINHARTOVÁ 1965a: 55).

<sup>23</sup> Jak již bylo výše zmíněno, rozpadá-li se řeč postav, přestávají se pohybovat, naopak soudržná řeč motivuje jednání, ale takové jednání je osudové, zaslepené, jako by šlo o uvěznění. Doktor (*Pokoje* [LINHARTOVÁ 1965a]) se snaží přimět Sofii, aby se neztratila za hranicemi slov, proto s ní zatřese, aby něco promluvila: „To je takový pokoj,« řekla s námahou, »kde jsem úplně sama a jinak je úplně prázdný; zdi jsou ploché, ale prostupné, takže by se jimi mohlo projít kamkoli, ale já bych stejně nikam nešla, nikdy se k nim ani nepřiblížím, zůstanou vždycky daleko ode mne; má tmavý strop a světlou podlahu, jako by stál obrácený na hlavě; je tady kolem toho pokoje, ale není to on.«“ Soudržná řeč by mohla přimět Sofii k pohybu, ale její slova neoznačují předmětný prostor pokoje. To, že „zdmi lze procházet“, lze vzít ještě za poměrně nevinnou metaforu, stejně jako i metaforický přepis tmavého stropu a světlé podlahy (což je dáno malým oknem vysoko nad podlahou) za pokoj stvojený na hlavě, ovšem závěrečná věta smazává vše předchozí („je tady kolem tohoto pokoje, ale není to on“). Jelikož z řeči mizí deiktická souvislost prostoru, dochází k paralýze. Zatímco v této povídce je prostorová souvislost infikována perspektivou jediné postavy, v pozdějších textech dojde k rozrušení nejenom prostorové (v křiklavé podobě v povídce *Co nejvíce šedé*, krajina není rámcem, ve kterém by se postavy pohybovaly, ale naopak postava je rámcem, perspektivou krajiny), ale i časové souvislosti, která teprve podkládá kauzalitu.

<sup>24</sup> Snad by bylo možné motiv snu, který evokuje neostrost, neurčitelnost, stejně jako i odvrát ze společného světa číst v kontextu slavného Herakleitova zlomku B 89: „Probuzeným je svět jeden a společný, avšak každý ze spících se obrací k vlastnímu“ (KRATOCHVÍL 2006: 200). U Herakleita však sen („vlastní svět“) zřejmě nemá pozitivní hodnotu, nějaký vlastní obsah, pejorativní význam získává ve chvíli, „když je ohroženo probuzení do jednoho světa. [...] Tehdy jsme mimo svět, mimo společné, mimo řeč (B 34), mimo vědomí (B 104)“ (ibid.: 201). U Linhartové však sen se všemi jeho implikacemi pozitivní hodnotu nese, třebaže jej nelze zhodnotit jinak než negativně (destrukcí společného světa, řeči atp.). Kratochvílovu charakteristiku jiného zlomku (B 73) lze dokonce (sice s jistou mírou opatrnosti) využít k charakteristice próz Věry Linhartové, nebo alespoň k náčrtu jejich tenze (spění): „Ve snu sice řeč může být osvozena od některých jazykových bariér, ale její povahu být řečí narušuje ona snová nespojitost [...]. Snové jednání je vy-

jako by poukazovalo k vězení řeči, proto je třeba rozrušovat prostorové a časové souvislosti a spolu s nimi i kauzalitu. Jako jeden z podpůrných motivů lze vidět motiv dopisu.

Postavy próz Linhartové jsou totiž liknavými pisateli dopisů. Pokud jde o frekvenci výskytu motivu dopisu, mohlo by se zdát, že se jedná o okrajový motiv. Podstatné však je, jakým způsobem je modelován: lze na něm ilustrovat odmítání iluze smyslu, sdělení atp. To, že neslouží jako prvek zápletky, by snad bylo možné již z předchozího výkladu vyvodit. Postavy jsou takto inertní nejen vůči psaní dopisů, ale také vůči obdržené poště. Nejenže tedy dopis nemůže nastolit zvrát situace, ale jako by nemohl nést sdělení, proto je nejen zbytečné jej psát, ale také číst. Jako by jej nebylo možné ani napsat, ale ani přečíst (*Co nejuíce šedé* [EADEM 1993]). Sofie nepřebírá poštu, dva dopisy (od matky a z fakulty) otevře teprve na naléhání bytné.<sup>25</sup> Jak jsme již dříve viděli, bytná je zastáncem racionality, společné řeči, zatímco Sofie jako by byla jejím protipólem, její řeč se postupně rozpadá. Postavy lze poté s jistou mírou opatrnosti rozdělit na ty, které dopisy píšou, a na ty, které jsou zprvu liknavými pisateli, aby je později nechávali bez odpovědi.

