

Pavelka, Jiří

## Literární dílo jako rozrůstající se labyrint významů

In: Pavelka, Jiří. *Předpoklady literárního dorozumívání*. Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, 1998, pp. 108-132

ISBN 8021018003

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122909>

Access Date: 19. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

### 3. LITERÁRNÍ DÍLO JAKO ROZRŮSTAJÍCÍ SE LABYRINT VÝZNAMŮ

#### 3.1. Časoprostorové osy, směry a dimenze literárního dorozumívání

Lidé si v procesech dorozumívání s přičinlivostí termitů budují současně individuální duchovní světy, které obývají a kam jako do skladiště odkládají příběhy a osudy slov, a jako společenskou instituci kolektivní duchovní světy – kulturní paradigmata. „Člověk mluví až tehdy, a pouze tehdy, když odpovídá řeči, poslouchaje její náповědi.“<sup>1</sup> Člověk je s to komunikovat, pokud přijme poselství, které mu řeč poskytne. Světy, budované lidmi pomocí slov, připomínají stavby. Tyto stavby si lidé v dobrém úmyslu postavili, ale jsou již tak složité, že se změnilý v labyrint.<sup>2</sup> Řečové akty, literární díla, duchovní světy a z velkého odstupu i kulturní paradigmata jsou stavby v pohybu, věčně rozestavená města, jejichž některé části se stavějí, jiné boří a jiné renovují.

„Labyrint vyvstává tam, kde mizí prestrukturace prostoru a její tiché, nenápadné vedení. Pak se pro bloudícího prostor stává buď pouští, v níž zanikají směry a trasy cest, protože nejsou do ničeho zapuštěny, anebo neustále se rozrůstajícím bludištěm, v němž uvolnění cesty ze směru původního prostoru vede ke vzniku stále nových cest.“<sup>3</sup> *Literární dílo jako nejsložitější typ „světů ze slov“* je – podle okolností – pouští, která přechází v bludiště, a bludištěm měnícím se v poušť; je neustále se rozrůstajícím a také chátrajícím a v prach se obracejícím labyrintem na sebe navršených konceptů – významů, oscilujících kolem osy příběhu.

„Význam není nějaká inertní věc, ale něco, co děláme.“<sup>4</sup> *Význam není něco, co je dáno a co člověka očekává jako cílová stanice na jeho strastiplné cestě životem a dějinami, ale je to činnost, kterou lidé provozují při obřadu dorozumívání. Význam se děje v komunikačním prostoru, jehož integrující*

<sup>1</sup> Heidegger, Martin: *Básnický bydlí člověk*. ISE, edice Oikoymenh, Praha 1993, „...básnický bydlí člověk...“, s. 81.

<sup>2</sup> Labyrint a zahrada jsou staré rétorické symboly, využívané ve středověké literatuře, manýrismu a baroku – labyrint „byl místem klamu, bloudění, nebezpečí, béd a potíží“, zahrada „místo potěchy, lásky, radosti, krásy, zemského ráje a půvabu“ (Tříška, Josef: *Pražská rétorika. Rhetorica Pragensis*. Univerzita Karlova, Praha 1987, s. 57).

<sup>3</sup> Ajvaz, Michal: *Znak a bytí. Úvahy nad Derridovou grammatologií*. Filosofía, nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR, Praha, 1994, s. 33.

<sup>4</sup> Docherty, Thomas: *On Modern Authority. The Theory and Condition of Writing 1500 to the Present Day*. The Harvester Press, Sussex – St. Martin's Press, New York 1987, s. 38.

složkou jsou duchovní svět a kulturní paradigmatata. „Světy ze slov“ (promluvy, literární díla) jsou děním významu anebo – lépe – smyslu.<sup>5</sup> Směr tomuto dění udává časoprostorová osa jazykové komunikace.<sup>6</sup>

Základním a určujícím rysem jazykového dorozumívání je, že všichni její účastníci jsou současně producenty i konzumenty znaku anebo – přesněji – sémiotického světa jako integrující složky „světů ze slov“ (promluvy / literárního díla). Tato komunikace probíhá v sociálně historickém kontextu a pod patronátem pragmatických předpokladů a jazykových kompetencí.

Podstatou mluvního dorozumívání (I.B.2.1.1.18.) je skutečnost, že je souvislá, že má kontinuální časovou a prostorovou osu.<sup>7</sup> Znamená to, že všichni její účastníci, mluvčí i posluchači jako producenti i konzumenti znaku, jsou zapojeni do procesu komunikace od jeho počátku do konce a že slova (akustické jazykové znaky), doprovázená gesty, mimikou, neartikulovanými zvuky, popř. doteky (haptickými znaky), existují ve své komplexnosti pouze v průběhu komunikace. Existence akustických jazykových znaků je vázána na dobu trvání promluvy, takže mluvní komunikace má svůj pevný počátek a konec, je časově limitovaná. Význam zrozený z této komunikace přetrvává v individuálních duchovních světech díky příběhům.

Literární dorozumívání (I.B.6.3.) nemá taková strohá časoprostorová omezení jako mluvní komunikace, i když je možné předpokládat (např. u velmi krátkých, několikaveršových básní), že autor napíše text (díla) v jednom zátahu postupně od prvního do posledního slova bez dodatečných korektur a že také čtenář projde textem na jeden zátah bez přerušení, přeska-kování a návratů. Vznik a existence významu a písemných jazykových znaků jsou vázány na průběh a na dobu trvání četby, avšak literární dorozumívání se může opakovat, jeví se jako neukončený, časově neuzavřený proces.

Časoprostor autora (jako producenta textu) a čtenáře (jako producenta literárního díla vzniklého na základě autorského textu) je v procesech literárního dorozumívání diskontinuální, oddělený **textem**, imunním vůči historickému času. Diskontinuita či distančnost literárního dorozumívání není změněna ani skutečností, že autor se stane čtenářem vlastního díla. Literární dorozumívání, počínaje vznikem textu, je otevřenou záležitostí. Díky textu, který je sám o sobě němý, díky textu jako relativně stabilní, předpokladové

<sup>5</sup> Srov. Jankovič, Milan: *Dílo jako dění smyslu*. Pražská imaginace, Praha 1992.

<sup>6</sup> Čas literárního díla, o němž pojednává textová lingvistika, tzn. čas slovesný, řečových perspektiv, popř. akcí odehrávajících se ve světě textu (srov. Weinrich, Harald: *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart – Berlin – Köln – Mainz <sup>2</sup>1971, pův. 1964), je pouze jednou z časových rovin literárního dorozumívání.

<sup>7</sup> Srov. 8.1. *Rejstřík lidského chování*, (I.B.2.) dorozumívání v kontinuálním časoprostoru.

komunikační vrstvě, může čtenář podle své vůle a svých možností vdechnout život slovům, totiž dávat jim nové významy v nových a nových procesech literárního dorozumívání. Jeden a tentýž text se může realizovat (a také se vždy realizuje) v odlišných „světech ze slov“.

Dílo není otevřené, otevřený je text.<sup>8</sup> Výsledky četby textu se mohou sblížovat, ale také značně rozcházet. Snad nejkontroverznějším textem evropské kulturní oblasti je *bible*, která podnítila vznik nepřehledného množství odlišných „světů ze slov“ a na nich založených církevních denominací,<sup>9</sup> ale také sekt a kultů, vyobcovaných z křesťanské církve,<sup>10</sup> anebo vznik nových světových názorů.<sup>11</sup>

Čtenář se může vracet k přečteným částem textu, může předbíhat, může číst napřeskáčku anebo dokonce může jednotlivé pasáže číst od konce. Sbírky poezie, povídkové soubory, ale také vědecké práce anebo pornografii čtenář obvykle nečte v textové posloupnosti od začátku do konce, z textu si vybírá jen některé části, a to rovněž v případě, pokud se ke knize vrací. Také zásluhou faktoru individuální volby komunikačního směru v procesu četby literárních textů získávají literární díla na interpretační otevřenosti a neukončenosti.

Některé žánrové oblasti experimentální literatury, jako např. vizuální poezie, tento postup dokonce předpokládají. Tyto oblasti se však již více nebo méně vymaňují z kontroly jazykových kompetencí a jejich komunikační báze se utváří na hranici literárního a **výtvarného dorozumívání** (I.B.6.1.).<sup>12</sup> Také v některých literárních dílech – pokud se na výstavbě literárního díla podílejí specifické formy jako *carmina figurata* nebo kaligram – dochází ke vzniku paralelních os literární a výtvarné komunikace. Při uplatnění jiných prostředků, jako jsou palindrom nebo akrostich, naopak dochází ke vzniku několika samostatných os literární komunikace.

<sup>8</sup> Otevřenost díla je dána podle mínění Umberta Eca, vysloveného v monografii *Opera aperta* (Bompiani, Milano 1962), možností odlišné interpretace literárního díla anebo konstrukčními dispozicemi díla. Tyto okolnosti nepochybně výrazně určují charakter literárního dorozumívání. Otevřenost daného typu dorozumívání je však určena především faktem, že kategorií uměleckého díla tvoří – v závislosti na řadě komunikačních faktorů – velká proměnná, čtenář.

<sup>9</sup> Srov. Marty, Martin E., ed.: *Our Faiths. A Presentation of American Churches*. Cathedral Publishers, Royal Oak, Michigan 1976.

<sup>10</sup> Srov. Enroth, Ronald, a kol.: *Za novými světy. Průvodce sektami a novými náboženstvími*. EELAC, Praha 1994.

<sup>11</sup> Srov. Sire, James W.: *Za novými světy. Průvodce světovými názory*. Návrat, Praha 2<sup>1993</sup>; Lužný, Dušan: *Nová náboženská hnutí*. Masarykova univerzita, Brno 1997.

