

Smetení ze stolu

Jaromír Typlt

Na takové hry už není čas!

A dál se o tom nebavit.

Rázně a jednoznačně to utnout.

Jednou provždycky se od toho osvobodit.

Vložit do hlasu únavu i krajní netrpělivost zároveň: na takové hry už není doba, to snad kdysi, když to letělo, ale co teď s tím? – a zároveň: na takové hry už opravdu nezbývá čas, zbytečné zdržení, nic se tím nezíská a nás už přece čekají jiná věci!

Pryč s tím.

Tohle je pryč.

Vyhnout se tomu dřív, než bude pozdě: jako každá hra, i tahle může člověka snadno obrát o celý život.

Hráč, který to tu před více než čtyřiceti lety rozehrál, zanechal řadu neklamných znamení, že si o Hře, jakkoliv ho strhla a pohltila, nepřestal v skrytu myslet svoje: „Je už nepochybně zřejmé, že jde o popis soustavy založené na omylu,“ píše ve druhém deníku břichomluvce. „Nehodlám sebou jenom tak mrskat ve své vlastní soustavě.“ A nedlouho před koncem, když znovu zaváhá nad jedním z herních prvků: „Nechtěl bych být tím, kdo po tom ještě bude pátrat. Mám dost svých starostí.“ To jistě není velké povzbuzení, ale odpovídá situaci. Hra po celou dobu neujasňuje svoje pravidla, spíš je čím dál víc zahaluje, překrucuje, podezřelými doplňky a výjimkami jim bere i poslední zbytky přehlednosti. Každý si to bude muset znovu prohloubit na vlastní pěst. Možná by měl být sestaven nějaký průvodce Hrou, ale v jaké podobě by vlastně byl k užitku? Jako místopis předvídající nevypočitatelné tékání orientačních bodů? Jako překladový slovník pro jediný jazyk, ve kterém určitý význam postupně prochází všemi slovy? Jako příručka pro věštění z náhodných skupenství a tvarů? Nebo snad jako mnohasetstránkové *Dějiny prkna ve Hře na ohradu Stanislava Dvorského*? Není tak těžké si je představit. Prkno se ve Hře vyskytuje přibližně patnáctkrát, a je tedy ještě v lidských silách zmapovat, jak se každým dalším návratem mění jeho tvářnost, váha a zapojení do celku. Zprvu jen okrajový výskyt prkna ve skutečnosti rafinovaně kryje jeho předurčení stát se nakonec jedním z určujících prvků Hry, takže touto cestou by se snad dalo proniknout do tajemných vztahů, které Hru posunují kupředu. Pokoušet se psát dějiny křesla, bleďmodrého mýdla, průzoru, houštiny nebo mřížoví by už asi ztroskotávalo na rozsáhlosti výchozích dat. Stačí jen chvíli zauvažovat o nepředstavitelných rozměrech takto pojatého badatelského díla a rázem si uvědomíme něco, co se kupodivu vůbec nepředpokládalo: ve *Hře na ohradu* je při její útlosti asi zapsáno opravdu jenom to nejnutenější. Chtít ji rozebrat by skoro vždy znamenalo napsat něco obsáhlejšího, než je ona sama. Nejstručnějším možným průvodcem po *Hře na ohradu* je tudíž právě *Hra na ohradu*!

Je zvláštní, že ten, kdo se ve Hře pokouší vyznat jako první, bývá tak často považován za tvůrce jejích pravidel.

Nemine ji ovšem osud literárního díla. Zhltnutí, zhodnocení a založení. Obávám se, že česká literatura by si s *Hrou na ohradu* dokázala poradit mnohem líp, kdyby šlo

