

dvourozměrný, a přitom dává vyniknout procesu splétání jednotlivých pruhů. Poslušen paprskovitě symetrii nemá ani vrch, ani spodek a uniká i tíži. Nadto nezná ani okraj, ani střed. Tváří v tvář tomuto průpletu se tudíž pohled nemůže zastavit u žádné rozpoznatelné formy. Linie – díky přednosti, kterou jí poskytuje práce splétání – tento pohled vtahuje do nekonečného proudění (une dérive sans fin) jako do nějaké choreografie, v níž by se každá jednotlivá figura podílela na všech ostatních, protínala by je, evokovala a naznačovala, choreografie, jež by pokračovala donekonečna, bez ustání a bez obzoru“ (Clévenot 1994, s. 166).

Principiální odlišnost arabesky a průpletu nemá ilustrovat jen dva odlišné mody zobrazení a přístupy ke skutečnosti. Podstatná je také pro pochopení rozdílnosti a přitom komplementarity pohledu, který se nijak zásadně neliší od pohledu literárního. Oba tyto ornamentální systémy podle Clévenota uvádějí v soulad dva odlišné formální repertoáry, jež odpovídají dvěma protikladným oblastem myšlení: „jeden implikuje pohled na přirozený svět, druhý odkrývá kontemplaci matematických zákonů“ (Clévenot 1994, s. 160). Stejně tak pohled literární má na výběr mezi tím, co je napsáno, a tím, jak. To nejzajímavější se však podle našeho názoru odehrává právě za rámem, tedy v prostoru, kde pohled neopisuje načrtnuté linie, nýbrž je spoluvytváří.

Kaligrafie: písmo za prahem čitelnosti

Jak jsme viděli v souvislosti s arabeskou, nedílnou součástí arabsko-islámské kultury je ornament, jehož modem je rostlinná vegetace. To není samo o sobě nic výjimečného, vždyť kupříkladu evropský secesní ornament je florálními motivy zcela prostoupen. Podstatné je však to, že islámský ornament přírodu nezobrazuje, nýbrž její život sugeruje či *evokuje*. Aniž by tedy vegetaci reprezentoval, „dodává pocit růstu a pohybu“ (Grabar 1989, s. 224). Podobný proces můžeme sledovat ve třetím ornamentálním systému – kaligrafii, tedy v umění „krásného písma“. Jeho výlučnost stojí na ideji (sdílené rovněž náboženstvím judaismu) prvenství písma. Psát znamená v kultuře i náboženství islámu vstupovat do styku s božským, neboť psaní je podle Koránu vynálezem nikoliv člověka, nýbrž Boha, který jej věnoval Adamovi. „Tak se zrodila

představa jakéhosi nebeského písma, které předchází samotnému stvoření světa“ (Clévenot 2009, s. 46).⁵⁴

Pravděpodobně v návaznosti na Derridovo pojetí psaní Clévenot arabské písmo nazývá jako „archi-écriture“ arabského jazyka čili obnažení jeho vnitřku.⁵⁵ Toto písmo se od počátku muslimského umění neobjevuje jen v knihách či na klasických nosičích, nanášelo se odedávna také na zdi, bronzové předměty, keramiku či plátno.⁵⁶ Vedle psaní, jež je v tradičním slova smyslu vpisováním významu – a v této souvislosti šlo pochopitelně nejčastěji o citace z Koránu –, se z kaligrafie stává mnohem více určité pokrývání, což dnes dokazuje fakt, že v těchto nezřídka nesmyslných nápisech jsou často rozeznatelné jen fragmenty slov, či dokonce imitace písmen.⁵⁷ Linie písma jsou navíc v některých případech nedešifrovatelné, neboť se prolétají s okolními ornamenty a splývají s nimi v jeden nerozlišitelný celek. Vystává zde tudíž obdobný problém odlišitelnosti a skrývání, jako je tomu u arabesky (obr. 9).