Ustání v korespondenci jako by vyznačovalo jistou hranici mezi srozumitelnou a nesrozumitelnou řečí. Tato hranice je dále vyznačena jako nejednání, šílenství atp. Pokud postavy nechávají korespondenci bez povšimnutí, jako by v nich vyhasínala řeč, a tedy jako by se vytrácely ze společného světa. Toto rozhraní lze velmi dobře vidět v *Povídce k obrazu*.<sup>26</sup> Anežka zahajuje rozhovor při první setkání s Brantem: „Psal jste už domů?“ (EADEM 1965a: 70). Brant přitaká, po Anežčině replice je roztrpčen, Anežka poté popisuje dopis jako společné pouto,<sup>27</sup> který předpokládá sdělení („nemám, co bych psala“) a protějšek. Oba tyto ohledy vyznačují negativně.<sup>28</sup> V tomto ohledu lze vidět i v motivu do-

---

razně osvobozeno od řady bariér, ale naráží na podivné překážky a nevytváří souvislé dílo, které by bylo možné přehlédnout“ (IBID.: 198).

<sup>25</sup> „[...] ale Sofie nečekala a nedostávala téměř žádné dopisy, a když přece přišla obálka s jejím jménem, převzala ji bytná... Dopis potom dlouho ležel na stolku, až jej Sofie na naléhání bytné otevřela... Ale přišel také jiný dopis, který Sofie, stejně jako první, nechala bez odpovědi“ (LINHARTOVÁ 1965a: 15).

<sup>26</sup> Je otázkou, nakolik lze další rozvinutí motivu sledovat v rozmluvě Jesvela s poštačkou v *Rozpravě o zdviži*. Těžištěm pasáže je asymetrie mezi poštačkou a těmi, co od ní dostávají poštu. Zatímco poštačku všichni znají, ona je nikoli. Jedinou výjimkou se zdá být Jesvel, který právě ukazuje, jak se upomenout na někoho, koho nemůžeme poznat. Celá pasáž je sice vystavěna jako anekdota, ale přesto ji lze číst také jako výjimku z pravidla, všichni znají poštačku, Jesvel nikoli (LINHARTOVÁ 1965b: 16–7).

<sup>27</sup> „Taky bych měla někomu napsat,« řekla a náhle se zasmála, jako by to byl dobrý a netušený nápad. »Jenže já nemám, co bych psala, ani komu bych to psala; a nemám nikoho, ani jinde, ani tady,« zakončila“ (LINHARTOVÁ 1965a: 70).

<sup>28</sup> Negativitu lze vzít také jako sjednocující charakter postav. Martínek (*Povídka k obrazu*) popisuje spojitost Anežky s Jeremiášem negativně, neboť říká, že mají společná odmítnutí (LINHARTOVÁ 1965a: 65). Zde by bylo možné tranzitivně ukázat spojitost nekorrespondence (Anežka) a šílenství (Jeremiáš).

pisu negativitu: další ne, kterým se vypravěč hodlá vyhnout obezličkám literárního diskurzu.

Mluvil-li jsem výše o protimluvech, technikách zvnějšňování a rozrušování, dále o afirmaci neřečeného, o časté přítomnosti záporu na rovině diskurzu, zde by bylo možné tento další zápor vepsat do tematiky neřečeného, nesdělitelného, nesmyslného. Navíc vypravěč v *Povídce nesouvislé* podrobně komentuje nemožnost napsat dopis (IBID.: 53–54). Dopis je nepříměřený, ať již vzhledem k „nitru“ postav, neboť již nemáme ustálených figur, a pokud jejich střípky pracně lepíme, „tím méně odpovídají tomu, co bychom jimi chtěli říci“ (IBID.: 53),<sup>29</sup> tak i s ohledem na dějovou osnovu.<sup>30</sup> Další doklad spojitosti šílenství a absence psaní, je patrný v *Cestě do hor*.<sup>31</sup>