o překlad z cizího jazyka. Potvrzovalo by jí to, že takové hry se hrají někde *jinde* a časem třeba dorazí i sem, takže není od věci se jim přece jen trochu věnovat. Nebo kdyby to alespoň bylo výtvarné dílo podvržené v podobě knihy: různé hustoty slovních výměstků by působily jako pasta pozoruhodně promíchaná s drtí a špínou, takže každý nános by přímo lákal k prohlížení zblízka. „Napadlo mě, že by to mělo být opravdu raději namalováno. Nezní to trochu uštěpačně, a možná i dutě?“ I pod maskou odborné fenomenologické studie o „cvrčkovitém Bytí“ nebo sebraných zápisů ze sezení nějaké obskurní psychoanalytické školy by se takovému textu dařilo asi víc, než na tom zdánlivě nejsvobodnějším poli, kterým je čtení výhradně pro takzvaný čtenářský zážitek. Nebývá u nás zrovna vítáno, aby na tomto poli někdo hospodařil s cílem dosáhnout tak opomenutelných výnosů: „Věřil jsem, že bych tím mohl pohnojit své lány plevel. Hlízy jsem vykopal, hnoje, co hrdlo ráčí, nic naplat: plevel zas uhynul.“ Takže poezie zapleveleného jazyka? Stanislav Dvorský se prozatím představil dvěma knihami básní – výběrem *Zborčené plochy* (1958–1985, tiskem 1996) a opožděně vydanou sbírkou *Dobyvatelé a pařezy* (1967–1972, tiskem 2004). Obě byly přijaty spíš jako splátka dluhu, připomínka jakési minulosti, i když se právem mělo mluvit o vstupu básníka, který zcela nově, svým vlastním způsobem pomíchal vztah mezi jazykem a skutečností. Mnohdy se u něj ani nedá rozlišit, kde slovo přestává pojmenovávat věc a začíná se o své vůli jako věc chovat. Ale místo aby se prověřilo, jestli z Dvorského poetiky náhodou pro českou poezii nevyplývají něco, co by s ní mohlo pohnout, odkládají se jeho texty s udivující samozřejmostí mezi hry, ze kterých jsme se sice poučili, ale jejichž čas už je pryč. A co hůř, neuvažuje se přitom ani tak o Dvorském, jako o skupině, ke které kdysi patřil. Jako by to byl víc jejich než jeho vlastní hlas. Jenže co potom se *Hrou na ohradu*, kterou autor tak dlouho cítil potřebu držet u sebe, že ji ani svým nejbližším tehdejšími přátelům nezpřístupnil víc než v několika částech? V jejím případě je teprve celek rozhodující, protože kapitoly se navzájem upřesňují a jsou-li vytrženy, někdy i dost zásadně mění svůj význam. Ani to na věci nic nemění? I tak je to hra jejich časů? Jejich rukopisů? Jejich magnetofonových pásků? Čtyřicet let je prostě jen náhodná doba odložení, která mohla být klidně i delší i kratší? A co se týče dopadu textu: *jako by se stalo*?

Jeden tah ve hře a hra celá zase jako jeden tah v jiné hře. Všechno se dá hodit za hlavu...

Počkáme si, jestli nám Hra přece jenom nevytře zrak. Pro začátek by stačilo, aby se někdo pokusil dopočítat se v ní „hracích kamenů“. Alespoň těch základních: křeslo, noční stolek, popelník, bílé mýdlo, zobák, špalek, provázek, tuň, hadrové výplně, dřevěný výstupek, průzor, hrnec, stín dravce, pes, lahve, jasmínové rozcestí, slzopád, mlha, hmatání, představení, měsíční světlo, dráždivé blýskání... „Co kašna? Jako by pocházela z jiného textu! Byl jsem udiven, jak se to všechno změnilo, když jsem zjistil, že kašna není kašna, nýbrž obyčejný popelník.“ Toto krátké upřesnění na posledních stránkách *Hry na ohradu* dává malou naději, že snad přece jenom nedojde na úplně všechna myslitelná slova... Přesto přicházejí další nečekaná překvapení – když už se čtou tak nějak smíří s tím, že herním prvkem bude s největší pravděpodobností i slovo *nezapomenutelný*, začne se mu vzápětí rozkrývat celé spiknutí obdobných výrazů: nezbytný, neproniknutelný, nepojmenovatelný, neporovnatelný, nedocenitelný, nesnesitelný, nevychutnatelný, bezpříkladný... Tím vším se ve Hře posouvá? A má to snad dávat dohromady nějaký ornament? Rozvíjejí se mezi těmi slovy nějaké vztahy? To tušení je málem podlamující... *Dějiny prkna ve Hře na ohradu Stanislava Dvorského* by nám připomněly skutečnost, která má určitě daleko k pouhé náhodě: Hra na ohradu totiž předvídá budoucí dohady o rozsahu svých hracích prvků a řeší je – obratem prkna. Stačí si najít nejdelší závorku v 18 *fragmentech Ohrady* a přesvědčit se, že je vymezena

