

Lexikon slídění, šmírování a špehování jakožto klíčové perspektivy v nahlížení středoevropské literatury

Ondřej Tkaczyszyn, 4.A

20. 12. 2018

Neoddiskutovatelně je třeba, a to zejména v zájmu třibení a velebení lidské rasy vyzkoumat popsat, zmapovat, tím rozložit, rozmělnit, znovu stvořit a zešedivět každou a) věc, b) tvora, c) sílu, či d) fenomén na této g) Zemi, abychom jim byli s to nalézt škatulku, do které se vejde, či přinejhorším takovou, která se vejde do něj. Nezměrná čest analyzovat z každého myslitelného pohledu slídu byla dána mým předchůdcům, pánům Marchantovi a Bockenstedtovi a víme tedy o ní mnohem více, než je snad možno a rozhodně více, než by kdo mohl rozumně chtít či považovat za přípustné. Na mou maličkost proto vyzbyl fenomén slídění. Naposledy bylo, zdá se, věnováno nezměrné (nutno dodat, že zcela bezvýsledně) úsilí výzkumu jeho významu při léčení různých druhů laterální sklerózy, teď je třeba ochočit si jeho význam literární. Snadno nahlédneme, že jde o pojem složitý a mnohoznačný, je ho tedy třeba vybudovat postupně z atomů, jež již máme ve své moci. Začneme tedy abecedně – zrakem.

S ohledem na poznání a vědění platí jistě v naší kultuře zrak za zcela nepostradatelný smysl. Vždyť naše společnost vzkvétá, ba stojí díky tomu, že jsme řeč, věc lidem vlastní a lidstvo tolik odlišující, byli schopni převést na zrakový vjem. Důležitost metafor souvisejících s viděním vyvstává evidentně z toho, s jakou jejich přehrší se setkáváme v každodenním užívání jazyka: „prohlédnout skrze cizí lsti“, „mít někoho přečteného“, „mít v něčem jasno“, „vhled do problematiky“, „názor, obecný přehled“, „jak se patří“,¹ „brát ohledy“, „objevovat“, „aspekty problému“, ...

Tím pádem se zdá zrak jako smysl disponovat určitými nespornými přednostmi, které jej činí tak stěžejním, a zároveň by mohly být určující pro naše pojetí chápání či myšlení, může snad však mít i nevýhody, které by byly o to silněji příznačné. Vymezme nejprve zrak vůči ostatním smyslům.

Zrakový vjem je dvourozměrný. Jakožto dvourozměrný nenabízí jednoznačnou cestu, kterou se ubírat při snaze o jeho pochopení. Každý jeden obraz se však nechá narozdíl od zvuku přijmout celý najednou. Narozdíl od světa, který reprezentuje, má každý náš zrakový vjem okraj.

Obraz – svým způsobem – odpovídá potřebě srozumitelnosti, světa jako toho, co je v obecných rysech nahlédnutelné. A srozumitelnost sama je vůbec podmínkou přežití člověka v non-lidském prostředí, jakoby racionální náhrada instinktu – mít anebo udělat si obraz o něčem znamená získat přehled a elementární orientaci, v hrubých rysech chápat, vyznat se. Jestliže tedy obraz, jehož základem je rám, dovoluje zarámované nějak odlišit od vnějšího prostředí a jestliže rám ve smyslu rámce (*frame*) takto oddělené rovněž již nějakým způsobem i organizuje, znamená to, že každý obraz vyděluje srozumitelné z nesrozumitelného.

– PETŘÍČEK, M.: MYŠLENÍ OBRAZEM; s. 38,39

¹srov. etym. *spatřuje*

Lpění na obrazových vjemech, resp. obrazové organizaci (či vlastně potřeba vjemy vůbec organizovat) u naší kultury značí měřítko odklonu od přirozenosti. Rám obrazu je první úrovní, na které obrazu vštěpujeme řád, a myslíme-li do jisté míry v obrazech (čemuž přinejmenším nahrává zkušenost), vštěpujeme také řád všemu nahlíženému, odtud světu. Od vštěpování řádu není už daleko ke potřebě ovládat. Ve spojitosti s tím si můžeme všimnout, že zrakový vjem není vázán na bezprostřední blízkost sledujícího a sledovaného, nýbrž dovoluje (ba dokonce kvůli uzpůsobení lidského oka vyžaduje) odstup. Odstup, neúčastné pozorování za účelem zmapovat a ovládnout, je typický také pro naše vztahování se k přírodě a jejímu zkoumání v přírodních vědách. Přirozeně se však vidění nutně pojí s úhlem pohledu resp. specifičtěji s bodem v prostoru, ze kterého je pod takovým úhlem na svět pohlíženo. Dále je pro nás stěžejní fakt, že zrakové vjemy jsme schopni jednoduše reprodukovat resp. uchovávat (i bez využití složité technologie), umíme do nich i dobře kódovat zprávy, u zvuku² o trvalosti nelze z podstaty věci vůbec cmluvit, poněvadž je naše schopnost jej věrně a opakovaně reprodukovat otázkou posledních dvou set let. Vposledku se obraz nabízí také, vyžadujeme-li tajnost, soukromou komunikaci, protože viděné se nechá neveřejně sdílet (jako dvourozměrné nezaujímá žádný objem).

