

Thanatografické psaní. Vyprávění o lásce, smrti a smutku



Jan Musil

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Ústav české literatury a komparatistiky
me@janmusil.net

SYNOPSIS

Thanatography: Stories of Love, Death, and Mourning

This study develops the concept of ‘thanatography’ as an umbrella term for the marginalized corpus of autobiographical prose texts dealing with the death and mourning of a loved one. It is based on the widespread thesis that 20th-century Euro-American society banished death from both public and private spheres. Secularization, individualization, medicalization, and objectification of death and related phenomena, according to some authors, ultimately led to a situation in Western culture in which death manifests itself primarily in hypertrophied form, for example in genre literature (or film). Thanatographies, which began to appear in greater numbers during the second half of the last century, but which continue to be a productive tradition, deal with death in its everyday form and complexity, and thus represent an important, albeit marginalized, counterexample to the notion that death was taboo in the 20th century. This study discusses how thanatographies inspired by related genres may be read, and proposes a new methodology for their interpretation, one that regards the literary text not as a work but as a play of mourning, and that shows different forms of the literary staging of grief on the thanatographic texts of Friederike Mayröcker.

KLÍČOVÁ SLOVA / KEYWORDS

Thanatografie; pathografie; auto/biografie; práce truchlení; Friederike Mayröcker / thanatography; pathography; auto/biography; work of mourning; Friederike Mayröcker.

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366680.2024.2.5>

Smrt a truchlení patří mezi klíčová literární témata. Král Gilgameš pozná vlastní smrtelnost teprve prostřednictvím smrti svého přítele Enkidua. Seneca utěšuje své přátele prostřednictvím filozofických dopisů. Křesťanství od počátku rozvíjí tradici zásvětních vizí, která vrcholí u Danta Alighierioho. Během 19. století se zásadní románovou rekvizitou stává smrtelné lože. Období moderny je známé svým vzrušeným vztahem ke smrti či zániku celé kultury, k nimž se staví různě, od nostalgické *Pusté země* T. S. Eliota po futuristické ohlašování nové epochy předpokládající zánik té staré. Zejména v druhé polovině 20. století se pak začínají objevovat knihy, které také tematizují smrt a to, co přichází po ní, ale z formálního i obsahového hlediska



se od uvedených příkladů liší natolik, že se z nich stává koherentní korpus se specifickými znaky, jemuž se zatím nedostalo systematické recepce, která by jej pojednala v celé šíři a rozmanitosti. Jeho vznik lze navíc chápat jako reakci na specifickou socio-kulturní situaci tabuizace smrti v průběhu 20. století. Na následujících stranách navrhneme způsoby čtení těchto textů a ukážeme je na příkladu thanatografického psaní rakouské básnířky Friederike Mayröcker v překladech Bohumily Grögerové a Zuzany Augustové.

SMRT JAKO TABU

Podle mnohých badatelů došlo v průběhu 20. století z různých důvodů k vytlačení smrti coby běžné součásti každodenního života z veřejného prostoru, ale i z domácího prostředí. Společnost se setkávala s její extrémní, násilnou variantou během světových válek a mimo jiné kvůli postupnému ústupu nábožensky zakotvených rituálů začali být umírající lidé stále častěji přesouváni z domácí péče do nemocnic a jiných zařízení. Podle studie *The Pornography of Death* anglického sociologa Geoffreyho Gorrera, vydané v roce 1955, začala být smrt v Anglii po druhé světové válce stejně silně tabuizovaná, jako tomu bylo v 19. století v případě sexu. Nikdo o těchto tématech nedokáže mluvit bez nadsázky a zájem o potlačené téma je tak saturován v hypertrofovaných formách, k nimž Gorer řadí pornografii, respektive horor. Gorerovy etické zřetelky působí z perspektivy nastupující postmoderny poněkud rigidně, říkají nám však mnohé o tehdejší situaci a její recepci. V roce 1967 dochází k podobným závěrům psychoanalytikové Alexander a Margarete Mitscherlichovi v knize *Die Unfähigkeit zu trauern*. Na základě terapeutické práce se západoněmeckými přívrženci nacismu dospěli k závěru, že u nich z různých důvodů nedošlo ke zpracování válečných traumat, a aby unikli všeobecné melancholii, hrůzy války měli ve zvyku spíše popírat a soustředit se místo toho na rekonstrukci státu, který se tak později mohl stát poválečným ekonomickým zázrakem. Vývody manželů Mitscherlichových jsou silně určené freudovskou perspektivou a navíc zobecňují pracovní nadšení, které dozajista neplatilo v jiných zemích, jejichž populace mohla mít též důvody propadat melancholii. Gorerovu analýzu ovšem podporují v tom ohledu, že chápou neschopnost — nebo snad neochotu — zpracovat válečné trauma jako jev, který má celospolečenské dopady. Tezi o vytlačení smrti a truchlení z veřejného prostoru během 70. let prosazoval i autor zřejmě největší dostupné syntézy — převážně francouzských — dějin smrti Philippe Ariès, jejíž historické analýzy ústí v závěry o evropské společnosti pronášené s razancí pamfletu: „Slzy pozůstalých se ztotožňují s výkaly nemocného. Jedny i druhé jsou odporné. Společnost smrt vyobcovala“ (Ariès 2020, s. 689). Ariès sice na rozdíl od Gorrera nedělá závěry o uměleckých dílech a jejich oběhu, přesto v jeho psaní hraje literatura klíčovou roli. Bez modelových případů Paní Bovaryové a Ivana Iljiče by jen těžko mohl své teze předvést tak podrobně a konkrétně. Arièsův axiologický rámec sdílí německý medievista Norbert Ohler v publikaci *Sterben und Tod im Mittelalter* (1990, č. Umírání a smrt ve středověku, 2003). V českém kontextu se tématu ze sociologického hlediska věnovala Jiřina Šiklová v práci s návodným názvem *Vyhoštěná smrt* (2013). V kolážovém textu mísícím sociologické poznatky s osobními, autofikčními vsuvkami upozorňuje především na mlčení, které smrt v české společnosti obklopuje.



Její kniha se kriticky vyjadřuje také k jevu medikalizace smrti — umírající jsou odsouváni do nemocnic, léčeben dlouhodobě nemocných a na paliativní oddělení, místo abychom se o ně starali doma, v rodinném kruhu, byť i to může mít leckdy své pochopitelné důvody. Kniha *Die neue Sichtbarkeit des Todes* (2007) editovaná významným německým thanatologem Thomasem Machem naznačuje, že smrt už je možná dávno zpátky. Shrňme vyznění Machovy monografie pomocí bonmotu: Postmoderní člověk v neděli ráno nekontempluje Kristovo zmučené tělo na kříži, zato však v neděli večer zaujatě sleduje hyperrealistické záběry mrtvol v procedurální detektivce. V obou případech se jedná o reprezentace a zviditelnění smrti, kontexty a implikace těchto vystavených těl se ale zásadně liší. Vrátime-li se ke Gorerově tezi, můžeme říct, že smrt byla ve veřejném prostoru přítomná i během 20. století, jež je pravidelně obviňováno z její tabuizace, hypertrofizace či pornografizace. Tento jednostranný homogenní narativ však vyžaduje podstatné doplnění o vznikající tradici literárních textů, která ke smrti přistupuje v její každodennosti a unikavosti.

THANATOGRAFIE

Vzhledem k tomu, že texty, kterými se budeme zabývat, vykazují mnohé znaky známé z jiných zavedených žánrů, nabízí se zaměřit pozornost na tyto podobnosti a pokusit se z nich přinejmenším heuristicky vyvodit závěry, které pomohou zpřehlednit nové formy autobiografického psaní o smrti blízké osoby a následném truchlení. Výhodou takového přístupu je i to, že může těžit z výzkumu formálně odlišných žánrů, jako je například elegie, nebo ryze fikčních prozaických textů, na jejichž podkladu se již rozvinula poměrně silná teoretická základna zabývající se podobami a možnostmi literárního truchlení. To všechno by nám mělo pomoci při ohledávání pojmu thanatografie, který se tu a tam v zahraničních literárněvědných či filozofických textech objevuje (někdy v podobě *autothanatografie*), ale není rozpracován způsobem, který by dokázal odhalit potenciálně bohaté možnosti jeho využití. Nejprve se pokusím naznačit průsečíky s rozšířenějšími pojmy, jako jsou (auto)biografie a (auto)pathografie, poté navrhnu novou perspektivu, jak k tomuto typu textů přistupovat, uvedu příklady, které naznačí produktivitu korpusu, a nakonec se pokusím ukázat, jak tyto texty číst v kontextu vyvstávající literární teorie.

THANATOGRAFIE A BIOGRAFIE

Než zaostříme na některá literárnější specifika těchto pojmů, připomeňme krátce něco o jejich původu a použití, které s problémem vzniku žánru úzce souvisejí. Slovo *biographia* se poprvé objevuje během pozdní antiky jako řecký neologismus (Klein 2009, s. 3). Při pohledu na pozdější „(auto)biografickou“ produkci je však zjevné, že se pojem dlouho neuchytil. Starověké i středověké texty pojednávající o životě konkrétní osoby byly označovány latinským *vita*, tedy prostě *život*, čímž jako by se z dnešního pohledu zakrývala konstruovanost vyprávění. Tato tradice sahá až k Plútarchovu dílu *Bioi paralléloi*, řecky doslova *paralelní životy*, které je do češtiny překládáno pod názvem *životopisy*, tedy pomocí kalku slova *biographia*. V předmluvě k Drydenovu



anglickému překladu právě tohoto Plútarchova díla z roku 1683 se objevuje — již poangličtění — slovo *biography* v novověkém evropském kontextu poprvé (tamtéž, s. 1).