V pozdějším textu *Co nejvíce šedé* (EADEM 1993) nalezneme atak na milostnou korespondenci vedenou z jiných pozic. Těto povídky byly věnovány dostatek komentářů (např. HODROVÁ 1991: 34–35; RICHTEROVÁ 1991), omezím se proto pouze na vytčený motiv dopisu. Jelikož v onom neurčitém světě za zdí je jednou z indikací, že každá postava je nositelem vlastní krajiny, stává se každé setkání nahodilým, neboť neexistuje společný prostor těchto krajin-postav. Zde jde tedy o pomyslnou multiperspektivitu krajin bez sjednocujícího rámce, která umožňuje vypravěči libovolně řadit jednu scénu za druhou, neboť není nejen v područí společného prostoru, ale také souvislého času (tého závaznosti se klasické vyprávění, nebo přinejmenším takové, které je založeno na příběhu, nemůže vyhnout), neboť každá z krajin nese vlastní časovost (kupříkladu Flamarionova krajina je krajinou romantickou, večerní). Z tohoto postupu může také vyčíst atak prostorové a časové souvislosti příběhu.

Zde již dochází – kromě přítomnosti antiiluzivních prvků (nerozlučitelný původ postav, závěrečné vyznačení, že jde o svět podivuhodného významu) – k dekompozici krajiny. Obdobně jako byla v prvních povídkách vykomponována smysluplná řeč adorací řeči šílenců, ticha atp., zde je rozvrácen prostor a čas<sup>32</sup>

<sup>29</sup> „Až se nám zdá, unaveným tou marnou snahou, jako bychom ani neměli co říci, jako bychom nic říci nechtěli“ (LINHARTOVÁ 1965a: 53).

<sup>30</sup> „Kolem každého slova se chvěje mračno slov nevyslovených a kolem každého dopisu jsou zástupy událostí a rozhodujících příhod, o nichž se nikdo nedozví“ (LINHARTOVÁ 1965a: 54). Celá podkapitola nese název „Milostné dopisy aneb ztroskotání jednoho záměru“: již v názvu lze vidět dvojnásobný tah: nanesení tematiky a její zrušení.

<sup>31</sup> Pacienti nejčastěji pobývají ve svých pokojích, zdravotní sestry se stávají prostředníky. „Nevyřizovaly vzkazy, nikdo také vzkazy neposílal, ale pacienti se před nimi zmiňovali o svých představách nebo snech a sestry o nich v pozměněné podobě vyprávěly dále, někdy z rozpaků nad tím, co mají mluvit“ (LINHARTOVÁ 1965a: 24). Sestry nevydrží trpkost mlčení, hranice je zde položena mezi samomluvné pacienty (sny, představy – tedy nic společného, jako další doklad významnění snu – jak již jsem výše v odkazu na Descarta uvedl – performuje vypravěč *Rozprava o zdvžích*, chce vést vyprávění, jako by vyprávěl sen, právě z titulu prostorové, časové, příčinné neurčitelnosti a neidentičnosti postav) a sestry, které udržují zdání společné řeči.

<sup>32</sup> Stopu rozvrácení časové osnovy lze vidět již v povídce *Cesta do hor*. „Ale i prázdné místnosti měly již své obyvatele“ (LINHARTOVÁ 1965a: 24). To, co nastane (příjem a ubytování nových pa-

jako společný horizont postav. Můžeme-li říci, že šílenci jsou obráceni k sobě, stejně tak i řeč není společným prostorem, ale je zasuta hluboko do postav (např. pacienti vyprávějící sny), v případě individuace (subjektivnosti) krajiny dochází k inverzi posledního společného horizontu. Krajina tedy již není něčím vnějším, ale naopak, je perspektivou postavy, navíc – jak již bylo zmíněno – nejsou tyto postavy spojitě.

