

# Zadoslovučinění

Jaromír Typlt

*Žárovka s výkonem 100 W a s účinností 2 % visí v noci na stromě uprostřed louky ve vzdálenosti 1 km od vás. Odhadněte, kolik fotonů dopadne na sítnici vašeho oka za 1 s.*

Prof. RNDr. Ján Pišút, DrSc. a kol.:

Fyzika pro 4. ročník gymnázií, 1987

Vzhledem k naléhavým návratům „nepředpojatosti dění“ v díle Věry Linhartové se mi zdá důležité na tomto místě připomenout, že cesta, která dovedla Kryštofa Dientzenhofera ke stavbám matematika, filozofa a dramatika Guarina Guariniho, byla vlastně zacílena jinam a že toto určující setkání proběhlo jakoby mimochodem, jako odbočka v cestě. Dokonce není ani přímo doloženo. Přesto ale právě toto odbočení získalo pro architekturu českého vrcholného baroku klíčový význam. Dynamické, jen velmi těžko popsatelné Guariniho útvary, spočívající v celistvém pojmání prostoru a hmoty, ovlivnily Dientzenhofera natolik, že se jeho prostřednictvím měly v Čechách rozpoutat učinné bouře prostupujících se křivek, komplikovaných prostorů a odvážných klenutí, nahrazující dosavadní principy skládané architektury.

Stavby vrcholného českého baroku proto působí na člověka jako nadlidské útvary s neuvěřitelnou koncentrací vnitřní energie, jako mocná silová pole, z jejichž dosahu tomu, kdo do nich vstoupil, již není úniku. A zdá se, že české kultuře skutečně není z doby barokní úniku – možná proto, že v ní poznala své vlastní založení. Josef Pekař: „Pro českého historika bude jednou vůbec nejpозoruhodnější, že jen velké vlny mystického vznětu, jakými byly gotika a barok a příbuzný romantismus, zažity byly českým prostředím nejplněji a nejvášnivěji.“

Ačkoliv bychom u Věry Linhartové numinózní, mysticky zanícené pocity člověka doby barokní našli jen stěží, přece jsme tu čemusi na stopě: je potřeba si připomenout, že Guarini byl profesorem matematiky. Ona exaltovanost, která chtěla přesazením člověka vstoupit v účast s absolutnem, byla zajištěna složitými výpočty a nesla v sobě neodlučitelný podíl racionalistických myšlenkových systémů. A právě tento podíl vyzvedl barokní klenby tak vysoko, až přestaly respektovat skutečnost...

Uvedené souvislosti jsem nejasně, ale velmi intenzivně tušil, když jsem byl vtažen do prózy *Dům daleko* a nechal se přesouvat podle vnitřní vůle slovesného útvaru, který „není ozdoba ani výpověď ale ryzí silové pole“. Nejpřesnější vyjádření mi však poskytla sama autorka v dopise ze 3. února 1991: „Architektonické projevy vrcholného baroku jsou skutečné zázraky prostorového myšlení. Předpokládám, že nemůžete vědět, že jsem promovala na dějinách umění diplomní práci o barokní architektuře. Práci, která je sama o sobě bezvýznamná, ale ty nesmírně jasné a komplikované prostory mám v sobě. Myslím, že mě formovaly mnohem víc, než cokoli jiného: protože obsahují velice přesný matematický řád, který se divákovi na první pohled ztrácí ve zdánlivém chaosu.“

Tím ale samozřejmě problém teprve začíná – próza není architektura, její působivost má jiné zákonitosti, její cesta k ozáření čtenáře je složitější. „Struktura kteréhokoli z těchto textů připomíná ponejvíce stavbu, narůstající bez předchozího plánu (který jako by sama teprve vytvářela), neovládána žádnými ryze kompozičními zřeteli, nýbrž jen velice zvláštní logickou nutností a spojitostí nebo složitou posloupností záznamů vzpomínek, snů, příběhů, úvah a představ, jejichž zřetězení svým volným tokem odpo-

