

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

Diplomová práce



Mgr. Mariana Prouzová

**Spříznění truchlivostí / kafkaevské marginálie v Sebaldových
*Pocitech. Závrátích***

Kinship of Melancholy / Kafkaesque Marginals in Sebald's Vertigo

Praha 2023

Vedoucí práce: Mgr. Blanka Čínátlová, Ph.D.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 27. července 2023

Mariana Prouzová

Klíčová slova (česky)

intertextualita, Franz Kafka, W. G. Sebald, melancholie, přízrak

Klíčová slova (anglicky):

intertextuality, Franz Kafka, W. G. Sebald, melancholy, spectre

Abstrakt (česky)

Cílem práce je na příkladu přítomnosti života a díla Franze Kafky v Sebaldově prozaické prvotině Pocity. Závratě analyzovat způsob, jakým W. G. Sebald operuje s intertextualitou a literárním odkazem vybraných spisovatelů. Práce se soustředí jednak na podrobnou analýzu zmíněného románu s ohledem k teorii intertextuality (J. Kristeva, R. Lachmann, R. Barthes, aj.), jednak hodlá prozkoumat Sebaldův specifický literární styl v kontextu jeho vlastního díla (Byt ve venkovském domě, Kafkovské studie), a dále jej srovnat s vybranými romány světové literatury dvacátého století (P. Demetz: 1909: Aeroplány nad Bresciou, J. Barnes: Flaubertův papoušek).

Abstract (in English)

The aim of the thesis is to analyse the way W. G. Sebald operates with intertextuality and literary legacy of selected writers. specifically with regard to presence of Franz Kafka's life and work in Sebald's first prose novel Vertigo. The thesis focuses on a detailed analysis of the novel with regard to the theory of intertextuality (J. Kristeva, R. Lachmann, R. Barthes, etc.), on the other hand, it intends to examine Sebald's specific literary style in the context of his own work (The Apartment in the Country House, Kafka Studies), and compares it with selected novels of twentieth-century world literature (P. Demetz: 1909: Aeroplanes over Brescia, J. Barnes: Flaubert's Parrot).

Obsah

1. Dvojí úvod aneb přízraky ve skutečnosti i v literatuře.....	6
a)	7
b)	14
2.	28
a) Architextualita a nejednoznačné žánrové zasazení <i>Pocitů. Závratí</i>	28
b) Modelový čtenář	32
c) Diseminace a intenzifikace	34
d) Exkurz: záhada konstelací aneb konstrukce či jungovsko-pauliovská synchronicita ..	48
e) Narativizace pramenů a parafráze <i>Lovce Graccha</i>	52
f) Interpretace	58
3. Dvojí závěr aneb přízraky v literatuře i ve skutečnosti.....	63
a)	63
b)	65
4. Komparativní dodatky	68
a) Demetzovy <i>Aeroplány nad Bresciou a Pocity. Závratě</i>	68
b) Flaubertův papoušek Juliana Barnese a <i>Pocity. Závratě</i>	76
Soupis literatury	82
Primární literatura.....	82
Sekundární literatura.....	82



Jan Peter Tripp: *Später Kafka* (Kafka později)

1. Dvojí úvod aneb přízraky ve skutečnosti i v literatuře

„Ve svých vlastních pracích jsem se vždy pokoušel projevovat úctu těm, kteří mě nějak přitahovali, takříkajíc jsem před nimi smekl klobouk tím, že jsem si od nich půjčoval krásný obraz nebo pár nezvyklých slov, ale jedna věc je přikývnout ve vzpomínce zesnulému kolegovi a jiná mít neodbytný pocit, že mi? kdosi kyne ze záhrobí,“ píše Winfried G. Sebald v eseji, již v souboru životopisných „marginálií“ *Byt ve venkovském domě* (1998) věnoval Robertu Walserovi.¹ Ačkoli se tento pasus netýká Franze Kafky, který bude ústřední postavou následujících úvah, zvolila jsem ji pro její přiléhavost k tezi, jíž se zde pokusím rozvinout. V následujících kapitolách budu sledovat způsob, jakým Sebald život a dílo Franze Kafky zpřítomňuje a interpretuje ve své románové prvotině *Pocity. Závratě (Schwindel. Gefühle)*, publikované v roce 1990 v nakladatelství Eichborn.² Volba tématu by mohla napovídat, že půjde v první řadě o ohledávání narativních principů biografického žánru. Jelikož se však jedná o román, jehož záměr se rozhodně nevyčerpává líčením života druhého, ukázalo se být plodnějším vycházet spíše z teorie intertextuality než životopisného psaní. V ústředním oddílu práce se pokusím skrze trojici pojmů – diseminace, intenzifikace a konstelace – postihnout ty Sebaldovy postupy při práci s pretexty, konkrétně s Kafkovými povídkami, dopisy a deníkovými záznamy, jež můžeme nazvat intertextuálními. Pozornost ale bude krátce věnována i narativizaci, ústřední formě veškerého historického a biografického vyprávění, jež sice vychází z preexistentního korpusu textového materiálu, vzhledem k vysoké míře signalizovanosti vztahu k pretextům však pro analýzu intertextuálních postupů nenabídne mnoho zajímavého. V následných kapitolách se pokusím nastínit určité aspekty Sebaldova psaní, které byly v hlavním oddílu pouze naznačeny, a dosáhnout tak větší míry plasticity výsledného obrazu a rozehrát některé další kontexty, v nichž je možné *Pocity. Závratě* číst. Závěr bude věnován shrnutí Sebaldových románových narativních postupů z hlediska teorie intertextuality a zamyšlení nad možnými významy Kafkových fragmentů k lovcí Gracchovi.

¹ SEBALD, W. G.: *Byt ve venkovském domě*. Přel. Radovan Charvát. Praha: Paseka, 2015, s. 117.

² V této studii budu vycházet z českého překladu Radovana Charváta, který pod názvem *Pocity. Závratě* vydalo nakladatelství Paseka v roce 2015.

a)

„Málokdo vypadá opravdu tak opuštěně,“ píše Sebald v závěru eseje *Kafka v kině* zařazené do posmrtného svazku *Campo Santo*, „jako on (Kafka) na posledních fotografiích, k nimž mimochodem existuje i obraz, z nich takříkajíc extrapolovaný, který namaloval Jan Peter Tripp. Ukazuje Kafku, jak by asi vypadal, kdyby žil o jedenáct nebo dvanáct let déle. To by se psal rok 1935, probíhal by Říšský sjezd, přesně jako ve filmu Riefenstahlové. A začaly by platit rasové zákony a Kafka, kdyby se nechal ještě jednou vyfotografovat, by se na nás díval jako z této strašidelné fotografie – z odvrácené strany hrobu.“³ Robert Walser, kterak Sebaldovi kyne ze záhrobí a Franz Kafka, namalovaný ve věku, jehož nikdy nedosáhl, pozorující nás z „odvrácené strany hrobu“. Motiv, který tyto dva obrazy spojuje a který bude do určité míry podstatný i pro tuto práci, je motiv přízraku, přítomnosti nepřítomného, současnosti minulého.

Ze sféry spiritismu a gotického románu jej do teoretického myšlení přináší v devadesátých letech Jacques Derrida knihou *Spectres de Marx*.⁴ Byť se jedná o knihu zaměřenou primárně na soudobou politickou ideologii a teorii médií, samotný pojem přízraku a z něj odvozený pojem hauntologie (přízračnost, honba za přízraky), se staly v následujících letech oblíbenými v řadě disparátních humanitně orientovaných zkoumání od dějin populární hudby po antropologii a psychoanalýzu, přičemž nejpozoruhodnějším proponentem této „módy“ byl jistě britský teoretik umění Mark Fisher. Derrida ve své práci vychází z Hamletovy repliky „Vymknuta ze svých kloubů, doba šílí“⁵ a Fukuyamovy teze o konci dějin⁶, která na základě filozofické koncepce teleologie dějin (Hegel, Marx, Kojève) dávala za pravdu soudobým vítězoslavným prohlášením o definitivním konci strašidla komunismu a marxismu jako konsekvence rozpadu Sovětského svazu. Derrida proti tomuto lichému a nebezpečnému optimismu staví teorii o nemožnosti konce dějin, o přízračnosti minulého a budoucího, jež se vlamuje do veškeré skutečnosti, o hauntologii, již se klasická ontologie marně snaží vymýtit. Přízraky jsou všude, přízračnost je nejvlastnějším pandánem skutečnosti, zvláště pak v éře, jež je tak dokonale prostoupena sdělovacími médii, jako ta naše. Rozhodně zde nicméně nechci tvrdit, že Sebald ve svých románech a esejích inscenoval myšlení pozdní dekonstrukce. To by ostatně vzhledem k tomu, že *Pocity. Závratě* vyšly o tři roky dříve než Derridova vlivná studie, ani nebylo možné. Je-li nadto Sebald

³ SEBALD, W. Georg: *Campo santo*. Přel. Radovan Charvát. Martínkovice: Opus, 2020, s. 140.

⁴ DERRIDA, Jacques: *Spectres de Marx*. Paris: Galilée, 1993

⁵ SHAKESPEARE, William: *Hry*. Přel. E. A. Saudek. Praha: Mladá fronta, 1963, s. 214.

⁶ FUKUYAMA, Francis: *The End of the History and the Last Man*. New York: Free Press, 1992.

zavázán jisté filosofické tradici, byla by to bezpochyby Frankfurtská škola. Mým záměrem není ani číst Sebald skrze Derridu, byť se budu, zvláště v exkurzu věnovaném konstelacím, soustředit i na motiv přízraku a na Sebaldovu v románu implicitně přítomnou tezi o přítomnosti těch, kteří jsou již po smrti, přičemž se Derridova konceptualizace nabízí jako vhodný interpretační klíč. Zde mi jde spíše o ustavení jisté výchozí konstelace, o tušení, že bližectví francouzské intelektuální hvězdy a v té době zcela neznámého profesora germanistiky ve východoanglickém Norwichi není vzhledem k dobové atmosféře až tak překvapivé. Ačkoli jsou v mnohém odlišní, sdílí oba autoři skepsi a obavy ve vztahu k mediálně a technologicky určené společnosti dvacátého století, oba kritizují teleologické a pokrok proklamující pojetí dějin, oba směřují k rozbití klasických ontologických a epistemologických kategorií, jako jsou identita subjektu, lineární čas, mimetická schopnost jazyka aj. Oba také tematizují motiv svědectví a značně problematizují možnost jeho pravdivosti. Zdá se, jako by Sebald i Derrida byli jakýmsi pochybovači, škarohlídy a snad i staromilci, vnášejícími do optimistických nálad devadesátých let temné tóny. Podobá se, že motiv strašidla či přízraku se nikoli náhodou zjevuje těm, kteří propátrávají krajinu dějin dvacátého století a myšlení pozdní modernity, jež klade důraz na instrumentální racionalitu; těm, kteří tuší ve vši ontologické jednoznačnosti nebezpečí násilí. Přízraky nám nedají spočinout, a to je jedině dobře. Bylo-li by totiž opravdu možné, aby dějiny dospěly ke svému konci, znamenalo by to, že je možné dějiny zapomenout, již nevzpomínat a ani nepředjímat. A ačkoli „paměť zničí i to poslední“, jak píše Sebald ve *Vystěhovalcích*, je to právě nutnost vzpomínat, dávat hlas všem trpícím a pronásledovaným a čelit veškerému totalizujícímu a vítězoslavnému myšlení, co oba autory vposled spojuje. Ačkoli, a to oba autory vzdaluje úsilí rozvíjenému v rámci paměťových studií, není nic nejistějšího než vzpomínání, není nic ohroženějšího než dějinné vědomí.

Do této výchozí konstelace lze však (nejen) prostřednictvím Trippova obrazu v záhlaví zahrnout i Kafku, který se sám často cítil mezi svými bližními jako přízrak,⁷ a který katastrofy, jež Sebald a Derrida reflektují, předjímal a toto temné tušení ve svém díle znázornil s takovou pronikavostí, až z toho mrazí. Onen truchlivý pohled, o němž mluví Walter Benjamin při pohledu na Kafkovu fotografii z dětství, totiž náleží i Kafkově podobizně J. P. Trippa. Nadto tento obraz z hlediska ontologie přesně ilustruje Derridovo pojetí přízraku – ačkoli zobrazuje neskutečné, promlouvá k nám

⁷ KAFKA, Franz: *Dopisy Felice*. Přel. Viola Fischerová. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1999, s. 518.

s naléhavostí, jaké fotografie, ony „pravdivé“ záznamy reality, mnohdy nejsou schopné. Dosvědčuje, že svědectví nemusí být autentické, aby bylo pravdivé. Přivádí nás také, tak jako filosofie dekonstrukce, k tázáním po základech (často nereflektovaných a vratkých) našeho poznání světa, například k otázce realismu. Sebald v eseji věnované Trippovu dílu poznamenává, že umění oproti fotografii „potřebuje mnohoznačnost, polyvalenci, rezonanci, zatemnění a osvětlení, krátce přesah toho, co je podle jedné nezvratné vědy pravda“; tématem umění „je život v blízkosti smrti, nikoli závislost na ní“, jíž přisuzuje fotografii.⁸ Trippovy obrazy pracují dle Sebald s fotografickým materiálem analyticky, nikoli synteticky a oné zvláštní působivosti, jež je jim vlastní, dosahují díky pečlivě promyšleným posunům a změnám. „Bez podobných zásahů, odchylek a rozdílů,“ píše, „by v nejdokonalejším zpřítomnění nebylo žádných citových ani myšlenkových linií.“⁹ Dokonalé soustředění, jež si takové obrazy žádají, malíře přivádějí do blízkosti smrti a je to právě smrt, která na nás hledí z Trippových portrétů. Aby mohl vyobrazit „více než padesátiletého Franze Kafku [...], musel malíř překročit hranici.“¹⁰ Tento posun směrem k přízračnosti, toto hledání Kafky v Hádově říši, však nelze chápat jako myšlenkový experiment z rodiny kulatých čtverců a okřídlených koní. Smrt, jak tvrdí Sebald, vysvítá i z těch Trippových portrétů, které zobrazují „skutečné“ osoby jako například pacienty v psychiatrické nemocnici Weissenau či „držitele hospodářské a politické moci“.¹¹ Nejedná se však o žádnou lacinou morbiditu. Tyto portréty vyvolávají hrůzu nikoli proto, že lidé, kteří na nás z těchto portrétů hledí, v sobě nesou budoucnost smrti, ale proto, že dosvědčují přízračnou vždy-přítomnost smrti, která se ukazuje v tomto pohledu soustředěném na samu mez možného, který usiluje o „metafyzické podchycení reality“.¹² Ukazují člověka nejen jako smrtelného, ale také jako „abnormální stvoření, vytržené z přírodní a společenské souvislosti“, jako bytostně osamoceneného, izolovaného. Není vlastně žádného rozdílu mezi Kafkovými portréty „za života“ a Trippovým Kafkou. Dle Sebald se u Trippa „z portrétního umění stává patografická záležitost nepřipouštějící už dělicí linie mezi tím, co obecně nazýváme charakteristickým, a deformacemi zachyceného subjektu vyvolanými nutkavou posedlostí prací a duševním utrpením“.¹³ Trippova podobizna Kafky nezobrazuje jen člověka, který jako by příliš dlouho hleděl do temných sil v nitru

⁸ SEBALD, W. G.: *Byt ve venkovském domě*, s. 149.

⁹ Tamt., s. 149.

¹⁰ Tamt., s. 150.

¹¹ Tamt., s. 143.

¹² Tamt., s. 151.

¹³ Tamt., s. 143.

moderní společnosti, ale i člověka vyčerpaného nesmírností úkolu, jež na sebe vzal, totiž dát jim prostřednictvím literatury zaznít. Na rovině metafyziky se realismus rozpadá, či lépe řečeno ustanovuje v nové, očištěnější podobě, která vystupuje nad prosté odlišení skutečného a iluzivního, živého a mrtvého. Přízraky jsou všude, a je dobré naučit se jim hledět do tváře.

Nikoli náhodou se Tripp, tento metafyzik mezi malíři, soustředil na ty, jež se pohybují na hranici zdravého rozumu, na papaláše moci a také na zátiší, na nichž pozorujeme předměty, podivně ztuhlé a nepatřičné (podobné oné košili na ramínku v první kapitole Kafkova *Procesu*), zároveň však vyzařující nebývalou auru vzpomínek, neboť „s sebou nesou všechn čas a jsou díky náruživě trpělivé práci malíře takříkajíc navždy spaseny“.¹⁴ „Aura vzpomínek,“ pokračuje Sebald, „jež je obklopuje, jim propůjčuje charakter památky, v níž krystalizuje melancholie“;¹⁵ a dodává: „Vzpomínka není v podstatě nic jiného než citát. A citát vložený do nějakého textu (nebo obrazu) nás nutí, jak píše Eco, abychom si připamatovali své znalosti jiných textů a obrazů a znalosti světa. To opět vyžaduje čas. Pokud jej vynaložíme, vstoupíme do času vyprávění a času kultury.“¹⁶ A právě k tomuto vstupu do času kultury nás vyzývají jak Trippova zátiší, tak (nejen) Sebaldova intertextuální manýra. Podivné předměty (kolísající mezi fetišem a výskytovým jsoucnem), přízraky a postavy, deformované mocí a trápením – to vše nalezneme jak u Trippa, tak u Kafky a samozřejmě i u Sebald. Spojitost mezi těmito umělci je však možné nalézt nejen na rovině motivů, ale i ve způsobu, jakým píší (případně malují). Všem těmto autorům je možné přisoudit onu „přirozenou modlitbu duše“ – pozornost, již Walter Benjamin nalézá u Kafky, a v níž je zahrnuto „veškeré stvoření“, i to nejmenší a nejzranitelnější, třeba onen lesní plch na jednom z Trippových obrazů. Aby však bylo stvoření v umění spaseno, nemůže být ztvárněno realisticky. Pozornost, soustředěnost ke skutečnosti zůstává výchozím bodem, z něž je ohledávána sféra metafyziky. O Trippových deformacích a posunech již byla řeč; Kafka zase systematicky očišťuje své prózy od všech časoprostorových lokalizací, s nebývalou samozřejmostí vstupuje na půdu fantastična, zcela prostupnou nechává například hranici mezi člověkem a zvířetem či mezi autobiografií a fikcí; Sebald rozvíjí skutečnou alchymii, v níž mísí skutečné se smyšleným a ve svých ornamentálních konstelacích touží zachytit souvislosti napříč prostorem a časem, jež

¹⁴ Tamt., s. 153.

¹⁵ Tamt., s. 153.

¹⁶ Tamt., s. 156.

se vzpírají logice kauzality. Hyperrealismus, který myslím můžeme v jistém smyslu nalézt u všech těchto autorů, se ukazuje být metafyzickým zachycením skutečnosti v desakralizovaném (či mesiáše očekávajícím) světě. Na povrchu bytí se ukazují trhliny, a právě na ně a to, co z nich vysvítá, se soustředí všichni ti, o nichž byla dosud řeč.

V závěru eseje o Trippovi Sebald analyzuje pozoruhodnou dvojici obrazů (vizte níže) – *Déclaration de guerre* (Vyhlášení války) a *Déjà vu oder der Zwischenfall* (Déjà vu aneb Incident) –, kterou můžeme vnímat jako geniální hádanku na téma intertextuality a možná i jako klíč k Sebaldově vlastním strategiím psaní a čtení, zaměřené k intertextualitě. První ze zmíněných maleb zobrazuje dvojici dámských sandálů na starobyle vyhlížející, sluncem ozářené dlažbě. Druhý (namalovaný o dva roky později) znázorňuje situaci, kdy starší, elegantní, rusovlasá žena kontempluje právě tento obraz, přičemž má zuté boty, a to zrovna takové, jaké jsou na obraze. Jedna bota však chybí. V předním plánu obrazu vidíme psa, který se dívá přímo na nás a u předních tlap má jakýsi antikvární střevíc. Sebald podotýká, že „rentgenový snímek by ukázal, že už jednou stál (pes) uprostřed obrazu“.¹⁷ Erudovaný, ideální divák (ten, kdo je s to prosvítit palimpsestovou strukturu obrazu) při pohledu na tohoto psa a tento střevíc pochopí: vždyť je to jedna z bot povalujících se v levém dolním rohu na ikonickém portrétu novomanželů Arnolfiniových Jana van Eyca (1434), kde se v předním plánu také nachází jakýsi pes. Jaké rozuzlení, respektive jaké varianty čtení tato obrazová, intertextuální a intratextuální hádanka nabízí? Abychom mohly odpovědět, musíme se zaměřit na pohledy, které obraz zobrazuje či umožňuje. První z nich náleží ženě, která kontempluje „nad historií svých bot a nad neobjasnitelnou ztrátou“ a „netuší, že vyjevení tajemství leží za ní – v podobě analogického předmětu z dávno uplynulého světa“.¹⁸ Tento pohled lze vykládat jako způsob čtení zaměřený jen a pouze k aktualitě a vlastní zkušenosti, čtení hledající onu tolik oblíbenou možnost identifikace s dějem, postavou atd., čtení nepoučené, riffaterovsky řečeno nekompetentní. Druhý pohled je vlastní nám, pozorovatelům výsledného obrazu a zde samozřejmě mnohé z významu, jež pro nás tento obraz bude mít, závisí na tom, známe-li Trippův první obraz a také onen slavný dvojportrét Jana Van Eyca. Pokud tomu tak je, jistě budeme potěšeni rafinovaností a vtípem Trippovy konstrukce. Otázkou však zůstává, zdali se ve výsledku neocitneme v podobné situaci jako majitelka zobrazených bot – identifikujeme dílo jako náležitější do naší intelektuální sféry, jako dílo nasycené

¹⁷ Tamt., s. 158.

