

Univerzita Pardubice

Fakulta filozofická

Katedra filosofie

Čas a nepochopitelnost u Alexandra Vveděnského

Jan Burda

Diplomová práce

2018

Univerzita Pardubice  
Fakulta filozofická  
Akademický rok: 2015/2016

## ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Bc. Jan Burda**  
Osobní číslo: **H15409**  
Studijní program: **N6101 Filozofie**  
Studijní obor: **Filozofie**  
Název tématu: **Čas a nepochopitelnost u Alexandra Vveděnského**  
Zadávací katedra: **Katedra filosofie**

### Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

Autor bude interpretovat fragmenty filosofických úvah neoficiální petěrburské avantgardy hlavně z 20. a 30. let 20. století (především umělecko-literární skupina tzv. "činarů"). Studie se zaměří v první řadě na myšlení, argumentaci a náčrt originálního pojetí poezie Alexandra Vveděnského. Představí některé styčné body i třecí plochy s Schopenhauerem, Kantem nebo také s dalšími čínary, filosofy Jakovem Druskinem a Leonidem Lipavským. Práce též prozkoumá ideový obsah Vveděnského poezie, respektive se pokusí odpovědět na otázku, kterou nepřímo postuloval sám Vveděnskij: nakolik lze u ní mluvit o filosofickém vyznění? Tato otázka se ovšem bude týkat i výše zmíněné "podzemní" avantgardy jako celku: lze u ní mluvit o aktivitě, již lze přisoudit řádnou filosofickou povahu? Jsou úvahy o čase, světu, Bohu, neobjasnitelné či smrti v díle Vveděnského a dalších zmíněných činarů filosoficky aktuální a srovnatelné s výkony systematických či koherentních myslitelů tehdejší či i dnešní doby?

Rozsah grafických prací:

Rozsah pracovní zprávy:

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná/elektronická**

Seznam odborné literatury:

DRUSKIN, Jakov Semjonovič, Daniil CHARMS, Leonid LIPAVSKIJ, Nikolaj OLEJNIKOV a Alexandr VVEDĚNSKIJ. Ten, který vyšel z domu...: Antologie literární a filozofické tvorby činarů. Vyd. 1. Překlad Jakub Šedivý, Miroslav Olšovský, Tomáš Vůjtek. Praha: Volvox Globator, 2003. Kameny, sv. 9. ISBN 80-7207-526-8.

VVEDĚNSKIJ, Alexandr Ivanovič a Václav DANĚK. Smrtipoty. Vyd. 1. Praha: Brody, 1997. Reakční žonglérství. ISBN 80-86112-02-0.

OSTASHEVSKY, Eugene, Matvei YANKELEVICH, Thomas EPSTEIN, Ilya BERNSTEIN a Genya TUROVSKAYA. OBERIU: An Anthology of Russian Absurdism. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 2006. ISBN 978-0-8101-2293-2.

VVEDENSKY, Alexander Ivanovich, Eugene OSTASHEVSKY a Matvei YANKELEVICH. An Invitation for Me to Think. New York: New York Review Books, 2013. New York Review Books poets. ISBN 978-1-59017-630-6.

ROBERTS, Graham. The Last Soviet Avant-Garde: OBERIU - Fact, Fiction, Metafiction. New York: Cambridge University Press, 2006. ISBN 978-0-521-02834-9.

Vedoucí diplomové práce: **Mgr. Tomáš Hejduk, Ph.D.**  
Katedra filosofie

Datum zadání diplomové práce: **30. dubna 2016**

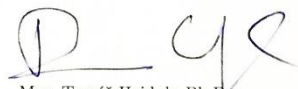
Termín odevzdání diplomové práce: **31. března 2017**



prof. PhDr. Karel Rýdl, CSc.  
děkan



L.S.



Mgr. Tomáš Hejduk, Ph.D.  
vedoucí katedry

V Pardubicích dne 30. listopadu 2016

Prohlašuji:

Tuto práci jsem vypracoval samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využil, jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Byl jsem seznámen s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., autorský zákon, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v Univerzitní knihovně.

Ve Světlé nad Sázavou dne 1. 6. 2018

Jan Burda

## Poděkování

Chci na tomto místě poděkovat Mgr. Tomáši Hejdkovi, Ph.D. za vstřícný přístup a především své rodině za všechnu podporu, kterou mi poskytovala po celou dobu trvání studia filosofie.

## **ANOTACE**

V diplomové práci je předestřen pohled na osobité prvky myšlení Alexandra Vveděnského, které stojí na konceptech „bessmyslitza“ a „logická alogikace“. Je zasazeno do dějinného a myšlenkového kontextu a podrobena nejen interpretaci, ale také srovnávací práci. Využívá k tomu zahraniční studie i myšlenky klasiků, především Kanta a Schopenhauera. Studie na zcela konkrétním případu hledá zvláštnosti a odpovědi ve vztahu poezie a filosofie, ke kterým se dostává implicitně. Pro tento účel představuje i několik do češtiny dosud nepřeložených úryvků z Vveděnského básní. Snaží se vykreslit ucelený obraz básnickovy filosofické roviny a inspirace, která tkví v jeho základních tématech času, Boha a smrti, a především zkoumá, vysvětluje a vykládá Vveděnského vynalézavé uchopení těchto otázek.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

Alexandr Vveděnskij, OBERIU, avantgarda, čas, smrt, Bůh, bessmyslitza, temporalita, poezie

## **TITLE**

Time and Incomprehensibility in the Works of Alexander Vvedensky

## **ANNOTATION**

The diploma thesis presents a view of the distinctive elements of Alexander Vvedensky's thinking, which are based on the concepts of "bessmyslitza" and "logical alogication". His reasoning is embedded in a historical and intellectual context and subjected not only to interpretation, but also to comparative work. The study incorporates foreign studies and the ideas of classical thinkers, especially Kant and Schopenhauer. The study looks for peculiarities and answers in the relation of poetry and philosophy on a very concrete level, and it arrives to them implicitly. For this purpose, it also presents a small variety of unreleased excerpts from Vvedensky's poems in new Czech translation. It attempts to portray a coherent picture of the poet's philosophical dimension and inspiration, which both stand on his fundamental themes of time, God, and death, and above all, it intends to explore, explain and explicate his ingenious grasp of these questions.

## **KEYWORDS**

Alexander Vvedensky, OBERIU, avant-garde, time, death, God, bessmyslitza, temporality, poetry

# Obsah

<i>Úvod</i> .....	9
1 Temporalita .....	13
1.1 Základní představa .....	13
1.2 Konfrontace s časem .....	21
1.3 Uvadlý list .....	34
2 Kontext.....	38
2.1 Dějinné důvody – výživa stalinismem .....	38
2.2 Holistické varianty .....	43
2.3 Hon za nepochopitelností.....	46
3 Nezachytitelnost čistého času .....	49
3.1 Evgeny Pavlov – „Vveděnského rétorika temporality“ .....	49
3.2 Úvaha o myši (odtržení času od prostoru) .....	56
3.3 Nečasové úvahy .....	57
4 Chodec s časem Sviděřský .....	60
5 Jakov Druskin, „žijící výklenek do vymýceného světa“ .....	72
5.1 Studie „On Vvedensky“ .....	73
6 Poslední sovětská avantgarda.....	83
6.1 Robertsovy interpretace stěžejních momentů .....	83
6.2 Nepronikavost jazyka.....	90
6.3 Heideggerovská cesta vědomí.....	93
7 Religiózní podtón.....	96
8 Smích uprostřed prázdnoty .....	99
8.1 Alice Stone Nakhimovsky: Laughter in the Void.....	99
8.2 „Fakt, teorie a Bůh“ (1930).....	102
8.3 Racionální iracionalita .....	109
8.4 Dichotomie Lesa a člověka – mytologické planiny a časové temporality.....	112
8.5 Inspirace .....	123
<i>Závěr</i> .....	125
Bibliografie .....	130

NEVÍSEKDO:

s kým ty však bojuješ  
člověče vrtkavý  
a po čem horuješ  
t'ukáš se do hlavy?  
bojuju vprostřed tmy  
se svíčkou netmoucí  
a říčka paměti  
tam t'uká do noci

(Vveděnskij: Bitva)



## Úvod

Alexandr Ivanovič Vveděnskij (\* 6. prosince či podle juliánského kalendáře 23. listopadu 1904 – † 20. prosince 1941) byl ruský avantgardní básník a dramatik, tvůrce experimentální poezie, dnes nedochované prózy a ojedinělých filosofických úvah. Dvakrát zatčen (1931, 1941), třikrát ženat, jednou interně vyhnán do Kursku a Borisoglebsku. R. 1925 se poprvé setkal s poetickým zjevem Daniilem Charmsem (vl. jm. Juvačev), kterého Daněk, Vveděnského překladatel a autor krátce shrnujícího, ale zcela výstižného životopisu, který zde nebude replikován a který proto lze doporučit, popisuje takto: „S legitimací blázna skákal do moře celý život, ale moře ho vrátilo na břeh.“<sup>1</sup> Od té chvíle je pojiť ojedinělé, byť zdaleka ne zcela stabilní či věčně nadšené přátelství. Jejich pojitkem je však hlavně originální tvůrčí spolupráce.

Kromě Daňkova medailonu nám poskytne solidní první vodítko i životopis Martina Hnila<sup>2</sup>, Eugena Ostashevského<sup>3</sup> nebo Alice Stone Nakhimovské.<sup>4</sup> Vveděnskij byl členem skupiny OBERIU – Spolek (společnost, asociace, svaz...) skutečného umění – Obedinenije realnogo iskusstva. Tak píše Daněk, na Oxford Reference ale nalezneme Obshchestvo realnogo iskusstva. OBERIU vznikla r. 1927. Vveděnskij je spjatý i s divadelní skupinou Radix, založenou r. 1926, a především s nijak neproklamovaným filosofickým kroužkem činari, jehož pevným jádrem se stali mimo něj ještě Daniil Charms, filosofové Jakov Druskin a Leonid Lipavskij a v neposlední řadě básník Nikolaj Olejnikov. „Činar“ je neologismus z dílny Vveděnského, který je odvozen od archaického ruského výrazu pro „hodnost“, „tvoření“, „moc“, „shromáždění“ nebo „platan“. Výklady se různí.

Skupiny byly samozřejmě velmi přelévavé a předchozí dávaly členský i ideový základ (resp. neúplný průnik) pozdějším. OBERIU byla nadřazená, pozdější, početnější a k publiku obrácená (exoterická) skupina, ve které byli kromě Vveděnského a Charmse, stálíce průniku s činary, zastřešeni též Igor Bachtěrev, Nikolaj Zabolockij, Konstantin Vaginov, Boris Levin a jiní. V OBERIU, které bylo oficiální skupinou, navíc našli domov i herci, hudebníci, malíři a filmaři. Oproti uzavřené a ukryté skupině činarů měla OBERIU krátkou životnost, protože byla

---

<sup>1</sup> Vveděnskij, A., *Smrtipoty* (přel. V. Daněk). Praha: Brody 1997, s. 93.

<sup>2</sup> Vveděnskij, A., *Vánoce u Ivanovových / Několik rozhovorů* (přel. M. Hnilo). Praha: Brody 1996, s. 85.

<sup>3</sup> Vveděnskij, A., *An Invitation for Me to Think* (přel. E. Ostashevsky, M. Yankelevich). New York: New York Review Books 2013, s. VII.

<sup>4</sup> Nakhimovsky, A. S., *Laughter in the Void: An Introduction to the Writings of Daniil Kharmis and Alexander Vvedenskii*. *Wiener Slawistischer Almanach – Sonderband 5*, Wien: Institut für Slawistik der Universität Wien 1982, č. 5, s. 5.

pod tlakem tisku a veřejnosti r. 1930 rozpuštěna. Termín „avantgarda“ má prvotní původ ve vojenství – předvojem byly označováni odborně vycvičení vojáci, kteří zkoumali a vytyčovali terén před průchodem tradiční armády, jež je následovala. Jak lze ale označit stav, kdy armáda následovat odmítá? Vveděnského „poslední sovětská avantgarda“ byla svým způsobem podzemní skupinou – protože pro hlavní členy platil zákaz publikace těch jejich děl, která šla skutečně z nich, a bylo jim povoleno věnovat se jen dětské literatuře, existovala avantgarda pouze akcí, v okamžiku setkávání a předvádění, neskrytého deklarování a v šuplíkové tvorbě, u níž ale nemohli spoléhat na to, že bude vůbec někdy zveřejněna. Možná i proto k tvorbě Vveděnskij přistupoval s rezervami, básně a úvahy příliš úzkostlivě neschraňoval a žil spíše okamžikem aktuálního výtvaru.

V této studii se budeme věnovat výhradně tématům času a smrti, neboť na sebe lépe navazují, rostou ze sebe navzájem a lze do nich zapojit i Kantovu Kritiku čistého rozumu, jak to provedl Evgeny Pavlov z University of Canterbury v článku „Aleksandr Vvedensky's Rhetoric of Temporality“. Dalším důležitým zdrojem bude kniha „The last Soviet avant-garde“ od Gragama Robertse z University of Strathclyde ve skotském Glasgow, ve které též nalezneme originální a svébytný výklad. Nepostradatelnou zásobárnou vzhledů je i „Laughter in the Void“ od Alice Stone Nakhimovské, první souhrnná západní studie o Charmsovi, Vveděnském a klíčových okolnostech jejich života, působení i vybraného díla. Mimo to samozřejmě budeme vycházet z českého výboru Vveděnského básní „Smrtipoty“, který kongeniálně zpracoval překladatel Václav Daněk. Abychom ovšem nepřišli i o jiné roviny významu, budeme brát na vědomí též texty z anglického výboru „An Invitation for Me to Think“, do něhož svými překlady přispěli Eugene Ostashevsky a Matvei Yankelevich. Podstatu ale budeme zpracovávat i z materiálů v relevantních kapitolách knihy „Ten, který vyšel z domu...: Antologie literární a filozofické tvorby činarů“. V ní se nachází i Vveděnského „Jistý počet rozhovorů (čili dočista přepracovaný snář)“ a sěžejní „Šedý sešit“: nevelká série filozofických úvah z let 1932 – 1933, která vznikala po prvním zatčení a pod silným vlivem diskusních skupinových setkávání u Lipavského (jejich část zapsanou Lipavským objevíme v antologii také). Tehdejší filozofické diskuse, kterých se Vveděnskij zúčastnil, se se svými závěry promítaly do souběžně tvořené Vveděnského poezie. V antologii překládal „Jistý počet rozhovorů“ a „Šedý sešit“ M. Olšovský a T. Vůjtek (ten obstaral veršované pasáže), v českém prostředí ale vznikl i alternativní překlad téhož od M. Hnila, který byl publikován spolu se hrou „Vánoce u Ivanovových“.

Na problematiku času a smrti, jak ji lze zachytit u Vveděnského, se nutně namotává i otázka pochopení/neporozumění a smyslu/absurdity, které hrají v jeho díle neméně centrální roli. Podobně důležitou otázkou bude i to, zda mohou být filozofické otázky prozkoumány i

poetickou metodou a nakolik, protože zodpovězení této otázky teprve uděluje badateli možnost brát Vveděnského filosofická východiska a výstupy jako relevantní. Předběžně tedy můžeme naznačit, že předkládaná studie přednesenou tezi zodpovídá kladně, byť bude nutné vysvětlit zvláštnosti výsledků, ke kterým jsme dospěli. Líčení těch Vveděnského filosofických základů, jež vedly až ke svébytnému reflektování koncepce Boha všeobjímajícího, ve studii sice bude zastoupené, ale bude plnit spíše doplňující úlohu.

Vveděskému byla vlastní, podobně jako Charmsovi, nezkrotná autonomie ústící v tehdejších bedlivě hodnotících podmínkách až do provokace a avantgardní levicový (v tehdejší smyslu pokrokový) názor, který se projevoval navzdory oficiálnímu a neperspektivnímu stalinskému etatismu. Spolek pojila snaha o autentickou levici v umění, divadlo (Charms – Jelizaveta Bam), veřejné performance, filosofické diskuse, jejichž část Lipavskij v letech 1933 – 1934 přesně zaznamenal, a skupinová čtení. Např. měli na krku představení pojmenované "Tři levé hodiny", které i přes varování odehráli 24. ledna 1928 zrovna tehdy, kdy bylo slovo "levý" v SSSR politicky nekorektní, protože začalo být asociováno s trockismem a útokem na „levou opozici“ ve Straně – co může být lepším příznakem absurdity, která z politické sféry metastázovala až do základů každodenní existence?<sup>5</sup> Vveděnskij se v letech 1925–1926 podepisoval činarskou duchovní hodností „autor–rita bezsmyslnosti“.

Činari chtěli prosazovat irealistické pojetí umění, které by stavělo na nespoutané síle fantastické imaginace a s její pomocí by promítalo střípky reality do zbrusu nových uměleckých vidin. Protestovali proti sílícímu byrokratickému tlaku na umění a proti intervenujícímu potlačování „nevhodných“ směrů a skupin. Chtěli ke světu a jeho reflexi v umění přistupovat svobodně, a to i za tu cenu, že by objevili jeho neblahé stránky a byli jimi pohlceni. Šlo o poslední a po zásluze potrestanou snahu vytvořit upřímné, svobodomyšlné avantgardní hnutí ve svazujících kulisách přituhujícího stalinismu, jehož pevné ruce se zachtělo po celém státě zcela udávat uměleckou linii přísného, nekomplikovaného a nepřesahujícího všednorealismu, optimismu a oslavného burácení budovatelského burcování.

Témata Vveděnského zájmu se postupem let a vlivem filosofických diskusí, které probíhaly u Leonida Lipavského v první polovině 30. let, ustálila na hlavní trojici, která se ve studiích a analýzách básnickovy činnosti běžně označuje jako „čas, smrt, Bůh“. Historickou shodou okolností podobně jako u neokantovského filosofa stejného jména, který byl respektovaným akademikem, zakladatelem a dlouholetým předsedou tehdejší Ruské filosofické

---

<sup>5</sup> Roberts, G., *The last Soviet avant-garde: OBERIU – fact, fiction, metafiction*. New York: Cambridge University Press 2006, s. 7.

společnosti, a který měl také za témata čas, Boha a zánik. Další jmenovec Alexandr Vveděnskij byl ale i vůdce tzv. Živé církve, náboženského reformačního hnutí, které v letech 1922 – 1946 v souznění s vládou usilovalo o změnu Ruské pravoslavné církve. Podle Solženicyna to byla jakási pátá kolona, kterou si zvolila bolševická garnitura jako vhodnou náhradu. Proto je její vůdce dnes církví považován za heretika.

Náš Vveděnskij byl dlouho zapomenutý a hrozil mu pád do obskurního vzduchoprázdna dějinného propadliště, otevřeného neblahými okolnostmi cenzurní retuše, která zamezila a kontrolovala sdílení uměleckého díla a sdělování jeho obsahu světu. Dnes je však díky renovující snaze kulturních kruhů a akademiků vcelku ceněný. Po smrti literárního odborníka Vladimíra Glocera, který vlastnil práva na publikaci činarského díla a chránil ho před zneužitím, vyšla např. r. 2010 700stránková antologie „Vše“, která téměř v úplnosti shrnuje Vveděnského dochované spisy. S respektem a pochopením se o Vveděnském vyjádřila např. i enfant terrible ruského aktivismu Naděžda Tolokonniková, která se k němu jako k hlavnímu zdroji inspirace dokonce přihlásila v proslovu u soudu. Uvedme danou část proslovu jako dokument doby, aniž bychom tím hodnotili osobu, která ho pronášela:

„Káťu, Mášu a mě teď uvěznili, ale nepovažují nás za poražené. Stejně, jako nebyli poraženi sovětsí disidenti: když zmizeli v blázincích a věznicích, vynesli rozsudek nad státem. Podobně i básníci z OBERIU zůstali umělci až do konce, vytrvali mimo vysvětlení nebo pochopení. Jak napsal Vveděnskij: „Škádlí nás nepochopitelně, neobjasnitelně je náš druh.“<sup>6</sup> Pussy Riot jsou žačky a dědičky Vveděnského. Jeho princip „ničemného rýmu“ považujeme i za náš vlastní. Řekl: „Občas si vymyslím dva rýmy, dobrý a ničemný, a já si z nich vyberu ten ničemný, protože to je ten správný.“ Vznešené a kultivované snahy OBERIUtů, jejich hledání myšlenky na hraně smyslu, byly uskutečněny na účet jejich životů, které odnesl pryč zbytečný a naprosto nevysvětlitelný Velký teror. S nasazením vlastních životů OBERIUté bezděčně dokázali, že jejich základní pocit bezsmyslnosti a alogismu byl oprávněný: pocítili nerv své doby. Tak umění povstalo na úroveň historie. Účast na tvorbě historie vždy na individuuum vymáhá neúnosnou daň, ale je to právě tato účast, v níž je přechováváno jádro lidské existence: být chudinou, ale obohatit davu, nemít nic, ale vlastnit všechno. Disidenti a básníci z OBERIU jsou pokládáni za mrtvé, ale žijí dále. Jsou trestáni, ale neumírají.“<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Daněk kvůli rýmu překládá jako „nepochopitelně chodí vrátky, neobjasnitelně je náš druh, díváme se na les jdoucí zpátky, včirek píše kolem dneška kruh“ – Vveděnskij, A., *Smrtipotv.* op. cit., s. 62.

<sup>7</sup> Vvedensky, A., *An Invitation for Me to Think.* op. cit., s. XXIV.

# 1 Temporalita

## 1.1 Základní představa

Vveděnskij nechápe nejen okolnosti zániku jedince. Vveděnskij nechápe čas a svět. Nepochopitelnost obojího je ale ze stejné kategorie, stojí u něj na stejné rovině a vzájemně se proniká („Čas požívá svět.“<sup>8</sup> – Vveděnskij). Má i podobné důsledky pro podobu jeho poezie. Nejde o ignorantskou neznalost, nýbrž o přiznání vlastní nedokonalosti a podmíněnosti, která je vlastní i těm, kteří si jí nejsou vědomi. Jakožto sensoricky determinovaná bytost nedosahují stejným způsobem na čas, jako nedosahují na svět. To, čeho dosahují, jsou stupně a odstíny jakéhosi relativního poznání, ale ne poznání o sobě → věc je pro Vveděnského nepoznatelná, s rozhodností ji označí za pouhý stínový obraz pravého, nám nepřístupného celku.

Samozřejmě se až příliš zjevně nabízí analogie s Platónovým jeskynním podobenstvím, kde vězeň vidí na nízké zídce před sebou pouze putující stíny nepřístupných, ale skutečnějších jsoucna. Oproti smyslově zachycovaným představám jsou neviděná jsoucna reálnější, možná dokonce absolutně pravdivá, ale vězeň je ze své pozice, v níž je na zemi přikován a spoután okovy (které lze chápat i jako symbol restriktivních smyslů a omezeného úhlu intelektuálního pohledu, kdy má úhel kvůli připoutání omezený doslova – nevidí za sebe), nemůže objevit. Vveděnského dodatečnou pointu k této alegorii můžeme shrnout jako podotknutí, že z jeskyně na světlo ve skutečnosti vystoupat nelze. Vidíme pouze naznačující paprsky prosvítající škvírami v kameni. Ale i ten, kdo si všimne těchto paprsků, je jimi transformován a zbytek podobenství, tj. oči odvyklé na prodlévání v samotném stínu a nevidomá masa okolních otroků, nadále platí i po této obměně.

Neschopnost pochopit věc o sobě označuje Vveděnskij „klouzáním po povrchu“, „stínem listu“.<sup>9</sup> Právě z nepochopitelnosti potom pramení pocit absurdity (deficitu smyslu nebo lépe řečeno jeho přístupnosti) a potřeba vyjadřovat tuto filosofickou ideu poeticky. Vveděnskij nám své motivace vysvětluje takto: „Ovládá mě základní pocit roztržitého času a nelogičnosti světa.“<sup>10</sup> A myšlenku na jiném místě doplňuje: „Nepřavděpodobnost, stejně jako neschopnost cokoliv vměstnat do našich logických rámců je v samotném životě.“<sup>11</sup> Básník v sobě rozklíčo val

---

<sup>8</sup> Druskin, J. S., D. I. Charms, L. S. Lipavskij, N. M. Olejnikov a A. I. Vveděnskij, *Ten, který vyšel z domu...: Antologie literární a filozofické tvorby činarů*. Praha: Vólvox Globator 2003, s. 194.

<sup>9</sup> Vveděnskij, A., *Smrtipoty*. op. cit., s. 46.

<sup>10</sup> Ibid., s. 52.

<sup>11</sup> Druskin, J. a kol., *Ten, který vyšel z domu...* op. cit., s. 150.

skrytý pocit světové absurdity, který neodpovídá rozumovému uchopení téhož světa, a Vveděnskij větší důležitost přisuzuje intuici. Tím pádem vyvozuje, že rozum svět nevykládá adekvátně, že rozum maskuje absurditu náterem logiky a sebeobloužení. Vveděnského myšlení především po prvním zatčení, to je rozbitý, nepatřičný, nepochopitelný a mizející čas, marná snaha o zachycení světa nebo člověka nepřeceňovaným jazykem, které je ve Vveděnského uvažování v každé své iteraci nutně nepravdivé a nedůvěryhodné, a v neposlední řadě znepokojivé dotírání nicoty, ukryté pod umělým uklidněním konvenčních, davově přijatých vyrovnávacích myšlenkových schémat. Ta jsou určená pro stanovení běžného fungování, která slouží právě k povznesení pracovníka, občana, rodinného příslušníka nad nicotu.

Vveděnskij tvrdí, že útokem na běžné zevšeobecnování a zavedené pojmy, který proti povrchním závěrům lidské logiky vedl svou básnickou tvorbu, zároveň naznačil, že rozum nechápe svět. Co rozum za toto chápání považuje a vydává je mylné. Vveděnského dílo je proto, řečeno jeho vlastními slovy, **básnická kritika rozumu**. Viz Olšovský: „(...) pochybuje o pojmu jako kategorii a konceptu (...)“.<sup>12</sup> Tato Vveděnského kritika zpřehazuje tradiční sloučeniny vnímání, dezintegruje zkušenost a elementární chápání, aby znemožnila čtenáři dojít při čtení k vytvoření všední (tj. nepravdivé) představy světa a donutila jej pátrat po nějaké nové. Slouží ke sražení rozumu z přílišné pýchy vedené samozřejmostí, chce upozornit na nepříjemné tušení, které odkazuje na neoprávněnost rozumu udávat určitá spojení a závěry za nepochybné. Vveděnského vědomé neporozumění, které se chce přiblížit lepšímu porozumění skrz cestu „via negativa“, podle Miroslava Olšovského „hraničí až s odmítnutím racionálního způsobu uvažování“. Nepochybně to tak je, ale z toho důvodu, že požaduje radikální elevaci: racionalita na objasnění nepředstavitelně převyšujícího a přehlucujícího celku světa nedostačuje. Vveděnskij přijal za své nekonečné převrácení situace, „nečekanost a proměnlivost“,<sup>13</sup> což Olšovský odhaluje jako důvod, proč kromě racionality odmítl i „běžnou a uchopitelnou situaci“, která nezapadá do jeho stylu vnímání a psaní.

Pravdou je jakýsi obrovský proud stejnorodé látky více spojené podobnostmi než oddělené odlišnostmi (druh), v němž každý (jedinec) vezíme, a která je čímsi hnána do nepoznaného. Nepoznané může v tradičních filosofických konstrukcích znamenat jak přepadnutí přes hranu, tak i vzestup za běžné vnímání. Nepoznatelnost působí nejsilněji na tu bytost, která si je nepoznatelna nejvíce vědoma a může tudíž jako protiútok či protijed vynalézt i filosofii a vědu – jde pochopitelně o bytost lidskou, která se kvůli neutíšení podstatných otázek

---

<sup>12</sup> Ibid., s. 204.

<sup>13</sup> Ibid., s. 207.

mohla (musela?) dostat až k filosofování. Jako je však určitý rozdíl mezi člověkem a zvířetem, je i rozdíl mezi člověkem uvažujícím filosoficky a člověkem takto nepoznamenaným. Uveďme na pravou míru, že podobně, jako zvíře vynahrazuje odlišně fungující rozum, který ho neposune k vědě, zemědělství ani komplikovaným nástrojům, např. instinkty nebo mrštností, i „homo antiphilosophicus“ jednak nevnímá absenci filosofování jako nedostatek, a pak také má jiné přednosti nebo vlohy. Slouží čemusi jinému. Přesto však, jak upozorňoval Hejdánek, cosi z již promyšlených základních myšlenek nevědomě přijme a pracuje s tím jako se svojí nereflektovanou výbavou.

Účast v průvodu, který musí dojít až rozpadu, vypadá jako nevyhnutelný hon za chimérou, drtivý průchod, běh časem, zarývání vzduchu do zraněné tváře. Naše vznášení do záře i stlačování do fetální polohy, zběsilý zpětný tah, který nás rázem odmrští zlatavou krajinou již prožitého, všechno je po celou dobu přítomno vedle sebe, protože se možná v nepřístupném transcendentním schéma dění děje zároveň. Očím se ale projeví až jako náhle protržená clona ve vteřině rozražení skla smrti, skrz které se i těm nejzbloudilejším běžcům teprve na konci vnutí čistota nezkraslených tvarů (posmrtné nazření pravdy), jak v to osobitě doufá Vveděnskij.

Historie ne jako idea již uplynulé časoprostorovosti, ale jako lidská snaha o objektivní textový zápis událostí a vztahů vysokého stupně důležitosti pro individuum i stát, je boj proti pomíjivosti. Jejimi nástroji se snažíme zachytit stále unikající okamžik, který je vlastně pomalu vadnoucí stopou našeho průchodu nepochopitelným světem. Transitivita a temporalita všech prvků skutečnosti není jen banální fakt každodennosti, dojem a základní fakt postupně sílí s dozráváním organismu. Prostupuje všechnu podstatu žité pravdy. Pracuje na pozadí za všech okolností. Dýchne na nás z černého poryvu vzduchu v podzemní dráze v kovových vnitřnostech metropole, sklouzne se po křišťálově ovinutém stéblu luční trávy za slunného rána, víří kolem antén a kouřových obláčků na vzpomínajících nočních střeších, obkračuje chomáče opulentních zlatých věží i osamělé, blikající zářivky na periferiích, odráží se od strnulého zraku antické sochy na průčelí kamenného monumentu.

Ne nepodobné náznaky nicotnosti času, jako ty výše, ale vnímá i Jakov Druskin. Ve dvouvětném traktátu o čase<sup>14</sup> z druhé poloviny r. 1920 chápe „nyní“ jako mezistupeň mezi neexistující minulostí a stejně se projevující budoucností. Když se nacházíme v „nyní“, může být jen takové, že má za sebou neexistující minulost a před sebou neexistující budoucnost. „Nyní“ nemůže být jiné. Neexistující minulost je ale posetá dřívějšími „nyní“, které se zdály aktuální – co to vypovídá o právě prožívaném „nyní“? Existuje?

---

<sup>14</sup> Ibid., s. 20.

Jediným východiskem z nihilizace je zde konstrukce nějaké svébytně uchované světové historie všech událostí a optimisticky viděno i s nimi spojených identit, která by byla zapsána v nějaké kolektivní kosmické (božské) paměti, ale dokud nebude tato idea dokázána, chtět nechtět je nutné brát za bernou minci právě nihilizující pojetí. Nedokonalá historie ve smyslu lidské paměti (i textové) se totiž otevírá opět jenom v „nyní“ a je zkrácená, neúplná, naprosto poplatná prchavosti „nyní“, ze kterého za každých okolností povstává. Viz opět Druskin: „Pocítil jsem skutečnost minulého v přítomném; minulé *nebylo*, avšak *je* v přítomném. Objevil jsem zájem k minulému v přítomném.“<sup>15</sup>

Konstrukce chápání světa i pouhé fakticity událostí se nám bortí pod rukama už tehdy, když se jimi snažíme spoutat aktuálně žitou pravdu. Při setkání s různými alternativami oněch konstrukcí, jaké dokáže vytvořit nespočetná variabilita lidské touhy po poznání, se potom ono bortění zřetězí ještě daleko mohutněji. Názory si protirečí. Na povrch vystoupí podřízená úloha člověka, z níž plyne snaha spatřit zacloněného loutkovodiče, kterým může stejně tak dobře jako antropomorfizované i zcela lhostejné universum být i prostá neuspořadatelnost všeho zanikání a vznikání – nevíme, zda neprojektujeme smysl, resp. touhu po skutečně jsoucí ideji uspokojivého a chlácholivého smyslu, do absurdně vířící hmoty. Je řád věčný, pevný a nutný, nebo křehký, proměnlivý, podmíněný a nestabilní? Je celek nesmyslný a okamžik smysluplný, nebo vice versa?

Snahu najít podstatu proměnlivého světa se nabízí vidět jako noetické strasti zmatené, ale přesto usilující lidské bytosti. Necitlivě vržené, ale stejně úspěšně objevující a rozkrývající. Mizící v mžiku problesknutí času, přesto přetrvávající celá tisíciletí, jak by řekl Schopenhauer nebo ostatně i Spinoza svým „Nicméně však přece cítíme a ze zkušenosti víme, že jsme věční (...).“<sup>16</sup> Jak z této epistemologické léčky ven? Vveděnskij říká, že abychom svět lépe pochopili, zkusme jej raději usilovně nechápat. Sám o sobě je totiž nepochopitelný. Aktivní nechápaní světa se ustavuje jako účel avantgardního umění. Vveděnskij objevuje a přijímá svéráznou variaci „via negativa“, která se u něj vysráží do podoby vyrovnaného a zasvěceně komentujícího absurdismu, oscilujícího mezi šílenstvím, osvícením a sarkasmem, mezi hygienickým, sebezáchovným odstupem a bolestným, obětavým zapojením. Pavlov k tomu říká: „Mezi vznešeným a zvráceným je velmi slabá linie, kterou Vveděnského poezie nikdy nepřekročí, a to i přesto, že je ve vznešenu obsažen určitý stupeň šílenství, který je definitivně přítomen i ve Vveděnského umění. Protože je kritickým projektem, nesklozne jeho poetika

---

<sup>15</sup> Ibid., s. 34.

<sup>16</sup> Spinoza, B., *Etika*. Praha: Dybbuk 2001, s. 259.



ani do vizionářského zešílení, ani do něčeho, co Kant nazývá metafyzickou Schwärmerei, neboli do zdobeného, ale prázdného kroužení.<sup>17</sup> Podle Ostashevského se aktivní nechápání („Myslel jsem tak pečlivě, až jsem přestal chápat.“) oddálilo od pouhé nezúčastněné negace („Neuvažoval jsem o tom.“, „Neznám odpověď.“) ještě daleko důsledněji, než od iluzorního chápání povrchní lidské logiky („Znám odpověď.“).<sup>18</sup>

Nejistota je průvodním jevem této bytosti, kterou nazýváme lidskou. Kantovo „V co smím doufat?“<sup>19</sup> je také finálním výsledkem každé poctivé spekulace – otázka se nutně stává vlastním výsledkem, protože tato spekulace nepřináší nic více, nežli samotnou možnost zeptat se po povaze dění za oponou a mezi lidského zániku. Důvod pro nepostřehnutelnost a neidentifikovatelnost posmrtnosti je možné nalézt také v samotných základních rysech zkušenosti na světě. Ve většině totiž vycházíme z obecně sdíleného zážitku, mustru, který pro naše potřeby nazvěme „základní idea průchodu světem“. Půdorys sice může vykazovat individuální difERENCE, ale v těch obecných aspektech, jež drtivě sdílí většina běžně fungujícího lidstva, se v něm jasně odráží schopenhauerovská idea druhu tak, jak ji přednesl ve svém univerzalizujícím spisku „O smrti“, který je vlastně výňatkem z druhé knihy „Svět jako vůle a představa“. Jako druh většinou, všeobecně popsatelnou a všeobecně rozpoznávanou zkušenost života spíše sdílíme a prožíváme v podstatě totožně, než že bychom ji zažívali v koutku o samotě, „jen pro sebe“ v partikularitě a singularismu jakéhosi sebeprojektování. I kdybychom v onom koutu skutečně fyzicky seděli, jak se stává poustevníkům nebo politickým vězňům, ani to nás nezabaví vyšší vzájemnosti a provázanosti, jakou nám nutně uděluje totožnost konstituce v rámci lidského druhu.

A všechna pozorování o temporalitě činíme jedině z pozice, která je naší vlastní smrti naprosto cizí, v plnosti života, ať už je jakýkoliv. K filosofickým spekulacím docházíme procesem racionalizace, domýšlení a odvozování. Chápeme je potom jako vybroušenou antagonii dotěrného přírodního nesmyslu, která mu subjektivně vzdoruje tím účinněji, čím sofistikovaněji je vystavěna. I pokud bychom je objevovali jako již jsoucí, odvěké a přejaté tak, jako Platón objevil anamnesis, ukazují se nám jako překvapivé, nové. Takové budou, ať už je to tak, že je konstruujeme, nebo že se na ně rozpomínáme. Jako lidé je průběžně zjišťujeme, nejsou jasně dané a hned zřejmé. Proto také vznikla i myšlenka, a Vveděnskij s ní kriticky pracuje, že po smrti zjistíme daleko více, než jsme schopni vysvětlit v životě. Dokonce snad i

---

<sup>17</sup> Pavlov, E., Aleksandr Vvedensky's Rhetoric of Temporality. *New Zealand Slavonic Journal*. 2009, #43. Wellington: Victoria University of Wellington (Dept. of Russian) 2009, s. 130.

<sup>18</sup> Vvedensky, A., *An Invitation for Me to Think*. op. cit., s. XVIII.

<sup>19</sup> Kant, I., *Kritika čistého rozumu*. Praha: OIKOYMENH 2001, s. 479.

tehdy, pokud by znamenala zánik vědomí, protože by stejně byl „pravdivější“, než smysly a přírodními podmínkami omezená lidská existence – smysly jí odpírají poznání (pokud přistoupíme na tento gnoseologický pesimismus, který ovšem nejspíše vždy bude mít pravdu v tom, že v současnosti nemáme přístup k absolutnímu poznání), přírodní podmínky jí zase odpírají trvání. Co je vlastně vědomí? Často se stávalo libovolně naplnitelným a tedy vyprázdňitelným pojmem. Budeme jej definovat klasicky jako integrující či zastřešující a přitom bazální psychickou mohutnost rozpoznávající a uchopující okolí, prostředí, osvětí i okolnosti.

Jakmile vědomí dojde až k bráně zániku, což je jeho poslední nekontrolovatelné vrhnutí do kaskády neopakovatelnosti, tehdy již jednak nemá cenu cokoli odvozovat, a pak také už to ani není možné. Je to nemožné proto, že ve smrti nějakým způsobem mizí nebo se hrubě mění naše každodenní empirie, z jejíhož obrazu odvozování čerpá, a co přijde po ní nelze nijak predikovat, byť se samozřejmě určitá hrubá predikce sama vnucuje a toto nelze brát na lehkou váhu, protože to může být v základu všech způsobů, které se s touto predikcí vyrovnávají přitakáváním či popřením.

Představa uzavření všech snah, ztráta schopnosti alespoň omezeně korigovat vývoj jednání, je Damoklův meč individua, které se natolik vymanilo ze slepoty pouze animálního přebývání, aby mu záře pomíjivosti málem znovu vyběhlila zornice. Staří Řekové si bolestně uvědomovali nelehké zasazení smrtelného člověka do – v porovnání – prakticky nepomíjivého světa,<sup>20</sup> což by šlo vyjádřit i myšlenkou, že strom či stroj s naprostou lehkostí přežívají křehkou schránku lidské bytosti, která se chvíli dovede nadechovat a zabarvovat vedle jejich trvalejších, štedřeji odměřených těl. Filosof a biolog Vladimír Úlehla ve spisku „Záhada smrti“<sup>21</sup> z r. 1945 také rozehrává strojovou metaforu a přirovnává pokažené orgány člověka k porouchaným částem stroje. On však optimisticky předpokládá, že podobně jako dovedeme měnit vnitřnosti stroje bez ztráty sebemenšího detailu a bez narušení celkové podstaty a životaschopnosti (dodejme: protože stroj je odosobněný automat, radikální redukce, splasknutí a též nápodoba organického principu v člověku; srovnání stvořitele ke stvoření – člověka ke stroji – se ovšem možná časem ukáže jako vizionářské, byť bylo v minulosti zbytečně nadhodnocováno a zaneseno přílišným nadšením z nových technologických objevů), čeká nás kdesi v budoucnosti podobně nezničitelná lehkost ve vyměňování a opravování i u „mechanismu“ lidského těla. Úlehla mimo jiné také zasvěceně líčí, jak vznikla u dávných primitivních lovců idea „věčného

---

<sup>20</sup> Arendt, H., *Vita activa neboli O činném životě*. Praha: OIKOYMENH 2007, s. 28.

<sup>21</sup> Úlehla, V., *Záhada smrti*. Praha: Alois Svoboda 1945. Ed. Průhledy.

loviště“ a ukazuje rozdíly oproti těm koncepcím, které naopak povstaly z intelektuálního popudu sběračů. Také se zabývá zkoumáním, co to vlastně je „strach ze smrti“.

Schopenhauer ovšem tvrdí, že rozum nám nejenom přichystal nemilou povinnost vidět svůj zánik jako neodvratnost a povinnost, nota bene ještě porovnávanou s ostatními jsoucnými jejich osudem, ale tentýž rozum nám také přidělil vyvažující zbraně pro překonání strachu a úzkosti, které se projevují jako filosofování (a jak by dodal Úlehla, také nám poskytl vlohy k vědě a tedy i naději na oddalování či možná dokonce, viděno utopickým, ale blaze zasněným optimismem, i úplné budoucí odstranění nutnosti zemřít stářím). Správně uchopená filosofie odstraňuje distorce „běžných“ názorů a projasňuje zamlžení, či se o obojí alespoň neúnavně pokouší.

Žítí může být pouhý odklad smrti, také však může smrt upozadovat a zapomínat na ni právě ve jménu neodvratnosti smrti (toto je etické vzbuření proti jasně dané linii průchodu životem). Každodenní funkce organismu se leckomu jeví jako odsouvání prozření, uklidnění nebo odměnění za strasti existence, jak vidí smrt nejedna náboženská tradice. Filosofování pak jako příprava na ponor do čehosi, co si představujeme jako ticho či „nicotu“, správně však spíše jde v této představě o kognitivní vakuum prosté jakékoliv představy, vnímatelnosti a okusitelnosti. Z hlediska fenoménu jde v případě zániku o nepoznatelné, neobjasnitelné, nejisté, nevyhovitelné, stále se měnící amoebu různých možností i nemožností. V nich se zračí pravá překvapivost, s jakou k nám přistupuje a kterou nám ještě může darovat člověku nadřazený celek světa.

Smrt je neustále se blížící konec přibližování. Protože jsme svědky rozdílného dopadání snah našich bližních na tvrdou půdu reality, je smrt v tradici jejího popisu vnímána nejenom jako nejnezvratnější ztráta, ale i vysvobození z cely tělesnosti a „slzavého údolí“ (jak zní zavedené citově zabarvené spojení, které má svůj původ v náboženské tradici), jež jsme napůl v žertu navykli nazývat „domovem“ nejspíše jen proto, že lepší nemáme. Samozřejmě se přesto domov snažíme na podkladu nesamozřejmosti tvořit, zúrodňovat kamennou půdu skutečnosti, a klid západní civilizace to na mnohých místech umožňuje v historicky nevídaně usnadněné míře. Smrt je svérázným způsobem, jak se z toho všeho dostat ven, a to i za podmínky, že je naším úkolem naopak v pozemském domu zakousnutě vytrvat. Údolí může být slzavé nejen pro vnější příčiny hrůz, jaké dovoluje křehká tělesná a etická konstituce všech živočichů: doléhající zprávy o genocidách; příšerné potenciální inherentní nespravedlnosti politiky, obchodu a všech skupinových aktivit (protože teprve stádo, dav a skupina umožňuje jinou exploataci, než sebetřýzeň nebo tzv. přírodní katastrofy, do kterých řadíme i náhodné nemoci). Slzavým se může stát i z popudu vnitřní proměny pozorujícího, který pak vlastní deziluzí a

odkláněním od původního cíle věčné elevace, úsilí a nepřerušeno zdokonalování sebe i okolí zabarvuje svět ještě více do slzava, než jakým ho činí externí stimuly válek, nevyzpytatelné a všehoschopné mezilidskosti nebo např. masivních průmyslových nehod, kterými člověk imituje destruktivní čistící mechanismy přírodních katastrof.

Idea „znovu svobodné duše“, která již od pradávna vyrůstá z (umělé?) duality „tělo – duše“, se ale podle všeho neukazuje jako nezvratná a připomíná spíše metaforické líčení když ne diametrálně odlišného, tak jistě neuchopitelného jevu odvanutí člověka. Právě z oné disproporce potom vyrůstá zvláště hořké pohnutí, které pocítujeme při zakoušení představy duše opouštějící tělo, „stoupající k Pánu“, „vplétající se do pletiva již odvanutých“, „důvěrně vmírající do kosmu“ (nebo jako v Bondyho básni „Celý život děláme věci, které nechceme“ vmírající do svobody<sup>22</sup>).

Podobnou představu najdeme zobrazenou i na konci krátkého animovaného filmu *Potec* z r. 1991, který vytvořil Alexandr Fedulov (\* 3. 2. 1947 – † 25. 2. 1996), přičemž umělecké vedení obstaral Vladimir Burkin. Потец je složenina slov „pot“ a „otec“, která funguje úplně stejně i v češtině bez nutnosti překladu. Česky se ale báseň jmenuje *Smrtipot*. Jedná se o vrcholně zajímavé animované ztvárnění jedné z Vveděnského stěžejních básní, podle které V. Daněk pojmenoval celý svůj český výbor *Smrtipoty* a která také ve filmu ve své úplnosti zazní. V básni chtějí tři synové po umírajícím otci vysvětlit význam slova „potec“ neboli „smrtipot“. Otec jim odpovídá alegoricky, oni ale požadují přímou odpověď, které se jim nakonec dostává. Film věrně zachycuje znepokojivý a tísnivý pocit tekoucí pod povrchem jak Vveděnského promluvy, tak obecně života. Jeho krása je proto autentická.

