

Cesty za ztracenou jednotou Příspěvek k autorské poetice Michala Ajvaze

ERIK GILK

KONTEXTY

Jméno Michala Ajvaze (1949) se v literárněkritické recepci poprvé vyskytlo v kontextu soudobé poezie. Ajvazův debut *Vražda v hotelu Intercontinental* (1989), sestávající z dvaceti rozsáhlejších básní, přivedl Petra A. Bílka k jeho zařazení do básnické „generace“ osamělých běžců. Míni jí početnou skupinu literátů odlišného věku (proto uvádí termín generace v uvozovkách), kteří mohli začít publikovat své verše z ideologických důvodů teprve v poslední dekádě socialistického režimu. Pro pozdní vstup do literatury většiny z nich se jednalo o básníky s vyžralou poetikou, která se svou osobitostí značně odlišovala od majoritní produkce prorežimních básníků reprezentovaných tzv. generací pětatřicátníků (K. Sýs, J. Žáček, J. Peterka, P. Cincibuch a další).

Ajvazovu prvotinu nahlíží Bílek v kapitole *Hledání ztraceného tvaru* jako poezii vyznačující se „podivností“ a vystavěnou „na kontrastu dobové reality a nadčasových idejí uměleckých i filozofických“ (1991, 87). Hrdina, o němž vzhledem k výrazné prozaizaci textů nemůžeme hovořit jako o lyrickém subjektu, „svým hledáním ztraceného času usiluje zakotvit v realitě, jenže „do závěru vždycky odněkud vnikne nějaké neznámé zvíře, aby mu připomnělo nemožnost takového zakotvení“ (87). Mikrosvět básně leží za uzavřenou hranicí s reálným světem a díky existenci této hranice „ukazuje na absurditu jevů a procesů v reálném světě“ (87).

Přestože Ajvaz se poezii od té doby nevěnuje a jeho dílo je jako celek vnímáno výhradně v kontextu prozaické produkce, můžeme spolu s Bílkem pojmenovat konstanty autorova psaní, s nimiž hodláme nadále operovat a sledovat, jakými uměleckými prostředky jsou v jednotlivých textech zvýznamňovány. Jsou to absurdita, podivnost způsobená většinou koexistencí lidských a zvířecích bytostí a existence určité hranice, o jejíž překonání hrdina usiluje. Je vcelku logické, že narůstá-li Ajvazovo dílo od latentní narativnosti básní přes povídky a kratší prozaické texty až k rozsáhlým románům, jsou tyto aspekty nadále tematizovány a hlouběji propracovány.

Po vydání povídkového souboru *Návrat ztraceného varana* (1991) a prózy *Druhé město* (1994) již dochází k soustavnější kontextualizaci Ajvazova díla. A to především zásluhou Aleše Hamana, který již v polovině 90. let odlišil dvě kontradiktorní tendence polistopadové prózy. Vedle autentické linie reprezentované množstvím deníkové a memoárové literatury se jedná o prózu imaginativní či fantaskní, za její-

hož předního zástupce je Ajvaz považován. Podle Hamana tento proud reprezentují „prózy vytvářející přeludné, fantaskně fabulativní světy, v nichž se empirické motivy prolínají nebo konfrontují s motivy neskutečnými, halucinantními či ‚mimosvět-skými‘“ (2002a, 452). V těchto prózách, většinou rámovaných chronotopem velkoměsta, se postupně začíná rozpadat příběh a zbytnuje manipulace s textem, stejně jako postavy nabývají na loutkovitosti a jsou postrkovány hravou vypravěčskou či autorskou vůlí.

Tentýž badatel v jiném svém textu (2002b) hovoří o skupině autorů narozených ve 40. letech (jmenovitě též o Ajvazovi) jako o generaci, již traumatizuje pocit „odcizeného“ či „ukradeného příběhu“. Stojí za ním zkušenost tvůrce vstupujícího do dospělého a tvůrčího života na začátku normalizace, jež mu abnormálním množstvím příkazů a omezení, instrukcí a neživotných konvencí, plodících životní rutinu a přetvářku, uzmula schopnost svobodně utvářet svůj individuální osud. Zkušenost s deformací životního a vlastně i tvůrčího příběhu daného dějinnými okolnostmi se v dílech těchto tvůrců projevuje nedůvěrou ve velký příběh. Příběh pak pozbývá svůj teleologický aspekt a jeho čas směřuje k cykličnosti až zauzlenosti; ztráta pevného řádu je způsobena hodnotovou relativizací a existencí několika narativních vrstev, jejichž hierarchie je nepřehledná. Přičteme-li k těmto rysům inherentní přítomnost intertextuality a hravosti, není jistě náhodné, že představitelé této generace bývají běžně považováni za postmoderní autory (viz např. Machala 2001).

Jakkoliv není ambicí této studie texty Michala Ajvaze klasifikovat a rozhodovat, zda jsou nebo nejsou postmoderní, a to z toho důvodu, že podobné úsilí považujeme za kontraproduktivní, je třeba vyrovnat se kriticky s recentní studií Veroniky Košnarové (2012). Badatelka ve své „ajvazovské úvaze“ *Masky touhy*, jež jinak představuje jednu z mála skutečně ucelených a promyšlených interpretací Ajvazových próz, razantně polemizuje s jeho označením jako postmoderního autora. Mezi její argumenty náleží mimo jiné prokazování toho, že zdroje Ajvazovy filozofie jsou mnohem starší než postmoderna, případně odlišná inspirace mytologickou tradicí. Prozaik podle Košnarové nekonstruuje postmoderní travestie mýtu ani jej neaktualizuje, „jako spíše využívá sémantický potenciál těchto mytologických kořenů, spojitosti, která ve slovech, obrazech a dějích rezonuje, aniž by musela být přímo vyslovena“ (531). Nehodláme s ústředními body autorčina článku polemizovat, ostatně to již před námi učinil Pavel Janoušek (2013), s jehož názory se v mnohém ztotožňujeme. Košnarové ochranná strategie, s níž chce z Ajvaze sejmut nálepkou postmodernisty, přehlídá jiné zjevné roviny jeho příslušnosti k postmoderní literatuře. Ostatně i kdybychom naslouchali autorovu hlasu, který se vůči své příslušnosti k postmoderně opakovaně ohrazuje, pak je přece „možné připustit, že ten, kdo se vůči postmoderním literárním schémátům vědomě vymezuje, může být s nimi současně velmi úzce spjat“ (133).