Arabské, čínské i latinské kaligrafii je podle Grabara společné dvojí úsilí: transformace jednoduchého sdělení do složité, či dokonce nesmyslné komunikace a vyvolání estetické reakce u pozorovatele (Grabar 1989, s. 59). Tato evokace písma či jinak řečeno jeho *nečitelnost* tak Grabarovi ovlivněnému Derridovou *Gramatologií*, v níž je psaní pojato coby nekonečná hra označujících a označujících označujícího, umožňuje tvrdit, že „akt psaní je nezávislý na písmenech, slovech a písmu“, a příkladně poukázat na skutečnost, že písmena tvořící na jednom místě rouhání mohou jinde skládat posvátné slovo (Grabar 1989, s. 90). Na rozdíl od kánonu čitelnosti a jasného sdě-

54 Na jiném místě Clévenot upřesňuje, že kaligrafie není pouhým zápisem poselství, které Prorok přijal, ale rovněž „tím, čím koránský text, ozývající se zpoza andělského hlasu, navazuje na zjevení v jeho původním zápisu. [...] jestliže je zjevení zářnou četbou nějakého předem napsaného textu, zvukovým projevem mlčenlivého a nadčasového textu v dějinách lidstva, pak je kaligrafické gesto gestem anagogickým, jež vpisuje svou stopu mezi písmo lidské a písmo božské“ (Clévenot 1994, s. 183).

55 „Ještě před samotnou reprezentací promluvy písmo manifestuje jazyk. Psaním se arabský jazyk ukazuje ve své semitské specifčnosti [...] Můžeme tak říci, že historický vynález arabského písma je objevem psaní, tedy jeho obnažením uvnitř arabského jazyka, které je vždy již přítomno a které jej zakládá: je prapísmem (archi-écriture)“ (Clévenot 1994, s. 182). Derridovský slovník je tu patrný již z onoho spojení „vždy již“ (toujours déjà).

56 K jednotlivým funkcím těchto nápisů viz Grabar 2006, s. 239–244.

57 Srov. Grabar 1996, s. 181.

lení, sahajícího především k platónsko-křesťanským kořenům evropské civilizace, nečitelnost v tomto kontextu není pokládána za cosi podřadného či chybného, nýbrž za výraz vrcholné spirituality: „Nejhorší z písem je písmo andělů, neboť musí být pro lidi nečitelné“ (Grabar 1989, s. 90).⁵⁸

Kaligrafii a jejím paralelám s moderním literárním psaním se budeme věnovat podrobněji v jedné z dalších kapitol, shrňme však nyní, co má společného jak s prvními dvěma ornamentálními systémy, tak s naším nahlížením textů. Proces psaní stylizující písmo daleko za práh čitelnosti nás spolu s abstrakcí a střídavě se vyjevujícími a zanikajícími tvary geometrických průpletů i s rytmičností arabesky, evokující přírodní vitalitu a rostlinný růst, vede k fundamentálnímu rysu, v němž rozpoznáváme nejsilnější pouto mezi ornamentem a psaním: *pohyblivost*.

Pohyb, metamorfóza, bujení: modus vivendi ornamentu

Stěžejním principem ornamentu, a vzhledem k silně ambivalentnímu vztahu mezi ním a jeho okolím i určitým způsobem bytí, se jeví jeho pohyb. Ať jde o rozbujelý a dynamický vpád rokokových ornamentálních linií do centra obrazu, přísně geometrický a vzhledem k vnějšímu světu „slepý“ rytmus arabsko-islámských průpletů, či o „paranoickou agónii pouhého programového a-morfismu“, jak pojmenoval efekt výstředních ornamentálních rytin z přelomu 16. a 17. století Hocke (Hocke 2001, s. 226), jsme vždy svědky velmi neklidné podívané. Linie ovíjejí objekty do té míry, že od nich přestávají být rozlišitelné, a v jakémsi samoplodivém vlnění se klenou prostorem, jenž definitivně ztrácí jakékoli centrum a konkrétní polohu. Tento pohyb označuje v souvislosti s pozorováním dynamických záhybů islámské arabesky Henri Focillon jako *metamorfózy* čili vzájemné plození prostoru a formy:

„Tak se znovu potvrzuje domněnka, že ornament není nějaký abstraktní obrazec, který vyrůstá v kterémkoli prostředí, nýbrž že ornamentální forma tvoří

své prostorové mody či spíše, neboť tyto pojmy jsou neoddelitelně spjaty, že v této oblasti se prostor a forma vzájemně plodí, se stejnou svobodou vzhledem k předmětu a dle stejných zákonů vzhledem k sobě samým“ (Focillon 1981, s. 42).

Tyto tvořivé metamorfózy čili vzájemné plození prostoru a formy nás odkazují nejen k tvůrčímu potenciálu ornamentu vzhledem k reprezentaci (vzpomeňme na sloučení rocaille a vnějšího světa), ale rovněž ke způsobu jeho recepce. Vezmeme-li totiž Focillonovo tvrzení o ornamentálních metamorfózách do důsledku, je patrné, že rovněž četba ornamentu by se měla odehrávat ani ne tak na základě jeho čitelných a statických motivů či forem, nýbrž především skrze jeho pohyb a vztahy s okolím. Chceme-li se alespoň přiblížit této ornamentální pohyblivosti, měli bychom jí přizpůsobit především naši vlastní perspektivu: směr, střídání rychlosti, rytmus, tempo či zkrátka způsob pohybu a jednotlivé moment(k)y – tak jako při zmrazení času na fotografickém snímku – by nás proto měly zajímat více než ustálené a do příliš zřetelných kontur koncentrované téma, nehybný obraz celku. Jak říká výstižně Rae Beth Gordon ve své knize o vztahu ornamentu a literatury: „Ornamentální metamorfózy zaujímají pozornost nikoliv obrazy samými, ale ‚pohybem myšlení‘, jenž přechází z jednoho obrazu na druhý“ (Gordon 1992, s. 19).

Ornamentální pohyb tak není patrný jen na konkrétní optické úrovni, ale také v prostoru vizuálního a pojmového myšlení. Wilhelm Worringer ve své knize *Formprobleme der Gotik* (1912), o níž bude širěji pojednáno níže, přirovnává gotický prostor, tvořený nekonečným pohybem chaotických ornamentálních linií, jež ústí do prázdna nebo se zavínají samy do sebe, k abstraktnímu myšlení scholastiků, osvobozenému od jakéhokoliv záměru. V takovém způsobu myšlení není podstatná konečná myšlenka, tzv. „vědění“, nýbrž sám pohyb nezávislý na přímém objektu (Worringer 1967, s. 169–170). Náš vlastní přístup inspirovaný tímto worringerovským „ornamentálním stavem myslí“ je tedy jednak záměrně anachronní,⁵⁹ aby se přiblížil transhistorickému a multikulturnímu modu ornamentu, a zároveň usiluje o pohyblivou perspektivu, jež se zdá feno-

⁵⁸ Grabar zde cituje Abū Maṣūra al-Tha‘ālibī, iránského filologa, mystika a spisovatele z 10. století.

⁵⁹ Ve smyslu, v němž s tímto pojmem pracuje Georges Didi-Huberman (viz níže).

menologii ornamentu věrnější než pevné, předem etablované a na konkrétní metodě založené hledisko.