<sup>12</sup> Srov. Hiršal, Josef – Grögerová, Bohumila, ed.: *Vrh kostek. Česká experimentální poezie*. TORST, Praha 1993.

Od časoprostorové osy jazykového dorozumívání je třeba odlišovat časoprostorovou dimenzi jazykového komunikátu, kterou lze chápat jednak jako „lineární (a v čase narůstající) sled elementů slovesného komunikátu“, jednak jako „prostorovou“ segmentaci tohoto (lineárně budovaného) sledu“. <sup>13</sup> V zásadě to znamená, že výstavbová posloupnost textu se – na rozdíl od posloupnosti četby – ubírá jedním směrem, v evropské jazykové oblasti zleva doprava a odshora dolů, a že je členěn do řádků, odstavců, kapitol, dílů, svazků apod.

Kulturu, její jednotlivé části včetně uměleckých děl i člověka lze chápat jako „sémiotickou monádu“, schopnou generovat smysl. Sémiotický svět literárního díla je jednou z úrovní „sémiotického univerza“; <sup>14</sup> představuje monádu ze světa Leibnizových „předzjednaných harmonií“, která v sobě odráží celek univerza. <sup>15</sup> Sémiotický svět literárního díla je natolik složitá a dynamická skutečnost, že jej nelze – pokud je jako nástroj analýzy používán jazyk (jazykový znakový systém) – zachytit jinak než formou řezů.

Je možné uvažovat o dvou variantách či verzích literárního sémiotického světa a o dvou typech producentů literárního dorozumívání. Jedna varianta literárního sémiotického světa je vztažena k procesu geneze, tedy k aktivitě autora, druhá k procesu recepce literárního díla, tedy k aktivitě čtenáře. Tyto varianty a aktivity zaujímají – v dílech jednotlivých teoretiků – značné odlišné výchozí a cílové podoby. Např. Eric Daniel Hirsch spojil odlišné řezy sémiotickým světem literárního díla s termíny „meaning“ a „significance“. <sup>16</sup> „Význam“ (*meaning*) označil za autorskou intenci, autorský intencionální objekt, který představuje to, co měl autor na mysli, když tvořil dílo, a co je vyjadřováno autorským textem. „Smysl“ (*significance*) spojil Hirsch s historicky podmíněnou, subjektivní, obraznou interpretací

<sup>13</sup> Macurová, Alena: *Ztvárnění komunikačních faktorů v jazykových projevech. Utváření významové perspektivy*. Univerzita Karlova, Praha 1983, s. 57.

<sup>14</sup> Lotman, Jurij M.: *Text a kultura*. Archa, Bratislava 1994, *Kultura ako subjekt a objekt-sama-pre seba*, s. 9.

<sup>15</sup> „Předzjednanou harmonií“ (*l'Harmonie préétablie*), kterou má na svědomí bůh, vysvětluje G. W. Leibniz řád světa, tzn. souvislosti mezi „Fyzickou říší Přírody“ a „Mravní říší Milosti“ a rovněž souvislosti a uspořádání monád, představujících nejmenší, základní, nedělitelnou, duchovní substanci světa (Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Monadologie*. J. Otto, Praha 1884, s. 52-53 a 54-55).

<sup>16</sup> Srov. „Význam (*meaning*) je to, co je reprezentováno textem; je to, co autor mínil při užití jednotlivých znakových sekvencí; je to, co znaky reprezentují. Smysl (*significance*) na druhé straně pojmenovává vztah mezi významem a osobou nebo koncept (*conception*) nebo situací nebo vskutku cokoli obrazného (*imaginable*).“ (Hirsch Jr., Eric Daniel: *Validity in Interpretation*. Yale University Press, New Haven – London 1967, s. 8.)

čtenáře.<sup>17</sup> Naopak pro fenomenology „smysl“ není (subjektivní) autorskou intencí, ale (objektivním) „úběžníkem“ recipientských intencí; fenomenologická metoda se orientuje na intuitivní uzření skrytého „smyslu“, zatímco na „význam“ útočí interpretace vědy.

### 3.2. Tradice jako univerzální dorozumívací mechanismus a znalostní a dovednostní předpoklad komunikativního jednání člověka

Literární dorozumívání vychází z pragmatických předpokladů, které jsou dány faktem existence člověka a jazykových kompetencí. **Jazykové znakové kompetence** obecně shrnují předpoklady obou základních komunikačních oblastí, mluvní i literární. Jde o dvě oblasti, které mají charakter průniku, nikoli však ekvivalence. To, co je odlišuje, vytváří specifika dané komunikační oblasti. Jisté schopnosti, zručnosti a znalosti se vyvíjejí pouze v oblasti mluvní, jiné pouze v oblasti literární komunikace.

Souhrnně všechny základní předpoklady jazykového dorozumívání vyjadřují jazykové znakové (mluvní a literární) kompetence (II.B.4.), založené na znalosti jazykových a literárních znakových systémů (kódů) a na schopnostech získaných jazykovým dorozumíváním. Ony specifické položky z čtení a z jednoho místa nepřehlédnutelné oblasti jazykových kompetencí tvoří v mluvní komunikaci obeznámenost s fonetickým systémem a **schopnost vyslovovat slova a rozumět slovům** (II.B.4.1.1.) příslušného jazyka a **produkovat řečové promluvy**. Texty vyhynulých jazyků je možné číst, interpretovat a překládat, aniž by byl akustický plán literárního díla k dispozici, aniž by se stal pro čtenáře dosažitelný.

Literární kompetence se utvářejí v procesu literárního dorozumívání a jeví se jednak jako **schopnost psát, číst a rozumět písmu** (II.B.4.1.2.), k níž patří také zručnost a schopnost zorientovat se v textu, jednak jako zkušenostní komplex literárních znalostí – **znalost literárních konceptů** (II.B.4.8.). K základním literárním kompetencím nezbytným pro literární dorozumívání patří **znalost konceptů autorství** (II.B.4.8.1.) a **čtenářství** (II.B.4.8.2.). V obou případech jde o literární instituce měnící v historii svou podobu. Existují různé typy autorství. U „mýtického autorství“ si autor-vypravěč ani posluchač neuvědomují rozdíly mezi fantazií, realitou a původcovstvím díla. Trvalo celá tisíciletí, než se vyvinulo dnešní pojetí autorství.<sup>18</sup> Koncept autorství a také čtenářství, o jehož vymezení se pokusi-

<sup>17</sup> Srov. Selden, Raman, ed. (and introduced): *The Theory of Criticism. From Plato to the Present. A Reader*. Longman, London – New York 1988, s. 188.

<sup>18</sup> Srov. Steblin-Kamenskij, Michail Ivanovič: *Mýtus a jeho svět*. Panorama, Praha 1984, s. 106-107.

la mj. tzv. kostnická škola,<sup>19</sup> se podílí na konceptu interpretace slovesných děl a ve svém důsledku i na tvorbě kulturních paradigmat.<sup>20</sup>

Dalšími specifickými předpoklady literárního dorozumívání je **znalost konceptů adresáta** (II.B.4.8.3.), **vypravěče** (II.B.4.8.4.) nebo **literární postavy** (II.B.4.8.5.). Důležitá je rovněž **znalost konkrétních literárních děl** (II.B.4.8.6.), které se v rámci dané kulturní oblasti dorozumívají, **geneze literárních textů (děl)** (II.B.4.8.7.), **čtenářských (kritických) recepcí** (II.B.4.8.8.), **života autora** (II.B.4.8.9.), a tedy i jeho favorizovaných konceptů světa. Důležitou položkou dané oblasti je dále **znalost doby, v níž autor žil** (II.B.4.8.10.) anebo **literárního vývoje** (II.B.4.8.11.), do něhož se dílo začlenilo.

Obecně platí, že komunikační praxe určuje literární a mluvní kompetence konkrétních účastníků jazykového dorozumívání. Mluvní kompetence se promítají do oblasti literárního dorozumívání a literární naopak do oblasti mluvního dorozumívání. Jde o dispozice účastníků komunikace, které se v průběhu lidského života utvářejí a mění a které nejsou dány pouze rozsahem jejich znalostí literárních konceptů (II.B.4.8.), ale také rozsahem jejich **schopností užívat výrazových prostředků jazyka** (II.B.4.2.), tzn. řeči a literárního textu, **schopností užívat slovníku a konceptů slov** (II.B.4.3.) a rozsahem jejich znalostí **systému znakových funkcí** (II.B.4.2.3). Do této skupiny kompetencí dále spadá **znalost symbolických okruhů** (II.B.4.4.), **metaforické tradice** (II.B.4.5.), **schopnost formulovat a identifikovat referenční odkazy** (II.B.4.6.), **znalost komunikační strategie** (II.B.4.7.) a **logických pravidel jazyka** (II.B.4.9.).<sup>21</sup>

Podstatné pro jazykové dorozumívání jsou dále **znalost gramatiky vyprávění** (II.B.4.10.), tzn. **schopnost formulovat a identifikovat vypravěčská hlediska čili modalitu tématu** (II.B.4.10.1.), **znalost gramatiky příběhu** (II.B.4.10.2.), tzn. **fabulační a syžetové výstavby příběhu**, anebo **znalost autorské a vypravěčské komunikační strategie** (II.B.4.10.3. a II.B.4.10.4.).

<sup>19</sup> Za čelné představitele recepční estetiky (kostnické školy) jsou považováni Hans Robert Jauss a Wolfgang Iser.

<sup>20</sup> Srov. oddíl 2.9. *Kulturní paradigma jako předpoklad a dějiny jako produkt lidského komunikativního jednání* a kapitolu 6. *Čtení a interpretace – dvě fáze literárního dorozumívání*.

