

VZDÁLENÍ OD SEBE SAMA ANEB LOV NA SLEPÉHO NARCISE

(Druhé loučení jako prozatímní syntéza prózy Sylvie Richterové)

ZUZANA STOLZ-HLADKÁ

Vývoj tedy musí spočívat v tom, že se nekonečně vzdálím od sebe samého tím, že se moje já stane nekonečné, a pak se sám k sobě vrátím a mé já se stane konečné. (Søren Kierkegaard: Nemoc k smrti)¹

Próza Sylvie Richterové dosahuje zatím svého kulminačního bodu v knize *Druhé loučení*, v jejím textu z roku 1994, který vyrostl téměř organicky z jejích textů předchozích. Po knihách *Návraty a jiné ztráty*, *Rozptýlené podoby*, *Místopis* a *Slabikář otcovského jazyka* tvoří *Druhé loučení* prozatímní syntézu spisovatelské zkušenosti. Většinu motivů a témat, které autorka rozvíjela již ve svých prvních knihách, opět zpracovává a rozvíjí ve svém pátém textu.²

Avšak ve své nejnovější próze dosahuje autorka zcela nového postupu zahrnutím a funkčním využitím motivů z pohádek, z klasické mytologie a z biblických pramenů. Tato nová orientace a její funkční využití pro výstavbu struktury a smyslu textu na jedné straně a pokračování rozvoje osvědčené fragmentárnosti deníkové, vzpomínkové a esejistické prózy na druhé straně tvoří charakteristické a podstatné novum *Druhého loučení*.

V použití a využití široké palety střídajících se diskursivních postupů, výběrem různých příběhů s variacemi zahrnujícím nabídku rozdílných způsobů četby, intertextualitou explicitní a implicitní,³ sebereflexí a pojetím

¹ Epigraf zvolený Richterovou ve *Slabikáři otcovského jazyka* pro 2. kapitolu Bílá na bílé...

² Jen druhá kniha představuje po tematické stránce jakési přerušení. *Rozptýlené podoby* vyprávějí příběh ztroskotání milostného vztahu a stupňujícího se rozchodu muže se ženou. Rozvíjejí techniku tříštění vypravěčského subjektu a střídání ich/er-formy vypravěčské perspektivy, ale nerozvíjejí motivy a témata první autorčiny knihy.

³ Intertextualitu explicitní i implicitní nacházíme na s. 9 (poukazy na strany se vztahují k vydání: *Druhé loučení*, Praha 1994) například v citaci povídky E. A. Poea *Pád domu Usherů* – tematika Poeovy povídky je také konotována v názvu poslední kapitoly *Druhého loučení* *Dům smrti*; dále na s. 130 v citaci: "kde jsi, Adame?", narážce na název povídky H. Bölla *Wo warst Du, Adam?*; potom v citaci díla Fernanda Pessoa, na s. 80-81 aj. V použití názvu "nevlastní" se skrývá konotace povídky V. Linhartové *Dobrodružství nevlastního dítěte*, na kterou Richterová navazuje i převzetím jak zrcadlové skladby pro rozdělení textu na kapitoly

otevřeného, nedefinitivního tvaru textu reprezentuje próza *Druhé loučení* krásný příklad postmoderního vyprávění.

Text se prezentuje jako konglomerát mnoha příběhů roztržštěných na fragmenty, které se jednou vzájemně tematicky zaokrouhlují, jindy se popírají a řadí se do volného textového celku pomocí montážní techniky. Nacházíme tu dělení na hlavní a vedlejší příběhy, nýbrž konstrukci několika se vzájemně tematicky prolínajících příběhů kolem románové postavy Marie, která tvoří jakoby jejich spojku.

Příběh Marie a Jana zabírá ve vyprávění spolu s příběhem Marie a Pavla největší část. Oba příběhy jsou základním strukturálním prvkem textu pro výstavbu jak fabule, tak i syžetu. Oba obsahují různé nabídky možných způsobů četby.

Už i sám název knihy v sobě nese své potenciální smysly: "druhým loučením" může být (mimo jiné) míněno druhé zmizení románové postavy Jana a jeho druhé loučení s bývalou vlastní stejně jako i narážka na úvahu, kterou autorka uvádí jen jednou v textu: "Dvě rozloučení stačí, rozhoduje druhá smrt. Kdo vstane k životu a jak" (s. 70). Loučení zde navazuje antonymně na biblickou představu "druhého příchodu" Kristova, jak ji známe z konce *Zjevení sv. Jana*, anebo také na představu života ohraničeného narozením a smrtí, přičemž narození by bylo podle představ východní mystiky, zvláště hinduistické, prvním loučením od čistě duchovního stavu existence, a smrt by byla jeho návratem, loučením druhým.

Stejně jako název knihy se vyznačuje text neobvykle vysokým potenciálem kódování možných smyslů. I sama organizace textu svědčí o jeho uvědomělé, důkladně promyšlené konstrukci, která se jen na první pohled prezentuje jako náhodně a hravě pojatý konglomerát textových fragmentů.

Richterová předkládá čtenáři zamíchanou kartotéku jakoby bez pořadí, která obsahuje záznamy a skici životopisů šesti osob. Úryvky těchto záznamů jsou před očima čtenáře řazeny do mozaiky, střídající se s doplňujícími metatextuálními pasážemi.

Podle toho, jak *autorskou funkci* definujeme, zužuje se anebo se rozšiřuje počet "autorů" daného textu.

Jeho *organizaci* přebírají v textu dva fiktivní autoři: Jan-autor a Janův-bratr-autor, přičemž je Janův podíl na organizaci textu nejzávažnější.

(u Linhartové ji najdeme například ve výstavbě jména Jiljí), tak použitím motivu básníka-dvojníka z téže povídky. Intertextualita vnější (s prózou Linhartové) se nachází ve *Druhém loučení* dále například v použití obrazu hořícího domu, v citaci: "domu, který mi nebude patřit", motivu větru, zrcadla atd., které všem najdeme v textu *Dům daleko Věry* Linhartové. Intertextualita se samozřejmě také rýsuje v citaci pohádek: *Dlouhý, Široký a Bystrozraký* na s. 132, v použití motivu kouzelného proutku na s. 27, v citaci legendy o sv. Jiří a drakovi na s. 7, a v nesčetných dalších intertextuálních narážkách.