Možná že právě v průběhu tohoto multidimenzionálního pohybu se odkrývá další odpověď na předestřenou otázku temporálnosti ornamentu. Vrátime-li se totiž k Ankersmitovým úvahám o subverzivitě rocaille a k načrtnuté anatomii rokokové křivky, setkáváme se se stejným efektem, o němž píše Grabar v souvislosti s evokací (v kontrastu k reprezentaci) pohybu rostlinného růstu v umění islámu:

„Zdání hloubky je doprovázeno náznaky pohybu a pohyblivosti – ať už pozorujeme nějaký rokokový ornament, rokokový interiér, či rokokovou oltářní výzdobu, máme vždy dojem, že jejich části byly v jedné chvíli zachyceny v pohybu a že v něm budou hned vzápětí pokračovat. [...] Když si pak vzpomeneme na to, že se veškerý pohyb odehrává v čase, můžeme o rokokové křivce ve tvaru C, na rozdíl od jakékoli předchozí gramatiky ornamentu, prohlásit, že představuje čtyřrozměrný svět délky, šířky, hloubky a času, v němž skutečně žijeme. Podnítila-li newtonovská věda osvícenskou sebedůvěru k dobytí prostoru i času, je uměleckým výrazem této sebedůvěry právě rokokový ornament“ (Ankersmit 2003, s. 149).

Způsob líčení zachyceného pohybu rokokové linie, jenž není přímo zastaven, nýbrž jen jakoby „zmrazen“, může připomenout zastavení času a pohybu na fotografii. Stejně jako tyto křivky, i obrysy postav či živé krajiny na fotografickém snímku evokují dojem, že započatý pohyb bude v nadcházejícím čase pokračovat. Přihlédneme-li však společně s Rolandem Barthesem k „noématu“ fotografie, jímž je podle něj „pravda referentu“, důkaz, že „toto bylo“ (Barthes 2005), spatříme zásadní rozdíl. Zatímco fotografický snímek je svědectvím o určité časové danosti (toto bylo, toto se tam a tehdy stalo) a současně průrvě (už to není), čas ornamentálních křivek je vzhledem k zastření a metamorfóze svého referentu časem performativním, zcela podřízeným přítomné recepci a její perspektivě.

Metamorfóza, rozpouštění polohových a časových hranic i ona „arogance“ ve vztahu ke skutečnosti a jejím zákonitostem, nás vede k pokusu tento pohyb pojmenovat. Vzhledem k evokaci organického pohybu, jenž jako by se vysmekl ze svého původního dekorativního určení čili, řečeno s Walterem Benjaminem, „ornamentálního

obkroužení, v němž věc leží pevně zapašována jako v pouzdru“ (Benjamin 1998, s. 268), vrostl dovnitř díla, chová se dle svých vlastních pravidel a své okolí modifikuje dle libosti, se nabízí víceméně biologický termín: *bujení*. Naznačuje nejen popsaný subverzivní pohyb a „anarchii“, s níž ruší distinkci vnitřku a vnějšku či centra a okraje, nýbrž i sebeplodivou vitalitu, jeho „élan vital“ (Bergson).

Kontrastně k této proliferaci může působit, zejména v případech geometričnosti průpletů i arabesky, rytmičnost, jež nutně vytváří určitý vzor, neboť každý vzor implikuje nějakou pravidelnost a pevný řád. Komplexní problematice ornamentálního rytmu a jeho fungování v literárním psaní se budeme obsáhleji věnovat později, nyní podotkneme pouze tolik, že zásadní podmínkou rytmu je, tak jako například v hudební melodii, *opakování*. To se však v arabsko-islámských ornamentech komplikuje jejich nekonečnými průplety, nerozlišitelností jednotlivých částí či sebeplodivou metamorfózou. V souvislosti s rocaille jde o ještě problematičtější opakování, jež nepřináší totožnost, nýbrž odlišnost, jak jsme se pokusili ukázat v souvislosti s jeho temporálností. Rytmus tak dynamičnost ornamentálního bujení nijak nevyvrací ani ji nezpomaluje.