<sup>21</sup> Logická analýza přirozeného jazyka směřuje k vyčlenění logických pravidel jazyka. Ta představují, popř. simulují mentálně operativní funkce lidské psychiky na syntaktické a sémantické úrovni. O logickou analýzu přirozeného jazyka se pokouší různé typy tzv. intenzionální logiky, nejúspěšněji „transparentní intenzionální logika“ (jejím tvůrcem se stal Pavel Tichý), založená na aparátu zvaném „lambda kalkul s typy“ („typovaný lambda kalkul“), který využívá a spojuje jednoduchou teorii typů (B. Russel, L. Chwistek) a lambda kalkul (A. Church). (Srov. Materna, Pavel – Pala, Karel – Zlatuška, Jiří: *Logická analýza přirozeného jazyka*. Academia, Praha 1989, s. 26, 27–47, 60.)

Obecným mechanismem, který umožňuje utvářet a uchovávat komunikační kompetence dorozumívajících se subjektů, je **tradice**. Tradice je nejvyšší vládní a zákonodárnou institucí lidského světa, modelující lidské chování (komunikativní jednání) na všech jeho úrovních – na úrovni mentálního, dorozumívacího a sociálního (praktického) jednání. Důstojnost jejího majestátu je nejzřetelnější právě u literárního a širě uměleckého dorozumívání. Majestát literární a umělecké tradice trvá, i když se pod jejími ochrannými křídly ocitají také předsudky, omyly a agresivita, a její nekritické následování vede k oslabení anebo ochromení dorozumívacích procesů v oblasti umění.

**Literární tradice** předává pozitivní i negativní kulturní hodnoty v podobě konceptů slov a světů z generace na generaci. Tradice představuje znalostní a dovednostní předpoklad dorozumívání, je nositelem řádu, je tímto řádem, je „jakousi sedimentací různých druhů mluvy“.<sup>22</sup> Tradice se uplatňuje v celé oblasti kultury, nejen v literatuře a umění. Podřizují se jí duchovní světy. Konkrétní mluvní projevy nebo literární díla čili ony různé druhy „mluvy“ jsou však jediným prostorem, ve kterém se odhaluje také její „gramatika“.

### 3.3. Kolik příležitostí má slovo

#### 3.3.1. Zpráva o tajných životech „říže“

**Znak** jako generální kategorie shrnující všechny druhy a typy znaků, včetně jazykového znaku (slova) není v této studii definován znakovým systémem, ale je až výsledkem dorozumívání, je dán (vytvářen) až okamžikem svého představení se v komunikačním procesu, čili stadiem své „performace“. „Význam není transcendentální hodnota za, před nebo pod textem.“<sup>23</sup> Objevuje se až v procesu čtení (lidského světa), završeném interpretací.

**Slovo** má v lidském světě zcela bezkonkurenční postavení, mj. také proto, že má schopnost zastupovat kterýkoli typ znaků, včetně předmětných, kinetických a neязыkových akčních znaků a symbolů, které jsou průvodci předmětného světa. Podle Gastona Bachelarda „slova jsou domky se sklepem a podkrovím. Zdravý rozum se zdržuje v přízemí, vždy připravený na ‚styk s vnějškem‘ [...]. Vystupovat po schodech v domě slova znamená stu-

<sup>22</sup> Barthes, Roland: *Nulový stupeň rukopisu. Základy sémiologie*. Československý spisovatel, Praha 1967, *Základy sémiologie*, s. 76.

<sup>23</sup> Anderson, Dany J.: „Deconstruction. Critical Strategy / Strategic Criticism.“ In: Atkins, G. Douglas – Morrow, Laura, ed.: *Contemporary Literary Theory*. The University of Massachusetts Press, Amherst 1989, s. 150.



peň po stupni abstrahovat. Sestupovat do sklepa znamená snít, ztrácet se v dalekých chodbách nejisté etymologie, hledat ve slovech vzácné poklady. Vystupovat a sestupovat ve slovech, to je život básníka.<sup>24</sup> Tyto procházky se ovšem dějí pomocí „světů ze slov“ a ve „světech ze slov“ a ono „vystupování“ a „sestupování“ je údělem nejen básníka, ale kteréhokoli dorozumívajícího se subjektu. „Světy ze slov“ – v podobě konzumovaných básní, ale také kterýchkoli jiných literárních (uměleckých i odborných) děl – se stávají opatrovníky času.<sup>25</sup>

Literární dílo je srovnatelné s kulinářským zážitkem, který si strážník musí sám připravit – zvolí si kuchyni a druh stravy a potraviny si musí obstarat, jídlo uvařit, naservírovat i sníst. Literární dílo je *vzrušující skutečnost*<sup>26</sup> a zkušenost. Tradice zahrnuje receptář i pravidla stolování; číšnických povinností (ve smyslu anglických „waiters“ – „čekajících“ na pokyn) se ujaly písemné znaky, kterým jsou dány pracovní příležitosti. Symboly zde fungují jako jídelní lístek, významy jako pokrmy.

Kulinářské schopnosti slovesného díla či průvodcovské schopnosti slova (ve světě labyrintu) v literární komunikaci testuje poetika. Ta si ovšem nekomplikuje život tím, že by se zajímala o návštěvníky labyrintu literární komunikace, tzn. autora, čtenáře, kritika, teoretika. Jejím tématem jsou slova. Problém „kolik příležitostí má slovo“ otevírám u předmětného znaku růže a slova „růže“, které patří (vedle „luny“ a „srdce“) k erbovním znakům poezie.

Rostliny růže obvykle vedou fádni život někde na stráni anebo pózují v parcích a předzahrádkách. Mají i jiné existenční příležitosti – dejme tomu ve voňavkářském a potravinářském průmyslu. Z růží se vyrábějí parfémy, olej a marmeláda.

Růže ovšem žijí mnohem více životů – veřejných i skrytých. Pokud jsou darovány, stávají se symboly – tiskovými mluvčími duše. Aktem darování se naplňuje jedna z důležitých komunikačních rolí růže. Růže mluví za toho, kdo je přináší jako dar, a říkají skutečnosti, kterým rozumí obdarovaný i diváci. Leccos vyzradí na obdarovaného i dárce. Účastní se velmi privátních dorozumívacích procesů a vstupují do komunikace s veřejností<sup>27</sup> a do procesů **masmediálního dorozumívání (I.B.m.)**.<sup>28</sup>

<sup>24</sup> Bachelard, Gaston: *Poetika priestoru*. Slovenský spisovateľ', Bratislava 1990, s. 226.

<sup>25</sup> Srov. Greisch, Jean: *Rozumět a interpretovat. Hermeneutické paradigma*. Filosofía, Praha 1995, s. 25–27.

<sup>26</sup> Srov. Petrů, Eduard: *Vzrušující skutečnost. Fakta a fantazie ve středověké a humanistické literatuře*. Profil, Ostrava 1984.

<sup>27</sup> Srov. Foret, Miroslav: *Komunikace s veřejností*. Masarykova univerzita, Brno 1994.

<sup>28</sup> Srov. Kunczik, Michael: *Základy masové komunikace*. Univerzita Karlova, vydavatelství

Romeova kytice mluví i o Julii, jiný význam zřejmě mají růže dona Juana, nebo růže, kterými byla na pódiu zasypávána Edith Piaf. I muži mohou přijímat květinové dary. Pokud po pohřebním obřadu růži na rakev položí krásná, uplakaná žena, kterou neznají ani nejbližší přátelé mrtvého, začne růže vyprávět příběh.<sup>29</sup> Jakýmsi darem-nedarem je růže v pohádce o *Šípkové Růžence*, kterou zapsali bratři Jacob a Wilhelm Grimmové (*Dornröschen*, in: *Kinder- und Hausmärchen*, 1812–1815). Růže skrývala poselství babice-sudičky, které obdarovaná Růženka nesprávně pochopila.

Růže má i jiné příležitosti. Může navštěvovat sny. V *Českém snáři* (1990): „Růže trhati“ znamená, že ve snu „přibude majetku obchodem, plno jich v domě – velmi dobré obchody, dáti darem – obdržíš dar, suchá – minulá láska už jen ve vzpomínkách“.<sup>30</sup>

Růže může jako symbol existovat zcela mimo akt darování. Na etruských sarkofázích je spojena s představou smrti a dalšího posmrtného života, v květomluvě vyjadřuje lásku, v rukou anděla odkazuje k ráji, růže bez trnů (hříchů) se stala mariánským symbolem, pět růží symbolizuje pět ran na těle Kristově,<sup>31</sup> růže v dlani tančící Salomé, která myslí na hlavu Jana Křtitele, nepochybně označuje složitý symbolický blok, kde se prezentuje stejně smyslnost jako pomstychtivá ješitnost.

Bylo by možné pokračovat ve výčtu. Dějiny znají válku dvou růží (1455–1485), v níž se téměř vyvraždila stará anglická šlechta, růže se zabydly v erbech (např. jihočeských Rožmberků). Tři růže v symbolice svobodných zednářů znamenají světlo, lásku a život. Francouzský *Román o Růži* (*Roman de la Rose*, 13. stol.), jehož první část napsal mladý vzdělaný šlechtic Guillaume de Lorris (a její neústrojně pokračování Mistr pařížské univerzity Jean de Meung), je alegorií světa, založenou na předmětných symbolech Zahrady, Studny, Hradu a Růže.<sup>32</sup> Zvědavý mladík se v této veršované skladbě zamiluje do Růže – v Zahradě Lásky, do níž se dostane po mnoha nástrahách, je zasažen střelou Amorovou v okamžiku, kdy na hladině Studánky Lásky spařil obraz Růže.<sup>33</sup>

Karolinum, Praha 1995; DeFleur, Melvin L. – Ballová-Rokeachová, Sandra: *Teorie masové komunikace*. Univerzita Karlova, Karolinum, Praha 1966.

<sup>29</sup> Srov. oddíl 3.3.3. *Podněty k dialogu, které přináší slovo*.

<sup>30</sup> *Český snář*. Bohemians, Praha 1990, s. 117 (přebral, sebral, sestavil a napsal Josef Klempera).