On ho sepsal, sestavil, komentoval, převyprávěl a rozdělil na různé části či "obálky". Janův bratr, který zůstává v textu beze jména, doplňuje nalezený strojepis po jeho četbě o údaje z Janova života, komentuje iluzivnost i žánr textu⁴ a také ho – ve snaze najít jeho konečný tvar – částečně nově "přeskládává".⁵ Oba bratři se zamýšlejí jak nad tvorbou jakéhokoliv textu, tak nad tvorbou daného textu a jeho autorství.

Autorský komentář nachází v textu dále v podobě ženského autorského hlasu, který Janův text nejenom zná, ale dodává k němu i důležité vysvětlivky.⁶ O jeho podílu na organizaci textu se nedozvíme nic – musíme ho však předpokládat. Přítomnost ženského autorského hlasu za mužským vypravěčem pozorujeme v pasážích, kde je promlouvající osobou Jan, což vede k jistému kolísání jeho identity mezi ženským a mužským rodem.⁷

Zahrnujeme-li do funkce autorství i kumulaci a *sběr* materiálu, přibývá do kruhu autorů Marie, která je v textu pojata nejen jako románová postava, ale také jako Janovo alter ego: "(...) jestli Marie je symbolem mé duše nebo moje duše symbolem Marie, jinak řečeno, jestli jsem nesmrtelný díky své duši nebo teprve díky tomu, že miluju Marii. (Že Marie během románu nestárne: no a co má být?) Zatímco tělo chátrá a pozbývá půvabu, duše, napřed divoká a světem šílená, postupně se prosvětluje a krásní" (s. 144).

Oscilace postavy Marie mezi iluzivností a antiiluzivností je charakteristická pro pojetí většiny postav ve *Druhém loučení*: v první větě citovaného odstavce se postava pohybuje od antiiluzivnosti (Marie je jen symbolem Janovy duše) k iluzivnosti ("miluju Marii" sugeruje pravděpodobnost

⁴ "Nevěděl jsem a nemohl jsem vědět, jestli se jedná o Janův vlastní život nebo o zlomek nějakého románu. Postavy mohly být skutečné i vymyšlené, kromě Marie, která ale nepůsobila jako románová postava, ani děti, které vlastně v románu skoro nevystupují" (s. 104).

⁵ "Janovy spisy sestávají z několika obálek delších, víceméně souvislých textů a z různých kratších úryvků, zápisů nebo samostatných drobných prací. Je to román, který můj bratr jednoho dne dopíše? Je to autobiografická změť vzpomínek a deníkových zápisů, pro kterou žádný konečný tvar nezamýšlel? Jakou roli mám sehrát já, mám-li sehrát nějakou" (s. 133).

⁶ "Pročítám jeho dílo už několik měsíců, čtu a různě přeskládávám, a pak zase jako karty vykládám ty stránky" (s. 133-134).

⁷ "Pravda o Melsovi je smutná, jeho jméno je (...). Snad jsem to ani neměla prozrazovat – ke konci příběhu byl přece lidštější trochu" (s. 137).

⁷ Mužská promlouvající osoba například používá přírovnání času k punčoše, která je zde vysloveně ženským atributem: "Dnes jako často slyším skřípot toho prostoru, který se začal zavírat, do sebe zaklápět, smršťovat, slyším praskání času, který se zrychlil, aby se v tom zpětném pohybu hmoty neshrnul nějak nešikovně na jednu stranu jako špatně dopnutá punčocha. (...) Víím, že čas není žádná punčocha navlečená na prostoru, ale víím taky, že se shrnuje, smršťuje, soustřeďuje" (s. 25). Dále také: "(...) bude po budoucnosti. Přestane se konat, punčoše navlečené na prostoru definitivně praskne guma" (s. 30).

její existence). Komentář v závorkách sune postavu zpět k antiiluzivnosti (Marie nestárne, protože neexistuje "doopravdy"), která je navíc potvrzena výpovědí v poslední větě (Marie je přece jen duší).⁸

Chápeme-li autora jako *tvůrce textu*, rozšiřuje se autorská skupina ještě o Tomáše a Pavla, oba pojaté také jako postavy textu. Pavel je nejen autorem dopisů, které jsou v textu podány většinou i s jeho podpisem, ale také autorem pasáží, ve kterých popisuje v ich-formě setkání s těhotnou Marií v Brně (s. 47-50).

Od Tomáše nacházíme v textu "pohádku o životě" a záznam o jeho poslední procházce Římem (s. 122-126). Tomášova pohádka o světě z "krabiček", z nekonečné řady místností, dveří a průchodů je uvedena do textu vypravěčem Janem, je však potom celá vyprávěna z Tomášovy přímé perspektivy, v ich-formě. Tomáš je také autorem obsírnějších rukopisů ("svazků", s. 86) a básní (s. 55), které předal Marii a které se ve *Druhém loučení* nenacházejí. V textu se nachází jen část takzvaných "zápisků" (s. 123).

Ptáme-li se tedy na autora jako na toho, *kdo mluví*, je ve *Druhém loučení* autorství roztříštěno na pluralitu vypravěčských hlasů. Promlouvající osobou jak v er-formě, tak v ich-formě je sice většinou Jan, někdy je však promlouvající osobou také Janův bratr, Marie, Pavel, Tomáš a jednou i ženský autorský hlas, který není totožný s Marií.