Jednu z nevýhod představuje fakt, že vidění vyžaduje světlo, čímž zůstáváme odkázáni buď na denní dobu, nebo na toho, kdo má v moci osvětlení. Další omezení, kterými trpí, plynou převážně z faktu, že žádný jednotlivý zrakový vjem trvání nemá, a zároveň je od ideálního „pravdivého vnímání reality“ vzdálen již tím, že jde o redukci trojrozměrného na dvojrozměrné, omezené oním úhlem pohledu. Tím pádem je snaha o přiblížení se pravdivému obrazu nutně odkázána na naši paměť. V konečném uvážení se zdá, že má-li naše vědění být silně spjato s poznáváním zrakovým, mělo by to vypovídat o jeho nutné povrchnosti. Vnitřky věci se nám přece skrze jejich slupky nezjevují.

Zkoumejme ještě chvíli estetickou rovinu vjemů různých smyslů resp. to, s čím se pojí (či v s čím v běžné zkušenosti vystupuje souběžně). Hledání krásy v harmonii, souladu (chutí, barev, tónů) objasníme jakousi vnitřní potřebou řádu, popř. požítkem z poznávání (harmonické, opakující se se nabízí našemu chápání a předvídání, řazení snadno a samo). Přijměme také, že skrze krásu, příjemnost v případě většiny smyslů nacházet spojitost s „dobrotou“, „prospěšností“. (Argumentovat lze na nejbanálnější úrovni evolučně, totiž že člověk, který by byl přitahován ke špatnému, resp. vysloveně škodlivému, by v nepřátelské přírodě přemnoho neobstál.) Tato korelace se udržuje dobře u smyslů „prvotních“ – nepříjemný zápach značí nemoc, rozklad, zmar; když jsme sytí nebo nemocní, mění se naše chuť; to, co je hmatově bolestivé, je dokonce přímo škodlivé. V případě zraku fungují stále oba výše zmínění principy, hledání dobroty v kráse však dosahuje mnohem širších důsledků. Spojení estetického a etického je nám vnukáváno např. morálním rámcem pohádek (s krásnými princí a princeznami vše dobře dopadne, zatímco ohyzdná ježibaba je jednak nutně kazisvětkou, jednak stejně ohyzdně skoná), prakticky se také obráží ve faktu, že morálně pohnutí lidé si staví ošklivě pompézní sídla a morálně pohnuté režimy se prohřešují proti heraldické tradici (zmíněno v Tournierově *Králi duchů*). Hledání takového spojení se stává problematickým, když vezmeme v potaz klamavost všeho zrakového (fata morgana, optické iluze), jednak díky velmi dobré lidské schopnosti obrazy okolního světa napodobovat a přetvářet. Zatím však vezmeme v potaz obecně spojitost jevové stránky a podstaty, která je, v oné zakořeněné spojitosti estetiky a etiky, evidentně v našem světě všudypřítomná. To nás přivádí k otázkám ryzosti (autenticity), soukromí a konečně formy. To, jakým se jevím smyslům (pro nás zraku) ostatních, umím snadno ovlivnit, protože zrak se nechá oklamat. Do jaké míry mohu však určovat to, jakým jsem? Jako ryzího chápeme takového člověka, u nějž zaprvé nedochází k přílišným rozporům mezi tím, jakým se jeví a tím, kým je, a zadruhé takového, který je způsobem sobě vlastním, tedy nezávislým na ostatních lidech, neodvozujícím sebe od nich.

²zvuk ~ zvyk ~ tradice, oralita

Jak může člověk sám za sebe vymezit svou podstatu? A lze to vůbec dělat o samotě, tedy odmyslíme-li si ostatní lidi? Protože hodláme brát člověka jako „autora sebe sama“, uvažme obecně situaci autora a jeho díla (sourhnu, nikoli jednotlivého kusu). Autor tvoří dílo nutně s uvážením nějakého druhu konzumenta (běžného čtenáře, sebe sama v budoucnu, své svědomí – i když se cítí k psaní puzen nezištně, píše *pro* psaní/umění samé) a tedy tvoří-li, tvoří s myšlenkou na onoho druhého. Vynakládat nadměrnou námahu, abychom jazyk převedli ve zrakový vjem, jehož nejvlastnější výhodou je možnost uchování, množení, ukazování jiným, pozbývá samozřejmě smyslu, nechceme-li, aby se k dílu vůbec kdo dostal. Ve chvíli, kdy tvůrce svoje dílo uveřejňuje, vystavuje se teprve rozpravě s druhým, pokud však tvoří, tvoří v soukromí. Kde tedy vzniká ryzost? Autor má k dispozici jenom dosavadní znalost – to, co zatím nakonzumoval (načetl, naposlouchal) z děl jiných. Pokud toto pouze remixuje nepřinášeje nic nového, lze vznikající dílo nahradit souhrnem těch, ze kterých vzniklo, a nějakým množstvím přímočaré (snadno přístupné) úvahy. Boří-li naopak konvence či vůbec přidává prvek vlastní „ryzí“ myšlenky, jde nutně o něco nového. Nebude tedy dosud disponovat hodnotícími kritérii k tomu, aby svůj příspěvek posoudil. Ve chvíli vzniku hodnotí dílo s přístupem pouze k témuž obsahu myslí, který dílo stvořil, takový kritický posudek tedy už přinesl vše, co mohl. Dílo je třeba vystavit, odhalit světu, a umožnit smysluplnou reflexi. Nutno dodat, že i v případě, reflektuje-li dílo sám a s odstupem, pak ty smysluplné závěry, ke kterým došel, jsou-li nové, vyšly nutně z cizích myšlenek nabytých nebo zpracovaných v mezičase, pročež tím autor opět pustil k soudu cizího člověka. Z mnohých příznačných pohledů známých naší kultuře skrze mýty (Narkissova konfrontace s hloubkou, Orfeovský pohled zpět či biblické ohlédnutí za Sodomou a Gomorou) vybereme jediný – pohled Gorgony resp. na Gorgonu.