<sup>31</sup> Srov. Chevalier, Jean – Gheerbrant, Alain: *Dictionnaire des symboles*. Éditions Robert Lafont / Éditions Jupiter, Paris 1982, s. 822–824; Lurker, Manfred: *Wörterbuch der Symbolik*. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1988, s. 611–612.

<sup>32</sup> Srov. Guillaume de Lorris: *Román o Růži*. Odeon, Praha 1977.

<sup>33</sup> Růže pak – podle trubadúrské tradice – znamená dívku anebo – podle teologické interpretace – Boží lásku. Srov. Topsfield, Leslie T.: *Troubadours and Love*. Cambridge University

V nové době růže posloužily také jako interpretační principy filozofie, psychoanalýzy i literární vědy. Např. Georges Poulet, představitel fenomenologicky orientované francouzské tzv. tematické kritiky, chápal růže jako „metamorfózy kruhu“, který vyjadřoval způsob existence člověka a jeho vědomí v prostoru a času.<sup>34</sup>

Bernard Marliacenský, benediktin z 11. století, údajně napsal, že „Někdejší růže je tu už co jméno, jen pouhá jména držíme ve své moci“.<sup>35</sup> Umberto Eco, který se pokouší čtenáře přesvědčit, že tento benediktin existoval a že vskutku napsal danou větu, využil tento citát a jeho parafrázi použil jako názvu pro svůj román *Jméno růže* (1980); prý proto, aby čtenáře zmátl, nikoli aby ho uvedl na správnou cestu. Eco se totiž domnívá, že růže je natolik napěchovaná významy, že už skoro žádný vlastní nemá.<sup>36</sup> To už nejde jenom o růži-rostlinu, o jejíchž tajných životech je zde řeč, ale o slovo „růže“.

### 3.3.2 Průvodcovské schopnosti slova „růže“

Netroufám si obhajovat Ecovo tvrzení ani dělit příležitosti růží na atraktivní a neatraktivní, nebo na lepší a horší. Život slov, který je dán jejich významem (konceptem), je však svobodnější než život rostlin, ale také zvířat a věcí. Ve „světě ze slov“ mohou být za jistých okolností svobodní také jeho obyvatelé, totiž mluvčí a posluchači, autoři a čtenáři.

Slova jsou ovšem svou povahou diktátoři, stejně jako věci. Prosazují si své a jen málokdy ze svého přesvědčení ustupují. Když v písni „Okolo Hradce v malé zahrádce rostou tam tři růže“, tak u slova „růže“ se bezohledně vnucuje představa, že jde o zcela konkrétní rostliny – „jedna je červená, druhá je bílá, třetí kvete modře“.<sup>37</sup> Dané tvrzení, bez ohledu na skutečnost, že příroda modrou barvu růžím nedopřála, působí na posluchače důvěryhodně.

Diktát v podobě zákona a svoboda se nemusí vylučovat. Pokud je to diktát, který slouží, a pokud svoboda znamená možnost volby, neboť svoboda bez hranic je anarchie. Zákony a svoboda lidského dorozumívání takové nepochybně jsou. Lexikální, a tudíž i symbolický význam slova „růže“

Press, Cambridge 1979.

<sup>34</sup> Srov. Poulet, Georges: *Les métamorphoses du circle*. Flammarion, Paris 1979.

<sup>35</sup> Eco, Umberto: *Jméno růže*. Odeon, Praha 1980, s. 481 a 493.

<sup>36</sup> Eco, Umberto: „Poznámky ke ‚Jménu růže‘“. *Světová literatura*, 31, 1986, č. 2. s. 228.

<sup>37</sup> Tento text (spolu s mnoha dalšími písňovými texty) je ukryt v paměťovém registru příslušníků českého národa.

je dán, ale možnost vytvářet pomocí slov nové, nenadiktované významy tím vyloučena není.

Dorozumívající se subjekty nemusí slovo „růže“ vztahovat vždy k rostlině růže a jejím lexikalizovaným symbolickým funkcím. Nejlépe se diktuře slov a symbolů umění bránit básníci, kteří dávají růžím nové a nové příležitosti. Mají pro ně slabost, proto si s nimi zahrávají, což jim růže rády odplácejí. Svět, který vytvořili velcí básníci, už nemůže být chápán jako vězení, ale spíše jako dobrodružná, vzrušující, nově vytvořená skutečnost a zkušenost, která také osvobozuje.

Čelakovského *Růže stolistá* (1840) je název sbírky se stovkou listů-sonetů. O růžích lze hovořit, aniž se užije slova růže. Vilém Závada v básni *Černý vzadu* řekl: „sametové vlahé rty země“<sup>38</sup> a myslel na rudé růže. Pro Vladimíra Holana „růže nejsou nic / než vykotlané zuby barev“.<sup>39</sup> „Rty země“ a „vykotlané zuby barev“ jsou metaforami, zatímco „růže stolistá“ je nejspíše symbolem.

Oldřich Mikulášek ve své sbírce *Šokovaná růže* (1969) mluvil o růži jako o něžném žezlu. S žezlem růže se muž cítí „jako David sám / s prakem vzácné síly / na každé goliášství / i s harfou líbeznou / na obmyšlení lvic“.<sup>40</sup> Feministky budou namítat, že muži jsou samozvanci v království žen a že jim nejlépe sluší role poddaných. Není ovšem důvod trápit se otázkou, do čí garderoby růže patří. V reálném světě mohou být vladařské kompetence rozděleny poněkud jiným způsobem, než jak si to básník přál a představoval. V Mikuláškově království postaveném ze slov, o kterém je řeč, jsou růže – ať už se to někomu líbí, anebo nelíbí – *nástroji něžné nadvlády*.

V titulní básni sbírky *Šokovaná růže* O. Mikulášek vidí růži také v jiném, prozaičtějším kontextu jako „pohár pro chlast včel“.<sup>41</sup> V básni *Faraonka* ze sbírky *Pulsy* (1947) vytváří složitější představu o růži. Tady naopak změnil město v „růži“: „Vyjdu ze dveří a za zády mám zeď. / A za zdí další zeď / a tolik zdí, / že je to skorem růže; / kamenná růže, / již se zaštitím.“<sup>42</sup> Okvětní plátky růže se zde stávají zdmi a květ růže městem. Takovou růží se lze bránit a je možné ji chovat pod víčky a darovat.

Růže se může projevovat jako člověk, dopustí-li se hříchu personifikace; může opakovat jeho chyby – třeba se zamilovat. To se podařilo zhýčkané

<sup>38</sup> Závadova báseň *Černý vzadu* je zařazena do sbírky *Na prahu* vydané v roce 1970 (viz Z., V.: *Básnické dílo*. 4. Československý spisovatel, Praha 1972, s. 166).

<sup>39</sup> Holan, Vladimír: *Mozartiana*. SNKLU, Praha 1963, s. 14.

<sup>40</sup> Mikulášek, Oldřich: *Šokovaná růže*. Československý spisovatel, Praha 1969, *Šokovaná růže*, s. 9.

<sup>41</sup> Tamtéž, s. 9.

<sup>42</sup> Mikulášek, Oldřich: *Pulsy*. Mladá fronta, Praha 1947, *Faraonka*, s. 27.

růži v knize Antoina Saint-Exupéryho *Malý princ* (*Le Petit prince*, 1943). Růže se dostala na planetu malého prince jako semínko a tam si spokojeně rostla a terorizovala svého hostitele. K lásce ke svému pěstounovi se přiznala až ve chvíli, kdy se princ rozhodl planetu opustit.

Jméno „růže“ žije v přirovnání „tváře jako růžičky“<sup>43</sup> a může také označovat člověka celého. V Erbenově básni *Holoubek* si proto mohl mladý nápadník zavýsknout „vdovo, pěkná růže“.<sup>44</sup> O jiné růži je řeč ve sbírce Paula Eluarda, kterou v roce 1936 česky pojmenovali titulem *Veřejná růže* Vítězslav Nezval a Bedřich Vaníček.

Krásně se trápil nad problémem: *Kolik příležitostí má růže* Jan Skácel. Dokonce tak nazval svou první básnickou sbírku z roku 1957. K formulaci vlastního stanoviska ho vyprovokoval sebevědomý reklamní slogan v tramvaji: „Růže pro všechny příležitosti dodají Zahradnické komunály města Brna“.<sup>45</sup> Autor se ve stejnojmenné básni pokusil dokázat, že brněnské komunály, ani kdyby byly údem mocné nadnárodní akciové společnosti, nemohou splnit svůj slib.

V titulu básně *Kolik příležitostí má růže*, čili v prvním verši básně, má růže příležitost prožít jako rostlina nerušeně celý svůj vegetační život. Anebo má možnost stát se darem-symbolem milostného či uctivého vztahu dárce k obdarovanému. Obě tyto příležitosti nabízí růži inzerce Zahradnických komunálů, která je v básni umístěna hned za titulem jako motto básně. V prvním případě doporučují zahradníci zakoupit keř i s kořeny, v druhém květ pouze se stonkem.

J. Skácel poskytuje růži tyto dvě cesty (jednu v jutovém pytli, druhou v průhledném celofánovém obalu) pouze v mottu básně. Titul však naznačuje, že příběh se bude ubírat jiným směrem. Skácel dává růži životní šanci, kterou jí brněnské komunály rozhodně nabídnout nemohou. Je to šance pro „bílou růži“, která navštívila básníka a „čistou vodu pila [...] v skleničce“ jeho „srdce“.<sup>46</sup> V této básni růže není růží, ale zastupuje jako symbol jiné skutečnosti, stává se nejspíše šťastnou, sváteční pohodou pramenící z upřímného a hlubokého citu.