Identita promlouvající osoby není vždy jednoznačná. Tříštění subjektu promluvy se odráží v oscilaci mezi ich/er-formou (například na s. 65, kde perspektiva vševědoucího vypravěče Jana v er-formě přechází bezprostředně do wir-formy Tomáše a Marie – přičemž je vypravěčským subjektem Marie – a do ich-formy promlouvající osoby Marie⁹), a tím i v oscilaci mezi mužským a ženským subjektem. Má svou odezvu i v Janově koncepci postavy Marie jako postavy-symbolu (s. 144) a v alegorii "sporu duše s tělem" (s. 85). Zde se individuum dělí na dvě složky, na gramatické osoby: ona (duše) a on (pán). Pasáž slouží očividně stylizaci vnitřního monologu rozdvojeného subjektu. Roztříštěnost identity autorského subjektu je v textu

⁸ Na antiiluzivnost a její souvislost s pojetím postav v próze poukazuje D. Hodrová: Postava definice a postava hypotéza, sb. *Proměny subjektu 2*, Pardubice 1994, s. 75-108. Většina zde uvedených postupů hypotetizace a antiiluzivnosti z prózy Milady Součkové (s. 103-106) odpovídá postupům, které nalézáme také u Richterové ve *Druhém loučení*: volba dokumentárního žánru (deníku) pro antiiluzivní román, znejistění identity nejen románových postav (postavy hypotézy), ale i promlouvajícího subjektu, heterogenní otevřená struktura s časovými přeskoky atd.

⁹ "Tomáš bere nákupní vozík a vstupuje s Marií mezi regály (...). Tomáš má boky jen trochu žensky zaoblené, jen pro zasvěcené oko, a proč ne, mohl by být otcem Mariina dítěte, mohl by být Mariiným mužem, mohli bychom mít spolu domov, kam odvézt nákup (...). Prohlédneme si s Tomášem čaje a bylinkové směsi (...). Stojím v uličce hustě frekventované nakupujícími a srdce tluče silně a šťastně (...)."

tematizována na několika místech.¹⁰ Snaha o rozplynutí autorského subjektu je v textu doprovázena protichůdnou tendencí k upřesnění identity promlouvající osoby: nacházíme části textu, které nenesou stopy jednoznačného autorství, a které by tedy mohly být čtenářem přiděleny několika možným fiktivním autorům. V tomto případě je text (někdy) obdařen dodatečným poukazem na jeho tvůrce: Například na s. 46-47, kde se jeví možnými (fiktivními) autory jak Jan, tak Pavel. Identifikační znaky roztroušené v textu připouštějí oba. Na konci textového segmentu čtenář najde upřesnění, které vede metodou vyloučení k závěru, že promlouvající osobou je asi Jan: "(Toto není Pavlův dopis Marii, takový dopis by Pavel nikdy neposlal.)." Většinou se fiktivní autor dá i bez explicitního poukazu vyvodit z kontextu. Někdy však zůstává otázka identifikace promlouvající osoby zodpovězena nejednoznačně. Uvědomění relativity přidělení "signifié" k "signifiant" a jeho tematizace se prozrazuje právě v poskytnutí dodatečné pomoci autorským subjektem při jeho identifikaci: "V jistou chvíli mi taky došlo, že ve jméně *Jan* se skrývá '*já*' jako v *Giovanni 'io'* a v *Ian 'I'* v *Jean 'je'*. (...) Kniha však tenkrát už byla silnější než já. (Než Jan)" (s. 144).

Představíme-li si text jako kartotéku, dodávají do ní Pavel, Jan, Marie, Anna, Mels a Tomáš její obsah, čili kartičky, na kterých se nacházejí úryvky jejich životopisů. Sled příběhů a částečně i jejich tematické prolínání, jakož i jejich komentář jsou v textu realizovány pomocí vypravěče Jana.

Od *Pavla* se nachází v kartotéce nejen náčrt životopisu, ale také jeho dopisy adresované Marii, které jsou v textu vyzdvíženy kurzívním písmem. Pavlovy historicko-vědecké studie, které podle jeho výpovědí v dopisech posílá po částech také Marii, v textu nenacházíme. Adresátem Pavlových dopisů je Pavlova vysněná představa o Marii, Mariina projekce, která je součástí Pavlova myšlenkového světa. Diskrepance mezi jeho myšlenkovým výtvořem a skutečností románové fikce vyvrcholí v textu pomocí Mariina těhotenského břicha: "Pro Pavla Mariin příběh náhle končil, dál už mu přece tvar dávat nemohl. Břicho bylo evidentní, obtěžkané cizí genetickou i historickou informací" (s. 42).

Metafora Mariina břicha je připravována obrazem Marie jako "schránky" pro Pavlovy dopisy (s. 39). Kroužení kolem stejného obrazu najdeme v použití metafory břicha pro město Prahu: "Praha (...) se proměňovala v útulné břicho" (s. 40), a v synekdochickém zúžení metafory břicha na dělo-

¹⁰ Čí je tvé já.
Čí já je tvé já.
Čí já je tvé. (s. 71)

Dále v citaci "Nevím, kdo jsem, jaký je můj duch... cítím se pomnožný... Já jsem ne-já, jehož syntézou je jakési falešné já...Bud' v plurálu jak vesmír" (s. 80).

hu: "Svezl ji taky autem, tou mužskou dělohou" (s. 40). Mariino těhotenství je zde přeneseno na Pavla, majitele auta čili "mužské dělohy".

Mariino břicho, metafora pro "Mariin příběh", implikuje pojetí života jako příběhu, jako části knihy, kterou lidé svým životem píšou. Obrazu života-příběhu je v textu použito nejen pro Marii, ale také například pro Jana: "(...) moje [Janovy] zlomky příběhu mají ponechávat prostor vědomí nějakého příběhu. Příběhu, který hledám a jímž zároveň jsem (s. 132).

Zúčastníme-li se hry s danou metaforou a pohybujeme-li se dále v metaforickém poli "život-příběh-kniha", najdeme další znázornění problematizace autorství: "Autorem" Mariina "příběhu" chtěl být Pavel. Jelikož mu však dál tvar dávat nemůže – "autorství" mu bylo vzato biologickým otcovstvím Melsovým –, dojde k neobvyklé situaci: "autor" je bez "textu".