¹⁸ Tamt., s. 159.

kulturou, intertextuální, a tedy vposled rozluštěné. Jak Sebald v samém závěru eseje naznačuje, ten nejzajímavější pohled nabízí totiž onen pohled psi. Zaměříme-li se na něj, otázka, jak je to vlastně s těmi botami, se vrátí jako stále platná a vposled nerozluštitelná. Neboť prostřednictvím tohoto psa, „nositele tajemství“, který „ví leccos přesněji než my“ a pro nějž „není rozdíl mezi 15. a 20. stoletím“, znázorňuje Jan Peter Tripp sílu, jíž ani autor, ani čtenář není s to korigovat, domestikovat. Naznačuje, že pohyb významu napříč časem není jen dílem suverénního autora, ale čímsi, čemu se jak autor, tak čtenář musí otevřít ve vší nezajištěnosti. Neboť zkrátka nevíme, jak se ten pes dostal od Arnolfiniových k oné elegantní dámě, kde se ještě na své cestě zastavil, ani kam zašantročil onen černý kožený střevíc. Pes, či snad spíše přízrak psa, putuje dějinami a my bychom měli být pozorní k tomu, co nám chce jeho divoký pohled říct, a neuzavírat se v totalizující a kompetentní pozici intelektuála, který přece dějiny zná natolik, že již pro něj neznamenaají žádné ohrožení. Zavírat oči před přízraky dějin však vede k atrofii dějinného vědomí – stejně jako intertextuální manýra prostá otevřenosti k tomu, že nám „kdosi kyne ze záhrobí“.¹⁹ Přízraky jsou všude a je dobré dát jim hlas.



Jan Peter Tripp: *Déclaration de guerre* (Vyhlášení války)

¹⁹ Tamt., s. 117.



Jan Peter Tripp: *Déjà vu oder der Zwischenfall* (Déjà vu aneb Incident)

b)

Úkol, před nímž nyní stojím, tedy stručně artikulovat pojem intertextuality, bude vzhledem k rozsahu práce a komplikovanosti pojmu možné realizovat jen za cenu značného zjednodušení a selekce. Pokusím se jednak shrnout základní charakterizace pojmu a jednak zpřítomnit ty koncepty, jež nejpřiléhavěji korespondují se způsobem, jakým s pretexty pracuje Sebald v *Pocitech. Závratích*. Pojem intertextualita (intertextualité) se datuje od konce šedesátých let, kdy jej v textu *Slovo, dialog, román* použila a popsala Julia Kristevová.²⁰ Vztahování se (literárních) textů k sobě navzájem je ale samozřejmě podstatně starší. Intertextuální vztahy můžeme totiž sledovat již v literární tradici antického Řecka. V *Lexikonu teorie literatury a kultury* Ansgara Nünninga se dočteme, že v dějinách konceptualizace pojmu lze vysledovat dva směry, vposled neslučitelné – ontologický, reprezentovaný zejména poststrukturalisty (Julia Kristeva, Roland Barthes), a deskriptivní, jehož reprezentantem je Gérard Genette (a dle mého názoru i Michael Riffaterre). Jistou středovou pozici poté dle Richarda Aczela, který slovníkové heslo vypracoval, zastával Harold Bloom se svým konceptem úzkosti z ovlivnění.²¹ První směr tak vidí v intertextualitě podmínku každého textu, směr druhý spíše praxi, jíž lze spatřovat u různých autorů ve větší či menší míře. V podobném duchu navrhuje vidět koncept intertextuality Renate Lachmannová z hlediska trojice perspektiv: „textově teoretické, textově deskriptivní a literárně, příp. kulturně kritické“;²² přičemž se však tyto perspektivy dle autorky nemusí vylučovat. První z nich, jež se blíží Nünningově ontologickému vektoru, implikuje „aspekty mytopoetiky“, tedy dle mého názoru například Barthesovu teorii o smrti autora či Derridovu kritiku logocentrismu a směřuje k tezi, že každý text je v podstatě intertext. Druhá si klade za cíl vybudovat pojmový aparát, jímž bude možné „popsat specifické strategie intertextuality a jejích funkcí“, přičemž se na této rovině jeví nutné „rozlišit intendovanou intertextualitu, která organizuje povrchovou rovinu textu od intertextuality latentní, která nenarušuje povrch intratextu, a přesto určuje konstituování smyslu; a tuto intertextualitu produkce je nutno odlišovat od

²⁰ KRISTEVA, Julia: Slovo, dialog a román. In: *Slovo, dialog a román. Texty k sémiotice*. Přel. Josef Fulka. Praha: Pastelka, 1999, s. 7–32.

²¹ ACZEL, Richard: Intertextualita a teorie intertextuality. In: Ansgar Nünning (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury. Koncepce – osobnosti – základní pojmy*. Přel. Aleš Urválek a Zuzana Adamová. Brno: Host, 2006. s. 351–353.

²² LACHMANNOVÁ, Renate: Intertextualita a dialogičnost. Přel. Ivana Vízdalová. In: Miloš Sedmidubský (ed.): *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Brno: Host, 2001, s. 243–270, cit. s. 247.

intertextuality recepce.“²³ Třetí perspektiva, v níž se dle mého názoru blížíme Bachtinově teorii dialogického slova, která stojí v základu koncepce J. Kristevové, cílí k tematizaci „komplexnosti smyslu“, sleduje „sémantickou explozi, k níž dochází v místě doteku textů, vytváření estetické a sémantické difference“, a usouvztažňuje text nejen s korpusem dalších literárních textů, ale šířeji s „textem“ celku kultury a společenským diskurzem, čímž se opět blíží Nünningově ontologické, univerzalistické tendenci. Pro naši práci bude nosná zejména ona druhá, textově deskriptivní perspektiva; přesto se v krátkosti podívejme, odkud a kam směřuje onen první, poststrukturalistický směr bádání, přičemž vyjde najevo, že textově analytická perspektiva vplývá do perspektivy třetí, kulturně-kritické.

Záměrem zakladatelského textu Julie Kristevové *Slovo, dialog, román* nebylo ani tak definovat pojem intertextuality jako představit Bachtinovu teorii dialogického slova, ambivalence a polyfonického románu francouzskému intelektuálnímu publiku. Kristevová vyzdvihuje Bachtinovu zásadní dynamizaci strukturalismu, odpovídající představě, že „literární struktura neexistuje jen tak, ale postupně se vypracovává ve vztahu k nějaké jiné struktuře“.²⁴ Kristevová rozšiřuje Bachtinovo zkoumání statusu slova na větší složky narativní struktury (slovo → text) a dovozuje, že „slovo (text) je určitým střetáváním slov (textů), v němž čteme přinejmenším jedno další slovo (text)“.²⁵ Dochází tak k tomu, že „jakýkoli text se utváří jako mozaika citací, jakýkoli text je absorpcí a transformací nějakého jiného textu. Na místo pojmu intersubjektivitě se staví pojem intertextuality a poetický jazyk se čte jako něco, co je přinejmenším dvojitý“.²⁶ Z citovaného jasně vysvítá Kristevové teze, že intertextualita náleží každému (literárnímu) textu, není plodem autorského záměru, ale nutnou podmínkou možnosti textuality jako takové. Přesto však, následuje Bachtina, některým literárním žánrům (sokratovský dialog, mennipská satira, subversivní román aj.) přisuzuje větší míru přítomnosti této bytostně intertextuální, polyfonní kvality. V návaznosti na dobový revoluční étos a obrat k jazyku tak Kristeva v závěru eseje vyzdvihuje subversivní román²⁷ v protikladu k monologickému diskurzu jako místo, v němž je „text konstruován jako divadlo a jako četba“ a v němž vysvítá radikální, nedialektický dialogismus, který „jako psaní-čtení jde ruku v ruce s nearistotelskou, syntagmatickou,

²³ Tamt.

²⁴ KRISTEVA, J.: *Slovo, dialog a román*, s. 7.

²⁵ Tamt., s. 9.

²⁶ Tamt.

²⁷ Reprezentovaný Rabelaisem, Swiftem, Sadem, Lautrémontem, Joycem, Kafkou a Bataillem.

korelativní, „karnevalovou“ logikou.“²⁸ Pro naše zkoumání se jeví jako důležitá zejména ona záповeď intesubjektivy, tedy odmítnutí role autora v intertextuální praxi, kterou – jak vzápětí uvidíme – plně rozvine Roland Barthes v souvislosti se slavnou tezí o smrti autora.

Barthes teorii intertextuality vypracoval v přímé návaznosti na Julii Kristevu a okruh časopisu *Tel Quel* od konce šedesátých let. Učinil tak v rámci konceptualizace Textu (v protikladu k dílu) a skriptora (v protikladu k Autorovi). Již v závěru slavného, programatického textu *Smrt autora* (1968) čteme: „text je utvořen z mnohých psaní, která pocházejí z různých kultur a která vzájemně vstupují do dialogu, parodie a rozepře; ale je zde přítomno místo, kde se tato mnohost shromažďuje, a tímto místem není autor, jak se až dodneška tvrdilo, ale čtenář. Čtenář je právě prostorem, do kterého se zapisují – aniž by se nějaká z nich ztratila – všechny citace, z nichž je psaní vytvořeno.“²⁹ V eseji *Teorie textu* (a obdobně i ve studii *Od Díla k Textu*) Barthes rozhodně odlišuje teorii intertextuality od pátrání po inspiračních zdrojích, které bylo typické pro starou (buržoazní, osvícenskou a opuštění hodnou) literární kritiku. „Intertextualitu,“ píše Barthes, „podmínku každého textu, ať už je jakýkoli, zjevně nelze redukovat na problém zdrojů nebo vlivů; intertext je obecné pole anonymních formulí, jejichž původ je jen zřídka identifikovatelný, nevědomých nebo automatických citací, uváděných bez uvozovek“.³⁰ Podobá se tedy, že Barthes, obdobně jako Kristevová, vidí v intertextualitě nikoli autorovo použití aluze, citace, parodie či pastiše, zkrátka jeho práci s (literárními) pretexty, ale univerzální vsazenost každého textu do pole vždy již existujícího společenského diskurzu, jazykového kódu, historického a kulturního kontextu. Tento široce koncipovaný pojem intertextuality nás dle mého názoru vede k třetí, kulturně-kritické perspektivě (v intencích rozlišení, jež navrhla R. Lachmannová), od lingvistiky a literární teorie k sémiologii a kulturologii.

Z uvedeného snad již může být patrné, proč je toto poststrukturalistické pojetí intertextuality pro naše zkoumání spíše nevhodné. Způsob, jakým Sebald pracuje s kafkovským (a stendhalovským) materiálem je zjevně zcela záměrný, pečlivě konstruovaný, autorský. Sebald nadto spíše než o jakémisi rozpuštění intersubjektivy (ve prospěch asubjektivního pronikání textů) uvažuje o určitém až magickém vztahu, jenž se může mezi dvěma autory (a jejich texty) ustanovit, jak bylo naznačeno výše

²⁸ KRISTEVA, J.: Slovo, dialog a román, s. 29.

²⁹ BARTHES, Roland: Smrt autora. Přel. Tomáš Jirsa. *Aluze* 10, 2006, č. 3, s. 75–77, cit. s. 77.

³⁰ BARTHES, Roland: (*Théorie du*) *texte*. 1974 <www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte>.

v případě Roberta Walsera. Zároveň ale vzpomeňme na onen psí pohled na Trippově obraze, který byl interpretován jako jakýsi nezbadatelný, a přesto nejpozoruhodnější transfer významu napříč v čase vzdálenými díly. Nemohli bychom právě v něm vidět onen neautorský, neidentifikovatelný intertext, jenž se vyjevuje (či jej spíše můžeme tušit) v každém textu, a tedy i *Pocitech. Závratích*, a nemíjí se tedy pátrání po zjevných aluzích a citacích pretextů s tím, k čemu nás Sebald (a poststrukturalisté) vyzývají? A co si vposled počít se zjevným napětím v nitru poststrukturalistické teorie – mezi přisuzováním intertextuální dimenze každému textu a zároveň vyzdvihováním některých konkrétních děl či autorů coby těch, kteří subversivní, dialogický a intertextuální charakter textuality splétají zvláště zaumně? Nezařadil by se v této perspektivě Sebald po bok Lautrémonta, Kafky a Joyce coby mistr polyfonního románu? Ačkoli lze na tyto otázky odpovědět veskrze kladně, ústřední problém, který s sebou poststrukturalistická teorie intertextuality dle mého názoru nese, zůstává. Totiž jak detekovat citace prosté referenčních signálů, jak ohraničit vlastní a vypůjčené v textu, který je vyznačen radikální otevřeností, jak mluvit o předchůdcích a následování ve světě bez autorského subjektu. Spokojme se zde s tvrzením, že Sebald, zdá se, tak jako Kristeva či Barthes, uvažují o intertextualitě nikoli jen ve smyslu vědomého nakládání s již existujícími texty, ale i jako o síle, která pracuje v tvůrčím procesu do jisté míry bez ohledu na autorský záměr, přičemž se ale zdá spíše nemožné plody tohoto transferu významu sledovat, a postupme k druhé, poněkud přízemnější linii teorie intertextuality a podívejme se, co z ní by mohlo být pro naši analýzu cenné.

Strukturalistické bádání samozřejmě pokračovalo i po odklonu okruhu autorů časopisu *Tel Quel* od této matrice; kniha Gérarda Genetta *Palimpsesty. Literatura druhého stupně*, jež pro nás bude podstatná, vyšla v roce 1982, tedy dva roky po smrti Rolanda Barthese. Genette v této knize navazuje na svou studii věnovanou architextualitě a rozpracovává teorii transtextuality, již razí coby zastřešující pojem pro pětici vztahů, do nichž mohou dle jeho názoru navzájem texty vstupovat, přičemž intertextualitu považuje za jeden z nich. Transtextualita se hned v úvodu definuje jako textová transcendence, jako to, „co vytváří zjevný nebo skrytý vztah k jiným textům“.³¹ Pod tento vágní, široký koncept řadí paratextualitu, jež popisuje vztah hlavního textu (např. románu) ke všem textovým prvkům, jež jej bezprostředně obklopují – titul, předmluva, doslov atd.; metatextualitu, jež zachycuje vztah komentáře a

³¹ GENETTE, Gérard: *Palimpsestes. La littérature du seconde degré*. Paris: Seil, 1982, s. 7.

komentovaného textu a je přítomná například v (literární) kritice; hypertextualitu, jíž se dostává nejvíce pozornosti a jedná se o vztah, v němž dochází k transformaci či imitaci (ve formě parodie, pastiše, travestie aj.) předchozího (hypo)textu následujícím, jenž se tak stává hypertextem; a konečně architextualitu, nejabstraktnější kategorii, která popisuje vztah textu k žánrovým a narativním konvencím a stává se předmětem poetiky. Samotnou intertextualitu Genette definuje jako vztah, v němž je patrná „skutečná (effective) přítomnost jednoho textu v jiném“, přičemž se jedná povětšinou o citát, plagiát či aluzi, které jsou odstupňovány dle míry doslovnosti a explicitnosti.³²

Jak upozorňuje ve své studii o intertextualitě Jiří Homoláč, Genettovo dělení lze podrobit dílčí kritice, například je možné zpochybnit přináležitost plagiátu do kategorie intertextuality či – tak jako to udělal Glowinski – zahrnout kvalitativní rozdílnost hypertextuality a intertextuality.³³ Zároveň ale sám Genette hovoří o prostupnosti jednotlivých kategorií a své dělení neprezentuje jako definitivní a dokonalé. Domnívám se, že pro *Pocity. Závratě* je ponejvíce příznačná právě intertextuální odnož transtextuality, zajímavé ale bude podívat se například na žánrové zasazení románu z hlediska Genettova pojetí architextuality, všimnout si názvu kafkovské kapitoly coby specifického paratextu či nahlížet Sebaldovu interpretaci Kafkovy povídky *Lovec Gracchus* jako příklad metatextuality. Zajímavým momentem Homoláčovy studie je také rozlišení citace a aluze. Oproti rozlišení založenému na přesnosti (tzn. citace – doslovná, aluze – nepřesná), zastávanému například P. Marešem, Homoláč navrhuje rozlišení následující: „K interpretaci citátu není na rozdíl od interpretace aluze třeba konfrontovat navazující text s pretextem.“ Zároveň však dodává, že i zpřítomnění kontextu citovaného textu „bude (byť možná nulovým) přínosem pro interpretaci citujícího textu“, zvláště pak v momentu, kdy se jedná o nepřesnou citaci či se v rámci transferu zásadně mění kontext citace. Což je právě případ Sebaldova užití fragmentů z *Lovec Graccha*. Za zmínku stojí také Homoláčovo tvrzení, že za intertextuální vztah můžeme považovat nikoli jen pozitivní navazování na pretext, ale i nápadné chybní takové vazby na místě, kde by se dala očekávat. „Podstatou intertextovosti,“ dovozuje Homoláč, „tedy není přítomnost pretextu (jeho části) v navazujícím textu, ale to, že se součástí významové výstavby tohoto textu stává

³² Tamt., s. 8.

³³ Dle Homoláče Glowinski navrhuje dělit vztahy mezitextového navazování na metatextovost, intertextovost a architextovost (HOMOLÁČ, Jiří: *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha: Karolinum, 1996, s. 41).

vztah k pretextu“.³⁴ Za pozornost jistě také stojí teoretikovo rozlišení navazování na kulturní kód (jež mnohdy vzniká na základě konkrétního pretextu, který je ovšem v procesu cirkulace již zapomenut) a navazováním na konkrétní, a pro náležitou interpretaci nezbytný, pretext. Ačkoli jsou oba posledně jmenované postřehy inspirativní, v sebaldovských sondách je bude možné uplatnit jen sotva. Plodné je naopak Homoláčovo zaměření na aluzi z hlediska její signalizovanosti a naplněnosti a odlišení signálů a vlastních prostředků aluze, jež provádí v jedné své starší studii. Rozlišuje zde „aluzi: (1.) signalizovanou nenaplněnou, (2.) nesignalizovanou naplněnou, (3.) signalizovanou naplněnou“;³⁵ za signály aluze lze dle Homoláče považovat vše, co čtenáře vede k domněnce možnosti intertextového navazování, zatímco vlastní prostředky vedou čtenáře k interpretaci charakteru vztahu mezi pretextem a navazujícím textem. Tato rozlišení se ukážou platnými zejména v případě prvního výskytu kafkovských motivů v *Pocitech. Závratích*.

Jiří Homoláč odkazuje ve zmíněné studii na zajímavou a pro nás dosti cennou práci Udo Hebela – *Towards a Descriptive Poetics of Allusion* – kterou nyní v krátkosti shrnu.³⁶ Hebel nejdříve detekuje proměnu náhledu na figuru aluze ve vztahu k ohledávání hranic intertextuality, přičemž zdůrazňuje zejména rozšíření pojmu aluze i o ty případy, kde se nejedná o odkaz na literární dílo, ale šířeji na kulturu a sociolekt (viz Kristevovou, Barthes, Riffaterra), a zaměřuje se na aluzivní signály a funkce a zdůraznění sémantického obohacení, jež sebou aluze vždy nese. Aluzi tedy nelze vnímat jako prostou denotaci, ale jako místo erupce smyslu a narušení syntagmatické jednoty. Dále se věnuje otázce po modelovém čtenáři aluzivního textu a používá pěkné označení textový archeolog. Následně provádí rozlišení tří druhů aluze – citační (quotational), jmennou (onomastic) a aluzi titulu (titular), přičemž samozřejmě zmiňuje i parametr ne/signalizovanosti. Na rozdíl od Homoláče tedy vidí citaci (doslovnou i nepřesnou) jako podkategorii aluze. Podotýká dále, že rozpoznat nevyznačenou citační aluzi vyžaduje velice kompetentního čtenáře. Což mějme na paměti, neboť právě tento typ patří mezi Sebaldovy oblíbené. Velice cenným se jeví Hebelův popis lokalizace aluze do – paratextu, diskurzu (autora) a narativu (promluvy postav) a tvrzení, že toto umístění může zásadně měnit smysl a funkci aluze. Dále si všímá praxe modifikace pretextu

³⁴ Tamt., s. 47.

³⁵ HOMOLÁČ, Jiří: Aluze v slovesných textech uměleckých. Úvaha pojmoslovná. *Slovo a slovesnost* 50, 1989, č. 4, s. 288–294.