Idea znovu svobodné duše vznikla z důvodu nesvobody, tedy podmíněnosti, lidského pobývání, ze které je tedy v tomto pojetí žádoucí se vymanit. Smrtí nesvoboda nějakým způsobem mizí, protože mizí i pobývání. Z pouhé absence nesvobody ale bohužel nemůžeme vyvozovat, že jde ruku v ruce s radostným vysvobozováním, odměnou a volností až ekstatickou. Zde dokonce vidíme význam fráze „mimo sebe“ doslova. Mimo sebe v tom smyslu, že už neexistuje žádné „sebe“, ale v představách dojemných ekstatiků pořád může jakási část, mající i posmrtně přechovanou kognici, být „mimo“ a toulat se v září nepoznatelného. Identifikujme na tomto místě tuto představu jako touhu zcela pochopitelnou, ale také poněkud tklivou, a to proto, že vlastní fantastičností a nedokazatelností ukazuje na nepochopitelnost celého procesu odvanutí, o kterém se teprve dá tvrdit, že je „mimo nás“, to však ve smyslu „již zcela mimo naši kontrolu“.

---

<sup>22</sup> Bondy, E., *Ve všední den i v neděli: výbor z básnického díla 1950–1994*. Praha: DharmaGaia 2009, s. 101.

Svět je pouhý přechod a to je zároveň způsob, jak nás svět může k sobě získat, říká Kafka v jednom ze svých aforismů.<sup>23</sup> „Přechod k čemu?“, ptá se lidstvo mnohdy pochroumané prací pro temného hybatele kosmu. Kafka zahloubaně odpovídá, ale z hlediska objektivního posuzování přítomnosti jakýchsi „jistot“ současně mlčí, nemůže jinak, než překračovat polem pravděpodobných scénářů nejen budoucnosti, ale i přítomnosti, které jsou v tomto případě manifestací hravosti, která nesmí zmizet, a skládáním představ. Vvěděnskij lidstvu odpovědět také nemůže. Tvrdí však, že se smrtí vyvážeme z času a prostoru.

Člověk si pro smrt vytvořil i představu posmrtné vzájemnosti. Křesťané věří ve shledání s příbuznými po smrti.<sup>24</sup> Zde je však na místě obava, že jde o vnášení prvků existence do toho, jak si představujeme nonexistenci, kteréžto dimenze jsou ale nejspíše neslučitelné. O to více samozřejmě chceme, jako druh vyznačující se vzájemností, onu slučitelnost vidět, přání se opět ujme otcovství myšlenky. Svrbíci stehy, kterými látáme možnou propast mezi pravdou a touhou, si raději sami v sobě skryjeme. Právě tehdy jsme svědky okamžiku, kdy vnucující se cit touhy vítězí nad nutnou pojistkou rozumu, aby udělil určitou podporu či úlevu v převažující nejistotě.

## 1.2 Konfrontace s časem

Co soudí o zkoumané podotázce temporality jiný filosofující básník, Ivan Diviš, jehož *Thanathea*<sup>25</sup> je také básnickým prolomením ke smrti, a to až do té míry, že s ní Diviš doslova vede vyhrocený a nerovný dialog, ve kterém se smrt personifikovaná do podoby milenky ironicky nadřazuje básníkově tázání i konstatování? *Thanathea* je i v rámci ostatního Divišova díla tak hodnotná a výjimečná, že ji Jan Zábrana dokonce přirovnal k nabodnutí žíly plné krve. Svým překříženým tryskem cyklicích se metafor, který má zaručit nehasnoucí ohnutí čtenářovy mysli, a slovní deformací se Vveděnskému v jistém ohledu přibližuje. Citát z r. 1968, kterým budeme pokračovat, ale pochází z Teorie spolehlivosti, protože ta obsahuje i nerozmělněné filosofické úvahy:

"Existence je eo ipso provinění, protože je proti původnímu klidu neklidem, proti nehybnému pohybu, proti ne ano, proti dokonalému minusu plus. Plus je svou podstatou agrese, explor, zvnitřku navenek, tudíž neklidné, tázavé, chybující, přitom nutně nedostatečné

---

<sup>23</sup> Kafka, F., *Aforismy*. Překlad Rio Preisner. Praha: Československý spisovatel 1968, s. 21.

<sup>24</sup> Ferry, L., *Rozumět životu*. Praha: Rybka 2008, s. 257.

<sup>25</sup> Diviš, I., *Thanathea*. Most: Dialog 1968.

samo sebou i před samým sebou. Paradoxně touží po sebezničení jakožto jediné možnosti, jak nabýt původního klidu, jak splynout. Touží po zrušení sebe sama – je to jediná cesta, jak se vrátit do ticha. Existence nemůže netoužit po neexistenci, naopak neexistence nemůže toužiti po existenci, neboť její emergentou nastávají nekonečné obtíže."<sup>26</sup>

Aby mohla vyrůst touha po sebezničení, musí být napřed splněna podmínka naprostého odvržení touhy po nesmrtelnosti. Touha po sebezničení je důsledkem, ale i podmínkou totálního zahození touhy po nesmrtelnosti. Vveděnskij se nechce po smrti „vracet do klidu“, který by mohl nastat v tomto konkrétním Divišově pojetí posmrtna. Naopak má dojem, že toho „klidu“, co ale znamená vyschnutí nových přístupů a nedostatku svěžích explorativních momentů projasňování, kterými bylo tolik přeplněno dnes již fantaskní dětství, je v obstarávavé a ustarané každodennosti až příliš. Každodennost je kal na ideálu věčného posouvání osvobozeného básnického výrazu. Nevyhnutelnou sklizní, kterou zasely dané podmínky panující uprostřed všeobklopujícího sebeafirmujícího davu, je potom Vveděnského rozmetání společensky prevalentní prostřední banality, která staví na opatrné, krotce logické a přitom se sebou spokojené výměně prudce profánních závěrů. Vveděnskij tvrdí, že jediné smrtí – nejradikálnější změnou takového dosahu, jaký konečně a především zkušenostní filtrací určené vědomí nikdy nevytvoří ani individuálně, ani společensky – se dostaneme tváří v tvář „zázraku“.

Pokud jako Vveděnskij očekávám a poeticky dostihuji zázrak, lze dovodit, že jsem již zdárně přestal vidět záračnost v samotném holém životě před tím, než ho podrobíme ozvlášťující kůře poetizace, protože bez ní podle mnohých názorů realita vlastně nestojí úplně za to. Zázrak ve Vveděnského pojetí je natolik výjimečný a protismyslový, že si ho nelze jasně představit, představivost nedostačuje požadavkům rozumu. Lze se k jeho podobě jen přibližovat myšlenkovými experimenty, jaké vidíme ve filosofických úvahách „Šedého sešitu“ (úvaha o myši, kostech událostí nebo podle Pavlova zřetelně kantovská, dokonce „ultrakantovská“ básnická promluva postavy jménem Sviděský, která je prvkem nepojmenovaného dialogu). Diviš samozřejmě má klidem na mysli utichnutí starostí („proudu malicherných, přízemních, slaboduchých myšlenek a nekonečných starostí“,<sup>27</sup> jak vědomí popisuje Schopenhauer), ale tam, kde utichnou starosti, už nelze doufat ani v osvěžení rozutíkaných životních nadějí. Ve Vveděnského myšlení smrt může (může!) stagnaci rozetnout. Smrt totiž stojí mimo čas, čas zastavuje a od základů mění. Smrt nás naprosto vyvazuje z té podoby života, která je obecně přisouzena lidskému vědomí. Přetrhává vazby nejen externí,

<sup>26</sup> Diviš, I., *Teorie spolehlivosti: Texty z let 1960–1999*. Praha: Torst 2002, s. 122.

<sup>27</sup> Schopenhauer, A., *O smrti*. Brno: Zvláštní vydání 1996, s. 33.

viděné z teoretického odstupu: člověka na prostředí, ale i interní vazby vědomí a intencionality na své osvětí (kognitivně chápaná transcendence). Zánik zakončuje smyslovost, utiňuje neklidný monolog rozumu a tříští obrazotvornost, neboť pro vědomí už neexistují vzory, podle nichž by bylo možné obrazy tvořit. Ze stále za chodu projektované sochy lidského života učiní dokončený tvar, již nezměnitelný a nadále již nepřístupný, přeražený pryč od vůle subjektu a jejích snah.

Protože se zánik nachází v mimočasové kategorii, nelze jej ani postihnout lidským jazykem, který vznikl v čase a navždy bude reflektovat právě jen čas, z něhož nutně vychází. Jazyk projektuje svět do verbální a znakové soustavy představových drah podobně, jako je terén promítán na mapu, tedy na své schématické znázornění sloužící lidské myšlence a potřebě. Přejížděním po dráze a jejím zpracováním získáváme představu, která může plnit funkci objektivně platné podstavné podmínky pro posuzování empirické skutečnosti, ale i být v empirické skutečnosti libovolně posazena a jí být determinována a vláčena, protože je to právě ona empirie, kterou chce vyvolávat a nahmatávat, nebo rovnou kontrolovat. Jak říká Wittgenstein: „Hranice mého jazyka znamenají hranice mého světa.“<sup>28</sup> Veškerý „nečas“, který se jazyk pokusí vytvořit, bude jen negací smyslové zkušenosti nebo nějakou její kreativní, krkolomnou odvozeninou, což má zajisté podobenství s tvořením ideje nekonečna – čas a lidská zkušenost jsou v tomto zúženém smyslu jedno a totéž.

Zánik uvažovaný jako přechod nebo naprostá změna potom nahrne „zaniklé“ vědomí vstříc nepoznaným možnostem a bariérám, odlišnostem od normálního stavu, na nějž si po celý život neustále zvykáme proto, abychom od něj byli odvoláni. Mysl bude takto teoreticky vystavena jiným danostem nepředstavitelného jinosesta, v čemž se samozřejmě zračí chtíč po přenesení do zajímavějšího či dokonalejšího světa, než do kterého jsme byli zrozeni a jehož zákony nadšeně plníme i zamračeně snášíme, obcházíme i rozmetáváme na prach. Samozřejmě se ve chvíli vyřčení této myšlenky, kterou by jako popud upnout všechny naděje na posmrtný přesun do ráje vzal jenom dojemný fanatik (ačkoliv tato myšlenka byla původně ruku v ruce s ideou posmrtného trestu určena k impregnaci a uchování dobromyslné životní etiky), vnucuje sklon opět nacházet novost a zázračnost právě teď a tady, protože může jít o první, poslední a jediné uschopnění. Kdyby se tu tato možnost tak neodmyslitelně nevznášela, nebyly by v takové zvědavé oblibě ani všechny metempsychické nauky, které ji negují a pacifikují.

Vveděnskij ale nepostuluje spekulativní teze o tom, jak takové postmortální vědomí vypadá, zda vůbec vypadá, čeho je (ne)schopno, k čemu směřuje, do kterých sfér přechází,

---

<sup>28</sup> Wittgenstein, L., *Tractatus Logico-Philosophicus*. Praha: OIKOYMENH 2007, s. 65.

k jakým nežřejmým cílům se v souladu s universem vlévá, zda se pohybuje ve východním kruhu či po západní lineární přímce křesťanského kontinua nedokonalých a pomíjivých událostí, zda bylo podrobena plnému či částečnému zanikání nebo zůstává nezměněné. Zmíněné tendence vždy znamenají políček Wittgensteinovu zprofanovanému heslu „O čem nelze mluvit, o tom se musí mlčet.“<sup>29</sup> Vveděnskij se ve svých básních do zasnění sice někdy vydává, ale popisuje ho takovým jazykem, který má vyjádřit právě jeho nepopsatelnost, mlhavost, nepredikovatelnost, podivné transformace a zvláště jímavou vychýlenost z jakýchkoliv zákonů, které můžeme během života v tomto světě kolem sebe pozorovat a zachycovat. Obecně lze říci, že Vveděnskij naznačuje a odkazuje, pomocí jasněji ukotvených šifer uvnitř svého alogického vyjadřování směřuje čtenáře k tlumeným signálům, jimiž s různou mírou rafinovanosti a nepřímosti vyvolává svá výsostná témata nepochopitelnosti času, pronikavosti smrti a nezodpovězené otázky po Bohu.

Tyto šifry neboli „hieroglyfy“, jak je nazývali samotní činari, ve své diplomové práci<sup>30</sup> blíže představuje Eva Karásková. Ve Vveděnského tvorbě nachází ustálené, sémanticky jasně určené a vyhraněné slovní symboly, které přesto mnohdy zůstávají mnohoznačné až kontradiktorní, a ukazuje, ke kterému skrytému významu a s ním spojenému pocitovému zaměření tyto šifry odkazují (objevuje tak např. souvislost představy jezdce na koni s biblickými čtyřmi jezdci apokalypsy). Hieroglyfická mnohoznačnost a interní rozpornost byla činary považována za lepší reakci na vnější realitu. Nepřekvapí, že mezi hieroglyfy většina pracuje s představou smrti, tragédie a zjevení určité formy sublimně se projevujícího eschatonu (alespoň Karásková je tak interpretuje) a s důsledky, které přináší stálá přítomnost smrti ať jako ojedinělé aktuální pravdy, tak jako schované potenciality či znepokojivého dotírání, v lidské realitě.

Smrt je ve Vveděnského díle dívka s potřebou neustále k sobě obracet pozornost: kterýkoliv okamžik v postupující mozaice básně, která je speciálně u raných, zaumnějších a náhodněji vychrlených Vveděnského slovních experimentů složená z různých reziduí všerozměrné skutečnosti, se k ní může velmi snadno stočit, byť na ni pouze opatrně ukazuje. Vědomě nekonkretizovaný odkaz na smrt se může schovávat v obrazu snu, ohně, v přemístění do podivného prostředí (v „O významu moře“ značí podmořský prostor podsvětí), v příchodu temnoty, ve zjevení čehosi nepatřičného apod., což si ukážeme na výňatku z básně

---

<sup>29</sup> Ibid., s. 83.

<sup>30</sup> Karásková, E., *Analýza tvorby A. I. Vveděnského s tematickým zaměřením na problematiku Boha, času a smrti*. Brno, 2014. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav slavistiky. Vedoucí práce prof. PhDr. Danuše Kšicová, DrSc., s. 12.



„Veselý chlařík Franz“ („přřknul řasu říslo“<sup>31</sup>), který byl přeložen z anglické verze od Ostashevského pro účel této naší studie:

„meztím se z naléhavé noci  
z propasti zlého snu  
zjevuje koruna  
a rozvětvená kosa“<sup>32</sup>

Nebo:

„Franz se vzbudil z noční můry  
proč to tu všechno je?  
sluha tu stál jako palma  
před loukami věčnosti“<sup>33</sup>

Avšak práce Karáskové převážně pracuje s originální ruštinou. Je zajímavá z hlediska bližšího objasnění významu včetně přímo komentovaných vybraných ukázek a rozhovorů, analyzuje literární, obsahový a kontextuální aspekt (nachází i ne jeden přímý odkaz na Puškina, kterého Vvedenskij skutečně ctil a proto občas i parodoval, apod.).

Vidíme, že v Divišově pojetí, jak jej představuje v krátké deníkové úvaze citované na začátku podkapitoly, je se životem veden myšlenkový boj. Samotné povstání člověka z prachu navzájem harmonických prvků je pak prakticky drzostí, kvůli které raději nechce hledět universu do tváře. Svár se životem nezřídka končí i dezercí, vždy však nakonec klidem zbraní na obou stranách, jehož konečnou září je zánik. Jedinec je suspendován, universum přestane klást nároky a povolává nové marionety. Do té doby je nutno probíjet se, mířit kopím myšlenek, což znamená zjišťovat. I intelektuální boj čili poznávání a uvažování je samozřejmě probíjení se, neutichání. Diviš v pokračující úvaze míří podobnou soutěskou:

„Existence rovná se agresivní průnik nedokonalé, insuficientní něcoty do bazální dokonalosti–nicoty. Existence je rušivý, proto provinilý element, svévolně zasunutý do němé, dokonale zkázněné, nečinné, nedějící se dokonalosti. Aby se existence mohla dít, odehrávat, musí být napájena časem. Čas je látka, již zraňující něcota bere, krade zraněnému prostoru. Čas

---

<sup>31</sup> Vvedensky, A., *An Invitation for Me to Think*. op. cit., s. 9, báseň „The Joyful Man Franz“.

<sup>32</sup> Ibid., s. 11, báseň „The Joyful Man Franz“.

<sup>33</sup> Ibid., s. 10, báseň „The Joyful Man Franz“.

rovná se zranění nicoty něcotou nadanou pohybem. Můžeme říci, že dokonalost rovná se ani ne tak bezčasí jako mimočasí. Existencí, nadanou pohybočasem, rozrušuje a posunuje se dosud nerozrušený, v sobě pevně tkvějící základ k prahům neklidného ne-základu. Původně celistvé dezintegruje v odvozeně rozdrobené. Věc pak, „zrodivši se“, je tedy jednak ona sama, jednak vzápětí ne–ona–jiná–další. Deformuje se (prodlužuje, zkracuje, mnohotvárně mění, přibývá, ubývá, ne–i–nabývá), takže, pohybujíc se v uplývaném, pod rukama prokluzujícím a mizejícím prostředí, mění se ze sebe samé v nesebe–nesamu, v deviaci a nakonec v přízrak.“<sup>34</sup>

Čas je pro Diviše, tedy alespoň pro Diviše v r. 1968, v ojedinělém a ne nutně zpečetěném momentu, kdy takto uvažoval a k tomuto dospěl, prudce akcelerující kamínek na nezčeřeně vodní hladině nerozdělené a neprobuzené věčnosti. Je to šíp v boku dokonalé nicoty, bolest ovšem nedopadá na ni, ale na samotný šíp, který je obdařen a potrestán citlivými vstupy. Čas je tedy trest, v němž puká po okraj narvaná něcota, která se i přesto rozhodla vstoupit do nicoty a zanést do ní nedostatečnost, ale spolu s ní i nepokojné víření, rozpínání a především překračování.

Existence v čase je zkouška senzitivní něcoty, kterou odsoudila do pohybu beztvárná nicota. Nicota dusivě objímá něcotu v jejím krajním letu za linie jednodlosti, a tak něcota rozpraskala do podoby pohyblivých částí infiltrujících a transformujících bazální nic mimočasovosti. Protože dochází ke srážce něcoty a nicoty, balancuje něcota na kluzké nakloněné rovině, která je upletena z temporality. Něcota je skokan na drolicích se kamenných sloupech odvanuvších okamžiků, kterého nestabilní terén sám proměňuje a zapřičiňuje jeho nekonečnou obměnu. Něcota se tak pro svou troufalost rušit kruhy věčnosti instantně stává sérií sebezobrazení nicoty.

Může ale platit i opačný stav, kdy by něcota byla základní stavební podstatou, pravěkem bytí a konstantou všeho zážitku, a do ní se vkrádala a prolamovala nicota jako něco cizího. Věčnost neboli bezčasí, neměnnost, dokonalá monolitická jednodlost a antiudálost by pak byly ohrožujícími, mimozkušenosními příznaky průniku čehosi nepatřičného do dějící se reality, do něcoty. Nicota také není zakusitelná v žité lidské zkušenosti a je živá výhradně v představě srostlé s něcotou a bytím, je proto potenciálně fikcí, kterou se zaobírá něcota. Bez ní by nicota zhasla, protože je varovným příznakem mezní těkavosti něcoty, nejhlubším psychickým zákrutem její temporality – ohrožujícími padacími dveřmi, do kterých se přitom nelze vlomit.

Nejistíme, zda nás universum osvěceně zkouší, jak si lidstvo vyzobrazilo v představě Boha všemohoucího – nejvyšší bytosti obdařené nepředstavitelnými smysly a mocí, nebo zda

---

<sup>34</sup> Diviš, I., *Teorie spolehlivosti*. op. cit., s. 122.

nás universum odosobně (protože nevědomě, mlčky a do určité míry chaoticky) udolává, nechává vstát a spadnout takřkajíc zbůhdarma. Taková modifikace ideje Boha, jak jsme ji právě popsali v prvním případě, je antropomorfizace, a proto podezřelá. Vveděnskij ostatně v básni „Všude kolem je možná Bůh“ (1931) myšlenku, že by člověk měl být středem jakéhokoliv universa nebo se za něj považovat, alegoricky kritizuje.

Antropomorfní základ této myšlenky ale nutně nekoliduje s oprávněností jejího původu, protože v podstatě říká: nejspíše existuje i radikálně lepší vnímání a jednání, než jakého je schopen člověk, a nějakým nepopsatelným způsobem se pojí s transcendencí universa. Výsledkem je poté úvaha, že božská entita má přístup k čistému času o sobě, či je sama čistým nadčasem: jestliže se nachází nad smysly člověka či je obdařena něčím kvalitativně vyšším, než je smyslovost, což mimochodem znamená, že nevnímá a nejedná, ale činí cosi nepředstavitelně komplexnějšího, není nejspíše omezena časovou posloupností, vůbec pro ni neplatí a může např. znát a prohlížet všechno dění minulosti i budoucnosti podobně, jako vidíme kolem sebe věci v prostoru – současně.

Nutně ale při tomto myšlenkovém úkonu universu připíšeme smysly (vnímání) a akce (jednání), lidské danosti, což už zpochybňovat lze. Samozřejmě totiž existuje rozdíl mezi komplikovaným jednáním a komplikovaným procesem, byť můžeme na obojí nahlížet jako na specifické kolapsy nadřazené veličiny „dění v našem vesmíru“ – jedno je lidské, druhé vyhrazené ostatnímu dění na světě i mimo, které je spleť, ale nikoliv nutně „rozumově“ motivované. Rozšiřovat rozum, jak ho máme my, na universum je zkrátka antropomorfizace – daleko spíše je rozum jedním z kolapsů universální schopnosti (spíše danosti?) universa uvádět do chodu zajímavé dění – neboli šipka udělování směřuje od universa k člověku, nikoliv naopak.

Celá výše zmíněná myšlenka takového božského vhledu do nepochopitelnosti času, jakkoliv se jeví nadějně, je mimochodem opět nedostatečná, protože je fundovaná pouhým prolutím lidské prostorovosti do lidské časovosti (neboli „Bůh chápe posloupný a postupný čas jako rozprostraněný prostor – současně, všechn vedle sebe a tedy vědomě a přehledně“), takže vychází opět z lidského empiricky–smyslového uvažování a nemůže si činit nárok na reálně vysvětlující popis absolutna. Kant nám v KČR ukazuje, jak si člověk pro názornost vykládá čas pomocí časové přímky, tj. prostorově ho schematizuje.<sup>35</sup> Automaticky si ale vykladač do tohoto podobenství, protože bez značných ztrát v překladu se toto přenesení (lidského) času do (lidského) prostoru rozhodně neobejde, přimyslí fakt, že chvíle po sobě

---

<sup>35</sup> Kant, I., *Kritika čistého rozumu*. op. cit., s. 192.

nenásledují v kontinuitě situací zároveň, jako vidíme vedle sebe body na přímce, ale jeden bod (vteřina) musí nejprve zaniknout, navždy zmizet, aby mohl na jeho místo přijít nový bod, který okamžitě opět odváne. Vveděnskij v zápiscích v „Šedém sešitu“ dospívá ke stejnému zjištění a nazývá variaci, neustálou výměnu časových bodů „drobením“.

„Náš kalendář je ustrojen tak, že objevení se každé nové vteřiny nepocítujeme. Ale ve vězení jsem toto objevení a zároveň zánik každé vteřiny vnímal zcela zřetelně.“<sup>36</sup>

Ztráta každého jednotlivého bodu času je od nepaměti lidskou konstantou. Pro Vveděnského také jedinou pravdou, však „Světlem poletují body, jsou to body času. Kladou se na listy, usedají na čela, jsou potěšením brouků.“<sup>37</sup> Dospívá až k relativizaci hodnoty toho, kolika let se dožijeme, protože vždy přijdeme o to samé: o jednu jedinou pominulou, resp. nadcházející vteřinu bytí ve světě. O tuto vteřinu přijde desetiletý i osmdesátiletý naprosto rovnocenně, což věděl už císař Marcus Aurelius Antoninus, „filosof na trůně“:

„I kdybys měl být živ tři tisíce let a třebaš i desetkrát tolik, buď přesto pamětliv toho, že nikdo neztrácí jiný život než ten, který právě žije, a že jiný život nežije než právě ten, který ztrácí. Vyjde tedy nejdelší život najednou s nejkratším; neboť přítomnost je ve všem stejná a ztracená nám nenáleží, a tak se jeví to, co ztrácíme, jenom jako okamžik. Vždyť nikdo přece nemůže pozbyt ani minulosti, ani budoucnosti, neboť jak by ho kdo mohl připravit o to, co nemá?“<sup>38</sup>

Poslední vteřina života nám nebude poskytnuta skrz naskrz stejně, jako po celou dobu života přicházíme o vteřinu uplynulou – zrcadlově rozdělen je to jeden a ten samý jev, na němž se tyčí chatrná hradba vší lidské zkušenosti. V prvním případě nás opouští něco, co se tímto způsobem ukázalo jako pouhé zdánlivé vlastnictví, v případě druhém o vteřinu ani nezavadíme, čímž ztrácíme její potenciální využití, které bychom ale z absolutního úhlu pohledu stejně tak jako tak ztratili, bylo by vymazáno. Případně z pohledu determinismu je úplně nesmyslné uvažovat o nějaké potencialitě, protože tato posmrtná vteřina nikdy přijít nemůže, neboť se vše děje tak, jak musí – desetiletý, osmdvacetiletý nebo devadesátiletý neměli jiné možnosti, jak se vyhnout jim určené fatální situaci. Jako přicházíme o vteřiny přítomnosti, čímž se odhalí trapná skutečnost, že jsme je vlastnili jenom jakoby, tak nám posmrtná vteřina ani není dána do vínku – nevlastníme ji a to stejnou měrou, jako jsme nikdy nevlastnili přítomnost, neboť ta se bortí pod rukama a jakákoliv žádost po lepší stabilitě nebo obrácení chodu, změně systému času, její rozdělení nezastaví.

---

<sup>36</sup> Vveděnskij, A., *Vánoce u Ivanovových / Několik rozhovorů*. op. cit., s. 79.

<sup>37</sup> Ibid., s. 78

<sup>38</sup> Antoninus, M. A., *Hovory k sobě*. Praha: Svoboda 1969, s. 37.

Rozdíl je jen a pouze v tom, že už nám vlastní posmrtná vteřina ani nic nepředstírá, nepůsobí jako naše iluzivní samozřejmost, neboli základní bod času a života – vteřina, a rovnou je nám odepřena, neposkytnuta. Namísto ztráty jsme vystaveni odepření, namísto dočasného objevení definitivnímu neobjevení, což přeci ústí ve stejný výsledek zmizení vteřiny (jednou aktuální, jednou potenciální) a rozhodnému projevení její prchavosti, zakoušení jejího naprostého odloučení od nás samých a od schopností silně limitované vůle. Čas ve smyslu iluzivního vlastnictví člověka, bazálního životního rámce a prostředku, je nám tedy pouze propůjčen (ne „darován“) a leží kdesi vysoko mimo naši kontrolu. Proti této skutečnosti má rozvažování jediné tu obranu, a věřme, že opravdu je vůči čemu se bránit, že si řekne „Nikoliv, tyto zdánlivě ztracené vteřiny, které se nabalují do celých roků, budou přece jen kdesi uloženy a zaznamenány.“, případně „Vše se pak (po smrti) jaksi zastaví, zklidní a hrůza času na nás přestane klást své ruce, my si však nějak podržíme vědomí, jako by nebylo bytostně časové.“

Negace času stejně jako negace prostoru ale bohužel celý nutný, determinovaný, časoprostorový základ lidské existence jen zvýrazňuje. Člověk všechny své ideje konstruuje na podkladu času a prostoru, včetně těch, které čas odmítají, či spíše nepřeceňují (tj. čas o sobě), nebo se domnívají vše v okolí překračovat či prohlubovat (tj. Bůh, neviditelná konstanta lidské touhy po vyšším smyslu). Pokud rozum tento časoprostorový podklad neguje, o to víc podklad obnažuje jako neuniknutelný, protože rozum už nemá žádný jiný materiál získaný smysly, který by osvětloval to, co je za smysly, a musí se proto uchýlit k do značné míry bezradným a bezobsažným předponám „-ne“ a „-bez“ (nekonečno, bezčasí apod.). Přesto můžeme jako zajímavou označit následující Boëthiovu úvahu, jak ji vybral Huxley ve Věčné filosofii („The Perennial Philosophy“):

„Zdá se, že hmotný svět se snaží uskutečnit po částech (okamžicích) to, co nemůže plně pochopit nebo vyjádřit, a to tím, že se upíná na jakoukoliv přítomnost, jaká může existovat v tomto nepatrném a prchavém okamžiku – přítomnost, která, jelikož nese jistý obraz oné trvalé Přítomnosti, propůjčuje čemukoli, co v ní má základ, vlastnost, že se zdá být.“<sup>39</sup>

Boëthius se jinak drží svého konceptu zúplna chápajícího, všeznalého a absolutně řídicího Boha, který garantuje oprávněnost řádu, což je a vždy byla projekce lidské nedostatečnosti či omezenosti, nejistoty ohledně smyslu existence a tužeb po lepším postihnutí skutečnosti do vlastností universa. Již Feuerbach nepochybně narazil ve svém uvažování na zcela základní důvody a vlastnosti geneze lidského požadování boží přítomnosti. Uvedená Boëthiova pasáž ale, pokud ji tak chceme interpretovat a tedy vlastně trochu doplnit o úplně

---

<sup>39</sup> Huxley, A., *Věčná filozofie: Philosophia perennis*. Praha: Onyx 2002, s. 163.

jiný kontext, souzní s naším kantovským konceptem: staví proti sobě přítomnost a Přítomnost podobně, jako o sebe křesáme lidský čas a čistý čas o sobě. Nepracuje přímo s ideou věčnosti, která je opět negací naší temporální zkušenosti. Jedinec může prožít jediné empirii, a tedy je věčnost jakási chvějící se teoretická tužba i bázeň, která budí respekt i údiv. Místo toho Boëthius představuje Přítomnost – skutečnější časovost, z níž lidská časovost pouze vychází, má na ní podíl a pro ni jedná, ale nedovede ji pochopit.

Proč se tedy naše bytí *pouze* zdá? Protože nemá přístup k věci o sobě, je od ní odvozené, ale neví proč. Proč se *alespoň* zdá namísto toho, aby znalo jen vzduchoprázdno neexistence? Protože je i přes svou nedokonalost a služebnost (tzn. nahraditelnost individua v rámci přírody) k oné Přítomnosti pevně připojené, je touto Přítomností ustavené a živé. Logicky musí být Přítomnost trvalejší, ale jak? Nemá smysl ptát se „O kolik?“, protože to je otázka, jež má původ v měření, třídění a spojování lidského času. Právě ono připojení a vpletení přítomnosti do Přítomnosti způsobuje, že namísto zastavení všeho hýbání stále procházíme vcelku sebejistě střepy okamžiků, aniž bychom znali nebo mohli znát jejich hlubší podstatu a včlenění do trvalejšího universálního řetězce dění. Jakýsi trvalejší a spojující vzorec, než jaký představuje jednotlivý život, v universu pravděpodobně přítomný je, aniž bychom ho hned museli chápat jako dokonalé všeprostupující vědomí, které perfektně zná minulost i budoucnost (to je antropomorfizace, vzniklá jako idealizovaná a bezmezně zdokonalující projekce proto, že my je s naším omezeným vědomím neznáme). Universum zkrátka může pořádat jsoucno a kontrolovat budoucnost, pakliže není ve skutečnosti relativně kontingentní a takřkajíc otevřená, i bez toho, aby je muselo *chápat* – to je lidská vlastnost a schopnost, která značí v podstatě míru odkrytí a správného vstřebání zákonů reality.

Hlubší podstata je nepostihnutelná myšlenkami, které vychází z receptivity smyslů a afekce jevů, proto ji také nelze vyjádřit jazykem. Myšlena je nyní absolutní podstata – relativně se můžeme přibližovat jakémukoli poznání, nezjistíme ovšem, nakolik jsme se jím přiblížili absolutnu. Podobně také jazyk může vcelku přesně popsat předměty i jejich vztahy v rámci toho, co zažíváme, ale zážitek nepřekročí – z toho důvodu zůstává vyspělejším, diferencovanějším a svobodnějším ekvivalentem toho, když ukážeme na libovolný objekt prstem či ho s vědeckým zaujetím podrobujeme měření či zvětšení a pozorování jeho obecných charakteristik a projevů, ale stále na něj „ukazujeme prstem“, neboli podrobujeme ho empirické manipulaci fyzického a psychického rázu, která předpokládá viditelnost a uchopitelnost předmětu. Pro to, na co prstem ukázat nelze, jazyk nabízí sice kreativní, ale nejistou šikmou plochu fabulace a teoretického dovozování. Na přesnější zhodnocení toho, na jaký schod poznání jsme vystoupali, bychom už museli znát povahu absolutna a provést srovnání, jako

můžeme většinou sen identifikovat coby sen teprve v bdělosti, čímž jsme vystaveni neproniknutelné Hlavě 22.

Předlidský „původní stav“ je klid prvků, do nichž jsme nerozlišeně vpleteni, a s nimiž nás pojí nevybočení a tichý „spánek“, což je metafora získaná ze světa zkušenosti a smyslovosti, toho, co denně zažíváme. Strasti existence Diviš naznačením přirovnává k nerozumnému vzepětí klidných, bezvědomých prvků do obrazu neklidného, zápolícího a nedokonalého člověka. Přiznání vlastní nedokonalosti mu nejspíše přináší útěchu, nebo ji těmito větami alespoň volá. Nedostačujeme ani sami sobě, ani kosmu. Ale kdo přesně tvrdí, že máme dostačovat? Jakým kritériím? Pokud nejsou přítomna sama o sobě, proč vytvářet tato kritéria? Klade je na nás i někdo jiný, než sebezpytování? To nejsou řečnické otázky, na které by byla jasná odpověď.

Byť se neustále vyhýbáme zániku, krouží kolem nás. Cítíme ho coby občasný nárazový poryv větru ve zdánlivém závětrí. Dokud jsme jako individua plně bdělá a držená při existenci, nejčastějším způsobem zažívání smrti jsou její ozvěny v dáli. Vnucuje se coby svědectví a cizí prožitek, ale je pro nás fenoménem, nikoliv neodvozenou zkušeností. Sice otřásá, ale není pro nás samotné ještě tím vlastním otřesem našeho osobního zániku, jehož finalita ho právem činí nejotřesnější zkušeností lidského života, myšleno bez citového zabarvení jako všemohoucí změna života ve smyslu „otřásat třešně“ – zbavovat je původního napojení na živoucí strom a úplně proměnit jejich situovanost.

Pro nedogmatické myšlení nemůže být nikdy jisté, zda ona „třešně“ po spadnutí pouze shnije a poslouží subtilním cílům přírody, která ji hbitě zapojí do řetězce využití zbytků, nebo třešně současně i změni situovanost bez ztráty čehosi podstatného. „Dostane se jinam“, pokud tuto metaforu schválně přeženeme pro ilustraci jejího smyslu. Samozřejmě může platit i negativní význam slova „otřesný“. Najdeme ale případy, kdy bylo umírání zakoušeno jako lehký, snový přelud nebo právě slastné unikání ze snového přeludu života, jak popisují Montaigne i Schopenhauer.

Zánik přesazuje strom života do odlišné zeminy, přeladuje strunu času. Smrt je to tiché šumění, které slyšíme za rohem. Jak se k ní blížíme, nakláníme se za roh, šumění zesiluje a mění se v mohutné hučení. Výslednicí této eskalace je ale opět jen utišení. Cosi se na vrcholu tohoto hluku zlomí a linie se protnou, rozum se usmíří s citem. Montaigne věří<sup>40</sup>, že odchod ze světa (často) probíhá ve sladkém, mátožném spočinutí. Možná prozřeme, možná zůstaneme týmiž třtinami času, jako jsme nyní. Poté již nezbyde, jako nezbylo ani během plné funkce

---

<sup>40</sup> Montaigne, Michel de, *Eseje*. Praha: ERM 1995, s. 201.

vědomí, než nechat se vést – spolehnout se na odvěký vyšší záměr, jehož transcendentní podstata je neprostupná.

Zkušeností se smrt stává pouze velmi odvozeně jako předběžná úvaha a představa, extrapolací a začleněním do našeho vlastního osobního narativu, ve kterém jí na základě pozorování okolí nutně musíme přiznat budoucí roli i pro nás samotné. Skutečný jev zániku je ale nepředstížitelný, jak postuluje Heidegger.<sup>41</sup> Právě Vveděnskij má ovšem tendence „předstihnout je“, zůstat však u toho naživu. Svým vžíváním do nečasové podstaty „čistého času“, který k nám může přijít po smrti tak, jako se může vyskytovat mimo naše zorné pole všude kolem nás, se dokonce hledí učinit živějším. Role smrti ve vnímání živé bytosti má charakter vyhýbání, očekávání, zvědavosti i křečovitě lhostejnosti a dostihování narkotické distrakce. Heidegger říká, že je naší nejvlastnější možností. Zastavme se u slova nejvlastnější – na moment „vlastnění“ vlastní smrti navazuje i Vveděnskij, když odhaluje, že jediné, co doopravdy „máme“ (vlastníme), je vteřina vlastní smrti.<sup>42</sup> K ní jsme sunuti, život je spád:

„propast je před námi  
úkaz je před námi  
kde nic má kořeny  
čáp nosí ozvěny“<sup>43</sup>

Okamžiky prožívané v aktualitě prožitku se stávají zpětnými pohyby paměti a poučení, smršťují se, zjednodušují, zobecňují a z velké části vypařují, až zůstane jen poslední pohyb k finálnímu vyklonění ze světa:

„Odchod ze světa je totiž stále částí světa, jako jsou dveře částí domu.“<sup>44</sup>

Vveděnskij na něj klade takový důraz, jako by byl vlastně hlavním prvkem každodennosti, ačkoliv je svojí vše tříšticí, měnicí povahou vůči klidnému obstarávání vlastně v dialektickém vztahu rozpornosti. Je to jako by moment smrti setřásl všechny okamžiky, jež mu předcházely, a vyjevil je jako předeheru k hlavnímu zachvění všepronikajícího tónu. Tedy i jako jeho součást, jakkoliv se může nejdůležitější moment odchodu z časoprostoru jevit jednorázově. Vteřinu před smrtí, která může být i hodinou, ale je vnímána jako vteřina,

---

<sup>41</sup> Heidegger, M., *Bytí a čas*. Praha: Oikoymenh 2002, s. 287.

<sup>42</sup> Druskin, J. a kol., *Ten, který vyšel z domu...* op. cit., s. 193.

<sup>43</sup> Vveděnskij, A., *Smrtipoty*. op. cit., s. 30.

<sup>44</sup> Ortegy y Gasset, J., *Vzpoura davů*. Praha: Naše vojsko 1993, s. 52.



Vveděnskij ztotožňuje s jediným důležitým dějem života, kdy se naprosto změní konstantní základy, a tato vteřina mu připadá jako nejdůležitější životní děj:

„Je to něco, co je celistvé, co se zastavilo, je to něco jako prostor, svět, pokoj nebo sad, které se osvobodily od času. Můžeme je ohmatat.“<sup>45</sup>

Žijeme vlastně jen po dobu této vteřiny smrti, zbytek není ničím uchován a vyzdvižen, resp. se podle Vveděnského *neuskutečňuje*, není tedy skutečný a plní služebnou roli – slouží zániku. Má odvozený význam. Je zastíněn.

Okamžité mizení času Vveděnského nutí chápat ho jako nicotu. Říká: „Nesouhlasím s tím, že čas lze vnímat, jen když dojde k nepřijemnostem. Mnohem důležitější je, když se člověk zbaví všeho vnějškového a spolu s časem zůstane sám a sám. Pak je zřejmé, že se každá vteřina nekonečně rozpadá a nic není.“<sup>46</sup>

A ve 4. oddílu „Šedého sešitu“ píše:

„Žil jeden člověk ve svém vlastním nehtu, rmoutil se, plakal a naříkal. Ale posléze si uvědomil, že není ani včera, ani zítra a je jen dnes. A když dnešek prožil, řekl: je o čem mluvit. Tento dnešek pro mě neexistuje, neexistuje ani pro toho, kdo žije v hlavě, anebo skáče jako šílený, pije a jí, ani pro toho, kdo se plaví na bedně, anebo spí na hrobě přítele. Naše zájmy jsou společné. Je o čem mluvit. A zadíval se na okolní svět a mezi stěnami nádoby času zjevil se mu Bůh.“<sup>47</sup>

Teprve konečnost a dočasnost, k níž podle Pavlova přímo mluví Vveděnskij svou „rétorikou temporality“, plně ohraničí život. Ten si vlastně bez nich již nelze představit schopenhauerovsky, jako nekončící regenerační obměnu druhu majícího formu platónské ideje (lidstva jako odvěkého pravzoru pro utváření jemu podřazených jednotlivců), ale jako jakési vybočení individua ze své přiměřené role (viz literární představy jedinců vytrvávajících po staletí nebo i déle, kteří sledují jim zapovězené epochy). Staří Řekové by to nazvali získáním božských dovedností, které by byly jedinci propůjčeny právě panteonem nezanikajících mytologických nadbytostí jako jakési chabé zrcadlení aspektů, které jsou nadbytostem bez námahy vlastní.

Pokud ale má pravdu Diviš a existence nemůže netoužit po neexistenci, byla by věčně trvající existence za ontologických podmínek, v jakých se nachází nyní, možná teprve skutečným trestem. Nesnadno ale usuzovat, nakolik by se celá povaha života posunula ke zcela odlišným pravidlům, kdybychom takto závažně obměnili jeho základní proměnnou limitovaně

---

<sup>45</sup> Druskin, J. a kol., *Ten, který vyšel z domu...* op. cit., s. 191.

<sup>46</sup> Ibid., s. 147.

<sup>47</sup> Ibid., s. 192.

časovosti a z ní plynoucí konečnosti, která mu uděluje neurózu temporality, nejistotu (z toho odvozeně nutnost snahy a orientace) a k urychlenému a hutnému činu ponoukající hranice, neboli řečeno trochu odosobněně „životnost“. Tyto hraniční chvíle, momenty vržení a odvržení, a stejně tak také vniknutí a uniknutí, jimiž jsou narození a smrt, jsou po celou dobu života nejasné, přesto jedinci nutně viditelné. Finální hranice je zamlžená a právě proto ji nelze nevidět. Může nám totiž přehradit cestu kdykoliv, čímž cestu zcela strhne.

Samozřejmost by možná až příliš podnítila stabilitu, z níž by plynula stagnace, ustalo by současné víření a jevení světového jeviště i osobního těkání. Případně by člověk mohl podléhat korupci z opotřebování a tlaku povinnosti již bez vidiny možné nápravy, a to věčně prodlužován. Byl by prostý utišení a útěšného spočinutí v hliněné náruči nám nadřazeného světa, propůjčitele života. I Schopenhauer přizvukuje: „Zaťukejte na hroby a zeptejte se mrtvých, zda by chtěli znovu vstát – asi by odmítli. Takového názoru je i Sokrates v Platónově Obráně Sokrata (...).“<sup>48</sup> Těžko se dá o stavu věčného života s jistotou říci, že zaručí cokoliv podobného blaženému odstranění problému temporality – řešil by rozpory, nebo jen rozevíral blud?

### 1.3 Uvadlý list

Vveděnskij se neobrací jen k temporalitě obecně, ale v básni „Mně líto je, že nejsem zvěř“, což je mimochodem báseň, v níž se Vveděnskij alogismu téměř vzdává, vzdáleně naráží i na klasickou představu člověka jako uvadlého listu. Tuto představu nalezneme již v šesté knize Homérovy *Ílias* nebo v nesmrtelné *Písni podzimní* Paula Verlaina. V *Ílias* nalezneme tuto pasáž v překladu Otmara Vaňorného z r. 1926:

„Hrdino nad jiné chrabrý, nač po mém rodě se tážeš?  
Jako se rodí listí, tak podobně rodí se lidé:  
listí – to sráží vítr – však nové vyráží zase  
v lesích rostoucích bujně, když jarní doba se blíží;  
podobně lidský rod – ten vzniká, jiný zas mizí.“<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Schopenhauer, A., *O smrti*. op. cit., s. 4.

<sup>49</sup> Homér, *Ílias*. Praha: Jan Laichter 1934, s. 137.

Případně v překladu Rudolfa Mertlíka:

„Srdnatý Týdeň synu, proč po mém původu ptáš se?

Jako se rodí listí, tak právě se rodí i lidé:

listí setřásá na zem van větru, ale vždy nové

vyráží pučící les, když jarní zas nadchází doba;

stejně tak lidský rod – ten vzniká a zachází zase.“<sup>50</sup>

Verlaine zase kreslí svoji bledou fresku mezi promočenými podzimními parky slzavě zasněných pařížských odpolední, a když ho van větru mezi gotickými oblouky města světla (Ville Lumière) „žene z chvil“, těžko to lze chápat jinak, než jako připomínku prudkého rozplývání pomíjivých chvil uvědomění, sdílení a prožívání:

„A odcházím

ve vichru zim,

který svistem

žene mne z chvil,

jako bych byl

suchým listem.“<sup>51</sup>

Právě citovaný Holanův překlad z r. 1945, kterým hravě převádí třetí a finální sloku, je obecně považován za jeden z nejkvalitnějších. Konec Podzimní písně vlastně chytře ztotožní dojem smýkaného chodce v podzimním dešti, který se proto cítí ovlivněn stejným osudem jako promočený, odhozený a nemohoucí zvadlý list, s dojmem rychle mizejícího přidělu času. Když poutník odchází stromořadím, nuceně odchází i neopakovatelné umístění a vyznění dané chvíle v sinusoidě osobních dějin. Jedinečné ozvláštňování i význam určitého momentu jsou ta tam a člověk z něho vylézá jako z rozbitých trosek. Je člověk, jehož okamžik vyhostil do dosud nepoznané budoucnosti, vůbec ten samý?

Verlainem nesmýká ani tolik povětrí, jako spíše necitlivé výpady narkotizující ruky časovosti, která dává se stejnou rozkoší, s jakou bere. Tuto ruku povětrí a celkové zabarvení amplifikuje a akcentuje, ale též následuje. To, aby se její obrys vznášel nad ukolébanými lucernami podzimní Paříže zcela nekompromisně, je umožněno právě jedinečnou mocí této

---

<sup>50</sup> Homér, *Ílias*. Praha: Odeon 1980.