Secesní ornament a jeho postmoderní vyústění

Hned se nám tedy vnučuje otázka, proč tolik lpět na rokoku, arabsko-islámské kultuře či gotice a nevídat si více ornamentu secesního, charakteristického pro celou symbolistně-dekadentní estetiku fin de siècle, o kterém dosud nápadně mlčíme a jenž se zdá s touto vitalitou bytostně spojený. Vždyť právě na obrazech pro toto období emblematického autora, Gustava Klimta, pozorujeme – ve snaze smísit vnější skutečnost a subjektivní hledisko do jednoho dynamického gesta – slovy Michela Collomba, „zploštění prostoru prodloužením kontur do dekorativních arabesek“ (Collomb – Raulet 1992, s. 11). Důvodů, proč se zde nebudeme explicitně věnovat secesnímu ornamentu a jeho vitalismu,⁶⁰ je více, hlavním je však ten,

⁶⁰ Za všechny syntetické práce k tomuto tématu zmiňme alespoň Petr Wittlich: *Umění a život: doba secese* (1987).

že přes veškerou hojnost, krásu a tak často zmiňovanou paradigmaticnost secesně ornamentálních linií se nám jeví – a vyjadřujeme se zde vědomě v částečném rozporu s naším popíráním podobných rozlišení – především jako realistická dekorace. Dekorace, která nijak neohrožuje status díla, na němž spočívá, a to jak po značně repetitivní stránce motivické, tak z hlediska svého pohybu. Veškeré mísení skutečnosti a subjektivity, jež se ve zvlněných secesních křivkách bezesporu odehrává, jako by však mělo jeden jasný cíl: harmonii, syntézu subjektu, umění a světa.

Věrnost „originálu“ u florálních motivů či tělesných figur a snad příliš explicitní znázornění bohatství vlastního repertoáru nemá se subverzivitou rocaille či nečitelností arabsko-islámského ornamentu mnoho společného. Není tedy náhodné, že Alois Riegl, jenž píše svou průkopnickou práci o ornamentaci právě v době rozkvětu secese, ornament z této „tradice realistických zobrazení květin, která je teprve nedávného data“, jednoduše vyjímá (Riegl 1992, s. 8). Svou roli však jistě může hrát i pouhá otázka vkusu, jak to na vysvětlení své nevole vůči secesnímu ornamentu coby „hloupé, vulgární a odpudivé karikatury aristokratické elegance rokoka“ lakonicky shrnuje Ankersmit: „A právě v tomto dle mého názoru Jugendstil smutně selhává: zatímco rokokovou arabesku můžeme mít raději než skutečnou květinu, skutečné květiny jsou nekonečně lepší než jejich nanicovaté secesní protějšky“ (Ankersmit 2003, s. 142–143). Ať už si myslíme o těchto příkrých slovech cokoli, dalším důvodem, proč se secesnímu ornamentu vyhneme, je, že jeho pohyb – čili stěžejní fenomén pro naše další uvažování – je podřízen jakkoli stylizovanému zobrazení. Secesnímu ornamentu, stejně jako některým dekorativním aspektům fin de siècle, se však zcela vyhnout nemůžeme a ani nechceme. Jednotlivé sondy do jeho estetiky budou podniknuty v souvislosti s kontextem psaní Franze Kafky.

Pro mnoho inovativních autorů však právě secesní ornament představuje inspiraci pro uvažování o výtvarném umění, literatuře i filozofii. V dosud nejnovější práci věnované teoretické problematice ornamentu, především z hlediska dějin umění a filozofie, *Philosophie de l'ornement* (Filozofie ornamentu, 2008), ukazuje Christine Buci-Glucksmann ornament jako výrazový princip některých moderni-

stických výtvarných děl Henri Matisse, Paula Kleeho, ale stejně tak i postmoderní, „abstraktní“ tvorby Andyho Warhola, Franka Stelly či Davida Reeda. Přímo emblematické jsou pro ni v tomto ohledu stavby Antoni Gaudího, v nichž má ornament zcela zásadní strukturní i ideovou roli. Gaudího architektura je dle Buci-Glucksmann zároveň pandánem biomorfických, zvrásněných a zakřivených forem v současném designu a architektuře. Podobně jako v předchozích dílech i zde ornament zdaleka přesahuje roli dekorace či kantovské přídatné okrasy, vytváří nejen určité paradigma či „gramatiku“, nýbrž i syntagma: je „organizujícím principem prostoru a času“.⁶¹