Narozdíl od božských postav a lidských tvůrčí má Gorgónina maska, jako izolovaná hlava, v sestavě svých tvarů nezvyklé a podivné rysy. Běžná členění a obvyklé klasifikace jako by tu splývaly a ztrácely zřetelnost. Mužské a ženské, mladé a staré, krásné a šeredné, lidské a zvířecí, nebeské a podsvětní, horní a dolní [...] – zkrátka na této tváři se prolínají, křížují a zaměňují všechny kategorie. Tím se její podoba ocitá jako celek v určité zóně nadpřirozeného, která jistým způsobem zpochybňuje přesné rozlišování mezi bohy, lidmi a zvířaty, stejně jako mezi kosmickými rovinami a prvky.

– VERNANT: SMRT V OČÍCH; s. 4

Gorgóna svým hybridním vzhledem popírá a znemožňuje pohled (všimneme si také, jak jím ničí členění, pro „západní“ vnímání obrazem příznačné) a vymezení, opět sama může jen „šmírovat“ (v našem redukovaném smyslu slova), a pohlížet na ni také lze jenom šmírováním, šmírováním však pomocí poměrně specifického prostředku – odrazu / reflexe, kterým ji nakonec Perseus přemůže. (Odraz v zrcadle gorgoně opět vymezení dává, činí ji snad stravitelnou.) Nabízí tím také vysvětlení, proč je v některých případech šmírování nutné a běžné vidění nemožné, totiž konflikt mezi různými vrstvami bytí – mezi božským, lidským a zvířecím –, konflikt, s nímž se člověk nemůže vypořádat. Je zde snad jistá spojitost s odporem ke zobrazování božstev, který panuje v různých kulturách.

Vymezme tedy šmírování v rámci pojmů autenticity, reflexe a vidění.

Nahlédněme nejprve, čím šmírování nutně je. Budiž pro nás pohledem, který si vynucuje přítomnost dvou (lidských) stran, vyžaduje jistou asymetrii (prostorovou, geometrickou). Subjekt šmírování vidí, aniž je viděn. Jeho objekt je viděn (pozorován), aniž sám může vidět pozorujícího, či dokonce aniž o pozorujícím ví. Tušíme také, že zde hraje roli soukromí, tajnost. Odkážeme-li se na vidění jako na nutně povrchní, zůstává mu skryté a tajné právě to, co je uvnitř, přeneseně podstata.

Šmírování také mezi účastné strany nutně asymetrii vnáší. Pokud vidět znamená v naší kultuře poznávat, jedna strana pak ví o druhé více než ta druhá o ní. Později prozkoumáme tuto asymetrii z hledisek moci,

identity, erotiky.

Nakonec je šmírování často spjato s motivy škvír, skulin, okrajů – všimneme si, že jde o prostory mezní, okrajové, rozhraní mezi dvěma prostředími.³ I šmírujícího tento akt vnáší do prostoru (morálně) mezního, vyskytujícího se na okraji běžně uvažovaného. Specifické prostory jsou vynucovány potřebou asymetrie, resp. nepozorovatelnosti při pozorování, vedou však nutně k omezení pozorovatele a umocnění „slabých stránek“ zraku – průrva tak úzká, aby nás skrz ni nebylo možno sledovat zpět, nám zároveň vynucuje jediný, pevný úhel pohledu. To činí získaný vjem nutně útržkovitým, nekompletním, vyžadujícím interpretaci, zároveň také náchylným ke klamům a iluzím.

Bylo by nasnadě soudit, že se tímto umocňuje i povrchnost vidění – ve skutečnosti však fakt, že narušujeme soukromí pozorovaného, předně tedy v případě, že si toho pozorovaný není vědom, znamená, že ten se nám tehdy vyjevuje naopak v ryzejším přeneseném smyslu jeho vnitřek (pozorovaný je odhalen, často obnažen), zbavené jednak povrchností plynoucích z uvážení pozorovatele, jednak tajností před druhým, studu apod. (zde nás napadá otázka, není-li i takový náhled nutně redukcující právě proto, že nám nedodává zprávu o chování jedince *v přítomnosti* ostatních; odpovědí budiž rozhodně ano, je jej tedy třeba začlenit do širšího obrazu, interpretovat v obecnějším kontextu, avšak vystříhat se extrapolace) Jak jsme slíbili, vyzkoumáme teď šmírování z několika klíčových hledisek, a to opět abecedně, tedy nejprve ze stránky erotické, poté s ohledem na prvek moci a s ním se pojící hry, a nakonec z hlediska ryzosti, potažmo literární formy, nakonec obecně jako metafory autorství.

1.)