Je patrné, že v takto pojaté krajině je snaha dát si dostaveníčko odsouzena k neúspěchu. Nejenom proto, že postavy jakožto nositelé krajiny zahrnují i „stvořené“<sup>33</sup> postavy, ale zejména proto, že není zřejmé, jak se na případně určené místo a včas dostat. Nadto je již v takto překerní situaci Julie postavou Běryšovy krajiny. V oné neurčitosti odvozenosti od původnosti postav je tedy také zpochybněna podoba (totožnost) postav. Proto také vypravěč milostný dopis Julii rozmočí ve vodě (LINHARTOVÁ 1993: 34). Přesto v závěru povídky obdrží od Julie lístek, aby ji čekal večer po jedenácté hodině (IBID.: 49). Jelikož je každá indikace nedourčitelná, není třeba se pozastavovat nad tím, že Julie nevyznačila místo. Proto se také (libovůlí vyprávění) nepotkají v krajině Prosperově, neboť je zřejmě krajinou mínění (IBID.: 53–55). V povídce *Co nejvíce šedé* lze tedy vidět protipohyb v ataku korespondence: její nemožnost není dána tím, že by nebylo co vyslovit, ale jednoduchá indikace schůzky je rozostřena multiperspektivností krajin bez společného rámce. Sice by zde bylo možné rozvíjet další důsledky takového postupu (antiromantičnost při silné afirmaci romantické lásky, lyričnost atp.), ale zde nás zajímal pouze způsob, jakým je tento motiv modelován.

Právě v motivu dopisu lze pro kontrastní nasvětlení využít rozpracování tohoto motivu v protikladném rukopisu. Je zřejmé, že toto srovnání vedu vzhledem k plastičtějšímu modelování vytčeného motivu, stejně jako v něm hodlám poukázat k druhotným významům, které může nést, v žádném případě nemá mít hodnotící charakter. Lze-li rámovat poetiku Věry Linhartové metaforou „co nejvíce šedé“, potom lze dikci Kunderových románů vyznačit metaforou „co nejvíce jasné“. V těchto dvou protikladných metaforách je předznačen

---

cientů), je indikováno jako to, co již nastalo, jako minulost. Tento úryvek by sice mohl evokovat aforismus Franze Kafky „Ohaří si ještě hrají na dvoře, zvěř jim však neujde, jakkoli se už teď žene lesy“ (KAFKA 1991: 13), Kafkův meditativní aforismus však zachovává časovou souslednost. V textu Linhartové jako by však minulost byla budoucností: jako by rozvrat časové osnovy měl indikovat současnost dějů, jež jsou teprve v iluzi časového rozvinutí patřičně umístěny. Tento atemporální postup jako by nalézal oporu i v dekompozici prostoru a nakonec i v synekdochickém postupu (v detailu je přítomno vše).

<sup>33</sup> Slovo „stvořené“ dávám do uvozovek, neboť není zřejmé, kdo koho tvoří. Což lze zahrnout pod techniku rozostřování, neurčitosti, dezorientování – jako by tím byla narušena struktura výpovědi, neboť je-li vypravěč-postava-nositel krajiny „tvůrcem“ postavy, aby vzápětí bylo zpochybněno ono „autorství“, nelze mezi jednotlivými výpověďmi rozhodnout. A to nejen pouze z naratologického hlediska, ale ani z pozice běžného čtení si o takovém světě nelze utvořit představu, nelze o něm mít přehled. Takový svět jednoduše nelze rozvinout, neboť příčina je důsledkem, tvůrce je tvořen atp.

antiracionalistický<sup>34</sup> rukopis vůči racionalistickému. Dopis<sup>35</sup> se stává jedním z klíčových motivů Kunderových románů: v tomto motivu zaznívá vlastní rozpracování psaní. Dopis lze tedy v jistém ohledu vzít za návěstí toho, co to vlastně znamená psát. Proto by bylo reduktivní omezit se pouze na fakt korespondence. Psaní je u Kundery místem intimity a individuace. Jelikož je psaní, dopis, místem intimity, trestí bytosti, jakékoli čtení cizí korespondence nebo deníku lze vzít za vpád cizího obhroublého pohledu, který rozvrací intimitu. Terezina matka čte její deník před svými kamarádkami, Tereza slídí v Tomášově korespondenci, Mirek se snaží získat zpět dopisy od své bývalé milenky, neboť je ošklivá, Tamina, aby získala svůj deník a milostnou korespondenci z Československa, prostituje vlastní tělo. Třebaže lze motiv psaní u Kundery vřazovat do dalších motivických poukazů (soukromé/veřejné, dohled, ne/individualita, oduševnělost/tělesnost), zde se omezí pouze na znak intimity a individuality.