Už zde však začínají potíže. Zatímco subjekt biografii, kterým zde míním vyprávěče, zpravidla ustupuje do pozadí a do popředí staví svůj objekt, tedy osobu, o jejímž životě a činech se mluví, autorky a autoři thanatografií se v mnohem větší míře věnují vzájemnému vztahu, ale také sobě a svému truchlení. Biografická struktura narodil*a se–žil*a–zemřel*a se mění ve strukturu thanatografickou: umíral*a–zemřel*a–chyběl*a. Nabízelo by se tedy přiblížit thanatografie autobiografiím, v nichž je subjekt a ústřední objekt textu totožný.¹ Ty však opět obecně postrádají důraz na jedinou druhou, zemřelou osobu — jakožto zemřelou a chybějící —, která je pro thanatografie typická, ale i mimoliterární spouštěč, jež smrt dané osoby představuje.

Nejsířěji přijímanou definicí autobiografie, která může posloužit i při vymezení thanatografie, představil Philippe Lejeune ve studii *Le pacte autobiographique* z roku 1975. Naratologicky autobiografii definuje následovně: „Prozaický příběh skutečné osoby, která rekapituluje svou existenci, pokud klade důraz na svůj osobní život a jeho historický průběh“ (Lejeune 1975, s. 14). Pro potřeby thanatografie se můžeme pokusit tuto definici poupravit: Thanatografie je prozaický příběh skutečné osoby, která rekapituluje období umírání a smrti skutečné blízké osoby a následné truchlení, pokud klade důraz na vzájemný intimní vztah a zaujímá perspektivu ztráty. I zde je vyprávěč ztotožnitelný s autorem, ale těžištěm příběhu se stává vztah písičích a zemřelých a retrospektivní vyprávěcí perspektivu často nahrazují úvahové pasáže zaměřené na přítomnost, nebo dokonce prospektivní psaní, které hledá čas, kdy bolest pomine. Vzpomínkové či tradičně biografické pasáže, které rekapitulují život zemřelé osoby, pochopitelně nejsou vyloučené, ale vyznačují se zřetelným zabarvením nedostupností a nevratností.

Vzhledem k těmto podobnostem je tedy nasnadě označit thanatografie za subžánr biografického, respektive autobiografického psaní. Jak ale upozorňuje ve své monografii Martina Wagner-Egelhaaf (2005, s. 5–7), považovat již samotnou autobiografii — a tuto pochybnost můžeme vztáhnout i na biografii — za žánr, jako to dělá Lejeune, je z metodologických důvodů problematické. Předně z fenomenologického hlediska není možné odlišit autobiografický text od autofikce nebo od románu. Žánrové zařazení čtenáři většinou vnucuje záložka a například Paul de Man (1979, s. 919–930) přesvědčivě ukázal, nakolik stylizované jsou texty, které máme sklon vnímat jako dokumentární, a že je produktivnější vnímat autobiografičnost spíše jako způsob čtení než vlastnost textu. Pokud jde o substantivum *autobiografie*, přikláním se k poznatku Wagner-Egelhaaf, že se jedná o pojem heuristický, který vystihuje určité konvence a byl vynucen především metadiskurzivně, a že jeho využití má smysl pouze performativní, nikoli normativní: „Každý autobiografický akt, ať už se jedná o čtení nebo psaní autobiografie, ‚žánr‘ autobiografie stvrzuje a modifikuje. Pouze v tomto relativním pojetí, které nepředepisuje, ale bere v potaz funkci diskurzu,

1 Couser (2012, s. 34) připomíná, že hranice modů biografie a autobiografie jsou obecně poměrně propustné, proto zejména pro hraniční případy užívá označení auto/biografie. Jakkoli je toto relační pojetí obecně správné, domnívám se, že by se v našem případě jednalo o rezignaci na snahu rozlišit důrazy, které jsou ve vyprávění kladeny na jednotlivé aktéry a jejich vztahy.

je možné smysluplně mluvit o autobiografii jako o žánru“ (Wagner-Egelhaaf 2005, s. 7–8). Přece však intertextuální odkazy na některé výrazné či snad zakládající thanatografie dokládají, že existuje poměrně silné vědomí „žánru“ i na straně píšících.² Domnívám se, že má smysl se tázat po pojmu thanatografie přinejmenším z těchto důvodů, zakotvených v pragmatice textu. Možnosti jeho užití ale mohou být dalekosáhlejší.

THANATOGRRAFIE A PATHOGRRAFIE

Zhruba v posledních třiceti letech začala literární věda věnovat větší pozornost pojmu pathografie, který s pojmem thanatografie sdílí mnohá teoreticko-metodologická úskalí. Výraz pathografie se objevuje počátkem 20. století a jeho obsah vymezil roku 1933 Karl Birnbaum poměrně volně jako „biografii psanou se zřetelem k nemoci“, přičemž reflektován není pouze život sám, ale i vznik samotného díla v souvislosti s nemocí (León-Villagrá 2022, s. 307). Diego León-Villagrá na tomto základě a v návaznosti na G. Thomase Cousera definuje autopathografii jako autobiografickou formu, „která klade zvláštní důraz na individuální, lineární průběh nemoci a jeho sémiotiku. Klíčový je přitom topos autonomie, který podněcuje chápání autopathografie coby užitého textu a tomu odpovídající recepce“ (tamtéž, s. 305). Vyhýbá se tedy teoretickému problému, s nímž je spojeno prohlášení za žánr, a autopathografii označuje za formu, pro niž volí dourčení v podobně přídavného jména *autobiografická*, které je v duchu Wagner-Egelhaaf považováno za obecně srozumitelné. S ohledem na metodologickou obtížnost autor dále upřesňuje, že autopathografií není každé autobiografické vyprávění tematizující nemoc, ale pouze takové, jež splňuje podmínku perspektivy — nemoc musí být nahlížena ze subjektivní pozice nemocného a musí se zaměřovat na průběh nemoci a její sémiotiku, což autor chápe jako vzdor standardizačním a normalizujícím tendencím medicíny. Protože však i pacienti touží pochopit lékařskou stránku své nemoci, objevuje se v pathografiích ve velké míře medicínská terminologie, kterou píšící poměřují se subjektivním vnímáním svého těla. Vzhledem k tomu, že se pathografie zaměřují na průběh nemoci, mají často podobu datovaných egodokumentů, například deníku nebo internetového blogu. V tradici deníkové literatury se pak pathografie stávají místem sebeurčení a autonomie.³ Významná pro nás je skutečnost, že autopathografie zaměřené na rakovinu, jimž se León-Villagrá věnuje především, zažívají konjunkturu v 80. letech minulého století, což do jisté míry koresponduje s rozvojem thanatografií. Autor dále své vymezení autopathografií upřesňuje negativně pomocí termínu autoetnografie — zatímco autopathografie se zamě-

-
- 2 Zmínky o thanatografii A *Grief Observed* C. S. Lewise psané na smrt manželky se objevují v anglofonním prostředí u Juliana Barnese (*Levels of Life*) nebo Joan Didion (*The Year of Magical Thinking*). V kontinentálním kontextu se zase množství píšících vztahuje k Handkeho *Nežádanému neštěstí*: Nejen Friederike Mayröcker, jak uvidíme, ale také Péter Esterházy (*Pomocná slovesa srdce*) či Josef Winkler (*Matka a tužka*).
 - 3 Pro vyprávění, která se vyznačují nejvyhrocenější snahou o narativní sebeobnovu po těžkém traumatu nebo katastrofální nemoci, navrhuje Frank označení *automytologie*. Jejich dominantní metaforou jsou fénix a znovuzrození (Frank 2006, s. 122).



řuje na subjektivní *průběh* nemoci, autoetnografie staví do středu zájmu *stav* nemoci, její příčiny a sociokulturní souvislosti. Významnou roli zde hraje pojem autenticity, který se stává recepční kategorií a dělá z literárního díla svědectví, jehož výpovědní hodnotu zvyšuje osobní zkušenost s nemocí. Za hlavní příklad autorovi slouží kniha *Mars* Fritze Zorna (občanským jménem Fritz Angst), která vyšla i česky v roce 2016 v překladu Zuzany Augustové.