Vzhledem k našemu tématu vztahu ornamentu a psaní by se jako nejucelenější pojednání mohla zdát kniha Rae Beth Gordon *Ornament, Fantasy, and Desire in Nineteenth-Century French Literature* (1992), která sleduje, jak se napříč texty Gérarda Nerval, Théophile Gautiera, Stéphana Mallarmého, Jorise-Karla Huysmanse a francouzské dekadentní autorky Rachilde ornament proměňuje ve strukturní prvek. Ačkoli se budeme místy k této obdivuhodně fundované a průkopnické práci vracet, hned její úvodní strukturálně-psychoanalytická hypotéza jasně ukazuje základní odlišnost od chápání našeho. Gordon totiž klade hlavní důraz na „funkci ornamentálních objektů a ornamentálního jazyka ve vyprávění a poezii“, přičemž za jednu z ústředních funkcí ornamentu považuje „přenesení významu a intence, jež byly potlačeny či vyloučeny z centrálního pole“ (Gordon 1992, s. 4).⁶² Ornament je tak chápán jako symbol potlačované touhy a libidinózních impulzů – ty jsou v textu

61 Takto široké pojetí ornamentu je současně devizou i výrazným oslabením této originální knihy, k jejíž autorce se ještě vrátíme. Buci-Glucksmann totiž v návaznosti na otázku Huberta Damische, zda není celé umění do jisté míry ornamentální (Buci-Glucksmann 2008, s. 39), a tvrzení Claudia Monteverdiho, že „ornamentace definuje stylové modality vlastní afektu, vzteku, mírnosti a pokory“ (Buci-Glucksmann 2008, s. 18), vidí ornament jakožto organizující princip takřka všude: vedle již zmíněných abstraktních výtvarných umělců jej nalézá v islámské kaligrafii, japonské estetice prázdna či v neolitické spirále (Buci-Glucksmann 2008, s. 12), ale stejně tak v „paradigmatu virtuální reality“, jež se ve videu, architektuře a designu projevuje elasticí a sinusoidálností forem (Buci-Glucksmann 2008, s. 33). Zajímavou, ale pro svou komplexnost znovu dost vágní kategorií, je „estetika ornamentu“, kterou Buci-Glucksmann chápe jako estetiku povrchu, ale stejně tak fragmentu, kontinuitu, diskontinuitu či montáže rytmické plurality času (Buci-Glucksmann 2008, s. 36).

62 Inspiraci však nacházíme v tom, jak Gordon skrze ornament stopuje pronikání hysterie do Huysmansovy syntaxe. Viz Gordon 1992, s. 206–239.

vytlačeny do oblasti ornamentálních objektů, dekorace a dikce – a většinou analyzován jako konkrétní motiv (arabeska u Mallarmého) či metafora narativní techniky (krajka v Nervalově povídce „Očarovaná ruka“).

Závěr. Figurálnost ornamentu

Končíme zde náš letmý nástin dějin ornamentu, v němž jsme se pokusili pojmenovat jeho hlavní rysy tak, jak se projevují napříč konkrétními epochami a kulturami. Více než na jeho podrobnou anatomii a genealogii jsme se zaměřili na jeho vizuální fenomenologii, nijak univerzálně či vyčerpávajícím způsobem, nýbrž zcela v perspektivě našeho vlastního tázání a, řekněme, interpretační strategie, spočívající v „práci s ornamentem“, nikoliv v jeho deskripci. Analyzované charakteristické projevy ornamentu – amimetičnost, autoreferenčnost, (ne)reprezentace, arbitrárnost, rozpouštění hranic vnitřku a vnějšku či centra a okraje, oscilace mezi dekorací a samotným dílem, komplikace binárních opozic, ambivalence povrchu a hloubky, opakování, rytmus, skrývání, nečitelnost – vedly především ke konstatování specifického a do značné míry subverzivního pohybu bujení. Tento pohyb rýsuje ornament nikoliv jako ustálený a k použití připravený koncept či pojem, nýbrž jako určitou *teoretickou figuru*⁶³ umožňující myšlení (o) psaní jak z perspektivy pohybu a vizuality, tak v intencích otázek, problémů a témat, jež performativní a reflexivní síla této figury otevírá. Jinými slovy, ornament pro nás představuje inspiraci, jak sledovat texty ve chvíli, kdy unikají klasické znakové interpretaci, hledající jeden hlavní smysl, či dokonce skrytou pravdu díla, a kdy se samy začínají pohybovat v rytmu ornamentálních křivek. V těchto momentech se ornament stává samotným *principem psaní*.