na jedné straně chvíli, kdy břichomluvec překlopil prkno nahnílou stranou vzhůru, a na druhé straně návratem prkna do původní polohy. A že uvnitř závorky je komentář, který neposkytuje ani tu nejmenší jistotu... Má to být hermetická signatura, zašifrovaný vzkaz, nebo už prostě jenom výsměch? Sprosté fixování někoho, kdo ví víc a chce si to podržet jen pro sebe? Zdá se, že text si to tak vynutil: Hráč jistě předvídal, že kdokoliv, kdo se odhodlá ho sledovat, si dost zkusí, ale těžko proti tomu mohl něco udělat, pokud chtěl Hru dohrát. Dokázal se vžít do kůže čtoucího, který záhy místo odstavců vnímá už jenom plochu plnou nepřehledného hemžení, přestává tušit, co která slova znamenají, a ze všeho nejvíc asi touží po tom, aby přišel nějaký zásadní zlom, který by nepřipustil už žádné další slovo... Přerušit to, prosápnout stránku a konečně si ulevit pohledem do té díry - nepopsaného průzoru, kde už je jenom nic, které se nechce stát ničím jiným! Leccos naznačuje, že Hráč se tomuto přání dokonce v mezích svých možností pokoušel i sám vyjít vstříc. Tak se v textu bez ustání tvoří různé díry, přeryvy a pomlky, trhá se to na sto tisíc způsobů, ale naděje, že by to mohlo čtoucího uspokojit, je přesto mizivá: *zapsanými* děrami se plocha ještě víc zaplňuje, zneřehledňuje a šíří.

Proti hrací ploše lze úspěšně zaútočit jen svrchu nebo odspod, a vůbec nejlíp kolmo k ní.

Slovy samotné hry by se to dalo vyjádřit i tak, že text sám sebe nikdy neproděraví, protože místo děr je mu dáno tvořit jen další a další *ohrady*, nekonečně prolamované a vrstvené. Už od první stránky se ve Hře přece hraje právě o to, co je *díra* a co je *ohrada*. Tedy: co lze opustit a co opustit nelze. Osmnáctý fragment *Ohrady (Z deníku břichomluvice II)* se tím uzavírá málem jako vynuceným přiznáním: „do *díry* je možné spadnout nebo zalézt... a posléze zase vylézt, vydrápat se nebo trochu se oprášit, narovnat límec a vyjít ven...“, zatímco „podstatou *ohrady* je naopak nemožnost ji opustit“. Hra je v tuto chvíli text (nedá se vyloučit, že by se někdy mohla stát zase něčím jiným), a ten sám ze sebe nevyleze. Čili *ohrada*. Pro čtoucího, jistě, je to celkem vzato *díra*, protože i když se začte, ze kteréhokoliv řádku se může vyvléknout, vyskočit ven, zavřít knihu, vrátit se k ní nebo ji už nikdy nedočíst. Ale mezi větami, mezi stránkami je to jako uprostřed ohrad. Koneckonců, proč i název zůstal u toho, že je to *Hra na ohradu*? Protějškem by mohlo být třeba něco jako *Vydírání u díry* nebo *Dohra skrz díru*, ale o tom se v názvu už nemluví: o *dírách* se mlčí. A je v tom jistě záměr. Pokud čtoucí třeba jenom na chvíli podlehne pokušení sám si trochu zahrát a zkusmo si na *ohrady* a *díry* rozdělit svůj vlastní svět, znenadání zjistí, že už v tom tak nějak vždycky vězel. Ještě dřív, než začal číst.

Je-li hrací plocha toho druhu, že se dá smést ze stolu, bude dobré mít i tuhle možnost pořád na paměti.