vidá vnitřnímu monologu, *vnitřní promluvě - řeči*“, napsal Stanislav Dvorský na obálce prvního vydání *Přestořeči*. Na čtenáře znepokojivých próz Věry Linhartové skutečně musí po určité době dolehnout představa samovolně a svévolně rostoucí stavby, která přes to přese všechno nemá ráz rakovinného bujení, protože je jakýmsi záhadným způsobem zacílená, a to ke změně vnímání, nikoli k jeho likvidaci. Kompozice jsou náhodné, chaotické, uvolněné, a zároveň nesmírně přesné, sevřené a koncentrované. Jako by to vše bylo tak přesné, protože řád je nepostižitelný. Tyto vlastnosti jsou různě pozorovatelné v různých situacích, to však nic nemění na tom, že existují současně.

V mnohém je to opravdu obdobné vstupu do chrámu barokního architekta:

Úvodní úvaha, již obvykle prózy Věry Linhartové začínají, je jakýmsi prvním rozhlédnutím ode dveří, které sice neodhaluje tváře na nástěnných obrazech (neboť k nim je teprve nutno dojít), ale ukazuje už, kde bude oltář. A práce s odstavci, z nichž autorka učinila jakési významově i stavebně důležité stavební celky (aniž je vyňala z volného plynutí své řeči, ve které jen jako stavidla odstavují myšlenky už vyslovené, a tedy zmarněné), je analogická práci s elipsami v půdorysech dientzenhoferovských kostelů. Nádherný průnik Linhartová připravila například v próze *Co nejvíce šedé* (kniha *Meziprůzkum nejbliž uplynulého*), kde náhle objevíme i vzkaz: „Viz k tomu poznámku o dva odstavce dál.“ V povídce *Meziprůzkum nejbliž uplynulého* nás zase uvádí přímo do uspořádávání své stavební dispozice: „Škrtnout jeden odstavec: o letní podobě P, o tom, jak se dívá přes loket.“

Bude-li se na tomto místě někdo ptát, proč vlastně shledávám takové krkolomné analogie, dovolím si hned odpovědět předčasně vyslovenou „hlavní tezí“ tohoto zadoslovčinění: chci naznačit, že prózy Věry Linhartové přesahují hranice literatury. Neopouštějí je, jak o tom snila celá avantgardní epocha, ale přesahují je. Je to vlastně obelstění literatury, tím záludnější, že bez manifestace.

Zatím ale navrhuji na tuto hlavní tezi pozapomenout a nechat se zatím odvést stranou volnou asociací ke slovu „manifestace“: avantgarda. Věra Linhartová se narodila v roce, kdy Vítězslav Nezval rozpustil v Praze Surrealistickou skupinu. Tímto teatrálním gestem ve skutečnosti neučinil nic víc, než mezník, který v dějinách českého umění rozděluje období, kdy byla avantgarda jasná a přímá, od časů následujících, kdy se její situace zproblematizovala a její cesty rozklikatily. A nepodařilo by se mu patrně ani to, kdyby za sebou neměl podpurný stín prolámaných ker historie. Není v možnostech ani v záměru této stati rozebírat, kam a jak se ubíralo ztělesnění české avantgardy, Surrealistická skupina, po konfliktu ve vinárně U Locha; pro následující řádky je podstatné pouze to, že se v letech 1952–1962 zformoval kolem Vratislava Effenbergera, Mikuláše Medka, Zbyňka Havlíčka, Josefa Istlera a několika dalších volný „okruh pěti Objektů“ a že v ineditním albu *Objekt 5* z roku 1962 můžeme mezi účastníky objevit i jméno tehdy čtyřiaadvacetileté Věry Linhartové. Po roce 1962 se tento okruh ustálil pod názvem UDS a Věra Linhartová se na jeho činnosti podílela jako autorka (magnetofonové sborníky *Antologie 1962*, *Fragmenty 1963* a *Fragmenty 1964*) i jako teoretička - neboli „inkvizitorka“, půjčíme-li si výraz Mikuláše Medka, který v roce 1965 namaloval obraz *Dva inkvizitoři* s podtitulem „V.L. + F. Š.“, podle kterého opravdu nebylo nijak složité identifikovat tehdy velmi iniciativní dvojici historiků umění z Alšovy jihočeské galerie v Hluboké nad Vltavou: Věru Linhartovou a Františka Šmejkalu. Lze se jen zpětně domýšlet, jak velmi silný musel být společný důraz na prosazení nezávislosti a neoklešťovanosti myšlenkové aktivity, když udržel pohromadě řadu tak nesourodých osobností, u nichž se prakticky jiné než negativní vymezení kolektivní činnosti nedá ani hledat. Nakonec ale nemohlo nedojít k vnitřní polarizaci na část UDS, sympatizující s myšlenkami Vratislava Effenbergera, v nichž se negací dosavadních forem surrealismu objevovala nová perspektiva pro jeho vývoj, a ty ostatní. Mezi prosincem 1965 a lednem 1966 UDS