<sup>51</sup> Verlaine, P., *Podzimní písně v českých překladech*. Přel. V. Holan. Praha: Völvox Globator 1993, s. 27.

lokace, dějinně chycené mezi světem živých a zászvětím. Další takovou může být jedině Petrohrad, pokroucené hlavní jeviště vzestupu a pádu činarů (pro Vveděnského byl pak dalším, následným místem, se kterým spojil své pobývání, Charkov, kde psal pouze v noci, zatímco seděl na kuchyňském stole). Ve své od začátku do konce lítostivé básni „Mně líto je, že nejsem zvěř“ Vveděnskij píše:

„Mně líto je, že jsem jen bytost,  
ne les, jenž listy ozbrojí se.“<sup>52</sup>

V podstatě by mohl tento verš znít, že jsem pouze list, a nikoliv koruna (opět – „jsem člověk, nikoliv Bůh“, „jsem část, nikoliv celek“, „jsem bytost, nikoliv lidstvo“). Jde o variaci, odlišný stupeň téhož podřazujícího vztahu. List je totiž konečný a nahraditelný, dokonce z podstaty nutně musí ustoupit novým listům a udělat jim místo. Obecný celek lesa či koruny je oproti tomu vybaven velkou zásobou částí, jejichž ztrátu celek prakticky nijak nepocítí, protože je ztrácet a setřásat musí, chce, a individuální list je mu totéž, co jednorázový nástroj, který ho sice konstituuje, ale kterých je k dispozici mnoho, navíc vzájemně zaměnitelných. Zde, doufejme, nejde o nadbytečnou antropomorfizaci: jádro problému netkví v tom, že by příroda (a tato studie se samozřejmě raději nechce ptát po tom, co a zda vůbec je příroda) něco „měla“ nebo „chtěla“, což jsou výhradně lidské či animální způsoby chování, ale v tom, že se uvnitř druhu vnucuje podobnost jedinců či jednotlivých případů např. keře natolik jistě, že ji nelze nevidět a nezobecnit; podobně, jako cykličnost vzniku a zániku v rámci těchto druhů.

Jedinec mizí, druh trvá; část poslouží svému účelu a je odvolána, ale mašinérie pokračuje v práci. Strojové přirovnání zde chápeme pouze teoreticky a nikoliv doslovně, jako jedno možné obrazné chápání, které se pokouší lépe pochopit stvořitele přirovnáním k jeho výtvoru. List a les jsou tedy vyzobrazením, konkrétním fyzickým zhmotněním jedince a druhu – člověka a lidstva. První je pouhým temporálním zhmotněním platónské ideje, resp. nutným stavebním kamenem druhu. Bez maličké individuality, která svým znásobením teprve tvoří a umožňuje druh a z něho odvozenou spatřitelnost platónské ideality, by nemohl existovat ani proud rozdílných vědomí sjednocených druhovou podstatou, kterou jsme navykli nazývat lidstvem. Kdybychom neměli před zraky zobecnitelnou podobnost jedinečných jedinců v rámci druhu, nikdy bychom nemohli objevit idealitu jako věčný pravzor.

Právě takto líčí Schopenhauer druh jako platónskou ideu, kterou používá pro založení

---

<sup>52</sup> Vveděnskij, A., *Smrtipoty*. op. cit., s. 64.

svého pokusu o obalení holé fakticity vzniku a zániku útěšnými konstrukcemi, jimiž chce získat nad životem převahu a vykresat z něj i jakési relativní usmíření.<sup>53</sup> My jsme ve výše zmiňovaném dvojverší z Vveděnského básně, která je samotným Vveděnským, ale i Druskine m hodnocena jako „filosofický traktát“, lokalizovali a potvrdili ten samý motiv, jehož výskyt zdaleka není omezený jen na Schopenhauera. Z toho, že se druh a jedinec navzájem potřebují k existenci – celek by nemohl fungovat jinak, než složen ze svých částí – se poté odvozují i různé filosofické meditace o interkonektivitě universa a stejné důležitosti makrokosmu i mikrokosmu, jak je předváděl např. britský filosof Alan Watts.<sup>54</sup> Ten tvrdil, že co se na naší úrovni vědomí projevuje jako hrozný konflikt protichůdných sil, je na vyšší úrovni viditelné jako harmonické prolínání. Ilustroval to na příkladu „boje“ mikroorganismů v krevním oběhu člověka, který se ale na naší úrovni reality jeví jako klidné existování organismu – zdraví. Dokonce je klid nadřazené ontologické skutečnosti tímto podrázeným bojem teprve umožněn.

---

<sup>53</sup> Schopenhauer, A., *O smrti*. op. cit.

<sup>54</sup> Watts, A. a M. Watts, *Cesta osvobození*. Praha: Pragma 1996.

## 2 Kontext

### 2.1 Dějinné důvody – výživa stalinismem

Stalinské Rusko, Vveděnského domov, bylo státem trpícím celouzemní občanskou válkou a územím, v němž třídní násilí, mučení a zavražďování pokračovalo a sílilo i po oficiálním konci války – přednesme tezi, že občanská válka svým způsobem neskončila oficiálním datem, který udává historie. Bolševici se u moci stále museli udržovat výhradně násilím, které ve společnosti zevšednělo a propálo se skrz likvidaci řadových lidí až do surreálných bojů o moc uvnitř Strany. Nejnebezpečnější schopností absurdity je, že se snadno smísí s normalitou a přirozeností, a bude po dosažení určitého bodu jako normalita stabilně vnímána. Pokud tedy nebudeme tvrdit, že je normalita a přirozenost již ve svém základním stádiu absurditou infikována a růst absurdity je pak jen růst stupně či změna směřování absurdní normality. Doc. Václav Veber nám k tomu stran kolektivizace podotýká:

„Stalin se však rozhodl k vědomému a násilnému zrychlení vývoje, jenž měl za následek radikální změny na sovětské vesnici, mimořádný hlad jako důsledek této politiky a svého druhu novou občanskou válku, jež se ovšem nevyhnula velkým hmotným lidským ztrátám. Rusko, které se v té době stalo „sídlím všech ďáblů“, se otřásalo občanskou válkou až do let 1933–1934.“<sup>55</sup>

Vnitřní válka proti „nepříteli lidu“ živila vznik a každodennost tamního extrémního, policejního, autoritativního státu, který byl až později nazván „totalitním“. Po r. 1934 sice podle doc. Vebera můžeme mluvit o konci otevřené občanské války provázené kolektivizací venkova s puškou u hlavy, teprve po tomto datu ale paradoxně přicházejí na řadu ty nejbrutálnější čistky ve Straně, armádě i ve všech ostatních koutech společnosti – průvodním jevem konce války bylo zesilování násilí, které zdá se nemělo žádnou viditelnou mez, o kterou by se mohlo zarazit. Během XVI. sjezdu bolševické strany odešlo ze 139 členů a kandidátů ústředního výboru ze světa přirozenou smrtí pouze 29, když počítáme i Stalina.<sup>56</sup> Zbytek byl sprovoden zastřelením nebo se raději sprovodil sám a volil sebevraždu, znamená to tedy, že necelé 4/5 funkcionářů skončily násilnou smrtí v rukou státu nebo v rukou vlastních. Šlo o běžný jev stalinismu, malý výsek z obrovité série státních vražd, který byl tak samozřejmý, že již nemohl ani vzrušovat. Také vynález politických procesů za účasti sdělovacích prostředků teprve čekal na své

---

<sup>55</sup> Veber, V., *Stalin: stručný životopis*. Praha: Karolinum 1996, s. 81.

<sup>56</sup> *Ibid.*, s. 100.

premiérové nasazení v r. 1937. Za vnitřního nepřítele mohl být označen kdokoliv, u koho se to vyplatilo.

Až do netrpělivě vyčkávané smrti Josefa Stalina zkrátka Rusko prodělávalo nárazové vlny bezohledného státního terorismu. Vláda v tiché spolupráci s několikrát přejmenovanou tajnou policií ožebračila, přesídlila, uvěznila, umučila, vyhladověla a vystřílela miliony vlastních občanů, které bedlivě sledovala a kategorizovala. Proto se také po ulicích, továrnách, redakcích a institucích měst ve Svazu rozlévala paralýza neúspěšně ukryvaného strachu. Ten byl nevyhnutelnou reakcí na ostré podmínky všedního dne ve státě: bezpečnostní orgány, oficiální státní policejní složky, začaly při vyšetřování systémově a s železnou pravidelností využívat mučení a mrzačení zatčených občanů.

Vývoj stalinismu se střídavě překlápí mezi nucením, umlčováním a trestáním, zatímco tisk a Strana volají po dodatečném zostření násilí, tvrdých řešeních a malují skutečnost idylickými lžiodstíny nadějně budoucnosti, zlotřilé carské minulosti i nutné a dobře rozkročené přítomnosti. Zatčení probíhala nejen u očekávatelných oponentů režimu, ale i ve zcela libovolných sférách. Lidé si zvykli na to, že mohou být kdykoliv zastřeleni za vyfabrikované přečiny, které by na ně vykonstrovala státní soudní moc. Přesto u nenulového výseku populace panoval jakýsi stockholmský syndrom, podivná otupělost nebo rovnou fanatické nadšení vymyitého mozku. Soudně-policejní stroj přitom prováděl noční razie v bytech, vybíral kovovými prsty jejich obyvatele a odváděl náhodné jedince do neznámých destinací, kde jednoduše mizeli.

To začalo již za Lenina, který teror jako státní politiku prosadil a posvětil, ale teprve listivý pavouk Josef Stalin po postupném uchopení moci tento zašpiněný instrument diktatury napnul k neskutečným výsledkům. Vyplácela se poslušnost režimu, přesto i nejservilnější služebníci za smíchu skutečných vládců Strany končili na popravišti. Systém zřídil rozvětvenou síť pracovních a de facto i vyhlazovacích táborů pro politické vězně. Na vzpřimující ekonomické injekci jejich nucené práce byla státní soustava do značné míry závislá – režim se s prací podvyživených otroků, které takto vysídlil a přeučil, naučil počítat. Sice se dá mluvit např. o rostoucí průmyslové výrobě, těžbě a industrializaci, na všech frontách nepanovala jenom stagnace. Musíme ale jedním dechem zmínit i růst potravinové, kulturní a etické bídy a tísně, šikany psychického ožebračení, přistřížení.

Napříč společností probíhal boj na život a na smrt. Paranoidní atmosféra neustálého nebezpečí ze strany vlastní vlády vytvářela živnou půdu samozřejmému udavačství a obětování druhých pro vlastní záchranu či dokonce prospěch. Aby pátravý světelný kužel nedopadl na strojeně nenápadnou napodobeninu šťastného občana, postrčil do autoritativně vyčítavé záře

bezpečnostních orgánů raději kolegu. A pokud ho nepostrčil, býval k tomu donucen při výslechu, což skutečně nebylo uctivé vyptávání, ale psychoteror nezřídka provázaný s mučením. I Vveděnskij se při svém prvním zatčení za vkládání kontrarevolučních idejí do dětské literatury, kterou se živil, v prosinci 1931 přiznal a vyjmenoval další osoby.<sup>57</sup>

Takovýto územní celek bude z dostatečného nadhledu, totiž satelitního, vypadat klidně a spokojeně jako spící dítě, jemuž v krvi také bují „krvavá“ „občanská válka“ – soupeření mikroorganismů. Samozřejmě ovšem nejde o ospravedlnění násilí, jen o úsilí pochopit ho jinak, zjistit, proč se kolem nás s neúnavností ustavuje a kdy je horší než jindy. Třídní válka v SSSR je podle velké spousty historiků a badatelů v čele s „klasikem žánru“ Solženicynem naprosto jiným případem, než nutné, přiměřené a ospravedlnitelné, tudíž neabsurdní soupeření mikroorganismů v krevním oběhu, a spíše jde její nyní již uzavřený průběh označit za agresivní genocidu jak samotných fyzických schránek méně obratných občanů, tak i základů předrevoluční svobodomyšlnosti a soběstačnosti těch zbývajících. Šlo o bolševické *zavraždění monarchie*, kterou v protikladu k liberálně demokratickým republikám hleděli nahradit cynickou pompou násilně udržovaného autoritativního státu.

Jak mohla neustálá navigace v tomto prostředí našeho básníka neovlivnit? Nenaprojektovat se i do výsledné podoby Vveděnského epistemologie? Není náhodou Vveděnského „trvale truchlivá nota“<sup>58</sup> mimo jiné i uměleckou reakcí na poměry ve státě, na toto púľnoční jaro rozbitých? Daněk např. tvrdí, že Vveděnskij nejen neuznával, ale ani nezaznamenával novou sovětskou realitu – „ono nepřijímané a přesto jsoucí, nad životy vyceněné rudé skutečno“.<sup>59</sup> Domnívá se ale, že ji u něj lze rozeznat v podtextu všech básní. Odpověď bychom asi dostali jen tehdy, kdybychom básníka přesadili do méně zběsilého domova. Lze ovšem tvrdit, že ho 1) nemohla neovlivnit a 2) činí jeho citovost o to kontrastnějši k všeprostopující nelítostnosti podivné pasti stalinismu, která se v sobě točila zároveň dobrovolně i násilím. Verše, které bychom u básníka vyrůstajícího z dostatku a klidu pokládali za výraz nějakého běžného zklamání, zachmuření např. i povahového původu nebo za příznak přijetí některého nihilističtějšího učení, tady nabývají úplně odlišného a ničivějšího stupně počáteční „vstupní křivdy“, která verše rozehrála. Vveděnského hypnotizující zádumčivost, kterou by si ale jistě mohl vypěstovat i v liberální republice (ale kdo ví, zda právě takovou), se tak stává nejen přístupnější, ale také mrazivější.

---

<sup>57</sup> Vvedensky, A., *An Invitation for Me to Think*. op. cit., s. XI.

<sup>58</sup> Vveděnskij, A., *Smrtipoty*. op. cit., s. 100.

<sup>59</sup> Ibid., s. 99.



Všechno nechápání světa i rozvíjení absurdismu jsou postaveny na novou úroveň, pokud k nim neopomeneme přidat i dobový kontext – uprostřed tehdejšího masomlýnku sedí básník, který to zkrátka nemůže pochopit, bez přestání má na jazyku smrt a přehlcený se vydává vplétat roztráštěné, do morku kostí absurdní jednání do svých básnických věnců. Případně konstruuje tiché, strohé a melancholické prostory nevyhnutelných životních pravd, ve kterých přes všechnu fantastičnost stále zvoní hrana neodvratnosti.

Vidí, jak věty soudobého jazyka ztrácejí samozřejmost, s jakou mohly nést alespoň části různorodého názorového hlediska a pravdivostní hodnoty, kterými souzněly s popisovaným děním, a říká proto, že nesmyslné prohlášení popisuje svět pořád lépe, než konvenční věta. Mohl tím klidně myslet větu z tehdejší Pravdy (i když má samozřejmě na mysli i ten nejzákladnější lidský popis přesahující reality typu „Vyšel jsem z domu.“). Skutečnost ho natolik svazuje, že ji musí tříštit a spojovat z jejich zneškodněných úlomků hlubší a pravdivější světy otevřeného a přiznaného pochopení v nepochopení, do kterých se ale přesto zatoulá i přičleněný úděs předcházejícího soukolí. Teoretická společenská paralela je zdá se zřetelná. I kdyby společenská situace nebyla původcem pátrání po povaze zániku, bolesti, nejistoty a temporality, určitě básnickovy výpravy zdatně přizivovala. Je nepochybně zcela symptomatické, že poslední autentická sovětská avantgarda vypadá právě takhle:

„Neplet’te si pacholci  
jaro s cestou ke konci  
Zlý je sivý Smrtipot  
anděl otec našich psot  
Jeho krutost znám já zblízka  
smrt mě čeká opodál ...“<sup>60</sup>

Neuvěřitelnou povahu rozlehlé státní genocidy a souběžné lživé kampaně všech ovládaných organizací, které probíhaly pod taktovkou Josefa Stalina („velkého Řezníka“<sup>61</sup>) a jeho stejnou měrou zodpovědných kompliců, nelze na takto malém prostoru plně odhalit, neboť k tomu tento prostor neslouží. Filosofické zkoumání poetických úvah a historické zkoumání nahého tlaku diktatury se naštěstí mýjejí. Pro lepší představu, v jakém ovzduší vznikaly Vveděnského křehce zavínuté básně, si ale představme kupříkladu tzv. dekret č. 00447 z 30. července 1934. Stalin, Molotov a Kaganovič, nejvyšší funkcionáři, kteří si pěstovali zdání

---

<sup>60</sup> Ibid., s. 80.

<sup>61</sup> Solženicyn, A. I., *Souostroví Gulag – III. díl*. Praha: OK Centrum 1990, s. 211.

starostlivých a vizionářských ochránců lidu, tímto dekretem rozkazují tajné policii GPU, aby se nestyděli:

„(...) vyhledat a odsoudit 258 950 lidí v I. (zastřelení) a v II. kategorii (10 let tábora) – limit je rozpočten na republiky, kraje, oblasti a hlavní města a úkolem orgánů GPU bylo jej naplnit.“<sup>62</sup>

Prvotní zájem spočíval v zastrašení obyvatel a v kontinuálním zabezpečení vládnoucích složek i ve stálé eskalaci a procvičování silového režimu, proto je počet zastřelených občanů důležitější než ono podružné zdržení, které nastane, než jim budou nějaká obvinění vymyšlena. Směrná čísla s byrokratickou důkladností a chirurgickým odstupem udávala oficiálním bezpečnostním orgánům, kolik anonymních osob je třeba zastřelit nebo zotročit. Žádný div, že Vveděnskij v tom samém roce píše zrovna takové verše, jako jsou tyto:

„Ale tady nad vším ležel stín všespolkového opovržení  
Ale tady nad vším ležel stín všespolkového  
Ale tady nad vším ležel stín  
A on nic nepochopil a neřekl nic proti“<sup>63</sup>

Nota bene v básni pojmenované „Kde“, ve které se hlavní postava doslova loučí se svým i přilehlým světem, se „skalami“, „travami přesličkami“, „černým lesem“, „nepoznaným mořem, které je zesláblé dlouhými bouřemi a lítostně si prohlíží smrt“, „hvězdným kruhovratem“, „bezelstným hlasem ptačích bud“, „pouštními lvy“ a „řekou“, jejíž roli v textu Nakhimovská oceňuje jako určující. Básník vítá zprvu nedefinované přemístění, které se nakonec ukáže být smrtí, jako armádu, jako hořkosladkou osvoboditelku:

„Motýli sbohem já už více  
nebudu s vámi hladovět“<sup>64</sup>

S lidmi se ovšem rozloučit „zapomene“. Když čteme Vveděnského odevzdaně posmutnělou poezii s vědomím dějinných bolavých míst, ze kterých tryskala, uvidíme ji rázem jako ještě daleko temnější záchvěv senzitivní umělecké reakce. Jak tvrdil nejdéle trestaný politický vězeň bolševického Československa Miroslav Dolejší, umění reflektuje stav

---

<sup>62</sup> Veber, V., *Stalin: stručný životopis*. op. cit., s. 100.

<sup>63</sup> Vveděnskij, A., *Smrtipoty*. op. cit., s. 71.

<sup>64</sup> *Ibid.*, s. 67.

společnosti daleko citlivěji a spolehlivěji než chladné hodnoty ekonomických ukazatelů. Výroba a spotřeba nejsou naladění a potřeba. Nemůže být pochyb o tom, že Vveděnskij patřil mezi vysoce citlivé (až přecitlivělé) jedince, jak dokládá např. příhoda<sup>65</sup> zaznamenaná ve studii Alice Stone Nakhimovské „Laughter in the Void“ z r. 1982. V oné kouzelné momentce museli básníka na představení Mozartova Requiem, kam ho nalákali Charms a ilustrátorka Alisa Poretová spjatá se školou Pavla Filonova, přidržovat za ruce na sedačce a bránit mu v útěku, neboť pro něj byla hudba (a nejen tato) příliš silným zážitkem. Pociťoval v ní zrcadlený motiv smrti jako příliš se dotýkající jeho vlastní finality.

I podstatný a autorem do té doby příliš nerozvíjený motiv ze „Šedého sešitu“, že „jsme už dávno mrtví“ a že jediné chvíle ovázaná kolem smrti má v životě člověka nějakou hodnotu, souzní s niterným nervovým naladěním státu pod vládou Josefa Stalina. A nejspíš také s vnitřním světem básníka, kterému bylo po začátku 30. let již jasné, že nikdy nebude moci publikovat a že u prvního zatčení drásavá bilance zamrznout nemusí. Nechceme ale vyznění díla totálně přirknout jen tehdejšímu společenskému kontextu, vůči kterému básník tvořil navzdory, když se křečovitě snažil vyhnout jeho zásahům tím, že je vytěsnil. Vveděnského poezie je svými tematickými okruhy i jejich realizací suverénně nadčasová a ztotožnění jejích východisek a impulsů s brutalitou stalinismu ji nepřesně stahuje do lidského bahna, z něhož se právě hleděla vyrovnáním vyprostit a odletět.

## 2.2 Holistické varianty

Schopenhauer by řekl, že i taková mučivá řež, jakou sovětští občané prokazatelně zažívali či tušili kdesi za rohem svého běžného života, a která je mohla snadno nasát k sobě, je jen „vibrace“ na makrocelku, podobně jako na pomyslném kruhu vzniku a zániku vibrují jednotlivé lidské životy: jen záchvěvy a zablesknutí. Boj je relativní podle toho, z jakého úhlu pohledu se na něj díváme, zda z našeho odvozeného a zaujatého, naprosto zakotveného, nebo z úhlu pohledu universálního „záměru“ či neutrálně řečeno podnětu, který vše spouští z neznámých důvodů. Právě ona neznámost umožňuje věřit, že i utrpení má vyšší smysl, a stavět ho poté proti pouhému dosahování individuálního štěstí, jak činil např. vídeňský psychiatr Viktor E. Frankl,<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Nakhimovsky, A. S., *Laughter in the Void*. op. cit., s. 9.

<sup>66</sup> Frankl, V. E., *Man's Search for Meaning*. Boston: Beacon Press 2006.

který věřil, že i v koncentračním táboře si můžeme jako svoji poslední ponechanou volbu svobodně vybrat přístup k životu.

A pokud odejmeme universu „záměr“ a s ním spojený nevědomý vyšší smysl budování čehosi, což je také legitimní a dnes běžně rozšířený intelektuální úkon, tak se stále můžeme na realitu dívat z pohledu celkovosti, vzájemné potřebnosti a provázanosti stavebních kamínek našeho prostředí (všimněme si, že i totalitní systémy obecně řečeno spoléhají na provázanost, jednotu, vzájemnost, ale je buď ex post vynucená strachem, nebo preventivně vnucená indoktrinací). V této celkovosti vidíme i náznaky Schopenhauera, který lokalizoval podobnou dvojsečnost, jakou zažívá trpící, v zániku individua: individuu se vlastní zakončení jeví jako nekonečné zlo, protože je hnáno vůlí k životu, logicky a správně, podle zákonů soupeřivého fungování „získává čas“, ačkoliv je již plně determinováno k postupnému odchodu.

Z pohledu celku ale jde při zanikání částec (i lidských) o regeneraci celku, nutné variování jeho základních jednotek, které s sebou nese i možnost příchodu nového a mladého, originálního a znovu intenzivního. Tehdy se můžeme jaksí spolehnout na nekonečnou transcendenci všech krás kosmického koloběhu a na specificky „moudrou“ nadčasovou věčnost, jejímž samotným objevením získáme nadhled a lepší perspektivu, protože rázem máme ohromující a čímsi uklidňující, ale stejně tak i zneklidňující měřítko neustálého převíjení, proti kterému stavíme záblesk své dočasné existence. Vveděnskij potom jako jednu z rozhodujících a vyzdvihujících zvláštností svého myšlení vnímal to, že vše považoval za příliš slabý záblesk dokonce i v porovnání se zábleskem:

„Pochopil jsem, čím se od dřívějších spisovatelů a vůbec lidí liším. Ti říkali: život je okamžik v porovnání s věčností. Kdežto já říkám: věčnost, to je vůbec okamžik, dokonce v porovnání s okamžikem.“<sup>67</sup>

Vveděnskij všechno smrští až k prahu samotné viditelnosti. Život je pak viděn jako dávno zapomenutý sen, který se i v plné síle třepotá zcela rozdroben – je to Aurelio vo Antonino vo „putování cizinou“:

„Trvání lidského života je bod, jeho podstata – neustálé proudění, smyslové vnímání je kalné, složení celého těla náchylné k rozkladu, duše – čarovný kruh, náš osud – záhada, naše pověst – plod libovůle. Úhrnem řečeno: všechno, co se vztahuje k tělu, je proud změn, a co se vztahuje k duši, sen a dým, život je boj a putování cizinou a posmrtná sláva – zapominání.“<sup>68</sup>

Ale již bez nepodcenitelné moci Antoninových útěšných, ukáznujících, sebesměřujících a vyrovnávajících úvah:

---

<sup>67</sup> Druskin, J. a kol., *Ten, který vyšel z domu...* op. cit., s. 151.

<sup>68</sup> Antoninus, M. A., *Hovory k sobě*. op. cit., s. 38.

„Co nás tu tedy může bezpečně vést? Jedno jediné – filozofie. A její příkaz je, abychom božstvo ve svém nitru chránili před zneuctěním a úhonou a dopomáhali mu k vítězství nad rozkoší i bolestí, abychom nic neudělali nazdařbůh, nic podvodně ani pokrytecky a abychom byli nezávislí na činnosti nebo nečinnosti kohokoli jiného; abychom se ochotně podrobovali všem událostem i údělům s přesvědčením, že k nám přicházejí odtamtud, odkud jsme přišli my sami, a konečně abychom očekávali smrt s odevzdanou myslí jako přirozené rozloučení prvků, z nichž se každé stvoření skládá. Není-li však pro prvky samé nic hrozného v tom, že se každý z nich ustavičně přeměňuje v jiný, proč by se kdo děsil přeměny a rozkladu všech dohromady? Vždyť se to děje ve shodě s přírodou; a co se děje ve shodě s přírodou, není zlo.“<sup>69</sup>

K něčemu podobnému dochází i Schopenhauer v díle „O smrti“. Došel k tomu, že nezbyvá, než pracovat s faktem, že příroda nedbá na individuum a bernou mincí pro ni představuje jen celý druh, který se smrtí regeneruje, odhazuje staré skořápky a ve svěží síle se znovu zhmotňuje. Smrt je pro druh totéž, co pro jedince spánek – jako je večerní spánek podmínka budoucího bdění, určuje jeho možnost a kvalitu, je smrt ve „večer člověka“ podmínkou nového života obecně.

Přesto Schopenhauer radí vzít na vědomí relativní bezpečí a prediktabilitnost, s jakými se nenulové množství jedinců na světě setkává, a cenit si jich jako přírodního daru. Též objevuje subtilní klid v myšlence, že věci smrtí obnovené jsou prakticky stejné, jako byly ty dřívější, a také v tom, že pokud snížíme sami pro sebe váhu vlastní jedinečnosti a neopakovatelnosti a přichýlíme se raději k jiným lidem a jednoduté představě lidstva, k vlastní totožnosti s ostatními lidmi, prakticky se vyhneme jakékoliv křivdě, kterou by nám smrt mohla přichystat, protože pak jasně uvidíme, že v naší osobě mizí nepatrná a zaměnitelná částička, zatímco proud vědomí spíše podobných než navzájem odlišně uskupených zůstává beze změn – to, co je pro přírodu opravdu podstatné, přetrvává. Pokud je dosavadní existence druhu jeho dnem, pak během něj umřel nespočetně milionkrát, ale zanechává to na něm změny jen kosmetické. Druh smrtí nejenom mládne, ale dokonce sílí, alespoň pokud uvažujeme dějinný průběh nebyvale úspěšně inovující západní civilizace, který stojí v jádru všech těchto Schopenhauerových optimistických úvah (spis „O smrti“ má optimistické vyznění, resp. ho neúnavně na plátně schopenhauerovské noční můry světa hledá a nachází). I u slaběji stoupajících civilizací, mezi které ovšem rozhodně nepatří „asijská tygři“, platí, že smrt vyřazeného a odžitého jedince A je branou, kterou jedinec B dojde k užívání svého svěžího mládí, a to dokud nebude muset otevřít bránu jedinci C. Ale všimněme si, že Schopenhauer v tomto upínání se na celek lidstva nezohledňuje nemilou

---

<sup>69</sup> Ibid., s. 38.

skutečnost, že i druh koneckonců také může snadno a nadobro vymřít, jen aby byl vystřídán jinými nebo dokonce žádnými. Celá idea člověka, jeho lidskost, stále téma k vyzdvihování i opovrhování, pak zajde za tmavé rohy přírodní selekce, která to může činit s rozvahou a čistým plánem, ale stejně pravděpodobně také jako slepý šílenec máchající mečem. Proto ho raději vybarvujeme pastelovými odstíny, aby se nám pod ním dýchalo volněji.

Můžeme zjistit, že v „altánku světa“ (viz Vveděnského „Fakt, teorie a Bůh“), který ruští filosofové sympatickým způsobem vždy chápali příliš tajemně a hluboce, nevězíme nadarmo – to hlavně tehdy, pokud věčné prozřetelnosti bezpodmínečně přiznáme ducha a záměr, s nímž uděluje a úkoluje podřazené prvky a s nímž je umisťuje do prostoru a času. Jedinec pak sice bude vůči světu stejně neuvědomělý, nerovnocenný a od něj neemancipovaný, alespoň však uvěří dobrým úmyslům chlebodárců. Musíme se ale sami sebe rovnou zeptat, proč bychom to měli dělat, a zisk umělého uklidnění či neobjektivně podepřeného posílení není odpověď. Je totiž drakonický rozdíl mezi tím, co vidět chceme, a tím, co vidět musíme. Samozřejmě můžeme argumentovat, že pokud je cílem života především vytrvat, je jakýkoliv posilující mechanismus, který ve finále umožní hladké vyrovnání se skutečností, sám sebou posvěcený. Ale nemůžeme tyto mechanismy smíření vydávat za ono pravé pochopení, které je právě lidskými možnostmi, nahlížejícími zvnitřku světa ven do Převyšujícího, nepochopitelné.

Výše uvedený holistický pohled trochu tupí tu tragickou dimenzi zániku, což činí na vrub dramatičnosti umění a umíněnosti Vveděnského temné poetické linky. Proto si jakékoliv útěšné holismy, které budou brát smrt jako dobrý a přirozený jev vynucený stálou přeměnou a obnovou celé přírody, raději odmysleme. Nechme je stranou jako příklad uvažování jiného, spíše vyrovnaně kontemplativního stříhu a vraťme se k básnickově marné snaze pochopit čas, která čerpá z velmi odlišných pramenů vnímání a z razantně odlišné ruské zkušenosti, v níž se nutně zrcadlí i tichý mráz jistých kulturních specifík. Je i z důvodů civilizačních a svébytně vývojových zapuštěna v podstatně rozdílném myšlenkovém a pocitovém paradigma (a jak víme od Kuhna, není nic jako jediné správné paradigma, nebo se může logika různých paradigmat i prolínat a půjčovat si od sebe navzájem).

## 2.3 Hon za nepochopitelností

V tom, jak zachytávači čistého času a vyhocení nechápači vidí svět, se ukazuje jistá nesmířenost s lidskou situací. Žene je vzpoura, neutíšení podstatných otázek a požadavků.

V leccems odlišný přístup by zastávali třeba stoikové. Ti by řekli: „Člověku není dáno vidět do zákulisí reality: tak budiž. Podvolme se vůli vesmírné přírody, přijměme její řád jako dobrý a odůvodněný, nesnažme se prorvat z nám určeného místa. Jednejme v rámci možností co nejlépe tak, jak je nám umožněno, pozorujme adekvátně alespoň to, co pro nás pozorovatelné, ale netrucleme kvůli vlastní kosmické malosti.“ Získat vyrovnanou převahu nad životem pro stoiky znamená vzdát se revolty proti fundamentálním přírodním podmínkám, z nichž jedna je i čas.<sup>70</sup>

V takovém přístupu však možná chybí ta stále postupující snaha o křečovitě nepouštěné odkrývání, která pohání novověké zrození vydobývajících vědeckosti. Vědeckosti jako nekonečné touhy po posouvání poznání („musím vědět“), u níž můžeme snahu o pouhé ovládnutí jsoucna nebo redukci na technokratické vytváření mechanických nástrojů chápat jako pomýlení a podřízení, ne naprosto platnou součást, která by vědeckost za každých okolností nutně korumpovala. V tomto posouvání je společná naladěnost i motivace prototypu vědce, který se snaží objevit pravdivé univerzální relace, noetického filosofa kantovské sorty i nesmířeného umělce inklinujícího k upozorňování, jako byl Vveděnskij. Ostatně je známým a často dokazovaným faktem, že filosofické předpoklady a způsob často odvážně spekulativního zachytávání, třídění a porovnávání reálných vztahů mohou být vlastní jak vědě, tak umění, a obojímu významně prospívají.

Včlenění filosofie do vědy a umění (v našem případě poezie) je vztah symbiotického čerpání, který nemůže neobohatit. Filosofická zvědavost, poctivost a vnitřní intelektuální prolínání, úsilí o nalezení východiska a zrcadlení světa, jsou v těchto způsobech přístupu tak jako tak přítomny již od vzniku antické vzdělanosti. Je nadčasovou možností individua využít jejich tisícileté zdroje, pokud se zachovaly i jako textová stopa. Jen těžko bychom obhájili tezi, že neexistuje propojení mezi jednotlivými druhy přístupu k realitě, jak se za staletí vývoje pročistily a stmelily do známých oborů lidské zvědavosti a tvořivosti.

Věda dovede ke skutečnosti přicházet jen s chladným odstupem racionality a systematiky, neboť v tom spočívá její jedinečný a prospěšný výtěžek vyčištěný až k dnešní technické úrovni vědecky metodické i instrumentální mašinerie, a je to tak jistě v pořádku, pokud se nepovažuje za jediný správný mód vztahování. Naproti tomu poezie, pokud si nárokuje epistemologickou platnost jako ta Vveděnského, hledí nahradit tento odstup přímým, až vyhroceným zapojením subjektu do děje chápání i nechápání. Přes působení na cit a

---

<sup>70</sup> Srovnej „Antoninus, M. A., *Hovory k sobě*. op. cit.“

imaginaci chce neztratit účast, nespadnout na úroveň statistiky, utilitárního zákonného vzorce a strojovitosti; nechce nechat odvanout přímou, pocitově založenou starost o podobu světa.

Věda staví procesy svých úvah i výsledná zjištění na přesnosti a na optimismu, jenž se u ní zakládá na tom, že ukazuje zdárně rozklíčovaný a tím pádem i lépe zpracovatelný malý výsek reality. Surreální umění naopak pro svůj efekt využívá nejasnost a s důrazem sobě vlastním nám až těsně před zrak odkudsi stahuje kvantum naprosto neprostupných podstat, jež jsou svým vytažením ze všedního zapomnění o to víc opravdové, resp. se snaží budít takový dojem. Obojí však reaguje na základní lidskou situaci nejistoty ohledně světového celku (fyzik objevuje, básník procitňuje).

Funkce umění ovšem nemusí být jen opětovně napojující, ale i obranná. Lze ji vyjádřit citátem neznámého původce: „Věda (*i filosofie, byť není věda – pozn. aut.*) touží po pochopení podstaty světa. Umění (*poezie – pozn. aut.*) ale chce zjistit, jak se této podstatě bránit.“



## 3 Nezachytitelnost čistého času

### 3.1 Evgeny Pavlov – „Vveděnského rétorika temporality“

Čas je v Kantově Kritice čistého rozumu chápán jako apriorní forma lidského názoru, díky které je teprve možné spatřovat všechny věci existující v realitě. Vše, co nazýváme realitou, má svůj původ v čase a je jím teprve umožněno. Ale jak líčí profesor Pavlov, empirická realita času je něčím, co má svou platnost jen jako forma našeho interního nahlížení na svět („internal intuition“<sup>71</sup>). Čas je „forma všech forem“. Kant tvrdí, že pokud bychom tuto podstatnou složku našeho smyslového názoru odstranili, zmizí i samotný koncept času. Zdání časovosti totiž do okolních objektů vpravuje nazírající subjekt, není v nich přítomný sám o sobě, nezávisle na subjektu. Čas se nachází ve světě jen díky nám, protože je způsobem, jakým se nám svět jeví, něčím, co nám slouží za nástroj zachytávání jevů, které po odstranění ohledu na člověka existují jaksí mimo čas, i za konečný výsledek toho, jak si představujeme podobu světa, totiž temporálně. Proto je čas i přes svou služebnost lidstvu, která je zároveň naprostou ovládající silou a limitem poznání, neustále „formou všech forem“, konstitutivním aspektem, prvopočátkem platnosti smyslové reality a udělujícím principem všeho lidsky podmíněného chápání:

„Time also determines the reality of our appearance to ourselves.“<sup>72</sup>

(„Čas též determinuje realitu našeho sebepoznání / sebenahlížení / sebejevení.“)

Vveděnskij tento princip rozpoznává. Jakkoliv se proti Kantovi stejně jako např. mnozí symbolisté vymezuje, protože navazuje na dobově povrchní a svým způsobem nešťastnou ruskou představu Kanta jako zlého suchara a redukcionisty, jehož nerozpletnelná síť rigidního rozumu a logických zákonů omezuje nespoutané poetické přicházení k pravdě, má s Kantovým uvažováním tolik styčných bodů, že je Pavlov právem ztotožní a ohodnotí jako tutéž podstatu filosofických východisek. Ve svém „Šedém sešitě“ Vveděnskij tvrdí:

„Čas je to jediné, co neexistuje mimo nás. Požírá všechno, co mimo nás existuje. Nastává nyní noc ducha. Jako hvězda vychází nad námi čas. V mysli zakloníme naše hlavy, tedy ducha. Pohleďte, čas se stal viditelný. Vychází nad námi jako nula. Všechno mění na nulu.“<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> Pavlov, E., *Aleksandr Vvedensky's Rhetoric of Temporality*. op. cit., s. 122.

<sup>72</sup> Ibid., s. 122.

<sup>73</sup> Druskin, J. a kol., *Ten, který vyšel z domu...* op. cit., s. 190.

Pavlov tuto úvahu, schválně halenu do skořápky tajuplného, zádumčivého vyjadřování, vykládá nejen zřetelně kantovsky, ale i s ohledem na celkový Vveděnského projekt poukazu na absurditu. Hvězda, která nad námi vychází, je v Pavlovově interpretaci stále ona „hvězda absurdity“, „nesmyslu“ či „bezsmyslnosti“. Původní termín „bessmyslitz“, jak ji nazval Druskin, těmto překladům ovšem zcela neodpovídá, protože „absurdita“ odkazuje na existencialismus, „bezsmyslnost“ zase na analytickou filosofii a „nesmysl“ na dílo Lewise Carrola nebo Edwarda Leara.<sup>74</sup> Hvězda prozařuje Vveděnského dílo tak neúnavně, že se samozřejmě nabízí jako první výkladová možnost. Bezsmyslnost není celek zbavený významu, ale celek s posunutým, přeházeným významem, který má konvenční význam porušit a rozšířit. Čas je hvězda → čas je absurdní, na rovině vnímání se vykazuje nedostatkem smyslu a zastřeností. Opět se k nám prolomuje další paradox: hvězda, svým významem pro lidstvo zdroj světla i odvozené metafory osvětlení a vysvětlování, je zastřená a vyhaslá. Je taková *ve skutečnosti*. Skutečnost nemusíme být schopni zachytit, aby přesto nezávisle na nás platila. Dokonce i vcelku rozšířená vědecká představa ve 20. století začala počítat s postupným, byť vzdáleným vyhasnutím Slunce a z toho plynoucími důsledky pro celou soustavu.

„já zapomnělo, řekne Slunce  
a sestoupí do neznáma“<sup>75</sup>

Pokud je čas jen naše apriorní forma názoru, už se tak z nějakého absolutního úhlu pohledu klidně mohlo dávno stát a hvězda již vyhasla, i když to pro nás ještě není pozorovatelné, protože musíme postupovat v nám vymezené posloupnosti, která nutně je odvozená a podmíněná. Platí proto navzájem rozporné jevy – smyslový i protismyslový, a uvádí chápavost do stavu problematické rozpolcenosti. Tu lze zmírnit tím, že přiznáme smyslům omezenou platnost a nedokonalost. Kant tak v KČR činí: veškerý smyslový názor, jehož čistou formou je čas a prostor, je pouze způsob, jakým na své okolí nahlíží lidská bytost. Sice se tak děje a priori a nahlížení předchází empirické zkušenosti, přesto je však toto poznání pouhým jevem: „(...) prostor a čas jsou jen formami smyslového názoru, a tedy jen podmínkami existence věcí jakožto jevů.“<sup>76</sup> Čas nemá totální platnost a nezpochybnitelnou relevanci. Při vyřazení člověka by přestal platit také čas i prostor, který nejspíš už nyní, právě při čtení těchto řádků, existuje v razantně odlišných rovinách, než jak jsme je schopni vnímat (čas a prostor o

---

<sup>74</sup> Vvedensky, A., *An Invitation for Me to Think*. op. cit., s. XVI

<sup>75</sup> Ibid., s. 9.

<sup>76</sup> Kant, I., *Kritika čistého rozumu*. op. cit., s. 23.

sobě, jak by je „viděl“ jakýsi všemohoucí). Věc o sobě sice nemůžeme poznat, ale můžeme ji myslet – zůstává však nezaměřená.

Vidíme, že ten časoprostor, který je blíže nespécifikovatelnou vyšší mocí určený pro naši smyslovost, je dostatečný pro přežití na Zemi a odvozené náležitosti, ale nezasahuje do pravé noumenální reality. Při vyřazení smyslů by čas určitě přestal působit v takové podobě, v jaké ho známe a zakoušíme, tj. podle Kanta by nezmizely jen věci, jejich vlastnosti, propojenost a s nimi spojená hmatatelná realita, ale i základní mřížka času a prostoru, v níž je vše posazeno. Nemůžeme zároveň čisté formy času a prostoru poznat ještě průzračněji, než jak jsou nám již přístupné. Pokud ano, potřebujeme k tomu složitou techniku nebo snad některá experimentální psychedelika, a výsledky přesto nejsou nijak apodiktické. Uvědomme si, že čas o sobě byl lidské bytosti znepřístupněn coby zbytečný kognitivní luxus, který se nachází nad sférou dostatečnosti normálně fungující receptivity, a proto je stále pod clonou. Tak bylo čímsi „rozhodnuto“, případně se můžeme vyjádřit bez implikování původně lidského volního aktu rozhodování, že se tak podmínky ustanovily (srovnej Schopenhauer: „Nejsme zřejmě hodni ničeho lepšího než života a smrti.“).<sup>77</sup>

Jevy věci se nacházejí v nás, ne v samotných věcech, které vždy filtrujeme přes naše smysly a získáváme jev, nebo provázanou soustavu jevů, měnící se v námi vlastněnou a upravovanou představu věci, která koneckonců v lidské mysli může nabývat vlastního života. V externí realitě proto poznáváme spíše sebe a vlastnosti svého vrozeného, oddaného nahlížení na svět, než bájnou věc o sobě. Z toho ovšem nevyplývá, že by smyslový názor (a v něm obsažený čas) byl čímsi z principu chybným nebo zavrženíhodným, ale musíme ho chápat jako podmíněný svému účelu všední navigace životem a nedokonalý v porovnání s idealitou absolutního chápání, kterého není nikdo schopen a které by jako jediné mohlo prorazit krunýř pravé skutečnosti věci (času) o sobě:

„Prostor a čas mají objektivní realitu, ale nikoli vzhledem k tomu, co věcem náleží mimo jejich vztah k naší poznávací schopnosti, nýbrž jen ve vztahu k ní, a sice k formě smyslovosti, tudíž pouze k věcem jako jevům.“<sup>78</sup>

Tedy: vlastnosti všech věcí kolem nás jsou jiné, než jak je dokážeme rozpoznat. Nejsou jiné pro nás. Pro nás jsou právě takové, jaké je dovedeme poznávat. Jsou však jiné z pohledu hypotetického pozorovatele, jehož povahu neznáme, ale jehož existenci můžeme důvodně předpokládat. Pokud jsou tyto charakteristiky naopak ze všech možných kosmických kognitivních pozic stejné, my to nemůžeme dokázat, protože máme přístup pouze k našemu

---

<sup>77</sup> Schopenhauer, A., *O smrti*. op. cit., s. 3.

<sup>78</sup> Kant, I., *Kritika čistého rozumu*. op. cit., s. 69.

základnímu časoprostorovému chápání. Musíme poněkud spoutaně vycházet z představy, že jinakost věcí sleduje nějaký jiný nadlidský pozorovatel, protože věci se nějak jeví právě jen v procesu pozorování. Představovat si věci jinak než jako pozorované, tzn. existující, je z lidského hlediska nonsens, nepředstavitelno nebo negace, jež se chytá stébla, protože vychází ze smyslovosti.

Že čas neexistuje mimo nás, jak Vveděnskij své tvrzení otevírá, je s jistotou jen jinak řečený Kantův postulát času jako apriorní formy názoru. Viditelnost času je zase „čistý čas“ (není myšleno jako čistá forma apriorního názoru, tzn. normálně přístupný a prožívaný lidský čas, ale jako čas o sobě), výsledek chtěný, ale přesto stále skrytý. Případně lze fakt, že je čas najednou viditelný a vychází nad horizontem, chápat i jako naše objevení problému časovosti, že jsme si všimli jeho divné masky, kterou nasazuje sobě i nám, a začali se jím zabývat („zaklonili v mysli hlavy“ jako pod nějakou křiklavou apokalyptickou vizí) – vyvedli ho ze zdání samozřejmosti, ta totiž vždy jenom zkresluje a stíní bytostně hluboká témata.

Nula může znamenat jednak skutečnou povahu času jako „bezčasí“ i konečný výsledek působení času, který všechno dění a jsoucno nakonec zahrabe do nulovosti, do neexistence tak, jak ji nejasně chápe časové vědomí. Vveděnskij se v úvaze mohl inspirovat i dřívějšími myšlenkami malíře Kazimíra Maleviče, který byl s čínary v přátelském kontaktu a spolenectví, lze ho považovat za patrona. Malevič je kromě mnoha pláten též autorem svérázných a velmi složitých úvah, ve kterých se pouští i do srovnání rolí a úloh církve a fabriky s jejich doprovodnými etosy, patosy a mytologiemi, a např. r. 1921 odjistil určitou intelektuální nálož, jejíž předchůdnou argumentaci si mohou případní nadšenci najít v „Suprematickém zrcadle“ těsně před původním umístěním tohoto citátu:

„Umělecká věc není ustavena v definitivním tvaru, obdobně jako věc praktická. A tak není ustavena ve vesmíru žádná věc, jakmile předpokládáme, že příroda je věčná jevová proměna matérie, jediné neměnné podstaty. Podstata se tudíž neprojevuje, neboť jev neznamená projevení a neměnnost podstaty anuluje pohyb, prostor i jakýkoliv jev. Příroda nic neprojevuje, jen nám to tak připadá. Lidské projevy zůstávají stále týmiž jevy neměnné nuly, do které se vkládají naděje na projevení.“<sup>79</sup>

A v r. 1923 dále tvrdí muziku:

„Věda a umění nemají hranice, protože to, co se má poznat, je bezmezné, nesčetné, a nesčetnost a bezmeznost se rovnají nule. Pokud jsou výtvoř světa – Boží cesty a „jeho cesty jsou nevyzpytatelné“, pak on i cesta se rovnají nule. Pokud je svět vytvářením vědy, poznání a

---

<sup>79</sup> Malevič, K. S., *Suprematické zrcadlo: Texty bezpředmětnosti*. Praha: Brody 1997, s. 92.

práce, a toto vytváření je nekonečné, pak se rovná nule. Pokud náboženství poznalo Boha, poznalo nulu. Pokud věda poznala přírodu, poznala nulu. Pokud umění poznalo harmonii, rytmus, krásu, poznalo nulu. Pokud někdo poznal absolutno, poznal nulu.“<sup>80</sup>

Jak vidíme, Vveděnskij si mohl na uměleckého guru Maleviče, tvůrce směru zvaného suprematismus a autora legendárního obrazu „Černý čtverec na bílém pozadí“ nebo ještě radikálnějšího odpojení výrazové formy pocitů od předmětů „Bílá na bílé“, vzpomenout co se týče zapojení důrazu na nulovost, na nepoznatelnost, na číselnou mystiku a na bezpředmětnost. Malevič vlastně přisoudí věci o sobě charakter nuly a jevům charakter neprojevoování.

