

První z těchto otázek, o nichž jsem vám říkala a jež na spisovatele doléhají, se týká oprávněnosti jeho existence. Přirozeně si ji jednotlivec, který píše, svým nadáním pokoušen i inspirován, jen zřídka hned uvědomí, často k tomu dochází až pozdě. Proč psát? Nač? A nač, když už tu není žádné zadání shůry a už vůbec žádné zadání nepřijde, žádné ho už neoklame. K čemu se vztahovat, pro koho se vyjadřovat a co vyjadřovat před lidmi, na tomto světě. Může on sám, který je hledáním poznání, výkladu a smyslu posedlejší víc než ostatní, obstát s nějakou interpretací, hledáním smyslu, či třeba jen s popisem, i kdyby mu připadal sebevstíznější? Není jeho hodnocení prostřednictvím jazyka, a on hodnotí neustále, každým pojmenováním hodnotí věci a člověka, zcela nedůležité nebo matoucí nebo zavrženímhodné? A není jeho zadání, pokud se odváží sám si je uložit (a dnes si je může uložit jediné sám!), libovolné, předpojaté, – nezůstává při veškeré snaze pravdě vždycky něco dlužen? Není všechno jeho konání pýchou a neměl by mít sám sebe i každé své slovo, všechny své stanovené cíle neustále v podezření?

Mám na mysli dokonce i surrealismus s jeho ideou krásy. Podle jeho požadavků má být krása teroristickou, uchvacující a matoucí démonickou silou, surrealismus nás má uvést do smrti. A ve druhém manifestu píše André Breton, mluvčí nového směru, že surrealismus není žádná umělecká škola, že usiluje o totální neposlušnost, regulérní sabotáž, cílem všeho je rozbít ideje rodiny, vlasti a náboženství – budíž, to může zapůsobit –, ale pak přichází dovětek: k ničemu jinému surrealismus prvořadě nesměruje než k násilí. A: „Nejprostší surrealistický čin znamená vyjít do ulic s revolverem v ruce, a pokud je to jen možné, náhodně střít do davu.“ Tohle tedy sice surrealisté věru nepraktikovali, opravdu ne, jistě také víte, že všichni ti spisovatelé a malíři byli během německé diktatury ostouzeni, zavrženi, v nebezpečí života, a přesto tu zůstává cosi nevyjasněného, podezření, že oběti, aniž tušily, co činí, dopustily, aby se v extrému dotkl jejich jazyk jazyka násilí. Jistěže měl surrealismus ducha, odpor proti měšťáctví, chtěl ve vši vážnosti šokovat, neměl nic společného se skutečnou vražednou praxí, která byla později nastolena ze zcela jiné strany.

Ještě daleko pochybnější byly futuristické proklamace o krásě, byť v rámci ataku pochopitelné, pochopitelné vzhledem k náruživé touze přijmout technický svět a uznat jeho krásu a nic než krásu. Byl to Marinetti, kdo jako první v mladickém zápalu zvolal: [„Prohlašujeme, že nádhra světa byla obohacena o novou krásu: o krásu rychlosti. Závodní automobil se svou kapotou ozdobenou tlustými trubkami podobnými hadům s výbušným dechem..., řvoucí automobil, jehož motor připomíná kartáčovou palbu, je krásnější než *Niké Samothrácká*.“]

V pozdějším manifestu k italsko-habešské koloniální válce se už říká: „Již sedmadvacet let vystupujeme my, futuristé, proti tvrzení, že válka není estetická... Souhlasně s tím konstatujeme: válka je krásná, protože díky plynovým maskám, děsivým megafonům, plamenometům a malým tankům zdůvodňuje vládu člověka nad podmaněným strojem... Válka je krásná, protože rozhojňuje kvetoucí louku o planoucí orchideje kulometů. Válka je krásná, protože do jediné symfonie spojuje zvuk výstřelů, dělovou palbu, přestávky mezi střelbou, vůně a rozkladné zápachy. Válka je krásná, protože vytváří nové architektury, jako architektury velkých tanků, geometrických leteckých eskader, kouřových spirál nad hořícími vesnicemi a mnoho jiných... Futurističtí básníci a umělci... mějte na paměti tyto principy válečné estetiky, aby váš zápas o novou poezii a novou plastiku... byl jimi ozářen!“

Tak tedy vypadá dokonáný *l'art pour l'art*. Přemet tu byl formulován zcela zřetelně.