uspořádala anketu s výmluvným názvem *Poloha klacku*. Otázky formulovali S. Dvorský, V. Effenberger, Zb. Havlíček, J. Hrstka, V. Linhartová, P. Král, M. Nápravník, K. Šebek, F. Šmejkal, L. Šváb a P. Voskovec ml. Touto anketou se skutečně poloha klacku v UDS upřesnila. V Chronologickém přehledu sborníku *Surrealistické východisko* (1969) se pak už objevuje pouze tato lakonická věta, doslovně citovaná v dalších historických přehledech českého surrealismu: „1966 Pro neshody v koncepci tohoto sborníku se rozcházejí V. Linhartová a M. Nápravník s další činností okruhu UDS.“

„Pamatuji například, jak Surrealistická skupina vyloučila Linhartovou, Medka a Nápravníka, své nejskvělejší umělecké osobnosti, proto, že jejich svéhlavá a tvrdohlavá svébytnost se prostě neslučovala s jakoukoli doktrinární disciplínou,“ vypovídá Václav Havel s dvacetiletým odstupem (rozhovor pro *Revolver Revue*, únor 1987) o tom, jaký ohlas měla tato roztržka v českém intelektuálním prostředí. Mezi Effenbergerem a Nápravníkem tehdy skutečně ke konfliktu došlo, o čemž svědčí mj. i dodnes trvající spory, kdo vlastně tehdy zastával stanovisko „pravověrné“ a kdo „kacířské“. Nevyjasněná však zůstává právě úloha Věry Linhartové, u které lze jen těžko předpokládat, že by se zasazovala o nějakou užší či širší „doktrínu“ surrealismu, když ani její tehdejší vztah k avantgardním principům se nezdá být (alespoň z jejích próz) zcela vstřícný. V knize *Prostor k rozlišení*, která vznikla ještě před spoluprací UDS, je možné objevit větu „nemožnost je jedinou dostatečnou pohnutkou k jednání,“ která jako by zrcadlila celou ctižádost avantgardního hnutí, ale zároveň se tu setkáme už i s melancholickou obhlídkou zkrachovalých vizí: „Vystoupili jsme s námahou na vrchol hory v domnění, že se nám odtud naskytne nezapomenutelný pohled; ale kolem nás je mlha a každý krok hrozí zřícením“.