<sup>43</sup> Srovnání „tváře“ a „růže“ najdeme např. již v *Písni o panně Dorotě* z druhé poloviny 14. století (srov. Hrabák, Josef, ed.: *Tisíc let české poezie*. Sv. 1. Československý spisovatel, Praha 1974, s. 61).

<sup>44</sup> Tato báseň je začleněna do sbírky *Kytice*, poprvé vydané v roce 1853 (viz Erben, Karel Jaromír: *Poklad. Naše vojsko*, Praha 1958, *Holoubek*, s. 58).

<sup>45</sup> Skácel, Jan: *Kolik příležitostí má růže*. Československý spisovatel, Praha 1957, *Kolik příležitostí má růže*, s. 57.

<sup>46</sup> Tamtéž, s. 58.

Jinou příležitostí dal růži Laco Novomeský ve verších „Pěst ruže zovretá nech vzrastie nad hrobami, / tá hrozba stolistá“.<sup>47</sup> Růže se zde opět polidštuje (tentokrát svírá a zvedá odbojně pěst), ale zastupuje skutečnosti poněkud složitější, než jakými je šťastná pohoda nebo pěkná vdova. Tyto verše by mohly být vnímány také jako triumf růží čili přírody a širě života nad hroby představujícími smrt a zkázu. V kontextu básně označené názvem *Agitka* se růže hlásící se k rudé barvě stává nejspíše emblémem – poznávacím znamením kolektivu, který spojuje jisté sociální postavení, popř. názorové přesvědčení.

Jiná růže ožije např. v roce 1944 v útlé básnické knížce Zdeňka Rotrekla *Kamenný erb*. V situaci, kdy doba válečného ničení se zdá být bez konce a destrukce ubíjí naději, „Z rozvalin černá Růže prýští / a ovíjí“ básníkovy „ruce“.<sup>48</sup> Stačí vyměnit dobu a barvu a růže dostane zcela odlišné symbolické významy.

### 3.3.3. Podněty k dialogu, které přináší slovo

Jazykové symboly, které v poezii většinou žijí v metaforických formách, vědí o tíze lidského zoufalství, ale nosí v sobě také pokušení křídel. Slova v této roli dávají podnět k dialogu postav díla, vyprávěče s hrdinou anebo se čtenářem a čtenáře s autorem; dávají současně podnět také k domluvě autora i čtenáře se sebou samotným. Tuto nejcharakterističtější formu komunikace umí rozehrávat darovaná růže, ale také mnohem méně poetické skutečnosti.

V jedné Erenburgově povídce ze sbírky *Třináct dýmek* (*Trinadsat' trubok*, 1962), v povídce *Dýmka lordova* se dozvídáme, že mezi nejvýzračnější dýmky patří dunhillky. Ty se vyrábějí z kořene vřesu, jiné druhy – o tom nás autor zapomněl informovat – z kořenu růže, což je pro růži další legální existenční příležitost.

Ilja Erenburg v povídce *Dýmka lordova* velmi poetickým způsobem prozrazuje největší tajemství života dýmek, konkrétně popisuje, jak se nakuřují. K tomuto úkonu je třeba mít „nejznamenitější vlastnosti: chladnokrevnost vojevůdce, mlčenlivost diplomata a klid falešného hráče“.<sup>49</sup> A hlavně pravidelný, nepřerušovaný dech, nepodléhající vášním, neboť i jeho malá nepravidelnost může dýmku znehodnotit, přepálit. Všechny uvedené morální přednosti měl velký znalec a milovník dýmek lord Ed-

<sup>47</sup> Novomeský, Laco: *Básnické dielo*. 1. Bratislava 1971, *Agitka*, s. 184.

<sup>48</sup> Rotrekl, Zdeněk: *Kamenný erb*. L. Kuncír, Praha 1944, s. 21.

<sup>49</sup> Srov. Erenburg, Ilja: *Třináct dýmek*. Odeon, Praha 1968, *Dýmka lordova*, s. 63.

ward Grayton. Tyto přednosti ovšem „byly způsobeny některými fyzickými nedostatky jeho organismu“, které jej odsoudily „k věčnému panictví“.<sup>50</sup> O to nepochopitelnější byl jeho vstup do manželství na prahu páté dekády vyrovnaného a spokojeného života.

Lord Grayton je šťasten, protože zakučuje dýmku, která je perlou jeho unikátní sbírky. Jednoho osudného rána se však probudí poněkud dříve a při své procházce zámeckým parkem dojde až k loveckému pavilónu. Tam na podlaze spatří psáře Johna a svou mladou ženu Mary ve velmi choulostivé situaci. Lorda Graytona nepohoršila nevěra, ale fakt, že jeho paní si vybrala – když již musela podlehnout (podle jeho mínění politováníhodným) svodům přírody – milence mezi služebnictvem, a nikoli ze své společenské vrstvy. To byl hlavní důvod, proč lord (před tím než se otočil a nepozorován odešel) poprvé ve svém životě přestal kontrolovat své činy a několikrát za sebou ze své dýmky prudce zabafal. Trpělivé, dvouleté nakuřování dunhillky v tomto okamžiku tragicky ztroskotalo.

Lord na druhý den zašle na stříbrném podnose beze slova vysvětlení nic nechápajícímu milenci své ženy znehodnocenou, drahocennou dýmku. Dýmka, která je sama o sobě symbolem *důstojnosti a vyrovnaného a uvážlivého přístupu k životu*, v tomto kontextu promlouvá. Darovaná dýmka je mnohomluvná jako darovaná růže, jenže zachycuje hloubku zraněné lordovy duše. Kolik vět by bylo třeba vyslovit, aby se vyjádřil smysl lordova dramatu, obsažený v nově vytvořeném, literárním symbolu dýmky? Jeho příběh představuje neméně složitou hru symbolů jako příběh Marušky z pohádky *Sůl nad zlato*,<sup>51</sup> která svou lásku ke královskému otci přirovnala k zdánlivě bezcenné a prosté věci – k soli; král ale – obdobně jako sluha (psář) John – nedokázal symbolu porozumět, protože neznal praktickou ani symbolickou cenu soli.

Darování dýmky se stává symbolickým gestem, akčním symbolem, jehož prostřednictvím se lord hodlal domluvit se sluhou, který zničil největší hodnotu jeho světa – milovanou dýmku. Dunhillka je záměrně neúspěšná při navazování dialogu mezi dvěma protagonisty povídky, aby mohla otevřít mnohem důležitější komunikační cestu: stává se popudem, záminkou pro zahájení dialogu mezi autorem a čtenářem.

Na cenu soli a zlata i na tu symbolickou má vždy smysl se ptát. Avšak zajímavější je, dovídat se, co říká darovanému a co vypovídá o svém dárci.

<sup>50</sup> Tamtéž, s. 65.

<sup>51</sup> Srov. Němcová, Božena: *Slovenské pohádky a pověsti. Spisy Boženy Němcové*. Sv. 9. SNKLHU, Praha 1953, *Sůl nad zlato*, s. 61–68, 233–239 (varianta).

Dáme-li za pravdu *bibli* a starým mnichům, pak slovo je dar a jediné, co máme ve své moci, jsou řeč a písmo. Vnímaví čtenáři jsou skutečnými básníky, protože pomocí pozoruhodného resuscitačního přístroje zvaného četba oživují zdánlivě mrtvá těla básní, kterým poprvé, někdy v minulosti, vdechl život autor.

V lidském světě, kterému vládou přírodní zákony dorozumívání a tradice, nejsou dorozumívající se subjekty nikdy samy, neboť jsou obklopeny symboly. Symboly jsou nejpevnějšími spojnicemi mezi předmětným a duchovním světem člověka. **Předmětný svět** je pouze jiné jméno pro **předmětné symboly**. Ty fungují jako průvodci v labyrintu komunikačních systémů a významů. Symboly mají místo tváře masky. To znamená, že současně něco prozrazují a něco skrývají. Předmětné symboly – ať už jsou to předměty, rostliny, živočichové, postavy, gesta, akce nebo obřady – je možné pojmenovat slovy, která jsou jakýmsi maskami masek (**mluvní a písemné jazykové znaky pro reálné předmětné skutečnosti / pro znaky předmětných skutečností** – IV.B.1.1.1.1. a IV.B.1.2.1.1.). A pak samozřejmě existují **jazykové symboly**, které vznikly až ve „světech ze slov“, jako např. permoníci, Rusalka, pták Ohnivák, Tristan a Isolda, medvídek Pú, Hrabalův strýc Pepin anebo Erenburgova „lordova dýmka“. Adresy jazykových znaků pro reálné předmětné skutečnosti směřují do předmětného světa, adresy jazykových symbolů do „světa ze slov“.

Ptát se, co je starší nebo důležitější v labyrintu významů, zdali lexikální, metaforický anebo symbolický význam, znamená odpovídat na otázku, co bylo dříve – slepice nebo vejce. Spletenec významů, z něhož se utvářela lidská kultura, se už asi nepodaří rozplést, i když dorozumívající se subjekty se o nic jiného nesnaží. Podstatná je ještě další skutečnost, která je už po několikáté zdůrazňována: slovo umí využít a naplnit příležitosti, které se všem jednotlivým znakům vznikajícím v dorozumívacích procesech nabízí. Největší příležitostí slova je ovšem příběh.