I přes přítomnost břichomluvice, který nás vede, zůstává *Hra na ohradu* smotaným chumlem možných cest. Dokonce ani to, že je dáno pořadí vět, jak jdou za sebou, nezaručuje bezpečný průchod. Hodilo by se mít zkušenost někoho, kdo je zvyklý číst si a přehrávat záznamy partií. Tento druh literatury se často neprávem přehlíží, a přitom čtoucího učí mimořádné disciplíně: sledovat tah po tahu, jak se vyvíjely rozhodující situace, vyhledávat okamžiky, kdy přesně začala prohra jednoho a výhra druhého, domýšlet možnosti, jak by se ještě bývalo dalo všechno změnit, ale v žádném případě nezasahovat. Nedělat nic víc, než si pro vlastní potěšení oživovat, jak se to doopravdy hrálo. S takovou průpravou by se třeba větě „Znovu jsem si uvědomil, že díra je zobák“ určitě podařilo porozumět v celé její překvapivosti - prožít ji jako úplně nové spojení, které se sice dalo očekávat („znovu jsem si uvědomil“), ale které na sebe zároveň dalo

čekat až do toho přesně načasovaného momentu, kdy mohlo zapůsobit jako převrat, změna v postupu hry, a proč to neříct - náhlé osvícení. Samozřejmě, od osvícení se u nás žádají zcela jiná prohlášení: „teď už vím, že všechno je propojené, nikdy nás to neopouští, sám nejsem nic“ apod. Ale to koneckonců není nic víc než upřednostnění jednoho slovníku před jiným. Mohlo by se to pojmenovávat docela jinak: „V ohraničeném prostoru s nulovou nebo dokonce zápornou křivostí, jakým je ohrada, se vědomí může z ničeho nic potkat s vesmírem jako - například - se sušenou švestkou.“ Objeví-li se taková poznámka uprostřed knihy, navíc ještě v deníku břichomluvce, dobře udělá, kdo si sušenou švestku nezapomene zapamatovat. Velmi pravděpodobně s ní bude mít ještě co do činění. Možná víckrát, ale možná už jenom jednou, v samém závěru Hry, až bude prolomena poslední obrana: „vesmír se urval / pes po něm neštěkl“, takže bezprostřední střetnutí je už na dohled, a opravdu, „tady dole sušená švestka / tam nahoře je díra v prostoru“ a několik málo závěrečných veršů, podtrhujících ten průlom. Jeho drtivost. Jeho nevyhnutelnost. Konec utkání, a ať si v tom vidí kdo chce co chce.

Hrací ploše se nechce nikde končit. A pokud jí někdo napomáhá při rozmývání jejích hranic, je to nezodpovědný hazard doslova se vším.