Při časovém požívání všeho, co existuje mimo vědomí, si zase můžeme vzpomenout na Shakespearův „všežravý čas“.<sup>81</sup> Uvedme spíše pro zajímavost, že na to navazuje i spisovatel Jaroslav Putík. Ten také říkal, že vše pohlcuje všežravý čas, který má podle něj jediný účel: zamést všechny stopy. Vveděnskij píše ve 3. oddílu „Šedého sešitu“:

„Události se neshodují s časem. Čas sežral události. Nezůstala z nich ani kůstka.“<sup>82</sup>

A 7. oddíl je podobně jako Wittgensteinův Traktát tvořený jedinou větou:

„Všechno se rozkládá, až na ty nejposlednější, smrtelné části. Čas požívá svět. Nechá...“<sup>83</sup>

Hnilo zakončuje svůj překlad 7. oddílu konstatováním „Já neroz...“. Básníka skřípne v jeho nechápání samotná časovost, myšlení je násilím přerušeno a utnuto utichá. Dalším zajímavým, byť čistě teoretickým odvozením by mohlo být např. i to, že tedy své okolí požíváme vlastně my sami, neboť čas je pouze naše danost. Jsme zrozeni k požívání a nechání se požírat – čas jako živočich, v jehož útrokách mizí a nakonec definitivně zmizí nám známé jsoucno (lidsky uschopněná hmota, pokud jsme materialisté – jinak lépe řečeno fungující tvor) i bytí (událost, chvíle, princip, možnost překročení).

Čas nelze pochopit, jestliže jsme zakotveni v čase. Viz Wittgenstein: „Řešení hádanky života v prostoru a čase leží mimo prostor a čas.“<sup>84</sup> Zakotvení v něm je prakticky to jediné, co za běžného stavu funkce vědomí známe. Jediná cesta k pochopení času vede skrz vystoupení ven z časovosti:

„Každý člověk, jenž by jen trochu nechápal čas, i ten, jenž ho nechápe, a jen trochu by jej pochopil, musel by přestat rozumět všemu, co existuje.“<sup>85</sup>

---

<sup>80</sup> Ibid., s. 93.

<sup>81</sup> Shakespeare, W., *Sonety*. Přel. J. Vladislav. Praha: Mladá fronta 1970, sonet 19, s. 13.

<sup>82</sup> Druskin, J. a kol., *Ten, který vyšel z domu...* c.d., s. 192.

<sup>83</sup> Ibid., s. 194.

<sup>84</sup> Wittgenstein, L., *Tractatus Logico-Philosophicus*. op. cit., s. 82.

<sup>85</sup> Vveděnskij, A., *Vánoce u Ivanovových / Několik rozhovorů*. op. cit., s. 72.

Tento překlad pořídil Martin Hnilo, uveďme si pro srovnání, jak danou pasáž pojal Miroslav Olšovský:

„Každý člověk, který čas aspoň částečně nepochopil, tedy pouze ten, jenž jej nepochopil, i kdyby jej pochopil částečně, musí také přestat chápat vše, co existuje.“<sup>86</sup>

Časovost nás však přestane ovládat jedině v momentu smrti. Proto také Graham Roberts ve své studii „Poslední sovětská avantgarda“ zmiňuje,<sup>87</sup> že pro Vveděnského lze usilovat o spolubytí s Bohem jen v nehybné, tiché říši mrtvých, protože Bůh leží mimo časovost. A „Bůh“ se zde v podstatě rovná řešení, osvícení, odevzdání, přijetí, rozpletení, radikálnímu poznání, vyjasnění či snad odvozeně i uklidnění – kdo poznal, získal klid. Žádný smrtelník tím pádem nepoznal. Ve smrti nezaniká jen jedinec, ale i jeho napojení na časovost, proplování kontinuitou situací, základní podmínka a kondice vědomí. Veškeré touhy vyvazovat se z času, zbavovat se jeho optiky, jsou do té doby předem odsouzeny k nenaplnění. Optika je příliš silná.

Moment vyvázání z časoprostoru je pro Vveděnského právě a jedině zánik jedince, kdy zanikají i jeho odvozené náležitosti, mezi nimiž je mimo jiné i časovost, pobývání v čase jako základní podmínka. Pavlov proto zánik a „noc ducha“ ve svém výkladu srovnává a ztotožňuje, nebo alespoň staví k sobě jako příbuzné. Noc ducha je to, co se přihlásí, když duch opustí domovské rozmístění své časovosti a vstoupí do zapovězeného „prostoru“ bezčasu, který je jistě pro ruské náboženské vnímání velmi příznačný (podle prof. Jiřího Peška do něj pravoslavní svatí hledí spíše, než na „malé lidi“ pod sebou<sup>88</sup>). Jestliže se chceme pohybovat v „temnotě“ (tzn. nepředstavitelných nečasových podmínkách) a úspěšně navigovat své kroky neobjasnitelnem, zkusit si to již zaživa, pomůže nám v tom jedině alogismus jako co možná nejvěrnější přiblížení nepochopitelným podmínkám bezčasovosti.

Tento významově vyplněný alogismus, který Druskin nazve „projektem logické alogikace“;<sup>89</sup> základní Vveděnského poetická metoda, slouží i k nedosažitelnému cíli „odebrat“ čas z našeho nazírání. Čas je sice interní a tedy individuálně vytvářenou formou smyslového názoru, ale protože je v takové podobě, v jaké člověku odtikává, univerzálně nutný a invariantní, cítíme ho přesto jako externí sílu, cizí moc. Básník si chce odmyslet čas, uzávorkovat jeho nadvládu a všudypřítomnost a dostat se znegativizováním vrozené pasti

---

<sup>86</sup> Druskin, J. a kol., *Ten, který vyšel z domu...* op. cit., s. 192.

<sup>87</sup> Roberts, G., *The last Soviet avant-garde*. op. cit., s. 156.

<sup>88</sup> Pešek, J., Proč vlastně Sovětský svaz dopustil rozpad svého impéria a pak dokonce způsobně zanikl? *YouTube* [online]. 10. 11. 2016 [cit. 2018-06-28]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=-ZBJk5Bagg4>, čas 1:37:21.

<sup>89</sup> Druskin, J., *On Vvedensky. Germ: A journal of poetic research* [online], podzim 2005, #6 [cit. 2018-06-27]. Dostupné z: <http://germspot.blogspot.com/2005/08/yakov-druskin-p1.html>

smyslovosti do odlišného způsobu pochopení – k lepšímu pochopení díky záměrnému nepochopení. Pavlov píše:

„(...) Only the star of non-sense can guide us. (...)“<sup>90</sup>

(„Může nás vést jediné hvězda bezsmyslnosti.“)

„Non-sense“ neodkazuje jen na nesmysl, ale též na prostředí nepoznatelné smysly, které smysly opouští, vyřazuje, nevyžaduje, nezapojuje. Vede nás proto, že smrt ve Vveděnského myšlení rozrušuje zdánlivě samozřejmě působící vazby, jimiž jsou „pravidla myšlení, mluvy a života.“<sup>91</sup> Graham Roberts podotýká, že tato pravidla podle Vveděnského nemohou zabezpečit adekvátní, časově nelineární chápání světa.<sup>92</sup> Pokud se chceme tohoto stavu dotknout již v podstatně sníženém a podmíněném životě lidské bytosti, je logickou metodologickou zbraní právě alogické tříštění těch samých pravidel, ale stále s přihlédnutím k vyššímu filosofickému záměru dotknout se absolutní reality nečasovosti, prolétnout podél zanikání času – nesamoúčelně. Smrt pravidla mění absolutně, verbální poetický zázrak relativně. Ne nadarmo píše Charms v deníkovém záznamu někdy z června 1933:

„Je zajímavé, že téměř všichni velcí spisovatelé měli svůj vznešený cíl a cenili si ho výše než svého díla. Například Blake, Gogol, Tolstoj, Chlebnikov, Vveděnskij.“<sup>93</sup>

Vveděnskij baží po „verbálním zázraku“, který by mu umožnil žít v lidské kůži a zároveň vidět „bezčasové“ zásvětlí. Je zkrátka netrpělivý a zvědavý. Proto podle Pavlova uměle odebírá „zvláštní kondici naší smyslovosti“<sup>94</sup> a následně se snaží zjistit, jestli spolu s ní zmizel i náš navykklý koncept času, který je na ní navázán.

Chápání je v Kantově první Kritice dominantní schopnost, které je podřízen dokonce i rozum, protože plní takovou roli, jakou mu chápavost přisoudí. Pavlov nám vysvětluje, že chápavost u Kanta ovládá ostatní schopnosti skrz syntézu obrazotvornosti. Vveděnskij nemá menší cíl než srazit z mramorového piedestalu chápavost, onu nezdravě zpychlou fáleš konvenčního přístupu k vyjasňování, která koneckonců často staví spíše na vzájemném sdílení iluzí. K tomuto záměru lze přikročit tak, že obrazotvornost přestane provádět syntézu, kterou jí diktuje lidská snaha o všední orientaci v celku světa, jehož pravou povahu ale nemůže postihnout, a namísto syntézy bude používat fragmentaci – tříštění. Souzní to s celkovým Vveděnského přiznáním, že ho ovládá pocit „základní roztržitosti času“.<sup>95</sup> Přesto ale

---

<sup>90</sup> Pavlov, E., *Aleksandr Vvedensky's Rhetoric of Temporality*. op. cit., s. 122.

<sup>91</sup> Ibid., s. 122.

<sup>92</sup> Roberts, G., *The last Soviet avant-garde*. op. cit., s. 45.

<sup>93</sup> Charms, D., *Deníky a protokoly*. Praha: Brody 1996, s. 82.

<sup>94</sup> Pavlov, E., *Aleksandr Vvedensky's Rhetoric of Temporality*. op. cit., s. 122.

<sup>95</sup> Vveděnskij, A., *Smrtipoty*. op. cit., s. 52.

roztříštěná slova jako celek význam nerozvíjejí, ale naopak rozvíjejí. Vveděnskij razil vyřazení určité logiky a nepodlehnutí mimésis, které ale neohlašovaly absenci významu a naopak měly i podle samotného manifestu OBERIU pomáhat chápat svět.

Prvním krůčkem k vyřazení chápavosti může být např. to, že si přestaneme představovat čas jako „matematickou progresi“.<sup>96</sup> Tato progresie je akusticky vyjádřená tikáním hodin, vizuálně pohybem jejich ručiček v kruhu a poukazováním na číselné časové symboly, a lingvisticky všemi verbálními atributy, které s tímto časovým pohybem a jeho znázorněním souvisejí (kupř. slovesa). Uvedené kroky už značí předstupeň, který přímo zavádí k Vveděnského úvaze o myši.

### 3.2 Úvaha o myši (odtržení času od prostoru)

Úvaha o myši je myšlenkový experiment ze „Šedého sešitu“, ze zápisu 2 – Prosté věci, opět vedený nám již známou snahou o jiné nahlížení na čas. Pokus se snaží odmyslet si posloupnost a propojení jednotlivých kroků v čase. Ukazuje, jak může v praxi vypadat, když obrazotvornost vymění běžné sjednocování za experimentální tříštění. Spočívá v několika stupních, které se pokusí postihnout a vysvětlit následující parafráze:

1. Vymažme čísla na ciferníku, zapomeňme na slovní vyjádření časových jednotek → poté nám možná čas „ukáže své tiché tělo“, ukáže se nám „v plné, tiché slávě“.<sup>97</sup> Jinými slovy, Vveděnskij vyjadřuje naději, že s jistou dávkou štěstí budeme mít možnost vidět čistý čas, jak existuje sám o sobě nepoznamenaný naší smyslovostí, smyslovým vkladem a zakalením.
2. Myš běží přes kámen. Počítejme každý krok, následně si odmysleme, co znamená slovo „každý“ a slovo „krok“. Poté se bude každý krok zdát novou, naprosto nezávislou veličinou, dosud neviděnou entitou podivného pohybu – nepohybu, který odporuje zažitému vnímání věci. Souběžně s tím musíme vyřadit i paměť, ve které se ukládá vzpomínka na již proběhlý myší krok. Byť samozřejmě nedokonale a „jen jako“, protože úplné zapomenutí na vztah posloupnosti, na husserlovskou retenci a protenci, není možné.

---

<sup>96</sup> Pavlov, E., *Aleksandr Vvedensky's Rhetoric of Temporality*. op. cit., s. 122.

<sup>97</sup> Ibid., s. 123.



3. Když byla posloupnost, kterou obsahuje slovo „pohyb“, rozpojena na základní částice a tyto částice jsme se pokusili intelektuálně izolovat, vynést je pryč z navyklého pochopení jevu pohybu, zmizela „schopnost vnímat sérii pohybů jako něco celistvého“.<sup>98</sup> Vveděnskij dodává, že zmizela právem, čímž opět naznačuje převažující základní nechápaní času, jehož zavržení není podle něj pro poctivě uvažující filosofické myšlení ztrátou, ale krokem správným směrem.
4. Pohyb je proto v rozpadu a přibližuje se k nule. To, co jsme nazývali „krok“, bylo „popletení pohybu a času s prostorem, chybné prolnutí jednoho s druhým“.<sup>99</sup> Vveděnskij k výsledku svého intelektuálního experimentu přistupuje opět poeticky: nazve ho třpytáním. Přeběhnutí myši, které jsme se pokusili myslet nečasově, se začíná „třpytit“, a odvozeně s tímto zjištěním se začíná třpytit i celý svět (pohyb myši byl pouhý příklad, který lze rozšířit na pohyb ve světě obecně). Třpytění znamená zánik časovosti, resp. pokus myslet ho ze zoufale časových pozic. Nejde o nějakou triviální představu zastavení veškerého dění, které i zastaveno stále nehybně pokračuje v čase (tzn. zůstalo bezpečně chyceno, propuštění z časovosti se ani nepřiblížilo). Pokud byla výsledkem experimentu na straně čtenáře takováto banalita, postupoval chybně a je nutno úvahu pomalu, pozorně a soustředěně opakovat. Jde tu spíše o naprosté rozrušení normálního chápání života, kdy už velmi zřetelně v myšlenkách dojdeme k jakýmsi nemyslitelným, matoucím mezím obrazotvornosti, které nás k vyjasnění vyšší pravdy nepustí. Tehdy začne třpyt (M. Hnilo překládá jako „blikání“,<sup>100</sup> M. Olšovský „chvění“,<sup>101</sup> šlo by si představit i mihotání...). Třpytí se před námi nepochopitelně a svou září nám znovu uštěďruje lekci o nedokonalosti člověka.

### 3.3 Nečasové úvahy

Pavlov následně připomíná Nietzscheho zamyšlení z Nečasových úvah,<sup>102</sup> kde tvrdí, že zvíře okamžitě zapomíná na minulý okamžik a nemá ani předtuchu budoucna. Tento způsob vnímání tedy vzdáleně evokuje právě takovou chtěnou smyslovou danost, jaké se snažil přiblížit

---

<sup>98</sup> Ibid., s. 123.

<sup>99</sup> Ibid., s. 123.

<sup>100</sup> Vveděnskij, A., *Vánoce u Ivanovových / Několik rozhovorů*. op. cit., s. 75.

<sup>101</sup> Druskín, J. a kol., *Ten, který vyšel z domu...* op. cit., s. 191.

<sup>102</sup> Pavlov, E., *Aleksandr Vvedensky's Rhetoric of Temporality*. op. cit., s. 123.

Vveděnskij. Zvíře je chyceno v momentu, žije přítomným okamžikem. Nietzsche vyvozuje ze své úvahy, kterou bychom pro nemožnost vcítění do jiné formy života lépe měli nazvat spekulací, že je proto zvíře šťastné. Přesněji řečeno šťastnější.

Vveděnskij ale na toto zvířecí štěstí nahlíží podstatně skeptičtěji, i když samozřejmě nevydává svou básnickou hru za vážně míněnou tezi. Zvířata, což je ostatně hodnotově zabarvený výraz pro živočichy odlišné od člověka, který implikuje jejich nižší postavení v jakési „hierarchii“, Vveděnskij může pozorovat jedině přes „skleněnou nádobu času“. Je zaujatý a jako bytost nemůže nebýt. V „Šedém sešitu“ nalezneme zápis č. 5 zvaný „Zvířata“,<sup>103</sup> ve kterém jsou zvířata popisována jako různým způsobem zachmuřená, narušená nebo existenciálně vykořeněná, je do nich projektována lidská naladěnost. Těžko říci, zda je takový text opravdu čistá fantasmagorie, protože úplně stejnou fikcí může být i postižení vnitřního zvířecího světa jako sladké, i když slepé nevědomosti bez zakoušení minulosti a budoucnosti, jak jej vylíčil Nietzsche.

Přesto se ale Nietzsche a Vveděnskij shodnou v tom bodě, že uznávají, že zvířeti lze cosi v jeho okamžitém vnímání času, které je nekomplikovaně zavěšeno výhradně na přítomnosti, i přes jeho nevýhody a jednoduchost závidět, jinak by Vveděnskij nenapsal báseň „Mně líto je, že nejsem zvěř“, a Pavlov tuto shodu objevuje. Zvíře neplánuje ani se neprochází po závějích minulosti, nemusí se vypořádávat s objemným vědomím a seberozvrháváním, které s sebou rozpoznání minulosti a budoucnosti přináší.

Oba pánové tedy ztotožňují úlevu s nekomplikovaností a nevědomostí. Je ale třeba podotknout, že právě kvůli těmto vlastnostem se zvíře, ať je sebebláženější, tak snadno kvalifikuje na roli otroka nebo potravy. Zvíře nemusí vzpomínat, aby našlo orientační útěchu a povzbuzení v dokonaném, ani zapomínat, aby vůbec bylo schopno žít dál. Je tedy pravděpodobné, že rozšířené lidské vnímání časovosti nám dává nejen výhody ve vytváření, růstu i přežívání v hrdosti a důstojnosti, ale též na nás přichytává závaží, které může jedince vychýlit až k touze vůbec v čase nic nevnímat. Proto také Nietzsche říká:

„Čím silnější kořeny má nejvnitřnější povaha člověka, tím více si také z minulosti přisvojí nebo vnutí; a kdybychom si mysleli povahu nebývale mocnou, poznala by se podle toho, že by pro ni nebylo pražádné hranice historického smyslu, za níž by tento smysl už bránil vzrůstu a škodil; všechno minulé, ať vlastní či zcela cizí, by přitáhla k sobě a vtáhla do sebe a takřka přetvořila v krev. To však, co taková přirozenost nezdolá, to dokáže zapomenout, takže to zde již není, obzor je uzavřený a celistvý, a nic již nepřipomíná, že za ním jsou ještě lidé,

---

<sup>103</sup> Druskin, J. a kol., *Ten, který vyšel z domu...* op. cit., s. 192.

vášně, učení, účely. A tak všeobecný zákon zní: všechno živé může být zdravé, silné a úrodné jen uprostřed jistého obzoru; není-li schopné tento obzor kolem sebe opsat a zároveň je příliš sobecké na to, aby svůj vlastní pohled začlenilo do obzoru cizího, pak netečně anebo překotně chřadne k časné záhubě.<sup>104</sup>

Nietzsche tedy svůj přístup k času staví na tom, že je v zájmu životaschopné přítomnosti a minimalizace poškození nutné minulost nejenom uchovávat a čerpat z ní (a to ještě výhradně pro živý užitek toho, co se má dít teď), ale také ji vhodně zahazovat, odrazit se od její ztráty. Jen neskonale zocelená mysl by dovedla snést neustálé působení celé své neutlumené minulosti. Bez paměti by se možná žilo snadněji, ale s neustálým a přepjatě plným zřetelem k minulosti zase nesrovnatelně nesnesitelněji. Krouží proto kolem nás milosrdný obzor, za kterým je minulost zbavená ostří a nárazy za ním setřesené již nebolí, ale ukazují cestu a nebo se neukazují už vůbec. Cílené zapomínání zahazuje nepřekonané kvůli regeneraci a kvůli znovuzrození v aktualitě potenciálního nového překonávání. Chtěné a vědomé zapomínání (samozřejmě odlišné od zapomenutí nechtěného, které však i přesto, že je nevídané, může sledovat vlastní nezměřitelné cíle) je tedy sbírání sil na jiné dílo – sebezáchova.

„Radost, dobré svědomí, radostný čin, důvěra v příští — to všechno závisí u jednotlivce i u národa na tom, že existuje linie, která dělí přehlednutelné, jasné, od nevysvětlitelného a temného, na tom, že člověk dovede právě tak dobře v pravý čas zapomínat, jako si v pravý čas vzpomene, na tom, že silným instinktem vycítí, kdy je nutno cítit historicky a kdy nehistoricky. A právě to je ta věta, již má čtenář uvážit: nehistorické i historické je stejnou měrou třeba pro zdraví jednotlivce, národa i kultury.“<sup>105</sup>

Takový Solženicyn ale na příkladu nesmírně zatěžujících vzpomínek na koncentrační tábory usuzuje, že je naopak nutné krutou minulost nezapomínat, podržet ji u sebe a uchovat.<sup>106</sup> Jde tak vlastně proti sklonům lidské bytosti zacelovat rány a odsouvat příkoří, kteréžto sklony nahrávají zájmům ukrutníka. Ten promlčení a ignoraci svého působení jistě přivítá. Solženicyn tedy říká: byť je to obtížné, rozhodně nezapomínat, neupadat do stádia upokojení utahaných přeživších, ale nadále nechat příkoří nevytěsněno coby konstantní životní fakt k překonávání a připomínání. Újma tímto nad námi nezvítězí, protože bude namáhavý boj proti ní pokračovat i za cenu utrpení individua. Jedině tak totiž může historické působení zla zůstat neomluveno.

---

<sup>104</sup> Nietzsche, F., *Nečasové úvahy*. Praha: OIKOYMENH 2005, s. 81.

<sup>105</sup> Ibid., s. 81.

<sup>106</sup> Solženicyn, A., *Souostroví Gulag – III. díl*. op. cit., s. 261.

## 4 Chodec s časem Sviděřský

Objektem druhé důležité analýzy, kterou nám Pavlov předkládá, je nepojmenovaná báseň z let 1932 – 1933, jejíž hlavní postava, Sviděřský, pociťuje ve svém pohnutí, díky zmínkám v textu můžeme říci, že pravděpodobně důsledkem čichání éteru, cosi, co Pavlov interpretuje jako jasně kantovský moment.<sup>107</sup> O Sviděřském nevíme kromě jeho jména nic. Je to náhodná postava bez hlubší identifikace – častý postup ve Vveděnského tvorbě. Nakhimovská nám říká, že jen minimum Vveděnského děl obsahuje básníkův individuální hlas, a pokud ano, nejde o intimní výpověď např. ve smyslu Charmsovy "Báby".<sup>108</sup>

Postava slouží jen jako předavač sdělení a její identita je tudíž neurčená a kontingentní. Mohla by být odstraněna a nenastala by žádná změna sdělení ani podstaty, protože důraz leží na promluvě, ne na postavě. Tak se např. stává, že odpadají a přibývají postavy, ale promluva pokračuje bez výkyvu. Vveděnskij tento způsob práce neváhá hnát až k sebeparodii, když např. ve „Svědkoví a kryse“ představuje vzájemně–individuálně zaměnitelnou hrdinku jménem „Markéta nebo Líza“.<sup>109</sup> Ta je později přejmenována na „Markéta nebo Líza, nyní se stanuvší Kátou“. Náhodnost a nekonkrétnost postavy jsou prostředky k tomu, aby byla věc záhadnější a proto nepochopitelnější. Je to „postava – nosič“, prázdný posel nadřazeného dění a sdělení. O Sviděřském se nikdy nic opravdu podstatného nedozvíme, tak jako o čase.

Pro nutnou ilustraci toho, co budeme následně vyvozovat, je zde nutné zaznamenat nedokonalý překlad básně, který byl autorem pořízen pro účely této studie, protože jiný český překlad nebyl nalezen. Navíc nepochybně došlo ke ztrátě části smyslu originálního básníkově textu, protože jde o překlad anglického překladu Matveye Yankeleviche. Text básně ve studii z *New Zealand Slavonic Journal* uveřejnili s úpravami od Pavlova. Pavlov pro lepší soudržnost a gradaci vypustil některé verše, které podle něho přímo nesouvisely s myšlenkou. Zde předkládaná verze ovšem pracuje s nezkráceným textem ze „Šedého sešitu“ – s tou jeho částí, která nebyla přebásněna do češtiny. Verše, které Pavlov vypustil jako podle svého názoru zbytné (pro výklad!), jsou označeny kurzívou, byť ji jinak máme většinou spjatou s označováním pasáží, které jsou oproti zbytku pozoruhodnější. Cílem následujících slov není poetická dokonalost a věrnost, ale doslovnost čistě funkčního charakteru a překlad je zde uvedený spíše z nutnosti. Zájemce o ryzí původnost nechť si dohledá ruský originál v „Šedém sešitu“, kterému není tento překlad schopen dostát.

---

<sup>107</sup> Pavlov, E., *Aleksandr Vvedensky's Rhetoric of Temporality*. op. cit., s. 126.

<sup>108</sup> Nakhimovsky, A. S., *Laughter in the Void*. op. cit., s. 167.

<sup>109</sup> *Ibid.*, s. 105.

„SVIDĚRSKÝ: Bylo nebylo, šel jsem otráven po cestě  
A čas mi krácel po boku.  
*Ptáčata různě zpívala na keřích*  
*A tráva polehávala.*  
*V dálce se jako bojiště tyčil majestát moře.*  
*Netřeba zmiňovat, že se dýchalo ztěžka.*  
Uvažoval jsem, proč jsou pouze slovesa  
Podmaněna hodinou, minutou a rokem,  
Zatímco dům, les a nebe byly, tak jako Mongolové  
Náhle uvolněny z času.  
Přemýšlel jsem o tom a pochopil. Víme to všichni,  
Že čin se stal nespavou Čínou  
Že činy jsou mrtvé, protahují se jako zesnulí,  
A nyní je ověňujeme girlandami.  
Jejich pohyblivost je lež, jejich hustota podvod,  
A mrtvá mlha je pohlcuje.  
*Předměty jsou jako děcka spící v kolébkách.*  
*Jako hvězdy, co se sotva znatelně chvějí na nebi.*  
*Jako ospalé květiny, co rostou neslyšně.*  
Zastavil jsem se. I pomyslel jsem si,  
Že má mysl nemůže uchopit nápor nových soužení.  
A viděl jsem dům potápět se jako zimu,  
A viděl jsem vlaštovku značící zahradu,  
Kde stíny stromů zní jako větve  
Kde větve jsou jako stíny myslí.  
Slyšel jsem monotónní chůzi hudby,  
Snažil se chytit člun slov.  
Ověřil jsem slovo v chladu a ohni,  
Ale hodiny rostly a byly stále těsnější.  
A jed ve mně převažující  
Vládl silou jako prázdny sen  
Bylo nebylo.“<sup>110</sup>

---

<sup>110</sup> Pavlov, E., *Aleksandr Vvedensky's Rhetoric of Temporality*. op. cit., s. 125.

Pavlov tuto báseň z tzv. „Šedého sešitu“ považuje za komplexnější případ, než jakým byla úvaha o myši, která se nám začne chvět před očima (nebo „třpytit“, „mihotat“). Čas zde není jen téma, říká Pavlov, ale je i přímou součástí narativu: je „hybnou silou“, protože „příběh nutně obsahuje časový postup“. Slovesa v něm představují „body v jednoduché sekvenci událostí“.<sup>111</sup>

Co vlastně Sviděský provádí, jakému podivnému dění je vystaven? Sledujme současně i kantovskou linku, která bude blíže určena v několika pasážích. Nejprve je tento neznámý hlavní protagonista lapený v konvenčním vnímání, ale po jakémsi myšlenkovém zlomu (pochopení) se k němu obrátí zády. V tomto obratu Pavlov vidí kantovské východisko, protože Kant chápe čas jako „neměnitelnou formu všeho, co se mění a hýbe“.<sup>112</sup> Sviděský ji sám v sobě změní, ovšem jenom potud, že zjistí její těžce vyjádřitelnou, sotva uchopitelnou a myslitelnou nelogičnost, a to ho dovede ke zvláštnímu pohnutí, vyjádřenému alogismem jako poetickou metodou. Změní tedy jen své vnímání a postoj, protože samotná forma času visí mimo jeho kontrolu a naopak udává podmínky a krok jemu. Alogismus je přímá reakce na podivnost času, která se ukáže po tom, co ji Sviděský nedokáže ani vysvětlit, ani potlačit, ani přeměnit. Sviděský chce pohnout časem, který se mu zjeví jako spoutanost, ale čas místo toho pohne jím. Je zkrátka všemocnou fyzikální konstantou, ale s původem v chápavosti člověka, „formou všech forem“.

Podle Kanta projektujeme čas do světa, protože je nám dáno vidět ho v čase. Všechn časový jev se tak s jistotou jeví jedině pro člověka, protože je stylem, kterým člověk vidí, jak se odkrývá a jak odplyvá realita, dominantním způsobem, kterým realitou prochází. Budeme proto svědky další experimentální snahy, která výše zmíněný kantovský základ bere v potaz a na základě spjatosti času s pohybem tyto dvě veličiny začne odlučovat. Odtrhne od sebe pohyb a čas. Dalším krokem v procesu odloučení, jehož explikace nám pomůže pochopit podstatu básně i jejího filosofického základu, je potom odtržení pohybu od jeho „lingvistických označení“: sloves.

Sviděský slovesa „umrtví“, učiní z nich prázdné schránky – odvýznamní je. Udělá to proto, že pro něj představují vyjádření a označení logických, sekvenčních akcí, u nichž cítí, že se z nich je potřeba vymanit. Jde o vůli samotného Vveděnského, který svůj názor na slovesa vyjádřil jednoznačně: nevyjadřují skutečné ani důležité děje existence. V „Šedém sešitě“ nalezneme tuto pasáž: „Věk sloves nám končí před očima. V umění mizí námět i děj. Děje

---

<sup>111</sup> Ibid., s. 125.

<sup>112</sup> Ibid., s. 125.

v mých básních jsou nelogické a zbytečné, už je ani ději zvat nelze.“<sup>113</sup> Slovesa jsou usmoleným odrazem posouvání nepodstatné každodennosti a dokonce její nudnou skutečnost již jen připomínají – klesly ještě níže, než „prázdný sen“ života v čase. Proto je můžeme legitimně rozřezat, zkroutit, vyházet a přeházet, pospojovat zbytky. Chceme se tím alespoň pokusit dosáhnout čehosi spektakulárního a za běžných podmínek zavátého.

Co v básni přijde vzápětí je vyjádřením toho, jak bezmocně se obrazotvornost vyrovnává s nemožnou situací, do které ji postavil probudivší se rozum, dychtící po osvobození. Ten si uvědomil klamnost sekvenčního, posloupného uvažování v poutech naivní logiky a nutí obrazotvornost k vytvoření vhodnější alternativy. Obrazotvornost ale nemůže požadavku dostát. Dějově následující alogismus je proto možné chápat jako hrozivý proud marného postihování nedostupné, ale pravdivější časovosti, případně jako vedlejší produkt tohoto pronásledování.

„Chodec s časem“ Sviděřský zažívá nejprve údiv a poté jeho neodvratné projevoování. Mysl nesvede ustát „nápor nových soužení“, nedovede je jako totální celek (tzn. úplnost) pochopit, protože, jak píše Pavlov, „jeho obrazotvornost narazila na mez toho, co dokáže syntetizovat“<sup>114</sup>. Zřetelně otřesený Sviděřský chrlí vzniklá soužení v maniakálním vytržení, protože se dostal k hranicím lidského vnímání a nereaguje ani adekvátně, ani klidně. Pohled na nepoznatelno ho ovládá a nutí „rozpoutat útok nelogických akcí“.<sup>115</sup> My je v naraci vnímáme jako děsivě neznámé, nepředvídatelné, fascinující i emancipující a odpoutávající, přesto však jako očekávané vyvrcholení („dům potápějící se jako zima“ atd.), které v sobě nese i určitý údiv, že jsme se časem a světem nechali natolik ovlivnit, až jsme vypadli pryč ze skutečnosti a dostali se do surreálního světa podivně se chovajících a prolínajících objektů.

Tato dění spolu se Sviděřským sice pozorujeme s tichým pohnutím, ale zároveň na ně již nekompromisně pohlížíme mimo kategorie duševní vyrovnanosti, kterou Sviděřský ztratí po tom, co příliš uvažoval o časovosti a z ní plynoucí skryté bezvýchodnosti, kolem níž se běžně raději našlapuje opatrně a v rámci všedního fungování, aby vůbec mohlo být pro běžného tvora fungováním, se upozaduje:

„Jestliže pocítíme hluboké neporozumění, uvědomíme si, že proti tomuto neporozumění nebude nikdo schopen postavit nic samozřejmého. Běda nám, kteří jsme se zamysleli nad časem.“<sup>116</sup>

---

<sup>113</sup> Vveděnskij, A., *Vánoce u Ivanovových / Několik rozhovorů*. op. cit., s. 75.

<sup>114</sup> Pavlov, E., *Aleksandr Vvedensky's Rhetoric of Temporality*. op. cit., s. 126

<sup>115</sup> Ibid., s. 125.

<sup>116</sup> Druskin, J. a kol., *Ten, který vyšel z domu...* op. cit., s. 190.

Vveděnskij ale v další, nápravné části úvahy toto bédování přeci jen obrací v opak, neboť neporozumění je i přes všechno ta náročnější, ale pravdivější cesta:

„Ale potom, co se začne toto neporozumění rozrůstat, bude tobě i mně zřejmé, že zde žádná bída není, ani naše, ani těch, kteří se zamysleli, ani samotného času.“<sup>117</sup>

Jsme vězni času, kteří se s uvězněním vyrovnávají tak, že se nazvou jeho dobrovolnými kolegy a začnou plnit jeho požadavky. Vveděnskij veršem ze *Smrtipotů*:

„Jsme v kovárně Jsme Dozníme  
Jsme vězni“<sup>118</sup>

dost možná vyjadřuje právě časové, ale i obecněji psychické limitace osobnosti o sobě. Zmínka o kovárně zase implikuje tvarování, podléhání železnému vlivu a rytmickým dopadům světa.

Umělec tak jako filosof však chce všední fungování narušit a proto se neváhá vrhnout proti časovosti bez ohledu na následky, které se konkrétně u Sviděského projeví jako zešilení, doufejme dočasné. To už báseň dále neodhalí. Ivan Diviš rozvíjí ve své *Teorii spolehlivosti* tematicky spřízněnou úvahu:

„Každé konsekventní myšlení vede k šílenství. Není jiné cesty pro důslednost. Nezbytné šílenství, naplněnost v úběžníku plané věčnosti. Nezbytná průrva, jež mezi stržemi důslednosti propůjčuje oku iluzi cípu nebe.“<sup>119</sup>

Podle Divíše je tedy šílenství nejenom jediným možným následkem poctivého uvažování, ale je též nutné k tomu, abychom dosáhli „iluze cípu nebe“, což je do určité míry sebeklamné osvícení a ozvláštňení, které se přesto k čemusi vyvyšuje. Nebo se případně jedná o dojem, že jsme blíže nadsvětí. Jde vlastně o čirý eskapismus, avšak současně prodchnutý postavením se vstříc a vznášením se k pravdě: Sviděský uniká ze všeobjímajícího svěráku časovosti, jeho skutečnost ho ohrozila, ale protože je čas tak nevyhnutelně přivázaný k lidské logice, opustí ho spolu s časovostí i logika a tudíž i konvenčně chápaná přičetnost. Pavlov poznamenává, že také tato zoufalá „obránná“ reakce probíhá zcela sekvenčně, nemůže jinak. Je to stejně samozřejmé, jako je samozřejmý čas.

---

<sup>117</sup> Ibid., s. 190.

<sup>118</sup> Vveděnskij, A., *Smrtipoty*. op. cit., s. 91.

<sup>119</sup> Diviš, I., *Teorie spolehlivosti*. op. cit., s. 225.



Philip K. Dick říká: „Realita je to, co nezmizí, jakmile v to přestaneme věřit.“<sup>120</sup> Podobně i Kant v *Kritice čistého rozumu* odstraňuje z pojmu kamene různé akcidenty a synteticky dodané predikáty, jež jsou čímsi přidaným a potenciálně i nahodilým (občas však nutným), aby se dostal k tomu, že i když vyhodíme i samotnou smyslově názornou představu kamene, zůstane po něm prostor, který zaplňoval.<sup>121</sup> Stejně je to s časem. Nelze ho vyřadit, nemizí, ani když ho rozvažováním zapuzujeme. Nelze to provést: rozvažování, jež probíhá v čase, nedovede znegovat samo sebe, základní princip časovosti si nemůže podkopnout vlastní nohy, aby se zřítíl úplně jinam než do časovosti. Čím větší silou čas zkoušíme odmyslet, tím razantněji nás opět přivine k sobě, protože jsme z něho povstali a do něj také stále zapadáme. A zda nakonec zapadneme do něj či mimo něj je Vveděnského nepřímou otázkou: osvobodí nás smrt od stálého dohledu časovosti, nebo nás prostě jen úplně smete ze stolu či přeřadí jinam, ale stále v čase? Jak je to s vědomím a je přírodní přeměna pro člověka dobrem?

Zde přichází ke slovu Kantovo třetí kritizování: *Kritika soudnosti*. Právě v ní se objevuje pojem vznešena, které má za cíl označit nepřekročitelnou trhlinu mezi teoretickou a praktickou říší. Jde o „uhelný kámen celé Kantovy kritické architektiky“,<sup>122</sup> jeho filosofické skladby, jak nám ukazuje Pavlov. Vznešeno podle Pavlova vystaví obrazotvornost násilí, protože ji postaví do střetu s přemrštěnými požadavky rozumu. Rozum slouží chápavosti a požaduje nadsmyslovost, ale povaha obrazotvornosti je smyslově determinovaná. Horečné a v dějinách často slepě dogmatizované výstupy, které obrazotvornost na odpověď rozumu vyprodukuje, nemohou překročit inherující hranice, porušit vlastní železný zákon a jsou tedy epistemologicky výstřelem do tmy, polknutím naprázdno.

Už jsou ale dál, než předchozí pevně ukotvená logika přesvědčená o své exkluzivní platnosti, která se o střelbu ani nemohla snažit, protože ještě nepohlédla na vlastní nesamozřejmost. Vznešeno je tudíž podle Pavlova „mocným připomenutím, že apriorní principy, které zakládají reflektivní soudnost, nemohou zakrýt propast, která rozděluje fenomenální a noumenální svět.“<sup>123</sup> Zkrátka: smysly nemohou nahlédnout za jevy. Noumenální svět je pro temporální obrazotvornost zapovězený. Smyslovost, a tedy i časovost, je nerozbitná skleněná stěna a subjekt stojí na špatné straně této stěny. Kantovu sféru krásna Pavlov radí nechat nyní stranou.

---

<sup>120</sup> Dick, P. K., *The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings*. New York: Pantheon Books 1995, s. 172.

<sup>121</sup> Kant, I., *Kritika čistého rozumu*. op. cit., s. 333.

<sup>122</sup> Pavlov, E., *Aleksandr Vvedensky's Rhetoric of Temporality*. op. cit., s. 126.

<sup>123</sup> *Ibid.*, s. 126.

Vznešeno proto, jak vykládá Pavlov, obsahuje i negativní prezentaci neschopnosti obrazotvornosti. Ani pod pohružkou „násilí“, kterému je vystavena, tedy ohýbání a nucení, není schopná vytvořit reálnou ideu totality, která přesahuje apriorní danosti. Výsledná prezentace, která vzniká, proto je negativní prezentací, jež pochází z dílny nedostačující obrazotvornosti, co selhává ve vytváření idejí pro potřebu rozumu. „Namáhá se pokračovat vstříc nekonečnu“,<sup>124</sup> píše Pavlov, ale námaha jí stejně nezajistí reálnou ideu totality neboli úplnosti, kterou by chtěl mít k dispozici rozum. V pozadí je iluze duchovní pronikavosti, která nutí obrazotvornost k marné tvorbě reprezentace ideje čistého času – zdání pronikavosti vede jediné k nárazu, nepronikne neprodyšnou strukturou toho, co je nám přisouzeno.

A přesně toto klopýtání se děje Sviděřskému. Jeho obrazotvornost podle Pavlova „stojí o zachycení čistého času jako ideje rozumu“<sup>125</sup> – chce pochopit čas i jinak, než skrz společensky prevalentní metody jeho numerického či lineárně–progresivního vnímání, kdy se snažíme nepochopitelně obkroužit zkonkretizovaným konceptem nabývajících hodin, minut a vteřin a usnadnit tím myšlenkovou práci s představou o tomto neobjasnitelné. Měření, třídění a kategorizování času do úhledných, cyklicky se nořících a zmrtvýchvstávajících rozprostraněných celků dnů, týdnů, měsíců a roků udává jednak návod k běžnému přístupu k otázce času a zároveň poskytuje zdání ovládnutí času, iluzi orientace zásobenou pojmenováním a myšlenkovým „přehazováním“ těchto lidsky vytvořených kategorizačních prvků, které však podle Vveděnského přístup k pochopení času jediné zahrazují a matou. Oddáleným, nezasvěceným vyslovením nevyslovitelná nezískáme skutečnou představu o podstatě času. Vveděnskij se proti prostorové schématickému času vymezuje. Čas není rovina, na níž bychom mohli územně vymezit jednotlivé prostorové celky, není ani linie, ze které by pak plynulo, kde přesně se nacházíme, co je za námi, před námi apod. Nelze ho převádět na imaginární předměty, pojmy ani schémata.

V řečené básni o Sviděřském je stezka k šilenství otevřena po tom, co byly vyřazeny a vyhozeny „konvenční signifikace“:<sup>126</sup> označování všedních dějů běžnou jazykovou symbolikou. Spolu s nimi nás opustila také logická pravidla. Obrazotvornost poté nevyhnutelně nastupuje cestu „usilování o mylnou nekonečnost náhodných spojení mezi znakem a předmětem“.<sup>127</sup> Vykolejená obrazotvornost sražená z jednoduché cesty ignorování všeho zvláštního rodí pochybná, ale přesto smyslově určená spojení, protože ničeho lepšího schopna

---

<sup>124</sup> Ibid., s. 126.

<sup>125</sup> Ibid., s. 126.

<sup>126</sup> Ibid., s. 126.

<sup>127</sup> Ibid., s. 126.

z podstaty není a nebude, byť se může různě kreativně posouvat, napínat pevně určenou hranici směrem k nové a svěží formulaci. Nepojme obsah totálního, které ji přehlčuje a mjí. Proto se zajíká, kolísá, vynechává a přeskakuje.

Jak ilustruje báseň o Sviděřském, na konci průběhu vidíme již jen bizarní trosky jejího pokoušení (jak pokoušení se, tak i vyzývavého pokoušení rozumem), které bylo podle Pavlova předem určeno k nezdaru. Zdar přísluší jen světským záležitostem a jevům. Nadsvětí (a pokus o rozříštění časovosti už je fundován čistě metafyzicky, mimosvětsky) pevnému podchycení vždy unikne. Pavlov již jen připomíná, že neschopnost vytvořit ideu čistého času má svůj původ právě v časovosti. Časovost nám znemožňuje pochopit čistý čas o sobě podobně, jako zajatec dovede popsat jen texturu a materiál stěn své cely. Z cely dokonce ani jasně nevidíme, zda je čistý čas pouze vybájené chimérické pole představ, které kvete jen v dobře odůvodněné a opodstatněné, tedy úrodné, ale přesto teoretické rovině, nebo opravdu nepřístupná ontologická kategorie nebývalé důležitosti – jsme si ale díky cele jisti alespoň vlastním uvězněním.

Pavlov dále objevuje, že chvíli nezdaru syntézy, kdy Sviděřský na okamžik zešílí z přehlčení, protože narazí na zed' chatrné a přesto nenahraditelné logiky, odráží nejen samotný obsah básně, ale i její rytmická stavební struktura. Vidí v tom analogii s Hölderlinovým „čistým slovem“.<sup>128</sup> Čisté slovo je „arytmická trhlina“<sup>129</sup> – nepatřičné vybočení z libozvuku, který symbolizuje normalitu a hladké kráčení chodbou logických spojů. Čisté slovo je nástroj, který chce v „neutuchající změně reprezentací“<sup>130</sup> polapit její vrchol – reprezentaci o sobě. Pavlov má na paměti řecké tragédie, které Hölderlin vykládá, a nazve zjevení absolutní reprezentace „tichým momentem pravdy, při němž zahlédneme nepřemostitelnou puklinu mezi hrdinou a bohy“<sup>131</sup> – puklina je symbol nerovnosti mezi smyslovým a nadsmyslovým. Už Heidegger se klonil k tezi, že k pravdě docházíme v mlčení a tichu<sup>132</sup>, a před ním i po něm nepochybně došlo k témuž zjištění mnoho dalších služebníků kontemplace.

Reprezentace o sobě se namísto proudění základních reprezentací zjeví jen tehdy, pokud zarazíme naše automatické nakládání s proudem reprezentací. Tento verbálně se projevující jev je ve své podstatě také časový. Podle Pavlova jde o smrštění rychle se měnícího množství reprezentací do „jediného bodu pochopení“.<sup>133</sup> Zmrazení časovosti je „násilné potlačení

---

<sup>128</sup> Ibid., s. 127.

<sup>129</sup> Ibid., s. 127.

<sup>130</sup> Ibid., s. 127.

<sup>131</sup> Ibid., s. 127.