63 Přejímáme toto spojení od W. J. T. Mitchella, který s ním pracuje při vymezení pojmu „Image/Text“. Teoretická figura je „podobně jako Derridova differance místem dialektické tenze, posunu a transformace“ (Mitchell 1994, s. 106). Neméně inspirativní je pro nás v tomto ohledu studie Françoise Aubrala „Variations figurales“ (Aubral 1999, s. 197–243), jež je počtou knize Jeana-Françoise Lyotarda *Discours, Figure* (1971) a současně jejím plodným rozvinutím: „Figurálně již nestojí na straně ‚signifikace‘ a ‚racionality‘, nýbrž ‚výrazu‘ a ‚afektu“ (Aubral 1999, s. 200).

Intermezzo: Fyziognomie psaní – vizuální inspirace literárního myšlení

Prohlásíme-li, že jednou z pomyslných dominant filozofického myšlení 20. století je jazyk, nebudeme jistě daleko od pravdy, ovšem od pravdy, která je příliš obecná. Jednou jde totiž o otázku po původu a genezi jazyka, jindy o jeho fungování v lidském společenství a snaze najít v něm určitý univerzálně platný řád. Čím více se blížíme polovině století, tím jasněji se ozývá tázání nejen po podstatě jazyka – ať už jako prostředku komunikace, aktu pojmenování či autonomního živlu –, ale především po způsobu, jakým jazyk uchopíme či jinak řečeno: po samotné perspektivě tohoto tázání. Skepse, která se v otázkách filologů, filozofů i historiků jeví nutným průvodcem, věrně rezonuje s epistemologickým přelomem ovládajícím celé umění moderny, tedy umění, které otrásl ještě donedávna žitými jistotami *zobrazení a pojmenování*. Jedním z ohnisek této „modernistické události“ je literatura – budeme však mluvit ve shodě s Rolandem Barthesem raději o *psaní*, neboť právě psaní klade otazník nejen za pomyslné jistoty jazyka, nýbrž i literaturu jako kulturně-historický prostor tvůrčího ducha. V následujících řádcích se chceme zamyslet nad tím, co vlastně toto psaní je, načrtnout jeden z možných směrů jeho reflexe, a především pokusit se pojmenovat, jaké možnosti myšlení a psaní tato východiska otevírají.

Psaní *navzdory* jazyku: tvůrčí pohyb negace

Když roku 1911 píše Wilhelm Worringer o kulturním fenoménu gotiky, dospívá důkladnou analýzou vnitřního i vnějšího prostoru gotické katedrály – jež mu více než religiozní aspekt ztělesňuje místo „mystické intoxikace smyslů“ a „exaltované hysterie“, v němž se diváka zmocňuje „patos proudící v oživené geometrii chrámové výzdoby a nutí lidskou citlivost k nepřirozenému úsilí“ – k tvrzení, že tato architektura je „stavbou *navzdory* kameni“ (Worringer 1967, s. 159, 79, 41, 106). Podpěrné pilíře klenby jsou totiž doslova odříznuty a veškerá kamenná masa je jakoby vyhloubena až na samotný