V opačné situaci se nachází ke konci textu autor Jan, který se "ztratí" a zanechá text bez autora. Máme tedy důvod konstatovat, že *Druhé loučení* je knihou o otázkách a možných pojetích autorství.

Diskuse autorství zde těží z napětí mezi autorstvím Pavlovým, kde "já odkazuje k sobě" (s. 129) a v sobě také utkví: "Já – protože já" (s. 129), čili autorským subjektem kroužícím kolem sebe sama a stavěným na představě struktury hotové, uzavřené a centrované, a autorstvím Janovým, kde pluralita autorství a nejistota o identitě promlouvající osoby odkazují na představu struktury roztříštěné, otevřené a decentrované. Jedinečnost tohoto autora se odráží leda v jeho nepřítomnosti, v jeho "zmizení".¹¹

O tom, že je v *Druhé loučení* otázka autorství centrální, svědčí tematizace problému Janem na první, úvodní straně textu. Téma autorství je zde pro nezasevěného čtenáře připraveno jako jedna ze záhad textu, kterou je schopen rozřešit až po četbě textového celku: "(...) mám ještě dva nebo tři další důvody k psaní. Jedním z nich je Slepý Narcis, kterého musím dopadnout a zabít jako Jiří draka. Skrývá se přede mnou a zároveň je všude" (s. 7). Ke konci svého textu se Jan ještě jednou vrací k alegorii o Narcisovi, aniž by podal její výklad: "Oč tu jde, už zase: oč tu jde! O lov na Slepého Narcise? Jeho smrt je jednou z podmínek, možná nejtěžší, ale teprve výchozí" (s. 142).

Jeden možný výklad alegorie najdeme v Pavlově "prohlédnutí": "ten Narcis jsem já – to je to velké odhalení. Byl jsem Slepým Narcisem" (s. 130).

¹¹ Pojetí autorství Janova a Pavlova se jeví jakoby ilustrací diskuse autorství ve stati M. Foucaulta: *Qu'est-ce qu'un auteur?*, *Bulletin de la Société française de philosophie* 1969, č. 3, s. 73-104. "Par toutes les chicanes qu'il établit entre lui et ce qu'il écrit, le sujet écrivain dérouté tous les signes de son individualité particulière; la marque de l'écrivain n'est plus que la singularité de son absence; il lui faut tenir le rôle de mort dans le jeu de écriture" (s. 78).

Alegorie o Narcisovi se ovšem dá také číst a vztahovat na další autory textu: metonymní rozšíření obrazu slepého Narcise o výklad homonyma italského "ceco" (český) a "cieco" (slepý) autorem Janem (s. 126) dovoluje jeho přenesení nejen na autora Pavla, ale také na fiktivního autora daného textu Jana a na reálnou autorku Richterovou. Transponování Pavlovy alegorie na sebe sama tvoří tedy jen jeden modus četby, ale vyzývá čtenáře svým předvedením k napodobení. Jedná se o jistou manipulaci čtenáře vnučením metody dekódování textových vztahů, jejíž aplikace je pro četbu či rozluštění textu centrální. Alegorie o Narcisovi slouží tedy ke znázornění problému pojetí autorství, pojetí autorského subjektu a jeho vztahu k textu.

Teprve až když Pavel pozná klamání zdánlivé nevinnosti svého obrazu a své vysněné představy (jak Marie, tak autorství), dojde k jeho "prohlédnutí" (s. 129-130). V textu je Pavlovo poznání znázorněno v pojednání o Narcisovi ve stále nových variacích a jeho promítání na Pavlovu vlastní životní situaci. Pavel píše náčrty o slepém a hluchém Narcisovi, který vegetuje ve své izolaci způsobené zrcadlovým sklem mezi sebou a vnějším světem až do dne, kdy konečně prorazí zrcadlo a prohlédne. Až když se nachází na druhé straně svého zrcadlového obrazu, je schopen uvidět nejen sebe sama, ale také druhé. "Prohlédnutí" je připravováno stupňováním ztotožnění Pavla s postavou alegorie o Narcisovi a vyvrcholí v okamžiku, kdy Pavel pochopí, že *on* je Narcis. Nejen ve smyslu Ovidiova znění o jinochu do sebe sama zamilovaném a egocentrickém, který pohrdá láskou nymfy Echo, ale také ve smyslu pozdější romantické verze o Narcisovi jako o symbolu básníka a spisovatele zrcadlícího sebe sama. V tu chvíli, kdy prorazí své začarované zrcadlo, kdy "odpraví a pochová sebe sama" (s. 129), vrací se mu schopnost uvidět a rozpoznat své "já" a s ní i schopnost jeho uměleckého zpracování: "(...) můžu znovu psát" (s. 129).

Nenapsal jsem nový mýtus o Slepém Narcisovi, nenapsal jsem nic o něm, vzpíral se epickému i teoretickému pojednání. Totiž nešlo mi to, nedařilo se, nebylo možné. Objekt výzkumu se přede mnou ukrýval v nejnepřístupnější propasti: ve mně. Za zrcadlem. Prohlédl jsem, Marie, prohlédl jsem a vidím práci, která na mne čeká, je to pro mne velká, slavnostní, jedinečná chvíle (s. 130).

Pavel implikuje v textu samozřejmě také svého jmenovce, apoštola Pavla, autora epistol knih *Nového zákona*. Oba píší listy či dopisy a oba procházejí zážitkem "prohlédnutí" – ze Šavla se stane věřící Pavel a z Narcise se stane metamorfózou tvorby schopný spisovatel Pavel.

Podle mýtu o Narcisovi lze také symboliku postavy nymfy Echo přenést na funkci románové i vysněné postavy *Marie* – Marie jako ozvěny Pavlova hlasu, Marie jako symbolu Janovy duše a také jako alter ego ženského autorského hlasu, který se v textu jen jedenkrát explicitně prozrazuje (s. 137).