U Kundery je patrná silná spojitost psaní, korespondence s intimitou a pohybem individuace. Moment zcizení přepsáním (cizím pohledem) lze vzít za afirmaci trestí individuality, neboť pokud by psaní neneslo pečeť intimity a individuality, nebylo by co zcizovat, rozvracet atp.<sup>36</sup> Nic takového u Linhartové nenalezneme, kromě již zmiňovaných okolností „odříkání se psaní“ je patrné, že dopis, psaní, vyprávění nemůže v žádném případě nastolit individualitu nebo zahájit příběh lásky – jak je tomu např. v románech Milana Kundery. Jako by se v neochotě linhartovských postav nejen psát, ale také přijímat korespondenci, zrcadlil charakter jejího rukopisu. Linhartovský rukopis není soudržný (zrýmovaný), ale nespojitý, přerývaný, neboť je v něm patrná ambivalence k řečenému: v nejrůznějších technikách dochází k afirmaci těžiště výpovědi mimo narativ, mimo řeč. Jako by pouze taková řeč, která se sama rozvrací, popírá, byla oprávněná, neboť teprve ve zlomech, protimluvech afirmuje podstatné jinde, tedy jak již bylo řečeno: vně výpovědi. Z toho titulu také nemůže takto vedená řeč nic osvětlovat, ale naopak: jakýkoli přehledný prostor jako by byl šalbou řeči, tedy něčím, co nutně zaslepuje, neboť sugeruje vhléd tam, kam hodlá autorka klást zeď, dezorientaci, neprostupnost atp. Tento znak lze vidět i v rozpracování motivu korespondence, snad proto lze tvrdit, že v rozpracování korespondence se zrcadlí vlastní pojetí psaní.

<sup>34</sup> Je patrné, že tato antiracionalističnost je budována na racionálním půdorysu (kupříkladu záměrným užitím protimluvy), neboť jako by vypravěč již od počátku rozvracel budování nějaké myšlenkové stavby. Těžiště takového rukopisu nevězí tedy v reflexi jistého tématu, ale v neustálé snaze vyvázat se z řeči s jejími racionálními pravidly.

<sup>35</sup> Důslednější rozpracování tohoto motivu v kapitole „Dopis“ (ČEŠKA 2005).

<sup>36</sup> V tomto ohledu lze čist konotovaný význam dopisu v intencích, jak jej zpracovává TODOROV (1967). Samotný fakt (tedy nikoli obsah sdělení) korespondence je znakem intimního svazku, proto v sobě také nese riziko pádu. Jakémukoli skrytému svazku hrozí odhalení. Jelikož u Kundery jsem korespondenci rozšířil i na intimní deníky, lze vidět, jak je tento skrývaný život, v němž je performována trest individuality, neustále ohrožován vpádem nevtaného diváka.

Pokud setrvám ještě chvíli u zvoleného srovnání, lze vidět opozitní postupy u zvolených autorů. Kunderovský vypravěč staví své pomyslné světy přehledně, prosvětleně, neustále dourčuje možné nejasnosti, proto také lze poměrně snadno rozkrývat rovinu příběhu, neboť postavy jsou pro vypravěče průhledné, jejich motivace jako by se skládaly v mozaiku (proto lze mluvit o jejich idiolektu), události jsou sice přepisovány slovníkem postav, avšak to vše se děje před „zrakem“ čtenáře, proto jsou činy postav srozumitelné, což by bez vzhledu do „nitra“ románových postav nebylo možné. V takto pojatém rukopisu lze rozkrývat kvazikauzalitu (literární, falešnou), stavět metafory jako i témata do dvojných opozic, sledovat jejich transformace atp. Dále lze rozlišovat jednotlivé úrovně vypovídání, pokud jde o jejich podíl na utváření (performování) fikčního světa. Vypravěč, a to nejen z titulu své performativní role, je spolehlivý, neboť jak již bylo řečeno, neustále prosvětluje pomyslný svět. Proto lze takový svět rozvinout, přeuspořádat ve zvoleném interpretačním hledisku, neboť Kunderovy romány v sobě do značné míry nesou „návod k použití“. Linhartovský rukopis je veden z opačných pozic. Psaní nemůže afirmovat intimitu, pohyb individuace, vypravěč je nespolehlivý, třebaže odhaluje vypravěčské postupy, jsou tyto postupy rozporné (*Povídka k obrazu, Mětvův život obrysech, Rozprava o zdviži* atp.). Zdráhá se zakládat kvazikauzalitu, postavy jako perspektivy souvislého, přehledného, vyložitelného, a proto racionálního světa, jsou negativně nasvětleny (např. bytná, Alžběta Erbesová). Jelikož vypravěč dekomponuje nepatrné náznaky komponování, nelze analýzou diskurzu rozvinout evokovaný svět (neboť je stále rozporován, znejistován, podvracen). V tomto pohybu je tedy takový svět neustále vyprazdňován: převrácením prostorových, časových a příčinných souvislostí. Toto neustálé rozvrácení, znejistování znemožňuje uchopit předmětný svět, neboť technikami povrchu je evokován jiný, který není součástí diskurzu. Proto jsem také hodlal vykázat linhartovský rukopis vně racionality, neboť ta se odehrává pouze v diskurzu. Bezvýraznost,<sup>37</sup> neurčitost, metafory mlhy, šedé, příšeří, tato poměrně často frekventovaná slova linhartovského rukopisu si vypůjčují k charakteristice nespojitého, přerývaného (spoře osvětleného) světa – proto by také bylo náležitější nemluvit o světě, třebaže pomyslném. Vypravěče, který využitím antiiluzivních postupů a atakem klíčových prvků příběhu jakýkoli pomyslný svět smývá, lze poté charakterizovat paradoxně