Nejbliže má Ajvaz svojí poetikou, avšak i schopností teoreticky komentovat uměleckou tvorbu ke generačním druhům Jiřímu Kratochvilovi (1940) a Daniele Hodrové (1946). Spojuje jej s nimi především zasazení příběhu do prostředí velkoměsta, které je popsáno natolik detailně, že můžeme pohyb postav sledovat na plánu reálného města (u Kratochvila jím je Brno, u Hodrové a Ajvaze Praha). Situovanost děje do

konkrétního, nejednomu čtenáři dobře známého a tedy blízkého časoprostoru kontrastuje s nadpřirozenými událostmi či akcemi, které se v něm odehrávají. Příznačné pro všechny tři prozaiky je, že v jejich textech je zrušena určitá hranice přirozeného světa: v Kratochvilových textech lidské postavy metamorfují do zvířecích podob a naopak, v románech Hodrové se prolíná svět živých se zázračným, ve světě Ajvazových próz se zase v pražských ulicích běžně setkávají lidé se zvířaty. Podle teoretika fikčních světů Lubomíra Doležela jsou Ajvazovy texty typickým příkladem aleticky dvojdomého hybridního světa, „v němž je hranice mezi oblastí přirozenou a nepřirozenou zcela zrušena“ (2014, 23).

Právě koexistence sféry přirozeného a nepřirozeného, řekněme reálného a magického, nás přivádí k dotazování se po příslušnosti Ajvazových próz k magickému realismu. Ostatně již po vydání *Druhého města* tento termín frekventovaně používali jeho recenzenti (např. Brycz 1999). Nejčastěji je ovšem v souvislosti s českým prozaikem skloňováno jméno latinskoamerického spisovatele Jorge Luise Borgese. Ajvaz sám k tomu ostatně zavedl příčinu, když v roce 2003 vydal soubor filozofických úvah *Sny gramatik, záře písmen* s podtitulem „Setkání s Jorgem Luisem Borgesem“. V rozhovoru pro *Tvar* autor tuto afinitu připustil na rovině motivické, avšak nikoliv už stylové:

Leckdo si všiml toho, že máme některé společné motivy – především je to soubor motivů, které jsou nějak spojené s nesamozřejmostí skutečnosti, nesamozřejmostí jejího členění, nesamozřejmostí jazyka, který bude určovat, co bude stejné a co bude jiné, čemu bude přiznán status věci a čemu ne. (...) Přitom Borgesův způsob psaní je hodně odlišný od mého. (Kasal 2005, 4)

Problém, kterým se nadále nebudeme zabývat, ovšem netkví v případné příslušnosti díla Michala Ajvaze k magickému realismu, ale v nejasnosti užívání tohoto souloví. Česká hispanistka Eva Lukavská poukazuje ve své monografii „*Zázračné reálno*“ a *magický realismus* na problematičnost tohoto termínu, který může být vnímán jako označení pro literární směr, žánr či estetickou kategorii, případně se může jednat o nicneříkající zaklínací formuli či dokonce mýtus (2003, 9 – 23). V této sémantické změti pak máme dvojí možnost: v širším pojetí budeme pod pojmem magický realismus vnímat veškerou latinskoamerickou experimentující narativní prózu (do níž náleží i Borges, přestože běžně – ani ve studii Lukavské – k ní řazen nebývá), anebo sensu stricto takto označíme výhradně tvorbu Gabriela Garcíi Márqueze, a to ještě nikoliv kompletní.¹

Domníváme se, že kdybychom nadále operovali s rámcovým termínem magický realismus, interpretace Ajvazových literárních textů by byla výrazně redukována a vedla by k pouhé evidenci shod a rozdílů mezi oběma textovými korpusy. Je zjevné, že jeho aplikace by nám neotevřela nové interpretační pole a vedla by naopak k neúčinné kategorizaci. Navíc nelze opomenout, že magický realismus je projednou obsazený termín, jímž se neoznačuje pouze jistý typ poetiky a narativu, ale je vymezen rovněž geograficky. Na druhé straně genetickou příbuznost mezi Ajvazovým způsobem psaní a latinskoamerickou prózou nelze úplně zpochybnit, proto navrhuje zavést pracovní termín „fantaskní realismus“. Ten příbuznost se zavedeným pojmem neneguje, opět je v něm přítomná složka imaginativní a realistická, avšak zároveň

naznačuje jistou distanci od magického realismu, která neumožňuje mluvit o jeho prostém „vlivu“ na Ajvazovu poetiku.

Fantaskní realismus nemá ovšem sloužit jako pojmenování pro výlučnost Ajvazova psaní, ale má být označením způsobu psaní a zacházení s prvkem nepřirozena (což je výstižnější než kategorie nadpřirozena) u výše zmíněné spřízněné autorské trojice. Texty Kratochvíla, Hodrové i Ajvaze se vyznačují odzbrojující samozřejmostí a přirozeností, s jakou je na první pohled paradoxní a absurdní koexistence dvou světů prezentována. Vedle zjevné hravosti, již tato umělecká strategie disponuje, má toto soubytí potenciál inspirovat recipienta k přehodnocení jeho vnímání světa, respektive dovést jej k poznání, že si dobrovolně vystavěl až příliš ostré hranice v procesu poznávání, jež mu zabraňují zahlédnout ne vždy zjevné vnitřní souvislosti věcí. Nechceme tím tvrdit, že jiní současní čeští prozaici fantaskní element ve svých textech neužívají, avšak činí tak s odlišnou funkcí. Kupříkladu Jáchym Topol jeho prostřednictvím přeznačuje a transformuje náš aktuální svět, a to jak ve svých starších pracích ten soudobý, tak čím dál častěji svět historický. Fantaskno Topolovi slouží jako umělecký prostředek k intenzifikaci znepokojivé výpovědi o selhání českého národa v neuralgických bodech našich dějin 20. století.