Marie jako románová postava se vyznačuje hlavně pasivitou, takzvaným "nevlastním životem", který je určen druhými. Marie do sebe jen vstřebává činy druhých, diví se, mlčí a je v každém směru postavou trpící. Svým jménem, těhotenstvím bez rodného otce svého dítěte a s náhradním otcem Janem, atributy čistoty, bílou neposkvrněnou barvou svého bytu atd. implikuje samozřejmě biblickou postavu Marie.

Na žebříčku pravděpodobnosti a iluzivnosti má Marie ve srovnání s jinými postavami románu místo výhodné – její mimotextová existence, neboli existence skutečné předlohy pro románovou postavu Marie, je čtenáři potvrzena v textu nejméně dvakrát – Janovým bratrem (s. 104) a ženským autorským hlasem (s. 137).

V pasážích, jejichž autorem se zdá být Jan, najdeme oproti tomu nejen pojetí Marie jako románové skutečnosti, ke které patří i Jan, ale i jeho zpochybnění. Jan zde připouští možnost, že je Marie jen jeho autorským výtvozem, čili že se nachází na jiné, nižší úrovni fikce, než je on sám (s. 48), že je jen "symbolem jeho duše" (s. 144). Znejistění románové postavy Marie je tedy provedeno na několika úrovních fikce a stojí v opozici s jejím utvrzováním. Nedovršenost a neurčitost pojetí postavy Marie odpovídá jejímu tematickému obsazení jako postavy s "nevlastním" životem.

Kromě životopisů Marie a Pavla přispívá k výstavbě fabule hlavně životopis Janův. Stejně jako postavy Marie a Pavla se nabízí *postava Jana* jako prvek textu implikující jeho čtení na pozadí *Bible*. Janova identita kolísá mezi pojetím Jana jako autora knihy *Zjevení svatého Jana Theologa* čili *Apokalypsy*, Jana Evangelisty (a do jisté míry i Jana Křtitele, o kterém píše Jan Evangelista na začátku svého evangelia) a Jana jako románové postavy, emigranta a tuláka z Brna. I tento Jan je autorem jedné knihy. Pro jeho knihu dodali všichni svými životy materiál – ať pro knihu života s biblickou implikací knihy "živých a mrtvých", anebo pro tuto Janovu knihu. Pro ni dodali kromě svých životopisů ještě jiný materiál – Tomáš básně a náčrt pohádky a Pavel dopisy Marii.

Zda text, který Richterová předkládá čtenáři, odpovídá předpokládanému Janovu textu, je samozřejmě nejisté. Víme, že ho do jisté míry uspořádal i Janův bratr.

Konečný text nám nabízí nejen mnohovrstevnou četbu, ale i demonstraci plurality autorství, která vede k myšlence textu bez autora. Čtenář se dozví, že Jan spěchá psát knihu, svou knihu, tu knihu a žádnou jinou. Předpokládá, že jde o knihu, kterou čte, kartotéku, pro kterou, jak mu Jan vysvětlil, Marie nasbírala materiál, než mu ho předala ke zpracování. Tato hypotéza je platná tak dlouho, pokud se čtenář nedozví od samého Jana, že on svoji knihu nenapsal (s. 74), neuspěl ji napsat (s. 79), a pokud ji psal, tak vedl jen pero (Jan přiznává, že je jen médiem jiného autora, hlasem

jiného hlasu, který mu diktuje, co má napsat (s. 73), ba dokonce, že knihu snad teprve napíše (s. 147).

Oscilace mezi biblickými Jany a románovou postavou znejišťuje nejen identifikaci promlouvající osoby, ale i autorství textu. Ve většině textových segmentů se za promlouvající osobou skrývá "pomnožený" Jan, který buď v ich-formě vykládá svůj život, nebo v er-formě, z auktorialní perspektivy píše, přepisuje a komentuje jak životopis Marie, tak Pavlovy dopisy. Jan také vede vnitřní monology s Marií, s Pavlem, se svým zemřelým otcem, se čtenářem a s Bohem.

Prolínání románové postavy Jana s jejími biblickými obdobami a nejvíce s Janem Apokalyptikem je podporováno užíváním stejných identifikačních znaků pro obě postavy: počet popsaných sešitů odpovídá dvaadvaceti kapitolám knihy *Zjevení sv. Jana*, brněnský Jan je označován svou rodinou laskyplně "Janem apokalyptickým", oba Janové dostali příkaz napsat knihu, a jak v této knize, tak i v knize *Zjevení* hoří vše apokalyptickým ohněm.

Pojetí postavy Jana v textu slouží očividně ztělesnění tématu autorství a komplexního vztahu mezi autorem, textem a jeho čtenářem, který připoštlí i představu Boha jako autora "knihy života", do které se všichni svými životy "zapisují".

Neurčitost pojetí postavy Jana, stejně jako jeho autorství, je intertextuálním poukazem na problematiku autorství knihy *Zjevení sv. Jana* a *Evangelia sv. Jana* spojenou s diskusí identity či rozličnosti jejich autora. Jan-autor daného textu implikuje však nejen problematiku autorství biblických textů, nýbrž i oba biblické Jany-autory. Výpovědi o svém poslání sepsat knihu poukazuje na svou předlohu ve svatém Janu z *Apokalypsy*. Monology s Bohem o psaní konotuje oproti tomu Jana Evangelistu a začátek *Evangelia sv. Jana*, kde je tematizováno autorství Boží: "Na počátku bylo Slovo, a to Slovo bylo u Boha, a to Slovo byl Bůh."

Jan ze *Druhého loučení* přemýšlí o smyslu psaní, o psaní jako smyslu existence a o nalézání vlastní identity psáním.

Zpochybnění vlastní existence a identity postav najdeme tematizováno v textu poměrně často a není spjato s určitou postavou: najdeme je třeba v úvahách Jana na s. 78: "(...) nebyl jsem však ani sám sebou, nekonečný přítomný okamžik šedi a spěchu pozřel vše, čím jsem se mohl pro sebe od toho místa odlišit".¹² Stejně jako i v Pavlových dopisech (s. 83-84): "potkal jsem sám sebe (...). To všechno jsem byl já, to všechno jsem nebyl já (...).