### 3.4. Jak slovo otevírá příběh

Symboly neexistují samy o sobě, odděleně od příběhu. Symboly jsou součástí příběhu, který se děje ve „světe ze slov“. Také literární dílo jako rozrůstající se labyrint významů se ubírá po ose příběhu. Příběh vzniká a rozrůstá se v komunikačním procesu a existuje v individuálních duchovních světech. Kdo je ovšem autorem příběhu a jeho hrdinou? Vraťme se ještě jednou k růži a k příběhům, které otevřela růže. Nabízím svůj vlastní příběh o událostech, které se odehrály v předmětném světě. Je to vzpomínka a mohla by se jmenovat *Růže pro básníka*:



„Když jsem jel na pohřeb Oldřicha Mikuláška, čekal jsem na tramvaj u brněnského ‚červeného kostela‘. Na refýži stála neskutečně krásná, štíhlá dívka v černých šatech. V ruce držela rudou růži s dlouhatánským stonkem. Moc se mi líbila. Ta růže mne fascinovala a zavedla až do síně krematoria. Po celý obřad jsem přemýšlel, zdali růže v dlaních dívky je žezlem, kterým velký básník ještě po své smrti diriguje své osiřelé království. Po obřadu neznámá uplakaná dívka položila růži na básníkovu rakev. Růže se změnila v symbol a začala vyprávět příběh, který se dobře poslouchal.“<sup>52</sup>

Těch příběhů o Mikuláškově pohřbu, který se odehrál v předmětném světě, je ovšem více; zřejmě tolik, kolik je k dispozici vypravěčů a posluchačů (čtenářů). O. Mikulášek byl často vídán ve společnosti mladých žen. Odtud pramení další příběh, jenž nemusí mít daleko k pomluvě: Mikulášek si svou poslední růži poctivě vysloužil, neboť se s dívkou dobře znal a setkával. Pak by on sám byl hlavním hrdinou příběhu (svého života), kterému dívka i růže slouží.

Existuje další, odlišná verze příběhu. Mikulášek byl jedním z mála českých básníků, který uměl prožít a zachytit ženský svět (a úděl). Získal řadu čtenářek a jedna z nich našla čas a odvahu, aby se s ním veřejně rozloučila. Tento čin změnil postavení dívky v příběhu. Autorem příběhu o básníkovi a růži by se v tomto případě stala dívka, z jejíhož rozhodnutí se růže stala poslední společnicí O. Mikuláška na tomto pozemském světě.

Příběhy mají svá pokračování. Existují také další verze příběhu a jeho pokračování, na jehož počátku byla Mikulášková růže. Rovněž vždy existují odlišné interpretace příběhů, které byly vysloveny. Obecně platí, že to, co růže, ale také kteříkoli jiní vypravěči vyprávějí, závisí jen docela málo na vůli a osudech postav příběhu. Týká se to také O. Mikuláška a dívky s růží. Dívka ten příběh prostřednictvím růže pouze rozehrála, dala k němu podnět. Mikulášek se opět stal vyměnitelným hrdinou příběhu. Skutečným autorem příběhu je totiž posluchač, eventuálně – pokud je příběh zaznamenán písmem – jeho čtenář. Na něm závisí, kam se příběh bude ubírat a kolik podob bude mít.

Čtenář se může rozhodnout, že dívka nebyla Mikuláškovou čtenářkou. Může rozhodnout, že ta dívka se dostala na pohřeb omylem, anebo že byla vymyšlena a stylizována jako „vzpomínka“, neboť se autorovi hodila do příběhu. Na čtenáři-interpretovi záleží, zdali přijme variantu, podle které sice dívka existuje, ale není z předmětného světa. Proč by např. nemohla

<sup>52</sup> Pavelka, Jiří: „Růže pro básníka.“ *Lidová demokracie*, 27. ledna 1992, s. 5 (knižně in: P., J.: *O růži, Tibetanech a postmodernismu*. Bonus A, Brno 1997, s. 62-63).

být básníkovou múzou? Čtenář rozhodne, jak bude Mikulášková dívka žít ve „světě ze slov“. Čtenář rovněž rozhodne, proč byla tato stavba budována.

Dívka s růží nicméně na pohřbu O. Mikuláška zřejmě byla, alespoň o tom existují další písemná svědectví. Hostů si zde všímal také Ivo Odehnal, jak prozrazuje jeho báseň *Bílá závist* ze sbírky *Věž laskavého větru* (1989). Jde o jiný příběh, i když jej vyvolala k životu stejná událost, Mikuláškův pohřeb.

„Odešel starý básník  
co šokoval i růže

A kde se vzaly  
tu se vzaly  
spanilé černé družičky  
na černou rakev  
bílé narcisy pokládaly

Byly to citelky mladé  
a krásné  
že jsem básníkovi  
málem záviděl smrt

Zatímco jsme si s přáteli  
na mistrovi památku  
připíjeli  
smutné múzy  
v cukrárně Narcis  
sladce truchlily“<sup>53</sup>

I. Odehnal měl jistě důvod setkat se na Mikuláškově pohřbu s černými družičkami a bílými narcisy. Příběh dívky, která dala na Mikuláškovu rakev růži, byl vysloven (také v tomto textu), a tedy existuje. Otázka, zdali vychází z předmětné reality a do jaké míry se s ní shoduje, zřejmě nebude nikdy definitivně zodpovězena. Problém autenticity by se zcela nevyřešil ani za předpokladu, že existuje filmový záznam Mikuláškovy pohřbu; nevyřešily by jej ani novinové inzeráty, vyzývající dívku s růží k zveřejnění jména, ani

---

<sup>53</sup> Odehnal, Ivo: *Věž laskavého větru*. Blok, Brno 1989, *Bílá závist*, s. 36.

názory a paměť účastníků pohřbu. Příběh však dívky lze dokončit, neboť je možné stát se jeho spoluautorem.

**Příběhy**, které vzniknou (mohou vzniknout) aktem darování růže, ale také kterékoli jiné příběhy, nejsou existenčně závislé na předmětném světě. Jsou tímto světem pouze omezovány co do způsobů prezentace, a to zejména za předpokladu, že jsou umístěny do kulis předmětného světa. Omezovány jsou předmětným světem autora, vypravěče, hrdiny či prominentních čtenářů, anebo – přesněji – jsou omezovány představami, které dorozumívající se subjekty spojují s tímto světem a které označují za „pravdu“, „poznání“ či za (jediný) adekvátní obraz světa. Posláním příběhu ovšem není prosadit příslušné pojetí pravdy a poznání, ale skutečnost, že do příběhu může každý jednotlivý posluchač / čtenář vstoupit sám a že jej může s berličkami svého duchovního světa po svém vyřešit, tzn. dokončit. Čtenář nemůže nebyť spoluautorem příběhů, kterým naslouchá, chce-li jim porozumět a pokud jim rozumí.

Příběh tvoří **postavy** (hrdiny), a ne postava příběh. To ostatně věděl již Boris Tomaševskij, pro něhož „postava“ vzniká „metodou seskupování a řazení motivů“.<sup>54</sup> Domnívám se, že ona dívka by se nestala hrdinkou „Mikuláškova“ příběhu, ani kdyby v něm vystupovala pod svým vlastním jménem. Lidé jsou sice aktéry událostí, ale v příbězích žít nemohou. V nejlepším případě mohou být materiálem pro postavy příběhů.

Tento závěr platí obecně – pro historické romány, v nichž jen na první pohled vystupují skuteční lidé, i pro životopisné deníky. Např. postavu římského císaře Gaia Iulia Caesara najdeme v různých literárních a odborných dílech. Jsem přesvědčen, že ani všechna díla dohromady, ani jedno jediné z nich nepředstavují skutečného císaře a že v každém z těchto děl najdeme jiného císaře. V sebeoslavných, nedokončených *Zápiscích o válce galské* (*Commentarii de bello Gallico*, 52-51 př. n. l.), kde Caesar popisuje svá slavná tažení, i v Shakespearově hře *Julius Caesar* (1599) se vyskytují odlišné stylizované literární postavy, které vytvořil příběh.

Autoři jsou tvůrci svých vlastních **autorských mýtů** (příběhů). Autor se ve „světech ze slov“, které produkuje a které určují mj. kategorie žánru, stává záminkou vyprávění a námětem příběhů; na této činnosti se však vždy podílejí a do budoucna budou podílet – obdobně jako na vytváření image politiků a filmových hvězd – další spoluautoři, vypravěči a čtenáři. Autor může svůj image programově budovat, ale nikdy jej nemůže kontrolovat. Životopisy, literární příběhy i autorské mýty a image veřejných osob čerpají

<sup>54</sup> Tomaševskij, Boris: *Teorie literatury*. Lidové nakladatelství, Praha 1970, s. 145.

výživné látky z předmětné reality. Byly s ní jistou dobu spojeny pupeční šňůrou, ale jsou vyživovány jinými světy; existenčně závislé jsou na duchovních světech vypravěče a posluchače. Proto si také příběhy mohou žít svůj vlastní, na osobách a „růžích“, které k jejich vzniku daly podnět, nezávislý život.<sup>55</sup>

### 3.5. Jak si příběh hledá své autory

Nejen autoři, ale také knihy mají své osudy, což je jako fráze známo každému latiníkovi. V různých situacích se těmto osudům říká: historická událost, převyprávění, pomluva, interpretace, úprava, adaptace, plagiát, literární krádež. Jedním z nejsilnějších příběhů, s nímž jsem se dosud setkal, je příběh, na jehož konci stojí Helena Glancová. Ta poříдила inscenační text pro představení *Dialogy karmelitek* Divadla za branou II, které také sama režírovala; dramaturgické redakce textu se ujal Karel Kraus.

Z tištěného programu se dovídáme, že *Dialogy karmelitek* přeložila z francouzštiny Eva Musilová a že jejich autorem je slavný romanopisec Georges Bernanos (*Dialogues des Carmélites*, 1949). Chtělo by se říci, že zde se kruh uzavírá. U Bernanose ovšem příběh nezačíná a u Glancové nekončí. Bernanos i Glancová pouze posloužili příběhu jako přestupní stanice na dlouhé trati, kterou musel urazit, než se dostal k českému divákovi.