EXPOZICE A NARATIVNÍ SITUACE

V drtivé většině Ajvazových próz vystupuje intradiegeticko-homodiegetický vypravěč. Narátor je bezejmenným protagonistou, aktérem příběhu a zároveň jeho zprostředkovatelem. Protože se jedná o prožívající subjekt, který má od podávaného děje nulový odstup, je příběh podán v přítomnosti. Teprve v poslední próze *Lucemburská zahrada* (2011) se tento narativní způsob mění, nalezneme zde protikladný pól extradiegeticko-heterodiegetického vypravěče, který o příběhu hrdiny Paula referuje jako o proběhnutším a uzavřeném ději.

Ajvazovský majoritní vypravěč je stylizován do role „pražského chodce“, který se prochází ulicemi české metropole, tam zaslechne vyprávět cizí příběh, onde nahlédne do přízemního okna, a stane se tak svědkem akce do té doby jemu neznámých jedinců. Vzhledem k tomu, že protagonista disponuje značnou poznávací aktivitou či zvědavostí, stane se z původně náhodné situace zárodek narace. Pak může nastat dvojí situace.

V některých textech hrdina pouze naslouchá jemu vyprávěným příběhům a plní funkci pouhého pasivního mediátora, jehož vstupy se omezují na dotazy, připomínky či komentáře. Taková situace je charakteristická pro oba texty novelistického diptychu *Tyrkysový orel* (1997), tedy pro *Bílé mravence* i pro *Zénónovy paradoxy*. Druhá jmenovaná novela vyniká originální kompoziční strukturou, neboť v ní můžeme napočítat celkem šest hierarchicky uspořádaných vyprávěcích rovin. Spolu s Karlem Milotou lze tento efekt několikastupňové zprostředkovanosti pojmenovat jako skříňkovou kompozici „s vkládáním vyprávění do sebe, jejíž umnost hraničí s parodií“ (1998, 7). Specifické grotesknosti pak prozaik docíluje prostřednictvím postupování jednotlivých narativních úrovní, a to nejen těch sousedních, při němž se nerespektuje jejich vzájemná podřízenost. V podstatě totožného kompozičního principu je použito v románu *Cesta na jih* (2008). Vypravěč je znovu přítomen jako posluchač

cizího příběhu, který v sobě zahrnuje víc narativních úrovní, vyprávěné příběhy se hypotakticky zanořují do sebe.

Protikladným typem Ajvazova textu je románová prvotina *Druhé město*, v níž se hrdina záhy stane ústředním aktérem dobrodružných a běžnému rozumu se vzpírajících událostí. Na pomezí mezi kontradiktorickými pozicemi hrdiny jako naslouchajícího a jednajícího lze umístit rozsáhlý román *Prázdné ulice* (2004). Protagonista v něm nejprve naslouchá střípkům různých vyprávění, jejichž mozaika se mu pozvolna začne splétat v jednolité příběh, aby se nakonec stal účastníkem procesu rozkrývání určité záhady prolínající se s detektivní zápletkou.

Spouštěčem narace je ve všech zmíněných případech ona počáteční nepředvídanost, ať jí je nález antikvární knihy s fialovým hřbetem a neznámým písmem (*Druhé město*), zvláštního předmětu ve tvaru dvojitého trojzubce na předměstské skládce (*Prázdné ulice*), anebo přehmat prstů na klávesnici počítače (*Lucemburská zahrada*). Příslušnou výjimku představuje román *Zlatý věk* (2001), který můžeme žánrově klasifikovat jako fiktivní beletrizovaný cestopis. Vypravěč zde zastává funkci cestovatele, který se seznamuje s kulturou a civilizací smyšleného ostrova v Atlantickém oceánu.

Výchozí situace narativu, při níž dojde k „náhodě“, bývá obvykle zasazena do specifického času v objektivním i subjektivním významu. Pozoruhodné jsou již meteorologické podmínky, které situaci doprovázejí: buď panuje nesnesitelné vedro, nebo naopak hustě padá sníh. Ve *Druhém městě* vstoupí hrdina do antikvariátu, v němž objeví knihu ve fialové vazbě, za sněhové vánice, obdobně počasí nacházíme v *Zénónových paradoxech*, k němuž se navíc přidává interiér hostince, v němž se aktér noří „do slastného apeiron hospodského šumu“ (1997, 78). Naopak v prvním textu *Tyrkysového orla* je „parné červencové odpoledne“ (7) a takřka totožný popis nalézáme v úvodu *Lucemburské zahrady a Prázdných ulic*. Posledně uvedený román je ostatně pojmenován podle letního času příběhu, nebývale horké léto je příčinou vyliďněných ulic Prahy, kterými protagonista prochází. Oba typy výchozí meteorologické situace sugerují představu, že se doslova zastavil čas, ve vypravěčově okolí zavládlo jakési podezřelé mrtvo (vedro) či bílo (sníh), z něhož má vyvstat něco nového.