THANATOGRRAFIE OSAMOSTATNĚNÁ

Etymologie pojmu thanatografie je průhledná a návodná. Staví označovaný jev do těsné blízkosti biografie, tedy psaní o životě (ř. βίος), jejím hlavním předmětem je však smrt (ř. θάνατος), a to v našem pojetí umírání a smrt blízké osoby, které nepředstavují pouze vedlejší motiv textu, ale jeho ústřední téma, jež zásadním způsobem ovlivňuje také výběr formálních a kompozičních prostředků. Pojem thanatografie se občas objevuje v samostatných článcích či kapitolách monografií na téma smrti v literatuře, zpravidla však bez dalšího vysvětlení. Jeho významem se celkem běžně rozumí „vyprávění o smrti nějaké osoby“, jak to dokládají i některé zahraniční slovníky. Není bez zajímavosti, že v angličtině slovo *thanatography* zřejmě poprvé použil spisovatel William Makepeace Thackeray v recenzi z roku 1839 na nechvalně proslulý sborník moralizujících morytátů *The Newgate Calendar: The Malefactors' Bloody Register*, jenž vznikl od poloviny 18. století, a to v těsném sousedství právě s biografií: „The excellent 'Newgate Calendar' [...] contains the biographies and thanatographies of Hayes and his wife.“⁴

Ačkoli narativů, které se nějakým významným způsobem dotýkají smrti, ztráty, života po smrti (ať už zemřelých či pozůstalých) nebo truchlení, existuje nepřeborné množství a je nasnadě tázat se po tradici, která by mohla vyústit v korpus textů, jimiž se zde zabýváme, moderní thanatografie vznikají ve specifických podmínkách. Vzhledem k sekularizaci společnosti se v moderním psaní o smrti neobjevují zásvětní *visiones*, které vyvrcholily v Dantově *Komedii*. Vyprávění o cestách do podsvětí však mají ještě mnohem delší tradici. Pro připomenutí jmenujme protagonistův sestup ve Vergiliově *Aeneis*, Orfeovu katabasis v různých podobách nebo hned dvě zachované verze sestupu do podsvětí původně sumerské bohyně Ištar/Innany. Se sekularizací do velké míry souvisí i individualizace umírání. Nejenže je v dnešní době běžnější umírat v osamění nebo v nějakém zařízení, ale podobně dnes není rozšířeným zvykem vystavovat tělo zemřelých v domácnosti a zejména v evropských metropolích jsou pohřební obřady na ústupu. V globálním měřítku to má zřetelné důsledky i pro literární texty. V období baroka představovala smrt klíčové měřítko života a to se odráželo i v pompézních pohřbech (samozřejmě jen pro vybrané osoby), které byly doprovázeny příležitostnými texty, v nichž se vztah živých a mrtvých vyjednával. Epicedium, pohřební kázání a smuteční elegie představují žánry svázané poměrně přísnými pravidly, což je dáno očekáváními publika a liturgií zádušních mší a doprovodných rituálů. Truchlivé texty v našem korpusu sice vznikají v reakci na jednu

4 Thanatography. In: Oxford English Dictionary <<https://doi.org/10.1093/OED/2964155049>> [10. 6. 2024].



určitou smrt, ale nejedná se o díla určená pro konkrétní příležitost. Naopak se hlásí k sebereflexivní tradici románu, určeného k tiché četbě, která se vyznačuje dekonstrukcí formy a jejími proměnami. Objektivizace a medikalizace umírání a smrti pak vede jednak k instrumentalizaci a oddálení smrti, jednak k jejich přesunu do prostředí nemocnic nebo jiných pečovatelských institucí. Dějištěm thanatografií se tak v některých případech stávají nemocniční zařízení, jako je tomu například v knize *Wittgensteins Neffe* (1982, č. *Wittgensteinův synovec*, 2005) Thomase Bernharda nebo stylově rozrůzněné próze *Čas mezi tehdy a teď* (2004) Bohumily Grögerové.

KONEC PRÁCE TRUCHLENÍ

Podobně jako thanatografie představuje i elegie žánr inscenující truchlení, oproti ní však disponuje nesrovnatelně větším množstvím sekundárních zdrojů. Mnohé z teoretických monografií věnovaných elegiím nebo obecněji truchlení a smrti v literatuře zaujímají psychologické, respektive psychoanalytické stanovisko, které nám opět pomůže při negativním vymezování našeho předmětu a metodologie. Tyto teorie vycházejí velmi často z pojmu práce truchlení (něm. *Trauerarbeit*), který Sigmund Freud rozpracovává v eseji *Trauer und Melancholie*, vydané v roce 1917. Peter M. Sacks ve své vlivné monografii *The English Elegy: Studies in the Genre from Spenser to Yeats* píše: „Každou elegii je třeba chápat v obou významech slova *work*, totiž v běžně přijímaném smyslu coby produkt činnosti, ale i v dynamičtějším pojetí jakožto zpracovávání (*working through*) nějakého podnětu či zkušenosti — právě tento význam stojí v základu Freudova pojmu práce truchlení“ (Sacks 1985, s. 1). Tato východiska sdílí Eva Horn v knize *Trauer schreiben* věnované proměnám truchlivého psaní v obdobích baroka a Goethova života (tzv. *Goethezeit*), ale i Jeffrey Berman (2010), který se věnuje známým americkým *memoárům*, jak je nazývá, psaným v reakci na smrt partnerek. Významná je pro nás skutečnost, že zmíněné monografie buď Freudovu představu přeměrování libidinální energie nijak zásadněji neproblematizují, nebo není zřejmé, zda je Freudova koncepce pro literární tvorbu relevantní i v nějakém jiném ohledu, než že podporuje postřeh, že se svými blízkými máme nějaké pouto i po smrti, což nás vede k tomu o nich psát.⁵ Nevyřčeným východiskem literární teorie pracující s pojmem práce truchlení se stává mj. představa, že psaní je onou prací, která má vést k přeměrování libida na jiný objekt, čímž se truchlení úspěšně zavrhne. V krajním případě může vést tato metaforická operace k tomu, že chápeme literární dílo jako výsledek práce, kterým se truchlení vyčerpává. Pokud se tak nestane, truchlení se podle původní Freudovy škály zvrhne ve svou hypertrofovanou verzi, melancholii, která představuje pro určitou část literární vědy ještě mnohem oblíbenější téma. Nejpozději díky dopisu z roku 1929 adresovanému švýcarskému fenomenologickému psychologovi Ludwigu Binswangerovi však víme, že Freud nakonec seznává, že ztracenou osobu není možné nahradit a bolest s konečnou platností utišit (Freud 1961, s. 386). To znamená, že smutek není možné jednou provždy

5 V návaznosti na práci o mýtu Hanse Blumenberga vidím spojitost mezi strachem ze smrti a vyprávěním, které se zřejmě vynořovaly bok po boku s rozvojem kognitivních a symbolických funkcí člověka, jež teprve umožnily chápat čas a subjektivitu vlastní i druhého.



odpracovat. (Což neznamena, že nemůže pominout.) Podobně zavádějící je především mezi širokou veřejností rozšířená představa pěti fází smutku Elisabeth Kübler-Ross (srov. Kübler-Ross 2009). Americká psychiatricka se švýcarskými kořeny ji vytvořila na základě rozhovorů s lidmi, jimž byla oznámena terminální diagnóza. Její deskripce se však postupně stala preskripcí správného přijetí terminální diagnózy a navíc se začala aplikovat i na truchlení pozůstalých. Jak přesvědčivě ukazuje neuroložka Mary-Frances O'Connor v nedávno publikované a čtenářsky přístupné knize *The Grieving Brain: The Surprising Science of How We Learn from Love and Loss*, proces vyrovnávání se se ztrátou je mnohem komplikovanější a nemá čistě lineární průběh (O'Connor 2022, s. 62–78). S odkazem na další výzkum upozorňuje na podobnost mezi narativem překonání ztráty a klasickým epickým narativem, v němž hrdina vyráží na pouť plnou strastí, aby se vrátil moudřejší a silnější. O nelineárnosti truchlení konec konců vypovídá i literární produkce, jak uvidíme na příkladu thanatografických próz Friederike Mayröcker.

Psychologizující přístup, který navíc mnohdy vychází z nesprávných předpokladů, zkresluje literární díla coby pouhý výsledek práce, která má za cíl pomoci překonat truchlení. Navrhuji proto chápat literární truchlení nikoli jako práci, ale jako hru, jejímž výsledkem je *inscenace smutku*. To neznamena, že bychom snad měli smrt brát na lehkou váhu. (I hru je třeba brát vážně!) Takové pojetí ale umožní produkci textu, který se ke ztrátě zásadním způsobem vztahuje, pojímat jako svobodnou tvůrčí činnost, která ztrátou není determinována. Možné konotace práce, jako je rutina, plnění cílů či dokončování činnosti, nahradí konotace hry, jako tvořivost, nepředvídatelnost nebo plnění role a sebeinscenace. To neznamena, že truchlení jako takové není mnohdy rutinní. Cílem tohoto posunu však je osvobodit produkci literárních textů, respektive výsledky této produkce, které se vztahují ke smrti milované osoby, od některých neproduktivních, ale široce rozšířených konceptů. Nejde nám totiž jen o samotnou zpověď, která může mít terapeutické účinky na straně produkce nebo recepce, ale především o její estetickou, diskurzivní složku.⁶ Ačkoli bychom se jistě mohli ptát, jak souvisí literární psaní s psychoterapeutickou zpovědí, považujeme za poctivější a přínosnější se podívat nejprve na to, jak je literární text udělán, než na to, co vypovídá o psychickém stavu autorky či autora.