K otázce identity popř. formy najdeme v dílech několik epizod, které potvrzují poloteze, které byly dosud vyneseny. Najdeme zde např. lidi, kteří se silně proměňují (mohou měnit doslova svůj tvar, spíše ale podobu) v závislosti na přítomnosti jiných – např. v Kafkově Zámku K-ovi sluhové jsou spolu mladí a čilí, když však K. potká Jeremiáše samotného, vidí starého muže, kterého ani nepoznává. (Při této příležitosti se zároveň dozvídá, že jeho pomocníci vystoupili [nebo se chystají vystoupit] z pracovního vztahu k němu, a mimo něj už s ním nechtějí nic mít – možná tedy, že jejich forma je doslova podmíněna formálními vztahy)

[...] jednání trvalo velmi dlouho, někdy se dohodli, pán vydal třeba část spisů nebo dostal na odškodněnou jiné spisy, jelikož šlo jen o záměnu; stávalo se však také, že se někdo musel vzdát požadovaných spisů nadobro, buď že ho sluha svými důkazy zahnal do úzkých, nebo že už byl umořen ustavičným vyjednáváním, potom však nedal spisy sluhovi, nýbrž jimi v náhlém odhodlání mrštil daleko na chodbu, až se tkanice rozvázaly a listy rozlétly, a sluhové měli co dělat, aby je zase dali do pořádku. To všechno však bylo ještě poměrně jednodušší, než když sluha na své prosby o vrácení spisů vůbec nedostal odpověď, stál pak před zavřenými dveřmi, prosil, zapřísahal, citoval svůj seznam, dovolával se předpisů, všechno nadarmo, pokoj zůstával němý a vstoupit bez dovolení zřejmě neměl sluha právo. Pak se někdy i tento výtečný sluha přestal ovládat, šel k vozičku, sedl si na spisy, setřel si pot s čela a chvíli nedělal vůbec nic, než bezmocně klátil nohama. Zájem o věc byl kolem dokola veliký, všude se šušovalo, sotva které dveře byly v klidu, a nahoře nad okrajem zdi sledovaly veškeré dění tváře, jež byly kupodivu skoro celé zakukleny v šátcích a nadto nepostály chvíli na místě. Uprostřed všeho toho neklidu bylo K. nápadné, že Bürgelovy dveře zůstaly celou dobu zavřené a že sluhové již prošli tuto část chodby, avšak Bürgelovi žádné spisy nepřidělili.

³Bylo by možná odvážné spojovat tuto meznost s mezností Gorgóninou, snad by ale takový pokus mohl vycházet ze snahy odůvodnit nemožnost (či nežádoucnost) zpětného pohledu šmírovaného na šmírujícího právě mezností prostoru šmírování, popř. šmírování samého.

– KAFKA F.: ZÁMEK; s. 324

Absurdní „dokonalý řád fungování zámku” se zarputile staví na zadní nohy, má-li se při tomto fungování nechat vidět, což způsobuje prapodivnou epizodu s rozdáváním spisů. Samozřejmě se také uvádí v pochybnost skutečná dokonalost zámeckého fungování.

Noční výslechy - a tu se K. dostalo nového vysvětlení jejich smyslu - mají přece jedině ten účel, aby se strany, na něž se páni nevydrží dívat za dne, vyslechly rychle, v noci, za umělého osvětlení, a aby páni měli možnost hned po výslechu všechnu tu ošklivost zaspat. Ale Kovo chování bylo výsměchem všem bezpečnostním opatřením. I strašidla k ránu zmizí, ale K. tam zůstal s rukama v kapsách, jako by čekal, že neodejdeli on, odejde celá chodba se všemi pokoji i pány. A to by se bylo také docela určitě stalo - tím si může být jist -, kdyby to jen bylo nějak možné, jenže jemnocit pánů je bezmezný. Nikdo K. třeba nevyžene, ani mu neřekne to, co je ovšem samozřejmé, totiž aby konečně šel; nikdo to neudělá, ačkoli se za jeho přítomnosti patrně třesou rozčilením, a ráno, jejich nejmilejší čas, jim zhořkne. Místo aby proti K. zakročili, raději trpí, přičemž ovšem se patrně kojí nadějí, že K. musí přece konečně pochopit to, co bije do očí, a jako trpí páni, tak i on sám bude muset nesnesitelně trpět tím, jak strašně nevhodně všem na očích tu po ránu postává v chodbě.

– KAFKA F.: ZÁMEK; s. 370

Přítomnost pozorovatele tak mění nejpředpokládanější, nejsamozřejmější vlastnost celého zámeckého uspořádání. Tím se jasně podtrhuje (poměrně jasná) myšlenka, že zámek je protipólem k autenticitě – jednak prostě proto, že on i jeho zastupující se mění v závislosti na pozorujících, jednak ve své absolutní moci nahrazuje mezilidské vztahy formálními, jednak se nenechá nikdy vidět, nenabízí se reflexi, a když už se nějakému pozorovateli omylem (či kvůli pozorovatelovu nezměrnému přečinu) nabídne, je to jako by takový pozorovatel vrhal pohled do dobře namazaného stroje, ten se v něm vzpříčil a způsobil poruchu. Příznačná je i posedlost šaty, často viděná u osob se zámek spojených (Barnabáš, hostinská v Panském domě, Pepina). Všechny tyto motivy nahrávají a umocňují fungování zámku jako anonymního kolosu s anonymními údy, který však svou absolutní mocí (která, zdálo by se, plyne více z víry vesnice v zámek než z konání zámku, víry umocňované nedostatkem kontaktu, reflexe) uvádí do neautentičnosti všechny vesničany, když si je podrobí. Podívejme se, jak s „podmíněnou identitou” pracuje Gombrowicz.