<sup>132</sup> Trawny, P., *Dimenze mlčení u Martina Heideggera*, in: A. Novák (vyd.), *Heidegger v dialogu*, Praha: Togga 2014, str. 185–200.

<sup>133</sup> Pavlov, E., *Aleksandr Vvedensky's Rhetoric of Temporality*. op. cit., s. 127.

temporálního stavu“,<sup>134</sup> kterým se obrazotvornost snaží dostat k samotnému prefenomenálnímu času. Jde o intelektuální zarážku doprostřed časové proměnlivosti. Že jsme tuto zarážku schopni použít Pavlov interpretuje i jako možné volání a doléhání skutečného prefenomenálního času, které je tlumeno obalem naší smyslovosti. Tato myšlenka je ale z podobné kategorie jako to, že by samotná idea Boha v lidské mysli jeho existenci nikoliv připouštěla, ale rovnou dokazovala. Jistota naší nedostatečnosti a omezenosti však existenci „jiné“, skutečnější časovosti naznačuje přece jen o něco rozhodněji.

Slabá ozvěna prefenomenality v představivosti lidské bytosti zapřičiňuje, že představivost „nachází její nemožný, nevyjádřitelný výraz v momentu nečasovosti“.<sup>135</sup> Hölderlinovu reprezentaci o sobě je tedy možné pochopit jako změnu sekvence reprezentací, ke které přijdeme jejím porušením. Narušení sekvence obrátí naši pozornost od automatického sledování sledu reprezentací k tázání se po její struktuře a tím ji přetvoří v obraz její vlastní konstrukce, který se odlišuje od pouhého řetězu reprezentací v obrazotvornosti. Prof. Pavlov následně za pomoci studie Jacoba Rogozinského dochází ke zjištění, že „homogenní, monotónní postup“<sup>136</sup> naší časovosti, resp. toho, jak jí touto formou zobrazuje transcendentální obrazotvornost, nelze ztotožnit s původní časovostí. Esence původní, čisté časovosti je ta, že se od zakaleného derivátu lidské časovosti odlišuje, není na ní redukovatelná. Jinak by se nemohlo projevovat vznešeno:

„Jedině porušením schématu „substance coby trvalosti něčeho reálného v čase“<sup>137</sup> vznešeno dospívá ke schematizování (...) neodvoditelné prvotní podoby intuice. Tato čistá forma připomíná obrazotvornosti zákon, který se z jejího schematismu vytrácí.“<sup>138</sup>

Sviděský nakonec zůstává stát, doslova i myšlenkově. Jeho obrazotvornost ho zaplavuje přílivem „chybného nekonečna alogických a nesmyslných činů“.<sup>139</sup> Neboť mu není dovoleno rozumově ho uchopit, může už disponovat jen prázdnými nádobami slov, které ale neodkazují k referentu, jak zní označení mimojazykové skutečnosti předmětu. Povrch vědomí, o jehož nepřekonatelnou hranu se Sviděský řízl, je právě čas. Pomyslné kapky krve jsou potom jednotlivé výrazy bez smyslu, které vznikají jako reziduum onoho řezu. Čas tato slova vysál, zbavil funkce, posláni i přirozeného postavení a ponechal je jen jako nikam neukazující znak, verbální paprsky Vveděnského hvězdy absurdity.

---

<sup>134</sup> Ibid., s. 127.

<sup>135</sup> Ibid., s. 127.

<sup>136</sup> Ibid., s. 127.

<sup>137</sup> Kant, I., *Kritika čistého rozumu*. op. cit., s. 134.

<sup>138</sup> Pavlov, E., *Aleksandr Vvedensky's Rhetoric of Temporality*. op. cit., s. 127.

<sup>139</sup> Ibid., s. 128.

Právě čas je podle Pavlovovy interpretace nejspíše oním „jedem“, který na konci básně převažuje v zadumaném chodci Sviděnském (pokud to tedy není éter). „Vládne silou.“, říká nám Vveděnskij. Působí pomalu, rozlévá se všemi bytostmi již od jejich vzniku, a pokud existuje antidotum a vyvázání, není jím ani šílenství, ani vědomá smrt. Šílenství je spíše potenciální neblahý následek časovosti, smrt potom konečný výsledek, s nímž lze pojit jisté podivné naděje, ale ne snahu. Samozřejmým závěrem této myšlenky je, že na tyto prostředky vyrovnání s časem je lepší hledět jako na uměleckou hyperbolu sloužící k vyvolání, ale i postižení nálady než jako na skutečný návod. Tak ale samozřejmě ani nebyly myšleny. Šlo jen, tak jako např. i v případě činarského „hieroglyfu“ okna (k průletu duše z tohoto světa na onen svět), o jakýsi hravě temný přístup k základní nejasné otázce zániku člověka. Pokud se ve Vveděnského díle mluví o smrti, šílenství nebo dokonce o sebevraždě, záměrem je kritická tematizace těchto nepochybně zajímavých a především silně působivých jevů, nikoliv stavění oslavných monumentů, které by jim byly oddaně zasvěceny.

Vveděnskij si hraje se šílenstvím, které samozřejmě znamená těžko zastavitelné opouštění vodících drah normality a ztrátu jakékoliv samozřejmosti, nechává se jím vést a ukazuje tak cestu i těm, kteří hluboký vklad a přítomnost šílenství v tzv. střízlivé skutečnosti ještě nebyli schopni rozpoznat či v sobě integrovat, neboť vodící dráhy považují za svaté bezpečnostní prvky pro průchod realitou. Šílenství však není pouze neštěstí neboli radikální odstrčení funkční logiky uvalené na svého původce a zároveň nositele, ale i téma k úvaze prorostlé s obecnou kondicí a pozicí člověka, jev, který je spojený s těmi bytostnými vlastnostmi všeho existování myšleného jako lapení, jež pro svoji surovost často blikají mimo příliš opatrné zorné pole.

Jakmile pokračujeme ve fluidu dění, vydáváme se zániku. Pokračování ve svém posledním důsledku znamená nepokračování. Ale pokud chceme pokračovat, nemůžeme nepokračovat, avšak ve finále ani pokračovat. To je absurdní. Jak praví Philip K. Dick: „Někdy je šílenství jedinou adekvátní odpovědí na realitu.“<sup>140</sup> Zešílení je rána finálního osvobození i znemožnění a pro tuto ambivalenci se stává vábivým. Básník jej i přímo konkretizuje v postavách návštěvníků nervového sanatoria v „Jistém počtu rozhovorů (čili dočista přepracovaném snáři)“:

„První: Znam blázinec. Viděl jsem blázinec.

Druhý: Co to říkáš? Já nic neznám. Jak vypadá.

---

<sup>140</sup> Dick, P. K., *VALIS*. London: Gollancz 2001. SF Masterworks. S. 10.

Třetí: A vypadá vůbec? Kdo viděl blázinec.

První: Co je v něm? Kdo v něm bydlí.

Druhý: Ptáci v něm nebydlí. Jdou v něm hodiny.

Třetí: Znáš blázinec, bydlí tam blázní.

První: To mě těší, to mě velmi těší. Buď zdrav, blázinče.

Správce blázince (dívá se do svého chatrného okénka jako do zrcadla): Buďte zdraví, milí. Ulehněte.<sup>141</sup>

Těž ho přináší jako ideu v některých verších a proto není nutné pochybovat o tom, že mu bylo vědomým a vděčným tématem, podobně jako sebevražda.

Jaké úvahy dodává Schopenhauer? „Genialita a šílenství mají jednu stránku, kde vzájemně hraničí, dokonce vzájemně přecházejí. To se často pozorovalo a dokonce básnické zanícení bylo nazváno druhem šílenství: *amabilis insania*<sup>142</sup> je nazývá Horatius a „hrdiné šílenství“ Wieland ve vstupu k „Oberonu“. Dokonce Aristotelés měl podle Seneky říci: *Nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit.*<sup>143</sup> Platón to vyjádřil v mýtu o jeskyni, když řekl: Ti, kteří kromě jeskyně viděli pravé sluneční světlo a skutečně jsou věci (ideje), nemohou potom v jeskyni už vidět, protože jejich oči si odvykly temnotě. Proto správně nerozeznávají stíny a jsou vysmíváni od jiných, kteří z této jeskyně, od stínů, nikdy neodešli. Také ve Faidru říká, že bez jistého šílenství by nemohl být žádný opravdový básník, dokonce že každý, kdo v pomíjivých věcech rozpozná věčné ideje, se jeví jako šílený. Také Cicero uvádí: *Negat enim, sine furore, Democritus, quemquam poetam magnum esse posse; quod idem dicit Plato.*<sup>144</sup> A konečně Pope říká:

Great wits to madness sure are near allied,  
And thin partitions do their bounds divide.<sup>145</sup>

Schopenhauer pokračuje jasným jazykem, který nevyžaduje dodatečnou interpretaci: „Zvláště poučný je v tomto ohledu Goethův Torquato Tasso, v němž se nám staví před oči nejen utrpení, bytostné martyrium génia jako takového, ale i jeho neustálé přecházení k šílenství. Konečně fakt bezprostředního stýkání geniality a šílenství je částečně potvrzován biografie mi

---

<sup>141</sup> Druskin, J. a kol., *Ten, který vyšel z domu...* op. cit., s. 176.

<sup>142</sup> Okouzující šílenství.

<sup>143</sup> Každý velký duch měl v sobě příměs šílenosti.

<sup>144</sup> Již Démokritos popíral, že by velký básník mohl být bez šílenství, jak říká Platón.

<sup>145</sup> Schopenhauer, A., *Svět jako vůle a představa*. Pelhřimov: Nová tiskárna 1998, s. 159.

velmi geniálních lidí, např. Rousseaua, Byrona, Alfieriho a anekdotami ze života jiných; zčásti musím na druhé straně zmínit jednotlivé subjekty s nevýslovně velkým nadáním, které jsem našel při častých návštěvách blázinců, jimž zřetelně přes šílenství probleskovala genialita, šílenství zde však mělo úplně navrch. Toto nelze připsat náhodě, protože z jedné strany počet šílených je poměrně velmi malý a z druhé strany geniální individuum je přes všechna obvyklá hodnocení vzácné a v přírodě je jen výjimečným jevem. Každý si může sám porovnat počet skutečně velkých génů v Evropě za starověk i novověk – k nimž však můžeme počítat jen ty, kteří zanechali díla, jež si po všechny časy podržela pro lidstvo trvalou hodnotu – s číslem 250 milionů, kteří se každých třicet let rodí v Evropě. Ano, nechci nezmínit, že některé lidi jsem měl ne sice za významné, ale přece rozhodně duchovně uvážlivé, které zároveň zrazoval lehký nátěr pomatenosti. Podle toho by se mohlo zdát, že každý vzrůst intelektu nad obvyklou míru je jako abnormálnost už disponován k šílenství.<sup>146</sup>

Čas nám prostřednictvím Sviděského ukázal své „tiché tělo“, jak pro připomenutí zní Vveděského poetická licence, jedině tak, že nám jej vlastně neukázal. Závoj bohyně Isis, který Kant v těchto souvislostech zmiňuje, zůstal na svém místě. Jsme přinuceni domýšlet si její tiché torzo a tak se dostat až k zadumané zběsilosti, jež indikuje chtěnou, ale nepřivolatelnou smrt času zažívanou vědomím jako nekontrolované vytržení ek–stasis.

---

<sup>146</sup> Ibid., s. 160.

## 5 Jakov Druskin, „žijící výklenek do vymýceného světa“

Jakov Semjonovič Druskin (\* 15. 7. 1901 – † 24. 1. 1980) byl originální křesťansky orientovaný existenciální filosof, získal formální filosofické vzdělání. Byl to Vveděnského kamarád od dětství. Jako jediný z původní umělecké skupiny přežil brutální státní terorismus stalinské epochy a následnou Velkou vlasteneckou válku, proto mohl pro novou generaci vynést z minulosti jedinečné svědectví. Trochu, jako by vyšel z domu – ovšem hořícího. Ostashevsky ho proto popisuje jako "žijící výklenek do vymýceného světa".<sup>147</sup> Po Vveděnského smrti Druskin zachránil a publikoval jeho texty, do své smrti r. 1980 pečoval o odkaz přímo či nepřímo povražděných přátel.

Přesto se např. Vveděnského román „Vrazi, jste pitomci“ nezachoval, ačkoliv o něm existují hodnotící svědectví s původem přímo od činarů (rukopis existoval až do druhé světové války). Druskinův odhad je, že se dochovala přinejlepším zhruba čtvrtina díla. Nemalá část např. zůstala u Vveděnského tehdejší ženy, která ji potom raději spálila ve strachu před domovní prohlídkou tajné policie, což byla podle Ostashevského i Václava Daňka<sup>148</sup> tehdy mezi zatčenými umělci v době likvidace inteligence běžná, ale politováníhodná preventivní praxe. Můžeme o navždy ztracené většině Vveděnského díla uvažovat jako o analogické připomínce toho, jak skončili všichni ti, kteří se propadli do tekutého písku stalinských, ale i leninských čistek.

V nadsázce se nabízí ten výklad, že se básnikovo dílo tak limitně blížilo dokonale zrealizovanému uměleckému záměru, že ho musela být většina zničena. Lidstvo by ho dosud nedovedlo snést, a tak ho ve své rusky mluvící podvariantě zbaběle odmítlo. Platí ale pragmatičtější a méně romantická verze skutečnosti: ruský sociální „zázrak“, který po bolševické revoluci pozřel dílo Karla Marxe, vyzvracel si ho na hrud' a vydával to pak za metafý, likvidoval „nesouhlas“ (tzn. autonomii, sílu, osobnost) i tehdy, pokud s ním zničil též genialitu. K té měl nulovou úctu pramenící z agresivní ublíženosti, intelektuálního nepochopení a radikálně odlišné hodnotové konstituce priorit, v jejímž čele byla posazena válečná zatvrzelost jako hlavní směr obouhlaholného uvažování, jednání i kolektivního fungování SSSR. Z toho důvodu v nevídaných počtech vyhledával a označoval nepřátele, což byla velmi fluidní a široká společenská kategorie, a k nim se choval s bezprecedentní hrubostí – kromě prostého náhubku, neboli v případě tvůrčích lidí zákazu publikace, je s lehkostí potkávaly deportace,

---

<sup>147</sup> Druskin, J., On Vvedensky. *Germ: A journal of poetic research* [online], op. cit. Dostupné z: <http://germspot.blogspot.com/2005/08/yakov-druskin-p1.html>

<sup>148</sup> Vveděnskij, A., *Smrtipoty*. op. cit., s. 100.



uvěznění, mučení i popravu. Systém měl totiž vlastní neomluvitelný zorný úhel, který po odříznutí a anihilaci umělců kalibru Vveděnského, vyloučeného z leningradské pobočky Všeruského svazu básníků r. 1929, následně za vrchol geniality prohlásil průměrnost, poslušnost a přikázaný omezený záběr servilních režimních autorů. O avantgardních i jiných umělcích systém stále exkluzivněji uvažoval jako o služebných instrumentech, zapojitelných ozubených kolečkách nové společenské záplavy. Hledisko pravých, svobodně rostoucích dějin má ovšem poslední slovo a s oprávněností zraněného „anděla s prasklou hlavou“<sup>149</sup> se nepřestane mstít. A to tím, že vyzdvihne, co bylo sraženo a oslaví, čemu byla sláva vykopnuta z úst.

## 5.1 Studie „On Vvedensky“

„On Vvedensky“ je výběr z Druskinových studií o Vveděnském, které byly seříděny v posledním desetiletí před Druskinovou smrtí. Jde o výňatek z „Hvězdy absurdity“ a „Úrovní poznání“, kteréžto analýzy jsou k dispozici v originální ruštině. „On Vvedensky“ se rozprostírá na několika málo odstavcích, které jsou ale zabydleny hutnými analytickými postřehy. Vveděnskij se snaží zachytit nepochopitelnost světa, záhadu zániku, vyjadřuje nejistotu a nejasnost pomocí toho, že (podle svých vlastních slov) napadá zavedené pojmy a spojuje pojmy odlišným způsobem, než jakým to činí "normální obrazy světa", jako jsou novinové články, kritické eseje nebo vědecká literatura:<sup>150</sup>

"Nikoliv moje poezie, ale tento článek je zaumný."<sup>151</sup>

Vveděnskij své výtvořky nechápal jako přehnaně fantastické. Za takové naopak považoval běžné výpovědi o světě. Zaum je jazyk vytvořený Alexejem Kručonychem a samozřejmě Chlebnikovem, zajisté pozoruhodným tvůrcem a nezařaditelným individualistou, jehož biografie skýtá nejedno překvapení a životní zvrát. Kdo jiný se při tažení Rudé armády do Persie na pomoc Gilánské republiky rad r. 1921 mohl ztratit v tamních horách a sestupovat odtamtud mezi domorodé obyvatelstvo, které ho kvůli zanedbanému vzhledu a tajuplnému chování pokřtilo „ruský derviš“.<sup>152</sup> Chlebnikov na tuto přezdívku samozřejmě byl patřičně pyšný.

---

<sup>149</sup> Ibid., s. 22.

<sup>150</sup> Ibid., s. 52.

<sup>151</sup> Druskin, J., On Vvedensky. *Germ: A journal of poetic research* [online], op. cit. Dostupné z: <http://germspot.blogspot.com/2005/08/yakov-druskin-p1.html>

<sup>152</sup> Cooke, R., *Velimir Khlebnikov: A Critical Study*. New York: Cambridge University Press 2006, s. 28.

Zaum je způsob, jak dosahovat za běžný smysl, jde o „transraciální“ jazyk sahající za hranice rozumu. Zaum se spoléhá na neologismy a totální odstrčení smysluplnosti. Je ale svým způsobem stále konvenčnější a poněkud nudnější, než o co se pokoušel Vveděnskij. Ten odmítal „mrzačení slova“ zaumným jazykem. Vveděnskij nechtěl tvořit dadaistický hybrid, který by vězel v přílišné náhodnosti svých asociací a šel sice do oblastí za rozum, ale se zavázanýma očima. Naopak chtěl původní význam rozšířit, uchovat si epistemologickou ambici sdělovat pravdu, či k ní navádět: neopouštět všemi směry mířícími, různobarevnými a křiklavými verši, jaké by vznikly v roztěkanější a rozvázanější kontingenci dadaismu, nepřijemnou realitu, resp. svou vizi reality jako absurdity. Vveděnskij tvoří sice nezvyklý, ale ucelený obraz, který samozřejmě je i přes ucelenost rozpojený a neukončený. Je však skrz labyrinty nepochopení vedený nití vyššího záměru, která ho drží pohromadě. Realita je absurdní a tím, že její absurditu izolujeme, vyneseme, přeházíme a znásobíme, netvoříme nějakou novou, odlišnou absurditu, která by stála v odsouzeníhodném, špinavém výsměchu proti něžné idealitě čistoskvoucí skutečnosti. Pouze tím upozorňujeme na první kruh absurdity přítomný v samotné živé smyslové realitě, který je už sám o sobě natolik absurdní, že nutí avantgardní umění k takovým protireakcím.

Pokud je ale bytost již s absurditou sžitá a jejím vedoucím plánem uchlácholená, nechápe první kruh jako absurditu, nýbrž jako normalitu, a je nutno jí otevírat oči. Nejde o povznášejší únik, ale o postavení se vstříc. Proto Vveděnského dílo působí z filosofického hlediska sofistikovaneji a soudržněji než zaum, a to takřka nesrovnatelně, neboť konstantně sleduje filosofické východisko a především záměr. Přesto se samozřejmě neodpoutává od stálého popírání syntaktické soudržnosti a logiky všedních zákonitostí. Podle Zabolockého jsou slova smysluplná, ale posazená do nezvyklých vztahů alogické povahy.<sup>153</sup> Myšlenkový záměr obnažit absurdno, kterým je poután čas, svět i Bůh jako lidské ideje, určuje výběr formulací a dějů, jejich výsledné setřídění a podporuje použití alogických, narušitelských poetických postupů. Druskin označí Vveděnského pojetí absurdity jako „bessmyslitza“ – bezsmyslnost, což je z těchto důvodů oficiální činarský pojem.

Normální obraz světa je pro Vveděnského větší "zaumností", než jeho poezie. To, co se za pravdu považuje v každodenně sdílených, převažujících a rozšířených výpovědích, má takovou platnost jen ve formě kolektivní iluze, tedy ji podle Vveděnského nemá. Snaží se překlopit vnímání toho, co je běžná vize světa – naznačuje a i natvrdo tvrdí, že většinový obraz skutečnosti není o nic správnější, než jeho poetické světy, ve kterých nijak zvlášť neplatí

---

<sup>153</sup> Vvedensky, A., *An Invitation for Me to Think*. op. cit., s. XVI

kauzální logika, kontinuita a plynutí. Postavy i děje, ve kterých jsou tyto postavy zasazeny, jsou paradoxní, mění se ještě předtím, než dořeknou nebo také často nedořeknou větu, dělí se o svou identitu s ostatními aktéry promluvy, mluví ke čtenáři z nejasných zásvětí, spojují kusy původně jednoduchých a samozřejmých myšlenek či prohlášení, která znamenají každodenní trivialitu, do zneužitého pletiva podivných nových tvarů. To odkazuje na Vveděnského hravou tendenci přenášet společenskou banalitu do jí neznámých končin tím, že ji odhalí a přeskupí. Um a jasné sledování záměru, které Vveděnskij definitivně vyhodnotí jako základní záchytnou linii až ve 30. letech, se ale projevují tak, že výsledek není patvar bez ladu a skladu, ale koherentní dílo s vyprecizovaným vyzněním.

Ona paradoxnost, stojatost a vrcholná neuchopitelnost či záhadnost Vveděnského poetického universa ale právě otevírá možnost vstoupit do světa, který se souhlasně naladěnému čtenáři jeví jako svým způsobem skutečnější, než čeho je schopná běžná výpověď o světě, vyjádřená konvenčními jazykovými prostředky. Příjemce ovšem musí přistupovat k básním s určitým filosofickým předporozuměním a chápavostí ve vztahu k experimentálnímu umění, jinak v nich namísto symbolu a výpovědi uvidí pouze změť i přesto, že mu nabízí štědrou hojnost strukturních záchytných bodů. Proto můžeme vyvodit důležitý závěr – nejde o samoúčelné surrealistické představy, ale o metafiktivní světy, které si nárokují epistemologickou a odvozeně i ontologickou platnost (to tvrdí filosof Druskin<sup>154</sup>). Vveděnskij neusiluje jen o vytržení nebo povznášení, které kritizuje Hegel v předmluvě k *Fenomenologii ducha* pro jeho kontingentní mlhavost, ale hledá význam. Chce více popisovat, než „kreslit“ básnické obrazy, jeho imaginace netvoří jen scénérie nebo pocity, ale vyrývá do nich i kýženou myšlenkovou spleť a filosofickou pointu: absurdní vyznění často naráží i na přímo výlučně intelektuální témata, jak dokazuje Pavlov. Zmíněná Druskinova teze se jeví jako velmi hodna podpory, k podobným výsledkům ostatně dochází i zmíněný Evgeny Pavlov, Graham Roberts...

V podstatě jde tedy o takový útvar, jehož fiktivnost je také paradoxní, protože sama sebe překračuje, obrací se v opak a navozuje dojem když ne hlubšího, odlišného chápání reality, tak určitě pohrouženosti a údivu, který je koneckonců základem veškerého filosofování. Byť může být pouze skokový, což mu ale nijak neubírá na dopadu. Druskin tvrdí, že Vveděnského poezie je poetická verze epistemologie, epistemologie vyjádřená prostřednictvím poezie. Sám Vveděnskij zase tvrdí, že vcelku známá báseň "Mně líto je, že nejsem zvíře" je filosofický traktát, a že by ho tudíž měl napsat spíše Druskin – ne proto, že by ho dokázal napsat úplně

---

<sup>154</sup> Druskin, J., *On Vveděnskij. Germ: A journal of poetic research* [online], op. cit. Dostupné z: <http://germspot.blogspot.com/2005/08/yakov-druskin-p1.html>

stejně, ale proto, že se dotýká výsostného okruhu jeho filosofického záběru. Druskin tomu přitakává výrokem, že „Mně líto je, že nejsem zvěř“ souvisí s jeho konceptem „Zvěstovatelů“ a s Lipavského meditacemi o „sousedních světech“. Též dodává, že filosofický přesah není kontradikcí lyrických vlastností díla, ale jejich doplněním a obohacující výplní.

Druskin nechce ustát v líčení hlavních os Vveděnského díla: jedinec nemůže pochopit absurdnost, to by přestala být absurdností. U absurdity nelze ani hledat smysl či jí pochopit. Pochopení absurdity by totiž bylo ještě větší absurditou, než absurdita sama.

Pro Fichta existenciální porozumění obsahovalo pochopení nepochopitelného jako nepochopitelného, Druskin formulaci redefinuje jako "nepochopení nepochopitelného jako nepochopitelného",<sup>155</sup> aby lépe odpovídala tomu, co by asi chtěl vyjádřit Vveděnskij. Jde tedy svým způsobem o variaci na typické poetické "rozrušování smyslů", jak je doporučoval, využíval a vyžadoval již Rimbaud. Báseň nemá podle činarů být posuzována podle kritérií "krásné – ošklivé", ale výhradně podle své pravdivostní hodnoty – báseň je "pravdivá – nepravdivá", a Druskin připomíná, že o 20 let později totéž vyjadřuje i Arnold Schoenberg, rakouský modernistický hudební skladatel, teoretik a malíř: "Když umění prosperuje, je hodnoceno podle jeho pravdivosti či nepravdivosti. Když se však nachází ve stadiu dekadence, je vnímáno jako krásné nebo ošklivé."<sup>156</sup> Podobnou myšlenku najdeme i v Heideggerově úvaze o bytnosti uměleckého díla „Původ uměleckého díla“ (původně přednáška přednesená 13. listopadu 1935 ve Freiburgu) – v ní je umění způsob, jak odhalit jsooucnost v jeho pravdě, která není pouhou reprodukcí aspektů reality či jejich zhuštěných, podstatných vlastností.<sup>157</sup>

"Stejně není vůbec žádný popis pravdivý."<sup>158</sup> – Vveděnskij touto tezí vyjadřuje pocit gnoesologického negativismu, totiž že lidská logika a na ní založená jazyková nadstavba nestačí na skutečný běh věcí, zaostává za ním, věc o sobě nám uniká, vymyká se pokusům o tzv. pravdivou výpověď tak, jak je konvenčně chápána např. v románu, kde si postavy snadno pamatují a předávají celé své životy, v realitě ale člověku činí potíže vybavit si bez ztrát a nepřesností bytí jen včerejšek.

Vveděnskij proto nevěří ani paměti, ani imaginaci – považuje je za mrtvé techniky vědomí zaháknutého na omnipotentní iluzornosti chápání světa. Čas v umění plyne odlišně od reálného času, časová logika umění funguje svébytně. Lipavskij Vveděnskému sděluje, že jiná čas nalezeme např. i v hudbě, ale tu na rozdíl od románu nechápeme jako zobrazení

---

<sup>155</sup> Druskin, J., On Vveděnskij. *Germ: A journal of poetic research* [online], op. cit. Dostupné z: <http://germspot.blogspot.com/2005/08/yakov-druskin-p1.html>

<sup>156</sup> Ibid.

<sup>157</sup> Heidegger, M., *Původ uměleckého díla*. Přel. I. Michňáková. Praha: Československý spisovatel 1967, s. 61.

<sup>158</sup> Druskin, J. a kol., *Ten, který vyšel z domu...* op. cit., s. 151.

skutečnosti, jako přímý popis života. Dodejme, že hudba může také vyjadřovat příběh, vyjádření i zhmotnit náladu či představu lokace, ale její čas nelze ztotožňovat s realitou, a podobně by mělo být nahlíženo i na prózu.

Vveděnskij nám říká, že pochybnost a odpor vůči našim logickým parametrům jsou přítomné již v samotném životě. Vveděnskij podle Druskina překračuje limity epistemologie a vymršťuje se až k ontologii, ontologii nezvyklosti. Nechtěl, aby poezie vytvořila zázrak pouze verbální, který by v relativitě existence předstíral prozření a vysvobození, vstup do nové úrovně vnímání skrz transformaci zahozenihodné reality. Směřoval k zážitku skutečného zázraku, protože ten je možný jedině ve smrti: na tuto představu a touhu potom navazuje i Vveděnského filosofická koncepce zániku jedince, kterou vyjadřuje nejen skrz zmíněnou poetickou metodu a básnickou imaginaci na hranici vědomého zešlení, ale přímo ve svých filosofických zápiscích, v těch, které se dochovaly (tzv. "Šedý sešit").

Zjednodušeně řečeno je pro Vveděnského zánik jedince nadějí na tzv. zázrak, protože je pro konečné vědomí zánik, resp. jeho vidina, naprosto nejasný. Zánik jednotlivce je vyvázání z časoprostoru, zastavuje do té doby samozřejmé plynutí lidského času, přelamuje a trhá veškerou kauzalitu a ve své nepředstavitelnosti staví jedince do natolik nové pozice, do jaké ho zasadilo narození. Spřízněnou úvahu rozvíjí Schopenhauer: „(...) Chápeme život jako sen a probuzení z něho bude jen tehdy možné, rozplyne-li se s životem i jeho základní předivo: sám jeho orgán, intelekt se svými formami, je však tím předivem, jež by ten sen odvíjelo dál, donekonečna, tak pevně je s ním spjat. To, co ten sen vlastně snilo, je však od něj odlišné a je tím jediným, co zbývá. Naproti tomu obava, že se smrtí bude všechno pryč, nám připadá, jako by si někdo ve snu myslel, že existují pouhé sny bez těch, jimž se zdají.“<sup>159</sup>

Fakt, že je nadřazený univerzální celek o tolik mocnější a trvalejší než člověk, až se mu vlastně jednotlivé obláčky životů lidského savce pouze zdají coby sny, umožňuje v čemsi se na něj spolehnout. Ani samotný spoléhající však vlastně netuší, na co přesně se spoléhá.

Zvolme pro popis Vveděnského koncepce termín "vyvázání" proto, že je hodnotově neutrálnější než např. "vysvobození" nebo "anihilace", kteréžto pojmy už jsou nějakým způsobem zaneseny představou o prospěšnosti či škodlivosti zániku jedince. Vveděnskij svým způsobem chce věřit, že je ve smrti možný radikální zlom k takové jinakosti, která jediná může ještě posunout život jinam.

Základní časoprostor (notabene zkorumpovaný časoprostor SSSR, který byl více brutální politickou arénou a pokynutím k seberealizaci popravčích čet, než místem vhodným

---

<sup>159</sup> Schopenhauer, A., *O smrti*. op. cit., s. 33.

pro spokojený život běžného občana, jak ho chtěla vidět a líčit pouze Strana, ideologické nástroje, propaganda a zfanatizovaná část populace); totiž takový základní časoprostor člověku kýžené vyhlídky na radikální posun nevyhnutelně přestane nabízet. Je v tom tedy přece jen jistá eschatologie, jak správně rozpoznávají i Vveděnského vykladači a komentátoři, ale velmi opatrná, spíše zvědavá a tvořivá než umíněná a za každou cenu doufající ve spásu, jak lze vidět při nejedné náboženské reformulaci, resp. deformaci téže filosofické otázky.

U Vveděnského však nejde vůbec o zvadlé upnutí na vlastní zánik, které je leda tak výrazem naprostého předčasného vyhasnutí uprostřed "slzavého údolí", ale o víru v konečný zázrak, o dostihování noumenality skryté v imanenci vezdejších věcí za všech okolností, o promyšlení a zachytávání neobjasnitelná během všech ontologických situací a forem, do kterých je vědomí (většinou ne vlastním přičiněním) stavěno.

Zázraku se je možné přibližovat i v životě: prostřednictvím poezie a Vveděnského ideou transformací slov v objekty, a především autentickým poetickým životem, který by mohl být něčím podobným, jako byla starořecká víra v žití života jako vrcholného estetického aktu, nekonečné vytríbené performance před zrakem neviditelného pozorovatele. Poetický výstup ve Vveděnského pojetí proto vypadá, jako by byl popisem stavu svědka, který se náhle ocitl zároveň naživu i v zázvěti. Poezie jako jediná může opravdu porušovat všednost, narušovat ustálenost, dráždit pokrytectví a prolamovat se k věčnosti. Mohli bychom dodat, že to odlišnými metodami dovede i filosofie, ale mějme na paměti, že zde musíme vyzdvihnout perspektivu Vveděnského, a ten byl v prvé řadě básník.

Druskin celkově v umění skupiny činari nachází tři koncepty: Vveděnského "hvězdu absurdnosti", Kierkegaardovo "absurdní a paradoxní" a do třetice koncept "Boží poštilosti", který byl zformulován apoštolem Pavlem. Činari podle Druskina osvobozují umění od psychologismu v husserlovském slova smyslu. Druskin zdůrazňuje, že Vveděnskij, ale i ostatní členové skupiny svou prací chtěli především vyjádřit pravdivost, což ji v očích Jakova Druskina staví na roveň filosofickému traktátu, protože je od svého filosofického tázání a vyznívání neoddělitelná.

Šev, který by vysloveně páral poezii od filosofie, zde lze snad nalézt hlavně co se týče kvalitativního srovnávání náročnosti a kadence myšlenek: lze ale podhodnocovat odlišný způsob vyjádření filosofického názoru jen proto, že nemá ambice působit čtenáři kantovské bolení hlavy svojí hloubkou a onnipotencí hutné filosofické argumentace? Nejspíše nelze říci, že odkrývá méně: odkrývá JINAK. Činari neuvažovali v estetických nebo emocionálních tonalitách (zde Druskin používá coby znalec hudby hudební terminologii), ani v obecných

psychologických kategoriích, ale používají kategorii pravdivostní hodnoty, která je pro jejich účely nejvhodnější – i z toho lze odvodit, že jejich účely mají filosofickou relevanci.

Podle Druskina sleduje prakticky každý řádek Vveděnského poezie hlavní myšlenkový směr upozornění na absurdnost, který ale inherentně obsahuje i defekt jako svoji nutnou a paradoxně zdravou součást. Vveděnského svět si nelze představit bez anomálie, ať už je všepronikající, nebo partikulární a náhlá, a bez vědomého vychylování významové trajektorie za účelem ozvláštňení. Jde o postihnutí světa pomocí vyjádření takové skutečnosti, která "hřeší" (v Ostashevského překladu "transgress") proti svému smyslu tím, že jej překračuje a přestupuje vsazením defektního výrazu. Druskin v tomto nalézá pravou „dukhovnost“, neboli spiritualitu tak, jak ji definuje Kierkegaard, tedy abstraktní nebo jaksi šikmé vyjadřování oproštěné od sentimentality.

Vveděnskij tvrdí toto – čas a život už z podstaty nejdou pochopit, proto jediným prostředkem, jak jim porozumět, je schválně a vyhoceně jim nerozumět. Takto se u Vveděnského zakládají projevy absurdity.

Druskin v tomto přístupu nachází ranou analogii v dějinách filosofie – je to tzv. via negativa Pseudo–Dionýsia Areopagity<sup>160</sup> (Diviš Pseudoareopagita – křesťanský neoplatonik ze 6. stol.), neboli meditativní technika a s ní spřízněná apofatická teologie (z řec. ἀπόφημι – apophemi, „popírat“), která vychází z toho, že božské entitě nelze rozumět, neboť natolik přesahuje stvoření a jeho mysl, že je jakákoliv snaha o její popsání či pochopení vlastně nepravdivá, tedy nesprávná pro neúplnost a hlavně nedostatečnost. Pokusy o popsání skutečného významu transcendentní entity deformují, je tedy žádoucí meditovat nad hlubokou odlišností mezi božstvem a jeho stvořením. Tato nedostatečnost je ale stvoření dána jako jeho nepřekročitelná mez a vlastnost, bez níž by bylo nepředstavitelné, čehož si byl vědom právě Vveděnskij.

Tam, kde se nemálo ostatních myslitelů snažilo vyústění úvah o fenoménu vědomé reflexe okolí lidskou myslí načrtnout stylem „Podívejte se, co všechno dovedeme!“, Vveděnskij strhává pozornost zpět k neurčitému, rozostřenému, ale o to naléhavějšímu, monumentálnějšimu okruhu toho, co nedovedeme. Je to temný okruh nevyjasnitelnosti, který se nezvratně prolíná s lidskou pýchou na dosažené schopnosti a znalosti – je prakticky jejich integrální pružinou, neboť bez vědomí vlastní nedostatečnosti by neexistovala honba za

---

<sup>160</sup> Corrigan, K. a L. M. Harrington, Pseudo–Dionysius the Areopagite. In: *Stanford Encyclopedia of Philosophy* [online]. Stanford: Stanford University 2014 [cit. 2018–06–27]. Dostupné z: <https://plato.stanford.edu/entries/pseudo-dionysius-areopagite/>

dosahováním stále obnovovaného ideálu a tedy i všech vědeckotechnický i čistě duchovní progres.

Apofatická teologie mluví o Bohu výhradně jako o nepoznatelné a nevyslovitelné entitě. Je pro ni nevymezený, tj. prostý všech určení. Jde o opak, ale často i komplement katafatické teologie, která se nezdráhá Bohu přiřknout různé charakteristiky. Apofáze si uvědomuje, že jeho esenci lidské chápání a lidský jazyk nemohou popsat. O Bohu tedy postuluje jen naprosto jistá tvrzení a zbytku se vyhýbá, resp. ze zbytku vytváří negativní tvrzení o neobjasnitelnosti, kterými se chce Bohu přiblížit. Tak např. svatý Řehoř z Nyssy tvrdí:

„Pravé poznání a nazření Boha spočívá v tomto: ve vědomí, že On je neviditelný, protože to, co hledáme, leží za vším poznáním a je zcela separované temnotou nepochopitelnosti.“<sup>161</sup>

V jádru apofatických tvrzení je v podstatě pocit, že lidská logika nestačí na pochopení světa v jeho úplnosti. Tedy stejný pocit, který deklaroval i Vveděnskij.

Vveděnského nejistota vychází z ontologické nestability existence. Druskin sice tvrdí, že tato nestabilita není sociální ani politická: Vveděnskij mluví o fundamentální ontologii, která stojí na ruinách toho, co muselo ustoupit novému, a tedy je člověk vlastně jeden ze žijících fragmentů proměnlivého světa, svědků vlastní dočasnosti. Přesto můžeme přednést tezi, že tehdejší politická situace rozhodně onu nejasnou pozici lidské bytosti uvnitř neuniknutelného politického režimu ještě více rozkolísala, a některé ojedinělé verše ve Vveděnského díle jdou patrně interpretovat i jako přímo ovlivněné tehdejší politickou situací (mohou ale znamenat i obecnější rozkladné tendence, které lze spatřit optikou staletí, nikoliv izolovaných desetiletí leninismu a následného stalinismu).

„Smrtipot“, dramatická nepredikovatelná meditace nad posledními chvilkami starého muže napsaná v l. 1934 – 1935, je podle Lipavského i Druskina nejlepší ukázka čisté konstrukce hvězdy absurdity, "perfektní dílo". Tato konstrukce se odráží např. i ve vyzdvihovaném verši ze „Všude kolem je možná Bůh“: "Hvězda absurdity hoří, sama o sobě nemá dno." ("The star of absurdity burns / it alone is bottomless.") Po tomto verši mimochodem přichází pasáž:

„pak naběhne mrtvý kavalír  
a v tichosti odstraní čas“<sup>162</sup>

<sup>161</sup> Gregory of Nyssa, *The Life of Moses II*. New York: Paulist Press 1978, s. 163.

<sup>162</sup> Vvedensky, A., *An Invitation for Me to Think*. op. cit., s. 65.



Za zmínku stojí i fakt, že Vveděnského báseň Elegie byla vyzdvižována i samotnou Annou Achmatovovou, ruskou modernistickou básnířkou. Přečetl jí ji kritik Nikolaj Kardžiev, který Elegii nazval "epitafem doby" (→ přiřkl jí i politické konotace). Vveděnskij podle Druskina o 30 let předběhl absurdní drama Ionesca a Becketta.

Důkazem je dochovaná hra „Vánoce u Ivanovových“ z r. 1938, která je vsutku bez servítek tmícím krystalem absurdity a mimo jiné v ní nalezneme i odkazy na tragické oběti, pochybný soudní systém obdařený hypertrofovanou mocí, osamělou opozici samozvaného blázna proti mase skutečných šilenců, zmrtvýchvstání nebo pochopitelně i naprosto všude prosakující smrt podle motto „Vánoce, čas smrti“. Lehce si ji přiblížme: odehrává se v roce 1898. Vveděnskij v ní opouští mysteriózní kraje svých zadumaných, sugestivních, nadsmyslových básní a vytváří narativ, který by byl příliš vychýlený i na bláznův sen. Začíná tím, že chůva při koupeli „děť“ usekne hlavu dvaatřicetileté holčičce Soně Ostrovové (nikdo ve hře „Vánoce u Ivanovových“ nemá příjmení Ivanov) za to, že plánovala při slavnostní štědrovečerní chvíli u stromečku obnažit na veřejnosti genitálie. Ve hře naprosto zešlel svět, který pak udává šílená pravidla, a zešlely i osoby, které ho zalidňují.

Sice se odehrává v běžných kulisách normální reality a obývají ho relativně neabstraktní postavy, přesto dochází k hraničnímu vykloubení na rovinách jejich myšlení, jednání a charakteru. A. Vveděnskij si samozřejmě neodpustí své klasické narušování v menším měřítku, ale s o to větším rozmyslem a efektem. Motiv času je ve hře naprosto zminimalizován, ale přesto je v každém dějství vytrvale připomínán coby ohlodané, nevidomé a nejzákladnější určení času na fyzicky přítomných hodinách, jejichž exaktní umístění je také pečlivě a neomylně připomínáno.

Vražedkyně, která se jako jediná za šílenou prohlásí a nota bene skutečně zešílí, je nakonec ve srovnání s celým vánočním panoptikem nejzdravější postavou – Vveděnskij rozvíjí vtipný motiv šilence zažívajícího nepochopitelné útrapy v ještě daleko šílenějším světě, v němž roční chlapeček vede mystické nebo hluboce seberefektující průpovědky, lékař v blázinci střílí do zrcadla a na koberec, vyšetřující policisté vcházejí do dveří ještě během vraždy a na konci v jediné místnosti u stromečku postupně zemřou všechny postavy, přičemž postava matky je krátce předtím po pohledu z okna oslněna něčím, jako je slunce, ačkoliv je večer. Dobrý rozbor nalezneme v diplomové práci Evy Karáskové<sup>163</sup> i ve studii Alice Stone Nakhimovské.<sup>164</sup> I v této hře je patrné, že přerostlá absurdita jen zesiluje a odkopává běžnou absurditu přítomnou

---

<sup>163</sup> Karásková, E., *Analýza tvorby A. I. Vveděnského s tematickým zaměřením na problematiku Boha, času a smrti*. op. cit., s. 42.

<sup>164</sup> Nakhimovský, A. S., *Laughter in the Void*. op. cit., s. 143.

v samotném životě. Jednotlivé motivy naráží na reálně zakusitelné situace nebo charaktery. Je ovšem nepochybné, že jde a mělo jít o extrémní černou komedii, brutální parodii na typický příběh zámožné rodiny 19. století. Vveděnskij se při ní s jistotou usmívá, což výsledku nijak neubírá na znepokojivosti – smíchání komedie a hrůzy mráz jedině umocňuje. Je to 47 let před tím, než podobný postup „mrazivé komedie“ používá filmař, kreslíř a animátor Terry Gilliam ve své dystopické grotesce Brazil. Hra „Vánoce u Ivanovových“ svou nezacloněnou absencí zábran působí tak svěže a moderně, jako by byla napsána včera.

## 6 Poslední sovětská avantgarda

### 6.1 Robertsovy interpretace stěžejních momentů

Roberts se ve své studii „The last Soviet avant-garde“ kromě již zmíněných hluboce zakořeněných tázání po povaze času, smrti a Boha zaměřuje na další aspekty Vveděnského díla, které mohou posloužit k rozšíření celkové představy. Studii Roberts pojal jako obšírné představení díla i historie celé skupiny OBERIU, včetně méně známých leningradských tvůrců, jako byl Konstantin Vaginov, od něhož můžeme česky číst svéráznou „Harpagoniádu“, kterou dokončoval již v nejhroším stadiu tuberkulózy. „Poslední sovětská avantgarda“ je opatřena i častými odkazy na soudobou literární teorii současníka Michaila Michailoviče Bachtina a celkové dobové klima tehdejších inspirací, ve kterém se „levé umění“ pohybovalo. U Charmse rozvíjí analogii s Bachtinovým pojmem karnevalismu, který demonstruje na groteskní, ale typicky charmsovsky rozverně povídce „Bába“. Ve Vveděnském však nerozpoznává jen Bachtinův dialogismus, ale ve svém vysvětlení zanechává i stopy poststrukturalistických teorií Rolanda Barthesa a Michela Foucalta. Můžeme tedy říci, že Roberts nachází interpretace filosoficky vcelku mainstreamové, resp. pro ně využívá nepřekvapivá jména. Zmiňuje např. Barthesovu definici kvintesenciálního textu:

„Text není slovní linie vypouštějící jednotný „teleologický“ význam (poselství Autora – Boha), ale multidimenzionální prostor, v němž se mísí a střetává řada jazyků. Žádný z nich není původní. Text je tkanina odkazů, které načerpal z nespočetných středů kultury.“<sup>165</sup>

Vveděnskij se pod Robertsovým drobnohledem jeví hlavně jako narušitel běžných postupů, jakými jsou tvořeny fikční světy dobově relevantních směrů symbolismu, formalismu a socialistického realismu. Ty totiž stojí na základu aristotelského pojetí umění jako mimésis – zrcadlící nápodoby hrubě konkrétní reality, jež se zrcadlí proto, aby čtenáři zprostředkovala prostředí jednak familiární, jednak očekávatelné, a svou depikcí jej potvrdila, nadnášela a upevnila (viz socialistický realismus<sup>166</sup>). Vveděnskij jde vědomě opačným směrem a trhá linii mezi bezpečným očekáváním interpretujícího subjektu a mimetickým produktem, který mu dodává na ruku jdoucí umělec. Proto vytváří svět, ve kterém se postavy objevují a chovají mimo rámec lineárního času („na hraně smyslu“) a přes všechnu nevzájemnost nachází spojnici ve

---

<sup>165</sup> Roberts, G., *The last Soviet avant-garde*. op. cit., s. 51

<sup>166</sup> Ibid., s. 95.

smrti coby společném tématickém bodě a urovnavači času, která často skrz schválně rozrušený narativní proces probleskuje:

„Pro Vveděnského je klíčem k chápání existence uvědomit si, že je lidský čas v podstatě anulován, učiněn bezvýznamným nevyhnutelností smrti a věčného života, k němuž vede.“<sup>167</sup>

Protože je lidský život nutně spojený s konstantou svého konce, předělu či přerodu, je ve Vveděnského myšlení neexistenční již celou dobu předtím. Holý fakt smrti eliminuje všechny představy, do kterých se promítl časový aspekt lidské existence, a tím činí čas pouhou snovou konstrukcí utvořenou nejasnými pokusy dosud funkčního vědomí:

„a chvílky plné shonu  
jak řeči protékly  
a hvězdy nebesklonu  
jak mraky rozkvetly“<sup>168</sup>

Jak tedy Vveděnskij pojímá zánik? Hledí přímo na něj a nechce ho nijak ulehčovat, zahlazovat či zahalovat pro lepší stravitelnost. Tato pasáž ze „Šedého sešitu“ to snad ukazuje jasně:

„Jediné co skutečně přichází  
a co existuje  
to je smrt  
Nic jiného se nikdy neuskutečnilo  
ani neuskutečňuje  
Jen pupen  
jen stín listu  
jen klouzání po povrchu“<sup>169</sup>

Transitivita vlastně v kterékoliv výseči existence znemožňuje označit a podržet jakoukoliv jistotu pozastavení a pochopení, tudíž zahrazuje získání kontroly, kterou by Vveděnskij teprve ztotožnil s existencí. To, co běžně označujeme jako existující, je vlastně již dávno propadlé zániku i zmatení smyslů, a jedinou iluzivní kvalitou, která nám toto poznání

---

<sup>167</sup> Ibid., s. 46.