³⁶ HEBEL, Udo: *Towards a Descriptive Poetics of Allusion*. In: Heinrich F. Plett (ed.): *Intertextuality*. Berlin, New York: Walter De Gruyter, 1991, s. 135–164.

v rámci aluzivního zpřítomnění, které s sebou vždy, nejedná-li se o případ marginální tiskové chyby či například rozdílnosti edic pretextu, nese význam a nabývá, genettovsky řečeno metatextuální kvality. Ta je ostatně v principu vlastní téměř všem aluzím. V závěru eseje se Hebel vrací k trojici druhů aluze a rozebírá jejich sémantický potenciál, přičemž aluzi k titulu vnímá jako velice komplexní a otevřenou, aluzi ke jménu považuje spíše za referenční než vysloveně sémanticky naplněnou, ovšem to neznamená, že s sebou nenesou silný asociační náboj, zvláště jedná-li se o takové osoby jako například Shakespeare. Citační aluze vnímá Hebel jako sémanticky nejsevěřenější, ovšem zároveň zde hraje velice významnou roli situace a lokalizace, v níž je citace použita, což je pro naše zkoumání také významné. Toto umístění nazývá Hebel kotextualizací a zdůrazňuje, že podstatným se jeví nejen kotext aludujícího textu, ale i kotext, jenž obklopuje (a nemusí to být bezprostředně) text původní. Odtud lze soudit, že textový archeolog se nemůže zastavit u prosté detekce aluze, ale musí ji vždy vidět v celku intertextuálním vláknem propojených děl. Poslední oddíl eseje věnuje Hebel funkcím aluze a spatřuje v zásadě tři hlavní – intratextuální, metatextuální a intertextuální. První může například ilustrovat téma, jež aludující text sleduje, či dokreslit charakteristiku určité postavy. Druhá funkce úzce souvisí s tématem kotextualizace a detekuje vztah, jež aludující text zaujímá k pretextu (kritika, rozvinutí, ironie atd.). Intertextuální funkce s sebou dle Hebela přináší barthesovský effet du réel, přinejmenším v tom momentu, kdy aludující text odkazuje k soudobé literatuře, politice či (pop)kultuře. V případě hlouběji do času a prostoru vsazené aluze tento efekt dle Hebela není tak patrný. Troufám si tvrdit, že Sebaldova aluzivnost spíše než k efektu reálného cílí k jeho narušení, k čemuž se ještě vrátím.

Podívejme se nyní v krátkosti na teorii intertextuality z pera Michela Riffatterra,³⁷ vůči němuž se mimochodem Gérard Genette primárně vymezuje, a na text Laurenta Jennyho *Strategie forem*.³⁸ Jak upozorňuje ve svém shrnutí Graham Allen, základem Riffatterrový teorie je odmítnutí mimetického charakteru literárních, povytce básnických, textů. Místa v textu, která se jeví jako nesrozumitelná (ungramaticalities) na rovině reference (vůči vnější realitě), nabývají významu, vstoupíme-li na sémiotickou rovinu a usouvztažíme-li je s dalšími texty a koncepty, jež představují. Interpret musí rozluštit matrix, jež před ním báseň rozprostírá. Riffatterre tak na rozdíl od poststrukturalistů věří v možnost nalezení (jedinečného) smyslu textu, spolu s nimi

³⁷ RIFFATERRE, Michael: *La production du texte*. Paris: Seuil, 1979.

³⁸ JENNY, Laurent: *Strategie formy*. In *Pamiętnik Literacki*, 1989, 1, přel. Deepl.com, s. 265-295..

však vidí jako garanta významotvorné syntézy nikoli autora, nýbrž čtenáře. Riffaterre, jak tvrdí Allen, rozlišuje mezi intertextualitou, která je „sítí funkcí, utvářejících a regulujících vztah mezi textem a intertextem“,³⁹ a inter-textem, tedy „korpusem textů, textových fragmentů a textových segmentů sociolektu“, které výsledným textem probleskují. Takové rozlišení však samozřejmě zaznívá i v pozadí teorie Genettovy a dalších, jinak by nebylo možné rozlišit například mezi parodií a pastišem. Nejzajímavějším (a zároveň hojně kritizovaným) přínosem Riffatterrovy teorie se však ukazuje jeho předpoklad literární kompetence na straně čtenáře. Tato kompetence spočívá především právě v apriorním intertextuálním (nikoli mimetickém) chápání textu. Nejedná se zde, jak upozorňuje Allan, primárně o znalost kánonu, ale spíše sociolektu – „povědomí o jazyce, jak je používán v současné komunikaci a jak byl používán v předchozích obdobích“.⁴⁰ Kritický argument, že tento sociolekt může být v čase a v prostoru značně rozdílný, Riffaterre uspokojivě nevyvrací, to platí i pro výhradu, že takovýmto (historicko-lingvistickým) povědomím oplývá spíše menšina čtenářů. Z Riffatterrova pojetí intertextuality tedy pro následující studii vyplývá ponejvíce otázka po Sebaldově modelovém čtenáři, otázka, nakolik je Sebaldovo psaní bytostně určeno knihomolům a intelektuálům či zdali jeho text může fungovat i pro nepoučeného čtenáře.

Jennyho studii *Strategie forem* můžeme vnímat jako jakýsi most mezi myšlením Julie Kristevy a Genettovými úvahami, a nachází se tak v jisté středové pozici mezi výše uvedenými vektory směřování teorie intertextuality. V úvodu Jenny vytyčuje rozdíl mezi implicitní intertextualitou, za niž považuje vztah každého textu k určitým archetypům, kódům, žánrovým konvencím (k tomu, co Genette později nazve architextualitou), dovozuje, že tento vztah se formuluje jako „realizace, transformace nebo transgrese“,⁴¹ a explicitní intertextualitou, v níž se vztah k pretextům zvýznamňuje a nabývá formy imitace, parodie, citace, montáže aj. – tak jako se poststrukturalisté vymezují vůči studiu vlivů a života autora coby vhodným nástrojům interpretace a kritiky literatury. Dále se zamýšlí nad hranicemi intertextuality a rozdíly jednotlivých druhů přenosů pretextu, přičemž například aluzi navrhuje pojímat jako slabou formu intertextuality. Zajímavé jsou také Jennyho úvahy o efektu, jež má intertextuální praxe na proces čtení – narušuje linearitu textu a rozrušuje jeho jednotu.

³⁹ ALLEN, Graham: *Intertextuality*. New York: Routledge, 2000, s. 120.

⁴⁰ Tamt., s. 126.

⁴¹ JENNY, Laurent: *Strategia formy*, s. 265.

Každé místo styku pretextu s textem je tak jakýmsi místem alternativy, rozvětvení, kde se před čtenářem otevírá možnost sestoupit k pretextu či pokračovat dál, což můžeme usouvztažnit s problematikou modelového čtenáře uvedenou výše. Pozoruhodnou se ukazuje také úvaha o proměnách zdrojového textu v procesu převzetí – podle Jennyho se pretext stává materiálem, který „neoznačuje, ale konotuje“, „nemluví, je mluven“; to silně připomíná Barthesovu teorii práce mýtu jako sekundárního sémiotického systému. Jenny ale naopak pohyb přivlastnění vnímá jako potenciálně demytologizující – skrze nový kontext se může (mnohdy sedimentovaný, vyprázdněný) smysl pretextu vyjevit v nové aktuálnosti. Intertextuální praxe se tak může jevit jako reaktivace významu a pohyb směrem od díla k *écriture*.⁴² Samotná transplantace fragmentů pretextu dle Jennyho vždy výsledkem kombinace? Možných modifikací – elipsy, hyperboly, amplifikace či intervence do situace vypovídání, kvalifikace, dramatické situace, symbolických hodnot aj.⁴³ Jenny dále popisuje čtveřici pozicí, jež intertextuální pasáže zaujímají vzhledem k celku narativu. První – anagram – nechám stranou, protože se omezuje na slova či věty. Druhý nazývá Jenny tradičním rámem narace, v níž narativ centrálního textu plně dominuje mnohosti pretextů často skrze systém analogií a souvislostí motivů. Třetí pozici Jenny spatřuje například u Joyceova *Odysea* a tvrdí, že intertextuální dimenze zde určuje konstrukci narace. „Narativní rámeček,“ píše Jenny, „se stává záminkou, na niž se roubojí nejrůznější parazitní diskurzy. Intertextualita je zde použita jako válečná mašina k dezorganizaci narativního řádu a narušení realismu“.⁴⁴ V tomto případě se narativ neustále zastavuje či rozpadá a ponechává prostor intertextuálním odbočkám, diskurz ale přetrvává. To by byl dle mého názoru právě příklad Sebaldova psaní, přinejmenším v *Pocitech. Závratích* či v *Saturnových prstencích*. Občas se totiž zdá, že je to právě intertext, co stojí v centru spisovatelova zájmu, nikoli vyprávění; ale zároveň jsou vypůjčené pasáže či esejistické exkurzy jakoby okleštěny o svou cizorodost, neboť jsou rozpuštěny v Sebaldově hutném, archaizujícím jazyce. Ve čtvrtém případě se vlivem intertextů tříští nejen vyprávění, ale i diskurz. Z Jennyho studie se pro následující zkoumání jeví jako inspirativní vedle posledně zmíněného zejména výčet transformací, jimiž prochází pretext v procesu převzetí a důraz, jaký klade na disruptivní charakter intertextuální praxe na čtenářskou zkušenost.

⁴² Tamt., s. 291–293.

⁴³ Tamt., s. 287–291.

⁴⁴ Tamt., s. 280.

Zastavme se nyní krátce u knihy *Úzkost z ovlivnění* Harolda Blooma. Jak bylo řečeno výše, i Bloomovu pozici lze charakterizovat v rámci teorie intertextuality jako středovou. Zároveň se však, jak tvrdí Allen, oběma naznačeným vektorům směřování vymyká jazykem, kterým problém ovlivnění, tj. návaznosti básníků na své předchůdce, traktuje. Vychází totiž z Freudovy teorie oidipovského komplexu, a přejímá tak jazyk psychoanalýzy a kombinuje jej s pojmy z provenience klasických studií, povýtce rétoriky. Ve své vlivné studii *Úzkost z ovlivnění* představuje šestici vztahů, jež básníci (efébové) zastávají vzhledem ke svým vlivným předchůdcům (otcovským figurám). Samotný vztah básníka k tradici Bloom hned v úvodu definuje „principem melancholie či úzkostí“ a pocitem opozdilce, který určuje „obava každého jednotlivého básníka, že už na něj nezbyvá vykonat žádnou skutečnou práci“.⁴⁵ Spolu s touto neblahou zůstaveností tradici trpí dle Blooma básník ještě úzkostí z nároků stylu. „Dějiny poezie,“ píše Bloom, „totiž tvoří silní básníci procesem vzájemného protičtení, jež provádějí tak, aby si pro sebe ve sféře imaginace zjednali volný prostor,“⁴⁶ kde by mohli osvědčovat, dodejme, své zápolení s básnickým jazykem jako takovým. Již zde se hodí uvést možnou kritickou námitku – v Bloomově koncepci se literatura napájí výhradně ze sebe samé, kulturní kód či sociolekt prosazovaný jako podstatný intertextuální zdroj poststrukturalisty zde zcela chybí.⁴⁷ Bloom si je této mezery zjevně vědom. „I ti nejsilnější básníci,“ píše, „podléhají i nepoetickým vlivům; mým tématem zde však je výhradně *básník v básníkovi* neboli prapůvodní poetické já“.⁴⁸ Uvedu prvních pět typů vztahu, podrobněji se nicméně zaměřím jen na poslední. První – Clinamen – „představuje básnické protičtení či zakřivení jako takové“; druhé – Tessera – „představuje zacelení a antitezi“; třetí – Kenósis – „představuje nástroj přerušení a úniku“; čtvrtý – Démonizace – „představuje pohyb vstříc osobní kontrasublimnosti v reakci na sublimnost předchůdce“; a pátý – Askésis – „představuje pohyb sebeočisty usilující o dosažení stavu osamění“.⁴⁹ Pro následující zkoumání se jeví jako nejplodnější vztah šestý, jež Bloom nazývá Apofrades, který „představuje návrat mrtvých“.⁵⁰ V tomto pohybu, kdy básník „nastavuje vlastní báseň“ otevřeně dílu předchůdce, nastává moment, kdy „tvůrčí výkon nové básně vyvolává (namísto dojmu,

⁴⁵ BLOOM, Harold: *Úzkost z ovlivnění. Teorie poezie*. Přel. Martin Pokorný. Praha: Argo, 2015, s. 13, 158.

⁴⁶ Tamt., s. 11.

⁴⁷ ALLEN, Graham: *Intertextuality*, s. 140.

⁴⁸ BLOOM, Harold: *Úzkost z ovlivnění*, s. 18.

⁴⁹ Tamt., s. 20-21.

⁵⁰ Tamt., s. 21.

že ji píše předchůdce) zdání, jako by pozdější básník sám napsal předchůdcova charakteristická díla“.⁵¹ Ačkoli Bloom vyhrazuje tento vztah zralým básníkům, můžeme jej (lze-li vůbec transponovat teorii poezie na prózu) vzhledem k tomu, že Sebald začal psát prózu až v pozdějším věku, vztáhnout i na něj. Bloom poznamenává, že „silní básníci neustále povstávají z mrtvých [...], ale vracejí se pod naši vlajkou a hovoří našimi hlasy, alespoň zčásti, alespoň na chvíli – a ty chvíle svědčí o naší, ne jejich vytrvalosti.“⁵² Situace, již se Bloom snaží zachytit pod názvem Apofrades („neblahé či nešťastné dny, kdy se mrtvé vracejí obývat svá někdejší obydlí“), spočívá ve zdání, že „takřka dojde k vyvrácení tyranie času a v ohromených chvilkách lze věřit, že tyto básníky napodobují jejich předchůdci“.⁵³ Bloom se domnívá, že ve zralé fázi se básník dostává do fáze jisté suverenity, snad až narcismu. „Láska silného básníka k vlastní poezii,“ píše, „musí sama o sobě vyloučit realitu veškeré ostatní poezie, vyjma toho, co vyloučit nelze: původního ztotožnění s poezií předchůdce [...]. Silný básník, hledě do zrcadla padlého předchůdce, nevidí ani předchůdce, ani sebe, nýbrž gnostického dvojníka, onu temnou jinakost či antitezi, kterou on i předchůdce toužili být, ale báli se jí stát.“⁵⁴ Bloom zde tedy postuluje jistý moment vysvobození z úzkosti z ovlivnění, moment, kdy se z minulého? nepřítele stává ten, jenž v okamžiku náhledu na vlastní konečnost minulost přijímá jako nepomíjející, současnou, blízkou. Bloomovu teorii o apofrades můžeme uvažovat v souvislosti s motivem přízraku, existencí konstelací, o níž ještě bude řeč, a jistě také se saturnským blížněctvím, jež Sebald mezi sebe a „své“ autory implicitně klade. Připomínám situaci, k níž se váže citace v záhlaví a již Sebald popisuje v *Bytě ve venkovském domě*. Sebald se zde svěřuje čtenáři s údivem, hraničícím s hrůzou, který se jej zmocnil, když při práci na *Vystěhovalcích* četl román *Loupežník* Roberta Walsera a nalézal v něm své vlastní obrazy a slovní spojení (plavba po Bodamském jezeře, dáma oděná v hnědém, výraz „truchlivá dráha“ aj.) a nabyl dojmu, že takové shody lze opravdu vyložit jedině přisouzením jisté moci zemřelým. Bloom však jistě k takovému spiritismu nedospívá, důsledně hovoří o zdání reverze časové posloupnosti. Nadto se u Sebald těžko dá mluvit o úzkosti z ovlivnění. Jistě si pečlivě buduje svůj jedinečný styl (například i skrze prokládání románů fotografiemi), ochotně se však přiznává k tomu, kdo na něj měl vliv, a spíše než o status génia stojícího na vrcholu tradice usiluje o zařazení do rodiny spisovatelů, jimž se obdivuje. Otázkou

⁵¹ Tamt., s. 21-22.

⁵² Tamt., s. 150-151.

⁵³ Tamt., s. 151.

⁵⁴ Tamt., s. 157.

také zůstává, zdali by se mezi Sebaldovy otcovské figury zařadil zrovna Franz Kafka, o kterého nám zde jde především, nebyli-li by to spíše Adalbert Stifter, Robert Walser, Thomas Bernhard a jiní.

Poslední oddíl teoretického úvodu bych ráda věnovala Renate Lachmannové. Svě pojetí intertextuality kostnická badatelka rozpracovala v řadě pozoruhodných textů; českému čtenáři je přístupný například její sumarizující text *Intertextualita a dialogičnost*,⁵⁵ k němuž jsem odkazovala v úvodu, či inspirativní interpretace Bělého románu *Petrohrad* ve stati *Intertextualita jako konstituce smyslu*.⁵⁶ Ve studii *Mnemotechnika a simulakrum* dochází k propojení teorie intertextuality s tématem paměti, nejprve v souvislosti se vztahem literatury a paměti – aspekty rétoriky a mnemotechniky (*loci a imagines*), problematikou písma a nosičů paměti, *ars memoriae*, simulakrem jako zdvojením každého (mnemo)obrazu a znaku obecně aj. V části druhé autorka postupuje skrze určení literatury jako paměťového média k intertextualitě. „Prostor paměti,“ píše Lachmannová, „je do textu vepsán stejným způsobem, jako je text vepsán do prostoru paměti. Paměť textu je jeho intertextualita“.⁵⁷ Literární texty jsou tak nositeli paměti a zároveň se samy vepisují do paměti (knižní) kultury; psaní je přepisováním a pamatováním (či zapomínáním). Navrhuje dále, že i pro uměleckou literaturu je možné pracovat s rétorickým rozlišením *loci a imagines*. Obecně lze říci, že Lachmannová používá prostorové (spíše než časové) metafory pro zachycení intertextuálních relací. Cenné se ukazuje její srovnání intertextu s mnemoobrazem a snovým obrazem – paměťový obraz směřuje k suspenzi významu a času, zachycuje objekt hodný zapamatování; snové percepce usilují spíše o skrývání. „Intertexty,“ tvrdí, „ukládají, skrývají, zatlačují do latentní oblasti; ruší čas, přičemž kříží zřejmý čas textu s časem pretextů, odvolávají ‚originální význam‘, přičemž spouštějí nové procesy kladení smyslu anebo rozvíjejí sémantiku mizení (smyslu).“⁵⁸ Vykazují tedy v tomto srovnání větší míru pofyfukčnosti a ambivalence. Následně Lachmannová představuje tři modely intertextuality – participaci, tropiku a transformaci. První se formuluje jako „pokračování v psaní a protipsaní“ a je pro ni určující „dialogická účast na kulturních textech“, touha zpřítomnit tradici a „slast opakování“⁵⁹ – také na příkladu ztotožnění psaní a vzpomínání v textech Anny

⁵⁵ LACHMANNOVÁ, Renate: *Intertextualita a dialogičnost*, s. 243–270.

⁵⁶ LACHMANN, Renate: *Memoria fantastika*. Přel. Tomáš Glanc. Praha: Herrmann a synové, 2002, s. 57–98.

⁵⁷ Tamt., s. 36.

⁵⁸ Tamt., s. 38.

⁵⁹ Tamt., s. 39.

A. Achmatovové; to je způsob platný i u Sebald. Druhý model je v podstatě Bloomova úzkost z ovlivnění a charakterizuje jej protipsaní. Třetí, transformace či přepisování, je „přivlastněním cizího textu, uskutečňujícím se prostřednictvím distance, suverenity a zároveň uzurpujícího gesta [...], které tento text skrývá, zastírá, hraje si s ním, komplikovanými postupy jej činí nerozpoznatelným, nakládá s ním bezohledně, míchá řadu textů dohromady a projevuje se sklonem k ezoterice, kryptice, ludismu a synkretismu“.⁶⁰ I tento model by bylo jistě možné spatřovat v Sebaldově práci, jednotlivé modely se přitom podle Lachmannové navzájem nevylučují. Lze je také nahlížet z hlediska metonymického či metaforického poměru, který text zaujímá k pretextům. „Intertexty,“ dovozuje Lachmannová, „založené na principu podobnosti, figury trhlin a změny pólů působí na rozpuštění smyslu předchozího textu, zatímco figury participace, tedy metonymické intertexty, své pretexty, jak se zdá, spíš zachovávají.“⁶¹ Lachmannová se domnívá, že lze u autorů na základě druhů intertextuálních postupů určit sklon k jedné z těchto variant poměrů (Puškin, Achmatovová, Mandelštam – metonymie; Bělyj, Nabokov, Dostojevskij – metafora). To nás přivádí k otázce, lze-li takový příklon spatřovat i u Sebaldy v *Pocitech. Závratích*. Nakládá s kafkovským materiálem subverzivně a skrze metaforické znázornění jej přepisuje a podrývá, či jej ve slastném opakování vylamuje z kulturního dědictví jako drahokam? To si ponechme jako otázku pro následující kapitoly. Je zároveň možné provokativně se ptát (a snad tak získat alibi pro jistou nesourodost obou oddílů úvodu): není teorie intertextuality svého druhu hauntologií v nitru literární teorie? Nevystavuje se čtenář při pátrání po stopách jiných textů v tkanivu románů a básní riziku závrati z nekonečnosti smyslu? Nerozplyne se každý text v této perspektivě v rej příznaků minulosti?

Jistou oporu v tvrzení, že intertextuální konstrukce textu strukturálně a věcně odpovídá dějinnému vědomí otevřenému přízračnosti bychom mohli nalézt v konceptu potomnosti (ang. afterness, něm. Nach-heit) Gerharda Richtera.⁶² Ten vychází z (Warburgova) pojmu Nachleben, přežívání (v podobě, v jaké ji rozvinul Walter Benjamin), Derridovy koncepce přízračnosti a kritiky „fikce předchůdnosti“, teorie traumatu rozvinuté Cathy Caruthovou aj. a spatřuje v potomnosti – následování po/rozchod s (v různých obměnách a s proměnlivými důrazy) – charakteristiku řady

⁶⁰ Tamt., s. 40.

⁶¹ Tamt., s. 41.