Hypotézu bodu nula, časového zvratu signalizujícího zásadní změnu protagonistova způsobu života podporuje rovněž jeho osobní situace. Nejvýrazněji to platí o hrdinovi *Prázdných ulic*, který opustil jistotu skýtající místo nakladatelského redaktora a má v plánu napsat román, který již dlouho nosí v hlavě. Paul z *Lucemburské zahrady* sice nestojí před tak radikální životní změnou (tu teprve nastartuje jeho přehmat na klávesnici), avšak také vstupuje na nové pole své působnosti. Po prázdninách má totiž na lyceu, kde učí, vést nový kurz z řecké filozofie, na který se chce řádně připravit. Oba dva, stejně jako romanopisec z třetí narativní vrstvy *Zénónových paradoxů*, sedí bezradně před prázdným monitorem, případně prázdným listem papíru zasunutým do psacího stroje. Uvědomují si, jak zodpovědný a zavazující úkol před nimi stojí, neboť zaplnit list či obrazovku znamená mnohem víc, než do té doby tušili. Vždyť písmo, o kterém se v kontextu Ajvazova díla ještě zmíníme, má moc zplodit novou textovou realitu, obdobně jako hrdina na počátku děje vstupuje do nepoznané vrstvy skutečnosti. Paralelu můžeme vést ještě dál, neboť tato

hrdinova realita je v důsledku rovněž textová (jedná se přece o postavu Ajvazova textu), byť na vyšší úrovni.

PRE-ARTIKULOVANÉ POLE A ZTRACENÁ JEDNOTA

V roce vydání *Druhého města* publikoval Ajvaz svůj první filozofický spis s názvem *Znak a bytí* (1994) s podtitulem „Úvahy nad Derridovou grammatologií“. Studie je koncipována jako polemika s Derridovými ranými texty, odmítajícími představu jednotného významu, v pěti rozličných aspektech. Ajvaz především nesouhlasí s dualitou, s jakou francouzský filozof přistupuje k původu znaku a významu. Buď přijmeme (původní) jednotu, již Derrida odkazuje do oblasti metafyziky, jako identický, předem daný signifikát, který je vůči označujícímu lhostejný, anebo nám nezbyvá než přistoupit na ideu, že význam se rodí pouze jako stopa v nekonečné spleti poukazů mezi znaky. Ajvaz souhlasí s Derridovým přitakáním druhé tezi, totiž že není dán identický význam, který by byl před artikulací, rozostřenou označujícím, a který by byl na ní nezávislý, avšak táže se: „znamená to však, že se nerýsuje vůbec žádný význam, náčrt či zárodek významu před signifikantem a že neexistuje žádné jednotné pole významů promluvy nebo textu?“ (7). V odpovědi na tuto otázku zavádí Ajvaz termín pre-artikulované pole, které „určitým způsobem artikulaci předznačuje a zakládá, ale není přítom na artikulacích nezávislé“ (9). S každou novou artikulací se předznačené pole dynamicky proměňuje, zrod určité artikulace je jeho naplněním, ale současně také proměnou.

Jak se tyto autorovy myšlenky projevují v jeho beletristických textech? Hrdinové či vyprávěné postavy jeho próz jsou nejednou umělci, ať už se jedná o literáty, malíře, sochaře či hudební skladatele. V procesu jejich umělecké tvorby je pravidelně tematizována reflexe zrodu artefaktu, který na první pohled vzniká z „ničeho“, ale při bližším ohledání si umělec uvědomuje, že existuje jakási tajemná síla, která vedla jeho ruku. Takovou situaci můžeme názorně demonstrovat na postavě romanopisce ze *Zénónových paradoxů*, který při pravidelné údržbě psacího stroje objeví záhadnou páčku se svítící hlavičkou ozařující vložený list papíru. Teprve v záři světla vrhaného páčkou si uvědomí „existenci papíru, který pro něj byl do té doby jen němým nástrojem k vyjádření myšlenek a obrazů, jen podkladem, který sám neměl co říci a jen trpělivě přijímal rány, jež na něm zanechávaly černé stopy a špinily jeho čistotu“ (Ajvaz 1997, 92). Trpný materiál, ať jím je papír, plátno či kámen, se proměňuje v oživlou věc, nese zásadní podíl na zrodu uměleckého díla, stává se (nonverbálně) komunikačním partnerem autora při tvůrčím procesu: „papír sám přivolává typy, aby pod jejich dotykem mohly vyvstat tvary, přicházející z prázdna“ (95). Dichotomie uměleckého artefaktu a estetického objektu bere za své existenci pre-artikulovaného pole:

Na prázdne stránce se chvěl neviditelný rodící se text; nebyla to ještě slova, bylo to podhoubí, z něhož se slova teprve zrodí, spleť jemných kořínků slov, vrostlých do prázdna a živících se jeho šťávami. Věděl, že to budou zcela jiná slova, než jaká znal, třebaže se budou skládat z týchž písmen a tato písmena budou seřazena v témže pořadí. (93)

Jakkoliv zůstává znakový systém tentýž, jeho význam bude jiný. Předznačené pole významů, z něhož krystalizují slova, přitom není prostorově omezen, jedná se o dlouhý text protékající stránkou a prosakující „jinými listy papíru v jiných pokojích“ (94).

Pre-artikulované pole v umělecké tvorbě hrdinů Ajvazových textů představuje jakýsi meziprostor mezi sémantickým prázdňem, nicotou či chaosem na jedné straně a mezi řádem, pevnou strukturou hotového významu uměleckého díla na straně druhé. Nejedna postava existenci této interfáze touží zachytit ve výsledné podobě uměleckého díla. Nejvýrazněji je tato snaha přítomna v tvůrčí činnosti undergroundového uměleckého sdružení Bílý triangel v románu *Prázdné ulice*. Jedná se o trojici umělců jdoucích ve stopách obdivované literátky, matky hledané dívky Violy, která po své smrti zanechala jediný výtvar. Mýty opředenou Oranžovou knihu ovšem vlastnoručně sepsala písmem, které se začne postupně vytrácet, až zbudou jen prázdné stránky. Hudební skladatel, sochař a spisovatel jsou natolik fascinováni bájnou knihou, že přijmou estetický program minimalismu ve snaze zachytit či napodobit proces mizení textu. Naprostá odlišnost jejich tvorby od běžné produkce je signalizována již přijatými, podivně znějícími pseudonymy: Vlhm Čj, Vga Ú, Iui Nm.