Možná je to předzvěst takzvaného postmoderního uvažování – kterému se tak v českém prostředí začalo říkat až řádově o dvacet let později –, ale nemá smysl ulpívat na nálepkách a doktrínách. Věry Linhartové se nikdy příliš netýkaly, protože v souladu se svou větou „neuhneme-li slabostí, sejdem se všichni v týchž slovech“ nezdůrazňovala ohnivost manifestace, ale vnitřní důslednost. Tím se vyhnula jak svázanosti jednoznačnými postupy a postuláty, tak i beznázorové rozplizlosti, do které odmítnutí avantgardy a její individuální závaznosti většinou ústí. Zde se snad nalézá i styčný bod k pětileté spolupráci se skupinou UDS, se kterou jinak nesdílela ani přístup k tvorbě („...dnes mi už připadá nepoužitelný také každý obrazný způsob vyjádření, při němž se dokonce i jednotlivosti převádějí do skutečné podoby; připadá mi nepoužitelným proto, že při něm lze jednoznačně určit klíč, podle kterého se tato přeměna děje – a od okamžiku, kdy je tento klíč poznán, ztrácí příběh na účinnosti, protože v něm nemůže dojít k překvapení...“ – září až listopad 1961), ani teoretické příkony. „Je-li zde vůbec nějaké měřítko, snad je to měřítko pravosti, výstižnosti našeho vědomí skutkem.“ Věra Linhartová nevede rozhovor proto, aby dospěla k výsledné pravdě, ale proto, aby byla obohacena jeho průběhem, většinou prostřednictvím nesouladu. Kromě něho však patrně mohla v UDS prožít i společný obdiv k moci náhody, nechuť k promyšleným a do puntíku realizovaným projektům a nakonec i společné pokusy o hledání východiska z onoho „obrazného způsobu vyjádření“, jehož úskalí si uvědomovali i effenbergerovci. Ke skupinové kolizi sama v dopise uvádí: „V době přípravy Surrealistického východiska jsem se s nimi prakticky nestýkala. Aniž došlo k nějaké roztržce či rozchodu, vytratila jsem se potichu a po špičkách ve chvíli, kdy se Vratislav Effenberger a jeho přátelé začali nečekaně sami přihlašovat za surrealistickou skupinu. Předtím totiž panovala mezi námi mlčenlivá dohoda, že surrealismus je bezpochyby nejvýznamnější duchovní dobrodružství a zkušenost první poloviny století, ale že by bylo absurdní chtít jej prodlužovat či oživovat v dané době. Sama jsem se jím vřdycky zabývala jako historik, nikoli jako aktivní účastník nějakého skupinového hnutí. Jakmile tedy došlo



k ustanovení Skupiny s veškerou nesnášenlivostí, která je s tím spojena, já už jsem od toho byla daleko.“

Pět prozaických knih, které u nás od roku 1964 do roku 1968 autorka vydala – *Prostor k rozlišení* (1964), *Meziprůzkum nejbliž uplynulého* (1964), *Rozprava o zdviži* (1965), *Přestořeč* (1966), *Dům daleko* (1968) –, považuji za jakýsi uzavřený celek, za neústupně rozvíjený experiment, který směřoval ke svému naplnění a dosáhl ho, přičemž „naším cílem nesmí být prostředek, ale průběh událostí.“ Možná totiž neexistuje cíl („V případě že by bylo lze zjistit chybu znamenalo by to že je někde záměrný cíl Protože však nepředpokládám cíl nemůže to být chyba“), vždyť *Dům daleko* uzavřel pouze (publikovanou) českou část autorčiny tvorby, každopádně však předpokládám důsledně rozvíjenou a dodržovanou orientaci. Opravňuje mě k té domněnce mj. i přísně dodržovaná časová posloupnost v pořadí povídek uvnitř jednotlivých knih (s jedinou výjimkou – prózou *Kleopatra v Přestořeči*), tedy výsostný znak čehosi postupně se utvářejícího. Knihy samotné jsou pak jednotlivými fázemi experimentu – nejsou řazeny lineárně, první čtyři tituly jsou naopak časově „zaklíněny“ do sebe, jsou svými průniky, což naznačuje, že se autorka průběžně pokoušela experiment vyhodnotit, aniž by přitom uzavírala ověřování jeho předpokladů.

„Není to pohodlné, být stálým pozorovatelem a soudcem vlastního činu.“ A čin, tvorba, stvoření jsou pro Věru Linhartovou tématy základními. „A náhle, osvícen, zřím do hlubin. / Já napíšu: Byl na počátku ČIN!“, tak si vyložil Faust první verš Janova evangelia ve snaze postihnout slovem onen základní moment, který se ustálil v evropské tradici jako zrod všech věcí. „Čin, který nás poutá k zemi i vzdálenému cíli, rozpíná nás klenutím díla...“ (*Promluva rozlišení*). Literární debuty obvykle tento základní moment přeskakují a považují ho za samozřejmost, tvorba bývá chápána spíš jako prostředek ke sdělení a její význam zůstává omezen několika „nepochybnými“ pravdami stylistických technik. Nebyla by to ale Věra Linhartová: „Nepochybné pravdy jsou příliš snadné k následování, to právě je na nich zarážející a činí je pochybnými.“ Vše, co je tak samozřejmé a tak snadno a bez otázek užívané, nepotřebuje nic akutněji než ověření. Výsledkem obou přístupů jsou sice knihy, u přístupu druhého však „nelze nic udělat – dá stejně už tak dost nesmírnou námahu jenom se udržet při tom. Šílenými oklikami se dostat k samozřejmostem; najít prostoduchost na pokraji vyčerpání.“ Že je to nepohodlné? Ano. Zabraňuje to však důvěřivě pokládat chiméru za pevný bod a sypký povrch za jistotu.