¹² Tato pasáž v sobě nese citaci prózy V. Linhartové *Co nejvíc šedé*, úvodního textu z knihy *Meziprázkum nejbliž uplynulého*. Jako v textu Linhartové zde najdeme pokus o vytváření vlastní identity odlišením subjektu od okolního prostředí. O textu Linhartové viz D. Hodrová: Stanu se sebou, stanu-li se řečí (Nad texty Věry Linhartové), *Kritický sborník* 1991 č. 1, s. 34-40.

Chodil jsem tak dlouho, Marie, až jsem konečně ztratil sebe sama, sebe sama v podobě vědce, sebe sama v podobě muže, sebe sama v podobě osoby, která má nějaký život, která má život, o němž se dá psát."

Po zdvojení subjektu dochází ke ztrátě jeho identity. Znázorňuje to třeba záměna identity subjektu Jana s Pavlem. V pasáži, kde je promlouvající osobou Jan, najdeme konstatování: "Slepý Narcis já sám" (s. 142).

Ve *Druhém loučení* tvoří znejistění vlastní identity jakousi *conditio vitae*, kterou si postavy uvědomují a která se projevuje také v jejich pojetí.

Zdvojení identity, které je jednou z forem jejího ztracení, najdeme v textu dále v Janově vyprávění o "tanci před zrcadlem" při návštěvě jedné knihovny. Až za chvíli pozná Jan při pozorném prohlédnutí svého protějšku, že se v zrcadlení skleněných dveří skrývá on sám: "A tak bylo pojednou zřejmé a neodvolatelné, že jsem to já" (s. 81). Zdvojení subjektu zde vede k jeho sebeuchopení či sebeuvědomění. Volba knihovny jako prostoru, ve kterém se zdvojení postavy koná, je poukazem k jeho dvojici, zrcadlicí a množící funkci, jak ji popisuje Michel Foucault: každá kniha v sobě zrcadlí všechny ostatní knihy, knihy minulé a budoucí.¹³ Zdvojení a tříštění jejich autorů je jednou z konsekvencí nastavených zrcadel. Kromě Jana se ke konci knihy hlásí k autorství naší knihy ještě dva koautoři – Janův bratr bez jména a ženský autorský hlas, který čtenáři vysvětluje kryptonym jediného nebiblického jména v textu – Mels: "jeho jméno je složeno ze jmen Marx, Engels, Lenin a Stalin" (s. 137). (Zdůrazňuje-li Melsovo jméno umělost románové postavy, nemůžeme přehlédnout, že Janův bratr není jménem vůbec vybaven. Znejistění identity autorství a postav pokračuje tedy i v oslabení identifikační funkce jména.)

Po zmizení Jana jako románové postavy i jako autora kartotéky se nachází text dočasně bez autora. Janův bratr čtenáři sice nabízí, že se pokusí autora zase najít, ale dává mu na uvážení, že mu jde spíše o Jana – románovou postavu než o Jana – autora, jelikož "pro knihu je lepší, aby autor zmizel" – důležité je dílo samo o sobě, a ne jeho autor.

Knih S. Richterové je v důsledku této úvahy po stránce předávání textu jednoho autora druhému postavena na základě krabičky v krabici, konstrukce, která vede přes pluralitu autorství nakonec ke ztrátě identity textu a rozplynutí autora. Text je hrou na text, hrou na autora, hrou s

¹³ Srov. M. Foucault: *Le langage à l'infini, Tel Quel* 1963, č. 15, s. 44-53; Un "fantastique" de bibliothèque, *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault*, 1967, č. 59, s. 7-30, přetištěno pod názvem *Postface à Flaubert (G.)* in M. Foucault: *Dits et écrits (1954-1988)*, vol. I, Paris 1994, s. 293-312.

kategoriemi výstavby textu a hrou na možnosti kódování a dekodování smyslu.

Druhé loučení je text založený na principu otevřeného díla, jak je navrhuje Umberto Eco.¹⁴ Je to postulace textu otevřeného ve smyslu různých možností interpretací, jak je nabízí daný text. Kódováním možných způsobů četby je však jeho otevřenost omezena, i když se konečný autor textu snaží o dojem nezavršeného celku, který může čtenář libovolně skládat: Jan je se psaním na začátku knihy stejně daleko jako na jejím konci, kniha není napsána a jeho vysněný domov není ještě pořád zařízen. Text, který se nachází před čtenářem, nenašel svou definitivní formu, pokud ji kdy vůbec může mít. Možnost volného pohybu v textu je pro jeho autory podstatnější než jeho strukturace, jak v čase, tak i v prostoru. Od Jana se dozvíme, že "(...) důležitější nežli členění knihy je možnost vidět odkudkoliv kamkoliv, nemluvě o možnosti ocitnout se z jednoho vzdáleného místa na druhém jedním rázem" (s. 141). Pavel mluví o "mimočasi" a konstatuje: "Chápu, že můžu být kdekoliv v čase a v prostoru, je to nakonec docela snadné a každý se to může naučit" (s. 68). Prostor je tedy také kategorie nejistá, bez identity a pevných kontur. Pojetí času i prostoru je postaveno na modelu kruhového pohybu spirály: "Léta, jimiž rosteme, jsou kulatá, větší kolem těch menších, od prostředka ke slupce" (s. 100). Pohyb vede jen zdánlivě odněkud někam: "Kde je svět, kam se chodí, kde je svět, odkud se vracíme, a kde je domov. Pořád jsme u toho. Pořád se k tomu blížíme. (...) Spirála začíná pořád znovu, ale nic se neopakuje" (s. 137). Ideálem se jeví jakási "mimočasová" existence: "Skutky volně procházejí časem všemi směry a jsou pořád živé" (s. 143), a dále: "Otevřel jsem tu knihu o čase asi deset minut poté, co jsem dopsal odstavec o svatém Františkovi. *Stojí mimo čas, tak čeho by se měl od budoucnosti obávat.* – Mluví o člověku osvobozeném od řádu času" (s. 143). Dojmu postulovaného "mimočasu" se snaží autorka při naraci docílit virtuózní technikou časového skoku a rotace podél časové spirály mezi časovými úrovněmi, které samy neustále mění svou polohu. Tato technika vede ke kolísání a zeslabování na sémantické úrovni textu – událost, o které se neví, zda se už udála, nebo se teprve stane, ztrácí na své věrohodnosti a konstituční síle pro výstavbu smyslu textu. Narušením chronologie je zpochybněna identita času.