Prvně jmenovaný píše skladby, které sestávají z nesourodých zvuků prokládaných dlouhými pasážemi ticha. Čj chce totiž „narušit dvojí hranici hudby – jednak hranici, která ji dělí od jiných zvuků, a jednak tu, která ji odděluje od ticha (...)“ (2004, 152). V jeho osobní zkušenosti je velmi dobře patrný náhlý pocit prozření či dokonce zasvěcení, postoupení do vyšší sféry vědění, které je ovšem ve skutečnosti návratem k prastarým kořenům, rozpomenutím:

Čj se poprvé dotkl tónů v tom stavu, v jakém žijí pod ní [jemnou blankou]. Připadalo mu najednou, že vnímáme hudbu vždycky jen přes tento povlak, a že proto hudbě doopravdy nerozumíme, nedokážeme slyšet něco podstatného, co nám říká. Tóny s sebou nesou svůj zrod, ale hygienický povlak, kterým jsme ji přikryli, nepropustí nečisté šťávy jejich rození, a tak k nám tóny přicházejí jako něco, co je už hotové. (146)

K překročení hranice a přitakání jinakosti je nutné vyplout nad „hladinu samozřejmosti“ (Ajvaz 1997, 87), rozleptat „krycí povlak zvyku“ (92). Musíme tedy setřást z věcí nános sekundárních významů a konotací, jediné tak rozpoznáme věc samu o sobě a nahlédneme její podstatu. Ajvazova koncepce se přibližuje Husserlově metodě „uzávorkování“ založené na tom, že chceme-li něco poznat, musíme se vzdát „přirozeného vývoje“. Jestliže chceme věc poznat do hloubky, musíme „uzávorkovat“ celý svět (neboť jeho existenci v absolutním smyslu není možné prokázat) a zaměřit se bez předsudků a víry na samotný fenomén.

Přijetím a tupým opakováním zažitých a prověřených způsobů percepce a poznání skutečnosti, způsobů, jež se dávno proměnily v jakési prefabrikované kadluby, jsme se dobrovolně skryli do lastury a svoje smyslové orgány potáhli kalnou mázdrou. „Žádný prostor není uzavřený“, jak píše Ajvaz v básni *Turisti* (2000, 19), avšak lidstvo samo se před nekonečností prostoru uzavřelo, dobrovolně jej zmenšilo na jeho parciální segment, v němž se cítí jako v bezpečí domova. Za jeho hranice již netouží nahlédnout, neboť zpoza nich cítí „neurčitý neklid, bezejmennou úzkost z beztvářého nebezpečí“ (1997, 89). Přitom svět za hranicemi, toto „druhé město“, koexistuje s naším světem v těsném sousedství, vzájemně se prostupují a překrývají, jsou komplementárními součástmi téhož univerza. Jak zjišťuje hrdina *Druhého města*:

Poznal jsem, že byty jsou daleko větší, než se domníváme, že obývaný a známý prostor tvoří jen jejich malou část, že do celku bytu patří vlhké kamenné sály, jejichž zdi jsou

pokryté ponurými freskami, rajské dvory zarostlé bujnou vegetací a atria, v jejichž středu vysoko stříká chladná voda fontány. Utajené prostory jsou s obývanou částí bytu spojeny zamaskovanými průchody v koutech a za skříněmi, ale obvykle do nich po celý život nevtrčíme. (2005, 59 – 60)

Ovšem žádný prostor rovněž „není naším panstvím“, jak se píše v téže básni. Nejsme totiž majiteli skutečnosti, nevlastníme klíče k branám „prvního města“, jakkoliv si toto právo uzurpujeme. Jsme tu jen hosté, kteří, jestliže rozpoznají ohraničenost „svého“ světa a odváží se překročit jeho hranice, rozeznají jejich relativnost a dokáží nahlédnout prostor v jeho nekonečnosti a barvitosti. Jedině tato cesta, cesta zrušení okrajů a příhraničních oblastí vede k nalezení ztracené jednoty, která se „vždycky rodí z chaosu a její tóny zpočátku nelze odlišit od zvuků rozpadání a zmatku“ (2000, 144). Protagonista *Druhého města* nedbá knihovníkových výstrah: „Hranice našeho světa je čára, která má jen jednu stranu, žádná cesta zevnitř ven není a nemůže být“ (2005, 23) a naopak dochází k poznání, že „neviditelnost (světa za hranicí) je spíš důsledkem toho, jak dokonale se nám podařilo zkrotit náš pohled, jak úzký výběh jsme mu vykázali. Přísnost, s jakou omezujeme cesty svého oka, spíš svědčí o tom, že jsme si vědomi, že náš pohled monstrům okrajů temně rozumí a že máme strach, aby se nesetkal se známými příšerami, nenavázal s nimi rozhovor a nerozpomněl se přitom na staré přátelství a zapomenutou společnou řeč.“ (64)

PROTI KONVENCÍM

Nejen z výše uvedených důvodů můžeme číst Ajvazovy prozaické texty jako implicitní polemiku s moderní evroamerickou civilizací a kulturou, respektive s jejími výdobytky. Nástrojem latentní kritiky se nejednou stávají umělecké artefakty, které v Ajvazově nespoutané imaginaci směřují proti našemu ustálenému vnímání a zvyklostem, ostendují svojí jinakostí. Ať už jím je kniha psaná neznámými grafémy v *Druhém městě* či neznámým jazykem v *Lucemburské zahradě* (jehož slovníček a stručná mluvnice jsou zde připojeny jako apendix), chuťové písmo v *Bílých mravencích* či gelové sochy ve vloženém příběhu *Zlatého věku*. Specifický typ pak představuje mizící Oranžová kniha v *Prázdných ulicích*, která snad nejvíce poukazuje na rys sdílený všemi podivnými artefakty v Ajvazových knihách. Jestliže umělecké dílo je po svém dokončení zakonzervované v určitém definitivním tvaru, ajvazovské artefakty upoutávají svojí tekutostí, nestálostí a proměnlivostí. Umění tu neexistuje jako projednou hotová, vytvořená entita, ale jako otevřený proces, permanentní tvoření bez konce.