⁶² RICHTER, Gerhard.: *Potomnost – Figury následování v moderním myšlení a estetice*. Přel. Jan Petříček. Praha: Karolinum, 2022.

moderních (uměleckých a filosofických) děl. V této perspektivě by zpřítomňování textů minulosti v dílech následujících, v textech těch, co přicházejí po (viz také Bloomova úzkost z ovlivnění) bylo svého druhu *Nachleben*, přežíváním těchto textů. Jinak řečeno, intertextuální strategie by byla jedním ze způsobů, jakým participovat na pozdějším životě literatury, na tradici. Toto přežívání je však poněkud překerní v tom ohledu, že intertextuální zpřítomnění je zároveň afirmací tradice i její negací ve smyslu distance, fragmentace a modifikace původního textu a jeho kontextu, je navazováním i destrukcí. Toto nakládání s tradicí tedy není jakýmsi vystavěním si vlastního kánonu na jehož vrchol se poté bezpečně usadím (jako to dělal ve svém díle Milan Kundera⁶³); je spíše čímsi jako čelením tradici: texty mých předchůdců mě svým způsobem ohrožují (i ve smyslu zastínění, o němž uvažoval Bloom), nedají mi spát, straší mě právě tím, že nejsou minulé, ale - jak tvrdí T. S. Elliot - vždy i zároveň současné.⁶⁴ Intertextuální koncepce je jedním ze způsobů jak tuto překerní situaci učinit vlastní, do jisté omezené míry ji ovládnout. „Zkušenost a myšlení potomnosti,“ píše Richter, „musí vždy zohledňovat moment strašení. [...] Potomnost vždy je forma přízračnosti spočívající v tom, že nás nepřestává strašit nemrtvý jiný, jenž se odmítá nechat pohřbít. Derrida v knize *Spectres de Marx* [...] volá k odpovědnosti, jež nás nutí (necháme-li ji) naučit se přijmout dědictví, které je v rozporu se sebou samým a zjevuje se nám v podobě neuchopitelných duchů. [...] Vždy dědíme tajemství, jež říká: ‚přečti mne, dokážeš to někdy?‘ [...] Potomnost musí být čtena a brání se tomu, aby byla čtena; může však být a musí být čtena a analyzována v emfatickém smyslu jen díky tomuto neustálému odporu, nikoli navzdory němu.“⁶⁵

⁶³ Vidte Blanko 😊

⁶⁴ ELIOT. Thomas., Stearns.: Tradice a individuální talent. In: ELIOT. Thomas., Stearns.: *Křesťan-kritik-básník*. Přel. Martin Pokorný, Martin Hilský, Petr Onufer. Praha: Argo, 2020, s. 13-21

⁶⁵ RICHTER, Gerhard. *Potomnost – Figury následování v moderním myšlení a estetice*. s. 27-28.

2.

Nyní tedy konečně vstoupíme do prostoru *Pocitů. Závratí* a budeme se tázat, jak jsou zde zpřítomněny kafkovské texty a motivy. Nejprve je nutno uvést, jaké texty z korpusu Kafkova díla Sebald primárně používá. Významnou úlohu hrají v románu zejména dva fragmenty povídky *Lovec Gracchus* a Kafkovy deníkové záznamy a dopisy z cesty do Vídně, Benátek a Verony zakončené lázeňským pobytem v Rivě del Garda, kterou pražský literát podnikl na podzim roku 1913. Nabízelo by se, že v centru pozornosti bude zvláště třetí kapitola Sebaldova románu – *Lázeňská cesta Dr. K. do Rivy* –, která je věnována právě zmíněné etapě Kafkova života. Spíše se však zaměřím na trojici kapitol zbývajících a tuto zpřítomním v kapitole věnované narativizaci, neboť právě v nich lze nejlépe sledovat Sebaldovu práci s intertextualitou. Nejprve se však v krátkosti pokusím načrtnout žánrové zasazení románu jako celku, postihnout tedy jeho vztah k tomu, co Genette nazývá architextualitou a Jenny archetypálními modely, a navážu předběžnou úvahou o povaze modelového (implikovaného) čtenáře.

a) Architextualita a nejednoznačné žánrové zasazení *Pocitů. Závratí*

Žánrové zařazení Sebaldovy prvotiny není snadné. Bezpochyby zde nalezneme narativní strategie charakteristické pro životopisné psaní (zejména v kapitolách věnovaných Stendhalovi a Kafkovi) a autobiografický cestopis (dominující dvěma kapitolám zbývajícím). Celek románu se však i díky této dvojdomosti jednoznačnému zařazení vzpírá, to však neznamená, že by postrádal jednotu. Sebald nadto z mantinelů zavedených žánrových konvencí často vykračuje a čtenářovo očekávání spíše zklamává či znejišťuje, než uspokojuje. Již prvním markantním znakem tohoto vzepření se kódu, tohoto narušení (a spolu s tím zvýznamnění) vztahu k architextualitě je fakt, že vybrané historické postavy tituluje buď nepřiliš známým jménem – Henri Beyle (civilní jméno Stendhalovo) či iniciálou doplněnou titulem – dr. K., jako je tomu v případě Kafky. Ke ztotožnění takto krypticky označených postav s oněmi velikány literárního kánonu na stránkách *Pocitů. Závratí* nikdy nedojde. Zůstává na čtenáři, aby si jména spojil s řadou dalších náznaků, a vposled tedy až na základě této operace text žánrově zasadil. V tomto ohledu je možné kapitoly o spisovatelích vnímat jako jakési životopisné apendixy, v nichž silně spoléhá na čtenářovu znalost evropské kulturní tradice a životních osudů sledovaných postav. Další subverzivní prvek Sebaldova životopisného psaní spočívá ve zpochybnění schopností paměti a z toho plynoucí spolehlivosti některých zdrojů, z nichž coby životopisec vychází, s nímž se setkáme již na prvních

stránkách románu. Sebald vychází ze Stendhalových deníků a vyzdvihuje místa, kdy si francouzský romanopisec stěžuje na nepřesnost paměti. Zmiňuje také (neuvědomovanou) záměnu reprezentace historické události s vlastní vzpomínkou, naprosté vytěsnění vzpomínky v traumatické situaci či zavrať, jež se Stendhala zmocňuje u monumentu připomínající bitvu u Morenga, jíž se sám zúčastnil. Co tím chce Sebald čtenáři naznačit? Necílí zde k paušální epistemologické skepsi, ale spíše k nuancování pojmu (historické) pravdy. Tak jako Roland Barthes v *Diskurzu historie* zkrátka upozorňuje na to, že historické prameny – deníky, memoáry aj. – nelze pojímat jako obtisky skutečnosti, ale jako texty – situované a performativní, vyznačené místy nedourčenosti či předeterminovanosti, stylizované (třebaže nevědomě) atd. To však neznamená, že jsou tyto prameny vysloveně nepravdivé. Symptomatickým se v tomto ohledu jeví integrace Stendhalova nákresu bitvy poblíž pevnosti Bard, k níž došlo při přechodu Alp, jenž Beyle podnikl coby voják Napoleonovy armády. Není to záznam historické skutečnosti, byť by tomu technicistní charakter malůvky napovídal, „ale prostředek, s jehož pomocí si (Stendhal), pokouší vzpomenout,“ píše Sebald.⁶⁶ Tento důraz na kvalitativní neodlišnost „historických“ a fikčních pramenů má za důsledek, že se zásadně promění i pohled na celek díla sledovaného autora. Pro životopisce barthesovského stříhu není principiálního rozdílu mezi deníky a uměleckou prózou, mezi záznamy snů, dopisy a romány – vše se stává pretextem, materiálem k narativizaci a intertextuální hře. Zvláště v případě Kafky se nadto opuštění těchto diferencí nabízí – jeho prózy jsou zhusta vnímány autobiograficky (byť mnohdy mylně) a dopisy a deníky si nalézají místo v literárněvědných studiích coby perly jazykového mistrovství. Kafka, který o sobě prohlašuje „Já jsem literatura“, sytí své povídky a romány horečnatým psaním dopisů (lze-li v tomto ohledu následovat Canettiho v *Druhém procesu*) a své dopisy plní popisy situací, jež jako by vypadly z jeho povídek a románů. Z historické látky si Sebald pro své životopisné črty zhusta vybírá spíše „marginální“ náměty a fakta. Nesnaží se postihnout určitou výjimečnou etapu Kafkova (či Stendhalova) života, natož jeho celek. Soustředí se na poměrně bezvýznamnou (a textově málo zdokumentovanou, a tudíž plnou bílých míst otevřených k zaplnění) cestu do Itálie a jeden lázeňský pobyt. V klasických a ještě více v populárních životopisech sice nalezneme také řadu „marginálií“, ovšem ty slouží k plnějšimu a plastičtějšímu vykreslení kruciálních životních peripetií historických postav na pozadí velkých dějin, nestojí samostatně v centru pozornosti tak jako u Sebaldy. Budeme-li považovat

⁶⁶ SEBALD, W. G.: *Pocity. Závratě*, s. 11.

životopis za subžánr historického románu, můžeme z této inklinace k maličkostem a opomíjeným faktům soudit nejen na inovativní přístup k žánrovým konvencím, ale i na Sebaldovo pojetí dějin jako takových. Rezonuje zde Benjaminova koncepce dějin (spásy), v nichž připadá ústřední úloha fragmentu a detailu, v nichž má být nasloucháno spíše bezejmenným a utlačovaným než velikánům a jejichž smysl se odhaluje v záblescích nečekaných konstelací spíše než v kauzálních řetězcích. V poutavé monografii *W. G. Sebald's Hybrid Poetics* shrnuje Lynn L. Wollf autorovu narativní strategii následovně: „Komplexní konstelace historické události, individuální zkušenosti a narativního ztvárnění obojího, události i zkušenosti.“⁶⁷ Sebaldova perspektiva se tedy nevyčerpává v perspektivě historika/spisovatele, vždy se mísí s perspektivou vzpomínajícího subjektu. Dějiny jsou afektivním prostorem nabitým symptomy, nikoli předmětem nezaujatého zájmu. I zde se dostáváme do blízkosti Benjaminova (a Didi-Hubermanova) myšlení. Psaní je u Sebaldy vždy do značné míry vzpomínáním a málokteré psaní by tak přesně odpovídalo Benjaminovu popisu práce paměti ve fragmentu *Vykopávání a vzpomínání*⁶⁸ tak jako Sebaldovo. Je otázkou, zdali se Sebald tím, že zvýznamňuje situovanost svého životopisného psaní, vysloveně vzpírá žánrovým konvencím, architektu. Jistě jsou i mnohé životopisy založené na osobním vztahu k tomu, o kom je vyprávěno. V historických životopisech však zhusta nalezneme spíše vševědoucího vypravěče, či přinejmenším omezení autorského hlasu na minimum. Sebald nadto na jedné straně zpochybňuje jak důvěryhodnost pramenů, tak své schopnosti podat přesvědčivou verzi historie; na straně druhé ale sugeruje již zmíněné blíženceví se studovanými autory (a tedy jakési prominentní porozumění jejich životu a dílu) a na mnoha místech suverénně ohýbá „historickou skutečnost“ k vlastnímu obrazu, o čemž ještě bude řeč. Podívejme se nyní, jak Sebald nakládá s konvencemi druhého žánru, s nímž si pohrává, žánru cestopisu.

I k cestopisnému žánru Sebald přistupuje poměrně netypicky. Čtenář se spíše než s detailními popisy navštívených krajín setkává s vnitřním světem autorovým. Ne nepodstatnou výjimku tvoří výtvarné umění a architektura, jimž se Sebald místy také věnuje. Podobně jako Magrisův *Dunaj* se Sebaldovy cestopisné črty pohybují v prostoru psaní a textu – jsou prostoupeny parafrázemi různorodých vyslechnutých či vzpomínaných příběhů, výstřižky z novin, zahlédnutými nápisy, vzkazy přátel a

⁶⁷ WOLFF, Lynn L.: *W.G. Sebald's Hybrid Poetics. Literature as Historiography*. Boston – Berlin: De Gruyter, 2014

⁶⁸ BENJAMIN, Walter: *Vykopávání a vzpomínání*. In *týž: Výbor z díla III. Psaní vzpomínání*. Přel. Martin Ritter. Praha: OIKOYMENH, 2016, s. 76

rozličnými dokumenty. Texty, psaní a písmo se tematizují nejen ve verbální vrstvě románu, přechází volně i do složky obrazové. Cesta jako taková zde není cílem, slouží coby impulz k psaní, vzpomínání, pátrání po skrytých souvislostech a stopách minulosti. Lze tudíž souhlasit s tezí Massima Leoneho, který se domnívá, že Sebaldovo používání žánrových konvencí cestopisu je svého druhu trik, lež. Cestopis slouží Sebaldovi díky své koherenci a flexibilitě coby vhodný narativní rámec k pořádání různorodého textového materiálu, jehož usouvztažnění však zůstává pravým cílem jeho psaní.⁶⁹ To nás přivádí k výše naznačeným vztahům intertextuality a narativu (zejména třetímu typu), které rozvádí Laurent Jenny, a také k otázce jednoty románu, respektive vztahu jednotlivých kapitol k sobě navzájem. V *Saturnových prstencích*, autorově pozdějším cestopisném románu, Sebald nevyděljuje „cizorodé“ texty – historické exkurzy a esejistické pasáže – do zvláštních kapitol, ale nechává je vystávat všude tam, kde k nim jistý moment cesty poskytne pobídku. Zde by se bezpochyby Jennyho popis nadvlády intertextu nad narativem nabízel. Čtenář musí opravdu záhy rezignovat na postup putování pobřežím Suffolku, jinak by byl četností a délkou exkurzů ve svém očekávání neustále zklamáván. Tato nadvláda však není absolutní a cesta neplatí jen za nepodstatný rámec, krajina kolem Suffolku svým vzezřením a dějinami vyvolává melancholii a odbočky jsou vlastně určitými melancholickými meditacemi, připomenutími času tváří v tvář úpadku a katastrofě. Krajina se zde snoubí s diskurzem a vede k neustálému zpomalování narativu. Možná se zde tedy cesta ukazuje jako druhý typ Jennyho typologie – klasický narativní rámec, avšak napnutý na svou nejzazší mez. V autobiografických kapitolách *Pocitů. Závratí* oproti tomu cesta celkem zdárně plyne. Zpomaluje jí spíše introspekce, nikoli intertext. Kafkovské a stendhalovské motivy jako by se držely v uctivém odstupu, uzavřené do svých kapitol. To se však ukáže jako zdání – i do těchto „čistokrevných“ cestopisů se vkrádá cizorodost prostřednictvím aluzí a citací. Jsou však často skryté, přinejmenším při prvním čtení. Nadto se čtenář, ačkoli Sebald jako motiv cesty do Vídně a dál do severní Itálie uvádí tíživé životní naladění, nemůžeme ubránit dojmu, že je cesta motivována i touhou vydat se po Kafkových a Stendhalových stopách. Intertext tak zakládá narativ (autobiografických kapitol) jakoby zvnějšku a ze skrytu. Plynutí vyprávění žádné z kapitol *Pocitů. Závratí* není vysloveně rozrušováno, zastavováno intertextem (viz disruptivní charakter, o

⁶⁹ LEONE, Massimo: Textual wandering: A vertiginous reading. In: LONG, Jonathan James and WHITEHEAD, Anne, eds.: *W.G. Sebald – A Critical Companion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004, s. 89-101.

němž hovoří Jenny). Mimo jiné proto, že se jedná o nesignalizované aluze,⁷⁰ o čemž ještě bude řeč; či pro již zmíněné rozpuštění (ne však naprosté) převzatých textů v autorově literárním jazyce. Při druhém čtení se však ukáže, že jednotlivé kapitoly jsou pečlivě propojeny opakujícími se intertextuálními motivy. A právě ty, spíše než cesta jako taková, poskytují románu jednotu. Výše navrženou interpretaci Massima Leoneho je tedy třeba korigovat, přinejmenším ve vztahu k celku románu. Autobiografické kapitoly jsou opravdu cestopisem, byť značně prodchnutým textovými prvky; ve vztahu ke dvěma kapitolám zbývajícím jsou však také jen jednou stranou pravdy. Ta pro své plné vyjevení nutně potřebuje usouvzažnění s vyprávěním o Kafkově a Stendhalově cestě, které jsou zároveň skrytým impulzem k podniknutí cesty jako takové. Zatímco v *Saturnových prstencích* lze románovou formu zdařile uchopit v textu přítomným motivem kukly a zakuklováním, pro *Pocity. Závrati* se mi zdá nepřiléhavější metafora dvojexpozice. U této fotografické metody není podstatné, který ze snímků byl pořízen první. Jde jednoduše o to, že se vzájemně prolínají, některé motivy se stávají nepodstatnými, některé vyvstávají s větším důrazem, ale hlavně spolu vytvářejí nečekané konstelace. Obzvláště efektní se ukazují ty dvojexpozice, na nichž je každá z fotografií z jiného žánru, např. krajina či architektura a portrét. Jisté meze má však tato metafora v tom, že tyto efekty jsou často dílem náhody, zatímco ve zkoumaném románu jsou plodem pečlivé konstrukce.

Vztah *Pocitů. Závratí* k architekturní dimenzi lze tedy shrnout následovně: Žánrové konvence životopisu a autobiografického cestopisu jsou v tomto románu často posouvány ke svým limitám, a čtenáře tak rozhodně nečeká jednoduché naplnění očekávání, jež ze znalosti architekturního vyplývají. Nejmarkantnějším narušením kódu však zůstává samotné propojení těchto dvou žánrů skrze pečlivou konstrukci motivických uzlů, které zakládají románovou jednotu.

b) Modelový čtenář

Obecně lze říci, že texty, které hojně užívají intertextuálních postupů, kladou na čtenáře větší nároky než ty, jež jsou aluzí, citací atd. prosty. Rafinovanost Sebaldova narativního postupu spočívá především v tom, že záměrně smazává hranice mezi vlastním textem a pretextem. Například uvozovky či jiné snadno rozpoznatelné signály cizorodosti textové pasáže povětšinou v textu chybí. Nelze však říci, že by byly intertextuální pasáže zcela nesignalizované, jen se tyto návodné pobídky vyskytují

⁷⁰ Srov. HOMOLÁČ, Jiří: Aluze v slovesných textech uměleckých. Úvaha pojmoslovná. s. 290-3

často rozprostřeny v celku románu či se jedná o signály, které jsou samy kryptické, jako například u výše uvedeného (ne)jmenování sledovaných spisovatelů. Zároveň ale v textu nalezneme i klasické postupy upozorňující na pretext – jako jsou zmínka konkrétního díla z něž autor čerpá či prosté „zápisky... demonstrují“, „píše“, „poznámka z Desenzana neobsahuje“ aj. Podle badatelky Ann Pearson se Sebald zdá být lhostejným k tomu, zdali čtenář všechny aluze, které do husté románové tkaniny vpletl, rozpozná a dešifruje.⁷¹ V eseji příhodně nazvané „*Remembrance... is nothing other than a quotation*“⁷² dále zmiňuje dvojici nejčastějších výtek, jež se v souvislosti se Sebaldovými intertextuálními postupy objevují – intelektuální elitářství a plagiátorství. Obě nařčení mají co do činění právě s nesignalizováním pretextových ploch a s otázkou po modelovém čtenáři. Tato praxe klade i na vysoce kompetentního čtenáře značné nároky, neboť musí svůj kulturní kapitál neustále sám od sebe jako filigrán přikládat k textu. Může to také vést k jisté závratí, posedlosti pátráním po skrytém dvojím kódování, což je ovšem riziko platné pro každou četbu zaměřenou na intertextualitu. Rozpozná-li však (riffaterrovský) učený čtenář aluzi bez signálu, jistě pociťuje obzvláštní uspokojení. Zdali sám nad sebou, či nad Sebaldovou erudicí a stylem, toť otázka. Nesignalizovanost má však zajímavý efekt i pro recepci nepoučeného čtenáře – není totiž příliš rušen cizorodostí. Lze si tudíž představit situaci, kdy například nedojde k identifikaci Kafky a Stendhala a vyprávění tím není nijak narušeno, nestává se nesmyslným. Prameny, k nimž vypravěč odkazuje, mohou být přece smyšlené, není to v literatuře postup zcela neobvyklý. Poté by se obě biografické črty staly (historickou) fikcí. Z toho vyplývá, že nelze s jednoznačností určit modelového čtenáře *Pocitů. Závratí*. Přesto se zdá pravděpodobnější, že Sebaldova pečlivá konstrukce aluzí a motivických konstelací volá spíše po intelektuálně zdatném čtenáři. Vraťme se však k výše uvedeným výtkám. Pearson proti nim staví svůj nástin hlavní motivace Sebaldovy narativní praxe, jíž shrnuje následovně: „Sebaldova intertextualita není ani pokoutným přivlastněním, ani literárním exhibicionismem, ale plodnou interakcí s dřívějšími texty, jež přispívá k historickému zvrstvení vlastních vyprávění.“⁷³ S tím lze jistě souhlasit, domnívám se ale, že dílem na Sebaldova označení jako intelektuálního exhibicionisty sedí. Zároveň je však zřejmé, že Sebald si vysoce cení evropské literární tradice a rád by se svými čtenáři tento svůj obdiv sdílel a

⁷¹ PEARSON, Ann: „Remembrance... Is nothing other than a quotation“. The Intertextual Fictions of W. G. Sebald“. *Comparative Literature* 60, 2008, č. 3, s. 261–278.