<sup>168</sup> Vveděnskij, A., *Smrtipoty*. op. cit., s. 22.

<sup>169</sup> Ibid., s. 46.

začíná, je fakt, že postupujeme korytem lineárního času, a proto jsme k definitivě ještě nedospěli. Její jasná předtucha a apodiktická nezvratnost ale ve Vveděnského očích činí z celého postupu závratnou mátohu, vlnící se přelud, který se ani nezhmotní, a to navzdory tomu, že ho jako hmotný můžeme označovat. Z hlediska vyššího pohledu jako jednotlivci neexistujeme, ačkoliv můžeme jako kontraargument postavit určité (z jistého pohledu jistě platné) zkazky o jedinečné individualitě každého z nás, a čas, který platí za rámeček oné předstírané existence, je lidskou logikou neprostupný. Ta po něm tudíž pouze klouže.

Jen těžko lze ve Vveděnském nevidět svébytného ruského gnoseologického pesimistu, s čímž se vyrovnává (aby nespádl do čistého nihilismu) pomocí znovuvydvíhávání konceptu tajemné záchranné páky Boha všemohoucího, který by nám mohl být přístupný pro koexistenci a vysvětlující osvícení právě v posmrtném bezčasí – to proto, že toužebný otazník zvaný Bůh i přemístění do kraje posmrtnosti stojí mimo čas, mimo tradiční linearitu okamžiků coby linie, v níž je zaháknuto trvání lidského vědomí včetně nazírání jemu přístupných veškerých jsoucn. Pokud tato linie ovšem existuje i mimo interní realitu každého specificky ustrojeného a okolnostmi vycizovaného lidského vnímání.

Především ale na fakt subjektivně pocíťovaného mlčení a začlenění skryté noumenální podstaty, které lze zaslechnout v podstavě vši transitivity reality, Vveděnskij upozorňuje svým dramatickým a poetickým dílem, resp. tím, co se z něho podařilo Druskinovi v Charmsově pozůstalosti (což byl jeden kufřík, vyneseno z rozbombardovaného leningradského bytu) zachovat. Podle slov vynikajícího překladatele Václava Daňka, který má vedle výboru z Vveděnského na svědomí i překlady travnaté elevace Arsenije Tarkovského nebo klenuté tvorby Osipa Mandelštama (doslova prokletého, neboť směrodatnými autoritami odepsaného tvůrce protistalinské „Žijeme a necítíme pod nohama země“):

„Je to (*Vveděnskij – pozn. aut.*) básník, z jehož veršů vyzařuje pochopený, i když až zoufale smutný deismus.“<sup>170</sup>

Jeho poetické hledí v sobě skutečně integruje jakousi uzemňující finalitu, hluboký vhled za naškrobenou hranu, zbavený všech krajků a laciných vyvážení. Vveděnského erbovní poetickou metodou je smutné konstatování, „trvale truchlivá nota“<sup>171</sup> „napájená tragickým světonázorem“<sup>172</sup> a absurdistické tříštění skutečnosti, kterou podřazuje niterným cílům avantgardního umění, jehož je Vveděnskij nesmlouvavým, ale umlčovaným velvyslancem. Vveděnskij střídá posmutnělou citlivost s občasným záchvěvem jakési samozřejmé surovosti,

---

<sup>170</sup> Ibid., s. 98.

<sup>171</sup> Ibid., s. 100.

<sup>172</sup> Ibid., s. 99.

kteřá je zvláště patrná např. ve „Všude kolem je možná Bůh“. Vveděnského vyjádření připomíná líčení svébytného délského potápěče, který se potopil až ke krajnosti, a nyní se plný aspirace zachycovat závratné, ale přitom klidně soustředěné nuance chabě osvětlených ulic abstrakce vrací mezi dělníky, strážníky, milicionáře a příslušníky tajné policie, aby se s nimi v tomto bodě nutně minul.

Metody ulehčení mohou být únik, distrakce, holismus, abstrakce, odstup. Cokoliv, co pomůže odvrátit vnitřní pohled od primátu dočasnosti. Vveděnského extrémní naklonění do neexistence všeho, popření čehokoliv jiného, než je právě zanikání, je akutní poetická metoda, která vrací pozornost k neodvratnosti a de facto nás navrácí životu, ohrožené a nesamozřejmé aktivitě, neměnnému a neochvějnému činu. Ve společnosti času Vveděnskij dochází k důležitým, a právě proto nepřijemným danostem – nic nezůstane zachováno. Víze budoucího zániku mu obludně narůstá a pohrává si s každým okamžikem života. Ostatní chvějící se události, tj. vše individuálně zakoušené dění vyjma smrti, jsou zánikem vyrušeny a my si můžeme vybrat, zda je díky tomu budeme vnímat jako pouhé stínové divadlo, nebo jim naopak přiřkneme absolutní, nepodmíněnou hodnotu, nesčetněkrát znásobenou faktem, že jsou neopakovatelné a snadno zničitelné. Druhá varianta přenáší nejasnou posmrtnou věčnost přímo do aktuálního životního momentu a činí ho věčným, tedy absolutně závažným, autonomním a neslužebným.

Další možností je samozřejmě vůbec o tom neuvažovat. Rozptýlení v každodennosti a v nekomplikované až slabomyslné části kultury, které má masám zprostředkovat přesně opačný pohyb pryč od uznání a stálého obdivování Damoklova meče (tedy obdivování nezacloněného dopadu světa), je proto běžnou formou distrakce. Podobně také abstraktní odstup, kdy se zaměříme i na ostatní formy zániku ve světě a tím se jakoby povzneseme nad vlastní neuniknutelné ustrojení, pomocí objevení širší perspektivy se odvážeme od prosté pravdy, že jsme také jednou z částí, která zaniká. Odstupem si rozumově namlouváme, že jsme blíže božské nezúčastněnosti na nejnižším stupni běhu pomíjivého života.

Ve smrti pro Vveděnského postavy mizí jak sociální, tak časové rozdíly, rozplývají se všemožné rozdělující zvláštnosti a bariéry a zdánlivě neslučitelné postavy bez rozpaků (tak už to zřetelně narušené, zde až mimosvětské figury mají ve zvyku) dospívají k neobvykle probíhající komunikaci.

„boháč chudák jedno je zde

ba i tam to jedno je

letíme jak bozi k hvězdě

odvěkého pokoje“<sup>173</sup>

Lze to sledovat např. v jednom z raných dochovaných děl „Minin a Požarskij“ (1926), jehož velmi různorodá zakřivení pryč od tehdejší kulturní normy Roberts neváhá prozkoumat a přiblížit. Dochází k historické podobnosti s žánrem tzv. dialogu mrtvých, nám prvně známého v menipejské satíře.<sup>174</sup> Podle Robertse Vveděnskij různě ohýbá i prvky balady, pochodových písní, ruského balaganu (folklórní divadlo) a řecké tragédie.<sup>175</sup> Vveděnského zásvětí je prostředí divokých možností i nepoznaných limitací, které vykrucují běžnou zkušenost a uvalují na postavy nové zákony působení času nebo čehosi jako času.

Neboť jsou všichni jednatelé mrtví, nemohou se již propracovat k žádnému jednání a ve smrti proto zůstává platnou veličinou pouze řeč. Ta ale po přemístění do posmrtné roviny podléhá naprosté fragmentarizující diskontinuitě a svou zmateností tak zobrazuje jednak nemožnost fiktivních postav vyznat se v zásvětí, pochopit jej nebo se v něm účelně pohybovat, a pak samotnou inherentní lidskou neschopnost autora i čtenáře co se týče možností zobrazení posmrtného stavu z hlediska aktuálního vědomí. Roberts nám říká: „Kontext je textem subsumován a ztrácí se za ním.“<sup>176</sup> Text tedy přemáhá kontext, zapojuje jej do schématu vlastních filosofických cílů. A ty se týkají snahy o vyvolání emocionální odezvy na zásmrtno, na hádanku jeho existence či neexistence a pokud existence, tak povahy.

Roberts hlouběji rozvádí Vveděnského ústřední trojpojem času, smrti a Boha a lokalizuje rekurentní výskyt v tom či onom díle, neboť tyto pojmy tvoří stále se vracející a obměňující páteř většiny vyšších úvah. Roberts také naznačuje závislost materiálního jevení fyzického jsoucna na skutečnější cívce času, jež ho teprve odvíjí, a připomíná Vveděnského zápisek ze „Šedého sešitu“: „Ale předměty jsou ve skutečnosti slabým, (*a slábnoucím – pozn. aut.*) zrcadlovým zobrazením času.“<sup>177</sup> Předměty jsou uznáním tohoto typu časovosti znihilizovány. Vveděnskij nás v poetické nadsázce vyzývá, ať si je zkusíme sebrat a poznáme, že vlastně nikde nejsou. Roberts proto říká, že „slova, objekty, produkty představivosti nebo materiální fenomény jsou všechny pro Vveděnského identicky neexistující“.<sup>178</sup> Mimo čas a smrt se nachází pouze Bůh, může tedy být jedinou existující veličinou.

---

<sup>173</sup> Ibid., s. 38.

<sup>174</sup> Roberts, G., *The last Soviet avant-garde*. op. cit., s. 49.

<sup>175</sup> Ibid., s. 51.

<sup>176</sup> Ibid., s. 52.

<sup>177</sup> Druskin, J. a kol., *Ten, který vyšel z domu...* op. cit., s. 191.

<sup>178</sup> Roberts, G., *The last Soviet avant-garde*. op. cit., s. 150.

Vveděnskij podle Robertse vnímá lineární čas jako „stupidní“<sup>179</sup> a od něj odvozené otázky typu „Kolik?“ neváhá učinit terčem svého alogistického posměchu, čímž odkazuje na jejich subjektivní zbytečnost. Vnímá je jako opravdové nesmysly oděné v hávu široce přijímané napodobeniny smyslu. Kategorie nesmyslu žije, imituje totiž vědomím požadovanou ideu smyslu – má k tomu volné pole, protože tato idea se zakládá na tzv. „wishful thinking“. Tím není řečeno, že je iluzí celá sféra smyslu, ale že je iluzivní její současné světové uskutečnění, kterému jednoduše schází informace. Pokud postulujeme, že vše, čemu v současnosti věříme, je chybné (ne ve smyslu etiky, ale lidské podstaty), jistě nebudeme daleko od pravdy. Vveděnskij na podkladech těchto nihilizujících stínání konvenčního významu smysluplnosti a pošťuchování samozřejmosti potom staví svůj simultánní a nezvykle propojený narativní postup, který má díky absenci jednotícího účelného nadřazení vlastně ve všech svých částech stejnou hodnotu, protože při simultánně probíhajících útržcích dialogů mlhavého obsahu se nikam neposouváme.

Přesto je podle Robertse v zásvětní promluvě přítomný paradox, protože nesmysl posmrtného vyjadřování nakonec dosahuje větší šance na správné vyjádření nevyjádřitelného – tato opravdová mluva sahající na nevyslovitelné totiž vzniká v bezčase, mimo kategorie v pevném objetí času, jejichž normativní rozkazování všemu podčleněnému vyjadřování i uvědomování povolí jedině při naprosté disrupci stabilních posloupností lineárního času (Vveděnskij tvrdí, že neexistujícího). Roberts nám ukazuje, že jedině vyjádření, které se týká momentu zastavení času, a které proto také čas následně svými projevy ukazuje jako fiktivní, může vykazovat faktory autenticity.

Navazuje to na onen nám již dobře známý podivný cíl Alexandra Vveděnského, kdy si umínil různými uměleckými figurami vylíčit čas jako hrubě nepochopenou iluzi a nakládá s ním proto jako s výmyslem – zcela bez respektu svrhává autoritu časové linie, uniká jí do mimoprostorů, ze kterých se může lépe vymezit a vyjádřit kontraúvahu, že se ve skutečnosti nic neděje, že tok času, neboli vnímání života jako kontinuální linie špikované a zakončené různými předěly, proudí pouze ve vláknech artificiální konstrukce kolektivní psyché. Jakékoliv „diskurzivní praktiky, které se zakládají na lineárním chápání času“<sup>180</sup> tudíž slouží jako utilitární materiál na tvarování křivé sochy básnického díla, jehož formu a celost musí matérie přijmout v zájmu filosofického záměru, kterým je vyjevování bezsmyslnosti a odvozeně i přilehlého bezčasu. Vveděnskij tak činí proto, že vychází z nedokonalosti lidských pocitů chycených v tuhých okolnostech nezměnitelného prostředí, a sama nedokonalost ho nutí

---

<sup>179</sup> Ibid., s. 53.

<sup>180</sup> Ibid., s. 56.



uvažovat o čiré, ale nedostupné podstatě. Protože, jak říká Roberts, „důsledek toho, že se všechno děje nebo je posazeno v mimočasu, je samozřejmě to, že v čase se neděje, nebo dokonce neexistuje, nic.“<sup>181</sup>

Pokud není čas, a klasická představa času je ve Vveděnského uvažování beze zbytku vyloučena faktem, že existuje smrt, není ani příběhovost, a vše se odehrává v odlišné hladině, než jakou jsme si schopni vsugerovat pohledem na život – „čas není, alespoň ne v žádném „rozumném“ smyslu“.<sup>182</sup> Proto se u mrtvých postav Vveděnského děl předpokládá, že svými výroky přiléhavěji postihují uzavřenou pláň časovosti. Navíc je zajímavé, že jsou Vveděnského mrtví často vzájemně zaměnitelní – absolutně sdílený prožitek smrti je sjednotil k nepoznání. Nakhimovská tento postup ilustruje na „Čtyřech rozhovorech“, kde se čtyři umírající myslí nacházejí v bezčasu, což je preludium k jejich sloučení do jednoho rámce. V něm poté budou osobnosti beze zbytku totožné.<sup>183</sup>

Vveděnskij rád používá ve svých textech označování nedosažitelných skutečností, k nimž nemá čtenář žádný přístup, avšak v poetické linii jsou posazeny tak, že je někdo zná, vzniká dojem, že jsou zjistitelné, ale nikoliv ze struktury textu.<sup>184</sup> Přímo na rovině působení na touhu zjišťujícího subjektu tak vytváří pocity zmatku a překvapení, protože „odkazuje na elementy kontextu, ke kterým nemá čtenář přístup“. Jde o postup paralelní k samotnému obecnému pocitu nepochopitelnosti času, který je takto ztlumeně zprostředkován a plně podsunut i čtenáři jako zážitek při postupování textem. Zároveň se pomocí specifické manipulace s gramatikou dostavuje dojem určitého přibližování blíže k vysídlené a vířivě visící věčnosti, které je vyvoláváno absencí kontextu, počátku a konce. Vzniká tak dojem nekonečna, stálého pokračování bez pevného výchozího rozběhu a finálního odpoutání.

Namísto časové lineariry Vveděnskij staví vedle sebe různé paralelní roviny skutečnosti, které fungují simultánně, často kolidují, a přesto je právě těmito kolizemi určena a podržena jejich přirozenost a samozřejmost z hlediska zákonů Vveděnského universa. Toto universum striktně rozráží očekávání, která si k vyvrcholení fragmentů promluv světloplaše dosazuje prediktivní rozum, protože v zásvětném volání po deismu, které je často artikulováno právě zoufajícím zvoněním agnosticizmu, nemá očekávatelnost již žádné odůvodnitelné místo v celkové výstavbě nové pravdy. Důvod spočívá ve faktu, že očekávatelnost je v rozporu s genezí zázraku objevitelské poetické struktury, která vykazuje neomezeně transformační

---

<sup>181</sup> Ibid., s. 56.

<sup>182</sup> Ibid., s. 56.

<sup>183</sup> Nakhimovsky, A. S., *Laughter in the Void*. op. cit., s. 133

<sup>184</sup> Roberts, G., *The last Soviet avant-garde*. op. cit., s. 55.

potenciál – očekávatelnost omezuje pohyb verše a přikládá dlaň na ústa, ponechává závoj bohyně Isis v umrlčím klidu bez jediného zachvění kteréhokoli podstatnějšího záhybu. Proto je v díle našeho básníka soulad dobře rozpoznatelné a kategorizovatelné řady výroků schválně propichován i završován skokem do strany a působí tak tříštivě na samotnou instinktivní snahu lidské bytosti o dostatečnou orientaci. Tudíž se můžeme domnívat, že jde o kritické posuzování této naší stálé tendence. Jak píše Alexandr Skidan,<sup>185</sup> Vveděnského poezie je poezií desubjektivizace a dezorientace.

## 6.2 Nepronikavost jazyka

Kriticky ale Vveděnskij přistupuje i k samotnému jazyku, jeho neadekvátnosti vzhledem k samotné realitě, kterou má popisovat. Myšlenky se nedovedou sjednotit se světem, proto je v básních mazán rozdíl mezi otázkou a odpovědí, mezi uspokojivou a zmatenou odpovědí, mezi aspirací na srozumitelné, trefné vyjádření a porouchaným výkřikem do tmy. Vveděnskij podle Pavlova tlačí jazyk až k jeho limitům a přeskupuje ho do reverzní podoby, která je (s Pavlovovým odkazem na Gilla Deleuze) sestavena z vizí a zkoušek nemajících původ v jazyku, ale přesto umožněných právě mezerami a vynechávkami v jazyce.<sup>186</sup> Tyto vize a zkoušky na jazyku staví, mají ho za schody, po kterých stoupají nad jazyk. Schody ale po vystoupení nad sebe sama hoří, neboli ztrácejí konvenční smysl – bezpečnou dráhu sloužící k vyvolávání představ.

Slova jsou v básni poskládána tak, aby jejich zpracováním nemohla vzniknout racionální představa světa – Vveděnskij zavírá racionalitě dveře před nosem, opouští ji, aby rekonstruoval její vyšší reflexi. Vědomý nesmysl v jisté pasáži zčista jasna začne dávat smysl, na okamžik vykondenzuje až do běžnosti, přejde do hájemství vyjadřovacích konvencí, a právě tím je na rovině daného světa ještě nesmyslnější. Krystalický příklad nabízí dílo „Jistý počet rozhovorů“ (1936–1937). Není nic podivného, alespoň v rámci tamního jinového světa, že se tři postavy sloučí do jedné a popořadě artikulují jednu společnou úvahu. Vveděnskij tímto manévrem nevzrušeně zneguje celý vlastnoručně budovaný průběh. Následně se dozvíme, že v mnoha případech neprobíhala ani dialogická promluva a šlo pouze o vnitřní monology. Podle

---

<sup>185</sup> Skidan, A., Trans–formation: The Poetic Machines of Alexander Vvedensky. *Floor: A Journal of Aesthetic Experiments* [online]. Berkeley: University of California (Dept. of English), 6. 8. 2015, Issue #3 [cit. 2018–06–27]. Dostupné z: <http://floorjournal.com/2015/08/06/trans–formation–the–poetic–machines–of–alexander–vvedensky/>

<sup>186</sup> Pavlov, E., *Aleksandr Vvedensky's Rhetoric of Temporality*. op. cit., s. 130.

Robertse jazyk postavám nezprostředkovává přístup ke světu, zůstává čímsi zahrazeným.<sup>187</sup> Je interně funkčním a logicky inherentně životaschopným systémem, který sice v sobě zapouzdřuje tok fluidních úvah a úkazů, ale nepřesahuje se, nepřekročí vlastní stín. Tyto postavy mají jen jazyk. A jedná se o jazyk cíleně prostý (v souladu s Vveděnského teorií „chudého jazyka“, který je podle něho přesto hoden respektu).<sup>188</sup>

Nekomplikovaně se řasí do vcelku jasných prohlášení, která neztrácí svoji jasnost ani tehdy, když ztrácí význam. Efekt se poté dostavuje v ne zcela nepodobné ráži, jakou způsobují japonská haiku či jiné formy vyjádření pracující s prostotou – má jakousi klidně dopadající, jistou a soustředěnou výpovědní hodnotu. Když se do této jednoduchosti poté vplete vážnost odkazu na odvěký kruh smrti či nepochopitelný svět, probouzí se v básni kondenzovaná, na dřev stlačená naléhavost, která je podporována právě strohostí vyjádření. Působí přichutí holé, nutné pravdy, byť (neboť) bývají tyto pravdy nepostižitelné.

Podle Nakhimovské se Vveděnskij v experimentech jako „Všude kolem je možná Bůh“ pokouší docílit efektu čehosi jako sémantické afázie, neboli vědomé poruchy řeči – konstrukce i zpracování, čímž chce přivést na světlo nepřekonatelnou zbytečnost komunikace, která bude nutně mjet vyšší cíl nadsvětního poznání, neboť nemůže plně reflektovat ani zcela světské jevy. Nepřevéde bez ztráty čehosi podstatného záměr do vyjádření. Překladatel Miroslav Olšovský, který je vedle V. Daňka dalším původcem českých převodů Vveděnského, zdůrazňuje tekutost, slévání, proudění, seskupování a vlnění Vveděnského jazykového stylu: básník se jím pokouší budít empiricky neodvoditelné nové obrazy, rušit ustálená pravidla nejen gramatiky, ale hlavně uvažování, znemožnit použití zavedené odpovědi, díky objevení skryté energie slov zacelit prázdné lokace ve vyjadřování. Podle překladatele je styl díla zdánlivě nehybný, ale teprve touto nehybností dosahuje nového pojetí pohybu. Vrací se i k samotnému konceptu neživotné dějinné události, její nutné temporální ohraničenosti a jejího verbálního vyvolávání:

„Každé slovo je událost, která podle Druskina vnaší onu nepatrnou chybu do rovnováhy tak, aby mohl být svět obyvatelný. Avšak slova „jsem mrtvý“, jdoucí za sebou, upomínají nejen na konec této události, o níž pouze díky tomu, že dosáhla svého konce, můžeme říci, že nastala, ale zároveň ji vyslovením zpředměťují. Činí z ní Lipavského „tvrdý předmět“, který je mrtvý. Je to mrtvá událost, ale současně to je jediná událost v lidském životě, která je jistá. Vše ostatní je nejisté. Série mrtvých událostí vytváří statický a nehybný svět. Zkamenělý čas dějin.“<sup>189</sup>

---

<sup>187</sup> Roberts, G., *The last Soviet avant-garde*. op. cit., s. 154.

<sup>188</sup> Nakhimovsky, A. S., *Laughter in the Void*. op. cit., s. 134

<sup>189</sup> Druskin, J. a kol., *Ten, který vyšel z domu...* op. cit., s. 204.

Událost se odehráním stává proběhlou, ohraničenou, statickou a tedy mrtvou. Shrábnutím těchto odkazů na hromadu docházíme k dějinám, jejichž vědomá reflexe, přejíždění myšlenek po spící spirále zapadané minulosti, je procházení hřbitovem událostí. Onen hřbitov, na němž stavíme událostem pomníky a hýčkáme je věnci odvislé od jejich hodnoty, je ale zároveň jediný způsob, jakým se událost v mysli otevírá a kterým do mysli může proniknout. To platí v každé vteřině všední zkušenosti i při konstrukci historického záznamu, který je podle Nietzscheho skladištěm čekajícího poučení i dusivým závažím a pro lidskou bytost tedy prospěchem, který je nutno uchovávat, i vadou, kterou je nutno zapomínat. Co se týče zpředmětňování, Vveděnskij si skutečně např. v „Mně líto je, že nejsem zvěř“ hraje s myšlenkou, že pouhým vyslovením názvu lze předmět zhmotnit, případně ho gestem transformovat na odlišné skupenství. Blíže neurčená hlavní postava básně se tak na kratičkou chvíli stává svérázným mágem, majícím manipulativní moc nad hmotou (konkrétně skříní, což je objekt, který má v dějinách OBERIU symbolický význam).

Další aluzi nalezneme i v „Elegii“, kde naprosto epizodní a nijak nepředstavená postava válečníka či v Daňkově převodu vojáka, který se „s vážnou odvážností“ spouští „do nerovné vřavy“ na dno moře, má „kouzelné dlaně“. Ale pokud se vrátíme ke smyslu citovaného textu, je skutečností, že událost je událostí psychicky–prožitkového rázu (a jinak ji bezprostředně zakusit nelze) teprve tehdy, když získá pozornost mysli. Neboť události přestávají existovat již v době svého trvání – a zároveň co neskončí, to pro mysl neexistuje – jejich platnost je odvislá výhradně od zaměření aktuálně uvažující mysli. Ta událostmi nejen proplouvá, ale také je v sobě nechává ulpívat, vyvolává je, řadí a vrací se k nim jako k neživým odrazům, často pouhým pocitům a prioritně zachyceným vlastnostem. Duchové události jsou podvyživení a takřka průhlední, dění se v nich promítá pod silnou mléčnou blánou, která propouští pouhé siluety, často postavené na hlavu. Samotný Vveděnskij v „Šedém sešitu“ o události píše toto:

„Událost je něco nového a pro nás nadpozemského. Je dvojlomná. Když do ní vstupujeme, jako bychom vstupovali do nekonečna. Ale rychle z něj utíkáme. Událost tedy vnímáme jako život. A konec události – jako smrt. Poté, co událost skončí, je zase všechno v pořádku, není ani život, ani smrt.“<sup>190</sup>

Zde je událost událostí v pravém slova smyslu teprve tehdy, když nějak vyniká. Je to výjimečná odchylka od setrvačnosti, vzrušující vstup do nekonečna. Toto nekonečno ale opouštíme a vracíme se mimo událost, do setrvalého proudění nesoucího v sobě vedle nevybočování i jakousi jistotu. V události také na miniaturní škále zakoušíme pocity zrodu a

---

<sup>190</sup> Ibid., s. 194.

zániku života, protože v obou případech jde o ohraničený a specificky, vyhraněně naladěný úsek času.

Olišovský dále parafrázuje lingvistku Olgu Revzinovou, vdovu po strukturálním lingvistovi a sémiotikovi Isaaku Revzinovi, který byl specialistou na strojový překlad, ale počítač spatřil v životě pouze jedenkrát:

„O. G. Revzinová poukazuje na absenci skutečně negativních pojmů v našem jazyce a dodává, že pro Vveděnského obvyklá slova jako „nečíst, nevědět“ nebyla skutečně negativními pojmy, ale kladnou výpovědí poukazující na neexistenci skutečných činností a procesů. „Nevědět“ je tedy pro Vveděnského kladné pojmenování, jehož smysl musí být teprve objeven.“<sup>191</sup>

„Nevědět“ tím pádem označuje reálnější a významnější pohyb k pravdě, než „vědět“. „Nevědět“ totiž v sobě obsahuje příznak absence opravdového vlnění do podstaty věci (o sobě) a ponouká k žádosti o vymezení vyšší filosofické metody.

Milner–Gulland zase vidí paralelu s pozdním Wittgensteinem, jehož uvažování je „zaplaveno tím, že si uvědomuje limity řečeného, má vědomí zvláštní, ale nepostradatelné úlohy jazyka a jeho nepoddajnosti v případě, že je od něj požadována logická korespondence s fenomenálním světem“.<sup>192</sup> Roberts ale za příhodnější srovnávací měřítko považuje lingvistickou filosofii Martina Heideggera. Ten totiž podle Robertse také zpochybnil představu, že jazyk bez výhrad slouží komunikaci, a stejně tak činí Vveděnskij. Roberts ilustruje styčné body Heideggerovou úvahou z Původu uměleckého díla:

„Běžná představa pokládá řeč za druh sdělení. Řeč slouží k rozmluvě i domluvě, obecně řečeno k dorozumění. Řeč však není pouze a ani v první řadě fonetickým či písemným výrazem toho, co má být sděleno. Řeč předává zjevné i skryté, jejichž význam není dán teprve slovy a větami, nýbrž především uvádí v otevřeno jsoucí jako jsoucno.“<sup>193</sup>

### 6.3 Heideggerovská cesta vědomí

Ve Vveděnského „Jistém počtu rozhovorů“ nachází Roberts heideggerovskou cestu vědomí. Výchozím momentem této pouti je šílenství, pokračuje skrz smrt a vlévá se do Boha. Cesta není ukončena posledním bodem dialogu. Roberts mu přisuzuje význam připodobnění

---

<sup>191</sup> Ibid., s. 204.

<sup>192</sup> Roberts, G., *The last Soviet avant-garde*. op. cit., s. 154.

<sup>193</sup> Heidegger, M., *Původ uměleckého díla*. Praha: OIKOYMENH 2016, s. 90.

k nepohyblivé říši naprostého ticha, což je v tomto smyslu posmrtné zásvětí, a tvrdí, že ačkoliv se může toto makabrovní království zdát jako životní ukončení, přivádí naopak bytí do Otevřenosti, a zde máme na mysli bytí jako spolubytí s Bohem. Na danou úroveň se lze neúplně napojit jedině v tichu, které je podle Robertsovy interpretace pro Heideggerovo myšlení významným a závažným rozměrem. Jazyk ticha nám otevírá přístup k Bytí spíše než „padlý logos“<sup>194</sup> konvenční mluvy, protože ticho dovede „probořit zastírající zahalení, které zabraňuje prozrazení pravdy jsoucna“.<sup>195</sup>

Mluva je koneckonců jen integrace slov jako odrazů vnější sítě věcí a jako odrazů vnitřního kosmu nálad, postřehů, pozorování, pocitů a činů, podtrhuje jejich celkový součet, ale nemůže výsledek přehodit do znásobeného prostoru nadpopisné reality, v němž sídlí odpověď na otázku času, smrti a Boha. Výhybka je pro nás stále zaseklá a úkolem vědy i filosofie je nekonečně ji tlačit uvažováním alespoň o milimetry.

Z těchto popudů proto Roberts vyjadřuje domněnku, že nejsou postavy v hierarchickém rozdělení „Jistého počtu rozhovorů“ rozříděny podle toho, kdo mluví, ale kdo mlčí. Vvedenskij ticho staví do popředí: zmiňuje tiché lesy a jejich opatrovatelku Přírodu jako jediné entity, které mají ticho dány do vínku přirozeným způsobem. Opravdová poezie je s tichem spřízněna, leží v jeho hlubokých rovinách. V tichu tak slyšíme verše a rýmy, jejichž nejkřiklavější a nejurážlivější antagonií je samozřejmě prázdné klábosení a halekání. Jediný, kdo dovede ticho opravdově urazit, je tedy lidstvo. Kouty ticha nabízí ukázněnému pozorovateli dveře do skutečnosti. Můžeme je pozorovat kdesi za rouškami pravdivého světla, projít těmito dveřmi je ale možné jen jejich rozražením – obnova a znovuzískání ticha jsou k dispozici jen po vlastnoručním přijetí šílenství a smrti.

Roberts argumentuje, že optikou hodnotové orientace Vvedenského „Jistého počtu rozhovorů“ může lidstvo přistoupit k vysvobození ticha z obestoupení paralytickou akustickou banalitou jedině tím, že zešílí a zemře, ostatně stavy šílenství a smrti jsou pro postavy Vvedenského oeuvre dominantními pozicemi, domovskými pózami, ze kterých odvozují svůj tvar, význam i postoj. Tento svérázný recept nachází překvapivou ozvěnu i v Heideggerovi, neboť i pro něj podle Robertse smrt a šílenství znamenají výhradní a snad i jedinou stezku k vyzdvihnutí původního logu, kterým je ticho nazývané „poezie“. Dokládá to citací:

---

<sup>194</sup> Roberts, G., *The last Soviet avant-garde*. op. cit., s. 155.

<sup>195</sup> Thiher, A., *Words in Reflection: Modern Language Theory and Postmodern Fiction*. Chicago: University of Chicago Press 1984, s. 35.

„Básník je básníkem jedině tehdy, když následuje šilence, který vemřel do počátečního pračasu.“<sup>196</sup>

Na základě těchto skutečností Roberts přiřazuje jak Heideggerovi, tak Vveděnskému religiózní podtext. Logos je myšlen jako nevyslovitelný počátek, který stojí v základu postupného zbloudění jako připomínka nabádající k dostihování zpětně progresivní změny. V přístupech obou autorů mu ale neunikají markantní odlišnosti – zatímco Heideggerova religiozita „chce nalézt takové podmínky umožnitelnosti, za jakých se dříve mohlo objevovat posvátno“<sup>197</sup>, religiózní podtón Vveděnského díla je v podstatě teologický, nehledí do minulosti a pozapomenutí specifických postojů, neboť tkví v současnosti, v aktualitě, v celém jejím nedohlednu ji bere jako páteří impuls. Postuluje totiž Boha jako nevyslovitelný a nemluvný počátek i konec všeho jazykového plánu. Slovo se stává tělem, tělo zase slovem. Jazyk je beznohý a bezruký (tak jako postava Boha ve Vveděnského „Sníh si leží“)<sup>198</sup>, ale přesto se vznáší u stropu světa a prochází jeho vnitřnostmi. Je to všeprostopupný pohled slepého pozorovatele, mrtvý úhel universálního zrcadla, jež reflektuje výhradně trhliny ve skle. Výmluvné rybí mlčení Vveděnského básnického prolínání odhaluje právě toto mínění, které vyjadřuje přítomnost Boha vysoce paradoxními prostředky, protože jiné metody nejsou z povahy vezdejšího světa, ze které vycházíme, pro námi zkoumaného básníka vhodné. Roberts nás tedy dovádí k následujícímu zjištění: Bůh je pro našeho básníka

„ (...) skrytý jednotící telos , kterým zaplňuje ontologickou prázdnotu v prchavém středu proměnlivých ukazatelů zhanobeného lidského diskurzu.“<sup>199</sup>

---

<sup>196</sup> Harries, K., *Language and Silence: Heidegger's Dialogue with Georg Trakl*. *boundary 2*, Durham: Duke University Press 1976, sv. 4, č. 2, s. 165.

<sup>197</sup> Roberts, G., *The last Soviet avant-garde*. op. cit., s. 155.

<sup>198</sup> Vveděnskij, A., *Smrtipoty*. op. cit., s. 32.

<sup>199</sup> Roberts, G., *The last Soviet avant-garde*. op. cit., s., 156.

## 7 Religiózní podtón

Pokud chceme objevit filosofickou podvrstvu otázky po Bohu, obecně platí: neptejme se, zda je idea Boha adekvátně zkonstruovaná – ptejme se, jaké zcela hmatatelné existenciální důvody, podmínky a nutnosti vedly k tomu, že vůbec vznikla. Podobu představy lze různě kritizovat a vyčítat mezery či pochybení jejím původcům, ale podmínky, kvůli kterým se exkluzivně dostala do platnosti, jsou pravdivé a platné absolutně. V tradici např. domorodých kmenů v Demokratické republice Kongo<sup>200</sup> bývá praktickým výtěžkem potřeba ujištění a posílení, hlavně před zlomovou událostí, jako je kupř. útok na nepřátelskou skupinu. Šamanovo zařikadlo je přijímáno bez pochybností, a jedině takovým způsobem také vykazuje zcela konkrétní, posilující účinky na psychiku příjemce, který je poté ve své mysli pod nadpřirozenou ochranou (je „vyvolený“).

Tím pádem u něj narůstá klid i odvaha. Pokud by neexistovalo nebezpečí, smrtelnost, zákon přežití silnějšího, lidské vrtochy nebo nejistota ohledně povahy světového celku, kterou se nabízelo Bohem či bohy různě mysticky vysvětlovat a tím i relativně zasvěceně popisovat, a pokud by nebyla ani jistota vlastní partikularity tváří v tvář nadřazenému systému (dříve šlo pouze o přírodu, dnes je to universum, kdo ví, o jakou kolektivní představu věda rozšíří to, co nás na neuvěřitelné škále převyšuje, příště), nebylo by potřeba ani Boha. V bezpečí není potřeba ochránce, svět ovšem ve své syrové, moderní civilizací neutlumené podobě příliš nepočítá s bezpečím. Stejně tak by geneze Boha nejspíše vůbec neproběhla i ve světě, kde by se bytost nekořila potřebě kolektivu ani nadřazenosti přírody, kde by člověk nebyl klečícím článkem řetězu universa, ale např. řetězem samotným, což si lze samozřejmě těžko vizualizovat. Zkrátka a dobře: člověk by v dějinách Boha nepotřeboval jedině tehdy, pokud by hned od počátku sám byl Bohem. Člověk ale nemůže být svou vlastní zidealizovanou nadstavbou, alespoň ne dnes. Zůstává tím, kdo vše vydobývá a tempo světa udává jen jako spolupodílník, nikoliv neomezený tvůrce reality. Po Bohu volá ten, kdo se neztotožnil se zdánlivou mlčenlivostí universa.

Idea Boha se v básnickově myslí rodí z naléhavého a silně doléhavého deficitu vyššího poznání (tj. nadstavby dosažitelného poznání – tato nadstavba je neurčitelný indexický ukazatel, protože se jeho podoba, která ale zůstane neukončená a v podstatě jen nastolí nové neznámé směry, projeví teprve aktem dosažení – rozšíření), z neustupujícího dojmu, že kdesi v hlubinně psychologických základech se odpradávná vyskytuje silná, až základní deformace,

---

<sup>200</sup> Keep, L., Whence comes nihilism, the uncanniest of all guests? *Aeon* [online]. 02. 02. 2018 [cit. 2018-06-27]. Dostupné z: <https://aeon.co/ideas/whence-comes-nihilism-the-uncanniest-of-all-guests>



kteřá může kalit vodu celého lidského toku v rozličných eticko–psychologických oblastech. Bůh se mu současně jeví jako všemocnost, kteřá kontrastuje s pozemskou bezmocí. Vveděnskij ale bezmoc na Boha v básni „Sníh si leží“ rozšřiruje: pochopme, že Vveděnskij – expresionistický experimentátor vedený duchem tiché, aristokratické vzpoury – vymyšlí a testuje různé divoké koncepce, kteřé se mění básně od básně.

Bůh je též záruka smyslu, kteřá ostře stojí proti nejistotě všeho lidského epistémé. Ironií samozřejmě je, že tuto záruku nelze z lidského pohledu nijak zaručit. Ukazatele jsou proměnlivé, neboť i čas, dokud je jeho neúplná nápodoba subjektivně zažívána ve formě představy, je neohraňčená proměna, jež se stává tu jasnější, tu neprostopnější. Pojí se s ní, resp. z ní vychází, proměnlivost jednání coby souslednost i rozrušení, proměnlivost jevu coby změna charakteristik, a proměnlivost vjemu, dojmu i jeho zpracování jako změna hodnotícího či chápaního prožitku. Vveděnskij z potřeby Bohu porozumět a s Bohem diskutovat navazuje i na klasickou ideu určitého relativního provázání s Bohem skřz uznání a ustálení posvátného ticha, prodlévání v něm. To může být chápano jako předstupeň dostihnutí skutečného vplynutí do spolubytí, kteřé přijde při onom vmírání do mimosvětského postčasu. Jak vidíme, jde o ideje ryze religiózního původu, jež ovšem prokázaly také značnou poetickou využitelnost, a dílo Alexandra Vveděnského to svým sofistikováním pátráním po ontologicky zásobené emocionální odezvě stvrzuje. Vyjasněme na tomto místě otázku Vveděnského religiozity. Eugene Ostashevsky v předmluvě k výboru „An Invitation for Me to Think“ dochází k následujícím závěrům:

„Ačkoliv je jeho ideál jistě odvozený od teze ruského formalismu, že cílem umění je *ostranenie*, tedy defamiliarizace nebo zezvláštnění reality, náš básník je zdá se pod vládou úplně jiného ducha. Přirovnal bych konceptuální rámec *bessmyslity* k negativní teologii s její tezí, že Bůh přesahuje jazyk, a s její preferencí apofatické (negativní) mluvy před katafatickou (aproximativní). Měl Vveděnskij v úmyslu evokovat 1400 let starou křesťanskou tradici, převážně pravoslavnou? I když byl vnukem kněze, neprojevoval žádné známky náboženského přesvědčení; také žil ve státě, kteřý se honosil atheismem, zatímco potlačoval jakýkoliv skepticismus. Nicméně Vveděnskij coby básník, kteřý za svá tři hlavní témata deklaroval „čas, smrt a Boha“, budí dojem religiózního mystika ve velmi moderním slova smyslu, kteřý tím, že identifikuje náboženství s pochybnostmi, považuje neúčast a dokonce neexistenci Boha za příznaky Jeho nekonečné transcendence. Básnickovy nelichotivé popisy Božstva mohou být interpretovány jako apofáze dovedená až ke svému logickému důsledku.“<sup>201</sup>

---

<sup>201</sup> Vvedensky, A., *An Invitation for Me to Think*. op. cit., s. XVIII.

Jak praví Daněk: „Vveděnskij je básník rodově esoterický, theosofující všude tam, kde mu ještě z absurdity skutečnosti probleskuje smysl božsky řízeného života: „Dobrý Bože, co když nejsi? To by bylo neštěstí... Uzdrav mi Boha, řekl jsem... Vyzkoušej mě, Stvořiteli...““<sup>202</sup>

Vveděnskij o němé existenci Boha zároveň pochybuje a zároveň tvrdí, že „pouze Bůh může být“<sup>203</sup> – jde o rozpolcený přístup k otázce definitivy vyššího kosmického principu, jehož rozpolcenost je nutně dána řadou problematických bodů v odvěké lidské snaze o postihnutí podstaty božské substance. Bůh existuje, ale manifestuje se jako absurdita. My z toho můžeme takřka s jistotou vyvodit, že Vveděnského tvrzení o této otázce nelze pokládat za vážně a doslova míněná konstatování či prohlášení, jakých se dopouští např. teologové, ale spíše o nevázaná subtilní postížení onoho základního pocitu nejistoty, která jsou si sama vědoma vlastní nedokazatelnosti, aniž by se uchýlila k „leap of faith“. Vveděnskij po zhodnocení tohoto světa Boha vidět chce, má dojem, že pokud by opravdu byl jen zlatavou chimérou, svět by nás v jeho absenci semlel.

---

<sup>202</sup> Vveděnskij, A., *Smrtipoty*. op. cit., s. 98.

<sup>203</sup> Roberts, G., *The last Soviet avant-garde*. op. cit., s. 147.

## 8 Smích uprostřed prázdnoty

### 8.1 Alice Stone Nakhimovsky: Laughter in the Void

Studie Alice Stone Nakhimovské z r. 1982 byla prvním západním vyzdvihnutím a představením činarů, které jako první velkoplošně odvrátilo jejich postupné klesání do pomyslného tekutého písku, jemuž se nedostalo záchovné funkce kulturně všeobecného připomínání. Dědictví stalinismu hrozilo postupně vymazat i pokoutně zachované fragmenty díla, které ležely vně světelných kuželů oslavného respektu. Ten byl vyhrazen jen schváleným dílům.

Autorka rozpoznala základní aspekty díla jako snahu osvobodit a nechat žít vlastním životem jazyk, u nějž se doufá v možnost lepšího zachycování pravdy pomocí naprostého či selektivního, ale chytře rozhodnutého vykloubení z pravidel; matení děje i jeho aktérů tak, aby skrz použitý jazyk nemohla vzniknout konvenční představa narativní struktury; tendenci zhmotňovat fantasticky zdeformovanou reprodukci reality mimo mimésis; důraz na všeprostopující roli temporality, na nelogičnost roztržitého času a na monumentální příznak věčnosti; neustále objevování pohodlné iluzornosti a nestydaté lži ukryté v zažitých konvencích.

Ve studii Nakhimovská uvádí, že Vveděnského poezie není zcela surrealistická, ale je vedena zákulisním vzorcem „slovního stroje“.<sup>204</sup> Vyzrálější díla nejsou příbuzná s automatickým psaním, které bez uvážení chrlí proudy usazenin z podvědomí, ani s primitivní až směšnou slovtvorbou zaumného jazyka. Vveděnskij moc dobře ví, kam a proč deportuje ze svých sdělení naivní smysluplnost. V posouvání významu prohlášení a jeho vědomém zahazování postupuje promyšleně, nejprve vymýšlí alogické modrotisky stojící za uspořádáním textu a teprve následně je v konkrétnosti uplatňuje. Nakhimovská tvrdí, že před rokem 1929 tvůrce produkoval náhodnější výsledky. Šlo o rychlý verbální proud frází, vidin, neskutečných dějů a neuspořádaných obrazů, jejichž vzájemná asociace se ale limitně blížila nespojitosti, konfúzi a kontingenci. Jde o bujný, rotující chaos vyskládaný z původně významově korektních jednotlivin – je to koláž. Tato koláž, v určitém smyslu spřízněná např. s abstraktními výtvarnými kolážemi Pavla Filonova, mění snadno zpracovatelné miniaturní obrazy, které stojí v úplném základu, na neuchopitelnou změt' polodějů a neukončeností, které přesto tvoří podivnou koherenci, neboť je jejich cílem právě konstrukce vyjádření tak bizarního a zároveň vábívého, až nabyde silné zajímavosti. Co text ztrácí na jasnosti a ovladatelnosti, to

---

<sup>204</sup> Nakhimovsky, A. S., *Laughter in the Void*. op. cit., s. 105.

dohání novostí hádanky, která by bez roztržitého všeho líčení vůbec nemohla nastat. Nebyla by vábivá, kdyby Vveděnskij vědomě neponechal v textu na přiměřených místech zcela smysluplné myšlenky a scény, které i tyto rané zaumnosti nenechají upadnout do nezajímavé absolutní nahodilosti, byť mají zvláště ve srovnání s vyspělejšími pozdějšími pokusy vcelku na kahánku. Již v této fázi ví, že chce dávkovat odkazy na básnické vděčné obrazy povahy světa a člověka, jejich běhu a údělu, Boha, společnosti, zimy, násilí, chmur, krajiny, zvířat, času, snu, reality apod.