„Slova vstupují mezi nás a naši představu, která nás dosud obklopovala, jako nový, nezávislý člen, třetí ve hře.“ Klíčový problém filozofie tohoto století (tak protichůdně pojmáný např. u Wittgensteina a Heideggera) – jazyk – se v souvislosti s dílem Věry Linhartové stává nejčastějším námětem všeho uvažování, vždyť právě rozklady o jazyce jsou tím nejfrekventovanějším motivem v jejích pracích; v povídce *Dobrodružství nevlastního dítěte* se jazyk dokonce personifikoval... Magické jazykové sféry *Domu daleko* jsou pak završením celého experimentu, započatého *Prostorem k rozlišení*, a jeho proměnou ve stvoření.

Experiment začíná bez jakýchkoli předchozích průtahů hned prvním celkem *Prostoru k rozlišení* (knihla napsána mezi říjnem 1957 a červencem 1961), který řeší pro prvotinu určující problém konceptu, záměru. Tak se v *Povídkách o čemkoli* objevuje „ubohý – dokonalý život“, spoutaný tuhým řádem (rozumovým odstupem, předpovědí osudu), uzavřený do sebe (ústav pro beznadějně případy) a neobyvatelný (precizně uklizené pokoje Chesechovy manželky). Pokusy záměrným aktem vystoupit z tohoto řádu selhávají, ústav už nelze opustit, zapálený byt je „zachráněn“. Jen umělecké dílo, opouštějící a překonávající záměry svého stvořitele, znamená cestu ven, výstup z ome-

zeného prostoru. I jednohlasný souhlas s výměnou pracovníka v *Povídce k obrazu* je ve své nerozpornosti vlastně svazujícím konceptem, k jehož oprávnění posudková komise zmateně a marně hledá konflikt. Hrdina *Rekviem za W. A. Mozarta* se ze svého osudového kruhu také dostává zmatením z naprosté nerozpornosti teorií o Mozartově smrti; nalézá si cestu ve vcítění se do půdorysu událostí, o kterých měl psát, a platí za to vyplněním prožívaného modelu – umírá s Mozartem. Stejně jako dokonalý herec umírá při pašijích na kříži, ani z prožití Mozartova světa není úniku. Pan Lancelot se nejzmatenějšími oklikami, které nedovolují znehodnocující opakování schématu přátelského setkání, nakonec se svým přítelem setká a zázračnost náhody obohatí jejich důvěrné srozumění prvkem neopakovatelnosti.

Ale psal bych zde proti svému přesvědčení, kdybych se pokoušel další povídky redukovat na několik vět, na „mysl“ – už *Prostor k rozlišení* je svrchovaný a neredukovatelný a uvedené momenty jsou opravdu jen několika vytrženými vlákny z jeho struktury, řízené překonáním strnulosti k záměru. Oživující tep zmatku je skutečně hrdinou všech povídek. Chaos je (v souladu s moderními matematickými teoriemi) pojat jako nejsložitější druh řádu a vymknutí se z konceptu jako jediné jeho oprávnění. Stvoření sevřeného řádu se tedy ukázalo být jen nutným předstupněm skutečně životného vytvoření.