⁷² Vzpomínka není nic jiného než citace

⁷³ PEARSON, Ann: „Remembrance... Is nothing other than a quotation“, s. 263.

stylizuje se tak spíše do role mediátora či učitele než jako *poeta doctus*. V jeho očích kultura upadá (ať už kvůli svým tragickým dějinám, či v souvislosti s nástupem technologií a globalizace), a tak se tento pohyb zpřítomnění kulturních statků rozhodně nevyznačuje jásavostí a lehkostí. Jak opět trefně podotýká Pearson, „texty– obvykle tragické nebo melancholické –, které (Sebald) vkládá do svých vyprávění, jsou vybírány pro jejich spřízněnost s jeho vlastní citlivostí a světonázorem, nikoli jako materiál pro parodii a ironizaci“.⁷⁴ Evropské kulturní a politické dějiny nabývají v Sebaldových očích podoby strašidelného zámku plného duchů, lidského i zvířecího utrpení a zneklidňujících konstelací. Saturnské naladění tak převládá nad postmoderní hravostí, veškerý pretext je rozpuštěn v sebaldovské pochmurnosti. Vedle intelektuální kompetence se tak od Sebaldova (modelového) čtenáře předpokládá, že snese poměrně vysokou dávku trudnomyslnosti.

c) Diseminace a intenzifikace

V této kapitole se zaměřím v první řadě na to, jak jsou kafkovské aluze rozprostřeny v celku Sebaldova románu, přičemž se budu věnovat i ko(n)textům, do nichž jsou vsazeny. Uvidíme, že ustrojení jednotlivých aluzivních situací svědčí o rafinovanosti a významové otevřenosti Sebaldovy práce s pretexty. V řadě druhé budu sledovat modifikace, kterými v intertextuálním pohybu pretexty procházejí, zvláště se zaměřím na kompozice několika textů v jednotlivé aluzivní pasáži, která vede k intenzifikaci zpřítomnění korpusu kafkovského materiálu a klade nebývalý nárok na čtenářské kompetence.

Poprvé se s kafkovským motivem v Sebaldově prvotině setkáváme v první, stendhalovské kapitole a způsob, jakým jej Sebald vplétá do svého vyprávění, je v mnohém symptomatický, a proto se mu budu věnovat podrobněji. Na podzim roku 1813 podniká Henri Beyle spolu s madam Gherardiovou cestu po severní Itálii. Tato žena, podotýká Sebald, se poprvé objevuje ve spise *O lásce* a následně i v Stendhalově pozdním díle a „je tajuplnou, ba přímo nadpřirozenou bytostí“,⁷⁵ dle Sebaldova „ve skutečnosti nikdy neexistovala a byla jen přeludem, jemuž zůstal Beyle dlouhá léta věrný“.⁷⁶ Při jedné projížďce na Gardském jezeře, pokračuje vypravěč, hovořili o lásce

⁷⁴ ‘Although his intertextual practice has ludic aspects, most notably in *Vertigo*, the texts he inserts into his narrative are chosen for their affinities - usually tragic or melancholic - with his own sensibility and worldview and not as material for parody or ironization’ (tamt.).

⁷⁵ SEBALD, W. G.: *Pocity. Závratě*, s. 21.

⁷⁶ Tamt., s. 22.

a madam Gherardiová se vyjádřila v tom duchu, že láska je chiméra, k níž se upínáme o to více, „čím více se vzdalujeme přírodě“.⁷⁷ Pár dní po tomto rozhovoru se dvojice v Rivě stane svědkem scény, která na madam Gherardiovou „zapůsobila tak nepříjemně, že trvala na tom, aby z Rivy okamžitě odjeli“.⁷⁸ V románu čteme: „Beyle upozornil madam Gherardiovou na starý těžký člun s pomačkanými zažloutlými plachtami a stěžněm, který byl ve dvou třetinách výšky nalomený. I ten tu očividně zakotvil teprve před krátkou dobou. Dva muži v černém vynášeli na břeh nosítka, na nichž pod velkým roztřepeným hedvábným přehozem s květinovým vzorem zřejmě kdosi leží.“⁷⁹ Následující cesta zavede dvojici do Halleinu, kde navštíví solné doly a madam Gherardiová dostane darem větévku pokrytou krystalky soli. Beyle je předmětem uhranutý a spatřuje v něm „alegorii růstu lásky v solných dolech našich duší“, s čímž ovšem jeho milá nesouhlasí. Příkrost, až posměšnost odpovědi paní Gherardiové Stendhala hluboce raní a předznamenává finální rozpor dvojice nad dílem malíře Oldofrediho, k němuž dojde o něco později. Vraťme se však ke scéně zahlédnuté v Rivě del Garda. Vyprávění sugeruje, že tento obraz, jenž cestovatele přiměl k odjezdu a jenž madam „ještě několikrát prolétl myslí jako šedý stín“, než byl „zapomenut a vystřídán rozpustilostí“, nalezneme v Stendhalově spisu *O lásce*.⁸⁰ Jak se ale ukáže znalci Kafkova díla či ve zpětném pohledu každému čtenáři *Pocitů. Závrátí*, není tomu tak. Jedná se o téměř doslovnou citaci z Kafkových fragmentů povídky „Lovec Gracchus“. V překladu Jiřího Stromšíka zní tento pasus z Kafky takto: „Bárka neslyšně klouzala, jako by ji do malého přístavu něco neslo nad vodou. Muž v modré haleně vystoupil na břeh a provlékl lana kruhy. Dva jiní muži v tmavých kabátech se stříbrnými knoflíky vynášeli za lodníkem nosítka, na nichž pod velkým květovaným hedvábným přehozem s třásněmi zřejmě ležel nějaký člověk.“⁸¹ Čtenáři se tak zde sice dostává signálu aluze, ale jedná se o klam. Zároveň s tímto klamavým, ale z povrchu textu jasně vystupujícím signálem Sebald v okolí pasáže rozsévá jisté diskrétní, přesto však významné nápovědi. Bez významu jistě není datace scény a místo, neboť, jak se čtenář dozví posléze, Kafka podniká cestu do Rivy, kam situuje i děj své povídky, přesně o sto let později. Uvedla jsem také poměrně detailně bezprostřední okolí sledované aluze, protože pátravému pohledu nabídne další vazby s kafkovskou kapitolou, kde je

⁷⁷ Tamt., s. 23.

⁷⁸ Tamt., s. 23–24.

⁷⁹ Tamt., s. 23.

⁸⁰ Tamt., s. 24.

⁸¹ KAFKA, Franz: *Povídky II. Popis jednoho zápasu a jiné texty z pozůstalosti*. Ed. a přel. Jiří Stromšík. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2003, s. 219.

téma lásky velice silně přítomné. V tomto ko(n)textu Sebald ustavuje jistou podobnost mezi Stendhalovými a Kafkovými (ne)úspěchy na poli milostné vášně. Poukaz k neskutečnosti madam Gherardiové bychom zase mohli vykládat jako analogický ke Kafkovu sklonu postavit mezi sebe a svou vyvolenou horu dopisů a uniknout tak konfrontaci s realitou. To už se ale dostávám povážlivě blízko k hranici nadinterpretace. Jistě však není náhodou, že první rozhovor o lásce se odehrává při projíždce na Gardském jezeře, neboť právě zde zakusí Kafka o sto let později chvíle blaženství, když pozoruje dívku z Janova, do níž se zamiloval, jak se jemně usmívá. Tyto paralely se však stávají zřetelnými až při zpětném pohledu. Vložená intertextuální pasáž není doslovnou citací z povídky, ale shody s původním textem jsou natolik markantní, že ji můžeme myslím považovat za citátovou aluzi popsanou Udo Hebelem. Jedním z příznaků intertextuality může být náhlá změna stylistiky či jazykového rejstříku. Ani tento způsob upozornění čtenáře zde však dle mého názoru nenalezneme. Při zpětném pohledu se ale například detailní popis látky, jež halí postavu na nosítkách, vyjeví jako typicky kafkovský. U. Hebel zdůrazňuje nutnost lokalizace aluze a reflexi jejího ko(n)textu. Lokalizace fragmentu Kafkovy povídky do stendhalovského vyprávění svědčí o radikalitě Sebaldova přístupu k intertextualitě. Hebel usuzuje, že je-li aluzivní pasáž lokalizovaná na straně autora (diskurzu), postavy narace o ní nemají ponětí. Zde však aluze náleží narativní dimenzi, což ale z hlediska chronologie není možné, pokud tedy Stendhalovi nepřisoudíme prorocké schopnosti. Možná bychom mohly uvažovat o bloomovské teorii apofrades. To by znamenalo, že Sebald sugeruje, že pozdní Kafka dosahuje takového mistrovství, až to vypadá, že jej jeho předchůdce Stendhal napodobuje. To je však vysvětlení dosti krkolomné. Spíše se zdá, že Sebald zde v duchu postmoderny přitakává anachronismu a simulakrickému pojetí významu. Po smrti autora a devalvací historie na soubor znaků⁸² lze dějiny nahlížet jako prostor otevřený hře, při níž již neplatí žádná pravidla (identita postav, chronologie aj.). Či v duchu toho, co bylo řečeno o Derridově pojetí přízraku a Trippově psím pohledu, zde Sebald inscenuje jakýsi od běžné logiky odpoutaný pohyb intertextu napříč časem tam i zpět. Minulost není nikdy minulá v čase, který se vymkl z kloubů, a co víc, není ochráněna ani před svou vlastní budoucností. Poněkud prozaickým vysvětlením by také ale mohla být figura prefigurace, neboť – jak uvidíme – tento gracchovský obraz se bude ještě objevovat.

⁸² Srov. JAMESON, Fredric: *Postmodernismus: neboli kulturní logika pozdního kapitalismu*. Přel. Olga Sixtová a Josef Šebek. Praha: Rybka Publishers, 2016, s. 47-52.

Zajímavým se dále ukáže i hlubší pohled do tkáně aluze, směrem k modifikaci, již pretexty v intertextuálním procesu prošly. Když totiž čtenář sestoupí na rovinu převzatého textu a přečte si začátek Kafkovy povídky tak, jak je vydávána, usoudí, že popis vzhledu lodi v povídce chybí, a tudíž musí být plodem Sebaldovy invence. To je ale další klam obsažený v této aluzi. Najde-li si totiž čtenář vedle povídky i Kafkův deníkový zápis z 6. dubna 1917 (tedy z doby, kdy na povídce pracoval), přečte si tam následující: „V malém přístavu, kde kromě rybářských člunů přistávaly obvykle jen 2 dopravní parníky, jež obstarávaly místní dopravu, kotvila dnes cizí bárka. Starý těžký člun, poměrně nízký a velmi vydutý, znečištěný, jakoby políty vědry plnými špíny, ještě z něho po žlutavé vnější stěně kapala, stěžně nepochopitelně vysoké, hlavní stožár v horní třetině ohnutý, uvolněné, hrubé žlutohnědé plachty tažené mezi břevny nazdařbůh, slepenec, neschopný přestát jediný poryv větru. Dlouho jsem na bárku zíral, čekal jsem, že se někdo objeví na palubě, leč nikdo nepřicházel. Vedle mne si sedl na pobřežní zídce nějaký dělník. ‚Komu patří ta loď?‘ zeptal jsem se, ‚vidím ji dnes poprvé.‘ ‚Přijíždí vždy jednou za 2, 3 roky,‘ řekl muž, ‚patří lovcovi Gracchovi“.⁸³ V editorské průvodní poznámce se dočteme, že se možná jednalo o jednu z variant začátku povídky o lovcích z Černého lesa. Nakonec však Kafka, či spíše Brod, rozhodl pro začátek, který lovcovu bárku dále neurčuje a rozvíjí jen v aluzi přítomný motiv látky, jež halí umrlce. Sebaldův postup zde je v mnohém symptomatický. Místa nedourčenosti, jež v sobě každý text nese a jež se nabízejí k aluzivnímu rozvinutí, Sebald zaplňuje, nikoli však vlastním textem, ale pasáží z pretextového korpusu. I zde se tedy jedná nikoli o invenci, ale o kompozici, intenzifikaci. V kapitole věnované narativizaci uvidíme, že Sebald postupuje vlastně poměrně konzervativně, drží se totiž textu velice věrně všude tam, kde může. Tady se možná projevuje Sebaldovo povolání literárního vědce, který se nespokojí s výslednou edicí textu, ale sestupuje k textovým variantám a jiným paratextům. To je pro intertextuální praxi poměrně neobvyklé a svědčí to o specifickém charakteru Sebaldova psaní obecně, které se volně pohybuje mezi literární historií a literaturou, esejistikou a prózou. Také to samozřejmě následně ovlivňuje i nároky, které Sebaldův román klade na své čtenáře. Předpokládat, že čtenář bude s to rozpoznat nejen aluzivní moment, ale i kompozitní charakter vloženého textu, je již opravdu nebývalé.

Bylo řečeno, že vzpomínka na scénu v Rivě nepříjemně zasáhne Stendhalovu milenkou. Stíhán tímto obrazem je však i vypravěč druhé kapitoly románu, který

⁸³ KAFKA, Franz: *Deníky 1913–1923*. Přel. Věra Koubová. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, s. 204.

vykazuje silně autobiografické rysy. V kapitole *All 'estro* líčí dvě cesty do Vídně, Milána a Verony, přičemž první končí v panickém odjezdu z Verony a druhá pokračuje dál do Benátek a Rivy. Jak již bylo řečeno, rozprostřené cestovní zápisky směřují převážně k přečteným slovům, vyslechnutým rozhovorům či k architektuře. Často si vypravěč stěžuje na tíseň, trdnomyslnost a ztracenost, tedy emoce, jež nalezneme i v dokumentech vzešlých z Kafkovy cesty. Ve Veroně si půjčí v knihovně místní noviny ze srpna a září roku 1913 a zážitek z jejich četby komentuje následovně: „Všechny ty dobové obrazy a zprávy působily nezvučně a beztlízně, krátce se zatřpytily a hned zase pohasly, jako by byly jakýmsi vyprázdněným mystériem. [...] Rok 1913 byl zvláštní. Doba předvedla vývrtku a po zápalné šňůře uháněla jako užovka trávou jiskra. Všude se vzdouvaly city. Lid si zkoušel novou roli...“⁸⁴ Všimněme si zde efemérní, přízračné charakteristiky minulých událostí, již nabývají v médiu novin, a popisu dobové atmosféry jako vymknuté z kloubů, což můžeme zdárně spojit s Derridovou extrakcí z Hamleta a se skepsí (sdílenou též Sebaldem) ohledně mediální reprezentace skutečnosti.⁸⁵ Zajímavé je také to, že zde vlastně Sebaldova vypravěče přistihujeme při rešerši, pravděpodobně ke kafkovské kapitole, jež v románu následuje. V knihovně, kde cestovatel novinami listuje, jej zaujme knihovník, který jakoby zcela bez přerušení neustále psal. „Naše pohledy se setkaly, když na chvíli od práce vzhlédl, protože právě dopsal list a vzal do ruky dózu, aby inkoust poprášil. Jeho gestu jsem se nestačil vynadivit a připadalo mi v ten okamžik natolik logické a smysluplné, že jsem se mohl s klidem ponořit do přerušené práce.“⁸⁶ Možná zde podléhám klasickému riziku intertextuálního čtení – riziku, že ve všem je spatřováno dvojí kódování, aluzivní moment. Přesto se nemůžu ubránit dojmu, že přinejmenším z perspektivy Benjaminovy recepce Kafky (viz motiv psaní a důležitost gesta) tato scéna zrcadlí Karlův rozhovor se studentem v *Americě*.⁸⁷ Obě uvedené citace tak každá po svém připravují půdu pro vpád Kafkova psaní. Ten je popsán následovně: Na cestě z knihovny narazí vypravěč na místo, kde se jej zmocnila před lety taková úzkost, že musel město opustit a vrátit se domů – pizzerii Verona Carla Cadavera – která byla nyní zavřená a vchod zabeďněný. Vypravěč dále píše: „Obraz, který jsem měl po svém

⁸⁴ SEBALD, W. G.: *Pocity. Závratě*, s. 91–92.

⁸⁵ Jonathan J. Long spatřuje v kritice novinového provozu jeden z hlavních bodů Sebaldova vypořádávání se s odkazem modernity a analyzuje řadu momentů, kdy je tato kritika v *Pocitech. Závratích* při díle (srov. LONG, Jonathan: *W. G. Sebald – Image, archive, modernity*. New York: Columbia University Press, 2007, s. 92–95).

⁸⁶ SEBALD, W. G.: *Pocity. Závratě*, s. 92–93.

⁸⁷ KAFKA, Franz: *Nezvěstný (Amerika)*. Přel. Josef Čermák. Praha: Melantrich, 1990, s. 198–205.

odjezdu z Verony v hlavě a který mi pokaždé, než jsem na něj dokázal konečně zapomenout, znovu a znovu zřetelně vyvstával před očima, se teď přede mnou vynořil, narušený ojedinělými šmouhami – dva muži v černých kabátech se stříbrnými knoflíky, kteří vynášeli ze zadní části domu máry, na nichž ležel zjevně mrtvý a květovaným přehozem zakrytý člověk.“⁸⁸ Jak se aluzivní situace proměnila při tomto druhém výskytu (nepřesné) citace z úvodní pasáže *Lovce Graccha*? Zásadně. Sám fakt, že se jedná o opakování totožné pasáže (byť s drobnými změnami) znamená, že aluze již není nesignalizovaná. Pokud ale čtenář nerozkryl trik ukrytý v prvním výskytu, nese si s sebou i klamavý intertext a usoudí, že Sebaldův vypravěč zde vzpomíná na fragment ze Stendhala. Lze si také představit čtenáře, který čte román nechronologicky a setkal by se zde s kafkovskou aluzí poprvé a pojímal by ji prostě jako fragment vypravěčovy minulé zkušenosti, nikoli jako aluzi. Ve zkoumané situaci je nápadné, že se spíše než o vědomé upamatování významného momentu (viz pojem mnemoobrazu u Lachmannové) jedná o mimovolnou vzpomínku, či snad dokonce o vzpomínku traumatickou. Vypravěč se vpádem reminiscence stává na chvíli zcela slepým a hluchým ke světu kolem. Jak tento zvláštní aluzivní kontext vyložit? Základní vysvětlení již bylo vysloveno – jednoduše je zde vzpomínáno na přečtenou pasáž ze Stendhala (či z Kafky – dle kompetence čtenáře). To je ovšem podmíněno ztotožněním vypravěče první a druhé kapitoly, což ale v románu explicitně nikde není provedeno. Další výklad (benjaminovský) by mohl vycházet z (výše naznačeného, leč z textu neověřitelného) tvrzení, že vypravěč si bezprostředně před touto situací dělal poznámky ke Kafkově cestě. Jako pravý historický materialista (viz *O pojmu dějin, Pasáže*), pro nějž je charakteristická archivní práce orientovaná na fragment a marginálii, či jako filozof hledající pravdu (viz *Úvod k Původu německé truchlohry*) rozvíjející práci pojmu se skrze bádání stal otevřeným k příchodu obrazu minulosti v nynějšek poznatelnosti či sebeznázornění ideje. „Pravý obraz minulosti,“ píše Benjamin v prvně jmenovaném textu, „se mihne kolem. Minulost lze zachytit pouze jako obraz, jenž se jednou jedinkrát zablýskne v okamžiku své poznatelnosti“.⁸⁹ Kafkovská aluze/vzpomínka by byla darem tomu, kdo hledá konstelace, což mějme na paměti pro jednu z následujících kapitol. Benjaminovskému výkladu by odpovídala i scéna, jež v románu následuje. Vypravěč, probuzen z tísnivé intenzity vzpomínky

⁸⁸ SEBALD, W. G.: *Pocity. Závratě*, s. 94.

⁸⁹ BENJAMIN, Walter: *O pojmu dějin*. In týž: *Výbor z díla II. Teoretické pasáže*. Přel. Martin Ritter. Praha: OIKOYMENH, 2011, s. 307–310, cit. s. 308.

pohlédne na zavřenou pizzerii a zatouží opatřit si její fotografii – snad jako dokument onoho místa, kde se vzpomínky „staly dosažitelnými“,⁹⁰ o němž hovoří Benjamin ve fragmentu *Vykopávání a vzpomínání*. Jelikož nemá fotoaparát, požádá náhodného kolemjdoucího, aby pro něj fotografii pořídil, což tento, jak „dokládá“ do textu vložená fotografie, učiní. Benjaminovský výklad však poněkud pokulhává kvůli popisu mohutnosti a tísnivosti vzpomínky, které by svědčily spíše o traumatickém návratu potlačeného než o zjevení konstelace v nynějšku poznatelnosti.