Znejistění čtenáře destruktivní logiky, linearity fabule a narativního postupu je zřejmé i na úrovni věty a slova. Syntakticky se to odráží v paradoxně nelogických konstrukcích jako: "Miluji Marii a našeho syna, a mám ještě dva nebo tři další důvody k psaní" (s. 7), nebo: "ale já nesedím, *nemám chuť*, čas, papír, psací stroj, klid v duši, víru v užitečnost psaní, jistotu, že to někdo vytiskne, *nemám mléko* doma [nesprávný paralelismus vazby],

¹⁴ U. Eco: *Opera aperta*, Milano 1962; *La struttura assente*, Milano 1968.

a proto pro ně jdu, nebo pro ovoce. Nebo dopisy musím psát. Nemám, nemám, *ačkoliv* [anakolut]" (s. 56, viz také s. 71).

Znejistění jako narativní princip je doprovázeno použitím duální struktury jako systému labilního. V textu nacházíme struktury duální stejně jako jejich překročení. Například tříštění autorství na jeden ženský a dva mužské autorské hlasy je stavěno na koncepci celku skládajícího se ze dvou částí z jedné strany a celku skládajícího se ze tří částí z druhé strany.

Strukturu *duální* nacházíme dále třeba v pojetí Narcise a Echo, Jana a Marie-duše, Pavla a Marie-ozvěny, dvou knih biblických Janů autorů (Jana Evangelisty a Jana Apokalyptika), dvou mužských autorů-organizátorů textu (Jana a jeho bratra), v paralelismu těhotenství Anny a Marie, dále v jazykovém modelu bipolárních opozic jako "Marie"/"Antimarie" nebo "nic"/"antinic", v použití zrcadlení jako dvojícího obrazu a jeho využití i pro rozdělení textu do devíti kapitol (pátá kapitola slouží jako osa dělicí text na dvě stejné části po čtyřech kapitolách a nese důmyslný název: "Pořád tam a pořád zpátky") a podobně.

Strukturu *triádní* nacházíme v pojetí otcovství duchovního (Pavel), biologického (Mels) a náhradního (Jan) a v trojím kódování románové postavy Jana k Janu-Evangelistovi, k Janu-Apokalyptikovi a k Janu-Křtitelovi. Do jisté míry nacházíme překročení duality i v jazykových konstrukcích, které jsou stavěny na principu paradoxu, kde protiklad antonymních struktur nevede k rovnováze, ale k jejímu porušení: ani negací si nemůžeme být jisti.

Gramatickou negací slova se nemusí docílit také negace smyslu: "Nemám ostatně nic proti ničemu. A taky nic pro nic. A taky nic pro něco" (s.120). První výpověď má smysl, ale druhá a třetí odkrývá paradoxně nesmysl a nemožnost protikladu.

Uvědomění náhodnosti a relativity obsazení "signifiant" (označujícího) a "signifié" (označovaného) je tematizováno i explicitně v textu: "slova odcházela zvolna od věcí, zvedala se a ponechávala beze smyslu předměty a pohyby lidí, beze smyslu a bez pojmenování".

Duální systém je Richterovou pojat jako systém labilní a systém v pohybu. Stejně pohyblivé jsou pro Richterovou i žánrové konstanty. Text obsahuje pasáže, které se pohybují mezi poezií a prózou.¹⁵ Slovo a slovosled v nich nesmějí být chápány jen po významové, ale i po rytmické, formální a zvukové stránce:

¹⁵ Na obdobný fenomén v próze Věry Linhartové upozorňuje H. Kosková ve své knize *Hledání ztracené generace* (kapitola Experimentální próza), Toronto 1987, s. 194.

Tak docela bez vlády zavírám oči a nahlížím do tajemství, které mi *zjevuješ* nebo *nezjevuješ*.

Nevím kde *budu*, až *nebudu*.

Nevím kde *jsem*, *když jsem*.

Docela bez vlády. Konečně, silou to nešlo, a slabostí to taky nejde. (s. 82)

Text je upraven do rytmických a grafických částí, jaké se užívají v poezii. Jedna myšlenka navazuje na druhou nejprve paralelismem negace slovesa, potom rytmem a nakonec použitím stejného slovesa v jiném čase.

Nacházíme části textu, které očividně přecházejí do volných veršů (s. 46):

Žil vzdálen sobě samému několik světelných let, byl studený, tvrdý a cizí jako vychladlý meteor.

Každý co dá, to si zase vezme.

Ale z těch kruhů musí vést cesta ven.

Ale z těch kruhů musí vést

Ale z těch kruhů

Na syntaktické úrovni věty zde asistujeme jejímu ubývání, které je rovněž znázorněno graficky¹⁶ a tvoří výklad tvrzení předchozího řádku: "Každý co dá, to si zase vezme." Autorka nám "dá" strukturu, kterou po částech rozbíjí: z věty ubírá nejprve podmět, potom i přísudek. Na sémantické úrovni věty asistujeme paralelně znázornění protikladu výpovědi: "Ale z těch kruhů musí vést cesta ven."

Z těchto kruhů však cesta ven nevede a per definitionem nemůže vést. – Pohyb myslí, který směřuje perspektivně na konec věty, je přetržen a smršťen zpět na její začátek: "Ale z těch kruhů" – v kruhu tedy zůstáváme.

Často nacházíme opakování slova a jeho hlásek, jako například na s.46, kde je text vystavěn na aliteraci hlásek slov "Mels" a "smysl" (po délce 17 řádků se vyskytuje osmkrát slovo "smysl" a čtyřikrát jméno "Mels").