*Přestořeč* (psána mezi březnem a říjnem 1960) coby další fáze experimentu ověřuje, do jaké míry se takto rozběhlé dění zpětně dotýká svého podněcovatele, do jaké míry je stvořitel vtahován do stvořeného. Vypravěč *Dobrodružství nevládního dítěte* je sice nakonec izolován řádem, ze kterého vyšel (domácí vězení, do kterého byl uzavřen svými příbuznými), ale rozběhlý děj se na něho už jen zaměřuje svým magnetickým polem: „...prý jsme se velmi líbili úředníkovi, který byl pověřen vyšetřením našeho případu, a ten hodný člověk jedná se svou ženou o tom, že by nás přijali za vlastního.“ Vypravěč další povídky je do událostí s chlapcem Sepandánem vtažen prostřednictvím osobního mýtu Kleopatry, kterým je v závěru textu uzavřen do neměnného telefonního rituálu, odtrženého ve své absurditě (dohady o tom, co s ostatky žijícího chlapce) od skutečnosti, a závazného pro všechny účastníky. *Métův život v obrysech* ústí v rozhovor vypravěče s hlavním hrdinou, ve kterém se oba snaží dorozumět, úporně na sebe mluví a naslouchají si, touží po sobě s neodbytnou palčivostí, která se stává rizikem. „Dost možná, že hrdina tohoto vyprávění je dosud živ – dočkal-li se rána.“ Protagonista vyšetřování „zatím“ nespáchaného zločinu v *Přestořeči* se sám stává vyšetřovaným, je definitivně pohlcen hrou, kterou započal.

To však neznamená, že by tvůrci po ožití jím vytvořeného světa zbýval v rukou ještě nějaký podíl na jeho řízení. *Rozpravu o zdviži* (říjen až prosinec 1960) můžeme brát jako otevřený proces vytěsnění tvůrce, který zprvu (pod neutrálním označením „jmenovaná osoba“) zaplňuje svým monologem celé stránky, aby se pak s rozběhem děje dostával k řeči stále méně a ke konci už úplně ztratil slovo. Formulace v jevištní řeči, uzavírající celý text, je více než výmluvná: „Nejvýstižněji se asi dá říci, že úkolem představitele této role je stát se v průběhu hry z tvůrce všehomíra jeho pomocným zřízencem. Nakonec už jen vystupuje jako příležitostná jevištní síla, která ukazuje hůlkou na diapozitivem promítané české překlady cizojazyčných vložek; a na samém konci přichází jenom vyřídit nezbytný vzkaz o vrácení výpůjček. – Důležité upozornění: Nesmí být přítom za žádnou cenu opomenuto, že tato proměna se neděje ve smyslu ponižování této osoby, ale ve smyslu jejího úniku od hry: tvůrce zaplnil prázdný prostor – a poslední okamžik, kdy se v něm stává posledním zřízencem, je také okamžikem jeho dostiuchování!“

*Meziprůzkum nejbliž uplynulého* (březen 1960–duben 1963) už obsahuje reálné předprojekty stvoření, pokusy o vystavení prostoru, který by mohl stát sám o sobě, bez opěrného systému experimentální aparatury. Imaginativní próza *Co nejvíc šedé* je