Dokáže ale literatura člověka zasáhnout natolik, aby mu způsobila trauma. Těžko říct, ale jistě dokáže být spouštěčem traumatického vzpomínání, a jak se pokusím ukázat, i schránou, v níž je traumatická zkušenost uschována. Třetí interpretace této aluzivní situace vychází tedy z teorie traumatu, byť se obecně domnívám, že interpretace Sebaldovy práce z perspektivy paměťových studií mu často spíše škodí, než prospívají. Vzpomeňme na fakt, že majitel zavřené restaurace se jmenoval Cadaver, což znamená latinsky mrtvola. Lovec Gracchus je také mrtvola, byť mluví, vzpomíná, lituje a doufá jako obyčejný člověk. Poslední kapitolu románu – „*Il ritorno in patria*“ – můžeme považovat za autobiografickou v podstatně silnějším smyslu než kapitolu druhou, neb se v ní vypravěč vydává do místa svého rodiště – vesnice Wertach v Bavorsku. I ona je kafkovskými motivy silně prostoupena; v tomto kontextu však stojí za pozornost zejména vzpomínka, jež se váže na souseda vypravěčovy rodiny Dr. Rambouska. Tento osamělý emigrant z Mikulova dával dle vypravěče celým svým vzezřením na srozuměnou, že „trpí jakýmsi neztišitelným bolem“.⁹¹ Nikdo z místních k němu nepojal důvěru, a tak až na členy Sebaldovy rodiny zjevně nezískal mnoho pacientů, ačkoli se podle všeho v lékařském umění vyznal. Vypravěč chodíval jako dítě se svým dědečkem na návštěvu do domu, kde měl dr. Rambousek ordinaci, a často jej pozoroval pootevřenými dveřmi. „Jednoho výjimečně horkého letního dne roku 1949,“ líčí vypravěč, ke svému překvapení otevřel dveře ordinace a spatřil mrtvé tělo lékaře. „Dr. Rambousek seděl jako vždy ve svém otáčivém křesle,“ vzpomíná vypravěč, „ale jeho nakloněné tělo se lehce sesulo na desku stolu. Levý rukáv košile měl vyhrnutý a jeho neobyčejně velká hlava s nehybnými, vytřeštěnými a napůl vyvalenými, i když stále hezkými temnými očima spočívala podivně natočená na vnitřní straně lokte“.⁹² Tato první zkušenost s mrtvým tělem měla jistě na vypravěče silný účinek. Není však

⁹⁰ BENJAMIN, Walter: *Vykopávání a vzpomínání*. In týž: *Výbor z díla III. Psaní vzpomínání*. Přel. Martin Ritter. Praha: OIKOYMENH, 2016, s. 76.

⁹¹ SEBALD, W. G.: *Pocity. Závratě*, s. 167.

⁹² Tamt., s. 168.

zkušeností jedinou. Vypravěč se setká ještě s mrtvolou Hanse Schlaga, o němž bude řeč vzápětí. Možná je to troufalá interpretace, ale nemůže to být právě zkušenost setkání s mrtvým tělem prožitá v dětství, která sytí schopnost gracchovského motivu vypravěče zasáhnout a paralyzovat. Nemůže zde být Kafkův fragment kryptou, v níž je uchována vypravěčova dětská vzpomínka, kryptou jejíž brána se pootevře pokaždé, když na scénu myslí vstoupí mrtvola, i když by touto mrtvolou bylo jméno majitele zavřené restaurace?

Ve vykládané aluzivní situaci se při pátravém pohledu objeví ještě další gracchovský motiv, který nás přenese do dalšího místa intertextuálního křížení. Tímto motivem je hejno holubů, které vypravěč spatří chvíli poté, co je zasažen vzpomínkou na tělo na nosítkách. Holubi, jak se dočteme v Kafkově povídce, lovce Graccha na jeho bludné pouti doprovází. Vypravěč poslední kapitoly ve svém putování krajinou vlastního dětství zmiňuje pomocníci v místním hostinci Romanu, jejíž rodině patřila „maličká usedlost v Bärenwinkelu“, v níž měli vedle pár dalších zvířat také veliké hejno holubů. „Ti,“ líčí vypravěč, „pokud neposedávali na hřebenu střechy, obléтали dům, který se svou šindelovou, mnohokrát vyspravovanou a pro zdejší kraj zcela neobvyklou valbovou střechou podobal loďce, jež tu na návrší uvázla.“⁹³ Vypravěče k této postavě poutá zneklidňující vzpomínka na scénu, jíž se stal jako malý chlapec jednou v noci svědkem: „Pak se mi najednou zdálo, že se v otevřených dveřích kůlny pohnul stín. Byl to myslivec Schlag, který se opíral o lačkové bednění kůlny a v poloze člověka krácejícího proti větru prováděl celým tělem zvláštní, neustále se opakující vlnivé pohyby. Jak jsem dokázal v odraze jiskřivého sněhu rozpoznat, mezi ním a bedněním, jež svírala jeho levá ruka, ležela na hromadě rašeliny Romana, oči stočené a doširoka rozevřené podobně jako dr. Rambousek, když mu hlava spočívala na desce psacího stolu.“ Myslím, že lecjakému čtenáři Franze Kafky se při tomto líčení vybaví krajina a události *Zámku*. Vytržení, jež dětský vypravěč spatří na Romanině tváři, jako by ilustrovalo pocity, jež se K. zmocňují při milování s Fridou. Bez zajímavosti jistě není ani srovnání s tváří mrtvého dr. Rambouska. Vazba na lovce Graccha se však samozřejmě ukrývá v postavě myslivce Schlaga. O něm se chvíli před tímto líčením dozvídáme, že přišel z Černého lesa a následně zvíme i neblahý konec jeho osudu – zřítíl se do strže, kde zahynul. „Na levém nadloktí,“ poznamenává vypravěč, „měl mrtvý vytetovanou malou bárku.“⁹⁴ Myslivcův osud, tak jak jej vypravěč líčí, na první pohled

⁹³ Tamt., s. 170.

⁹⁴ Tamt., s. 179.

upomíná na lovce Graccha, který se též, ačkoli byl hor znalým a zkušeným lovcem, zřítíl ze skály a zemřel a tuto paralelu dále podporuje i poznámka, že myslivec přišel odkudsi ze Schwarzwaldu, z revíru Kafkova lovce. Jménu myslivce, které také není bez významu, se budu věnovat vzápětí. Nyní se opět nejprve zaměříme na vystavění aluzivní konstelace jako takové. Jestliže bylo v naposledy rozebírané situaci ještě možné vysvětlit vpád intertextu jednoduše jako vzpomínku na zkušenosti z četby, jelikož se jednalo o dospělého člověka; v této situaci, kdy je aluze vložena do vypravěčova dětství, takové vysvětlení možné není. Jedná se nadto o natolik detailní popis poměrně nevšedního příběhu, že se nezdá pravděpodobným ani výklad vycházející z toho, že byl vypravěč náhodou svědkem podobného osudu, jaký Kafka líčí ve své povídce, byť jako uvidíme, právě to Sebald v jednom rozhovoru tvrdí. Možnost, že by jako dítě četl Kafku a došlo tak k záměně čteného za zakoušené (které známe například z Perecova *W aneb vzpomínka z dětství*) se také nezdá plausibilní. Podobá se tedy, že Sebald zde jednoduše transplantuje pasus z Kafky do vlastního vzpomínání. Jelikož však tato kapitola následuje po té kafkovské, kde vypravěč příběh lovce Graccha krátce přepraví, čtenář je zde již na rozpoznání intertextu s dostatek vybaven. I z toho důvodu se domnívám, že se zde Sebaldovo použití aluze nejvíce blíží ludickému, anachronickému a subversivnímu způsobu typickému pro postmodernu. Kód žánru klasické autobiografie je zde narušený touto fantomovou vzpomínkou, skrze níž se celé vypravěčovo vzpomínání na vlastní dětství stává o poznání méně důvěryhodným. V základu této hry stojí zpochybnění možnosti autentického vzpomínání, ale i jistá osvobozující potence vyprávění, suverenita autora, jemuž se dějiny a literární kánon stávají materiálem k hravé brikoláži. Na vypravěčově líčení návratu „domů“ je dále pozoruhodné to, obsahuje určitý temný, znepokojivý tón, podobný tomu, jež v sobě nesou ta Kafkova vyprávění, v nichž jsou přítomny dětské postavy (*Trápení, Děti na silnici, Josefina aneb myší národ, Proces, Amerika* aj.). Ačkoli je v Kafkově světě dětství časem, v němž je snad ještě možné rozlomit pouta rodiny a vydat se na cestu, jež v sobě možná obsahuje i záblesk naděje, moc dědičného hříchu a výčitky, jež z něj plyne, je již při díle. Proto se Kafkovy dětské postavy zdají být tak zvláště truchlivými, osamělými a moudrými. Jako by bylo už v dětství možné pohlédnout do tváře moci, jež nás v následující chvíli již plně opanuje. I vyprávění Sebaldovo jako by vykazovalo podobně ambivalentní naladění. Skrze postavu dědečka v něm zaznívá až nostalgie, celkově je však poznamenáno jistým temným tušením, že společnost, v níž vyrůstal, je morálně upadlá (rasismus, lhostejnost aj.) a několika až traumatickými zážitky, jako

bylo setkání s mrtvolou dr. Rambouska. Tato diskrétně sugerovaná podobnost v prožívání dětského vypravěče poslední kapitoly *Pocitů. Závratí* s Kafkovými dětskými postavami je v posled možná zajímavější než z textu vystupující přivlastnění fikčního příběhu. Může být však i pěkným příkladem nadinterpretace, která veškerému intertextuálnímu čtení hrozí.

Z popisu aluzivní situace vyplynulo, že Hans Schlag byl buď historicky reálnou postavou, s níž se vypravěč setkal v dětství, což se nezdá příliš pravděpodobné, či postavou, jež v sobě pod jiným jménem ukrývá lovce Graccha. V jednom rozhovoru Sebald na otázku, zdali je smrt lovce Schlaga autentickým elementem jeho autobiografie, odpovídá následovně: „To samé se stalo i mně, když jsem v té vesnici vyrůstal. Obraz lovce se však v textu zpětně promítá poměrně pokoutným způsobem. Existuje tedy několik případů, určitě v Stendhalově a v Kafkově příběhu, kdy se nějakým kouzelnickým trikem věci uspořádají tak, aby se hodily do textu.“⁹⁵ Tato autorova odpověď je krásným příkladem pokračování mystifikace v paratextu. Samozřejmě nelze dokázat, že se Sebald v dětství nesetkal s lovcem Schlagem, který tragicky zahynul v horách. Jistě však lze na základě *Pocitů. Závratí* říct, že spíše intertext obohacuje autobiografické pasáže, než že by tomu bylo naopak, jak Sebald ve své odpovědi sugeruje. Situace je však ještě o poznání složitější. V Kafkově osmerkovém sešitě A totiž nalezneme fragmentární povídku *Na půdě*, kde vystupuje poněkud přízračná postava lovce Hanse Schlaga. Kafkův dětský protagonista jej objeví na půdě a vede s ním následující rozhovor: „„Jak jsi zaprášený!“ řekl udiveně a odtáhl zčernalou ruku. „Ba zaprášený,“ řekl muž, nic víc. Měl nezvyklou výslovnost, Hans porozuměl jeho slovům, až když dozněla. „Já jsem Hans,“ řekl, „syn advokáta, a kdo jsi ty.“ „Vida,“ řekl cizinec, „já jsem také Hans, jmenuji se Hans Schlag, jsem bádenský lovec a pocházím z Koßgartenu na Neckaru. Staré historky.““⁹⁶ Nepřekvapivě pochází ze stejné oblasti Černého lesa i onen Schlag, na nějž vzpomíná Sebaldův vypravěč.⁹⁷ Sebald zde zjevně doplňuje postavu připomínající lovce Graccha postavou z povídky *Na půdě*, či naopak obohacuje lovce Schlaga (skrze sdílený osud a tetování bárky) o

⁹⁵ „That is also how it happened to me as I grew up in that village. But the image of the hunter is projected backward in the text in an illicit sort of way. So there are a few instances, certainly in the Stendhal and in the Kafka story, where some kind of legerdemain arranges things in a way suitable for the text“ (SEBALD, W. G. – SCHWARTZ, Lynne Sharon: *The Emergence of Memory. Conversations with W. G. Sebald*. New York: Seven Stories Press, 2007, s. 103–104.

⁹⁶ KAFKA, Franz: *Povídky II*, s. 194.

⁹⁷ „Říkalo se o něm, že je odjinud, totiž z Koßgartenu na Neckaru, kde měl ve Schwarzwaldu řadu let na starosti rozsáhlý revír, než odtamtud z neznámých příčin odešel, usadil se nedaleko W...“ (SEBALD, W. G.: *Pocity. Závratě*, s. 171).

gracchovské motivy. Tato kompozice aluze na základě dvou Kafkových postav svědčí jednak o Sebaldově oblibě tvorby takových sloučenin, která je patrná i v jiných románech (např. Max Aurach ve *Vystěhovalcích* je právě takovou fúzí dvou osob), jednak o pronikavosti Sebaldova čtení Kafky. Obě postavy se totiž podobají nejen tím, že jsou to lovci. Pozoruhodná je v tomto ohledu Schlagova poznámka v závěru fragmentu o tom, že jeho osud vyprávějí jakési staré historky. Podobně totiž i lovec Gracchus v jednom z fragmentů k povídce v rozhovoru se starostou Rivy, který se stále nemůže dopátrat smyslu lovcova příběhu a povahy jeho prokletí, poznamenává: „Ach souvislost. Ty staré, prastaré historky. Všechny knihy jsou toho plné, ve všech školách to učitelé malují na tabuli, matka o tom sní, zatímco dítě pije u prsu – a ty člověče, tu sedíš a ptáš se mne na souvislost. Tys musel mít vybraně prostopášné mládí.“⁹⁸ A když starosta trvá na všeobecné neznalosti lovcova osudu, pokračuje: „Jsou tu pouze dvě možnosti. Buď zamlčuješ, co o mě víš, a máš přitom nějaký záměr. Pro tento případ ti říkám zcela otevřeně: Jsi na scestí. Anebo: Skutečně si myslíš, že se na mne nemůžeš upamatovat, protože jsi můj příběh zaměnil s nějakým jiným. Pro tento případ ti řeknu jen tolik: Jsem – ne, nemohu, každý to ví, a zrovna já ti to mám vyprávět! Je to tak dávno. Zeptej se dějepisců!“⁹⁹ Obdobně je i Hans Schlag, nalezený na půdě celý zaprášený, postavou z dávných dob, jež jakýmsi nezbadatelným způsobem putuje dějinami, tu a tam se zjevuje a promlouvá. Vzpomeňme zde na Derridovo pojetí přízraku, coby nikdy zcela přítomné, a přece jistým naléhavým sdělením nabitě entitě. V údivu a zoufalství nad starostovou neznalostí jako by z Gracchových úst zaznívalo derridovské memento o slepotě společnosti, která se snaží pohřbit své přízraky.

Podívejme se nyní na několik posledních kafkovských aluzí vpletených do tkáně *Pocitů. Závratí*. Vzpomeňme na popis domu Romaniny rodiny. Připomínal bárku uvízlou v horách. Přirovnání k lodi nalezneme v románu ještě přinejmenším na dvou místech. Poprvé, když se vypravěč poslední kapitoly románu po třiceti letech vrací do rodné vsi a zastaví se cestou v krumemmenbašské kapli, „která je tak malá, že při bohoslužbě či pobožném rozjímání nepojme víc než tucet lidí“. „Na chvíli,“ pokračuje, „jsem se v tom zděném příbytku usadil. Venku před malým okénkem se proháněly vločky a záhy jsem měl pocit, že sedím ve člunu plujícím přes široké vody. Navlhlá vůně vápna se proměnila v mořský vzduch; na čele jsem ucítil závan větru, pod nohama se

⁹⁸ KAFKA. Franz: *Povídky II*, s. 262–263.

⁹⁹ Tamt.

mi rozhoupala zem a já se oddal představě plavby lodí ze zaplaveného pohoří.¹⁰⁰ Zde je aluzivní situace podobná jako v předchozím případě, čtenář již je s dostatek vybaven k jejímu dešifrování, neboť zná lovcův příběh a ví, že po osudném pádu dochází (snad vinou lodníka) k onomu neblahému pootočení kormidla, které má za následek, že lovec ve svém člunu smrti brázdí nekonečné vody zásvětí. Na rozdíl od vzpomínky na mrtvé tělo pod rubášem, které na vypravěče působí zneklidňujícím a paralyzujícím dojmem, se zde reminiscence vyjevuje v jistém rozjímavém naladění a vypravěč se z fikce vzešlou představou plavby horami nechává unášet a okouzlit. Zásadní je zde ale samozřejmě otázka, nakolik silně vnímat na základě této scény vypravěčovu sebeidentifikaci s lovcem Gracchem. V tom případě by skrze tuto aluzi na vypravěče přešly všechny konotace, jež s sebou jeho plavba přináší – bludný Holanďan, věčný Žid Ahasver, Cháron aj. Či je tomu tak, jak navrhuje Jenny, totiž že aludovaný text již nemluví, ale je mluven, denotuje, ale je ochuzený o své konotace. Myslím, že není žádný důvod v tomto soudu Jennyho následovat, spíše se zdá, že vsazením textu do nového kontextu nabývá původní text nových významů, než že by o své originální přícházel. Zároveň ale není třeba na základě jednoho ztotožnění rovnou veškeré významy automaticky a násilně roubovat na vypravěče. Popisovaná scéna jednoduše říká, že se vypravěč cítil, jako by plul na lodi nad horami, nenaznačuje nic o tom, že by sám sebe vnímal jako onoho ikonického věčného poutníka. Na druhou stranu však, jak jsme viděli, Sebaldův vypravěč, prožívá na cestách podobné naladění jako Kafka; jeho dětství je stížené podobnou truchlivostí jakou vykazují Kafkovy dětské postavy; a podle jistých náznaků se také věnuje psaní, onomu poslání, jež Kafka stavěl nadevše. Je-li tedy, jak naznačuje řada interpretací kafkologické provenience, na základě jména lovce Graccha (německy kavka) na místě pojímat postavu lovce jako Kafkův literární obraz sebe sama, zdá se, že bychom poté mohli skrze jisté saturnské bliženectví, které Sebald mezi sebou a Kafkou rýsuje, a snad i kvůli významné úloze, jíž Kafkova povídka v Sebaldově prvotině zastává, přenést gracchovské konotace i na Sebaldova vypravěče. Potvrzení či vyvrácení této teorie bude ale zasvěcen závěr studie, ponechejme ji tedy otevřenou a podívejme se na další aluzi ustavenou skrze motiv plavby.

Ta se nachází v samotném závěru románu, kdy se vypravěč vrátí z jižního Německa do Londýna. Poté, co se zajde podívat do londýnské Národní galerie na Pisanellův obraz *Madonna tra i santi Antonio Abate e Giorgio*,¹⁰¹ snad aby navázal na

¹⁰⁰ SEBALD, W. G.: *Pocity. Závratě*, s. 132.

¹⁰¹ Tj.: Madona mezi Svatým Antonínem a Svatým Jiřím, 1445.

rozjímání nad Pisanellovou freskou (též zobrazující sv. Jiřího) ve Veroně (a připravil tak čtenáře na vpád intertextu), bloudí ulicemi Londýna, až dojde k západnímu okraji City. Chce zde nastoupit do metra, ale zaujme jej vůně květů, „které tu přímo u vchodu nabízel květinář, na němž bylo cosi prosperovského“, a shledá, že si připadá „jako veslař na širém moři, jehož se zmocní mámení smyslů“.¹⁰² Tato letmá zmínka o pocitu podobnému mořeplavbě spolu s motivem květin (viz lovcův květovaný rubáš) jistě na ustanovení aluzivní situace nestačí, jsou příliš vágní. Vypravěčovo líčení však pokračuje následovně: „V tu chvíli jsem si uvědomil, že kdykoli jsem touto stanicí v minulosti projížděl, nikdy jsem tu neviděl nikoho nastoupit ani vystoupit. Vlak zastaví, dveře se otevrou, člověk vidí prázdné nástupiště, zaslechne v obecném shonu téměř neslyšitelnou, teď ale zřetelnou výzvu *mind the gap*, dveře se opět zavřou a vlak se rozjede... Bylo zřejmé, že tahle znepokojující okolnost zaujala jenom mě.“¹⁰³ Tato stanice podzemky se v Sebaldově imaginaci stává heterotopií (ne-místem), vstupem do zászvěti, branou Hádovy říše. Pokud byl v předchozí aluzi otevřen prostor k identifikaci Sebaldova vypravěče a Kafkova lovce, zde se onen prostor do určité míry uzavírá. Vypravěč do zászvěti sám nesešoupí, neboť se neodhodlá „k rozhodujícímu kroku“, a do stanice podzemky nakonec nevejde.¹⁰⁴ Vzpomene si ale, jak před pár měsíci odjížděl z nádraží v Liverpool street na cestu severní Itálií (po stopách Franze Kafky, můžeme dodat). Ukolébán rytmem vlaku, vypravěč usíná. „Pak se mi zdálo,“ líčí, „že se procházím hornatou krajinou.“ Tato alpská krajina, vyvedená v šedých odstínech, tichá a krystalická, však působila jako mrtvá. Krajina Hádu, napadne čtenáře. „Po levé straně,“ píše, „jsem spatřil závratně hluboký sráz. Přistoupil jsem ke kraji silnice a bylo mi jasné, že jsem ještě nikdy neshlížel do takové hloubky. [...] Vládlo tu naprosté ticho, i poslední stopy rostlinného života, poslední šelestící list či kousek kůry byly odváty a na zemi leželo nehybně jen kamení.“¹⁰⁵ Na několika závěrečných stránkách *Pocitů*. *Závratí* tak nacházíme jakýsi aluzivní chumel, v němž dochází k zpřítomnění ústředního momentu lovcova osudu – onoho tragického pádu do propasti, překročení hranice mezi životem a smrtí. Tento moment v sobě ale ukrývá i otázku, kterou nepřekvapivě najdeme jak v literatuře interpretující Kafkovu povídku, tak na stránkách Sebaldova románu (pronesenou vypravěčovým dědečkem). Totiž otázku, jak mohl zkušený a hor znalý lovec spadnout ze srázu? Otázku, zdali to nebyla spíše sebevražda

¹⁰² SEBALD, W. G.: *Pocitů. Závratě*, s. 185.

¹⁰³ Tamt.

¹⁰⁴ Tamt.