NEAUTENTICITA AUTENTICITY A INSCENACE SMUTKU

V tomto duchu můžeme chápat produkci thanatografie nikoli jako vynucené zaznamenávání pocitů smutku, ale jako již zmíněnou sebeinscenaci písničho subjektu a zároveň utváření určitého postoje ke ztrátě. Tato sebeinscenace, která v sobě oproti autostylizaci obsahuje mnohem více exhibice, předvádění (se), není jakousi čistě občanskou zpovědí, kterou by bylo možné číst jako autentický dokument, ale není ani „pouhou“ fikcí. Britský filozof William Watkin vystihuje tuto skutečnost souslovím

⁶ William Zinsser ve své knize *Inventing the Truth* označuje memoár za nejsilnější literární žánr ve Spojených státech 90. let a staví jej naroveň televizním talk-show pořadům a žánru tzv. self-help literatury, přičemž přívlastek terapeutický u něj nabývá negativních konotací (Zinsser 1998, s. 3–5).

neautenticita authenticity, které zachycuje inscenovanost moderního truchlení. Zdroje našeho paradigmatu truchlení nachází v romantickém zalíbení v sentimentální poezii, kterou ztělesňuje Thomas Gray a jeho *Elegy Written in a Country Churchyard* (1751, č. *Elegie psaná na hřbitově vesnickém*, 1898), ale věnuje se podrobně také scéně z Richardsonova epistolárního románu *Pamela; or, Virtue Rewarded* (1740), v níž protagonistka píše domů dopis o smrti své patronky a její písmo je rozpité, protože na ně kanuly její slzy, za něž se vzápětí výslovně omlouvá. Takovýto tělesný otisk, jenž je navíc diskurzivně zdvojen, se stává důkazem authenticity prožitku a zároveň literárním i kulturním toposem. Podstatná je zde skutečnost, že umělý není jen literární topos, ale do velké míry i samotná emoce, která mu dala vzniknout. Vycházejí z Durkheima a teoretiků pohřebního rituálu Metcalfa a Huntingtona, Watkin ukazuje, že projevy smutku nejsou původem rituálů, ale výsledkem jejich struktury a že „západní kulturní model, že emoce je něco čistě spontánního a osobního, vznikl teprve nedávno“, totiž právě v období preromantismu (Watkin 2004, s. 39).

Problém inscenace emoce chceme uchopit jako problém estetický, nikoli psychologický. Vzhledem k tomu, že se pohybujeme na poli psaní, které pro nedostatek lepších termínů označujeme za autobiografické, využívající vyprávění v první osobě jednotného čísla a předpokládající kontinuitu fyzické osoby autora a vypravěče, obracíme se na teorii, která nám umožní vystihnout nejen tyto naratologické vlastnosti, ale i další charakteristiky thanatografií, které souvisejí s jejich tématem, tedy extraliterární událost smrti, emocionální potenciál tématu pro čtenářstvo a již naznačenou inscenaci emocí, která — jak dokládá nepřehledné množství recenzí a reflexí, jejichž analýzou se budeme muset zabývat v jiném textu — autorku či autora zdůvěryhodňuje a legitimizuje jakožto vypravěče této hraniční zkušenosti, který vydává svědectví. Thanatografická sebeinscenace zasahuje hned několik rovin písčících subjektů, které můžeme v návaznosti na Jérôma Meizoze, jenž se inspiroval u Dominiquea Maingueneaua, členit na biografickou osobu, spisovatele a pisatele. Jak shrnuje Josef Šebek (2019, s. 84), tyto kategorie se setkávají v pojmu *postura*, který vystihuje způsob autorské sebeprezentace zahrnující všechny zmíněné složky. To je v případě thanatografií klíčová skutečnost, protože jejich recepce ukazuje, že jsou čteny s důrazem na prožitou ztrátu autora či autorky. Přitom samotné texty vstupují nejen do řady literární tradice obecně, potažmo různorodých textů tematizujících smrt, ale též do díla daného autora či autorky, k němuž opět zaujímají určitý postoj. Jak dále upozorňuje Šebek, pojem *postura* je možné označit za slabý, což z něj však činí pojem dobře adaptovatelný. Při vymezení pojmu *postura* se Meizoz dotýká lexika *hry*, jímž můžeme literární truchlení otevřít jiným než psychologizujícím perspektivám, které však neztrácí ze zřetele subjekt, jenž se v něm vynořuje: „Postura je singulární způsob zaujímání ‚pozice‘ v literárním poli. Tuto posturu je dále možné popsat s ohledem na to, jak ji autorka či autor *znovurozhrává* (*rejouer*) nebo *maří* (*déjouer*)“ (Meizoz 2007, s. 18; zvýraznil J. M.). Jinými slovy, zajímá nás, jak autorka či autor v thanatografii inscenuje svůj vlastní obraz, svůj smutek, svůj vztah ke ztracené osobě, ale i to, jak tato inscenace komunikuje jednak se starší literární tradicí, jednak s řadou děl dané autorky či autora, v níž mnohdy představuje — opět přinejmenším inscenovaně — určitý průřev. Podle Meizoze je způsob, jímž se autorky a autoři v literárním poli projevují, singulární; toto adjektivum se často objevuje též v diskurzu smrti, kde zdůrazňuje smrt nikoli pouze jako něco individuálního, ale



jako něco výsostně jedinečného. Proklamovaná singularita je však v psychologickém ohledu do velké míry strukturovaná společenskými konvencemi, v ohledu tvůrčím zase těmi literárními. Pojem *postura* nám umožňuje vystihnout tento přechod mezi individuálním a kolektivním (tamtéž, s. 27).

ÉTOS, KAIROS, LOGOS, PATOS

V Meizozově pojetí má *postura* dvě složky — nediskurzivní a diskurzivní, kterou nazývá *étos*. Tento výraz si Meizoz vypůjčuje z Aristotelovy *Rétoriky*, kde označuje důvěryhodnost řečníka, jak se projevuje v jeho řeči, tj. v ideálním případě nezávisle na jeho předchozí pověsti (*Rétorika* 1356a 5–11). Pro thanatografie je tento aspekt důležitý, protože dotváří — i v tomto aristotelském pojetí — autentičnost výpovědi. Produktivní se nám zde však jeví i další Aristotelovy pojmy označující způsoby přesvědčování (*pisteis*). Řecký výraz *kairos* můžeme chápat jako subjektivně významný okamžik.⁷ Čas hraje zvláště významnou roli zejména v Aristotelově typologii veřejných projevů ve třetí části první knihy *Rétoriky*: soudní řeči se soustředí na to, co se stalo, tedy na minulost; politické projevy se zaměřují na budoucnost; obřadní proslovy — které jsou pro nás nejdůležitější — vypovídají o aktuálních událostech. Toto rozlišení je pochopitelně stále poněkud hrubé, ale ukazuje důležitost aktuálnosti mimodiskurzivních událostí i zakotvenost thanatografií v obřadní tradici. I když zůstaneme na rovině textu, *kairos* se v případě thanatografií ukazuje jako důležitý strukturní prvek, který výstavbu textu organizuje coby okamžik, který dělí život na *před* a *po*. Objevuje se ale též v paratextech, kde opět slouží k autentizaci, nebo přinejmenším jako vodítko při poměřování „skutečné události“ a díla, jež z ní vychází. Pojem *patos* se zaměřuje na osobu posluchače, v našem případě pak recipienta textu. Z nepřeborného množství metatextů navršených kolem thanatografického psaní je již při zběžném pohledu patrné, že samotná skutečnost ztráty, chápaná takřka samozřejmě jako katalyzátor psaní, představuje významnou část recepce thanatografií, která může zastínit estetickou složku.⁸ Na čtenáře jako by kombinace *étosu*, tedy různých složek autora jakožto kvazipsychologického garanta textu, a *kairu*, tedy okamžiku skutečné události, působily samy o sobě. Všechny tyto složky se ale projeví teprve — jak už naznačuje Aristotelés — v *logu*, tedy v samotné řeči a způsobu argumentace. Zatímco pro Aristotela představuje dobrý argument (*enthymem* jakožto druh sylogismu) takový, který je správně vystavěný, thanatografie svou přesvědčivost mnohdy čerpají z komplikovaných vnitřních rozporů, které inscenují autenticitu tváří v tvář ztrátě, či, řečeno se zastáním, hledají nové způsoby, jak mluvit o zkušenosti, která vytyčuje hranice řeči. Thanatografie Friederike Mayröcker věnované Ernstu Jandlovi představují výmluvný příklad právě takového způsobu psaní.

7 Tradičně se mezi trojici *étos* — *patos* — *logos* nezařazuje, ale například Eskinová a Kinneavy (2000) ve své podrobné studii ukazují, že časový aspekt je pro Aristotelovo pojetí rétoriky podstatný.

8 V tomto ohledu se jako pro analýzu potenciálně zajímavá jeví recepce „žalozpěvu“ *Jana bude brzy sbírat lipový květ* Miloše Doležala, který byl v roce 2023 oceněn cenou Magnesia Litera v kategorii Kniha roku.

THANATOGRAFICKÉ PSANÍ FRIEDERIKE MAYRÖCKER



Friederike Mayröcker a Ernst Jandl se poprvé setkali roku 1954 a postupně se z nich stala autorská i partnerská dvojice. Ernst Jandl zemřel 9. června 2000. Po jeho smrti Mayröcker uveřejnila tři knihy, v nichž ztrátu životního partnera tematizuje a v jejichž stylu se tato ztráta odráží. Do češtiny byla přeložena první a třetí kniha — *Rekviem za Ernsta Jandla* z roku 2001 a *A zatřásla jsem miláčkem* z roku 2005. (V roce 2003 vyšla německy kniha *Die kommunizierenden Gefäße*, jež v českém překladu zatím neexistuje a kterou musíme s ohledem na rozsah studie vynechat.) Nejstarší a nejmladší kniha se od sebe po formální stránce nápadně liší — zatímco první představuje spíše koláž, složenou z lyrické prózy a básní, včetně jejich interpretací, třetí je žánrově i stylově jednotná. V následujících odstavcích se zaměříme na vnitrotextové fasety autorčina thanatografického psaní, které ukážou rozmanité možnosti a trajektorie literární inscenace smutku.