Nezarazilo přece jen někoho to slovo „vesmír“? Není to zahrávání s něčím, co do Hry zas tak úplně nepatří? Podvrh z cizího slovníku? U některých slov se přece nedá zapomenout na to, kolik toho znamenají *jinde*. Kolik různých her se na ně odvolává. Jak je potom udržet pod kontrolou? Jiný příklad: když se břichomluvci zdá jeho *sen o ohradě*, najednou na vlastní oči vidí, o čem předtím jenom slýchal: že *ohrada* je knihovna. „Bez oken, bez dveří, knihovna... do sebe uzavřená... prostora bez vchodu a východu.“ Čtoucímú rázem naskočí několik propojení, která by předtím nečekal: vždyť například jen o dvacet stránek dřív se v břichomluvcově deníku objevila krátká úvaha na téma, jestli *ohrada* není vlastně bludiště. Knihovna a bludiště... To by ale víc než podezřele upomínalo na hru, do které nás vtahoval jistý Borges! A Borges, to rozhodně není první jméno z literárního kontextu, které by se od doslovu ke *Hře na ohradu* očekávalo, naprosto ne: je tu cizí! Když už, tak se mělo začít se samomluvami jistého Becketta, zadřením jazyka v české experimentální literatuře na přelomu padesátých a šedesátých let, přehodnocováním surrealismu, absurditou, konkrétní hudbou, konkrétní poezií... Měly se přetřásat průhledné narážky jako „Nějaký revolver s bílými vlasy? Čmoudící žirafa?... Uražená pěvkyně? S bílými vlasy? Bezvlasá?“, k rozsáhlým srovnáním mohlo navést i „Bohlelavovo baletní upadnutí“ na samém začátku *Snu o Černé tanečnici*, protože mimoděk oživuje vzpomínku na potrhlé baletní vstupy a pantomimy ve společných textech Karla Hynka a Vratislava Effenbergera. Neuniká nám někde v zástupech postav z jejich her i sama tajemná Černá tanečnice? Pátrání bude zřejmě bezvýsledné, ale zato se provalí podvod s houslemi ve třináctém obraze hry *Jela tudy dáma* (1950), který by docela dobře mohl mít souvislost s jednou z mála „reálných zápletek“ ve *Hře na ohradu* - s ladicími kolíky u Střemhlavových houslí, bezostyšně vyměněnými Žvahlavem. To všechno jde, to jsou ještě přípustné asociace. Nebo se to lze vzít za jiný konec, vsadit na svůdné slovo „informel“ a dovolávat se všech druhů prasklin, plesnivin, rozmočenin, odchlípeností a cákanců, které v šedesátých letech nahruly do obrazů a fotografií. Scénografií se to samozřejmě týká též: „... někde na konci parku, spíš u rozvalin než u zdi, kam sváželi shrabané listí, byla nepopsatelná hromada (*kompost, slatina, nakupenina...*), překonávající veškeré mé očekávání...“ (*Zpěv břichomluvce*). Ale když se tu Beckett zničehonic zláme v Borgese, je to už hra docela jinak nastavená. Je sice pravda, že představa bludiště se dlouho neudrží - břichomluvec ji velmi rychle stáhne zpět, protože je to pohled na *ohradu* zvenčí, a to by „rozhodně, nezrušitelně zahýbalo s její podstatou“. A ani jeho *snu* není radno plně důvěřovat: je to koneckonců *sen*, i ten nahlíží věci zven-