Nejdále ve výstavbě fikčního světa založeného na jinakosti zašel autor v románu *Zlatý věk*, respektive v jeho první, „cestopisné“ části. Na ostrově totiž nic nefunguje tak, jak to známe z naší zkušenosti. Ostrov nemá žádné ustálené jméno (někdy se nazývá Ostrov svatého Jiří, jindy Ďáblův ostrov nebo Fénix), stejně jako jsou bezjmenní jeho obyvatelé. Snaha podmanit si ostrovany běžnými prostředky a přisvojit si je zaužívanými pojmy vždy selže, při dobývání „logika sňala masku a odhalila s ironickým šklebem svou pravou povahu, kterou dosud skrývala“ (Ajvaz 2001, 32). Obyvatelé žijí ve skalních „domech“, jejichž stěny tvoří proudy tekoucí vody, nemají žádného boha, nikdo neví, kdo je momentálně jejich králem. Zákony se neustále proměňují jako ve hře na tichou poštu, dějiny a tradice se netěší žádné účtě, umění

zcela absentuje a omyl je pokládán „za vcelku dobrý důvod existence věci, která se z něho zrodila“ (38). Neexistují rozdíly mezi slovem a šumem, písmenem a obrazem, srůstají dokonce písmena a věci, dochází k naprostému rozpadu pevného tvaru. „Ostrovní lehkost a tichá radost“ je zkrátka postavena do ostrého protikladu k „evropské potřebě smyslu“ (88).

Vyvrcholením Ajvazova návrhu jinakosti je ostrovní Kniha, uváděná bez výjimky s velkým počátečním písmenem. Takový druh zápisu může odkazovat k základnímu textu křesťanské věrouky, neboť Bible bývá přezdívána jako Kniha knih nebo též Kniha. Ostrovní Kniha je ovšem přesným opakem Písma svatého. Je jedinou knihou na ostrově a existuje jen v jednom exempláři, který putuje z rukou do rukou. Každý čtenář může do Knihy libovolně zasahovat, může z ní vytrhávat listy či naopak jiné přilepovat, může odvést ústřední linii příběhu k jeho odbočce, jež se záhy stane hlavní dějovou linkou a tak podobně. Knihu si lze představit jako velké lepoperle: „Když někdo chce připsat do Knihy vsuvku, nevpisuje ji do původního textu, ani nepřepisuje stránku, ale napíše nový text na libovolně dlouhý pruh papíru a složí jej do tvaru harmoniky. Když by chtěl vsuvku prodloužit, je snadné na konec tohoto pruhu nalepit další složený kus papíru.“ (165) Kniha tedy neguje veškeré naše povědomí, které o psaném slovu od doby vynálezu knihtisku máme, neslouží k uchování pro další generace, ale podléhá neustálé proměně, je donekonečna přepisována.

Domníváme se, že znalec francouzského (post)strukturalistického myšlení, jakým Michal Ajvaz bezesporu je, prostřednictvím motivu Knihy svérázným způsobem nakládá s konceptem pisatelnosti Rolanda Barthesa. Ten v úvodní pasáži svého spisu *S / Z* z roku 1970, v němž minuciózně analyzuje Balzakovu krátkou novelu *Sarrasine*, rozděluje literární texty na čitelné a pisatelné. Zatímco první, klasické texty lze výhradně číst, tedy pasivně konzumovat, při četbě druhé skupiny textů se čtenář podílí na jeho produkci, na hledání označovaného. Je zřejmé, že Barthes svým obvykle provokativním způsobem poukazuje na interpretační otevřenost textu, na prostou skutečnost, že teprve aktem čtení se text osmyslňuje a podléhá subjektivitě konkrétního recipienta. Ajvaz tuto proměnlivost přenáší přímo na rovinu zápisu textu a ruší tak hranice mezi označujícím a označovaným, nejspíš ve snaze dovést Barthesovu tezi ad absurdum: jestliže je význam nestálý, proč by se nemohl měnit také znak?

„ÚSILÍ PO SPÁSE JE NEJVĚTŠÍ PŘEKÁŽKOU SPÁSY“ (Ajvaz 2000, 11)

Protagonisté Ajvazových próz obvykle po čemsi pátrají, něco hledají, jsou na cestě za odhalením nějakého tajemství. Ono „něco“ mívá zpočátku velmi konkrétní obrysy (alternativní město, lék na spavou nemoc, pátrání po nezvěstné dívce či po vrahovi), avšak v průběhu vypravěčova hledání se vytyčený cíl postupně stává bezvýznamným. Ukazuje se, že jde mnohem spíše o cestu v přeneseném než doslovném smyslu slova, neboť hrdina prožívá během cesty jakési prozření, vstupuje do vyšší sféry poznání.

Aktérova identifikace s myšlenkou, že dosažení cíle není nutné, ovšem není jednoduchým procesem. Obzvláště hrdinové *Druhého města* a *Prázdných ulic* jsou přímo posedlí hledačstvím, pátráním „po pravdě“, a to v prvním případě i za cenu vlastního života. Zlom v jejich úsilí představuje náhlé uvědomění si nedostatečnosti vlastních

sil vedoucí k rezignaci na další pátrání. Ve chvíli takové rezignace se protagonistovi nabídne správné řešení záhady samo od sebe.