Daniela Hodrová vidí v *Rekviem za Ernsta Jandla* Friederike Mayröcker zlom, rozchod s mélickým nářkem klasického romantického diskurzu pomíjivosti. Ten byl „plynulý, souvislý, rytmizovaný jako hudební skladba, libozvučný, eufonicko-mantrický, repetitivní“ (Hodrová 2011, s. 33). V *Rekviem* jej vystřídal „přerývaný, nesouvislý, nelibozvučný ‚nářek‘, či spíš zpráva a umírání a truchlení. Místo ‚melodie‘ a pravidelného rytmu nastoupila arytmie. Místo ‚logického‘, plynulého syntaktického rozvíjení a navazování se bohatě uplatnila apozice, přistavování a přilepování“ (tamtéž). Za prototypický příklad onoho romantického diskurzu pomíjivosti Hodrové slouží jedna z posledních částí třetího zpěvu Máchova *Máje*, která sestává z alexandrínů provázaných komplexním rýmovým schématem. Jednoslabičná slova rozprostřená nejen na konci mužských rýmů, ale též před cézurami uvnitř verše, kde mnohdy vytvářejí asonanční pár s nerýmujícím se veršem (hor — to, věk — sen, zemřelých — jich), vytvářejí zřetelný rytmus, o nějž se dá opřít. Neuchopitelné emoce vtékají do řečiště pevné formy, která je útěšná. Naproti tomu *Rekviem*, zařadíme-li ho do téže tradice, rytmu neustále uhýbá. Autorka jako by nebrala ohled na text a žánrová pravidla jeho výstavby, ale na cukání vlastních emocí. „Text není hladký, nýbrž zrnitý, drsný, vrší se i drolí, rozpadá, zadržává, prodírá se ke smyslu, který stejně nesnadno hledá autor i čtenář,“ kupí Hodrová metafory (tamtéž).

ČAS KUCHYNĚ

Souvislosti, do nichž Hodrová *Rekviem* vřazuje, potvrzují její pojetí. Skutečnost, že *Máj* vykazuje pouze slabé indicie, které by vybízely k autobiografickému čtení, vynechme. Hodrové teze o rozchodu s mélickým diskurzem je přesvědčivá v panoramatické krajině, kterou načrtává. Truchlivý text Friederike Mayröcker však nemůžeme bez komentáře vytrhnout ani z kontextu jejího díla, pro nějž v zásadě platí tvrzení, které Hodrová zužuje na *Rekviem*. Příkladem potvrzujícím Hodrové pojetí může být následující pasáž:

Pak se hnuly větve, pak osel, žalostný nářek osla, má ruka ho drbe za uchem. Ve střešním okně se vznáší a klouže letadlo za letadlem : vždycky se tam díval a počítal je, jak v střešním okně křižovala nebesa .. (Mayröcker 2006, s. 14).



Rekviem se výstavbou nijak zvlášť nevymyká jiným autorčiným básním a lyrickým prózám, které pracují s rozrušenou syntaxí a rychlým přepínáním kontextů. To, co se při prvním čtení úryvku může jevit jako fyzický pohled, se vzápětí ukazuje jako vnitřní vidění. Napětí však nemizí. Vnitřní představa větví a osla se konkretizuje ve střešním okně. V něm vedle sebe můžeme zahlédnout větve a letadla, ale ne osla. Ukazuje se, že se jedná o oslí řehot, ale až poté, co se osel objeví celý. Není jasné, jestli se pohnul, nebo se objevil jen proto, aby zařehotal. Z auditivního vjemu se stává odosobněná vzpomínka na dotek — osla nedrbe vypravěčka, ale její ruka. Anebo se jedná o přání vyvolané zaslechnutým řehotem? Asociativnost textu však není zvláštností autorčina thanatografického psaní, ale jejího díla obecně.

Zároveň se ovšem nedá říct, že by se asociativní přístup týkal textu *Rekviem* jako celku. Mezi dvě lyrické prózy z července a srpna 2000 je vložen autobiografický zápis o společné práci z prosince 1990. Starší text postavený doprostřed kompozice knihy představuje návrat do společné minulosti: básnířka a básník v něm spolu v zimě roku 1988 v chladné, na sever obrácené kuchyni přemýšlejí nad zněním několika Jandlových nalezených veršů. Pro Mayröcker je to „báseň zimní / báseň z konce času / báseň k prolévání slz / báseň / chtělo by se ji obejmout, vždyť vyjevuje všechno zoufalství, všechen žal nad tím, že Bůh opustil tento svět“ (tamtéž, s. 23). Báseň zní následovně:

*in der küche ist es kalt
ist jetzt strenger winter halt
mütterchen steht nicht am herd
und mich fröstelt wie ein pferd
(tamtéž, s. 24)*

Ačkoli překladatelka Bohumila Grögerová tuto báseň na začátku knihy přebásnila, bude lepší se pro tuto chvíli držet doslovného překladu uvedeného v autobiografické pasáži, protože přebásněná verze vyvolává mnoho dalších otázek překladatelského charakteru, kterým se budeme víc věnovat níže, neboť objasňují i některá specifika thanatografických textů. Výstižný doslovný překlad Grögerové zní: „v kuchyni je chladno / je teď holt tuhá zima / maminka nestojí u sporáku / a mě mrazí jako koně“ (tamtéž). Mayröcker verš vzrušeně interpretuje jako snahu o identifikaci s němým a opuštěným mrznoucím zvířetem. Mráz prostupuje nejen kuchyní Ernsta Jandla, ale i jeho básní. Zima je venku, kde mrzne kůň, i vevnitř, kde nehřejí kamna, o něž se matka starala. Básnířka verš vztahuje k sobě a ke své matce a s předstihem truchlí:

Denn, když ji tak vidím, myslím na ten verš : maminka nestojí u sporáku .. a že k tomu jednou dojde, možná v blízké budoucnosti. Pak už nebude stát u sporáku, už tu najednou nebude, bude ležet natažená, bledé ruce zkřížené na prsou, kde ji už nevidím, odkud už mne nevidí, kam už nedosáhnu, odkud už nedosáhne (tamtéž, s. 25).

Každá smrt připomíná i možnost nějaké další — či dokonce té vlastní — a v *Rekviem* hraje tato anticipativní podoba truchlení významnou roli.

Zařazením textu autorka rozehrává hru mnoha časových rovin, v nichž se truchlení projevuje skrze vyslovení a zámlky, přítomnost a nepřítomnost. Sama netruchlí za Jandlovu matku, ale rozvažuje smrt té vlastní, která je stále naživu. Jandl se v textu

objeví „jen“ jako autor jedné z autorčiných nejmilejších básní. Díky zpožděné publikaci textu v přítomné knize se však jeho absence zrcadlí v úvaze o smrti autorčiny matky. Právě tento motiv zmnožení temporalit se objevuje i v básni Friederike Mayröcker, která je datována tři dny před Jandlovou smrtí a celou knihu uvádí:

*in der küche stehn wir beide
rühren in dem leeren Topf
schauen aus dem Fenster beide
haben 1 Gedicht im Kopf
(Mayröcker 2001, s. 7)*

Doslovný překlad by mohl znít takto: „stojíme v kuchyni oba / mícháme v prázdném hrnci / koukáme se z okna oba / myslíme na 1 báseň“. V kontextu centrálního textu a předchozí básně je skoro nemožné představit si jinou než onu chladnou kuchyň. U plotny nestojí matky, ale dvojice lidí, z nichž jeden záhy zemře. Gramatický prezens básně, psané několik dní před Jandlovou smrtí, zvěčňuje pomíjivý okamžik, který se brzy stane nedosažitelným. Zároveň motivem prázdného hrnce, ale především odkazem na předchozí báseň upomíná na minulost a nepřítomné matky a v pozadí lidských ztrát a jejich očekávání stále stojí jako symbol naprosté opuštěnosti třesoucí se kůň. Důrazem na tvorbu, samostatnou i společnou, se však jako klíčové téma vyjevuje samotná textualita, která umožňuje časové perspektivy zachycovat, skládat a provazovat, a stává se tak nejen prostředkem připomínání, ale i (sebe)porozumění: „Záznam z 19. 7. 2000: Tento text [komentář k Jandlově básni *ottos mops*] jsem napsala v roce 1976, kdy jsme před sebou měli ještě léta života, ve zpětném pohledu dlouhý čas. Přála bych si získat pro nás oba jen jeden jediný rok z tohoto času : jak intenzivně bych ten čas prožívala, jak bych byla starostlivá a šťastná“ (Mayröcker 2006, s. 42).