Karel se pořád pohupoval an rozkročených nohou, ona nohu zvedla, aby se poškrábala na lýtku – ale jeho bota, opírající se o podpatek, se zvedla, udělala půlobrat a žízalu rozdrtila. . . jen na jednom konci, jen tak daleko, kam až jeho bota sahala, protože se mu nechtěl odlepit podpatek od země, ostatně zbytek žízalího tělčka se začal pružit a svíjet a on to se zájmem pozoroval. Nebylo to o nic důležitější než umírání mouchy na mucholapce nebo můry za sklem lampy – kdyby se byl Fryderykův skelný pohled k té žízale nepřisál a nevychnutnával její utrpení do dna. Mohlo se zdát, že ho to rozhořčuje, ale ve skutečnosti to nebylo nic jiného než proniknutí do samé hlubiny muk, [. . .]

– GOMBROWICZ, W.: PORNOGRAFIE; s. 60

Celá látka Gombrowiczova vyprávění stojí na nesmírné provázanosti vztahů mezi zdánlivými podružnostmi, díky níž je však autor schopnen udělat z žízaly středobod vesmíru. Vyprávění prostupují neustále promluvy hlavní postavy, která interpretuje každé gesto, činí tak však s absolutní jistotou i v těch nejpodivnějších detailech. Základy pro takové usuzování se mohou jevit jako neexistující či eterické, ostatní postavy mu však

rozumějí v tom smyslu, že se chovají podle řádu, který přebujelou interpretací nastoluje. Může jít o prostou parodii přeintelektuálněho čtení i psaní či autorský trik, spíše ale prostě podtrhuje „zadničko-ksichtové“ uspořádání světa. V každém případě ohledem nás pramálo překvapí, že výjevy související s „podmíněnou formou“ najdeme hojně i v Gombrowiczově díle, a šmírování zde platí za naprosto určující. Mladí Karel s Heňou se přiznaně chovají zásadně jinak v přítomnosti Witolda a Fryderyka i jeden druhého, než když jsou mimo jejich dosah popř. každý osamocen. Svým chováním (např. rozslápnutím žízaly) stvrzují beze slov poslušnost k Witoldově a Fryderykové hře, hrají ji spolu, přičemž starým jde tajně o to, vyrobit z mladých vrcholnou „erotickou“ scénu, vývojem děje se však stane, že se Karel s Heňou (protože spolu a kvůli starým „spoluhráčům“) nabídnou jako dobrovolníci k vykonání vraždy (*str. 146-158*), která spustí groteskní brakovitou zápletku uzavírající děj knihy.

Ve Ferdurdurce najdeme mezi jinými tyto dva výjevy, kde se tematizuje identita ve vztahu ke sledování, ba přímo špehování. Když jsou děti na školní zahradě v zorném úhlu armády rodičů šmírující zpoza živého plotu, chovají se radikálně odlišným způsobem, než když se dostanou mimo něj a mohou provozovat svého druhu kriminální aktivitu, vést války zadničkami a ksichty (tedy ~ maskami, pózami) a snad se takovým způsobem *utvářet*. Druhá scéna nastane potom, co se hrdina (opět spisovatel, tentokrát činící návrat do školních let) dostane do *moderní rodiny*, která je naprosto pokořující svými moderními způsoby, kterými hrdinu svazuje, upevňuje v jeho roli dítěte. Brojit proti nim může (kromě pečlivě vykonstruovaných grotesek při společném jídle jediné šmírováním.

První se ukázala Mládková v popelavém županu a pantoflíčkách, přičísnutá jen povrchně. Šla klidně se vztyčenou hlavou a v její tváři se zračila taková nějaká zvláštní moudrost, řekl bych - moudrost kanalizace. Šla trochu nábožně, ve jménu svaté přirozenosti a prostoty a ve jménu racionální ranní hygieny. Než zašla do koupelny, odbočila na chvíli se zdviženým čelem na klozet a zmizela tam diskrétně, moudře, uvědoměle a inteligentně jako žena, která ví, že za přirozenou potřebu není třeba se stydět. Vyšla odtamtud důstojněji, než tam vešla - jakoby osvěžená, projasněná a polidštěná, vyšla jako z řeckého chrámu! A já v tu chvíli pochopil, že tam také vstupovala jako do chrámu. její inteligence a přirozenost, jimiž mě týrala. Tak dost. Přešla do koupelny. Kohout zakokrhál. [...] Puklinou v matovém okně jsem opatrně nahlédl do koupelny. [...] Poskočila. Postavila se do pozoru, dala si ruce v bok a provedla půlobrat zprava doleva s nádechem a výdechem. A zleva napravo s nádechem a výdechem! Vykopla nohu nahoru, a chodidlo měla drobné, růžovoučké. A potom druhou nohu s druhým chodidlem! A začala dělat dřepy! Udělala před zrcadlem dvanáct dřepů, dýchajíc nosem - ráz, dva, tři, čtyři - až poprsí tleskalo a mně zacukalo v nohách a byl bych se nejradši dal do pekelného, kultivovaného tance. Uskočil jsem za věšák. Lehkým krokem se blížila gymnazistka, přikrčil jsem se jako v džungli, připraven k psychologickému skoku, rozzuřen... nelidsky, všelidsky rozzuřen... Ted', anebo nikdy! Když ji drapnu ještě rozespalou, neupravenou, teplou, v negližé - zničím v sobě její krásu, její laciné pozlátko gymnazistky! Uvidíme, jestli ji Kopyrda s Pimkem zachrání před záhubou!