¹⁰⁵ Tamt., s. 187.

než nešťastná náhoda; zdali lovce nepřemohla závrať, volání hloubky, touha po nicotě a zdali není jeho bloudění trestem za podlehnutí tomuto mámení? Uvidíme, že Sebald nabízí odlišnou interpretaci lovcova trestu; ta však může být jistým trikem, jak zakrýt tuto možnost, tuto otázku, která autora *Vystěhovalců*, kde je téma sebevraždy všudypřítomné, zjevně silně poutala.

Naznačený aluzivní chumel obsahuje ještě jedno vlákno, které je třeba uvést. Chvilku před tím, než vypravěč usne, zastaví vlak na semaforu a cestovatel k vlastnímu údivu spatří, jak mezi keři, které porůstají koridor, poletuje motýl. „Hned nahoru, hned dolů, hned doleva, stále v pohybu,“ popisuje vypravěč let žluťáka řešetlákového. Čtenář, který má při ruce Kafkovu povídku, snadno rozpozná, že i zde se jedná o aluzi. Lovec Gracchus totiž na starostovu otázku, zdali má účast na onom světě, odpovídá následovně: „Jsem stále na tom velkém schodišti, které vede nahoru. Toulám se na tomto nekonečně rozlehlém otevřeném schodišti, hned nahoře, hned dole, hned vpravo, hned vlevo, stále v pohybu.“¹⁰⁶ V Brodově edici (a tedy nakonec i v dominantně vydávané verzi) následuje Kafkou přeškrtnutý dodatek: „Lovec se proměnil v motýla. Nesmějte se.“¹⁰⁷ Uvedení druhového jména motýla spatřeného z vlaku můžeme považovat za typicky sebaldovský trik. Tento detail ustavuje jistý efekt reálného a má za cíl učinit vzpomínku autentickou a zahalit aluzivní situaci závojem skutečnosti. Jisté také není náhodou, že Sebaldova vypravěče přepadají tyto gracchovské reminiscence na místech typicky heterotopických, liminálních, jako jsou koridor vlaku či vstup do metra. Ono „mind the gap“ tak nabývá v této souvislosti i významu memento mori či v perspektivě Derridových úvah upomínky prostupnosti, záhadnosti hranice mezi životem a smrtí, bytím a nebytím. Sebaldův vypravěč se vydává na cestu po stopách dávno zesnulého Kafky, a jak uvidíme zanedlouho, již toto vykročení na cestu svým způsobem ustavuje možnost vpádu nepochopitelně signifikantních situací, které jako by přicházely z druhé strany, jako by byly oním pokynutím ze záhrobí, pohledem z odvrácené strany, vpádem přízračnosti. *Pocity. Závratě* tak končí v jistém závratném pohybu kumulace aluzí, jež všechny směřují k zpochybnění a zároveň zvýznamnění hranice, jež dělí živé a mrtvé, minulost a budoucnost.

Dospěli jsme k závěru románu. Abych však obsáhla přítomnost Kafkova života a díla v románu v úplnosti, je třeba věnovat pozornost také třetí kapitole, jež pojednává o pobytu dr. K. v Rivě a podává interpretaci ústřední Kafkovy povídky, jež je v ní

¹⁰⁶ KAFKA, Franz: *Povídky II*, s. 222.

¹⁰⁷ Tamt., s. 400, pozn. 70.

obsažena. Do jisté míry se tím vzdálím teorii intertextuality, neboť žánr historického románu, do něhož biografie patří, nemůže být, navzdory silné vazbě na pretexty, považován za intertextuální. Mízi zde totiž moment tajemství a sémantického tření, jež jsou obsaženy v modifikaci, signalizaci, lokalizaci a ko(n)textualizaci intertextuálních pasáží. Ještě, než se pokusím nastínit Sebaldovy narativní postupy, zejména jeho práci se zdroji, zastavím se v letmém exkurzu u otázky samotného založení románu, u otázky, jakou představu o vztahu subjektu a dějin Sebaldův román předpokládá.

d) Exkurz: záhada konstelací aneb konstrukce či jungovsko-pauliovská synchronicita

Nabízí se otázka, zdali Sebald prostřednictvím svého vypravěče sugeruje, že jsou tyto migrující uzliny motivů, tyto aluzivní situace výsledkem procesu psaní, anebo má jít o jakési zázračné nálezy ve zkušenostní tkáni světa; jde o plod intelektuální konstrukce, či specifický doklad jungovsko-pauliovské synchronicity?¹⁰⁸ Či zdali Sebald nenavrhuje jistou střední pozici mezi těmito dvěma alternativami. Tento problém můžeme ostatně vnímat jako variantu starého nominalisticko-realistického sporu, ovšem přesazenou na úroveň vztahu člověka k dějinným skutečnostem. V *Pocitech. Závratích* nalezneme jisté sebereflexivní, metakritické pasáže, které nám mohou napovědět. V druhé, autobiograficko-cestopisné kapitole románu čteme: „Seděl jsem u stolu poblíž otevřených dveří na terasu, kolem sebe papíry a poznámky, a snažil se nacházet spojnice mezi událostmi, které měly k sobě velmi daleko, ale zdálo se, že podléhají jednomu a témuž řádu. Psaní mi šlo od ruky s lehkostí, která mě samotného překvapovala.“¹⁰⁹ Vzpomeňme také na Sebaldovu odpověď týkající se autenticity lovce Hanse Schlaga, v níž potvrzuje, že v románu jisté skutečnosti pozměnil pro záměry textu, přičemž ale dál mystifikoval, neboť zaměnil logiku ovlivnění. Signifikantními se v tomto ohledu jeví také ty situace, kdy vypravěč pátrá po dokumentech v knihovnách, či konstatování, jež nalezneme v závěru románu: „a tak jsem se rozhodl odjet, tím spíš, že jsem se svými poznámkami dospěl k bodu, kdy se dalo pokračovat donekonečna, nebo naopak skončit.“¹¹⁰ V jistém kontrastu k těmto pasážím a prohlášením, jež odkrývají momenty konstrukce v procesu psaní, stojí Sebaldovo vyjádření v jiném rozhovoru, v němž komentuje výše analyzovanou situaci, kdy ve Veroně poprosil

¹⁰⁸ JUNG, Carl, Gustav: *Synchronicity. An acausal connecting principle*. Princeton: Princeton University Press, 2008.

¹⁰⁹ SEBALD, W. G.: *Pocity. Závratě*, s. 73.

¹¹⁰ Tamt., s. 181.

jistého turistu, aby mu vyfotil zlověstně zabeđenou pizzerii a hejno holubů. Sebald zde praví: „V pasáži, na kterou odkazujete, [...] vypravěč nemá po ruce fotoaparát, a tak si ho vypůjčí od kolemjdoucího. Já sám jsem se v takové situaci nejednou ocitl. Jsou to vždycky chvíle, kdy si v duchu říkáte: to není možné, tohle přece nejde. Chvíle, kdy zkrátka nutně musíte pořídit snímek.“¹¹¹ V této souvislosti si Sebald vzpomene na další zkušenost, tentokrát z amsterodamského letiště, kde pozoroval přespávající cestující a taktéž litoval, že si sebou nevzal fotoaparát. „Byla to extrémně strašidelná scéna“, popisuje, „lidské bytosti, které zde ležely jako mrtvé, stočené na boku nebo velmi strnule na zádech. V okenní tabulce se zrcadlil obraz interiéru. Z takové konstelace vyvstávají možnosti, o kterých je možné uvažovat. Lze je však ověřit pouze prostřednictvím pořízeného obrazu. Jinak si říkáte, budiž, další extravagance spisovatele, který si vymýšlí, který pro potřeby díla stále posouvá hranici toho, co se skutečně stalo, aby z toho vytěžil jistou smysluplnou, symbolickou hodnotou. Ale tyto obrazy vycházejí ze skutečnosti.“¹¹² V Sebaldově vzpomínce na letiště spatříme opět reminiscenci na lovce Graccha, ponechme však tento detail stranou a soustředíme se na konkrétní vyjádření románového vypravěče a Sebaldova autora. Prvně uvedený soubor citací bychom mohli vnímat jako vypravěčovo přiznání, že souvislosti, které se v románu prezentují jako reálné, jsou ve skutečnosti plodem vypravěčovy konstrukce, nalezené v duchu úsloví „přání otcem myšlenky“. Zároveň nás ale zmínka o tušení, že tyto časově vzdálené události náležejí k jistému společnému řádu, přivádí k ontologicko-metafyzické pozici Jungově a Pauliově, v níž je rozvíjen pojem synchronicity jako kauzálně nevysvětlitelné, ale přesto reálné souvislosti v čase a prostoru disparátních událostí. V rozhovoru tato pozice zaznívá ve vší vážnosti, zvláště pak v závěru uvedené pasáže. Fotografie má být nástrojem, jehož prostřednictvím bude dokázán onen šťastný nález nepravděpodobných souvislostí. Tyto souvislosti jsou „reálné“, fotografie je zaznamenává, psaní reflektuje.

Pozoruhodné také je, že sám Kafka jako by ve svých zápiscích reflektoval napětí mezi konstruovaností (nominalismus) a skutečností (realismus) souvislostí a

¹¹¹ PATT, Lise – DILBOHNER, Christel (eds.): *Searching for Sebald. Photography after W. G. Sebald*. Los Angeles: ICI Press, 2007, s. 107.

¹¹² An extremely ghost scenario – human beings that, laid out like dead, were lying curled up on their side or very rigidly on their back. And outside, through the windowpane, was the mirror image of the interior. From such constellation arise possibilities about which you can reflect. And they can be verified only through an image that was taken. Otherwise you think, oh well, that's yet another extravagance of this writer, who came up with it, who extends the line of what happens in reality in order to get something out of work, with a certain meaningfulness or a symbolic value. But these images are actually there“ (tamt., s. 107).

korespondencí mezi věcmi a událostmi. V deníkových záznamech z roku 1913 píše: „Všechno se mi jeví jako konstrukce. Každá poznámka někoho druhého, každý náhodný pohled ve mně všechno, dokonce i věci zapomenuté, naprosto a zcela bezvýznamné, *převalí na jinou stranu*. Jsem nejistější než kdykoli dřív, cítím jen přesilu života. A jsem také nesmyslně prázdný.“¹¹³ A o kousek dále: „Podnikám hon na konstrukce. Přicházím do nějakého pokoje a *nacházím je v koutě*, jak se bělavě prolínají.“¹¹⁴ Zdá se tedy, že Kafka, tak jako Sebald osciluje mezi dvěma polohami – v jedné se vidění souvislostí jeví jako tísnivá nemoc vědomí, v druhé jako výslednice pátravého pohledu. Na rozdíl od Sebalda jsou však obě tyto polohy obdařené jistou typicky kafkovskou negativitou a neurčitostí. Sebald nadto v *Pocitech. Závratích* inscenuje jistou středovou pozici, v níž se konstelace souvislostí jeví jako dar, jehož se pátrajícimu subjektu dostává, vydá-li se na cestu, otevře-li se světu zkušenosti. K inscenaci této pozice dochází nikoli na rovině diskurzu, ale v rámci narativu.

V románu nalezneme celou řadu míst, kdy se vypravěč stává svědkem situací, které jsou z hlediska běžné logiky těžko uvěřitelné. Například v druhé kapitole se vypravěč v autobuse do Rivy setkává s asi patnáctiletými dvojčaty, která se podivuhodně podobala „Kafkovi na školních fotografiích [...]“. Oběma spadaly vlasy do čela, měli tytéž tmavé oči a husté obočí a velké, nestejně uši s přirostlými lalůčky.“¹¹⁵ Ve vypravěči toto setkání vyvolalo tak ochromující leknutí, že se zprvu zdráhal otočit a podívat se na chlapce ještě jednou. Když tak učinil a shledal, že prvotní dojem nebyl chimérou, snažil se s nimi navázat rozhovor, ale dočkalo se mu jen úšklebků. K jeho velkému zklamání se mu také nepodařilo přesvědčit jejich rodiče, kteří jej zřejmě považovali za pederasta, aby si chlapce mohl vyfotit a poskytnout tak čtenáři důkaz „tohoto nanejvýš nepravděpodobného setkání“.¹¹⁶ Dalším takovým místem je scéna, při níž vypravěč na staříckém nádraží v Desenzanu hledí na svůj obraz v zrcadle a přemítá, „jestli si i dr. K. po svém příjezdu z Verony na tomhle nádraží prohlížel tvář ve stejném zrcadle“.¹¹⁷ „Vlastně by se nebylo čemu divit,“ usoudí, „jeden z nápisů vedle něj jako by o tom přímo svědčil. *Il cacciatore*, stálo tam neumělými písmeny. Když jsem si osušil ruce, doplnil jsem ještě slova *nella selva nera*“.¹¹⁸ Symptomatickou se ve této perspektivě jeví i scéna, kdy vypravěč spatří hejno holubů bezprostředně poté, co jej ve

¹¹³ KAFKA: Franz: *Deníky 1913–1923*, s. 35.

¹¹⁴ Tamt., s. 37.

¹¹⁵ SEBALD, W. G.: *Pocity. Závratě*, s. 70.

¹¹⁶ Tamt., s. 71.

¹¹⁷ Tamt., s. 69.

¹¹⁸ Tamt.

Veroně přepadá tísnivá vzpomínka na tělo na kavalci. Tvrdila jsem, že možným zdůvodněním reminiscence může být fakt, že vypravěč se předtím hroužil do dobových pramenů, a stával se tak otevřeným k zahlédnutí konstelace v nynějšku poznatelnosti. Tato epistemologická perspektiva může připomínat ještě jednu Benjaminovu úvahu, tentokrát z jeho kafeologické studie. „Pokud se Kafka nedomodlil – což není známo –,“ píše zde Benjamin, „přesto mu bylo nanejvýš vlastní to, co Malebranche nazývá ‚přirozenou modlitbou duše‘ – pozornost. Do ní zahrnul, stejně jako světci do svých modliteb, veškeré stvoření.“¹¹⁹ Lze se domnívat, že právě v benjaminovské teorii historického poznání našel Sebald inspiraci pro svou vlastní epistemologickou pozici inscenovanou v *Pocitech. Závratích* prostřednictvím právě popsaných situací. Rezonuje zde Benjaminovo přesvědčení, že pro náležité (historické) poznání jsou nezbytným pramenem fragment a marginálie; dále jeho pojetí bytnosti minulosti jako nikoli jednou pro vždy bytí, ale spíše stále přežívající (Nachleben); minulosti otevřené budoucímu vpádu nynějšku poznatelnosti, jenž pro minulost může znamenat záchranu; či Benjaminovo koncipování postavy ideálního historika jako toho, kdo navzdory oddanosti práci pojmu zůstává pozorný ke světu, k tomu, co zaslechne z hlubin zapomenutého, v hlase utlačovaných. Implicitní teze, již román navrhuje, by zněla nejspíš takto: ten, jenž prahne po nalezení souvislostí, musí být odhodlán prozkoumat místo činu, musí sestoupit k pramenům, ale následně vyjít z příšeří knihoven do oslnivé přemíry přirozeného světa. Odměnou, již mu tento svět zkušenosti přichystá, však jistě nebude zklamán, naopak, stane se svědkem zázračných „náhod“, jež by si ani v nejbujnější fantazii nevymyslel. Setká se s hned dvěma Kafkovými dvojníky či mu při pomýšlení na Graccha zakrouží nad hlavou hejno holubů. Pozornost, otevřenost vůči světu se tak ukazuje být podmínkou možnosti zjevení konstelace smyslu, není však její příčinou. Jungovsko-pauliovská synchronicita je tak v *Pocitech. Závratích* představená implicity jako skutečná, své plody však vydá až v určitém zjitřeném, odpoutaném a k margináliím, pramenům a světu otevřeném naladění mysli.

V této souvislosti se však nabízí vrátit se ještě k Derridovu pojetí přízraku, neboť benjaminovská interpretace není s to postihnout hrůzu, kterou v sobě zjevení konstelace nese a o které Sebald hovoří jak v roli autora, tak v odstínění prostřednictvím svého vypravěče. Nikoli náhodou vychází Derrida právě z Shakespearova *Hamleta*. Anglický dramatik zde totiž ztvárnil nejen samu skutečnost

¹¹⁹ BENJAMIN, Walter: Franz Kafka. In týž: *Výbor z díla I. Literárněvědné studie*. Přel. Martin Ritter. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 271–298, cit. s. 293.

setkání člověka s přízrakem, ale i hrůzu a rozpor, jež toto setkání působí. Derrida navazuje právě na tuto disruptivní, otřesnou mohutnost zjevení přízraku. Když se Hamlet v dramatu poprvé setká s duchem svého zemřelého otce, zvolá: „Andělé, sluzi boží, chraňte nás!“ A svou řeč zakončuje těmito slovy: „Pověz, co to značí, / že mrtvé tělo ty, zas v plné zbroji / svit luny navštěvuješ, znetvořujíc / půlnoční kraj, a bláznům přírody, / nám dáváš otřásat se myšlenkami, / jichž nelze domyslit? Proč? Pověz, proč? / K jakému konci? Čeho na nás žádáš?“¹²⁰ Tato nemohoucnost myslí obsáhnout to, co nám přízraky svou paradoxní, liminální ne-přítomností sdělují, stojí v základu Derridových úvah a domnívám se, že koresponduje i s tím, jak inscenuje ony doklady synchronicity Sebaldův vypravěč. Toto impozantní, byť efemérní zpřítomnění minulosti rozvrací běžné pojetí ontologie a chronologie a vnáší do dějinnému vědomí moment ohrožení a dezorientace. Zároveň ale zabraňuje atrofii, jež s sebou veškeré teleologické, progresivistické a deterministické pojetí dějin přináší. Přízraky jsou děsivé, ale jsou to právě ony, které nám svou naléhavou a přesto nejistou, navždy odloženou, nikdy neuskutečněnou přítomností mohou ukázat, že jsme minulosti na stopě.¹²¹

e) Narativizace pramenů a parafráze *Lovce Graccha*

Ve třetí kapitole – *Lázeňské cestě dr. K. do Rivy* – vypravěč líčí pracovní cestu dr. K. do Vídně na konferenci o úrazovém pojištění, po níž následuje několik zastavení v severní Itálii (Benátkách, Veroně) a jež končí několikátýdenním pobytem v lázních doktora Hartungena v Rivě del Garda. Jak jsem již zmínila, ani název kapitoly, ani samotné líčení nikde explicitně nepotvrdí, že oním dr. K. je Franz Kafka. Celá řada signálů (datace a lokalizace, zaměstnání dr. K., pro Kafkovy texty typická redukce jména, zmínka o Maxi Brodovi a Kafkově snoubence Felici Bauerové a další) nám však k tomuto ztotožnění poskytuje dostatek důvodů. Sám vypravěč nikde neuvádí, z jakých konkrétních pramenů ve svém líčení vychází, na řadě míst však sugeruje, že vše, co je vyprávěno, nachází oporu v dostupných a věrohodných dokumentech, přičemž tu a tam upozorní i na mezery v pramenech, čímž vyznačuje určitá spekulativní místa svého vyprávění. Pátrá-li čtenář po zdrojích, z nichž Sebald v této kapitole vychází, sezná, že se jedná o Kafkovy deníky a dopisy Felici Bauerové a přátelům (zejména Maxi Brodovi

¹²⁰ SHAKESPEARE, William: *Hry*. Přel. E. A. Saudek. Praha: Mladá fronta, 1963, s. 206–207.

¹²¹ Velice přesně popisuje tuto ambivalenci přízračnosti Gerhard Richter v již zmíněné monografii *Potomnost – Figury následování v moderním myšlení a estetice* (přel. Jan Petříček. Praha: Karolinum, 2022).

a Felixi Weltschovi) z podzimu roku 1913 s několika přesahy do doby následující a o několik fragmentů povídky *Lovec Gracchus*. Zajímavou a velmi podstatnou vrstvu zdrojů však představují také sekundární literatura a obrazové publikace věnované Kafkovu životu a dílu. Přesvědčivou studii těchto pramenů představuje ve své monografii *Ghostwriting: W. G. Sebald's Poetics of History* Richard T. Gray.¹²² V roce 1983, u příležitosti staletého výročí Kafkova narození, vyšel v časopise *Freibeuter* soubor tří kafkologických studií – *Maßlose Unterhaltung: Franz Kafka geht ins Kino* Hannse Zischlera, *Kafka und Casanova* Michaela Müllera a *Drei Sanatorien Kafkas* Klause Wagenbacha. Všechny tři studie, tvrdí Gray, spolu s Wagenbachovou obrazovou publikací *Franz Kafka: Bilder aus seinem Leben* a esejí Anthonyho Northeye *Kafka in Riva, 1913*, vydanou v časopise *Neue Zucher Zeitung*, stojí v základu řady tezí a obrazů Sebaldovy kafkovské kapitoly v *Pocitech. Závratích*. První zmíněná studie, jež je následně rozvinuta v Sebaldem oceňované monografii a již se věnuji v jedné z komparativních kapitol, figuruje v pozadí pasáže, ve které vypravěč spekuluje, jaký film mohl Kafkovi ve Veroně vehnat slzy do očí (jak o tom později psal v jednom dopise Felici). Zichlerova studie sice neposkytuje jasnou odpověď a k vypravěčovu zklamání ani návštěva veronské Biblioteca Civica, umožňuje však zdůraznit a rozvinout úvahu nad Kafkovým vztahem k novému médiu a možnému vlivu, jež mohl mít na Kafku film *Pražský student* (režie: P. Wegener a S. Rye, 1913). „Už jen neobvyklé exteriérové záběry tohoto filmu a třpytivé siluety jeho rodného města na plátně,“ píše Sebald, „by dr. K. jistě dojaly, stejně jako drama titulní postavy Balduina, v němž by bezpochyby rozpoznal svého dvojníka...“¹²³ Studie mapující Kafkův vztah ke Casanovovi se v Sebaldově textu propisuje jednak do vypravěčova vlastního pátrání po Casanovově osudu v první autobiograficko-cestopisné kapitole, jednak v podobě přejaté teze o vlivu, jaký mělo Casanovovo uvěznění na Kafkovy představy o mocenských strukturách. Vypravěč přiznává, že na základě dostupných pramenů sice není možné zjistit, zdali dr. K. v Benátkách navštívil Dóžecí palác (kde byl slavný svůdník vězněn), ale fakt, že měl zanedlouho „zaujmout tak důležité místo při zrodu představ o procesech a trestu,“¹²⁴ což je jedna z Müllerových tezí, považuje za nepochybný. Wagenbachovy práce poskytují Sebaldovi v první řadě detailní představu o konkrétních procedurách, jež byly v té době v lázeňství používány. Dále Sebald od

¹²² GRAY T. Richard: *Ghostwriting: W. G. Sebald's Poetics of History*. New York: Bloomsbury, 2017, s. 94–105.