jakýmsi rájem, ideálním prostorem (a tento pojem myslím v rovině fyzikálních termínů ideální plyn, ideální kapalina), ve kterém si lidé nepřekážejí („každé setkání je zde naprostou vzácností pro svou ojedinělost a bezvýhlednost“), nejsou brždění omezujícími vlastnostmi naší skutečnosti, chovají se přesně podle autorčina pomyslného kodexu nepředpojatosti. Ideálnost tohoto prostředí se někdy blíží až k výletům malé Alenky („Vítám vás,“ pravil Běryš, „a doufám, že se už nikdy nevidíme.“), k putování Malého prince po planetách podivínů („...stojím uprostřed ničeho, obklopen narůstající tmou, tvářím se moudře a přemýšlivě, a rozvážně pokyvují hlavou. Jestliže to není k smíchu?“), ke Gulliverovým cestám (létací stroj učeného Flammariona). Je to již hotová varianta, stálo by za to v ní pokračovat dál a cílevědomě rozjitřovat obraznost čtenáře, přesto byla Věrou Linhartovou odvržena a zůstala v jejím díle pouhým meziprůzkumem na cestě za definitivním stvořením. Snad proto, že jí začal scházet jistý druh napětí, způsobený „třením“ neideální skutečnosti; ani svévolnost, za kterou byli první lidé vykázáni z ráje a která se zde realizuje zabitím Prospera, zde nikoho nevzrušuje, hrdinovi i tvůrci začíná být ráj příliš rajským. Pokusem o řešení v rámci imaginární prózy je text *Vícehlasé rozptýlení*, kde je vypravěč po průchodu světem představ hospitalizován na neimaginárním psychiatrickém oddělení, ale svobodu jeho mysli nijak neomezí ani upoutání k pelesti, ani injekce. Tedy opět Eden. – Další prózy bychom mohli na první pohled zařadit k sebevýpovědím Věry Linhartové, započatým *Promluvou rozlišení*, ale to by byla nepředložená záměna vyprávějící osoby za autorku, před čímž nás sama předem varovala („neříkám: autorka osoba vyprávějící je postavou románu jako každá jiná, jen prvořadého významu a ústřední“). Skutečně, při bližším pohledu lze zaregistrovat jakoby letmé zmínky, situující každou povídku do jiného prostředí; v *Totěž později*: „Ptali se mne, jaké to je pohybovat se v těchto zeměpisných výškách. Ale po pravdě musím přiznat, že není rozdíl mezi pomalou chůzí po zemi, nebo rychlou jízdou, nebo konečně závratným letem v nedohlednu...“; v *Meziprůzkumu nejbliž uplynulého*: „Chodím v podzemí slov, vím, kde je jejich předčasí. Vím o končinách, kde slova vskutku nic neznamenají a kde jim netřeba zanechávat otisk – který je pravým opakem jejich podoby – aby byla patrná.“ Nejedná se už o výpověď autorky, ale o stvoření psychické soustavy, snažící se proudem vysloveného vymezovat nevyslovitelné. To, že všechny názory těchto vypravěčů autorce patří, nesmí nikoho mýlit: „Bůh stvořil člověka, aby byl jeho obrazem.“ (Gn 1, 27) Podstatné je, že i tyto texty patří jen k meziprůzkumům, dosud chybí konflikt, který by unesl podstatu vytvořeného. Chybí zde dokonce výrazněji, než v oněch imaginativních povídkách, i když se Věra Linhartová už blížila k řešení, vzpínajícímu se přímo k *Domu daleko*. „Pod levým žebrem, těsně pod jeho volným obloukem, jsou dvě postavy, které se milují.“ Stačilo uvolnit provaz šlach a *Pikareskním průmětem na pozadí* byl stvořen vztah, pozitivní skutečnost i konflikt, souznění i střet, projevující se nečekaným střídáním vyprávěčích rodů, spory a splynutími, ale i samostatným jazykem, který se svou přesností a svěbytností podobá naší řeči jako diamant stavebnímu písku.

*Dům daleko* (říjen 1963–červen 1965) považuji za vrchol české tvorby Věry Linhartové. Tato próza, stvořená na průmětu vzdušných výkřiků, neulpívajících meditací, zařikávání, poezie a přesného popisu při prvovýstupu na neznámou planetu, je už hotovým přesažením literatury, lépe řečeno jejím usebráním do onoho vzácného bodu, kde se stýká s architekturou, hudbou, matematikou, astrofyzikou, do bodu alef. Ne náhodou jsem zmínil meditace – buddhistické nerozlišování, evropskému chápání záhadný princip, jako by řídilo celý proud uzavřených jazykových rovnic *Domu daleko*, překvapující šíří svých souvislostí. Triumf skutečného průběhu myšlení odvrhl zužující meze vědomého záměru: „Nevím už kdy a jak počala moje nechuť k rozsáhlým, dobře promyšleným konstrukcím, jejichž jediným cílem bylo ukázat názorně nepředpojatost jakéhokoli dění. Tyto paradoxní konstrukce by snad byly podvodem jen do té míry,



pokud může být paradox podvodem. Má dnešní řeč už není promyšlená, není názorně nepředpojatá: dotýká se s větší důvěrou uspořádání vskutku nepředpojatého. Nesměřuje teď k cíli, který by bylo dokázat třeba jen jako záměrným popíráním. Pozvolna plyne a dotýká se břehů.“ Jak překvapující mohou být některé dotýkané souvislosti! Tajemný hermetický prorok Aleister Crowley vyzývá ve své *Liber III vel Jugorum*: „...Člověče, ovládni svoji Mluvu! ... Vyhni se užívání nějakého písmene abecedy, takové jako T, nebo S nebo M, užívej opisu.“ Střední část Domu daleko nese název „*Ubývání hlásky M*“...