– GOMBROWICZ, W.: FERDYDURKE; s. 124

Moderní matka inženýrová se v domnělé izolaci stává naprosto jinou, divočí a vymyká se, ukazuje neautenticitu svého chování „mimo chrám“. (*Hlavní hrdina zažívá ještě několik podobných špehovacích epizod ve snaze pokořit mladou moderní lýtkatou gymnazistku, a potřebuje si ji zošklivit. Při mnoha pokusech se mu to nedaří, gymnazistka zůstává sebou i při šmírování, v soukromí. Až poté, co ji zničí na jiné úrovni, gymnazistka uzná prohru a při dalším šmírování se zdivočí stejně, jako předtím paní Mládková*) Nejistěné špehování (porovnejme s případem, kdy hrdina gymnazistku špehuje v pokoji a je přistižen) tak platí za svého druhu

příležitost k projevení autenticity, a tedy ne-li její konečnou zkoušku pak alespoň připouštěcí test. (pokud bereme autenticitu jako více než soulad vnitřku a vnějšku) To dokládají nesčetné neúspěšné pokusy hlavního hrdiny gymnazistku přistihnout při nepředstírání (gymnazistka tedy musí buď být autentickou, nebo dokonale předstírat i ve spánku, v soukromí). Kdyby gymnazistka byla takovou, jakou se jeví, neměl by hlavní hrdina úniku z pasti její krásy. Nakonec ji porazí způsobem aranžérským. Jako trofej mu slouží konečné přistižení při soukromém divočení. Vidíme, že zohlednění tohoto prostředku – šmírování jako kontroly autenticity – lze uplatnit i např. na společnost zámeckých pánů, u kterých jsme ukázali, že autenticitu negují právě pomocí jejich vymezení vůči šmírování.

7.)

Gombrowiczova Pornografie i Fowlesův Mág se soustřeďují kolem *hry* mezi několika málo postavami, hry mocenské, špehovací, jistě do značné míry erotické. Zkoumejme (majíce ve středu pozornosti aspekt šmírovací), jak se srovnává hra Fowlesova, (přiznaně) odvozující se ze sadismu, s mnohoznačným vesnicko-městským, staře-mladým chlápým pohráváním Gombrowiczovým.

Tak jsem já kroužil kolem, dosud vyplašený a nejistý . . . ale už blaženě prostoupený pokorným zotročením, jež dojímalo – okouzlovalo – budilo nadšení – čarovalo – vábilo a podrobovalo – hrálo – a kontrast mezi kosmickým mrakem oné noci a tím tryskajícím zřídlem rozkoše byl tak nekonečný, až jsem si matně pomyslel, že to je Bůh a zázrak, zázrak a Bůh!

Ale co to bylo doopravdy?

Bylo to .. Kus líce a trocha krku. . . patřící někomu, kdo stál před námi, v davu, ve vzdálenosti několika kroků . . .

Ale div že jsem se neudávil, to byl. . . (chlapec) [. . .] Předě mnou šla Heňa, její krček a její zádíčka byla ještě školácká, tohleto mě napadlo, a jakmile mě to napadlo, silně mě to ovládlo – a tak pěkně mi to korespondovalo s tamtím krkem. . . a najednou jsem snadno a bez námahy pochopil: tenhle krk a tamten krk. Ty dva krky. Ty krky byly. . .

– GOMBROWICZ W.: PORNOGRAFIE; s. 24,25

Jakékoli vytáčky byly vyloučený. Já přistihl při činu jeho – on mne. Uviděl, kdo ho šmíruje. Kráčeli jsme jeden proti druhému a já se musím přiznat, že jsem měl dost trapný pocit, protože teď se mezi námi muselo něco radikálně změnit. Já vím, že on ví – on ví, že já vím, že on ví – tohleto mi vířilo v mozku.

– GOMBROWICZ W.: PORNOGRAFIE; s. 37

Sotva jsme zašli pár kroků do borového lesa, zpozoroval jsem koutkem oka, že se na východ od nás něco pohnulo: asi pětasedmdesát metrů tím směrem se za schýleným větrovým mihla tmavá silueta. Téměř jsem ho neviděl, ale z jeho pohybů se dalo s jistotou uhodnout, o koho jde. „Sledují nás. Je to ten Joe.“

– FOWLES J.: MÁG; s. 300

V Gombrowiczově hře (hře povahy takřka divadelní, spolu se spisovatelem Witoldem ji ovládá režisér Fryderyk, aranžují [spolu] scény, do nichž živí herci tak nějak zapadají) platí šmírování jednak za podnět jejího zrodu (a to hned dvakrát, Witold [a Fryderyk] nejprve „vyšpehují“ erotické pnutí mezi Heňou a Karlem, navzájem však o sobě nevědí, dokud Witold nepotvrdí své domněnky o Fryderykově spoluspiklenectví, když

jej vyslídí při slídění Heňi), jednak za důvod jejího udržování (tady spíše slídivost obecněji jako chlípnost, potřeba starých a ošklivých pozorovat mladou krásnou scénu, ba se jí účastnit, utvářet ji; můžeme-li tedy na taktovéto povrchní úrovni Gombrowiczovi věřit, že jde alespoň jednu z jejich motivací).