Model zdlouhavého hledání a následného „mimoděčného“ nálezu přílehlavým způsobem obkresluje struktura románu *Prázdné ulice*. První část, popisující aktérovo pátrání po významu dvojitého trojzubce a zároveň po nezvěstné dívce Viole, zabírá čtyři pětiny rozsahu. Na jejím konci sedí vypravěč v zahrádce kavárny a upouští od dalších pokusů propojit jednotlivé příběhy, s nimiž se na své pouti setkal jako posluchač, vzdává se veškeré naděje přidělit jim určitý smysl:

A pak už jsem nemyslel na nic, jen jsem se díval na fasády, po kterých stoupal stín střech s komíny připomínajícími skřety, na lehce se pohybující listí stromů, na automobil, který právě sjížděl ulicí dolů na náměstíčko a jehož karoserie zářila v slunečních paprscích jako veliký diamant. (Ajvaz 2004, 403)

Na začátku druhé části scéna pokračuje, hrdina zjistí, že onen automobil je bílá dodávka se specifickým logem, která byla zmíněna v jednom ze zaslechnutých vyprávění. Zastaví vůz a jeho řidič jej bez váhání zaveze k Viole domů, která mu retrospektivně povypráví celou komplikovanou historii, v níž do sebe jednotlivé články, mezi nimiž doposud marně hledal vzájemnou souvislost, dokonale zapadnou. Vzhledem k výše zmíněnému se téměř nechce věřit autorovým slovům svědčícím o tom, že logicko-kauzální návaznost izolovaných epických jader neměl promyšlenou a vytvářel ji ex post, jako jakýsi prvočtenář:

Když se příběh knihy začal rozvíjet z té nehody na skládce, dost dlouho jsem nevěděl, jestli bude zakončený nějakým rozluštěním všech těch stop, které se tam objevovaly a o kterých jsem vůbec netušil, k čemu by vlastně měly poukazovat (...). Během psaní jsem spíš předpokládal, že příběh zůstane otevřený a že nechám čtenáře se všemi těmi nesouvislými stopami, aby si s nimi dělal, co chce. A právě ta skutečnost, že jsem netušil, k jakému příběhu všechny ty stopy vlastně odkazují, nakonec způsobila, že v knize přece jen je rozluštění hádanky: nemohl jsem totiž odolat tomu, abych se rébus, který jsem vytvořil, nepokusil sám rozluštit. (Kasal 2005, 5)

Obdobnou situaci, byť ve zcela odlišném žánrovém kódu, nacházíme v próze *Druhé město*. Vypravěč je fascinován přízračným světem jakési druhé, alternativní Prahy, která se projevuje výhradně v noci, a touží do něj vstoupit a stát se jeho obyvatelem. Umanutě pátrá po jeho středu, po jakémsi původním smyslu, a hledá cestu, jíž by se do něj dostal. Je nucen podstoupit iniciační kroky, svede nebezpečné souboje, pozná nadpřirozená fakta, avšak vstup do druhého města je mu stále upřen. Teprve v „džungli“ depozitních prostor národní knihovny v Klementinu objeví protagonista skalní chrám, jehož strážce jej odrazuje od hledání počátku. Tato kategorie je totiž docela relativní, neboť „žádný poslední střed neexistuje“ (Ajvaz 2005, 159), mezi prvním a druhým městem není ostrá hranice, oba světy se vzájemně prostupují, okraj jednoho může být středem druhého: „Všechna města jsou si navzájem středem a okrajem, počátkem a koncem, mateřským městem a kolonií.“ (159)

Rozhovor se strážcem chrámu přivede hrdinu k převratnému poznání, když při zná cestě, na niž se vydal, její vlastní *raison d'être*. Neboť v jejím průběhu uznal existenci „jiného“, jež se nesnažil přisvojit běžnými poznávacími nástroji a neučinit z něj „naše“. „Putování má důvod samo v sobě“ (Ajvaz 2001, 8), jak napsal Ajvaz v jiném

textu, není pouze bezduchým překonáním vzdálenosti z bodu A do bodu B a nemusí, ba nesmí být naplněno konkrétním cílem. Jakmile vypravěč dospěje k přesvědčení, že „do druhého města může vstoupit jen ten, kdo odchází s vědomím, že cesta, na kterou se vydává, nemá žádný smysl, protože smysl znamená místo ve tkáni vztahů vytvářejících domov, že dokonce není ani nesmyslná, protože nesmyslnost je jen doplňkem smyslu a patří do jeho světa“ (Ajvaz 2005, 165), přijíždí záhadná zelená tramvaj a odváží jej do vysněného druhého města.

Čtenáři české modernistické prózy se v této souvislosti může bezděky vybavit expresionistická povídka Richarda Weinera *Let vrány* z roku 1912. Její ptačí hrdinka se zničehonic vydává na cestu do „velké dálky“, která ji bezdůvodně přitahuje. V průběhu cesty si vrána zpřítomňuje její metu a představuje si ji jako „hnízdo nesmírně veliké“ a přemítá o něm jako o „veselé kráse“. Při svém obdivuhodném, avšak rovněž sobeckém letu (vždyť za sebou nechala mládata, o něž se nemá kdo postarat) je poháněna ideou, jež je slovně vyjádřena jako: „nemožnost zoufání, nutnost dosažení“. Jakkoliv tedy vrána na rozdíl od Ajvazova hrdiny neprojde mentální iniciací, nalezneme ve Weinerově textu – těsně před rozpadem vraního těla za letu – následující pasáž:

Jen sebou žila, jen svým určením, žila jen tím, že letěla vpřed, vpřed, nad zemí a nad vodami. Jen jedno nevěděla; ale nejenže nevěděla: i stín možnosti byla by odvrhla, kdyby se jí vtíral; tak nesmyslnou by se jí byla zdála myšlenka, že už dávno, dávno je ve svém cíli, že ho dosáhla v ten okamžik, když se odhodlaně vznesla z kostelní věže. A přece tomu bylo tak. (1996, 110 – 111)

POZNÁMKY

¹ Jsme si vědomi téměř násilné polarizace obsahu pojmu magický realismus v monografii Lukavské, stejně jako krajní selektivnosti při našem výběru její práce z množství adekvátní literatury předmětu. Shodujeme se ovšem s badatelkou ve skeptickém přístupu k možnosti uspokojivě definovat směr, který je v současné literárně kritické praxi skloňován podezřele frekventovaně. Pro účely naší práce, v níž se klasifikací Ajvazova díla dále zabývat nehodláme, ba považujeme ji za škodlivou, se nám jeví Lukavské charakteristika magického realismu jako dostatečná.