Nepovažujte mne za příliš úzkoprsou, pokud na tom trvám, pokud v umění trvám na otázkách viny a taktu je zdůrazňuji. Udělejme klidně ještě další krok. Nepokládám vůbec za náhodu, že pro Gottfrieda Bennu a Ezra Pounda, Američana s těmi nejmzatečnějšími idejemi o revitalizaci a renesanci renesance, kterého někteří naši mladí básníci museli zrovna dnes pro sebe objevit, že tedy pro oba tyto básníky, a oni básníky jsou, o tom není pochyb, to znamenalo už jen krůček z ryčích nebes umění k paktu s barbarstvím.

Existuje však věta, kterou Karl Kraus často opakoval a kterou bychom měli i my ustavičně zdůrazňovat: „Všechny přednosti jazyka tkví v morálce.“

Možná existují myriády částic, které tvoří já, a současně se zdá, jako by já bylo nic, hypostáze čiré formy, něco jako vysněná substance, cosi, co označuje vysněnou identitu, šifra čehosi, co se dá dešifrovat obtížněji než nejtajnější heslo. Jsou tu ale vědci a básníci, kteří nepovolí, kteří se je snaží hledat, zkoumat, postihnout a zdůvodnit a které to znovu a znovu připravuje o rozum. Učinili z já své pokusné pole anebo sami ze sebe udělali pokusné pole pro já a mysleli na všechna ta já živých i mrtvých i duchovních postav, na já lidí odvedle a já Césarovo a Hamleta, a to všechno ještě není zdaleka postačující, protože to není obecné. Proto se ještě musí myslet na já psychologů, analytiků, na já filosofů, na já jako monádu anebo ve vztahu, na já jako empirickou kontrolní stanicí nebo metafyzickou veličinu. Všichni tito experti si své já jistí, zjednávali si v něm jasno, ohmatávají je, mrzají a rozbíjejí, vyhodnocují je, rozčleňují a vyměřují.

Jednou jsem viděla malé dítě, které matka nutila k přiznání, že něco provedlo; zpočátku bylo zaražené a snad ani nevědělo, co se od něj chce. „Řekni, zes to udělal,“ žádala žena znovu a znovu. „Řekni: já to udělal!“ A náhle, jako kdyby se mu rozsvítilo anebo jako kdyby je unavilo mlčet nebo se bránit, prohlásilo dítě: „Já to udělal“ a pak znovu s potěšením z té věty nebo spíš z rozhodujícího slova: „Já to udělal, já, já, já!“ Nehodlalo přestat a bez ustání křičelo a vrískalo, až se nakonec v rukou ženy svíjelo smíchy jako epileptik. „Já, já to udělal, já!“ Tato scéna byla zvláštní, protože tu bylo objeveno a současně blamováno já, jeho význam i bezvýznam a pošetilá radost z objevu já vůbec, radost k zbláznění, tak jak nás později už nikdy nepoblázní, když budeme přinuceni říci „já“, slovo, které je dávno samozřejmostí, navíc opotřebovanou, užitkové slovo, které degraduje všechno, co má případ od případu označit.

Když ale jednoho dne v neobvyklé situaci opět řekneme „já“, zmocní se nás, silněji než dřív: tíseň, úžas, zděšení, pochyby, nejistota.

Nevím, zda někdo zkoumal já a všeliká já v literatuře, nic takového mi není známo, a přestože se necítím v stavu provést náležitý či dokonce vyčerpávající průzkum, jsem toho mínění, že tu existují četná já a žádná shoda ohledně já – jako by neměla existovat ani žádná shoda o člověku, nýbrž vždy jen nové koncepty. Já se vynořuje brzy a v literatuře posledních desetiletí nabírá stále úžasnějších, fascinujících podob. Jako by se pro ně pořádala maskární bál, kde se toto já ve svém bláznovském šatě, tento nikdo i někdo, může odhalovat i šálit, proměňovat i vydávat všanc.