Fowlesovo pohrávání si morálně resp. eroticky volné a dopisy falšující (tedy přiměřeně sadistické) aristokracie s nic netušícím Nicholasem také stojí na šmírování, resp. Conchisova nezměrná moc vytváří předpoklad neustálého šmírování, nakonec jej však podkládá důkazy (Conchis musel např. Nicholase vyhledat už před jeho příjezdem na ostrov, ten však měl pocit, jako že se na něj vydává z vlastní vůle). Nemluvíme teď o moci v kontextu konfrontace, tedy moci, kterou by měl Conchis *nad* Nicholasem, nýbrž obecně o Conchisově „kouzelné“ moci. Špehování zde není cílem, stejně jako není cílem vymezení Conchisovy nadřazenosti, Nicholas ve hře zůstává vlastní vůlí (které vpravdě napomáhá nekončící řada *cliffhangerů*, jimž je vystavován), *moc* tak slouží k tomu, aby Nicholasovi učarovala, argumentovala pro jeho setrvání. Šmírování, které je vykonáváno na hlavním hrdinovi (dokonce patrně dávno předtím, než sám dobrovolně do hry vstoupí), je tak podřízené *moci* jakožto prostředek jejího udržování, neplatí však za účel ani příčinu konání celé hry. Navíc to, že jde i o hru ve smyslu divadla, tedy že postavy kromě Nicholase nezjevují svou ryzí podstatu, Divadelnost hry Gombrowiczovy tak stojí v protikladu k divadelnosti Fowlesově – ta první na šmírování stojí, ta druhá ho znehodnocuje.

3.)

Kromě toho obě díla dost zřetelně staví na romantické popř. erotické tématice. Ta s sebou nese navíc specifický druh šmírování – *voyeurismus*, vzhledem k naší poněkud úzké definici snad degenerovaný, protože zakládající se na vědomé účasti všech *tří* stran, o to však neméně zajímavý (zasluhující jistě více než nahodilý odstavec). Mocenská asymetrie zůstává, ba se prohlubuje a stává problematičtější – tam, kde se u „klasického“ šmírování objekt ponižoval, odhaloval se poznání druhého, ukazuje se voyeurovi nahý zcela doslovně. Navíc převaha, kterou získává (nebo vyjadřuje) šmírující nad šmírovaným(i), se nutně dostává do srovnání s převahou dominujícího nad podvolujícím se v pozorovaném aktu. V Pornografii slouží voyeuristická scéna jako součást hry k odehnání nežádoucího, neplánovaného vlivu, obecně prostě zapadá do skládačky vymyšleného scénáře jako jeden ze strategických prvků (lze si představit situaci, ve které by snad Henin snoubenec Václav do hry nevpadl a nebylo by třeba scény v lese užít takto, nýbrž z jiného důvodu a jiným způsobem, erotický výstup tedy není totéž jako prostředek k odehnání či zničení Václava, je nástrojem, který nahodile najde takové využití) Pozorovatel je zde více méně nedobrovolný, což je též docela novinka, dá pak rozum, že takové šmírování pokořuje, ponižuje šmírujícího a nikoli šmírovanou stranu.

„A naposledy. Už bych to dělat nemohla. Zvláště teď, když ...” Zase ten úpěnlivý pohled prosící o pochopení a odpuštění. „June kolem toho vždycky nadělala spoustu tajuplných řečí. Musela jsem zjistit, jaké to je.” „Vždyť já jsem rád, že jsi tady.” Znovu se ke mně přivinula. „V jednom jsem ti ale nelhala.” „To by mě zajímalo, v čem.” Nahmatala moji ruku a zlehka mě do ní štípla. Ztišila hlas a zašeptala: „V tomhle dešti do té své školy stejně nemůžeš.” Ještě dodala: „Nechci být sama uprostřed těch hromů a blesků.”

[...]

Zbožňuju tě,” řekl jsem. „Chci, abys mě zbožňoval.” „Pořád?” „Ano.” Začal jsem do ní pomalu vnikat, ale vtom se stalo něco podivného. Lampa u postele se z ničeho nic rozsvítila. [...]

Cože?” Všechno se seběhlo neskutečně rychle. Než jsem si plně uvědomil, že její hlas zní jinak, že se z něj nadobro vytratila nevinnost, byla už na odchodu. „Julie?” Ve dveřích se obrátila, vteřinu vyčkala a pak pronesla závěrečnou repliku. „Nejsem Julie, Nicholasi. A je mi líto, že se to bude muset obejít bez

obvyklých plamenů.”

[...] Byli to tři muži, všichni oblečení do černých kalhot a černých roláků. Vrazili do místnosti tak rychle, že mi zbyl čas jen na to, abych instinktivně sáhl po plédu, kterým se přikrývala postel, a přetáhl si jej přes rozkrok. Ten vpád mě natolik ohromil, že jsem stejně nebyl schopen nic dělat. Vedl je černocho Joe.

– FOWLES J.: MÁG; s. 425, 428, 429

Její hlava se otočila a ukázala se mi z profilu. Zvedla pravou ruku a s grácií ji vztáhla k někomu, kdo předtím rozsvítil lampu a rozhrnul závěsy. Klasické récamierovské gesto. Objevila se další postava. Byl to Joe. Měl na sobě zářivě bílý plášť se silným zlatým lemováním. Jaké historické období mělo jeho oblečení představovat, jsem nedokázal odhadnout. Vešel a postavil se za lehátko. Řím? Císařovna a její otrok? Na okamžik se zadíval na mě, nebo směrem, kde jsem stál. Došlo mi, že určitě nehraje otroka. Působil příliš majestátně, dýchala z něho temná vznešenost. Rázem mu patřila místnost, scéna, i ležící žena. Podíval se na ni a ona k němu zvedla hlavu. Vážný láskyplný pohled, labutí křivka krku. Muž uchopil její napřaženou ruku. Najednou jsem pochopil, kdo jsou oni a kdo jsem já. A že všechno šlo právě k tomuto okamžiku. I já jsem se ocitl v nové roli. Zoufale jsem se snažil zbavit se roubíku, kousal jsem do něho, otevíral ústa, jako bych zíval, třel hlavou o paže. Bylo to marné. Masky lnula k tváři příliš těsně.