V textu se vyskytuje dokonce i opakování celých pasáží,¹⁷ postup, který v sobě zahrnuje kromě funkce estetické i funkci strukturální. Svědčí o uvědo-

¹⁶ Mohlo by se zde jednat o antonymní citaci formy veršů, kterými končí Nezvalova báseň *Absolutní hrobař* – zde však básník "neubírá", nýbrž "přidává":

Veliký bílý červ noci

Veliký bílý červ letní noci

Veliký bílý červ letní červencové noci

Která učinila neviditelným absolutního hrobaře

¹⁷ Srov. identický odstavec o knize na s. 147 a s. 89: "Kniha začíná a končí jako náš život. Kniha nikdy nezačíná a nikdy nekončí. Jako náš život. Je tu, od té doby, co byla stvořena. Člověk se v ní může procházet všemi směry. Slova mění významy jako naše činy, které taky mění významy v čase a ve světle zkušenosti."

mělem používání jazykového materiálu, se kterým chce Richterová docílit maximálního efektu na úrovni jak "signifiant" tak "signifié". – Signifiant "kniha" nenese v sobě pouze smysl předložené knihy, ale obsahuje i metaforu života jako knihy (s. 89, 147),¹⁸ svázanou s biblickým¹⁹ pojmem "knihy života" (s. 105) a zaokrouhlenou představou, že tvorba knihy vytváří smysl života (s. 99). Nacházíme i místa, kde přihlížíme kroužení kolem smyslu slov a dobírání se k jejich konečnému významu (s. 37).

Na zasněženém nádvoří bylo ticho a Marie přestala mít tu jistotu, že se svým počatým a už dost velkým dítětem může být sama, *jako svobodná, jako matka, jako svobodná matka, jako Marie.*

Nejnovější text Sylvie Richterové vyniká nad předchozími texty polyvalencí pojmů, obrazů a příběhů.

Druhé loučení je hrou na vyprávění, hrou se stereotypy literárních postav a toposů, jakož i demonstrací relativity jakýchkoliv textových vztahů.

Znejistění na sémantické úrovni textu polyvalencí a nejednoznačností promlouvající osoby i autorství je doprovázeno zpochybněním syntaktické vazby věty, výstavby slova a gramatických konvencí.

Paralelně k sebereflexi textu nacházíme i jazyk reflektující sebe sama a vytvářející vratký systém konvencí, který vyzývá jednak k rozrušení logiky syntaktických vazeb, například:

Zdá se ale, že pro nikoho nemůžu nic udělat. Ne že bych nechtěl. Tolik pořád pracuji. *a snad. A přece.* Často mi děkují, *ale* (s. 71).
Nemám, nemám, *ačkoliv* (s. 56).²⁰

Jednak k vytváření novotvarů:

Vyhodil bych všechno z antipracovny s antiknihovnou, smetl z antistolu antioknem do antipředzahrádky v antipraze, z antisvěta, antimikrokosmu, antirodinného antištěstí (s. 120).

Omezenost a relativita jazykového systému a jejich následky pro sdílnost stojí pro Richterovou nadále v popředí autorského zájmu. Svědčí o tom

¹⁸ Do metafory "života jako knihy" zapadá i Janovo vysvětlení jména dcery Blanky: "(...) syn se jmenuje Michal a dcera Blanka. Blanka od *bílá*, čistá, nepopsaná stránka" (s. 89).

¹⁹ Viz např. v *Knize Zjevení*: 3, 5; 13, 8; 17, 8.

²⁰ V obou příkladech nacházíme elipsu části věty či celé věty. Místo věty nese spojka či spojkový výraz smysl nedokončeného protikladu.

důsledné vestavění znejistňujícím mechanismů – jak na jazykové, tak na sémantické úrovni textu.

Ale pochyby nad komunikační schopností jazykového systému u Richterové nevedou, jako například u Věry Linhartové, k eliminaci fabule, příběhu a nakonec k umlknutí,²¹ nýbrž vedou k výstavbě bohatých vztahů na sémantické úrovni. Přibývají motivy a látky z *Bible*, mýtů a pohádek, nacházíme však také repertoár motivů konstantních, kterými jsou třeba: návrat, domov, paměť, psaní, čas, hledání vlastní identity, a dokonce i postava Narcise²² – autorka jen pokračuje v jejich variaci a výstavbě.

Obohacení deníkové prózy Sylvie Richterové tradičním vypravěčským materiálem, který v sobě nese vysoký potenciál interpretačních možností a odklon od poměrně úzkého zorného úhlu deníkové a vzpomínkové prózy, dovoluje nové výpovědi o jejich starých tématech.

A abychom použili symboliky mýtu o Narcisovi, můžeme říci, že v dané próze nalezla autorka proražením sebezrcadlení, vně zrcadla, způsob tvorby textu, který je pokusem o hledání tvaru díla v jiném směru než doposud – lov na autorčina Narcise se vydařil.

²¹ Srov. K. Chvatík: *Melancholie a vzdor (Eseje o moderní české literatuře)* (kapitola Nad knihami Věry Linhartové), Praha 1992, s. 227: "[Linhartová] Dospěla až na hranice jazykových inovací i na hranice obecné sdělnosti (...) a zmlkla, jako by vyčerpala možnosti české prózy."

²² Narcise nacházíme už v próze *Místopis* (v kapitole Cesta strachu), kde je označen jako "nejstrašnější bytost" a použití jeho jména je zde ještě bez vztahu k mytologickému kontextu jeho postavy. V téže kapitole slouží Narcis ke znázornění ženského vypravěčského subjektu a nabírá už částečně své mytologické podoby a symboliky:

"SLEPÝ NARCIS ŽEHLÍ ZÁCLONy [sic]. Oči zasklené. Také mluví."

V poslední kapitole (Přikládání významu) je jeho symbolika už spjata s třífštěním identity a podtržena využitím obrazu zrcadla, neslouží však výstavbě smyslu celého textu.