MYSLÍME NA TUTÉŽ BÁSEŇ? ANEB VYSTĚHOVANÁ KAMNA

Stranou ponechaný překlad ústřední Jandlovy básně při srovnání s původním zněním, případně s doslovným překladem nám ukáže některé výrazné vlastnosti původní básně, protože vykazuje značné sémantické posuny, které není možné odbýt pouze jako kompromisní řešení, k němuž je vpsledku donucena každá překladaatelka či překladatel, ale ani jako střet různých poetik, kde — obrazně řečeno — Jandl představuje důsledného věcného experimentátora a Grögerová básnířku civilního hlasu, v němž se ozývá tradice. Grögerová převádí prvně výše uvedenou báseň takto (tamtéž, s. 11):

v kuchyni mě zima moří
matka je na pravdě boží
dávno dávno už je po ní
je mi zima jako koni

V prvním verši Grögerová zvýznamňuje vztah mezi subjektem a jeho prostředím. Domnívám se však, že právě ona odtažitost původního verše „in der küche ist es kalt“,



kde nefiguruje subjekt či vztah mluvčího a jeho okolí, je pro báseň klíčová. Skutečnost, že je někomu zima, není to, na co se má zaměřovat naše pozornost. Hned v dalším verši totiž básník krčí rameny a připomíná, že to je holt normální — není překvapivé, že je v kuchyni zima, když je zima venku. V kuchyni je zima z úplně jiného důvodu. Není v ní matka, která by roznítla oheň v kamnech. A ani nemůže, protože kamna z překladu docela zmizela. Netřese se kvůli zimě, ale kvůli ztrátě.

Překlad do Jandlovky civilní básně vnáší náboženské konotace, které i s ohledem na to, co píše o básni Friederike Mayröcker, nejsou na místě. Je to totiž báseň, která „vyjevuje všechno zoufalství, všechen žal nad tím, že Bůh opustil tento svět“ (tamtéž, s. 23). Verš s kamny se nedožaduje metafyzického rozhřešení, ale „vyjadřuje prokletou a ponižující pomíjivost a konečnost našeho života“ (tamtéž). Matka jednou zmizí, zbudě z ní jen mrtvé tělo a potom kdovíco: „Pak už nebude stát u sporáku, už tu najednou nebude, bude ležet natažená, bledé ruce zkrřížené na prsou, kde ji už nevidím, odkud už mne nevidí, kam už nedosáhnu, odkud už nedosáhne.“ Básnička by v dané pasáži mohla vnést do hry lexikum křesťanství, kterým je prosycena i každodenní mluva ateistů a dětí — bude se na mě dívat z nebička —, ale drží se své neurčité, abstraktní poetiky.

Především však z překladu zmizela náhlost originálu. Pokud třetí verš originálu na banální otázku „proč je v kuchyni v zimě zima“ podává ochromující odpověď „matka je mrtvá“, překlad odpověď přesouvá před polovinu čtyřverší a navíc ji nepřiměřeně zjemňuje příslovcem *dávno*, které zazní hned dvakrát za sebou. Něžný počátek třetího verše originálu, kde se objevuje zdrobnělina *maminka*, dává na okamžik naději její přítomnosti, která díky německému slovosledu pokračuje i v následujícím slovesu („mütterchen steht“), ale teprve poté přichází jeho negace a s ní vysvětlení celé situace. Vystěhování kamen z překladu vede k odstranění objektu, který jediný měl potenciál celou báseň vyhrát. Ten však zůstal nenaplněn. Především však jejich nepřítomnost nedovoluje předvést zprostředkované pojetí každodenních projevů ztráty.

Podobně se posouvá význam i v básni Friederike Mayröcker o pohledu z okna. Překlad výše uvedené básně provedený Bohumilou Grögerovou zní takto (tamtéž, s. 11):

v kuchyni jsme my dva spolu
prázdný hrnec hlad nám plaší
oknem díváme se dolů
v hlavě 1 báseň straší

Jandlův chlad vystřídal u Mayröcker hlad. Pár cinká vařečkou v prázdném hrnci a vytváří společně iluzi, že vaří. Podobně jako v Jandlově básni zmizela kamna, jejichž chlad byl indexem matčiny nepřítomnosti, zde pro změnu hrnec hlad plaší, a to i navzdory tomu, že je původně prázdný a nic takového neumí, protože není kouzelný. Plaší ho proto, že dává páru možnost se u něj sejít a společně vařit? Překvapivou volbu ovšem představuje hlavně řešení absolutního rýmu v originálním znění. Na konci prvního i třetího verše se totiž objevuje zájmeno *beide* (oba), které zdvojuje zdvojení a vrcholí ve spojení skrze myšlenku na jednu báseň v posledním verši. Z hlediska překladu nebránilo nic tomu, aby třetí verš zněl „oknem díváme se spolu“, v původní verzi se nic o směru pohledu neříká.



Předcházející odstavce neměly za cíl kritizovat překladatelská rozhodnutí, ale spíše názorně ukázat klíčová témata a formální aspekty básní, které se z nich z různých důvodů vytratily. Spadají přitom mezi důležité rekvizity diskurzu pomíjivosti, který je pro thanatografie klíčový. Bez ohledu na skutečnou událost a její okolnosti je náhlá smrt literárním toposem minimálně od středověku (Ariès 2020, s. 25). Zde se ovšem nejedná o náhlost dobrodružné romance, která posouvá děj a stává se zákonem, ale náhlost pocítovanou, která se nenechá poučit vědomím o přicházející smrti (Hodrová 2011, s. 223–224). Dvojice básní od zemřelého básníka a truchlící básnířky, které mají v rámci kompozice knihy výsadní postavení na úplném začátku a v jejím prostředku, představují kontrapunkt romantického diskurzu a zároveň protiklad ke zmítající se lyrizované próze, ale i k autobiografickým záznamům vedeným pragmatickou motivací vysvětlit okolnosti tvorby. Zájem o věci, projevující se především v Jandlově básni a „vystěhovaných kamnech“, je též standardní výbavou diskurzu pomíjivosti, případně melancholického diskurzu a pod něj spadajících zátiší a obecně projevů vanitas. V době nástupu radiátorů jsou kamna jen další připomínkou běhu času.

HLEDÁ SE ERNST JANDL

S výjimkou názvů-věnování se v *Rekviem* v textech psaných roku 2000 jméno Ernsta Jandla neobjevuje. Básník v knize vystupuje především jako signatura autora citovaných básní. Jako autorčin životní partner je ale v posmrtně psaných lyricko-prozaických kapitolách „*nechci se už pást*“: *Rekviem za Ernsta Jandla* a „*the days of wine and roses*“, *Ernstu Jandlovi* — s výjimkou názvů — provokativně nepřítomný. Absence jména však paradoxně vede k větší blízkosti. Jandl se objevuje nepřímou a nepojmenovanou ve druhé i třetí osobě, ale právě díky této zjevné zámлке je onou nepojmenovanou osobou právě a jen on.

Nepřítomný Jandl se připomíná především skrze předměty každodenní potřeby: „A já přijdu domů, říkám, a ty tam nebudeš, říkám, a vejdu do tvého pokoje a dotknu se tvého polštáře a budu se dívat na tvé boty v poličkách a na tvé obleky a tvou kapucu, brýle a švýcarský nůž“ (Mayröcker 2006, s. 15). Kolika prostory musíme projít, abychom se přiblížili tomu, řečeno s Bachelardem, kdysi *šťastnému prostoru*, oné ztracené intimitě! Dům, pokoj, poličky. A hluboko v nich odpočívají předměty, které přiléhaly těsně k Jandlovi tělu. Na polštáři spočívala hlava, v botách se rozkošnický kroutily prsty, oblečení obepínalo postavu, brýle seděly na nose. Tolik vrstev a uvnitř prázdno. A k tomu švýcarský nůž jako asociacemi ověšená připomínka jiných časů a ostatních fází mužského života, jež odkazuje k chlapeckému věku, či dokonce k dědictví, k předchozím generacím, k otci, k dědovi.

Upozorňují-li předměty na nepřítomnost druhého, slova umožňují s ním dále vést svého druhu dialog. Jednou z jejich rolí je zastupovat nepřítomné, a v daném případě dokonce zdvojeně, protože umožňují o nepřítomných věcech mluvit za nepřítomnou osobu — prezentní podobu apostrofy, tedy oslovení nepřítomného jako přítomného, doplňuje v *Rekviem* také prosopopeia, když Mayröcker píše hlasem samotného Jandla: „Ztráta, říká, ztráta tak blízkého člověka, PARTNERA a MILENCE je cosi naprosto zduřujícího, ale snad člověk může s tím MILENCEM a MILÁČKEM hovořit dál, totiž vést rozhovor a snad smí i čekat odpověď“ (tamtéž). Autorka nejasně odkazuje k Jandlovi



snu, u něž není zjevné, jestli se zdál jejímu partnerovi a ona ho tlumočí, nebo mu ho pouze fikčně připisuje. Podstatný však není původ snu, ale skutečnost, že se jedná o jeden z mnoha útržků rozhovorů, nebo spíše fragmentů z výměny myšlenek, které se začínají ve větší míře objevovat v další Jandlovi věnované knize.