[...]

To, co dělali, nebylo samo o sobě vůbec obscénní. Byl to jen soukromý a důvěrný biologický rituál, který se během jednoho otočení Země odehraje stamilionkrát. Nešlo mi ale na rozum, co je mohlo přimět k tomu, aby to dělali přede mnou, s jakým neuvěřitelným argumentem na ně asi musel Conchis vyrukovat a co namluvili sami sobě. V té chvíli mi Lily připadala mnohem zkušenější než já, navzdory tomu, jak nezralá se mi zdála prve. Zřejmě se nějak naučila klamat tělem, jako jiní klamou jazykem. Možná toužila po nějaké dokonalé sexuální emancipaci a to, co předváděla, dělala spíš proto, aby si dokázala správnost toho, v co věří, než aby mi pomohla zapomenout. Detoxikaci jsem už stejně nepotřeboval.

– FOWLES J.: MÁG; s. 463, 464

Tato víceméně symetrická dvojice voyeuristických scén v Mágovi je také příznačná: Děj první ukázky, kde Nicholas konečně milostně splyne s Lily v domnění, že přestál poslední z Conchisových nástrah, ukazuje se však, že i akt je podvrhem a Nicholas byl při něm sledován všemi svými pokořiteli, načež je uspán a odvezen k vykonání rozsudku, jako jeden z mála „násilných“ a „surových“ prvků děje znamená konečné rozčarování, začátek konce celé hry. Nucený voyeurismus, tedy šmírování *prováděné* nedobrovolně (opět se vymyká našemu původnímu zjednodušenému členění) má podle slov Conchisových sloužit účelům katartickým, osvobodit Nicholase od jeho lásky k té přece tolik zvrhlé ženě, stejně tolik jej lze chápat jako výsměch jeho osobě. Z hlediska moci jde jistě o vyjádření absolutní převahy.

0.02)

Nabokovovo Oko (orig. *Sogladataj* – pozorovatel, zvěd, špeh) ukazuje zvláštní druh šmírování, který pobízí k zamyšlení. Po nevydařené sebevraždě hlavního hrdiny sledujeme svět skrze jeho pohled. Celý svět pokládá za výplod své posmrtné fantazie a soustřeďuje se na postavu Smurova, pochybného záletníka, který o sobě ve společnosti několika dalších ruských migrantů v Berlíně povídá mnohé smyšlenky – má být lvem salonů, hrdinným bělogvardějským přeživším Říjnové revoluce, šlechticem s pohádkovými sídly apod. Vypravěč je ho však, stejně jako jiné postavy, schopen několikrát usvědčit ze lži. Nakonec se dozvídáme, že vypravěčem je

Smurov a že tedy celou dobu nějakým způsobem šmíroval sám sebe.

Takováto podoba slídění narušuje jeho dosavadní charakteristiku jako vynucujícího si přítomnost dvou stran, nicméně pomineme-li četné otázky na to, jak je taková věc z podstaty proveditelná, vzbuzuje vůbec nejzajímavější dilemata. Podvojně já takováto forma slídění staví do prazvláštní polohy – může pohlédnout tváří v tvář sobě samému, dokonale poznat všechny svoje dosud nepoznatelné části, sledovat reakce ostatních na sebe i svoje soukromé počínání – šlo by o ideální řešení všech problémů sebereflexe, kdyby neprobíhalo sebešmírování takovýmto neplodným způsobem (totiž způsobem, který z nás dělá pozorovatele neúčastné), který nám tedy znemožňuje vyvozovat závěry, vést se sebou dialog a nechat se jimi utvářet. Jak tedy vypadá sebešmírování ve srovnání s (sebe)reflexí? Tam, kde nám reflexe podává berličku v podobě odrazu – redukující nezměrné, nadsvětské (Gorgonu, překonání hranice mezi zemským a božským dokonalým poznáním sebe sama, vyvrcholením snahy započaté v našem prvotním hříchu) v něco, s čímž jsme se schopni symetricky vypořádat, na sebešmírování (kterého vlastně jsme schopni, podobá se nápadně pamatování) pouze vystavuje vlastnímu soudu, představuje pouze pochybovačnou část naší sebereflexe.

Touto nad pomyšlení transcendentní epizodou naše zkoumání končí.

fin.)

Podářilo se nám vytvořit úplný přehled šmírování (což plyne už z lexikografické kompletnosti naší metody), a učinit jej tímto dokonale přehlednutelným, a dokonce v procesu zachytit jeden nebo dva jeho vzácnější exotické druhy. Přejde-li k nám tedy v budoucnu vychytralý literát ve snaze mlžit a tropit nejasnosti, můžeme si být jisti, že jeho snahy snadno zlomíme a pokoříme.

Rozkládaná literatura

- Kafka, F.; Zámek, Praha, Odeon 1989
- Fowles, J.; Mág, Praha, Volvox globator 1999
- Nabokov, V. V.; Oko, Olomouc, Votobia 1996
- Gombrowicz, W.; Pornografie, Praha, Argo 2010
- Gombrowicz, W.; Ferdydurke, Praha, Argo 2010

Literatura rozklad spolupáchající

- Petříček, M.; Myšlení obrazem, Praha: Herrmann a Synové 2009
- Vernant, J-P.; Smrt v očích *kap. z Dans les yeux* Hachette, Paříž 1986, překl. Miroslav Žilina