*Dům daleko* začíná opět vztahem, rozhovorem, vedeným v uzavřené jazykové rovině, občas rozčeřené oslovením, výkřikem („Ó ano, umění je spojení, ale především: umění je spojením s.“), změnou hovořící osoby. „Nevím, jaký by byl smysl dvojdomého, navzájem se vízícího souznění, spíše mám v úmyslu v každém případě dovést započaté do krajnosti. A není umění, co by nebylo dokonalé a bezohledné...“ Střední „*Ubývání hlásky M*“ je vlastně soustava už zmíněných rovnic, „ani ne myšlenky ani ne obrazy jen kusy vědomí z veliké dálky k němu doléhajícího“. Závěrečnou část skladby tvoří *Přehledné uspořádání*; název připomíná situaci vesmíru, který si po velkém třesku v čase 10-35 sekundy „uvědomil“ zákony svého dalšího vývoje. „Jsem potmě v pravoúhlém prostoru, někde poblíž počátečního bodu.“

Každé dílo se však „hrozí ne snad rozhodnout v půli, ale s tichoučkým chrustěním draceného skla sesout se do sebe sama.“ Jen nesmírná soustředěnost mohla odolat tomuto nebezpečí, a nemohla to být jen soustředěnost na budování, jinak se by tvůrčí čin zastavil snad ještě před první *Povídkou o čemkoliv*... Bylo nutné vytvořit napětí, proti pozitivnímu záměru postavit negaci. „Pozorný čtenář si... jistě všiml tohoto z našich nejoblíbenějších postupů: druhým slovem uvést v pochybnost, co bylo řečeno prvním.“ Jen díky této vnitřní opozici bylo dosaženo tak vysokého bodu, jaký představuje poslední česky vydaná próza před autorčíným odchodem do exilu a srozuměním s francouzštinou. Každá nižší úroveň měla hodnotu pouze při svém odolávání zdvihi stoupajícího ducha, po pokoření (tj. po dopsání poslední řádky té které povídky) byla zapomenuta jako znehodnocená meta, kterou je nutno překonat. Co bylo napsáno, je marné. Nám nezbývá, než chodit mezi „odhozenými“ texty, jež za sebou vzmachu žádostivá negace zanechala, a zaskočeně uhadovat nevyužitou šíři rovin, ze kterých slétly a jejichž znamení v sobě dosud nesou. Věra Linhartová zosobňuje vertikální výzvu.

Hlavní tezi již máme za sebou, i když zůstala neopakována - svěřím se tedy s obrazem, který mě v jednom okamžiku nad těmi zneklidňujícími knihami napadl. Souvisí právě s tím typem zúčelněné negace, která vnitřně pohání pozitivní tvůrčí úmysl vzhůru, ale nikdy nepřeváží mocnost postaveného. „Sama sobě se k zániku protivím.“ Pak jsem tento obraz překvapivě zaznamenal i v samotném textu, ale tam se pouze mihl. Myslím na šachistu, který v neúprosném a nepřerušitelném soustředění hraje partii sám proti sobě; zná všechny své úmysly a staví jim překážky. I tomu nejtajnějšímu záměru se postaví, pokud je jeho tichá zběsilost dostatečně důsledná a přísná. Neuhne-li slabostí, pozná naprosto přesně rozsah svých možností ve chvíli, kdy si vyrazí všechnu iniciativu z ruky. Pohled na takové lidi je obzvláště fascinující, hrají-li vestoje v jedoucím vlaku, odříznuti od okolí mezemi šachovnice. Pak je totiž jejich přesah v našich očích ještě zvýrazněn těkavými pohledy, které přes okna vrháme na ubíhající krajinu, o níž bylo podle tradice při Stvoření usouzeno, „že to je dobré.“

Srpen 1991 (fragment, upravený 2008)