PRIMÁRNÍ LITERATURA

- Ajvaz, Michal. 1994. *Znak a bytí. Úvahy nad Derridovou grammatologií*. Praha: Filosofia.
- Ajvaz, Michal. 1997. *Tyrkysový orel*. Praha: Hynek.
- Ajvaz, Michal. 2000. *Návrat starého varana*. 2. vydání sbírky *Vražda v hotelu Intercontinental*. Praha: Hynek.
- Ajvaz, Michal. 2001. *Zlatý věk*. Praha: Hynek.
- Ajvaz, Michal. 2003. *Sny gramatik, záře písmen. Setkání s Jorgem Luisem Borgesem*. Praha: Hynek.
- Ajvaz, Michal. 2004. *Prázdné ulice*. Brno: Petrov.
- Ajvaz, Michal. 2005. *Druhé město*. 2. vydání. Brno: Petrov.
- Ajvaz, Michal. 2006. *Příběh znaků a prázdná*. Brno: Druhé město.
- Ajvaz, Michal. 2008. *Cesta na jih*. Brno: Druhé město.

- Ajvaz, Michal. 2011. *Lucemburská zahrada*. Brno: Druhé město.
- Weiner, Richard. 1996. Netečný divák a jiné prózy. Lítice. Škleb. In *Spisy Richarda Weinera I*, ed. Zina Trochová. Praha: Torst.

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

- Barthes, Roland. 2007. *S / Z*. Přel. Josef Fulka. Praha: Garamond.
- Bečková, Michaela. 2014. Michal Ajvaz: Cesta na jih. In *V souřadnicích mnohosti. Česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*, ed. Alena Fialová, 543 – 549. Praha: Academia.
- Bílek, Petr A. 1991. „Generace“ osamělých běžců. Praha: Československý spisovatel.
- Bláhová, Kateřina. 2008. Michal Ajvaz: Druhé město. In *V souřadnicích mnohosti. Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*, eds. Petr Hruška – Lubomír Machala – Libor Vodička – Jiří Zizler, 349 – 355. Praha: Academia.
- Blecha, Ivan. 2007. *Proměny fenomenologie. Úvod do Husserlovy filosofie*. Praha: Triton.
- Brycz, Pavel. 1999. Jak se píše magický realismus. Cesta spisovatele Ajvaze do Druhého města. *Dotyk*, 5, 4: 54 – 55.
- Doležel, Lubomír. 2014. *Heterocosmica II. Fikční světy postmoderní české prózy*. Praha: Karolinum.
- Fialová, Alena. 2014. Próza. In *V souřadnicích mnohosti. Česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. ed. Alena Fialová, 339 – 364. Praha: Academia.
- Haman, Aleš. 2002a. Dokument a fantasma (Dvě krajnosti současné prózy). In *Východiska a výhledy*, Aleš Haman, 449 – 457. Praha: Torst.
- Haman, Aleš. 2002b. Fikce a imaginace v prózách 90. let. In *Česká próza 90. let 20. století*, ed. Michal Bauer, 20 – 28. České Budějovice: Jihočeská univerzita.
- Jankovič, Milan. 2009. „Šepoty věcí“ a „mizící dílo“ v Prázdňích ulicích Michala Ajvaze. In *Dílo v pohybu*, Milan Jankovič, 37 – 59. Praha: Academia.
- Janoušek, Pavel. 2013. Kým je či není Michal Ajvaz? aneb O nálepkách. Úvaha o studii Veroniky Košnarové „Masky touhy“. *Česká literatura*, 61, 1: 131 – 133.
- Kasal, Lubor. 2005. Hra mezi tvarem a nicotou. Rozhovor s Michalem Ajvazem. *Tvar*, 16, 16: 1, 4 – 5.
- Košnarová, Veronika. 2012. Masky touhy. Úvaha ajvazovská. *Česká literatura*, 60, 4: 517 – 542.
- Lukavská, Eva. 2003. „Zázračné reálno“ a magický realismus. *Alejo Carepentier versus Gabriel García Márquez*. Brno: Host.
- Machala, Lubomír. 2001. *Literární bludiště. Bilance polistopadové prózy*. Praha: Brána a Knižní klub.
- Machala, Lubomír. 2008. Próza. In *V souřadnicích mnohosti. Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*, eds. Petr Hruška – Lubomír Machala – Libor Vodička – Jiří Zizler, 277 – 311. Praha: Academia.
- Milota, Karel. 1998. Výpravno, důmyslnost i utěšeno. *Literární noviny*, 9, 7: 7.

Czech fiction after 1989. Michal Ajvaz. Journey towards the other. "Fantasque realism".

The study deals with the poetics of all the prose fiction written by Michal Ajvaz (born 1949), who among contemporary Czech authors shows the greatest affinity towards magical realism, and, what is more, has even commented repeatedly on the connection between his works and this genre. We consider the metaphor of the "other city", which we borrowed from the title of his best-known novel, to be the key to the interpretation of the ideological framework of his texts. Having been obviously inspired by phenomenology, Ajvaz, in his work, draws attention to the over-accustomed and indolent ways in which people perceive reality that has been reduced to a perspective from which one can see very little. Modified in various forms, Ajvaz's stories ask the readers to start a journey towards the other, the different, and unknown, thereby emancipating themselves from the slavishly accepted schemes of acting and behaving prearranged by the European Cartesian tradition. However, the journey towards admitting the "other world" alone could be a challenging pilgrimage which is itself meaningful and does not follow any particular aim.

doc. Mgr. Erik Gilk, Ph.D.
Katedra bohemistiky
Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci
Třída Svobody 26
771 80 Olomouc
Česká republika
galilak@seznam.cz