Proto se také domnívám, že mezi já 19. století (nebo dokonce já Goethova *Werthera*, jednoho z nejskvostnějších příkladů já jako jediné instance, která osvětluje a objasňuje děj), tedy mezi starým já a já takové knihy, jako je *Coscienza di Zeno*, je propastný rozdíl, a další propastný rozdíl je mezi tímto já a já Samuela Becketta, o němž ještě bude řeč. První změna zasahující já spočívá v tom, že se už dále nenachází v příběhu, nýbrž příběh se nachází v já. Což znamená: jen dokud samo já zůstávalo nezpochybněno, dokud jsme mu důvěřovali, že dokáže svůj příběh vyprávět samo, bylo ručitelem tohoto příběhu a ono samo jako osoba bylo spolu s ním garantováno. Od té doby, kdy se já rozpadlo, už tomu tak v poměru mezi já a příběhem, já a vyprávěním není. Ani čtenář, ani autor Italo Svevo by nebyli ochotni dát za toto já Zena Cosiniho ruku do ohně. Přesto – a právě proto – touto ztrátou jistoty já něco získalo. Nové pojetí času, které Svevovo já již umožňovalo, a tím i nové pojetí „látky“, je jen jedním z příkladů nové průkopnické cesty. Její završení přineslo románové dílo Marcela Prousta *Hledání ztraceného času*. Když Proust uvede své – nepříliš románové – já a ještě je hledat ztracený čas a naloží na ně břímě obrovitého románu, neznamená to, že by mu jako osobě či dokonce nositeli děje svěřil hlavní roli. Dělá to výhradně kvůli jedné jediné kvalitě – jeho rozpomínacímu talentu. Já, hodnověrné pouze jako svědek, tady už nikdo nepodrobil výslechu, nepodnítl k řeči ve starém smyslu slova či nepřiměl ke zpovědi, ale protože bylo na všech místech činu

Dámy a pánové,
v těchto týdnech jste tady ve Frankfurtu měli to štěstí seznámit se s operou Albana Berga *Lulu*, a pro mnoho z vás, ba i pro ty, kteří ji neviděli a neslyšeli, bude platit, že jméno „Lulu“, jméno tohoto stvoření básníka Wedekinda a skladatele Berga, je už neodmyslitelné – natožlik pevně se zahníždí ve vědomí, toto jméno s aurou, aurou, za níž sice vděčí hudbě a řeči, ale jakmile ji jednou má, jakmile má jméno takové vyzářování, pak se jakoby osvobozuje a osamostatňuje; už to jméno stáčí k existenci ve světě. Není nic tajemnějšího než vyzářování jmen a že na takových jménech lpíme, a dokonce ani neznalost těchto děl nezabrání triumfální existenci Lulu a Undiny, Emmy Bovaryové a Anny Kareninové, Dona Quijota, Rastignaca, Zeleného Jindřicha a Hanse Castorpa. Ano, zabývat se jimi v hovoru nebo v myšlenkách je pro nás tak samozřejmé, tak bezpečné, že se ani jednou nezeptáme, proč jsou jejich jména na světě, jako by jimi byl někdo lépe pokřtěný než my svými jmény, jako by se tu konal křest, kdy sice nemusí být po ruce svěcená voda a o němž se žádný zápis v matrice nezmiňuje – jako by tu jména byla udělována definitivněji a tak vynikajícím způsobem, o němž se žádný smrtelník nezasloužil. Tato jména jsou jako cejch vpálena do vymyšlených bytostí a současně je zastupují, jsou trvalá a natolik s oněmi bytostmi spjatá, že pokud si je vypůjčíme a pojmenujeme po nich děti, budou se celý život potloukat s touto narážkou nebo jakoby v kostýmu: jméno zůstane pevněji spjata s vytvořenou postavou než s živým člověkem.