čí a často je vysvětluje jen tím, že si je přizpůsobuje. A jestliže ukázal knihovnu bez oken a bez dveří, jako první měl přece jenom přijít na mysl Leibniz se svojí monádou. Ovšem ten pocit, že do Hry vstoupilo něco, co ji celou jakoby umísťuje jinam, se už nepodaří zapudit. A navíc nikdo neví, jestli je to špatně. Někde je snad psáno, že je to tak špatně? „Propadnout starostlivosti: vyhýbat se poznamenaným prknům.“ (*Zpěv břichomluvce*) Na to by doopravdy musely vzniknout *Dějiny prkna*, aby se ukázalo, jestli taková starostlivost náhodou není úplně zavádějící.

Ať se znovu ozve ten, kdo se opovážil o Hře prohlásit, že něco zachycuje! Ať to přede všemi zopakuje nahlas a ať se dozná, co všechno tím slovem připustil!

Tu otázku prostě nelze obejít: když je to *díra*, je nebo to není ta samá, kterou Dvorský až do vytržení vzýval, rozpočítával a roztáčel hned na několika stránkách své asi nejznámější básně *Koleje* (1961, 1963) – „...díra záňadří díra zasvištění díra rychle zmačkané noviny díra...“? A když v úvodu *Kolejí* píše „až se tam jednou půjdu vyspat nebude to nic jiného než strašné konstrukce ze shnilých prken“, rodí se už někde tam představa ohrady? Přitom v podrobně pojatých *Dějinách prkna ve Hře na ohradu Stanislava Dvorského* by se asi nashromáždil dostatek důkazů o tom, jak vlastně až skoro do posledního okamžiku Hry zůstává povaha ohrady dokonale nejistá: o prknech se ve vztahu k *ohradě* nikde nemluví, vůbec není uvedeno, z čeho se *ohrada* skládá, takže teprve poslední zmínka o prknech v celém textu konečně stvrzuje to, co se dalo tušit: „Vně ohrady? Aha! (Vybledlé AHA na prknech plovárenských záchodků...!) / Ohrada z prken. Hrana ohrady. / Hra na ohrady? Aha!“ Stvrzuje to ale tak, že pochybnosti už zůstanou. *Ohrada* se nakonec může skládat z čehokoliv, vůbec to není tak jednoznačné jako třeba ve verších Petra Krále „Na předměstí stála ohrada / normální ohrada z normálních českých prken“ (ze sbírky *Bar Příroda*, 1967), nebo v jiném znění, které nabízí Vratislav Effenberger v *Problému skladby* (1962): „v životě jsem neviděl nic tak zašlého ale zároveň pevného jako spodní konce starého prkenného plotu zaneseného prachem“. Ať tak či tak, ocitáme se rovnýma nohama uprostřed tzv. názorového okruhu UDS, ke kterému se Stanislav Dvorský v době psaní Hry na ohradu počítal. Některé představy, jak je vidno, tu byly sdíleny společně – a cesta do úskočného, drzého světa nejběžnějších výjevů a věcí, kam Vratislav Effenberger jako teoretický vůdce i s obdivem vnímaný básník svoje mladé spřízněnce vedl, jako by podél dlouhé řady prken procházela zcela zákonitě. Protože je na ní něco přízračného, ale zároveň i přisprostlého, mohla se *prkenná ohrada* stát dokonalým ztělesněním onoho „útěku do skutečnosti“, o který se tito autoři (vedle výše zmíněných ještě Prokop Voskovec, Zdena Holubová, Karel Šebek ad.) společně pokoušeli. Na malířská plátna jednou konstrukce z prohýbajících se prken převede člen Effenbergerovy surrealistické skupiny Martin Stejskal. Od roku 1962 ale Dvorský začal představu *ohrady* posouvat dál, a protože řadu svých her hrál tehdy v těsném propojení s Petrem Králem, záhy se i v Králově básni *Co se děje* (1963) objevuje „obyčejné bednění kterékoliv prkenné ohrady už ale jen při malém odstupu / také jiná vytouženější ohrada motýl zahozený hbitě přes ohradu“. Bylo by zajímavé někdy ověřit, nakolik tuto možnost předznamenávají už Effenbergerovy rukopisy s básněmi z padesátých let, například *Veliké náměstí svobody* (1955–57): „co je věčnost když ne prkno rozpálené sluncem / které sem proniká se všech stran aby učinilo noc ještě / hlubší“ (báseň *Seník*). Karel Šebek, který dlouhá léta neúnavně přepisoval na stroji, cokoli se mu od jeho přátel dostalo do ruky, to v roce 1971, už za *ohradou* psychiatrické léčebny, dosloví tónem osobní zповědi: „a od té doby nekonečná noc překousnuté prkno mezi dvěma větami / abych mohl dále plavat / ve víru který se točí na papíře mého života“. A o dva roky později jednu ze svých básní nazve stručně a jasně *Budu lyrický jako prkno*: „Jako by se ve mně něco zlomilo když jsem začal psát / jako by se ve mně zlomilo prkno / psát totiž stavět

si blázeňec ze slov“. K tomu se dá už jenom doplnit, že ve *Hře na ohradu* se prkno láme celkem třikrát. Dvakrát jen v okrajové zmínce, ale potřetí s bezprostředním dozvukem praskotu, o kterém se neví, co vlastně způsobil: „Seděl jsem na konci prkna, krátce před tím, než se zlámalo.“ Označení strohé, poloha nezpřesněna.

Jestli je někde nutné začít se mít opravdu na pozoru, pak je to chvíle, kdy se Hra začne tvářit, že je výstižná.