A ZATŘÁSLA JSEM MILÁČKEM

Lyrizovaná próza *A zatřásla jsem miláčkem* nemá oproti *Rekviem* zdaleka tak zřetelnou a racionální kompozici. Jestliže *Rekviem* představovalo promyšlenou montáž sestávající z textů z různých období a komentářů těchto rozestupů, kniha *A zatřásla jsem miláčkem* postrádá horizontální členění na oddíly či kapitoly a absence hierarchie je posílena i skutečností, že mnohé odstavce začínají prostě spojkou *a*. V textu se odehrává všechno najednou — nemá časové zakotvení, které zádušní mše přináší, nerozděluje čas na *před* a *po*. Už v něm nevystupuje událost smrti jako *kairos*, jako singulární zlomový moment, jenž způsobuje ticho a zamlčování a zároveň vyžaduje jednání, ale stává z útržků vzpomínek, záblesků představ, okamžiků denního snění, citací, parafrází, výčitek, stesků, cárů mraku nevědění a zapsaných slz:

myšlenky se mi pletou, a já si je nedokážu uspořádat v hlavě, neboť krouží kolem tebe, povídám EJ, neustále krouží kolem tebe a už několik let tak dlouhou dobu pro tebe pláču, vydám se pokaždé po nějaké neschůdné stezce v jednom kuse klopýtám, pořád dokola zakopávám, i o vlastní prsty (Mayröcker 2022, s. 56).

Daniela Hodrová řadí *Rekviem* mezi „měkké“ formy, které stojí v opozici vůči formám „tvrdým“, jako jsou epitaf, elegie a jiné žánry diskurzu pomíjivosti (Hodrová 2011, s. 21). Výše jsem se pokusil ukázat, že s ohledem na montážní charakter zmíněného textu a centrální roli formálně sevřených básní je možné vůči jejímu zařazení vnést různé námitky. Pro *Miláčka*, který v českém překladu vyšel jedenáct let po Hodrové sbírce esejů *Chvála schoulení*, už je ovšem její pracovní zařazení vhodnější. Stylově je celý srovnatelný s pasážemi z *Rekviem*, které má Hodrová na mysli především, a jeho stylová struktura není co do stylu různorodá. Odpovídá tedy jejímu vymezení, podle něž se ve 20. století začínají objevovat „literární útvary, které se svou rezignací na tradiční žánry pomíjivost a truchlení a vnitřní fragmentárností a „nedokonalostí“ působí „měkce“ (tamtéž). To sice zhruba platí pro dílo Mayröcker obecně, ale srovnáme-li knihu *A zatřásla jsem miláčkem* s jinými truchlivými texty 20. století, vyjde najevo její zvláštnost. Nepracuje s koherentním vyprávěním o životě či smrti zemřelého či truchlení autorky, vyvěrá ze situace: „Apoziční spojování se zdá souviset s přítomností, s intenzivním prožíváním skutečnosti *právě teď* — ‚zápis‘ je záznam téměř současný s prožíváním, jde o svého druhu deník, sama událost, smrt druhá, jako by se drala do textu dřív, než ji vědomí a vzpomínání vykroužilo do hladkého tvaru, sama skutečnost, neztvárněná, nesjednocená diskurzivním myšlením, má tendenci stát se ‚dílem‘“ (tamtéž, s. 33). Zároveň se však nejedná o typický deník, protože jednotlivé záznamy nejsou datovány a chronologie se nejeví podstatnou.

Ačkoli můžeme *Miláčka* považovat za příklad měkkých forem, které stojí na hranici žánrů nebo se vymykají určitějšímu zařazení, styl knihy není v diskurzu truch-



lení nijak neobvyklý a v jistém smyslu se navrácí k oné méličnosti romantické epochy. Napříč textem se jako chlácholivý refrén vrací nejen titul knihy, ale také další formule („a já hořím jasným plamenem“, „a podle Leny mě mimoděk pozdravila“ ad.) nebo scény ze společného života. Autorka text anaforicky člení spojkou *a*, vytrvale pomocí formule EJ vyvolává svého zemřelého a kóduje svůj text jako zaříkávadlo či modlitbu. Její zoufalá lamentace se blíží dikci žalmistů, ale je mnohem méně koncentrovaná a nenachází oporu v bohu. Naopak se jedná o každodenní bědování, kompulzivní návraty k určitým frázím nebo chvílím a jejich převrácení, namáhavá práce bez pointy. Podobně jako Oráč z Čech i Mayröcker ve svém zajímavém opakování ukazuje různé aspekty své ztráty a cituje autority, od nichž očekává, že jí přinesou útěchu (Sv. Augustin, Gertrude Stein, Jacques Derrida, Samuel Beckett). Nemůže však jako žalmisté křičet na nebe, nemůže se jako Oráč, jehož dokáže ukonejšit pouze bůh, který jediný jeho mrtvé ženě zaručí pokoj, vztekat na personifikovanou Smrt, jež mu jeho milovanou vzala. Jak už jsme viděli výše, Mayröcker odmítá přistoupit na víru, ale na druhou stranu poměrně hojně využívá křesťanské motivy a barokně extatickou obraznost, jejichž platnost záhy zjemňuje metaestetickým dovětkem:

A vytrysknou mi slzy a jako v horečce to všechno vykřičím a vypíšu že, a kožené PAPUČE vedle našeho tábořiště a všechno tak žalostné a mně vyhrknou slzy a nevím kolik potřebné síly a nadšení mi zbývá abych to všechno mohla vykřičet a hlavně ten trn cso se mi do srdce, mám na mysli trn cso si zarážím do srdce a potoky krve atd., totiž sukno jímž byl anděl opásán, ale snad to může být nový začátek tedy pokaždé nový začátek pro mě a na konci pulsu (a parku) atd., a tohle umění nezobrazuje skutečnost nýbrž vnímání skutečnosti (Mayröcker 2022, s. 49).

Zmíněné proudění slz představuje jeden z leitmotivů knihy. Jacques Derrida, jeden z největších thanatografů 20. století, k němuž se Mayröcker v knize opakovaně obrací, v nekrologu *Le goût des larmes* věnovaném příteli Jeanu-Marie Benoistovi uznává, že musíme truchlit, ale nesmíme si v truchlení libovat: „Tedy: neplakat nad sebou. (Ale děláme to vůbec? Děláme vůbec někdy něco jiného? To je otázka, která se zachvívá v každé slze, sama lítost či žádost.) Neměli bychom truchlení přijít na chuť, truchlit však musíme“ (Derrida 2001, s. 110). Pro Mayröcker jsou ovšem slzy „příjemné“ (Mayröcker 2022, s. 16). „A myslím že jsem pořád zamilovaná a svírá se mi hrdlo, miluju prostě slzy, miluju a promlouvám jedině skrze ně, viz Jacques Derrida,“ píše později (tamtéž, s. 46). Slzy zde však nesouvisí s tichem, mlčením či vzlykáním, ale naopak se jako lubrikant psaní objevují na začátku odstavců (tamtéž, s. 48, 49, 60, 66, 130). A slzami text také končí:

dnes ráno jsem slyšela dvě básně Reinera Kunze, a ty se mi zoufale rozrůstají v prsou, předtím i potom jsem plakala protože svět je tak opuštěný, pusté nedělní ráno — (tamtéž, s. 146)

Už bylo řečeno, že Mayröcker využívá křesťanské imaginárium, přitom je i z poslední citace zřejmé, že nepřipouští boží přítomnost a svět podle ní zůstává opuštěný. Role ženského pláče se napříč literaturou proměňovala a jeho funkce není univerzální napříč kulturami ani epochami. V období antiky byly ženy považovány za chladnější



a vlhčí než muži, což s sebou mělo nést rizika nerovnováhy tekutin, která údajně vedla k větší náchylnosti k pláči (Vingerhoets 2013, s. 188). Antropologové a kolonizátoři rozsáhle popisují pláč u neevropských národů jako ritualizovanou formu uvítání nezávislou na emocích (tamtéž, s. 139–140). V evropském kontextu představuje výjimečnou postavu Panna Marie a její pláč nad mrtvým Kristem, vyjádřený ve středověkých planktech a hymnech, jako je liturgicky dodnes přijímaná sekvence *Stabat Mater*, v němž zoufalá Marie pláče pod křížem. Její zoufalství, na rozdíl od ornamentálního truchlení plaček, vyvolává exaltovaný soucit a vytváří společenství smutku: „Aj Máti, studně milosti! / propůjč mi něco žalosti, / ať se s tebou rozkvílím.“⁹ Soucit s Marií, jejíž srdce bylo podle Simeonova proroctví probito mečem, slibuje věřícímu subjektu hymnu vykoupení. Rakouská autorka si ve svém pustém světě do srdce bodá trn sama a žádné vykoupení ji nečeká. I nedělní ráno, čas Ježíšova zmrtvýchvstání, je pusté. Navzdory varování citovaného Jacquesa Derridy si Mayröcker své slzy hýčká a vychutnává. V rámci diskurzu truchlení tím jednak odmítá tradiční představu míry a dočasnosti smutku, spojovanou mj. s Freudem, a zároveň si přisvojuje tradiční představy o ženském pláči a dovádí je do extrémních poloh. V *Miláčkovi* se autorka — i několik let po Jandlově smrti — na první pohled inscenuje jako rozervaná, těkává vypravěčka, což se nevymyká její dřívější básnické a lyrickoprozaické tvorbě. Naopak v *Rekviem*, které fakticky vznikalo ještě za Jandlova života, se kromě citací jeho básní projevují básníkovy analytické montážní techniky a žánrové juxtapozice. V *Miláčkovi* se tedy skrývá určitý paradox, totiž že autorka na jednu stranu deklaruje neschopnost zapomenout a dopustit se oné druhé ztráty, ale na druhou stranu se vrací ke své tradičnější poetice, která se vyznačuje oním mantrickým charakterem tolik typickým pro romantický diskurz pomíjivosti, jak o něm mluví Hodrová.