Na počátku příběhu nebylo slovo, ale skutečná událost, která tragicky vyvrcholila 16. července 1795. Toho dne bylo v Paříži odsouzeno Revolučním tribunálem, jemuž předsedal Gabriel Scellier, šestnáct řeholnic karmelitského řádu z Compiègne k trestu smrti za „vzpurňé a buřičské spolčení žen, které živily v srdcích touhu a zločinnou naději, že opět uzří francouzský lid v okovech tyranů a v otrockém područí šejdiřského a krvežíznivého kněžstva, a jen čekaly na chvíli, kdy svobodu pohltí záplava krve, kterou jménem nebes samy prolévají svými hanebnými úklady“.<sup>56</sup> Tak alespoň zněla obžaloba, kterou přednesl A. Q. Fouquier-Tinville. Téhož dne byl rozsudek vykonán na náměstí Svrženého trůnu (dnešní Place de la Nation).

Tento příběh žil v soudních spisech, ve vzpomínkách svědků popravy, které byly zaznamenány, a hlavně v pamětech matky Marie od Vtělení,

<sup>55</sup> V mém případě příběh o růži pokračoval: „Pak jsme se tiše opjeli v Bellevue. Bylo nás pár, divně existence se strachem černých pasažérů na Titaniku, zájmem o svět blanokřídých a snem složit zkoušky na průvodcovství povětřím. Vešli jsme se k jednomu stolu. Mysleli jsme na poslední básníkovu růži. Věděli jsme, že si ji zasloužil, byl to jediný pořádný chlap, který bydlel v české poezii. A čehosi nám bylo hrozně líto a také jsme žálili.“ (Pavelka, Jiří: „Růže pro básníka.“ *Lidová demokracie*, 27. ledna 1992, s. 5.)

<sup>56</sup> Webrová, Helena: „Příběh karmelitek v dějinách a v Bernanosově díle.“ In: Bernanos, Georges: *Dialogy karmelitek*. Program Divadla Za branou II / Otomar Krejča, Praha 1991, s. 8.

kteřé vyšly tiskem. Matka Marie byla jedinou karmelitánkou z Compiègne, která se zachránila, neboť osudný den, kdy byly její sestry zatčeny, strávila náhodou v Paříži. Na své poslední cestě karmelitánky zpívaly hymnus *Veni Creator*. První na lešení s gilotinou vystoupila nejmladší Konstancie, poslední převorka Marie-Terezie od sv. Augustina. Sborový zpěv postupně slábl vždy o jeden gilotinovaný hlas, až umkl docela.

Na počátku třicátých let našeho století literárně zpracovala tento příběh německá autorka Gertruda von le Fort, a to v novele *Poslední na popravišti* (*Die letzte am Schafott*, 1931), kterou vydalo v roce 1941 v překladu Jana Zahradníčka olomoucké nakladatelství Velehrad.

Teprve v roce 1947 se dostává příběh k Bernanosovi, a to zprostředkovaně přes P. Brückbergera, který se rozhodl novelu německé autorky využít pro film. Brückberger napsal scénosled, Bernanos vytvořil pro filmový scénář dialogy. Zamýšlené filmové dílo se ovšem pro nezáměr producenta nerealizovalo a Bernanosovy *Dialogy karmelitek* (*Dialogues des Carmélites*) vycházejí knižně rok po autorově smrti v roce 1949 a stávají se jeho závětí.

Ani po dokončení filmového scénáře *Dialogů karmelitek* se ještě příběh k českému divákovi nedostává. Nejdříve musel Bernanosovy „dialogy“ adaptovat pro divadelní scénu Albert Béguin. Poprvé ji uvedlo v německém překladu v roce 1951 pod názvem *Požehnaná úzkost* divadlo v Curychu. O rok později uvádí hru pod názvem *Dialogy karmelitek* na francouzské jeviště Marcelle Tassencourtová, která Béguinovu divadelní adaptaci dále poněkud upravuje. Tento text se pak stává východiskem Bernanosova vítězného tažení po světových divadelních scénách a je také základem libreta opery, kterou složil v letech 1953–1955 Francis Poulenc a která měla premiéru v pařížské Opeře.

Teprve po těchto úspěších byl v roce 1960 natočen film *Dialogy karmelitek*. Jde o upravenou a zkrácenou verzi původního filmového scénáře a jako třetí autor na něm figuruje Philippe Agostini. Film údajně u diváků a kritiky propadl, filmový scénář je však jmenován jako jedna z předloh českého inscenačního scénáře H. Glancové.

Není nezajímavé zjišťovat podíl jednotlivých autorů na české verzi příběhu karmelitek, které se rozhodly svou nevinnou obětí vykoupit krvavou vinu francouzských (i všech předchozích a následujících) revolucionářů. A je vzrušující sledovat příběh, který se rodí z popela vzpomínek, snů a tužeb jako bájný Fénix.

Zdá se, že příběhy odehrávající se ve „světech ze slov“ nikdy nemají jednoho autora, ale jsou vždy dílem kolektivním. Obávám se rovněž, že je

možné odhalit jen některé jejich tvůrce. Spisovatelé se vlastně dopouštějí krádeže, neboť si přivlastňují příběhy, které jim nepatří.

Příběh o pokoře, oběti, smrti a vykoupení, který se odehrával v několika desítkách představení Divadla za branou II na prknech českých scén od podzimu roku 1991,<sup>57</sup> se jeví jako příběh exemplárně kolektivní. Tento příběh totiž nebyl stvořen pouze Bernanosem, karmelitánkami z Compiègne, Marií od Vtělení, Gertrudou von le Fort, autory filmových a divadelních scénářů, jejich překladateli, ale byl vytvořen také např. režisérkou H. Glancovou a herečkami Divadla na zábradlí II, zejména Janou Frankovou (Blanka de la Force), Marií Tomášovou (matka Marie od sv. Augustina) a Milenou Dvorskou (Marie od Vtělení). Spoluautory tohoto příběhu byli rovněž diváci představení, jejichž reakce ovlivnily výkon herců i celkovou atmosféru představení. Příběh určovaly rozhovory diváků pronášené o přestávce a po představení. Daný příběh pokračuje dále mj. v recenzích představení i v tomto textu. Autory příběhu jsou také ti, kteří ani přes zákazy a nařízení různých konventů a dokonce ani v jásotu krví opojeného davu nepřestali slyšet zpěv milosti.

Čtenáři a diváci, ale i autoři se rádi ztotožňují s hrdiny uměleckých děl. Tato báječná schopnost umění, které využívá především literární, dramatická a filmová tvorba, dává možnost prožívat různé životy. Ve skutečnosti se ovšem divák, čtenář ani autor neztotožňují s postavami díla, ale pouze ožívují příběh a rozehrávají jeho role, třeba roli dívky s růží na Mikuláškově pohřbu anebo roli lordovy dýmky. Ať už se s postavou ztotožní sebevíc, vždy od ní mají současně odstup.

Prostřednictvím **příběhu** se autor domlouvá se svým čtenářem a čtenář se svým autorem. Příběh je sémiotická skutečnost, kterou dorozumívající se subjekty přejímají a zčásti tvoří a která je – při dobré vůli (schopnosti solidarity) – spojuje a v opačném případě odděluje. Na druhé straně příběh si zřejmě hledá nejen svého čtenáře, ale také autora. Příběh ovšem nemusí mít děj (fabuli), může se omezovat na pocit, postoj anebo názor. Příběh ztělesňuje základní, nosné pilíře „světů ze slov“. „Světy ze slov“ vytvářejí, představují a prostřednictvím textu též konzervují příběh. Příběh je hlavním hrdinou i viníkem literární (a kterékoli jiné) komunikace, jejímž námětem, ale také (nejednou skrývaným) cílem se stává dorozumění.

<sup>57</sup> Premiéra *Dialogů karmelitek* v provedení pražského souboru Divadla za branou II se uskutečnila 21. října 1991 v Hradci Králové, v Praze bylo poprvé představení uvedeno 24. října; já osobně jsem měl možnost představení zhlédnout až v roce 1993 při pohostinském vystoupení pražského souboru v brněnském Mahenově divadle.

### 3.6. Autoři příběhů se dorozumívají s dějinami literatury

Literární dílo je labyrintem významů budovaným za přispění i nesouhlasu účastníků literární komunikace. Literární dílo je spjato se všemi jeho tvůrci příběhem, který po způsobu kotevních lan spojuje dílo také s jinými díly-labyrinty a „světy ze slov“. Těmi kotevnými lany není pouze příběh jako syntéza sémiotického světa literárního díla, ale stávají se jimi také kterékoli jiné složky gramatiky uměleckého jazyka, tedy výrazové prostředky textu. Tradice v bouřlivých vodách literární komunikace znamená pořádací princip, princip řádu; stejně tak i novátorství (experiment), jež svou představu o (novém) řádu prosazuje prostřednictvím více nebo méně sametových revolucí.

Dalším charakteristickým rysem literární komunikace je, že se uskutečňuje v prostoru všech děl, s nimiž autor a čtenář výchozí text spojí. Tato díla se domlouvají i sváří, domlouvají se a sváří také představy o řádu labyrintu literatury, tedy o podobě *dějin literatury*. Byl-li autorovi dopřán vývoj, měnil se také prostor, ve kterém jeho díla vznikala. Literární dorozumívání tím získává další komunikační rozměry – literárně kritickou a literárně historickou dimenzi.<sup>58</sup>

Např. Vladimír Holan nepochybně patří k čtenářsky nejnáročnějším a co do autorského vývoje k nejsložitějším básníkům 20. století. Znamená to v podstatě, že Holan v průběhu své spisovatelské kariéry vytvořil těžko osvojitelné a značně odlišné příběhy a že čtenář se s nimi jen nesnadno domlouvá. Holanova tvůrčí dráha byla proto vnímána jako posloupnost vyhraněných, odlišných a relativně uzavřených etap. Proto také kritika mohla jednou zdůvodněně říci, že Holanova poezie „přetrhala úplně pupoční šňůru se zemí, s lidmi, se světem“,<sup>59</sup> podruhé, že vznikala „ze vzácných spojení básníkovy vědomého úsilí o jedinečný výraz pro jedinečnou podívanou doby“<sup>60</sup> anebo dokonce, že přilnula „k samé skutečnosti jako dosud nikdy“.<sup>61</sup>

Z těchto i jiných důvodů se Holanova tvorba stala předmětem diskusí, sporů a nedorozumění. Z pozice jednoho konceptu světa byla odsuzována pro svůj zaumný poetický kód, pro tvarové experimenty, pro filozofické

<sup>58</sup> Srov. (I.B.7.3.1.5.) uměnovědné dorozumívání.