Pro všechno to zaujetí *ohradou* se z předchozích úvah dost podezřele vytratil obraz *díry*. A ještě podezřelejší je, že nepadla ani zmínka o tom, jaký vliv na činnost okruhu UDS měli v první polovině šedesátých let malíři jako Mikuláš Medek, Josef Istler, fotografka Emila Medková nebo dlouho nedoceněný Alois Nožička, jehož průzkumy beztvarostí budou svou povahou Dvorskému asi nejbližší. A kde zůstali autoři jako Věra Linhartová nebo Milan Nápravník? Mimo, a to rozhodně ne náhodou. Ačkoliv se účastnili týčž ineditních sborníků (*Objekt 4 a 5*) a magnetofonových antologií (*Antologie 1962, Fragmenty 1963 a 1964*), jejich způsob zacházení s jazykem byl uvnitř okruhu jakýmsi protipólem k obraznosti typické pro Effenbergera a jeho mladé přátele. Nabízí se dokonce zkratka tak svůdná, že se asi nepodaří odolat: mezi dírou a ohradou – nedalo by se to pro tuto chvíli účelově přeložit jako „mezi Nápravníkem a Effenbergerem“? A ne jenom pro ten odkaz k Nápravníkovu těžko zapomenutelnému *Omlouvám se vám, že nemám díru*, které si za název pro svůj cyklus fotografií vybral Alois Nožička. I takový *Moták* (1961) přece už z povahy svého názvu hledá, kudy uniknout. „Lezu a plazím se, sunu se kupředu, dolezu po bříse k neznámé dírci, dolezu k dírci, k dírci, co dírci, k níž bezmála dolezu. Díra jak nic...“ Přitom už první část *Motáku* končí podřeknutím: „Začala hra na hledání vrat.“ Skutečné hledání vrat by jednou končilo ztrátou dalších slov, ukázal by se východ ven a žádné další výmluvy. Hrát jenom takovou „hru na“ hledání vrat, to naopak dovoluje nikdy nepřestat. Zůstat si v tom. Obkružovat si svoji vývěvu do prázdna a se vši obšírností kolem ní tápat. Určitou ustrnulost své poetiky takhle Nápravník dokázal přetavit v téma – v přiznané neschopnosti prolomit vězení svého vlastního rytmu, situace a obraznosti zacházel až na mez, která je koneckonců společná všem lidským neschopnostem. A to byl pro autory z okruhu UDS jedinečný příklad, jak si vytvářet vztah k vlastnímu psaní. Vidět se v hmyzím pinožení svých vlastních vět, smát se svému úpornému nicneříkání a neslevovat z něj... Ale i příklad Věry Linhartové ukazoval, z čeho neslevovat, a možná by se to i u ní dalo nazvat úporným nicneříkáním, kdyby ovšem nerozehrávala tak odlišný druh her. Její prózy v těch letech většinou zaznamenávaly svoje vlastní stržení nepředvídatelným směrem, obvykle i s mírným údivem, kde se to v nich vzalo. Jako kdyby se *Hra na ohradu* začala sama podívat pozvolnému zjevování svých Bolehlavů, Tupohlavů a jiných Hlavů. A nepodivuje se mu vlastně? Znenadání se mění ve svoji vlastní inscenaci, tak jako je tomu u Linhartové třeba v textu *Rozprava o zdviži* (1960), který začíná opravdu jako rozprava, ale postupně se z něj do všech směrů rozbíhá děj se svou vlastní logikou. Což je dobré varování, aby to v tomto doslovu už velmi brzy nevzalo podobný obrat.

Hra se krutě baví na účet toho, kdo si myslí, že jenom obchází kolem a za chvíli půjde dál.

Upřímně řečeno, mnoho nechybělo a místo vzorově useknutého závěru by to tu celé končilo zabřednutím do Heideggera. A to by nebylo na jednu stránku... Těžko se někdy podaří přesně popsat, v čem to vězí, že *Hra na ohradu* je tak úchvatně nepostižitelná právě v momentech, kdy se v ní po něčem sáhne. Jako *báseň věcí* nemá skoro obdoby. Heidegger ovšem předpokládal (viz *Bytí a čas: Přípravná fundamentální analýza pobytu*),

že když už umíme po něčem sáhnout, tak tomu zároveň už nějak rozumíme. Náš svět je podle něj tvořen právě tím vším, po čem umíme *samozřejmě* sáhnout. *Hra na ohradu* to nevyvrací, ale naznačuje, že ze strany věcí by to mohla být dokonale ovládaná přetvářka. Zastírání skutečné hry, kterou s námi hrají. „Odpověděl jsem jednoznačně: Jsou to napřážené rukojeti a nic z nich nevyčnívá.“ Patří takové rukojeti ještě do oblasti příručního jsoucná? Připustil by Heidegger, že jsou to rukojeti? Opravdu není možné zajít dál, než k této otázce. K vybídnutí, aby *Hra na ohradu* byla pochopena jako pokus o experimentální fenomenologii, aniž by se přitom od ní očekávalo něco jiného než „nadbytek neplatných zjištění“, „převrácení naprázdno“ nebo „poklad vystydlého zmítání“. Právě v tom je totiž její největší přínos. Přivádí nás k vědomí, že slova se umějí zbůhdarma povalovat jako kterýkoliv krám a stejně jako on dokážou někdy nejvíc říct tím, že jsou už naprosto nepoužitelná. Komu to ještě nestačí, měl by zaměřit veškerou pozornost, které je schopen, na drobnou scénickou poznámku, že postavy (v tomto případě Žvahlav a Smrtihlav, ale týká se to i všech ostatních) „prostupují čímsi, čemu se (jde-li o text) nejpřesněji říká – hluché místo“.

Listopad 2006