Jelikož se literatuře ve šťastných případech jména vydařila a křest byl možný, představuje pro spisovatele problém jmen a otázka jména cosi velmi vzrušujícího, a to nejen vzhledem k postavám, ale také k místům, k ulicím, které musí být zaneseny do této výjimečné krajinné mapy, tohoto atlasu, který zviditelňuje jediné literatura. Tato mapa se jen na několika místech překrývá s mapami geografů. Samozřejmě jsou na ní zanesena i místa, která dobrý žák zná, ale i jiná, která nezná žádný učitel, a všechna dohromady vytvářejí síť, sahající od Delf a Aulidy k Dublinu a Combray, od rue Morgue až k Alexandrovu náměstí a od Bouloňského lesíka až k Prátru: poušť T. E. Lawrence a nebe, jež brázdil Saint-Exupéry, je na ní také, ale hodně jiných pouští ani lánů úrodné půdy se tu nevyskytuje. A jsou tu i města, některá vícekrát, snad stokrát Benátky, ale pokaždé jiné, Benátky Goldonihova a Nietzscheho, Benátky Hofmannsthala a Thomase Manna, a existují tu země, které se těžko najdou na mapách z obchodu, Orplid a Atlantida, a pak zase jiné, ty asi skutečně jsou, jako Ilýrie, ale Shakespearova Ilýrie tomu neodpovídá; a pochopitelně je tu i Francie a Anglie a Itálie a jak se všechny ty země jmenují. Vyhledáme-li ale onu Francii, o které teď mluvím, a vydáme-li se na cestu – nedorazíme k cíli, buď jsme tam byli už odjakživa, anebo jsme tam nebyli nikdy. V kouzelném atlasu je Francie zakreslena skutečnější, mnohem skutečnější, a Něva tam hraničí se Seinou a přes Seinou vede Balzacův Pont du Carrousel a Apollinairův Pont Mirabeau a kameny a voda jsou udělány ze slov. Na této půdě naše noha nikdy nespočine, na tomto mostě Mirabeau nikdy nestaneme, a Rusko pod sněhem, jímž táhlo Blokových Dvanáct, nás neuvítá. Ale oproti tomu: kde jsme to, na všech našich cestách, opravdu pobýváli? V dublinském bordelu a na Blocksbergu, na finských státcích pana Puntily a v salonech Kakánie – tak tam jsme asi skutečně byli.

Naše jména jsou tak nahodilá a pocit neznáma, pocit nepojmenovatelnosti jak nás samotných, tak světa nás přepadá často. Proto je

potřeba jmen, jmen osob, míst, jmen vůbec. A přece jen je to prapodivné a leckdy bychom rádi zvolali s Hamletem:

„A všechno pro nic za nic. Pro Hekubu!

Co je mu do ní? Čím je pro ni on,

že nad ní pláče?“

Ano, čím je nám Lulu a Julián Sorel, Manon a chlapec Elis? Jsou to pouze zástupná jména nebo narážky? Tak, jak někdo udělá narážku na Hekubu a Hekuba opět dělá narážku na něco dalšího? Jsou zástupnými slůvky? Nebo i něčím víc?

Zdá se mi totiž, že věrnost těmto jménům, jménům postav a míst, je téměř jedinou, již jsou lidé schopni.

Naše paměť je tak uzpůsobená, že zapomínáme jména žijících, po patnácti letech si už stěží pamatujeme jména kamarádů ze školy; adresy, které jsme znali nazpaměť, se nám vytratily; anebo vypadne kus jména, to, jak se správně píše; jednoho dne dojde k záměně. A jak se vše zamlžuje: bylo to tehdy v Parmě nebo v Piacenze? – ne, v Pavii, nebo ani tam ne? Máloco je ušetřeno tohoto odumírání jmen v nás, nanejvýš jména těch, kdo nám stáli nejbliž, anebo jména, která ukotvily události či nahodilosti.

Co jsme si ale přáli zapomenout, už jako malí školáci, když jsme se vztekali, že nás moří Odysseem a Vilémem Tellem, a ačkoliv jsme přísahali, že na ně zapomeneme stejně jako na chemické vzorce, které jsme skutečně zapomněli – tato jména jsme nezapomenuli a naše představa o nich, zřetelná či zasutá, je trvalejší a přesvědčivější než představa o živých lidech. Obcování s nimi ukončit nemůžeme.