<sup>59</sup> Šalda, František Xaver: „Řískání o čtyřech básnících.“ *Šaldův zápisník*, 5, 1932-1933, č. 4-5, s. 125.

<sup>60</sup> Hora, Josef: *Poezie a život. Úvahy, studie, soudy. Dílo Josefa Hory*. Sv. 15. Československý spisovatel, Praha 1959, *Sen*, s. 419 (pův. „Sen Vladimíra Holana.“ *České slovo*, 12. 9. 1939).

<sup>61</sup> Píša, Antonín Matěj: „Z nové lyriky.“ *Kytice*, 2, 1947, s. 413.

spekulace, pro intelektuální výlučnost a povýšenost, z pozice jiných byla za tytéž vlastnosti velebena. V čtenářských duchovních světech byl za této situace nucen vedle sebe žít – zapomeneme-li na Holana-epigona poetického světa<sup>62</sup> – Holan-metafyzik odhalující tajemné bytí jazyka,<sup>63</sup> Holan-patetický historiograf doby Mnichova<sup>64</sup> a Holan-mluvčí kolektivistických nálad doby mezi květnem a únorem 1948,<sup>65</sup> Holan-objevitel složité lidské prostoty a obhájce humanistických ideálů,<sup>66</sup> Holan-básník tragické tíhy života a metafyzické úzkosti, Holan-básník vyhroceného individualismu a osudového osamocení<sup>67</sup> i Holan-tvůrce originální filozofie dějin.

Holanova tvorba je dobrým dokladem toho, že měnící se pragmatické předpoklady, zejména komunikační prostor, a měnící se komunikační kompetence vedou u autorů s extrémním nadáním, jehož základní součástí jsou intelektuální, imaginární i intuitivní schopnosti, k tvorbě značně odlišných básnických světů.<sup>68</sup> Zprávu o této situaci získáváme nejen četbou Holanova díla, ale také četbou literárně kritických prací. Holan se totiž prostřednictvím svých kritiků-čtenářů domluvil s literární historií, takže do čtenářského povědomí se dostaly informace o členitosti a bohatosti Holanových příběhů. Tento proces není ukončen, i když autorovo dílo uzavřela smrt. Ukončeno není domlouvání se jednotlivých čtenářů Holanova díla – jejich „světů ze slov“ navzájem.

Syntézou Holanova tvůrčího vývoje, tzn. jakýmsi pokusem o sblížení disparátních světů a příběhů, které ve své básnické tvorbě vytvořil, je skladba *Noc s Hamletem* (1964). Vnějšíkovým projevem této tendence jsou četné textové korespondence skladby s jinými autorovými texty. Toto generální

<sup>62</sup> Svou poetickou prvotinu *Blouznivý vějíř* (nákladem Svobodné školy umění v komisi Jana Fromka, Praha 1926) označoval V. Holan za „Bláznivý vějíř“ (viz Justl, Vladimír: „Dialog s básníkem. Rozhovor sedmi noci.“ In: Holan, Vladimír: *Noční hlídka srdce*. Československý spisovatel, Praha 1963, s. 115).

<sup>63</sup> Srov. Holan, Vladimír: *Vanutí*. Fr. Borový, Praha 1932; *Oblouk*. Fr. Borový, Praha 1934.

<sup>64</sup> Srov. Holan, Vladimír: *Září 1938*. Fr. Borový, Praha 1938; *Sen*. Fr. Borový, Praha 1939.

<sup>65</sup> Srov. Holan, Vladimír: *Panychida*. Fr. Borový, Praha 1945; *Děk Sovětskému svazu*. Fr. Borový, Praha 1945.

<sup>66</sup> Srov. Holan, Vladimír: *Tereška Planetová*. Fr. Borový, Praha 1943; *Rudoarmějci*. Vydal Plamen, Svoboda, Praha 1947.

<sup>67</sup> Srov. Holan, Vladimír: *Příběhy*. Československý spisovatel, Praha 1963; *Bolest*. Československý spisovatel, Praha 1965.

<sup>68</sup> Tvorbě V. Holana věnoval – vedle Vladimíra Justla, který redigoval vydání básnickových *Sebraných spisů* – soustavnou pozornost zejména Přemysl Blažiček (srov. *Sebeuvědomění poezie. Nad básněmi V. Holana*. Akcent, Pardubice, 1991; vydal Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV jako přílohu časopisů Česká literatura a Svět literatury). V. Justl podává výklad básnického vývoje V. Holana např. v eseji *Credo, quia absurdum... (A – Almanach autorů, 1, 1990, s. 163–183)*.



domlouvání se Holanových „světů ze slov“, které ovšem zahrnuje také cizí příběhy, vznikalo zřejmě v nejsložitějším období autorova života v letech 1949–1956, jeho dokončení je datováno do roku 1962.

Skladba *Noc s Hamletem* je básnickým traktátem o tom, co je to svět, o možnostech poznání a o ověřitelných a obhajitelných jistotách lidského života. Otázku, zdali je poznání vůbec možné, zkoumá Holan již v první polovině třicátých let, v období tzv. čisté lyriky, a od čtyřicátých let v žánru „příběhů“. Teprve v *Noci s Hamletem* si však bere na pomoc historii.

*Noc s Hamletem* je zahlcena historickými, kulturními a literárními reáliemi. Při jejich prezentaci však autor často nerespektuje časové a kauzální souvislosti. Vyvazuje fakta, události, děje i postavy, které se stávají tématem rozhovorů mezi lyrickým mluvčím-básníkem a jeho nočním hostem Hamletem, z historického časoprostoru. V tomto nově vytvořeném „světě ze slov“ vzniká mezi jednotlivými, na první pohled nespojitelnými fakty sít vztahů a souvislostí, jejímž prostřednictvím ukazuje rozpětí dramatu moderního člověka.

V Holanově světě „zlo stoupá / míchou lidstva, krvavě poplivanou / jako schody k zubařovi... Je věkovitě to zlo / a unavené a každé jeho šlápnutí se štítí, / ale stoupá znovu a znovu k mozku pýchy, / neboť po tolikerých pokusech / světců a básníků, / po tolikerých pokusech světců a básníků vypnout proud – / věří už jen v souhlasnou chvíli, / kdy dojde ke krátkému spojení mezi nebem a peklem. / Ale ovšem... Můžeme také čekat, / až něco bouchne a spadne na nás láska... / Anebo že naděje je v trpělivosti / a v dlouhočekání...“<sup>69</sup>

Produkce literárního díla, k němuž dává podnět text *Noc s Hamletem*, je záležitostí složitého multimediatextového a multimediatpromluvového dorozumívání, jehož se účastní autor, jeho čtenáři a kritici, ale také literární historie a dějiny, tzn. jejich příběhy. Dochází k němu na úrovni individuálních duchovních světů, přičemž této činnosti se účastní rovněž oblast čtenářského nevědomí či podvědomí. Poslání literárního dorozumívání a obecně „světů ze slov“ a rovněž kteréhokoli typu **lidského dorozumívání**, včetně masmediálního dorozumívání (I.B.m.),<sup>70</sup> se naplňuje v okamžiku, kdy „světy ze slov“ se loučí se svým příběhem a kdy tento příběh vstupuje do individuálních duchovních světů. Většina příběhů má jepičí život. Existují však i nesmrtelné příběhy, které již čtenáře – bez ohledu na skutečnost,

<sup>69</sup> Holan, Vladimír: *Noc s Hamletem*. SNKLU, Praha 1964, s. 28.

<sup>70</sup> Srov. Vágner, Ivan: *Svět postmoderních her*. H&H, Jinočany 1995.

jakou roli ve světě hrají<sup>71</sup> – a jejich kolektivní duchovní světy neopustí a které je provázejí na cestách dějinami.

„[...] Znáte to přece:  
 pojednou nic, naprosto nic,  
 naprosto nic už naproti,  
 nic jako chvíle, kdy se zdá,  
 že i budoucnost je za námi.  
 Kdo miluje, měl by se radovat!  
 Jenomže vesmír, ač prý ukončený,  
 je i bezmezný... Muži je náhle teskno,  
 ženě zima, nezabili se tedy,  
 přicházejí k sobě a vděční jsou,  
 že zase vidí něco z osudu,  
 i když je tím nestydatě přesná  
 cesta do chudobince...“<sup>72</sup>

Ale:

„I kdyby nebylo Boha, i kdyby nebylo lidské duše,  
 i kdyby duše byla, ale byla smrtelná,  
 i kdyby nebylo zmrtvýchvstání,  
 i kdyby nebylo pak už nic, opravdu nic  
 moje, stejně jako tvoje účast na takové komedii  
 byla by zas jen soucitem, soucitem s žitím,  
 které je jenom dech a žízeň a hlad  
 a páření a nemoc a bolest...“<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> Srov. práci Zygmunta Baumana *Úvahy o postmoderní době* (SLON, Praha 1995), ve které autor analyzuje nové role člověka (*Postmoderní osobnostní vzorce, název kapitoly*, s. 25–60), a to roli „zevlouna“, „tuláka“, „turisty“ a „hráče“ ve srovnání s tradiční rolí „poutníka“.

<sup>72</sup> Tamtéž, s. 29.

<sup>73</sup> Tamtéž, s. 30.