<sup>37</sup> Pozoruje-li doktor upřeně Sofii, mizí z ní jakýkoli výraz (LINHARTOVÁ 1965a: 13). Nejenom že by bylo možné tuto větu transponovat na vlastní charakter rukopisu Linhartové, neboť pozorujeme-li její bedlivě, začne ztrácet jakýkoli výraz: nýbrž také v tomto momentu jej lze vidět jako protilehlý kunderovskému rukopisu. Dohled, upřený pohled, je jedním z centrálních motivů Kunderovy poetiky. Teprve pod dohledem jako sugestivním vztázným rámcem nabývají postavy zřetelných obrysů, získávají na významu. Ať již se jedná o pohled postav, které si postavy navzájem udělují, či v obecnější rovině, ať již jde o dohled určité metafory, motivu atp., který teprve postavu kontextualizuje a z významňuje.

jako lyrického (v intencích MUKAŘOVSKÉHO 2001).<sup>38</sup> Sice by se charakteristika vypravěče jakožto vypravěče lyrického mohla zdát paradoxní (vždyť je obeznámený s narativními postupy, jež dekomponuje), avšak již v prvních prózách lze sledovat ve vypravěčském pásmu kromě reflexivních pasáží lyrické metafory. Podstatnějším znakem je však afirmace svébytnosti postav. Jak již bylo zmíněno, ve vypravěčských pasážích nalezneme vedle sebe reflexi narativních postupů společně s enigmatickými poznámkami k tvorbě, vyprávění a ke zrodu postav. Sice lze určité části těchto poznámek ukázat jako antiiluzivní postupy, podstatný však je jiný ohled, ve kterém dochází k performanci postav jako něčeho svébytného, mimotextového atp. V takto budované svébytnosti je zároveň afirmován svět za hranicemi vyprávění (narace, textu, diskurzu). Proto je snad možné tvrdit, že antiiluzivní prvky jsou v jistém ohledu i prvky iluzivními, neboť jsou nesený v dvojnásobném tahu negativní afirmace. Tyto prvky sice ještě nelze plně připsat na vrub lyrizované prózy, avšak právě v negativní afirmaci mimotextového jako by k němu již poukazovaly. Postupným drolením a rozvracením syžetových prvků je pozornost přesunuta od předmětu výpovědi k vlastnímu aktu vypovídání. Obdobně jako byly v prvních prózách negativně afirmovány postavy, v pozdních textech je v negativní afirmaci přítomen subjekt vypovídání, nikoli jako jejich rámec, ale jako jejich vlastní odůvodnění.<sup>39</sup> Zde by bylo možné výklad uzavřít, neboť se již vracím k úvodnímu tápavému vymezení charakteru textů, kde bylo řečeno, že texty Věry Linhartové spíše než aby se obracely ke čtenáři, jsou obráceny k autorce. Podobně jako neřeč šilenců v prvních prózách paradoxně afirmuje jejich svébytnost, neboť nejsou podrobeny nivelizující a zcizující moci jazyka, v obdobném ohledu afirmují rozrývané promluvy přítomnost autorky.