Jako se jednotlivý stavební prvek bez smyslu objeví, tak se také ztratí a text tím nijak nezchudne, protože mu to vlastní šílenství nedovolí. Raný Vveděnskij se nezřídka nechá ovládnout vědomím přicházejícího zmaru totálních rozměrů. Nekompromisně pak popisuje nevysvětlitelný pád do nejčernější tmy a ničivou odplatu světa na člověku. Bůh není u raného Vveděnského osvícení, ale ničitel – nepozvedá ani nechybí, nýbrž trestá. Druskin tvrdí, že teprve básní „Všude kolem je možná Bůh“ (1931) básník začíná koketovat s opatrnou nadějí, samozřejmě stále zahalenou do absurdní surovosti.

Naději ale nenachází ve světě, nýbrž v nepredikovatelné posmrtnosti. Právě v tomto momentu začíná uvažovat o tom, že je ve smrti možný zázrak, který vytrhne mysl z mrtvých daností vědomí a osvobodí jazyk od jeho světských pravidel již totálně. Daněk rané experimenty hodnotí takto: „Střípky myšlenek, zaklínadel, autonomních obrazů a představ svévolně spojovaných a rozrušujících logickou vazbu textu, fotografické záznamy reálného světa proluté halucinacemi a bláznovskými vizemi tu dotvářejí jakousi výtvarnou expresionistickou strukturu nebo až kubistickou mozaiku přírodní či světové katastrofy.“<sup>205</sup> Nakhimovská to označuje za extrémní styl a ačkoliv ho hodnotí jako příznačný pro poetickou teorii, na které OBERIU stálo, konstatuje, že dominance tohoto zcela rebelujícího, ale též ne zcela perspektivního přístupu netrvala navždy.

Rok 1929 a následující období autorka studie vytyčuje jako mezník, po němž se křiklavě avantgardní Vveděnskij přichýlil k viditelně pokročilejší jasnosti myšlenky i struktury, k užšímu sledování podstatné filosofické mozaiky. Dělo se tak ale stále v rámci „sémantického experimentu a poetické absurdity“,<sup>206</sup> jak jedním dechem upozorňuje Nakhimovská, kdy Vveděnskij stále ruší jak sémantiku a s ní spojenou interpunkci, kterou vynechává nebo užívá, jak se mu hodí,<sup>207</sup> tak i smysl interních situací nebo popisů v básni. Básně adoptují určitý děj,

---

<sup>205</sup> Vveděnskij, A., *Smrtipoty*. op. cit., s. 94.

<sup>206</sup> Nakhimovsky, A. S., *Laughter in the Void*. op. cit., s. 104.

<sup>207</sup> Vveděnskij, A., *Smrtipoty*. op. cit., s. 102 – Daněk vyhodnocuje, že Vveděnskij čárky vypouští „takřka genocidně“ a k interpunkci se „chová jako k okapové rouře“.

posloupnost a vytváření poněkud jasnějších představ, byť jsou stále vrcholně tajemné, nevyzpytatelné, fluidně přetvářené za chodu a vědomě vychylované. Právě tímto obdobím začíná tvůrčí fáze, ve které se u Vveděnského prosadily a draly na povrch otázky po času, smrti a Bohu, pokládané na neurčitých zásvětních plochách, které převracejí a rozkouskovávají světský základ své reflexivní narativní linie. Je ale potřeba dodat, že např. i básně z let 1928, které přebásnil Daněk, již dokazují obrovský kvalitativní posun od nedotažené zmatenosti k působivému jinosvětu. Nakhimovská pochopila, že většina děl z let 1929 a 1930 již slouží jako anotace k neurčitému dění, které přijde po smrti. Shledává také, že převažuje šklebící se ironický tón, kterým je celé téma znevaženo právě proto, nakolik je zcela fundamentálně závažné. Vveděnskij musí jeho autoritu znevažovat proto, aby nad ním nezískalo navrch. Otázky po času, smrti a Bohu jsou v díle pokládány jednoduše, ale odpověď se rozkládá na ploše mimo chápání, čímž je také veškeré reálné sdělení završeno.

Rané texty nového období, tj. z 29. a 30. roku, jsou rozděleny do dvou pomyslných kategorií: fantastické, objevné výpravy a dramatické dialogy.<sup>208</sup> Jde ale, jak Nakhimovská dodává, spíše o tendence než pevně dané ohrady, a tyto tendence se mohou v různých dílech syntetizovat. Vždy ale postupují vpřed podle vlastní logiky, která se vyvíjí sama v sebe, proplétá se vnitřkem vlastní kostry, protože jsou její zákony integrálně abstraktní – abstrakce, jako např. pocit neurčitosti daný neukotveným prostředím, de facto nereálným děním/neděním nebo podivně definovanými postavami, které mohou být i předměty, pojmy nebo vlastnostmi, potom odkazuje na konkrétno takovým způsobem, že ho vlastně tajemně rozšiřuje.

K tomu slouží i hrátky se slovy, částečné rýmy, prohazování slov a znepokojivé změny ve vnímání a zaměření. Vveděnského drama bere za svůj páteří předpoklad vtipnou a záměrnou proprietu, že je z divadelního úhlu pohledu vlastně do značné míry nehratelné a v případě realizace ve fyzickém světě je nutné přistupovat ke tvůrčím kompromisům a novým řešením neřešitelného pololčení a vybočování. Litevský režisér Oskaras Koršunovas,<sup>209</sup> který dvě jeho hry zpracoval, proto musel zvolit velmi volný přístup k látce a řídit se spíše celkovým duchem, do kterého zároveň neváhal vložit různé vizuálně–kinetické spektakly pramenící čistě z jeho vlastní invence. Výsledek je dost možná ještě bizarnějších proporcí, než jaké do svých děl včlenil samotný Vveděnskij.

---

<sup>208</sup> Nakhimovsky, A. S., *Laughter in the Void*. op. cit., s. 107.

<sup>209</sup> *Oskaras Koršunovas* [online]. Oskaro Koršunovo Teatras [cit. 2018–06–27]. Dostupné z: <https://www.okt.lt/kurejai/oskaras-korsunovas/>

## 8.2 „Fakt, teorie a Bůh“ (1930)

Nakhimovská nám celkový přístup střední epochy Vveděnského tvorby, která předznamenala všechno následující, ilustruje např. na básni „Fakt, teorie a Bůh“ (1930). Ta začíná tím, že je (podle výkladu A. Nakhimovské) „Fakt“ nasátý věčností a končí něčím, co s určitou pravděpodobností může být biblickým odkazem, ať už jde o obligátního hada z Genesis nebo o odvozené pojmenování Satana („starodávného hada“) ze Zjevení Janova. Český překlad není znám, proto opět následuje náčrt, který byl vytvořen pro účely této studie:

„A toho dne mne nalákal  
Magnet kojenců a hrobů  
Ráno jsem se vzpřímil  
Sedl si na stuhu  
Květiny byly v rozpuku  
Uklonil jsem se monumentu  
A tiše se vytratil za dřevo  
Sen byl příjemný  
Datum se posunulo  
Vidím noc kráčet pozpátku  
Lidi to před mými zraky odnáší  
Oceány mince a hrob  
Bučící labuť a síla  
Všechno to vidím a mluvím  
Ale nesdělují nic  
Na všechno jsem přišel. Chápu  
Vyjímám ze svého těla myšlenku  
Pokládám hada na stůl  
Je můj i svůj vlastní současník“<sup>210</sup>

Báseň pokračuje dialogem „Otázky“, „Teorie“ a „Odpovědi“ nebo oddělením vlčí duše od těla a následnou schizofrenní situací, kterou čerstvě pošlý vlk zažívá. Obecně jsou Vveděnského mrtví rozpolčení, bezcílní, kroužící. Dále následuje i odevzdané konstatování

---

<sup>210</sup> Nakhimovsky, A. S., *Laughter in the Void*. op. cit., s. 113.

smrtelnosti a z ní plynoucích omezených možností z úst dvojice padlých bělogvardějských důstojníků:

„My jsme my  
Jsme z temnot  
Vy jste vy  
Kdepak jsou lvi?  
Jsme otroci  
Sedíme a lkáme  
A do svých hrobů  
Hromově padáme“<sup>211</sup>

Na to Fakt odpovídá:

„Ale hrozivý je tajuplný fakt  
Kde jsou ty kopce a ten entr'acte  
Co vlastně, děti, víme  
O Bohu a spánku“<sup>212</sup>

Nechybí proklamace nepoužitelnosti náboženství v konfrontaci se smrtí nebo Faktovo uznání všeprostopnosti smrti s jakousi relativně prosvětlující epilogovou větou:

„Nikdy jsem nezažil významnější epochu  
Konec a smrt jsou bratrské blešky  
Nezbývá než  
Ležet a zrát  
Sledovat sebe sama skrz vlastní pěst  
Nezbývá než  
Sedět a hnit  
A jako zázrakem táhnout ze smrti vlákno“<sup>213</sup>

---

<sup>211</sup> Ibid., s. 116

<sup>212</sup> Ibid., s. 117

<sup>213</sup> Ibid., s. 117

A vše končí něčím tak lakonickým a nevzrušeným, jako je následující rozhovor s Bohem (je zde celý), kterému samozřejmě předchází nepoměrně delší a členitější uvedení a probuzení zvědavosti:

Bůh (postaví se): Uvelebbe se. Dnes jste mými hosty.

Otázka: Jsme kde?

Odpověď: Jsme kostmi?<sup>214</sup>

Jde navíc, alespoň podle Nakhimovské, o jedinou důležitou událost celé básně. Jak vidíme, Vveděnského baví sofistickovaně narušovat zvyklosti a čím důrazněji je zprohýbá, tím spokojenější nepochybně je. Často se vyžívá v tom, že na již samu o sobě nesouvisející otázku či prohlášení naváže ještě daleko razantněji nesouvisející odpovědí. Necháává odvanout kauzalitu, trhá linii a jednotlivé segmenty svazuje zcela libovolně. Ale pozor, opět si připomeňme: nejde o kontingenci zaumného jazyka, ke které měl blízko raný Vveděnskij začátku 20. let, protože po vycizelování stylu již neomylně sleduje skrytý záměr, který formuje danou podobu vyznění – ač se to nezdá, iracionální proudy básně pramení z podzemí rozumově motivovaných popudů.

V tomto posledním úryvku můžeme sledovat zhruba následující myšlenkový odkaz: jak „Otázka“, tak „Odpověď“ se v poslední instanci ptají, je jim přístupné jenom tázání, před Bohem nemá „Odpověď“ žádnou odpověď a obě formy jsou tudíž nerozeznatelné, stejnoměrné. Bůh navíc nijak nepřispěje k objasnění a jenom rozvíří další zmatek, namísto záchrany posune nepochopitelnost dál. Není tak spásou, ale jen dalším aspektem nepochopitelného. Otázka neví, kde je, navíc se ještě ptá kostrbatě (v originále je gramatické vykloubení znatelné): odkaz na lidskou nevědomost ohledně podstaty svého okolí, kterou básnická absence orientace v podivných bezčasových prostředích samozřejmě ještě daleko umocňuje. Lidská orientace, a podobně tak i chápavost, komunikace, popisnost, zacílenost, je přemístěna do bizarních končin jen proto, aby byla umocněna a odhalena její nemohoucnost již ve „známém“, „nepřekvapivém“ prostředí naší každodennosti. Odpověď se ptá, zda jsme kostmi: tázavý odkaz na temporalitu, nezvratnost rozkladu, který odhaluje v aktuálních, živých a zdánlivě pevně posazených momentech prosvítající kostní bělobu. Možná jde i o narážku na to, jestli je pomíjivost nutná a opravdová a na to, jestli už dávno neprobíhá, ač je dosud neviditelná. Bůh je hostitel: určuje pohodlí, nepohodlí a program svých hostů.

---

<sup>214</sup> Ibid., s. 118



Nakhimovská říká, že nejdivnějším jevem nakonec je charakter postav, protože hlas může být udělen prakticky čemukoliv – abstrakcím (např. Děťátko Vina<sup>215</sup>), mýtickým postavám (anděl, démon), zesnulým nebožtíkům (oběšenci), přírodním prvkům (meteor...), lidem („blb–logik“) nebo jejich částem, postavě s medailí na zádech (ta se ovšem prokáže jen gestem ruky), více lidem srostlým do sebe, neurčeným postavám (On, Nevísekdo), a (často symbolickým) zvířatům, a tyto entity mohou být dále předmětem rozdělení na drobnější hlásky, které se mohou oddávat i samomluvě nebo mluvě – nemluvě.

Vveděnskij používá prostředky absurdního dění a psychologické deformace postav, čímž jejich pohnutky a činy zbaví nároku na psychickou transparentci, který je součástí konvenčních mimetických nápodob světa – jeho postavy i prostředí nejdou psychologicky vysvětlit a je to jejich základní stavební záměr. Nakhimovská tvrdí, že jde o animované abstrakce s velmi vzdálenou příbuzností k bytostem z masa a kostí. Jsou velmi viditelně odlišeny a zabsurdněny, jednají, jako by je ponoukaly k činu naprosto zalconěné pohnutky, jejichž značná odpoutanost od smysluplných cílů a úvah je činí podivně osvětlenými. Ovšem jednají tak s naprostou samozřejmostí, podobně, jako jsou mechanismy uvnitř snu v okamžiku jeho pevného probíhání pocíťovány jako normální a běžné, přičemž jejich vyřazení ze soustavy železných zákonů kauzality většinou lze zjistit až v bdělém stavu pomocí srovnání bdělého a snového průběhu.

Jednání postav je z vnějšího pohledu absurdní, ony si však navzájem rozumějí, chápou se a v legitimizaci absurdity pokračují bez otřesu. Události, které se odvíjejí, jsou z naší perspektivy zruďné, svým nesmyslem a nevyzpytatelností až ohrožující, ale jejich aktéři je berou jako normální – jejich logika je hodnotově odlišná.

Shrnuto se nejedná o skutečné činy, ani o skutečný prostor, ani o skutečné postavy, vyvozuje Nakhimovská, a je to tak schválně. Takový neskutečným prostorem, abstraktní poeticko–filosofickou plání, je např. „altán světa“ ve „Faktu, teorii a Bohu“. Postavy v něm „sedí“ a sdělují závažné obsahy myslí (Sobě navzájem? Slyší se?), ale díky znalosti mechanismů Vveděnského světů již víme, že si nemáme představovat polohu vsedě ani doslovně vyzobrazený altánek určený aspekty opravdového objektu, jeho reálného předobrazu. Altánek je „bratrem planet a hvězd“<sup>216</sup> a jde o aluzi na ruské 19. století, neboť zahradní altánek pro vznešené debaty je jednou z nezbytných rekvizit této epochy. Nakhimovská vidí souvislost s manifestem OBERIU z r. 1927 (jeho plné znění lze doporučit čtenářově pozornosti – Vveděnskij se zhostil jeho veřejného přečtení v sále leningradské Kapelly, které následovalo

---

<sup>215</sup> Vveděnskij, A., *Smrtipoty*. op. cit., s. 37.

<sup>216</sup> Nakhimovsky, A. S., *Laughter in the Void*. op. cit., s. 116.

po vystoupení Vladimíra Majakovského) a nepřekvapivě i s vysoce zajímavými filosofickými úvahami v „Šedém sešitu“ z let 1932 – 1933, kde Vveděnskij skutečně popírá nutnost realismu a logiky v umění, které má irealitou realitu rozšiřovat a tedy pomáhat vysvětlit, a kde neuznává ani slepou past prostorové objektivizace času a jeho neživoucího zachycování v jazyku (útok na slovesa i na zobecňující, seskupující pojmy).

Proč Vveděnskij co možná nejdůkladněji porušuje očekávání a ohýbá do absurda jak promluvu, tak charakter svých postav, a nechává tak vyrůst velmi podivná prostředí? Protože absurdita, jak ji zhruba definuje Camus,<sup>217</sup> je rozpor mezi lidským očekáváním a tím, co skutečně v universu probíhá. Universum je nedostatečně receptivní, neposkytuje člověku odpovědi na jeho vyšší požadavky a dosud ani platformu k jejich uskutečňování. Nereaguje, nevyjednává, ba ani neodmítá, pouze temně hučí a otáčí se v odvěkém běhu přírodních proměn a vývoji. Prostorově bezedný kosmos, o němž staří Řekové neměli ani pojem, nás ještě nezačal brát za rovnocenné partnery, a my už po něm požadujeme nesrovnatelně plnější smysl existence, jehož absenci pocítujeme. Pouhý vznik, zánik a mezičasové udržování přestalo platit za uspokojivou lidskou komponentu universálního koloběhu – člověk pocítil touhu po nadsmyslu, jehož povahu ale (zatím) není schopen popsat. To je zřejmě ideální podmínka k tomu, aby skutečně naběhl do mlhovin na dráhu jeho získání.

Tím, že Vveděnskij absurditu nejen zreplikuje, ale nechá ji pučet nevidanými zákrutami, upomíná čtenáře na běžnou, do nejposlednějšího nezodpovězeného očekávání pronikající absurditu každodenní existence. Vrací k ní pozornost a vytváří její zradikalizovanou množinu, která poté interně účinkuje v těch bytostech, které se jí mohly i odnaučit vnímat. Básnickovým cílem není jen reflexe určité souběžné, adaptované a tedy spoluvinné absurdity lidské logiky, která vytváří sice funkční, ale nepronikavé verbální vztahy a různé reflektující, komplexní integrace obrazů věcí, dějů a pozic, ale chce dosáhnout i dislokace čtenáře, rychlého přemístění pryč z běžného pole prozkoumaných a nepřekvapivých, tedy relativně prediktabilních psychosociálních jevů.

Vnímající subjekt uměleckého díla takového typu má působení díla přimět všimnout si nového postavení, ze kterého lze chápat svět, ba dokonce ho do něj pomocí série porušených snových obrazů vhodit. Má ho díky vzbuzení zájmu vytrhnout z automatizovaného chápání skutečnosti. U Vveděnského je to aluze na onu „facku veřejnému vkusu“, jak ji zpopularizoval futurista a bolševik Majakovskij. Ve své nepovolené mystice snového polosvěta je Vveděnskij podstatně duchovnějším a tedy nespoutanějším a multiprostorovějším, než jak to dovolí levicově

---

<sup>217</sup> Camus, A., *Mýtus o Sisyfovi*. Praha: Garamond 2015.

útočný, avšak za každou cenu srozumitelný a přísný materialismus tehdejšího protežovaného socialistického realismu, který v SSSR postupně začal s tlakem státního aparátu v zádech vytlačovat všechno jiné „vyšší umění“.

Zdánlivě nesmyslné projevy Vveděnského alogismu jsou určeny některou podstatnou filosofickou ideou a jejich zvláštní ohnutí reality není samoúčelné, ale má za cíl právě představit a propagovat tu či onu základní ideu. Tak např. Kostomarov, historik z Vveděnského básně „Svědék a krysa“ (Ochevidets i krysa), slouží svým zdánlivě nonsensovým přístupem ke konverzaci ve skutečnosti skryté myšlence a čemusi jako satirickému účelu. V odpovědi na nesouvisející otázku několikrát za sebou vyřkne dvoumístný počet let, což završí prohlášením „Vše kolem je pouze křovina.“<sup>218</sup> Robertsova interpretace je přesná: jde o karikaturu „historického“ vidění světa, které daný historik vzal za své jako hlavní nástroj pro rozčlenění, uchopení a tím i zvládnutí světového celku.

„Slepá posloupnost roků“,<sup>219</sup> jak tuto pasáž Roberts nazývá, je upozorněním na fakt, že i historické vnímání a pokus získat nad chaosem/řádem existence převahu jejím popsáním a historickým kategorizováním je jen jedním možným modelem myšlení, které se navíc může stát samozvaně důležitějším, než jak by ho viděla třeba poetická vnímání do značné míry ahistorická a tedy nadčasová, a Vveděnskij jej nejspíš i proto vidí jako hodné podkopnutí. Jde totiž o vnímání času, s nímž ho již nic nepojí, protože se vyznačuje popisností, odstupem a linearitou – a on se od takového chápání ve specifické části života záměrně odpoutal, či s tím alespoň filosoficky koketoval. Tím, že zapojíme popisný odstup, se zároveň odpojíme od zastřešené slibného chaosu, ztratíme zřetel k našemu nepřesekнутelnému napojení na nepochopitelné, které nejspíše v lidských bytostech působí nejpronikavěji právě tehdy, pokud ho nevnímají nebo potlačují.

Lineárně historické posloupnosti událostí jsou, alespoň z určitého psychologického, nikoliv praktického a zjednodušujícího hlediska, chladně nedostatečné, a pro popis světa nejsou vhodným narativem – konvenční způsoby mluvy a myšlení nejsou vhodným, resp. opravdovým narativem, způsobují pocit falešného ovládnutí světa v čase a jejich funkce pro lidskou bytost je tedy spíše iluzivní, ujišťující a uklidňující. Jejich převrácením a deformací dosáhneme naopak hlubokého zneklidnění. To je blíže „pravé“ podstatě světa, jak ji svébytně vidí ti z ruských umělců sdružených v OBERIU, kteří předznamovali absurdní drama nebo pozdější surrealismus. Převrácená mluva doprovázená prakticky nevysvětlitelnými činy lépe dosahuje onoho vzdáleně hučícího neovládnutelného mlhava sotva hmatatelné skutečnosti, který je

---

<sup>218</sup> Vvedensky, A., *An Invitation for Me to Think*. op. cit., s. 101.

<sup>219</sup> Roberts, G., *The last Soviet avant-garde*. op. cit., s. 44.

skrytý pod vrstvami uměle pokojných (uspaných) představ a konvencí jazyka i logiky, jak se vytvářela, rozvíjela a v současné podobě ustálila v zájmu zjednodušující užitečnosti.

Podobně můžeme uvažovat o mnoha jiných umělcích, kteří sdílejí analogický cíl dislokovat příjemce svého díla, znejistit ho, zmást a pomocí vybočení ho přinutit uvažovat jinak, pociťovat skrytost a nesamozřejmost: nabízí se třeba malíř a filmař David Lynch. Žižek ve své eseji *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*<sup>220</sup> rozprostírá podobné základní schéma pro výklad, které spočívá na tom, že chce umělec obraznou formou přivést na světlo pocit přibližování se skrytému, znepokojivému jinému Reálu (Žižek si tento pojem půjčuje z lacanovské triády Reálna, Imaginárna a Symbolična). Reálu se skrývá pod povrchem nebo visí kdesi mimo klid a pokoj zdánlivé jistoty. Na škále skutečnosti zaujímá vyšší stupeň, než uklidněním vynucená konvenčnost, je syrové a neústupné. Reálu se nelze vyhnout jinak, než obrannou příchýlností k nějaké jistotě, k onomu minimu idealizace, které je potřeba na zaclonění Reálna. Zde je jasně patrná paralela s naším případem časových iluzí a nepřijemných podzemních pravd, které jsou těmito fikcemi a konstrukcemi pokryty. Je na místě připomenout Orwellovu větu z 22. března 1946: „Vidět to, co máme *přímo před očima*, vyžaduje neustálé úsilí.“<sup>221</sup> – podle Michaela Chabona si lidské vědomí, podrážděné pradávou „noční pravdou“, odvyklo na tuto pravdu hledět bez odlehčujícího filtru. Podléhá proto autonarkotickému kolébání, vzpřičilo se tuhým vrstvám skutečnosti a kvůli docílení snadnějšího fungování s doširoka zakrytými očima se tak připravuje o možnost výstižnější reakce:

„Lidská mysl, dost možná traumatizovaná neustávajícími ponurými pravdami evoluce a lidských dějin – mysl, ta starodávná a podivuhodná soustava naučených a inherentních předpojatostí, zvyklostí smyslového třídění a přibližných kognitivních pravidel – se stává odolnou vůči pravdě.“<sup>222</sup>

Mysl se tedy otužuje proti újmě, kterou vyzařuje realita, ale zároveň k ní v souladu s tím ztrácí zřetel a měkne, vypouští původce zneklidnění ze svého chápání. Logickým důsledkem je snaha určitých jedinců vystavit tuto mysl šoku, přesadit ji do tzv. „nekomfortní zóny“. Musíme mít stále na paměti, že šok z absurdity zde není samoúčelný, slouží přemísťování a rozšiřování a má opět přivést do paměti lidské bytosti inherentní deficit smyslu, který bytost neustále

---

<sup>220</sup> ŽIŽEK, Slavoj. *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*. Seattle: Walter Chapin Simpson Center for the Humanities/University of Washington 2000.

<sup>221</sup> Orwell, G., *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell: Volume IV, In Front of Your Nose*. London: Martin Seeker & Warburg Limited 1968, s. 125.

<sup>222</sup> Chabon, M., David Lynch's Night Truths. *The Paris Review* [online]. New York: The Paris Review 20. 3. 2018 [cit. 2018-06-27]. Dostupné z: <https://www.theparisreview.org/blog/2018/03/20/david-lynchs-night-truths/>

odsouvá do ústraní („zapomíná“ na něj, aby si ulehčila a rekonstruovala se). Deficit smyslu odkazuje na vnořenou úroveň chybějícího rozklíčování reality, skrytější, než jakou dovede ve světě rozpoznat zdravá lidská logika, z níž poté teprve odvozeně čerpá jazyk.

V procesu tohoto čerpání tedy nemůže jazyk překročit již z podstaty tápající a povrchní lidskou logiku, která i ve svých nejlepších, nejsoustředěnějších a nejkreativnějších vypětích v dějinách chápání zkrátka nedovedla poskytnout stále unikající absolutní objasnění, které by již nepotřebovalo podstavec a náhražku imaginace či dodatečné racionalizace, protože by bylo nezvratné a podložené přímo zjištěnou, apodiktickou evidencí. Tápání je tedy podstata našich logických operací, je jim vlastní objevování, protože mysl nemá k dispozici dostatek vjemů a informací, aby již mohla přestat dosahovat dalších a dalších spojení a spokojeně odpočívat. Jedině tápání a nahmatávání ve tmě umožní v životě podržet alespoň určitý stupeň funkční jistoty.

To ale naši logiku nijak neshazuje, pouze usazuje do patřičných, reálných a podčleněných mezí, které lze v ideálním případě chápat jako postupný pokrok a projasňování celé plejády základních otázek (včetně obohacování odborné i veřejné debaty o zbrusu nové), v gnoseologicky pesimistickém pohledu zase jako nepoučitelné „klouzání po povrchu“, jak to formuluje Vveděnskij, nebo (namísto ideje pokroku, této věčně napnuté linie, na níž zručně balancuje optimismus) jako cyklické objevování a ztracení různých uchopení reality, které ale nepostupující po přímce „naivnější → poučenější“ a spíše po jejím matoucím laně různě a klikatě poskakují tam i zpět, což je ostatně jedno z příznačných kinetických připodobnění k narativní taktice námi zkoumaného básníka. Ten totiž neváhá proskakovat budoucností skrz minulost a vysvětlovat tím (ne)přítomnost. Terčem jeho nesmyslu je právě smysl.

### 8.3 Racionální iracionalita

Alice Stone Nakhimovská člení Vveděnského chápání smrti do tří větví: smrt jako absurdita, smrt jako zmatení a smrt jako vjem.<sup>223</sup> Do první kategorie podle ní náleží ty situace v básnickově díle, které jdou na vrub smísení všedního jednání s vychýleností zásvětí a ústí do jakéhosi podsvětního absurdního divadla. Do druhé patří všechny popisy intelektuálního bloudění a afatické distorce vší chápavosti a schopnosti zpracovat sdělení. A konečně třetí souzní s možností posmrtného osvětlení – smrt jako nejzazší zjištění, získání přístupu k řešení hádanky

---

<sup>223</sup> Nakhimovsky, A. S., *Laughter in the Void*. op. cit., s. 123.

všeho prožitku, nevídané rozšíření vnímání a vstup do širší skutečnosti. Proti nějakému religióznímu zneužití poslední kategorie mluví poznatek, že v textech většinou vyznívá toto očekávání naprázdno, jak Nakhimovská rozklíčovala na příkladu provokující básně „Konchina moria“ (O skonání moře), v níž rozdílně založení i motivovaní sebevrazi, kteří chtěli smrtí prožít, přijdou do posmrtného světa, jsou jím masivně zklamáni, protože je jen parodií světa předchozího, pokusí se dostat zpět, ale již jim to není umožněno.

Na příkladu sesterských básní „Znachenie mora“ (O významu moře) a „Konchina moria“ (O skonání moře), které Nakhimovská do detailu rozebírá,<sup>224</sup> je vidět, že Vveděnskij chápe Boha jako souseda všeprostopující absurdity, nikoliv jako obránce před ní. Nakhimovská připomíná, že jeho výskyt se často pojí se sarkasmem a pokud je Bůh podroben satíře, je cílem nikoliv samotná možnost boží existence, ale představa Boha v tradičních náboženstvích. Důležité je mít na paměti dva typy absurdity ve Vveděnském, jak je rozdělila Nakhimovská: první má parodický záměr, druhá zrcadlí tajemství. Druhý typ chce být zřetelnějším odrazem hvězdy absurdity, který znamená přijetí pravdy jako absurdity – má existenciální a ontologický charakter, je odvozený z temporálně zapříčiněného nesmyslu všeho prožívání a v podstatě na něj chce neustále myslet, odhalit ukrytou prázdnotu vší cesty vyměřeným časem, která stojí i za pokusy myslet svět jako hojnou, zázračnou plnost a tím prázdnotu ignorovat. Jedině v této prázdnotě se pak může ozývat zvonivý smích, který ji neohraničeně akceptoval a který ji navštěvuje proto, aby ji objal a přehlušil.

Ve 30. letech v básnickově díle absurdita vibruje proto, aby konotovala jednak nesmyslnost všedního života, jednak hloubku mimo dosah rozumu, přičemž jedno je podpíráno a určeno tím druhým. Také vědomé užívání fragmentů banální promluvy je způsob, jak upozornit na banalitu každodennosti a plochost komunikace, odkopat z ní zdání nutnosti a samozřejmosti – v podstatě se jí s kamennou tváří vysmát. Racionalita je na živý dialog s vířící neuchopitelností krátká, a protože její vlastní ohraničenost nedovoluje integraci sice přehlušujících a ohrožujících, ale naprosto stěžejních aspektů myslí, musí se básník vydat směrem k iracionálnímu ignorování kauzálních propojení, očekávatelných průběhů. Dosahuje tak iluminace iracionality, kterou chce představit ne jako nebezpečnou pouštinu za ochrannými hradbami konvenčního uvažování, ve které se malý člověk ztrácí a schne, ale jako druhou nutnou komponentu v dualitě myslí. Zapojování iracionality pak přináší rozvíjení reality do podoby, která si je vědoma racionálních i iracionálních sklonů a jevů. Toto zapojování připravuje nové modely širšího integrovaného emočního přístupu k vnitřní i vnější skutečnosti

---

<sup>224</sup> Ibid., s. 123.

a zamezuje pádu do rigidních škatulek přijatelných postupů, které odmítají, neuznávají a očerňují tvořivou moc iracionality proto, že může bořit jejich falešné ustálení a přivádět je do rovnováhy.

Iracionalita je obestřena závojem společenské nebezpečnosti proto, že by mohla nabízet nepřijatelná přijetí a řešení vnitřních konfliktů. Vveděnskij v jednostranně všední a tedy ochuzené realitě racionální nachází nepřekonatelné důvody, proč ji zesměšňovat a opouštět, a chápe ji výhradně jako základní stavební prvek pro absurdisticky založenou satiru i tragickou vážnost, pomocí které vstříc všední realitě posílá jako loďku po říčce gesto markantního odloučení. Všechna plavba po rozvodněné a nespoutané fantazii ale hořkne, když pochopíme, že jejím primárním důvodem je bezmezná odcizení a distance, oboustranné odvržení a neslavné utrpení:

„Hoře procvakla mi  
kost“<sup>225</sup>

Chtěná i nevíтанá distance je pro Vveděnského klíčovou veličinou. Olišovský píše:

„(...) V *Šedém sešitě* se objevují rovněž motivy hmyzu. (...) Jde o jakési obrazy elementů času, samotných událostí, které jsou časem naplněny. Je to čas mytologický, a na rozdíl od Charmse zde nejsou okamžik spolu s věčností vnímány jako vyprázdněné, jako neživé projekce (koncepty). Co je však charakteristické pro Vveděnského (...) je distance, s níž se na svět přírody a svět samotný dívá. Svět se nachází v čase, je událostí, ale autor stojí mimo tento čas, jako by se ho čas ani netýkal, hledí na něj jako na obraz, symbol času samotného. Až do chvíle, kdy jej začne postihovat závrat', padání. Padá, snaží se zachytit čas, ale nemůže a padá dál. Do nikam, anebo do nedořečenosti jako do řeky, neboť to, co jej strhává, je zase čas, ne už však mytologický, ale čas dějin. Tedy ten čas, který je závislý na obecně přijatých pravidlech a kategoriích. Motiv pádu jako by souvisel s motivem okna, průhledem do paralelního světa a s nemožností ve světě mýtu přebývat.“<sup>226</sup>

Pozdější básně stále neomylněji kráčí po podstavné filosofické tapisérii udávající jim myšlenkovou hodnotu a alegorický i intelektuální obsah – tázání po Bohu, času a smrti. Platí pro ně stále výstižněji, co Effenberger přisoudil surrealismu obecně:

„Není to svoboda a libovůle, která z této surrealistické interpretace činí sugestivní a inspirativní filosofii, nýbrž asociační odvaha, která může inspirovat jen tehdy, pokud je schopna

---

<sup>225</sup> Vveděnskij, A., *Smrtipoty*. op. cit., s. 56.

<sup>226</sup> Druskin, J. a kol., *Ten, který vyšel z domu...* op. cit., s. 209.

se rozvíjet v co nejdokonalejším argumentačním řádu, bez něhož by byla jen hysterickou gestikulací v hromobití zabsolutizované iracionality. Všechna stěžejní surrealistická díla jsou ovládána vůlí nalézt do krajnosti přísný řád nejužšího a nejpřirozenějšího spojení mezi racionálními a iracionálními stránkami života, nezlikvidovat tento rozpor, z něhož pramení duševní dynamismus, nýbrž osvětlit jej.<sup>227</sup>

Ať již kreslíme jakýkoliv obraz světa, vždy se tak děje na podkladu selektivně odchylených impulsů, které přišly z reality a jsou tudíž skutečné. Racionální i iracionální přístup k tvorbě odliktu světa tedy staví na podobné vstupní hodnotě, kterou je realita prožitku v různých variacích. Za vším irealismem stojí pevný vliv reality, její nehasnoucí dopad. Vzájemné vytlačování reality a ireality, pokud bude integrováno do organického propojení, může v této bilanci pomoci chápat jak racionální skutečnost, tak její rozumově neodvoditelnou a tedy od ní odpojenou mimorovinu.

#### 8.4 Dichotomie Lesa a člověka – mytologické planiny a časové temporality

Nakhimovská mimo jiné představuje i centrální, byť značně nadnesenou a nucenou dichotomii prostupující napříč Vveděnského dílem: propast mezi lidským časem, který uhání ke smrti, a nadčasovou říší přírody. Tu symbolizuje exprese Lesa. Les je sice nezasažený lidským časem a temporalitou, ale je také člověku nedostupný. Za samotnou čistou existenci Lesa lidská bytost platí tím, že je od něj nezvratitelně odloučena, tak jako od Boha, čistého času a absolutního smyslu. Kdo tvrdí, že tyto náležitosti dostihl, ten je od nich pravděpodobně odcizen ještě razantněji a naléhavěji. Nakhimovská tvrdí, že pokusy dostat se k tiché moudrosti Lesa vedou k uvědomění lidské odlišnosti, která zase nutně vede k míjení s podstatou Lesa. Říše Lesa je vyzobrazení ideálu, přiblížení k idylickým podmínkám neposkvrněnosti časem a je to také důkaz Vveděnského dualistického uvažování v této oblasti. Jde totiž samozřejmě o příkrý protiklad k lidskosti. Ustanovení Lesa je vytvoření nereálné a nezávislé mystické zóny, která má za cíl ukázat omezenost a ovlivněnost lidskosti i navrhnout k ní nejasně určenou alternativu. Tato alternativa ale bude fungovat bez nás, neboť není člověku srozumitelná („Ale ponechme les o samotě. V lese ničemu neporozumíme.“<sup>228</sup>).

---

<sup>227</sup> Effenberg, V., *Realita a poesie: K vývojové dialektice moderního umění*. Praha: Mladá fronta 1969, s. 91.

<sup>228</sup> Nakhimovskij, A. S., *Laughter in the Void*. op. cit., s. 153.



V Lese se odráží skutečná biologická příroda, která se obnovuje odumíráním částí. Oproti těmto částem má příroda tu výhodu, že, jak vyargumentoval Schopenhauer, jimi může libovolně disponovat, dělat s nimi pokusy, nechat je zmrzačit, rozervat a nechat projít trávícím traktem nebo je rovnou vrhat proti zdi – má jich k dispozici milióny, miliardy atd. a přisun neustává. Dodejme, že je proto pravdou a tíží, že opravdu agresivní diktatury své metody odkoukaly od této tváře přírodního koloběhu a jsou tedy zcela přirozené, posvěcené běžným chodem světa (jestli jsou žádoucí je odlišná otázka). V této současné epoše je příroda obecně vcelku milosrdná, resp. umenšená lidskou preventivní a rekonstruktivní technologií. Černě oděné oběti moru, který ve 14. století dovedl během několika let vybit třetinu světové populace, by ale mluvily jinak. Pokud budou za současné ontologické situace části přesvědčeny, že svůj nadřazený celek již drží v šachu, bude to typickým dokladem jejich hlubokého a domýšlivého omylu.

Les se vzpouzí porozumění, tedy ovládnutí i dialogu, tedy je uzavřen. Smysl existuje a má jakousi vlastní realitu, ale není srozumitelný lidské logice. Jak se od Nakhimovské dozvídáme, tato koncepce Lesa vychází z podobných konstrukcí u Chlebnikova a Zabolockého, a také je nám představeno pole, na němž se do Lesa podíváme: jeho náznaková zjevení nalezneme především v již zmíněném textu „Svědék a krysa“, dále v „Mně líto je, že nejsem zvíře“ a nakonec také v básni, kterou Václav Daněk v r. 1997 považuje za Vveděnského poslední dochovanou: v „Elegii“ z r. 1940, která s drtivou lítostí žalozpěvu, ale také s již značně precizní razancí sleduje záměr pranýřování prohřešků celé tehdejší generace, byť má nad sebou samozřejmě i auru nadčasovosti, protože vychází z určitého individuálního projevu, který bude platný nehledě na časoprostorové upřesnění. Jiné prameny uvádějí jako poslední „Gde, kogda“.<sup>229 230</sup>

Nakhimovská nám Elegii ukazuje jako vybočení, jako raritu, která se nedostává přehnaně daleko za obzor experimentování, neboť je určena přesnými formálními vzorci a není napuštěna ani sebeshazováním, ani ironií. Jako by básník ve svých posledních chvílích vycítil, že už není čas na humor, cílené rozměňování vši básnické deklarační a rozvolněné cestování všemi možnými narativními i antinarativními směry, a stmelil dílo do uceleného, silně raženého a mnohostranně vypovídajícího tvaru s nekompromisním dopadem. Zatímco jeho schválně zamlžené surreálné experimenty na naši hlavu dopadají hlavně těmi prostředky, které zůstávají kdesi schované, nedorečené, prostředím, které je tak vzájemně spojené a zamotané, až je vlastně

---

<sup>229</sup> Karásková, E., *Analýza tvorby A. I. Vveděnského s tematickým zaměřením na problematiku Boha, času a smrti*. op. cit., s. 12.

<sup>230</sup> Roberts, G., *The last Soviet avant-garde*. op. cit., s. 146.

tajemně nevykreslené, překvapivé a nové, ale přesto strohé a samozřejmé, a postavami, které připomínají zběsile klidné automaticky jednající stroje po zkratu a které jsou jakoby sešité z různých nesouvisajících rovin identity, Elegie staví tento efekt do pozadí a všemu kreslení básnických pocitových obrazů již nadřazuje pocit povinnosti, že musí předat poselství.

První výskyt Lesa ve „Svědkoví a kryse“ se materializuje po otevření okna.<sup>231</sup> Okno zde není impozantní znamení průletu duše do neznámého záčerní podsvětlního ticha, jako je tomu v odpovídajícím momentu u Charmse, ani znak hrozícího pádu, jako je tomu u Druskino vy básně Okno z r. 1928.<sup>232</sup> Zde je portálem do harmonie a souznění s přírodou. Vveděnskij obecně velmi ochotně zapojuje do svých básní přírodní a zvířecí motivy, jsou jeho značkou, ale vždy je pokryje jakýmsi temným tušením, aurou čehosi nepatřičného. Není jisté, zda jde o projekci člověka, nebo zda halí přírodu do nepokoje tlumené hučení nepochopitelného světa. Básník mluví s postavou jménem Markéta, ta mu navíc okno otevře. Znamená pro básníka průzor a průchod do harmonie i samotná Markéta? Je prostředníkem k přírodnímu světu? To není z textu zřejmé, protože následuje popis přírodního světa a ono lidské se v tomto výčtu, v popisném přivádění jednotlivých naturálních prvků do obraznosti, ztrácí v záhybech Lesa. Ovšem s výjimkou: na svět padl „noční stín“ a spí nejen orlí na nebesích, rostliny v lesích, ale u Vveděnského nepřekvapí, že spí i rakve, jejichž čas teprve přijde. Zde se do líčivé linie složené z odosobněných elementů Lesa vlomilo lidské prožívání času. Svět v tu chvíli přikryl nejen dávno uvelebený stín noci, ale také nepatřičný stín času, který nejde ze setmělé idyly odlomit. Jeho příkrývka padá bez varování, jako spadla i tato nenadálá a nesouvisající připomínka atemporální neopustitelnosti lidského chápání času. Uprostřed zdánlivého oproštění v lůně spící přírody Vveděnskij v souladu se svým zvykem náhle vypouští intelektuální šrapnel.

Otevřením portálu do Lesa se v rozsypaném narativu objevilo určité očekávání. Lze nejspíš dosáhnout spojení s přírodou, což by mohlo básníkovi velmi nejistě implikovat i setřásání času – země Lesa čas nezná. Nakhimovská nám ukazuje podobný motiv z nám již známé básně „Gde“ (Kde), v níž umírající hrdina připomíná řece jejich společné, ale tím spíš prehavé momenty, při nichž se nořil jak v řece, tak v sobě. Byl při tom uzavřený ve skleněném obalu, který na jiném místě Vveděnského díla, a to v zápisku ze „Šedého sešitu“ nazvaném „Předměty“,<sup>233</sup> vyjadřoval obepínající průsvitnou časovost, tzn. nutnou smyslovou předpojatost danou včleněním vědomí do transparentního toku časovosti. Skrz sklo času lze svět vidět jenom

<sup>231</sup> Nakhimovskij, A. S., *Laughter in the Void*. op. cit., s. 154.

<sup>232</sup> Druskín, J. a kol., *Ten, který vyšel z domu...* op. cit., s. 13.

<sup>233</sup> *Ibid.*, s. 192.

jedním způsobem, který stojí i v základu všech pokusů vidět časovost jinak, rozumově ji ozvláštňovat (viz všemožné slovní hrátky a prohazující kolotoče s koncepty minulosti, přítomnosti a budoucnosti). Ona je samozřejmě gumová, vždy se vrátí do původního tvaru, nedbá myšlenkového uchopení:

„Nehledě na všechny úvahy, čas neochvějně stojí dál, všechno zůstává jako dřív. Pochopili jsme, že čas a svět nejsou možné podle našich představ. Ale to je jenom destruktivní práce. Ale jak je tomu doopravdy? To se neví.“<sup>234</sup>

Svou perspektivu ovšem nabízí i Leonid Saveljevič Lipavskij (\* 15. 2. 1904 – † 1941 při obraně Leningradu), Vveděnského kamarád a kolega činar:

„Čemu se podobá čas? Sama tato otázka je podivná. Příliš jsme si zvykli na to, že čas je jediný možný, univerzální, vůbec takový není, nacházíme se v něm, jako se nacházíme ve vzduchu.“<sup>235</sup>

Na Vveděnského pochyby o možnosti správně vyjádřit běžný názor na svět, protože si lidské názory protirečí a ještě k tomu si nejsou kvalitativně rovny, a na jeho nejistotu ohledně skutečné povahy času tak, jak se jeví mimo naše vnímání, Lipavskij odpovídá:

„Proč nejsou teorie o čase přesvědčivé a nemohou ničím otrást? Čas není především myšlenka, ale vnímání založené na skutečném vztahu věcí, našeho těla v širokém slova smyslu, se světem. Spočívá v tom, že existuje individualita, a abychom mohli objasnit, co je to čas, musíme udělat opravdové změny, vyzkoušet různé varianty času.“<sup>236</sup>

A pokračuje v podobném gardu:

„Chceme rozplést čas a uvědomujeme si, že spolu s ním se rozplétá jak celý svět, tak i my sami. Protože svět neplave v čase, ale skládá se z něj. Čas se podobá posloupnosti, rozdílu a individualitě. Podobá se přeměně, která se zdá různou, ale zůstává totožná. Již nyní chceme vidět tak, jako bychom nebyli ohraničení tělem, jako bychom nežili.“<sup>237</sup>

Čas a člověk, tempus a individuum, jsou propojené chodby, kterými v sobě oba kráčí pospolu. Pakliže nechápeme hybný základ času, a ten je nezachytitelný, nemůžeme si činit ani nároky na rozřešení otázky lidské podstaty. Čas se děje pro nás, znamená průchod člověka nezastavitelnou temporální transformací. Viz tento Lipavského zápisek z poloviny 30. let: „První základní fakt: nezávislý čas neexistuje; zdroj času je v událostech, tj. v přeměnách.“<sup>238</sup> Kdo dovede navinout čas na svůj prst?

---

<sup>234</sup> Ibid., s. 148.

<sup>235</sup> Ibid., s. 156.

<sup>236</sup> Ibid., s. 148.

<sup>237</sup> Ibid., s. 156.

<sup>238</sup> Ibid., s. 117.

Lipavskij se ptá i na to, které elementy světa jsou stabilní a temporální, na jak dlouho, dochází ve svých úvahách o reflexním čase k dojmu, že existují prvky, jimž je čas vlastní a prvky, které ho nezahrnují, neboť mají jistou neměnnou integritu. Pojí čas s přeměnou, pohybem, pomyslnou křivkou. Přímkou a bod naopak považuje za bezčasí – zamýšlí se nad tím, jak by vypadal svět, pokud by byl zvukem, a to neměnným, nekolísavým, rovným a stále trvajícím nekonečným tónem: byl by to svět v souladu s načrtnutými předpoklady bezčasový. Nebylo by jednoduché určit, zda trvá konstantně, nebo zda vůbec není. Nerozdělenost stavebních prvků a nesrovnatelnost rozdílů ve struktuře skutečnosti by vzala času všechno měřítko pro evaluaci.