ZÁVĚREM

Snaha vymezit žánr thanatografie, bez ohledu na to, že je sama o sobě ze zmíněných důvodů problematická, obsahuje i jeden podstatný paradox. Ztráta blízké osoby je totiž zpravidla chápána jako singulární událost, pokaždé jiná a nezobecnitelná. Chtělo by se říct, že sdílenými znaky jsou právě tato jinakost a nezobecnitelnost, ale právě i těm se chce pojem singularity vzepřít. Jenže i toto odmítání se může stát literárním toposem. Společná východiska a podobnosti ve způsobech inscenace smutku i samotného subjektu jsou v každém případě nepopíratelné.

Chceme-li se pokoušet mluvit o literárním žánru, či alespoň specifickém modu psaní, je třeba poskytnout čtenáři více než jeden osamocený text. V euro-americkém kontextu je možné zvažovat jako projevy thanatografického psaní například knihy v následujícím výčtu, který samozřejmě zdaleka nemůže být vyčerpávající: *A Grief Observed* C. S. Lewise (1961, č. Svědectví o zármutku, 2012), *Abschied von den Eltern: Erzählung* Petera Weisse (1961), *Une Mort très douce* Simone de Beauvoir (1964, č. Velice lehká smrt, 1967), *Wunschloses Unglück* Petera Handkeho (1972, č. Nežádané neštěstí, 1980), *A szív segédigéi* Pétera Esterházyho (1985, č. Pomocná slovesa srdce, 2005), *Patri-mony: A True Story* Philipa Rotha (1991), *The Year of Magical Thinking* Joan Didion (2005,

9 Kancionál český, text převzat z vydání z roku 1712, s. 151–152.



č. Víc než další den, 2006), *Roppongi: requiem für einen Vater a Mutter und Bleistift* Josefa Winklera (2007, č. Roppongi: rekviem za otce, 2011, resp. 2013, č. Matka a tužka, 2017), *A Widow's Story* Joyce Carol Oates (2011), *Levels of Life* Juliana Barnese (2013, č. Roviny života, 2015) či nedávné *Notes on Grief* Chimamandy Ngozi Adichie (2021, č. Zápisky o smutku, 2002), související s obdobím pandemie covid-19. V českém prostředí se naše pozornost může upřít například na knihu *Čas mezi tehdy a teď* (2004) Bohumily Grögerové, jež se z pathografie, „špitálského deníku“, proměňuje Hiršalovou smrtí v nezamýšlenou thanatografii, na thanatografický román *Dotazník aneb Modlitba za jedno město* (1975) Jiřího Gruši nebo na texty Jakuba Demla, jako jsou *Miriam* (1916), *Smrt Pavly Kytlicové* (1932) či *Zapomenuté světlo* (1934), které napovídají, že thanatografická tradice v úzkém slova smyslu má hlubší kořeny, než se snažíme tvrdit.

Podtituly v podobě různých autorských žánrových zařazení napovídají, že máme co do činění s dynamickým polem, které si neřádá sjednocení. Thanatografie by navíc mohla označovat jakýkoli text pojednávající o nějaké smrti, stejně jako by výraz biografie mohl označovat psaní o životě vůbec — a pak bychom k ní mohli zařadit třeba i detektivku nebo zmíněné morytáty. Možná je thanatografičnost jen způsob psaní, který rámuje tvorbu zkušeností smrtelnosti (Montaignovy eseje?), nebo čtení, které je zvláště citlivé k časovosti a materialitě textu (Derridovo dílo?). Snad se jedná o aspekt všech textů, včetně těch na první pohled fikčních (Němcové *Babička?*) či autofikčních (Proustovo *Hledání ztraceného času?*). Stal se tento text thanatografickým dne 31. 8. 2024, kdy zemřela Daniela Hodrová, bez jejíhož psaní by nebylo s kým uvažovat nad pomíjivostí v *Rekviem* Friederike Mayröcker? Tak jako tak, díla, která jsme zde označovali za thanatografie, již dlouho vykazují povědomí o vlastní, velice živé tradici, v níž se odehrává vzrušený rozhovor o způsobech, jakými — prostřednictvím literatury — zakoušíme ztrátu: „A když Peter Handke překonal experimentální fázi a vyšla mu kniha *Nežádané neštěstí*, řekl nám Fredy K., tahle knížka je ovšem napsaná docela jednoduchým jazykem, tak to řekl, a my se divili“ (Mayröcker 2022, s. 63).

LITERATURA

- Ariès, Philippe:** *Dějiny smrti*, přel. Danuše Navrátilová. Argo, Praha 2020.
- Berman, Jeffrey:** *Companionship in Grief: Love and Loss in the Memoirs of C. S. Lewis, John Bayley, Donald Hall, Joan Didion, and Calvin Trillin*. University of Massachusetts Press, Amherst 2010.
- Couser, G. Thomas:** *Memoir: An Introduction*. Oxford University Press, Oxford 2012.
- Derrida, Jacques:** *The Work of Mourning*, přel. Pascale-Anne Brault a Michael Naas. University of Chicago Press, Chicago 2001.
- Eskin, Catherine R. — Kinneavy, James L.:** Kairos in Aristotle's Rhetoric. *Written Communication* 17, 2000, č. 3, s. 432–444.
- Frank, Arthur W:** *The Wounded Storyteller: Body, Illness, and Ethics*. University of Chicago Press, Chicago 2006.
- Freud, Ernst L. (ed.):** *Letters of Sigmund Freud 1873–1939*, přel. Tania Stern a James Stern. Hogarth Press, London 1961.
- Freud, Sigmund:** Trauer und Melancholie [1917]. In: Alexander Mitscherlich — Angela Richards — James Strachey (eds.): *Studienausgabe*, sv. 3, *Psychologie des Unbewussten*. S. Fischer, Frankfurt am Main 1975, s. 197–212.
- Gorer, Geoffrey:** *The Pornography of Death*. *Encounter* 5, 1955, č. 5, s. 49–52.
- Hodrová, Daniela:** *Chvála schoulení. Eseje z poetiky pomíjivosti*. Malvern, Praha 2011.



- Horn, Eva:** *Trauer schreiben. Die Toten im Text der Goethezeit.* Wilhelm Fink, München 1998.
- Klein, Christian (ed.):** *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien.* Metzler, Stuttgart 2009.
- Kübler-Ross, Elisabeth:** *On Death and Dying: What the Dying Have to Teach Doctors, Nurses, Clergy and Their Own Families.* Routledge, Oxford 2009 [1969].
- Lejeune, Philippe:** *Le pacte autobiographique.* Seuil, Paris 1975.
- León-Villagrà, Diego:** Der Krebs des Autors. Autopathographie und Autoethnographie als autobiographische Schreibweisen der Gegenwart. *Zeitschrift für Germanistik* NF 32, 2022, č. 2, s. 305–320.
- Macho, Thomas H. — Marek, Kristin (eds.):** *Die neue Sichtbarkeit des Todes.* Wilhelm Fink, München 2007.
- de Man, Paul:** *Autobiography as De-Facement.* *MLN* 94, 1979, č. 5, s. 919–930.
- Mayröcker, Friederike:** *Requiem für Ernst Jandl.* Suhrkamp, Frankfurt am Main 2001.
- Mayröcker, Friederike:** *Die kommunizierenden Gefäße.* Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003.
- Mayröcker, Friederike:** *Rekviem za Ernsta Jandla,* přel. Bohumila Grögerová. Pavel Mervart, Červený Kostelec 2006.
- Mayröcker, Friederike:** *A zatřásla jsem miláčkem,* přel. Zuzana Augustová. Dybbuk, Praha 2022.
- Mitscherlich, Alexander — Mitscherlich, Margarete:** *Die Unfähigkeit zu trauern.* Piper, München 1977.
- Meizoz, Jérôme:** *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur.* Slatkine érudition, Genève 2007.
- O'Connor, Mary-Frances:** *The Grieving Brain: The Surprising Science of How We Learn from Love and Loss.* HarperOne, New York 2022.
- Ohler, Norbert:** *Umírání a smrt ve středověku,* přel. Vladimír Petkevič. H & H, Jinočany 2001.
- Sacks, Peter M:** *The English Elegy: Studies in the Genre from Spenser to Yeats.* Johns Hopkins University Press, Baltimore 1985.
- Šebek, Josef:** *Literatura a sociálno.* Bourdieu, Williams a jejich pokračovatelé. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 2019.
- Šiklová, Jiřina:** *Vyhoštěná smrt.* Kalich, Praha 2013.
- Vingerhoets, Ad:** *Why Only Humans Weep: Unravelling the Mysteries of Tears.* Oxford University Press, Oxford 2013.
- Wagner-Egelhaaf, Martina:** *Autobiographie.* J. B. Metzler, Stuttgart 2005.
- Wagner-Egelhaaf, Martina (ed.):** *Handbook of Autobiography / Autofiction.* De Gruyter, Boston 2019.
- Watkin, William:** *On Mourning: Theories of Loss in Modern Literature.* Edinburgh University Press, Edinburgh 2004.
- Zinsser, William (ed.):** *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir.* Houghton Mifflin, Boston 1998.