---

<sup>38</sup> „[...] motivy v lyrické básni mají všechny, ale každý zvlášť, silně zdůrazněný věcný vztah k osobě básníkově: znamenají obrazně tvůrčí subjekt. [...] lyrika může být definována jako básnictví povýtce jazykové. V epice udává téma hlavní kostru celkové konstrukce (kompozice), kdežto jazyk má (zpravidla, nikoli nutně) úlohu podřízenou“ (MUKAŘOVSKÝ 2001: 72). Všechny tyto prvky bylo možné vidět v předchozí analýze: dekompozice příběhu, afirmace přítomnosti subjektu, důraz na jazykovou stránku. S jistou opatností by bylo možné najít další styčné body: Mukařovský mluví o čase lyriky jako o gnómičtém přítomnosti – obdobně v textech Věry Linhartové nalezneme právě v podvracení časové osnovy již zmínované atemporální prvky, kdy je následnost pouhou nedostatečně uchopenou rozlohou času, v němž je nenáležitě odlišovat minulé od současného a budoucího, neboť právě vzhledem k synekdochickému postupu se vše „děje“ současně. Sice by se mohlo zdát, že se v přerývaných promluvách jedná o afirmaci přítomnosti, avšak jelikož je promluva stopou všech promluv, lze mluvit o evokaci atemporálního prostoru.

<sup>39</sup> Zde lze vyčíst další descartovskou aluzi, zatímco u Linhartové negativní afirmace zpřítomňuje mluvčího, což je však dáno narativně (kupř. evokaci vypuštěných pasáží), v Descartovi je jistota „já myslím“ prvním momentem, z něhož lze teprve budovat poznání.

**Literatura**

---

BARTHES, Roland

1964 „Mère Courage aveugle“; in idem: *Essais critiques* (Paris: Éditions du Seuil), s. 51–53

2004 *Mytologie*; přel. Josef Fulka (Praha: Dokořán)

ČEŠKA, Jakub

2005 *Království motivů* (Praha: Togga)

DESCARTES, René

1970 *Úvahy o první filosofii*; přel. Zdeněk Gabriel (Praha: Nakladatelství Svoboda)

1992 *Rozprava o metodě*; přel. Věra Szathmáryová-Vlčková (Praha: Nakladatelství Svoboda)

KAFKA, Franz

1991 *Aforismy*; přel. Rio Preisner (Praha: Torst)

HODROVÁ, Daniela

1991 „Stanu se sebou, stanu-li se řečí“; *Kritický sborník* I, s. 34–40

KRATOCHVÍL, Zdeněk

2006 *Délský potápěč k Hérakleitově řeči* (Praha: Herman a synové)

KŘIVANCOVÁ, Michaela

2008 „Noetický princip slova v poetice Věry Linhartové“; *Slovo a slovesnost* LIX, č. 4, s. 243–258

KUNDERA, Milan

1997 *Valčík na rozloučenou* (Brno: Atlantis)

LINHARTOVÁ, Věra

1965a *Prostor k rozlišení* (Praha: Mladá fronta)

1965b *Rozprava o zdviži* (Praha: Mladá fronta)

1967 „Doslov“; in Richard Weiner: *Hra doopravdy*; ed. Věra Linhartová, Rudolf Havel (Praha: Mladá fronta), s. 275–313

1993 *Meziprůzkum nejbliž uplynulého; Přestořeč* (Praha: Mladá fronta)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

2001 „Lyrika“; in idem: *Studie II.* (Brno: Host), s. 71–73

PRAŽAN, Bronislav – SUS, Oleg

1970 „Teorie slova jakožto energetického pole v díle Věry Linhartové“; *Estetika* I, s. 27–48

RICHTEROVÁ, Sylvie

1991 „Proměny subjektu v próze Věry Linhartové“; in eadem: *Slova a ticho* (Praha: Československý spisovatel)

RORTY, Richard

1996 *Nahodilost, ironie, solidarita*; přel. Pavel Toman (Praha: Pedagogická fakulta UK)

TODOROV, Tzvetan

1967 *Littérature et signification* (Paris: Larousse)

## Resumé

---

This article considers anti-illusive elements in Věra Linhartová's (b. 1938) early work. It focuses on the text strategies that result in the magic, enigma, and mystery of her writing. Such effects are achieved by the continuous subversion of meaning, the frequent use of contradiction, the synecdoche, a penchant for the parlance of the deranged, and the intentional disruption of the continuity of time and space. This, the author of the article argues, is why, despite their plots, these texts are lyrical. Interrupted discourses that are continuously deprived of sense are intended here to affirm the presence of the author.