Čas je vnímán různě podle situace, z níž je právě pozorován (hraje roli povaha probíhajícího dění i naladění mysli), ale na jeho jádru se tím nic nemění. Zároveň je podle Lipavského látkou, ze které je svět utkána a v níž probíhá, ne nějakou externí přičleněnou realitou, která je na svět „hozena“ a pouze se světa dotýká. I Lipavskij v rozhovoru tematizuje otázku odmyšlení času a dostižení nadčasového nadhledu, který by překračoval celou tělesnost. A dodatkem „jako bychom nežili“ jej rovnou přidruží k zásvětnímu vnímání, k té jeho ideji, která doufá v rozšíření zorného pole smyslovosti, v přístup k odpovědi na dosud zahrazené otázky, resp. k samotné formulaci těchto revolučních otázek. Rozpoznává, že nám jakási základní limitace v realitě znemožňuje adekvátní pochopení času (on ji nazývá chybou v realitě). Dokladem je i tato věta:

„Pokud by se podařilo alespoň si představit, že by se čas vysál, pak bychom pochopili, jak by se nám bez něj žilo.“<sup>239</sup>

Clona času je tak matoucí, že jedineč její vyřazení je ztotožněno s otevřením očí, s průchodem do jiné úrovně vědomí. Třeba k tomu universum směřuje samo: v roce 2009 Marc Mars, prof. José Senovilla a Raúl Vera z Baskické univerzity v Bilbau a Univerzity v Salamance představili teorii, podle které čas sám mizí, a v budoucnu proto dojde k zamrznutí života jako na věčně exponované fotografii. Což v podstatě není zmizení, ale zastavení času (tento rozdíl již díky Vveděnského zápiskům<sup>240</sup> dobře rozeznáváme). Jedinou nevýhodou z hlediska zjišťování nových podmínek bude, že se to teoreticky odehraje dávno po zániku Země.<sup>241</sup>

---

<sup>239</sup> Ibid., s. 156.

<sup>240</sup> Ibid., s. 191.

<sup>241</sup> MARS, Marc, José M. M. SENOVILLA a Raúl VERA. Is the accelerated expansion evidence of a forthcoming change of signature on the brane? *Physical Review D*, College Park: American Physical Society, 2008, vol. 77, 027501, s. 526–537.

Ale zpět do sovětského Ruska. V básníkovi ve „Gde“ vše slábne, harmonie byla o to cennější, že měla jepičí život. Nakhimovská líčí to, co následuje:

„Smrtí hrdiny se jemný, prostorový svět „Gde“ (Kde) promění v pohrdající, temporální protějšek nazvaný „Kogda“ (Kdy). „Kogda“ je úmyslně nehezky: je to devalvace smrti, umění a možnosti porozumět.“<sup>242</sup>

Jak je vidno, prostor je útočiště, dočasné přístřeší a místo přijetí, zatímco čas je svíravý deformátor: bere prostor pod krkem a kroutí. Prostor je jasnější a familiárnější než čas, v němž se nelze bránit ani chápat. Čas je potom výsměch a rozkaz prostoru, rozhoduje o něm a udává jeho hodnotu. Podobný vývoj k umenšování původně rozvinutého kladu a překlopení do disonance je přítomný i ve „Svědčovi a kryse“. Možná je to proto, abychom parafrázovali Sartra, že systém oddaný úpadku instinktivně pracuje na tom, aby tento proces urychlil. Vveděnského světy jsou též nevyhnutelně mikrozrcadlením svého dějinného působíště, které ony základní ontologické linie, společné všem národům, různě zvýrazňuje a přivádí do popředí. Klika u okna se zasekne, Markéta lamentuje a stále dokola tento fakt artikuluje, což podle Nakhimovské označuje vpád a vlomení banality všedního světa do Lesa. A nadcházející pasáž vše ještě podtrhne:

„Nevěříme, že spíme.  
Nevěříme, že tu jsme.  
Nevěříme, že truchlíme.  
Nevěříme, že existujeme.  
Nevidíme, že nad námi  
vychází hvězda.  
Neslyšíme, že voda šplouchá  
modravými vlnkami.“<sup>243</sup>

Podobný motiv se nachází i v začátcích básně „Host na koni“ o návštěvě tajemného hosta, po které básník definitivně přestává vidět smysl ve světě a jeho podřazených součástech:

„zapomněl jsem žít v té zemi  
slov a zvířat vody hvězd  
večer spěl až k odcizení

---

<sup>242</sup> Nakhimovsky, A. S., *Laughter in the Void*. op. cit., s. 155.

<sup>243</sup> *Ibid.*, s. 156.

ode mě na mnoho verst“<sup>244</sup>

Analytické oko Alice Nakhimovské pasáž ze „Svědka a krysy“ vyhodnocuje jako vyjádření odcizení analytického myslitele od přirozeného světa, odstrižení od fundamentálního prožitku. My v něm samozřejmě rozpoznáváme i Vveděnského takřka až nebezpečně bazální pochybnosti, případně spíše jejich odkrytí a odhalení u ostatních. Jde vlastně o kritiku slepého míjení přirozeného světa, jeho samozřejmých a ujišťujících aspektů. Myslitel je podle Nakhimovské ochráněný před poezií i přírodou, a proto je jeho analytický hlas naprosto prozaický – měří, definuje, zjišťuje a pozoruje, z toho důvodu jsou mu také uděleny hranice a limitace, protože je může určit.

Jak vidíme, jde o detail variace na téma „věda vs. umění“, jedno z podrobnějších podurčení sváru racionality zcela vymezeného vědeckého třídění světa a otevřené, svobodné libovольnosti či samovolnosti chaoticky reflektujících uměleckých vizí. Absurdita je v kontrastu s vědecky třídícím přístupem ke světu ve Vveděnského díle zplnomocněna k neohraňčenosti, jak bylo vyjádřeno koncepcí „hvězdy absurdity“, na kterou jsme již narazili dříve. Ta totiž v porovnání s oddálenou a v sobě samé ohraničenou analýzou „nemá dno“ – nemá hranice, je všepřístupná a potenciálně omnipotentní. Vveděnskij absurditu dekoruje, oceňuje ji za její mezinárodní zásluhy tím, že ji zdvihá do nezměrných výšin. Ne nadarmo se básník ve své mladé tvůrčí fázi podepisoval činarskou „hodností“ „autor–rita bezsmyslnosti“. Někdo by mohl vyvodit, že Bůh, svět a absurdita jsou ve Vveděnského uvažování příbuzné, srostlé entity.

Nakhimovská dále označuje i historii jako protiváhu Lesa: je to konkrétní manifestace zobrazování času, tudíž jde o lidský příspěvek. Jak upozornil Roberts, Vveděnskij historii shazuje, a podobně to popisuje i Nakhimovská. Konstruování historie, tedy celá lidská historicita, je falešné vyrovnání s nezachytitelností celosti dění, které je navíc už v základu definitivně vyrušeno vlastní konečností.<sup>245</sup> Nakhimovská nachází náznak, že by se (samozřejmě pouze v symbolickém významu svébytného básnického světa) tato nezvratnost mohla dát obejít zapojením umění. Ve „Svědkoví a kryse“ však dochází k tomu, že postava spisovatele Gribojedova opustí umění ve prospěch historie (tzn. času) a následky jsou pro něj fatální.

„Mně líto je, že nejsem zvěř“ nechává Nakhimovská z hlediska přítomnosti a funkce Lesa v podstatě na pokoji. Přitom právě v tomto textu se objevuje úvaha o nesmrtelnosti nevědomé matérie, tedy v podstatě opět Lesa, který se zřetelem k míře atemporality a vědomého neprožívání o tolik převyšuje pouhého jednotlivce, až se zdá být podobnější Bohu.

---

<sup>244</sup> Vveděnskij, A., *Smrtipoty*. op. cit., s. 56.

<sup>245</sup> Nakhimovsky, A. S., *Laughter in the Void*. op. cit., s. 158.

Jako hlavní motiv básně určuje Nakhimovská protiklad lidskosti a neživých objektů, kterým básník závidí jejich klid, přirozeně neměnné místo v hierarchii, neproblematičnost. Především je mu ale líto, že nemůže, tak jako ony, nepodléhat času (tak to alespoň Vveděnskij vnímá). Vidí osvětí scházet na úbytě, z čehož se nevyvlékne ani on. Chce být všechno možné, jen ne člověk. Čas totiž Vveděnského v této básni vysloveně děsí a dusí, obnažuje syrovou emocionalitu a nutí ho uvažovat o zániku:

„Jen pojďme větre s tebou se ti  
posadím na kamínek smrti.“<sup>246</sup>

Motiv svíčky, který se u Vveděnského objevuje opakovaně, je ztotožňován s ubýváním a se samotou.<sup>247</sup> Zároveň ji ale v této básni přirovnává k rostoucí trávě, aniž by tím ve svérázné optice básně vznikal rozpor:

„Kolem jak svíčka roste tráva  
a korunami vítr mává.“<sup>248</sup>

Sám jako svíčka, to jsou přesná slova Vveděnského z prvních vět „Šedého sešitu“.<sup>249</sup> V básni „Soud odešel“ ale používá i přirovnání „smýkaný jak svíčka unavená“.<sup>250</sup> Vveděnskij problematizuje dojem, že lidé umírají okamžitě, v mžiku oka a všichni se stejným předsmrtným prožitkem zmizení a zároveň ovýznamnění finální vteřiny, zatímco neživé objekty, v textu je to konkrétně střecha, odcházejí postupně, rozpadají se ve lhostejném, pokojném bezvědomí pod nátlakem účinků deště apod. Je to právě náhlost a nevyzpytatelnost určujícího zániku, kdy je „rozhovor násilně přerušen“,<sup>251</sup> tato okamžitost, která pro Vveděnského z celého pobytu v náručí času činí děsivou kontemplaci o vyčerpávání a ubývání, o objevování zcela nových a okamžitě propadlých vteřin. Čas mimo platformu lidství je tak roztažený, že ho nelze ani vnímat, říká Nakhimovská. V lidské rovině ho pro změnu nelze nevnímat. Na konci básně básník lituje, že není ohněm (огонь) – v českém výboru *Smrtipoty* je finální slovo pravděpodobně vinou tisku nebo korektury chybně přeloženo jako „orel“.<sup>252</sup>

---

<sup>246</sup> Vveděnskij, A., *Smrtipoty*. op. cit., s. 64.

<sup>247</sup> Vveděnskij, A., *Vánoce u Ivanovových / Několik rozhovorů*. op. cit., s. 62.

<sup>248</sup> Vveděnskij, A., *Smrtipoty*. op. cit., s. 66.

<sup>249</sup> Druskin, J. a kol., *Ten, který vyšel z domu...* op. cit., s. 188.

<sup>250</sup> Vveděnskij, A., *Smrtipoty*. op. cit., s. 50.

<sup>251</sup> Druskin, J. a kol., *Ten, který vyšel z domu...* op. cit., s. 208.

<sup>252</sup> Vveděnskij, A., *Smrtipoty*. op. cit., s. 66.

Pokud si půjčíme příměr z Elegie, uhání lidský čas vstříc setkání s jediným možným půlnočně promlouvajícím bodem jako tělega, v níž básník s mocným soustředěním, jež je vyjádřeno tradiční a pevně svázanou rytmickou formou básně (a bezbřehým kontrastem, který se tím vytváří vůči zbývající většině Vveděnského textu), provádí spěšnou bilanci všeho pokřivení a hrůzy, které do té doby spíše jen vstřebával. Samozřejmě v tomto procesu proti sobě v několika odkazech opět postaví zběsile posouvaný lidský život a neměnné hájemství Lesa, který vykazuje mytologické kvality jakési nadčasové planiny. Ta ale všechny pokusy v ní setrvat odpudí. Na počátku Elegie se nachází podobný hieroglyf, kterým se do tiché a homogenně ulpívající přírody proboří lidská časovost; je ze stejného vrhu, jako byl ten vzniknuvší při otevření okna ve „Svědkoví a kryse“. Z citace je to zřejmé:

„Já viděl černočerné toky  
vichřičný pohled tvrdooký  
a tichý vítr převysoký  
smrt v hodině, jež nezní.“<sup>253</sup>

Vrcholící odkaz na smrt (v němž mimochodem ve druhé polovině V. Daněk originální text mistrně rozšířil) je předchozímu tříčlennému líčení, které vězí pevně v mytologické hladině Lesa a jeho mýtického času, cizí, protikladný. Do Lesa se vnořila lidská časovost a opět ho otrávil nezvratností svého finálního momentu, především však nezvratností jeho vědomého předpoznání.

Třetí sloka Elegie je přímo kvintesencí vztahu Lesa a člověka.<sup>254</sup>

„Les hledí do prostorné zóny  
do noci jednoduché clony  
ale my oknem bez záclony  
na hvězdu neživoucí“<sup>255</sup>

Šťastná jednoduchost Lesa, která plyne z jeho mytologické povahy, je ostře postavena proti člověku hledícímu do tmavého víru noci, v němž se závratí sleduje mrtvou hvězdu. Les navíc symbolizuje široký, nevyplněný a volný prostor a na něj navázanou nekomplikovanost i

---

<sup>253</sup> Ibid., s. 76.

<sup>254</sup> Nakhimovsky, A. S., *Laughter in the Void*. op. cit., s. 162.

<sup>255</sup> Vveděnskij, A., *Smrtipoty*. op. cit., s. 76.



svobodu. Tato absence výplně ale přesto v základu duní temně, protože absence obsahu a členitosti je pro lidské oko zlověstná, může se svažovat až k nicotě, která obchází člověka, aby zavedla vlastní, liduprosté zákonitosti.

Okno je bez záclony – vše je odkryto, skleněná cesta je obousměrná, člověk se neschová a mrtvolnou hvězdu nelze vytlačit z mysli. Září přímo do protáhlých, napřímo směřujících obličejů. Vveděnskij v Elegii do svých současníků pálí poetické náboje všemi směry, disperze projektilů se rozkračuje vskutku široce: pranýřuje jejich svěřící se chlad, nejistotu a slabost, kritizuje je za to, že jim hluboko pod kůži zcela pronikla světelná tříska hvězdy absurdity. Pochopitelně, že obecně řečeno se v tom, jakým způsobem zaznívá vyčítavý hlas, v tom, co obsahuje, nemálo promítá i vina samotného karatele. Unaveně se drásat ve světle neživé hvězdy pod náparem prázdné, zapřené emocionality, kterou nástupnická sovětská generace vnímá jako zbytečné zatížení na ramenu světa, je pro Vveděnského nepřijatelné.

Báseň konstatuje, že Vveděnského současníci glorifikovali špínu a smrt, přičemž nenašli pokoj ani v dynamice mořského přílivu (ve zběsilém pohybu, zaneprázdněnosti, adrenalinu), ani v „ženském těle sotva ctnostném“, kterážto pasáž je interpretačně vcelku jednoznačná. Smysl, jehož zbudování uvnitř organicky všežravého a šibalského universa leží na ramenu člověka dokonce i tehdy, pokud je mu to vyčítáno, nebyl dostatečně vytvořen a upevněn, povznášející hodnoty vzniklé v minulosti podlehly zapomnění. „My k poslušnosti lnoucí“ nemáme jinou vyhlídku, než že „hvozdík už je blíže“ – „den i stín i potěšení“ se ztratí „v pádu a mžení“, neboť jsou tak přijímány. „Zrazujem druhu bezbolestně, a Bůh nám není kníže.“ Odměnou za tuto trajektorii je potom smutek a tíseň nepoznaných proporcí:

„Květ neštěstí jsme zapustili  
my sebe sobě odpustili  
my popel, my jsme orla ctíli  
nám hvozdík už je blíže.“<sup>256</sup>

Elegie je káravý hlas namířený a znící proti celé generaci, který podle Nakhimovské spočívá v pranýřování „nešťastnosti, neschopnosti pocitu a oddání silné mravní indifferenci“<sup>257</sup> u všech okolních bytostí, kterým, jak říká Nakhimovská, zbývá jen ponor do prázdnoty.

---

<sup>256</sup> Ibid., s. 77.

<sup>257</sup> Nakhimovský, A. S., *Laughter in the Void*. op. cit., s. 162.

Nakhimovská jako gradující moment rozvrstvení Lesa a člověka objevuje osmý a devátý verš,<sup>258</sup> ve kterém se od básníka odloučí „alkalický potok“ a „kůň zrcadlo, kůň chimérický“, jak zní Daňkův překlad. Interpretace Nakhimovské těmto odpadlým od básníkovy osudy přisuzuje magické vlastnosti, spřízněnost s bezčasím, které mají evokovat. Jejich zmizení zapříčiní či alespoň zdůrazní, že básníkovi přísluší pouze smrtelnost. V souznění se svým názvem a úmyslem Elegie vyvane do ztracena úderem, který obrací oslavné fanfáry folklorních příběhů proti svému původci: ve finálních připodobněných labutě nemávají křídly, mědění orli nedují na vítězné rohy a básníkovi zbývá jako jediné autentické téma k přemítání a předchůdnému prožívání smrti. I Roberts připomíná, že pro Vveděnského je jediným jevem, u něhož může jazyk skutečně doufat v autentické popsání, smrt.<sup>259</sup>

Jak se bohužel ukázalo, skutečné zakončení životní cesty Alexandra Vveděnského ve vězeňském vlaku 20. prosince 1941 těmto předtuchám plně přitakalo. Třicetisedmiletý básník oficiálně podle úmrtního listu skonal na zánět pohrudnice, svědkové mluvili i o dyzentérii nebo kulce od strážce a o tom, že v posledních chvílích zeslábl a měnil všechny přiděly potravy za tabák. Přesto je ale v posledních verších A. Vveděnského přítomno prchavé zjevení, jež se navrácí v nejtěžší chvíli, aby ve tmě temporality a nepochopitelnosti přivádělo básníka ke světelným liniím opatrné naděje, která šílenému jezdcovi svítí na cestu: je to inspirace.

„A vymizelá inspirace  
Vrací se na mžik jako rádce  
Drž koně na smrt, drž ho krátce,  
Básníku, bědný jezdce.“<sup>260</sup>

V Daňkově překladu je kůň držen a cválá rovnou do smrti, jde o zcela prostorovou a kinetickou metaforu s přesahem do roviny základní podmínky lidského pobývání. Nakhimovská zase v té samé poloze přivádí naši pozornost k nezastřenému pohledu na smrtelnost a k tomu, že se básník od jednou přijaté kontemplance zániku již odpoutat nejenom nemůže, ale ani nechce:

„Keep your sights on death, on death,

---

<sup>258</sup> Ibid., s. 164

<sup>259</sup> Roberts, G., *The last Soviet avant-garde*. op. cit., s. 53.

<sup>260</sup> Vveděnskij, A., *Smrtipoty*. op. cit., s. 79.

## 8.5 Inspirace

Inspirace ale cloní a sráží básníkův vzlet do smrti, upevňuje v jeho hodnotovém okřídlení světskost a umožňuje ji docenit, neboť ji zjemňuje a ovýznamňuje. Povyšuje pouhé přežívání na vyšším cílem sycené vytváření, promítá mu do pravosti nesmyslu relativitu údělu, které se musí chytit. Když se jí chytíme dostatečně pevně a společně s básníkem se vzneseme, budeme svědky nevídaného převrácení: ukáže se totiž, že to nesmysl je relativní a úděl naopak pravý. Pakliže je nesmysl dán pouhou nedostatečnou projasněností základů vši existence a náš úděl je směřovat k jejímu finálnímu vyjasnění, je skutečně nesmysl naprosto relativní, daný a zhmotněný jenom současným, nedokončeným náhledem, a lidský úděl, který jedině může do náhledu přispět zdokonalujícími přídávky, je tak v absolutním slova smyslu pravý.

Inspirace přitahuje k titěrné mysli ukryté uvnitř nevýznamné lebky obrovské čnicí konstrukce, po kterých lze vyšplhat až k myšlenkám bohyně Athény a které umožní vyvodit z nadsvětí nehmotného meziprostoru živou vodu umění. Umění platí, a to nejen podle např. Schopenhauera, za základní obranu proti monotónní smrtelnosti a všednosti, tedy i proti světu. Naděluje rozšiřující odstup, který v estetické kontemplaci umožní odpoutat se od služby všeprostopující Vůli a posuzovat skutečnost jako Bůh jihnoucí nad vlastním sebestravujícím dílem, nikoliv jako o život se třesoucí živočich. Objevování nových uměleckých propojení, získávání nových přístupů k impozantnímu šelestu lidstva a odvíjení originálního klubka filosofických myšlenek je antitezí stagnace, mazaným políčkem letargii. Pokud napřeme uvažování tímto směrem, musíme zákonitě dojít až k tomu, že pokora, trpělivost a přijetí regenerační povahy kolektivní generační obměny jednou provždy vypálí propast nihilismu.

Ale rovnou si podkopneme vlastní nohy, zahodíme falešnou jistotu „nepochybných“ konkluzí a položme si zároveň tuto otázku: nevypálí ji důkladněji vzpoura, impulsivnost a odmítnutí ničivých zákonů temporality? Která z těchto cest vede k řešení? Chceme se se světem vyrovnat, nebo ho změnit? Člověk v dějinách své rostoucí civilizovanosti dokazuje, že dovede měnit stále objemnější části své reality ve svůj prospěch, že dokáže udávat samotné základní podmínky ve stále významnějších úsecích základního průchodu životem. Možná, že naděje leží právě v této tendenci přebírat kontrolu nad vlastní podstatou. Tato tendence postavit se realitě

---

<sup>261</sup> Nakhimovsky, A. S., *Laughter in the Void*. op. cit., s. 165.

a namísto pouhého břemena převzít i kormidlo je nejspíše hlavním konstituentem nejvýše se vznášejících duchů minulosti, jimž tolik vděčíme za dnešek.

## Závěr

Filosofická témata jdou zkoumat i poeticky, což lze dokázat analýzou toho, jak Vveděnskij dospívá ke kantovskému vyznění v básni o Sviděnském ze „Šedého sešitu“. Dá se říci, že pokud chce poezie zaznít filosoficky, musí vycházet z vlastních, cizích nebo kolektivně dosažených filosofických úvah a výsledků, bez nichž se neobejde. Protože ale používá naprosto odlišnou metodu, je i výsledné "zkoumání" jiným teoretickým přjetím po povrchu světa, než jsou výkony systematických myslitelů. Odlišnost je však naprostá pouze zdánlivě. Zkoumání, které provedl Pavlov a kterým se dostává až k přímému srovnávání kantovských momentů Vveděnského s Kritikou čistého rozumu, onu odlišnost ukazuje jako vzájemné doplňování, soulad ducha více než nesmířitelný svár.

Dotváří to dojem, že Vveděnskij Kanta pošťuchoval spíše z neznalosti či ctižádosti a nadsázky, jako ostatně velká část jeho současníků z řad ruských modernistů, především symbolistů (jak tvrdí Pavlov, který s nálepkou antikantianismu u OBERIUů samozřejmě nesouhlasí – samotný Vveděnskij svým srovnávacím prohlášením přiznává podobné východisko, jaké má Kritika čistého rozumu). Druskin potvrzuje, že „srovnání s Kantem není náhodné“.<sup>262</sup> Resp. tím, že Vveděnskij svou básnickou kritiku rozumu označí za důležitější, než je „ta abstraktní“,<sup>263</sup> vlastně říká, že je důležitější pro něj, tedy subjektivně. Pro něj je to vhodnější metoda, jí se chce vzhledem ke svému hypersenzitivnímu ustrojení a vzhledem ke svému obdivu k výpovědní hodnotě chaosu věnovat spíše, než učenostem systematické filosofie, protože v poetické metodě může dosáhnout ucelnějšího a prospěšnějšího rozvinutí.

Druskin, který coby erudovaný akademický filosof s formálním vzděláním měl zřetelně větší nadhled, protože se obtěžoval lépe se seznámit s látkou, měl za a) Kanta v neobyčejné úctě, a za b) považoval za tři nejznamenitější génie lidstva Kanta, Bacha a Vveděnského. Nechme raději otevřenou otázkou, nakolik je možné označit to, že Druskin postavil svého dávného kamaráda z dětství na roveň "velkým jménům", za vyjádření reálného akademického názoru, a nakolik v tom hrála roli rozpustilost a snaha o neobvyklé, stylové tvrzení. Nutno ale podotknout, že Vveděnského za jednoho ze dvou nejlepších rusky píšících básníků 20. století označil, alespoň tedy v r. 1967, i Josif Brodskij.<sup>264</sup> Druskin chtěl tímto výrokem Vveděnského spíše vytáhnout z prachu, než jej přeceňovat. Také chtěl jistě vzdát hold tvůrci, u něhož měl

---

<sup>262</sup> Druskin, J., On Vvedensky. *Germ: A journal of poetic research* [online], op. cit. Dostupné z: <http://germspot.blogspot.com/2005/08/yakov-druskin-p1.html>

<sup>263</sup> Vveděnskij, A., *Smrtipoty*. op. cit., s. 52.

<sup>264</sup> Ibid., s. 100.

díky neopakovatelným osobním zkušenostem jistotu, že tato pocta nepadá do hluchých míst. A činí tak i přes všechny lidské vrtochy nebo zvláštnosti, které Vveděnskij měl, přičemž zdaleka nešlo jen o náklonnost k hazardu a karetní hře.

Vveděnského poezie vytváří podivný svět, ve kterém se ukazuje touha veškerou naraci zpřetrhat, což je svým způsobem přímá disproporce oproti požadavku koherentně řetězit smysluplné filosofické myšlenky. Vveděnskij dosahuje na nepolapitelnou kategorii smyslu použitím "nesmyslu" – bessmyslitza.<sup>265</sup> Tato studie měla za cíl zřetelně ukázat, že chce touto cestou osvětlit bytostně filosofickou otázku. Otázka či téma k zamyšlení jsou natolik čistě filosofické, že již pouhé jejich vyřčení naznačuje relevanci. Jde totiž o svět, čas, Boha a o to, zda můžeme tyto entity pochopit. Neboli po kantovsku: jak se i přes senzoricou nedostatečnost a determinovanost naší mysli dostat k času o sobě? Jde to vůbec? Může člověk jako sluha času poznat pravou povahu svého vládce? A je čas náš přítel či nepřítel? Je přítelem či nepřitelem sám o sobě, nebo ho tak vidí až člověk podle své momentální naladěnosti a situovanosti?

Vveděnskij nachází poetické východisko z tohoto filosofického problému v přimykání se k alogismu. Alogismem, logickou strukturou básně, která většinu konvenčně chápané logiky rozbourává (a čím dokonaleji a důvtipněji ji každá konkrétní Vveděnského báseň rozbourává, tím ji Druskin hodnotí výše), vyjadřuje filosofický názor odvěké absurdity světa, který mohl být přizhiven a zanícen i dobovou politickou situací, jeho základy ale vyrůstají z nadčasového ontologického úhlu pohledu. Ten netkví jen ve vyostřenosti dobového stalinismu, ale v obecné dočasnosti a nestabilitě lidského údělu. Čas se navíc jeví, že někam směřuje, ale může to být jen prostá forma bytí bez dalších teleologických atributů. Absurdita coby deficit smyslu spočívá na předpokladu, že je svět halený do závoje, jehož existenci popisoval Kant v Kritice čistého rozumu.

Závoj nelze pozvednout, ani přesně vymežit, v čem spočívá jeho klamnost a v jakých bodech pokrývá pravdu, z jakého je „materiálu“ – je daný naší smyslovostí, z níž se nelze vyprostit ani důkladným „odmyšlením“, jak se o to pokouší Vveděnskij. Je to, mimo jiné, závoj časovosti jakožto našeho apriorního smyslového názoru. V popisování tohoto závoje se dostaneme právě jen ke zjištění, že jsme tímto závojem pokryti. Pokusům dostat se za hranice časovosti se vždy postaví do cesty samotná časovost. Závoj nemůžeme ani přesně (tj. absolutně) definovat, ani ho nazdvihnout, protože jsme a budeme pod ním.

Z pozice interního pozorovatele jsme v extrémně nepřehledné situaci, protože úspěšné postihnutí tohoto klamu by vyžadovalo nadsmyslový (v tradici „božský“) nadhled. Ten je pro

---

<sup>265</sup> Druskin, J., On Vveděnskij. *Germ: A journal of poetic research* [online], op. cit. Dostupné z: <http://germspot.blogspot.com/2005/08/yakov-druskin-p1.html>

Vveděnského cílem, k němuž se chce (z hlediska absolutního výsledku marně, z hlediska lidského výsledku obdivuhodně) prorážet filosofickými úvahami a alogickou poezií, která, jak je stanoveno základní tezí této studie, sleduje hlubší vyznění. Umožňuje a živí ji právě onen neodbytný pocit, že nám uniká vyšší, setmělá a stále ještě nedostižná pravda, která by teprve vrhla celou ontologickou skutečnost do odlišného, možná lépe přijatelného, možná ještě podivnějšího světla.

Na příkladu básně o Sviděnském Pavlov nachází analogie mezi Vveděnským a pasážemi z Kantovy Kritiky čistého rozumu. Roberts využívá myšlenek Martina Heideggera nebo Ludwiga Wittgensteina. „Šedý sešit“ dokazuje, že Vveděnskij, který po nástupu do vězení začal zažívat sluchové halucinace, prodělal po prvním zatčení velmi zajímavé posuny ve filosofickém názoru a uvažování, při nichž se nořil do povahy času a neobjasnitelná. Zůstal o samotě s hořkým, neuniknutelným, vězeňským časem. Tak vznikly úvahy ze „Šedého sešitu“, do nichž svým nezaměnitelným stylem vyšival i zahloubaně poetické prvky.

Vveděnskij chce poeticky rozklížit konvenční smysl, aby se přiblížil hlubšímu smyslu. Stavební struktura nejvýznamnějších básní ale není nahodilá, nýbrž přesně konstruuující sledovaný cíl. Kamínkům básnické mozaiky je význam ponechán, ale je na intuitivně posouzených místech posouván, podkopáván a vychylován, aby došlo k ozvláštňení výsledného světa. Dochází k originálnímu spojování částí dějů, představ a idejí, které byly původně začleněny do jiných souvislostí, a tím také dochází k tvoření bezprecedentního významu. Zároveň zůstávají části nového světa nedořečené a zmítají se v prudké fluktuaci, houpou se na vlnách „bezsmyslnosti“ a s ní spojené transformace mrtvých zrněk konvenčního vyjádření na svět, který sice je nesmyslný, ale stále zajímavěji a úrodněji, než pokojný nesmysl všedních výpovědí. Vveděnského nesmysl chce překročit každodennost, ze které povstává, ale nemůže se z ní naprosto vyprostit z toho důvodu, že k tomu používá její součásti. Nechce slovo poničit, ale rozšířit. Objekt nechce zbavit významu, ale prohloubit jeho chápání a přitáhnout ho, zařadit ho do inventáře alogického umění.

Aby normalitu zasáhl, nemůže ji opustit úplně, ale je pro něj nutné držet se jednou nohou v relevantních idejích a obrazech, jež svým intuitivně budovaným básnickým postupem a nevyzpytatelným, nepostihnutelem narativním i popisným řazením podrobuje kůře mystického ozvláštňení. Nevyhnutelně proto „bezsmyslnosti“ odkazuje na normalitu, kterou zdárně kypří. Jedině tehdy, když na tuto poetickou hru přistoupíme, dávají básně svůj specifický smysl a přenášejí nás do nepoznaných míst, kde jsme svědky nepopsatelně probíhajících dějů i jevů. Pokud podle básníka svět tkví v absurditě, je jednou z logických metod k jeho postižení právě i tvoření "bezsmyslných" fikčních poetických prostorů. Prostory „bezsmyslnosti“

obnažují a zachycují piedestalově nepřeceňovanou, ale přesto působící sílu jazyka, projevující se jako katarze, ale zároveň neignorují zlověstnou a i přes jakékoliv naplňování stále fundamentálně pustou realitu, která ji umožňuje a která pracuje v kořenech účinků alogicky sestavené básně. Tyto prostory se spoléhají na působení na cit a obrazotvornost; na jasně řazené veličiny rozumu a myšlení tím pádem pouze odkazují jejich hravým rozbíjením – rozvíjením.

Paradox zde není vyjádřen přímo, ale sám se objeví coby vyšší odraz nepredikovatelných spojení a vhodně umístěné poetické pointy ve formě závažného, „hieroglyfického“ odkazu. Je samozřejmé, že Kantův "duch suché racionality", jak ho nikoliv hanlivě označuje Pavlov, se přibližuje k jádru diametrálně odlišně. Je ale naléhavou tezí, kterou se tato studie snaží podpořit, že zvolená cesta argumentace Kanta (jako vzorový obraz precizního, systematického myslitele) nestaví výše ani níže, pouze jinam, do místa, které je pro dějiny filosofie bez pochyb mnohonásobně podstatnější, ale které zároveň nemůže obsahovat některé zajímavě působící podněty otřásajícího či ekstatického charakteru a nesvede vyvolat určité sofistikované nálady tak, jak to dovede Vveděnského "filosofická poezie". Mluvíme o takových náladách a stavech mysli, jejichž hlavní vlastností je pocit porozumění či naopak neporozumění a přibližování se čemusi skrytému, nesamozřejmému, čímž je lze opět srovnat s dopadem čistě filosofického textu, jenž většinou chce i přes jasnou racionalizaci zachovat a oslavit mystické jádro – nepopíratelnou existenci velkého mystéria prostupujícího jak světovým celkem, tak jeho precizněji subsumovanými detaily.

Právě nezvyklost artikulace a novost formulace totiž vyrůstá ze snahy představit mystérium tak, jak bylo dosud neviděno, a autorská invence ho potom barví do odstínů rozmanitých filosofických koncepcí a tezí. Ono mystérium nespočívá jen na úrovni lidských činů a motivací tehdy, pokud zůstanou nezřetelné či neúplně prezentované, ale především v samotné existenci čehosi, jako jsou činy a motivace, a v řadě za nimi samozřejmě i bez výjimky všeho ostatního. Naprosto každé vysvětlení se sklouzne po střeše pravého důvodu či bezdůvodnosti bytí a po pádu je přesto bráno jako dobrý výsledek – zde pouze odlišně formulujeme Vveděnského přesvědčení o klouzavé povaze lidské logiky, která nepronikne nad vrstvu vlastního zahalení.

Pochopitelně se ale přímé srovnávání hodnoty dílčího ruského umělce s Kantovou hodnotou, který se věnoval důkladnému a rozlehlému obrušování tvrdého jádra akademické filosofie, nejví jako zcela vhodný postup, metodicky smysluplnější je hledat ve Vveděnského textech prameny inspirace a souznění se známým filosofem, brát oba materiály jako samy o sobě svébytné a odlišně cílené, a povznést se nad jakákoliv hodnotící tvrzení, která by zbytečně stranila některé ze zkoumaných stran (Koho by to vůbec napadlo provádět?).



Cíl má Vveděnskij podobný jako Kant neboli systematický myslitel, protože chce nejen opravdově pochopit, ale též překročit rozum. Kant v rámci čisté racionality, Vveděnskij v rámci čisté iracionality. Rozum je pro jeho nedostatečnost nutno transcendovat, můžeme tak ale činit jedině z pozic onoho rozumu, jenž je spoután vlastní povahou. Je to možné provést rozmanitými způsoby, a právě i pomocí velmi specifické, a dnes i široce oceňované, Vveděnského poetické metody. Filosofie a poezie se nemohou nahradit ani navzájem vyřadit, ale musí v zájmu odkrývání fungovat pospolu, spolupracovat v záležitosti porozumění světu a zachycování skutečnosti.

## Bibliografie

### a) Primární literatura:

1. DRUSKIN, Jakov Semjonovič, Daniil CHARMS, Leonid LIPAVSKIJ, Nikolaj OLEJNIKOV a Alexandr VVEDĚNSKIJ. *Ten, který vyšel z domu...: Antologie literární a filozofické tvorby činarů*. Praha: Volvox Globator, 2003. Kameny, sv. 9. ISBN 80–7207–526–8.
2. OSTASHEVSKY, Eugene, Matvei YANKELEVICH, Thomas EPSTEIN, Ilya BERNSTEIN a Genya TUROVSKAYA. *OBERIU: An Anthology of Russian Absurdism*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 2006. ISBN 978–0–8101–2293–2.
3. VVEDĚNSKIJ, Alexandr Ivanovič a Václav DANĚK. *Smrtipoty*. Praha: Brody, 1997. Reakční žongléřství. ISBN 80–86112–02–0.
4. VVEDĚNSKIJ, Alexandr Ivanovič. *Vánoce u Ivanovových: Několik rozhovorů*. Překlad Martin HNILO. Praha: Brody, 1996. Reakční žongléřství. ISBN 80–902113–2–1.
5. VVEDENSKY, Alexander Ivanovich, Eugene OSTASHEVSKY a Matvei YANKELEVICH. *An Invitation for Me to Think*. New York: New York Review Books, 2013. ISBN 978–1–59017–630–6.
6. VVEDENSKY, Alexander. The Meaning of the Sea. Přel. Alex CIGALE. *MAYDAY Magazine* [online], Milwaukee: New American Press, 2011, i. 4. ISSN 2446–3825. Dostupné z: <http://maydaymagazine.com/issue4transcigalemeaningofthesea.php>

### b) Sekundární literatura:

1. DRUSKIN, Jakov Semjonovič. On Vvedensky. *Germ: A journal of poetic research* [online], podzim 2005, #6 [cit. 2018–06–27]. Dostupné z: <http://germspot.blogspot.com/2005/08/yakov-druskin-p1.html>. ISSN 1093–6610.
2. CHARMS, Daniil Ivanovič. *Deníky a protokoly*. Překlad Martin HNILO. Praha: Brody, 1996. Reakční žongléřství. ISBN 80–902113–1–3.
3. KARÁSKOVÁ, Eva. *Analýza tvorby A. I. Vveděnského s tematickým zaměřením na problematiku Boha, času a smrti*. Brno, 2014. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav slavistiky. Vedoucí práce prof. PhDr. Danuše Kšicová, DrSc.
4. NAKHIMOVSKY, Alice Stone. About Vvedensky's „Conversations“. *Ulbandus Review*, New York: Columbia University (Slavic Dept.), 1977, vol. 1, no. 1, s. 107–137. ISSN 0163–450X.

5. NAKHIMOVSKY, Alice Stone. Laughter in the Void: An Introduction to the Writings of Daniil Kharms and Alexander Vvedenskii. *Wiener Slawistischer Almanach – Sonderband 5*, Wien: Institut für Slawistik der Universität Wien, 1982, č. 5. ISSN 02565234
6. PAVLOV, Evgeny. Aleksandr Vvedensky's Rhetoric of Temporality. *New Zealand Slavonic Journal*, Wellington: Victoria University of Wellington (Dept. of Russian), 2009, #43, s. 115–130. ISSN 0028–8683.
7. ROBERTS, Graham. *The last Soviet avant-garde: OBERIU – fact, fiction, metafiction*. New York: Cambridge University Press, 2006. ISBN 978–0–521–02834–9.
8. SKIDAN, Alexander. Trans–formation: The Poetic Machines of Alexander Vvedensky. *Floor: A Journal of Aesthetic Experiments* [online]. Berkeley: University of California (Dept. of English), 6. 8. 2015, #3 [cit. 2018–06–27]. Dostupné z: <http://floorjournal.com/2015/08/06/trans-formation-the-poetic-machines-of-alexander-vvedensky/>

**c) Ostatní literatura:**

1. ANTONINUS, Marcus Aurelius. *Hovory k sobě*. Překlad Rudolf KUTHAN. Praha: Svoboda, 1969. Antická knihovna (Svoboda). ISBN 25–063–69.
2. ARENDT, Hannah. *Vita activa neboli O činném životě*. Praha: OIKOYMENH, 2007. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 978–80–7298–185–4.
3. BONDY, Egon a Martin MACHOVEC. *Ve všední den i v neděli: výběr z básnického díla 1950–1994*. Praha: DharmaGaia, 2009. ISBN 978–80–86685–32–8.
4. CAMUS, Albert. *Mýtus o Sisypovi*. Překlad Dagmar STEINOVÁ. Praha: Garamond, 2015. Francouzská knihovna (Garamond). ISBN 978–80–7407–265–9.
5. COOKE, Raymond. *Velimir Khlebnikov: A Critical Study*. New York: Cambridge University Press, 2006. ISBN 978–0521031738.
6. CORRIGAN, Kevin a L. Michael HARRINGTON. Pseudo–Dionysius the Areopagite. In: *Stanford Encyclopedia of Philosophy* [online]. Stanford: Stanford University, 2014 [cit. 2018–06–27]. Dostupné z: <https://plato.stanford.edu/entries/pseudo-dionysius-areopagite/>
7. DICK, Philip Kindred a Lawrence SUTIN. *The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings*. New York: Pantheon Books, 1995. ISBN 9780679426448.
8. DICK, Philip Kindred. *VALIS*. London: Gollancz, 2001. SF Masterworks. ISBN 1–

- 85798–339–4.
9. DIVIŠ, Ivan. *Teorie spolehlivosti: Texty z let 1960/1999*. Praha: Torst, 2002. ISBN 80–7215–161–4.
  10. DIVIŠ, Ivan. *Thanathea*. Most: Dialog, 1968. ISBN AS12312.
  11. EFFENBERGER, Vratislav. *Realita a poesie: K vývojové dialektice moderního umění*. Praha: Mladá fronta, 1969. Ypsilon (Mladá fronta). ISBN 23–062–69.
  12. FERRY, Luc. *Rozumět životu*. Praha: Rybka, 2008. ISBN 978–80–87067–86–4.
  13. FINK, Hilary L. The Kharmasian Absurd and the Bergsonian Comic: Against Kant and Causality. *The Russian Review*, New Jersey: Wiley, 1998, vol. 57, no. 4, s. 526–537. ISSN 0036–0341.
  14. FRANKL, Viktor E. *Man's Search for Meaning*. [Mini book ed.]. Boston: Beacon Press, 2006. ISBN 9780807014295.
  15. GREGORY of Nyssa. *The Life of Moses II*. New York: Paulist Press, 1978. ISBN 0809121123.
  16. HARRIES, Karsten. Language and Silence: Heidegger's Dialogue with Georg Trakl. *boundary 2*, Durham: Duke University Press, 1976, sv. 4, č. 2, s. 494–511. ISSN 0190–3659.
  17. HEIDEGGER, Martin. *Původ uměleckého díla*. Překlad Ivan CHVATÍK. Praha: OIKOYMENH, 2016. ISBN 978–80–7298–207–3.
  18. HUXLEY, Aldous. *Věčná filozofie: Philosophia perennis*. Překlad Ota LEVÍNSKÝ. Praha: Onyx, 2002. ISBN 80–85228–95–5.
  19. CHABON, Michael. David Lynch's Night Truths. *The Paris Review* [online], New York: The Paris Review, 20. 3. 2018 [cit. 2018–06–27]. Dostupné z: <https://www.theparisreview.org/blog/2018/03/20/david-lynchs-night-truths/>
  20. KAFKA, Franz. *Aforismy*. Překlad Rio Preisner. Praha: Československý spisovatel, 1968. Otázky a názory. ISBN 22–022–68.
  21. KANT, Immanuel. *Kritika čistého rozumu*. Překlad Jiří CHOTAŠ, Ivan CHVATÍK, Jaromír LOUŽIL. Praha: OIKOYMENH, 2001. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 80–7298–035–1.
  22. KEEP, Lou. Whence comes nihilism, the uncanniest of all guests? *Aeon* [online]. 02. 02. 2018 [cit. 2018–06–27]. Dostupné z: <https://aeon.co/ideas/whence-comes-nihilism-the-uncanniest-of-all-guests>
  23. MALEVIČ, Kazimir Severinovič a Tomáš GLANC. *Suprematické zrcadlo: Texty k bezpředmětnosti*. Praha: Brody, 1997. Reakční žonglérství. ISBN 80–86112–04–7.

24. MARS, Marc, José M. M. SENOVILLA a Raül VERA. Is the accelerated expansion evidence of a forthcoming change of signature on the brane? *Physical Review D*, College Park: American Physical Society, 2008, vol. 77, 027501, s. 526–537. ISSN 1550–7998.
25. MONTAIGNE, Michel de. *Eseje*. Praha: ERM, 1995. ISBN 80–85913–12–7.
26. NIETZSCHE, Friedrich. *Nečasové úvahy*. Překlad Jan KREJČÍ, Pavel KOUBA. Praha: Oikoymenh, 2005. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 80–7298–134–X.
27. ORTEGA Y GASSET, José. *Vzpouza davů*. Překlad Václav ČERNÝ, Josef FORBELSKÝ. Praha: Naše vojsko, 1993. ISBN 80–206–0072–8.
28. SCHOPENHAUER, Arthur. *Svět jako vůle a představa*. Pelhřimov: Nová tiskárna, 1998. ISBN 80–901916–4–9.
29. SCHOPENHAUER, Arthur. *O smrti*. Brno: Zvláštní vydání, 1996. ISBN 80–85436–41–8.
30. SOLŽENICYN, Alexandr Isajevič. *Souostroví Gulag*. Praha: OK Centrum, 1990. ISBN 80–900270–0–8.
31. SPINOZA, Benedictus de. *Etika*. Praha: Dybbuk, 2001. ISBN 80–903001–0–3.
32. THIERER, Allen. *Words in Reflection: Modern Language Theory and Postmodern Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1984. ISBN 978–0226794914.
33. TOLOKONNIKOVA, Naděžda Andrejevna. *Jak udělat revoluci: zápisky z trestanecké kolonie*. Překlad Milan DVOŘÁK. Praha: Práh, 2016. ISBN 978–80–7252–635–2.
34. ÚLEHLA, Vladimír. *Záhada smrti*. Praha: Alois Svoboda, 1945. Ed. Průhledy.
35. VAGINOV, Konstantin Konstantinovič. *Harpagoniáda*. Překlad Martin HNILO. Praha: Brody, 1998. Reakční žongléřství. ISBN 80–86112–10–1.
36. VEBER, Václav. *Stalin: stručný životopis*. Praha: Karolinum, 1996. ISBN 80–7184–137–4.
37. WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Překlad Petr GLOMBÍČEK. Praha: OIKOYMENH, 2007. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 978–80–7298–284–4.
38. ŽIŽEK, Slavoj. *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*. Washington: University of Washington (Walter Chapin Simpson Center for the Humanities), 2000. ISBN 9780295979250.