¹²³ SEBALD, W. G.: *Pocity. Závratě*, s. 113.

¹²⁴ Tamt., s. 112.

badatele přejímá ústřední tezi o tom, že Kafkův lázeňský pobyt v Rivě stojí v základu povídky *Lovec Gracchus*. Z Wagenbachovy obrazové publikace pak Sebald do své kapitoly přejímá celou řadu vizuálního materiálu – fotografii Kafky v aeroplánu z Vídně, pohled s hotelem Sandtwirth v Benátkách či skupinovou fotografii obyvatel Desenzana. Poslední zmíněná studie slouží Sebaldovi coby základ pro rozpracování postavy Kafkova spolustolovníka generála von Kocha, který, jak Northey dohledal, opravdu spáchal během Kafkova pobytu v Rivě sebevraždu. Badatelovu úvahu, že by proto mohl být Gracchův osud důsledkem sebevraždy, však Sebald ponechává pouze v náznaku a navrhuje interpretaci vlastní, již se budu věnovat v následujícím oddíle. Samotný fakt, že Sebald coby literární vědec ve své próze vychází ze sekundární literatury, čtenáře příliš nepřekvapí. Za pozornost ale stojí jednak to, že tyto prameny nejsou v textu ani náznakem zmíněny, jednak charakter těchto výpůjček – vesměs se totiž jedná o detaily a marginálie, o nichž byla řeč v úvodu této eseje v souvislosti s biografickým žánrem. Zároveň ale Sebald přejímá i poměrně kruciální teze, ať už o vlivu Casanovova osudu na Kafkovy představy o soudu a trestu, či o tom, že lázeňský pobyt v Rivě stojí v základu gracchovské povídky. Již na základě této kapitoly můžeme usoudit, že Sebaldovi není cizí představa, že literatura pramení ze života, a že tudíž i tak (možná zdánlivě) odosobněný způsob psaní, jakým je psaní Kafkovo, lze do jisté míry dekonstruovat a vysvětlit na základě životních reálií.

Obecně lze říci, že sestoupí-li čtenář k pramenům (Kafkovy *Deníky*, *Dopisy*) a následně se vrátí k Sebaldově kafkovské kapitole, je až překvapen tím, jak málo lze přisoudit Sebaldově invenci. *Lázeňská cesta dr. K.* se zdá být téměř celá vydestilovaná z dostupných, zprostředkovaných pramenů. Naprostá většina informací, včetně překvapivých detailů – například jak Kafka ležel v trávě poblíž Desenzana a marně hledal klid od oné trýznivé „berlínské“ záležitosti; či jak se dojal ve veronském kině – vychází z doložitelných zdrojů. Jak bylo řečeno, Sebaldův vypravěč nevystupuje jako vševědouce, odkrývá sám sebe a konstruovanost vlastního vyprávění tím, že poukazuje na práci s prameny a jejich meze. Jako příklad Sebaldovy narativní strategie v této kapitole jsem se rozhodla uvést popis Kafkovy návštěvy kostela svaté Anastázie ve Veroně. Tu vypravěč líčí následovně: „Když si se smíšenými pocity vděčnosti a odporu chvíli odpočinul v chladném pološeru, vstal, a vycházejí kolem trpasličí figury, nesoucí už po staletí u paty jednoho z mohutných sloupů těžké břímě nádržky se svćenou vodou, přešel jí prsty po mramorových kadeřích, jako by šlo o jeho syna nebo mladšího bratra. Neexistuje zmínka o tom, že by si nad vchodem do kaple Pellegriniů prohlédl

Pisanellovu nádhernou fresku s námětem svatého Jiří. Dalo by se však doložit, že když stál opět na prahu mezi temným vnitřním prostorem a vnějším světem, krátce se mu zezdalo, že se přímo před ním zjevila vstupní brána stejného kostela, z něhož právě vyšel, zrcadlící se způsobem, jaký dobře znal ze svých snů, v nichž se vše neustále hrozivě štěpilo a rozpadalo.“¹²⁵ Sebald v této pasáži vychází jednak z pohledu, která Kafka poslal z Verony Felici,¹²⁶ jednak z deníkového záznamu z listopadu 1913.¹²⁷ Přidává ono krásné gesto pohlazení a srovnání s vlastní návštěvou veronského kostela, která je popsána v předchozí kapitole. Zmínkou o Pisanellově fresce, kterou vypravěč druhé, cestopisné kapitoly tak obdivoval, dává čtenáři pobídku k domněnce, že vypravěč obou kapitol románu zůstává týž. Také lze na základě citovaného úryvku zkonkretizovat, jak Sebaldův vypravěč pracuje s prameny – zmiňuje pouze, zdali existují, či nikoli, nijak dále je neurčuje. Na onom přidaném gestu lze ukázat Sebaldův styl v momentech, kdy se pohybuje v bílých místech historického materiálu. Domnívám se, že je v něm vedle nesporného literárního umu patrná jistá velkorysost a něha, snaha být předmětu narativizace práv. Sebald se ve svém ztvárnění Kafkovy cesty nesnaží šokovat, není (například ve srovnání s Julianem Barnesem či Peterem Demetzem) ani ironický či zábavný. Arogance a suverenita toho, jenž přichází po, a vládne tak nad svým předmětem jistým definitivním porozuměním, s nimiž se setkáme například u Reiner Stacha, zde chybí.¹²⁸ To ale samozřejmě neznamená, že zde nenajdeme žádné zobecňující soudy, jak dokazují například i závěr citované pasáže či zmíněná teze o původu poetiky povídky *Lovec Gracchus* ve zkušenosti z pobytu v Rivě. Tyto soudy však netendují k velkým pravdám či k přílišnému zjednodušení. Sebald přistupuje ke Kafkovi jako ke svému bližnímu, bratru stíženému tak jako on sám saturnským světobolem, nikoli jako k objektu určenému k preparování a vystavování. Odtud také zvolený název této práce – spříznění truchlivostí. Jistě, Kafka, tak jak vysvítá v třetí kapitole románu *Pocity. Závratě* je Kafka jednoznačně Sebaldův, čtenář, obeznámený s dílem pražského literáta, má však pocit, že takovým mohl Kafka

¹²⁵ Tamt., s. 112.

¹²⁶ „V kostele sv. Anastázie ve Veroně, kde sedím unavený v kostelní lavici naproti mramorovému trpaslíkovi v životní velikosti, který se šťastným výrazem nese křtitelnicí“ (KAFKA, Franz: *Dopisy Felici*. Přel. Viola Fischerová. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1999, s. 523).

¹²⁷ „Vzpomínka na kostel ve Veroně, kam jsem, docela opuštěn, jen pod lehkým tlakem povinnosti toho, kdo cestuje pro potěšení, a pod těžkým tlakem své zhoubné neužitečnosti proti své vůli vstoupil, spatřil trpaslíka v nadživotní velikosti, který se křivil pod kroupkou, trochu kostelem prošel, sedl si a právě tak proti své vůli vyšel, jako by měl venku stát úplně stejný kostel, brána vedle brány“ (KAFKA, Franz: *Deníky 1913–1923*, s. 177).

¹²⁸ STACH, Reiner: *Kafka 1–3*. Přel. Vratislava Slezák (*Rané roky*), Michael Půček (*Roky rozhodování*) a Petr Dvořáček (*Roky poznání*). Praha: Argo, 2016, 2017, 2018.

vskutku být. Zpřítomnění aktu psaní odhaluje konstruovanost vyprávění a poukazuje k naznačenému příklonu k postmoderním narativním strategiím. Zároveň zde ale absentuje typicky postmoderní ironie či snaha postupovat proti zavedeným čtením. Humor, který Kafkovým portrétem místy prosvítá, je něžný a chápavý. To, co se Kafkovi honilo hlavou při jeho cestě severní Itálií, či jakým způsobem reflektoval své zážitky z lázní, pak Sebald čerpá téměř výhradně z dostupných pramenů, nedopouští se tedy obvyklého neduhu autorů biografii – nemístné psychologizace. Celkově je pak tato kapitola zjevně vedena snahou podat co nejvěrnější obraz minulosti. To však neznamená, že zde nenalezneme určitá místa, kde Sebald „skutečnost“ ohýbá, respektive doplňuje k obrazu svému.

Jedno takové situuje vypravěč do sanatoria. Pražský literát zde sdílí stůl s mladou Švýcarkou a také s jistým generálem Ludwigem von Kochem, který se ukáže být vášnivým čtenářem Stendhala, což žádný z dostupných Kafkových textů nezmiňuje, a musí se tedy jednat o Sebaldův doplněk a součást románové konstrukce, v níž se Stendhalův a Kafkův (a i Sebaldův) osud zrcadlí a vzájemně osvětlují. Jednou u večere uvažuje generál nad nezbadatelnou mocí maličností, „jež se vymykají možností našeho vnímání“, nad chodem dějin, načež prohlásí: „Představa, že by bylo možné ovlivnit běh věcí otočením kormidla či vlastní vůlí, je v podstatě šílená, neboť ve skutečnosti jsou určovány celou škálou vzájemných vztahů.“¹²⁹ Špatné otočení kormidla je ústředním momentem ústředního souboru gracchovských fragmentů, právě ono totiž dle jeho slov způsobí, že je odsouzen k věčnému bloudění v liminálním prostoru mezi životem a smrtí, místo toho, aby odpočíval v pokoji tak jako jiní zemřelí. Generál se zde nenápadně vyjadřuje k jednomu z principů Kafkova světa – k efektu mávnutí motýlích křídel – nejpregnantněji vyjádřenému v povídce *Rána na vrata*. Vypravěč této povídky popisuje, kterak drobné gesto, o němž ani není jisté, jestli se opravdu stalo, způsobí fatální následky. Textový materiál tedy obohacuje nejen jiné texty, ale i historickou „realitu“, historické postavy se stávají nádobami znaků, mluvčími Kafkova světa. V obdobném duchu lze číst i výrok jednoho z obyvatel Desenzana, městečka na jižním břehu Gardského jezera, který na závěr marného čekání na příjezd doktora K. prohlásí: „ti, do nichž vkládáme své naděje, přicházejí vždy až ve chvíli, kdy už je nikdo nepotřebuje.“¹³⁰ Celou situaci s čekáním obyvatel (včetně fotografického dokumentu) přebírá Sebald, jak jsem viděli, ze studie Klause

¹²⁹ SEBALD, W. G.: *Pocity. Závratě*, s. 117.

¹³⁰ Tamt., s. 115.

Wagenbacha. Na vrub Sebaldovy invence však můžeme připsat zmíněný výrok jednoho z obyvatel, který dokonale koresponduje s kafkovsko-benjaminovským negativním mesianismem.¹³¹ Ten nachází nejpregnantnější výraz v jednom hojně citovaném zápisku ze Siřemi: „Mesiáš přijde teprve, až ho nebude zapotřebí, přijde až po svém příchodu, nepřijde v poslední den, nýbrž v nejposlednější.“¹³² Sebald zde tedy zjevně nepostupuje vyloženě protifaktově, jak bývá typické pro postmoderní autory. Jednoduše zde používá historicky reálné (generál) či historicky pravděpodobné obyvatele bílých míst pretextového korpusu (obyvatel Desenzana), aby čtenáři zprostředkovaly ty myšlenky z Kafkova světa, která rezonují s celkem románu.

Na konci kafkovské kapitoly se čtenář (konečně) dočká parafráze Kafkovy povídky *Lovec Gracchus*, kterou Sebald uvádí těmito slovy: „V průběhu následujících let padly na tyto krásné a zároveň děsivé podzimní dny, jak si dr. K. čas od času připomněl, dlouhé stíny, z nichž se postupně vynořovaly obrysy člunu s nepochopitelně vysokými stožáry a tmavými, nepřírozeně pomačkanými plachtami. Trvá dlouhé tři roky, než tento člun tiše vpluje do malého přístavu v Rivě, jako by se vznášel nad vodou.“¹³³ Na citovaném stojí za zmínku lehce skrytá datace povídky do roku 1917, jakož i již zmíněná teze o souvislosti života a díla. Následující převyprávění obsahuje řadu detailů z původní povídky (zejména z její dominantně vydávané verze editované Maxem Brodem), jež jsou uvedeny téměř v doslovném znění – holub veliký jako kohout, padesátihlavý houf dětí, starosta v cylindru se smuteční stuhou aj. Řadu pasáží však Sebald ponechává stranou a z rozhovoru, který se odehrává mezi lovcem Gracchem a starostou Rivy parafrázuje pouze pasus týkající lovcova osudu – pádu ze skály při lovu kamzíka a následného prodlévání mezi životem a smrtí v bárce, jež brázdí pozemské vody. Lovcův osud vypravěč glosuje těmito slovy: „není to jedna z nejpozoruhodnějších bájných historek, jaké svět kdy slyšel?“¹³⁴ Onen nanejvýš zajímavý rozhovor z *Fragmentu k Lovci Gracchovi* se do Sebaldovy parafráze na první pohled nepropisuje. Domnívám se však, že enigma v tomto rozhovoru obsažené – totiž, k jakému druhu příběhů lovcovo vyprávění vlastně náleží a co znamená – Sebald zpřítomnil a ponechal otevřenou interpretaci právě v tomto komentáři. Vypravěč dále na vrub Kafkovy povídky poznamenává, že se čtenáři o osudu lovce ze Schwarzwaldu příliš mnoho nedozví, a nevyjasněnou dle něj zůstane i otázka, „kdo na tomto bezpochyby velkém neštěstí nese

¹³¹ BENJAMIN, Walter: Franz Kafka, s. 293.

¹³² **QQQ, s. 314.**

¹³³ SEBALD, W. G.: *Pocity. Závratě*, s. 121.

¹³⁴ Tamt. s. 122

vinu, ba dokonce je třeba se ptát, v čem ona vina, která tohle neštěstí způsobila, vůbec spočívá.¹³⁵ Podle slov Kafkova lovce Graccha nese vinu nejspíše vůdce (lodník), ale i on připouští množinu důvodů: „Můj člun smrti zabloudil, nesprávné otočení kormidlem, chvilka nepozornosti vůdce, přitažlivost mé krásné vlasti, nevím, co to bylo, vím jen, že jsem zůstal na zemi a že můj člun od té doby křížuje pozemskými vodami.“¹³⁶ Obecně lze konstatovat, že se Sebaldova parafráze vyznačuje porozuměním pro důležitost a působivost detailů v Kafkových textech jakož i citlivostí k nuancím a nejasnostem, které u Kafky vždy obklopují otázku viny a trestu.

f) Interpretace

Jak bylo řečeno, Sebaldův vypravěč se domnívá, že Kafkovy fragmenty k povídce *Lovec Gracchus* jednoznačné a explicitní vysvětlení příčiny lovcova trestu čtenáři neposkytují, a nabízí tedy vlastní objasnění. „Protože však tím, kdo si celý příběh vymyslel,“ říká, „byl dr. K., zdá se mi, že smyslem nekonečné plavby lovce Graccha je pokání za touhu po lásce, jaké propadá i dr. K., jak uvádí v jednom ze svých nesčetných netopýřích dopisů Felici, právě ve chvílích, kdy se zákonitě nelze žádného potěšení dobat. Pro lepší pochopení této poněkud enigmatické poznámky uvádí dr. K. epizodu z ‚předvcerejšího večera‘, v níž se už čtyřicetiletý syn majitele jednoho pražského židovského knihkupectví stává čímsi jako krystalizační figurou nežádoucího okouzlení, o němž se v dopise mluví.“¹³⁷ Podobá se tedy, že podle Sebaldova vypravěče pyká lovec za touhu po lásce. Sebald dále parafrázuje části zmíněného dopisu, v němž Kafka vypráví značně nešťastný příběh onoho knihkupce (dvakrát zmařená naděje na život v manželství) a popisuje, jak jej nedávno k vlastnímu překvapení sledoval pražskými ulicemi. Závěr dopisu – „Chápeš teď, nejmilejší, dokážeš pochopit (*řekni mi to!*), proč jsem toho muže doslova chtivě následoval Celetnou ulicí, zahrnul za ním na Příkopy a s nekonečným požitkem ho viděl mizet ve vratech ‚Německého domu‘?“ – uvádí Sebald téměř doslovně.¹³⁸ Kafka, jak Sebald podotýká vzápětí, zde dopis spěšně ukončí namísto toho, aby se „doznal k nenaplněné touze“.¹³⁹

¹³⁵ Tamt. s. 122

¹³⁶ KAFKA, Franz. *Povídky II.* s. 222.

¹³⁷ SEBALD, W. G.: *Pocity. Závratě*, s. 122.

¹³⁸ KAFKA, Franz: *Dopisy Felici*. Přel. Viola Fischerová. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1999, s. 337.

¹³⁹ SEBALD, W. G.: *Pocity. Závratě*, s. 123.

O jaké touze je zde řeč, o jaké lásce? A proč si za ni lovec vysloužil tak přísný trest? Skrývá se ona trestuhodnost v nemírnosti touhy, či je to snad charakter lásky, který volá po potrestání? Na první pohled se může zdát, že Kafkův dopis se týká nenaplněné touhy po lásce homoerotické: Kafka v dopise popisuje, jak jej vzhled a způsob života knihkupce odpuzuje, a přesto jej chtivě a s nekonečným požitkem následuje. Je-li však tato přitažlivost dána tím, že se jedná o muže, z textu dopisu nevyčteme. V Sebaldově kafkovské kapitole se nachází parafráze ještě jednoho Kafkova dopisu, který by takový výklad mohl podporovat. Ocituji jej v původním znění, nikoli v Sebaldově parafrázi. „Je nemožné“, píše Kafka Felici, „podržet si svobodu a je nemožné si ji nepodržet. Nemožné vést ten jediný možný život, totiž být spolu, každý volný, každý pro sebe, přitom ani navenek, ani skutečně manželé, jenom být spolu, a tím učinit ten poslední možný krok, přesahující mužské přátelství, docela těsně na hranici, která je mi dána, kde už se zvedá noha. Ale i to je právě nemožné. Minulý týden mě to jednou napadlo jako východisko, chtěl jsem si to odpoledne zapsat. Odpoledne jsem dostal Grillparzerovu biografii. On to udělal, právě to... Ale jak nesnesitelný, hříšný, odporný byl tento život, a přece právě ještě takový, jaký bych svedl i já, snad jen za většího utrpení než on, protože jsem v celé řadě věcí slabší.“ Opravdu se však zde Kafka s pomocí odkazu na život Franze Grillparzera vyznává z homosexuální orientace? Sleduje jako uhranutý knihkupce pražskými ulicemi proto, že po něm touží? Nezaznívá zde spíše touha po lásce prosté tělesnosti vůbec, respektive o soužití, jež není posvěcené institucí manželství? O Grillparzerovi je známo pouze to, že se nikdy neoženil, ačkoli sdílel domov se svou snoubenkou Kateřinou Fröhlichovou; nikoli to, že by byl homosexuál. V době, kdy Kafka cestuje severní Itálií, prochází jeho vztah z Felicí hlubokou krizí. Dopis z Benátek je dokonce zakončen větou: „Musíme se rozejít!“¹⁴⁰ Tato „berlínská záležitost“, jak ji shrnuje Sebald, mu nedá spát; podle dostupných pramenů je Kafka ze situace, zahrnuje v to i hrozbu svatby s Felicí, během cesty často úplně zdrcený; cítí se dokonce pronásledován manželskými páry. Tento rozpor mezi láskou a odporem k instituci manželství krystalizuje v pocitu jakési bezvýchodnosti. „Nemohu žít s ní, nemohu žít bez ní“, píše Kafka Felixi Weltschovi.¹⁴¹ S ohledem na tyto skutečnosti, se otevírá jiná možná interpretace zmíněné dvojice Kafkových dopisů. Tím, co na knihkupci Kafku

¹⁴⁰ KAFKA, Franz: *Dopisy Felici*, s. 522.

¹⁴¹ KAFKA, Franz: *Dopisy přátelům a jiná korespondence*. Přel. Viola Fischerová. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2007, s. 233.

přitahuje, by poté nebyla jeho mužnost, ale fakt, že unikl z osidel manželství. Není onou nešťastnou, zavrženíhodnou touhou touha po lásce, která odmítá posvěcení (či v Kafkově perspektivě poskvrnění) institucí manželství? Nejsou zde, tak jako na mnoha místech v Kafkově díle, společnost a její (nevyslovené) konvence onou instancí, jež formuje odsudek? Nelze v návaznosti na Canettiho *Druhý proces* spatřovat v povídce *Lovec Gracchus* také jakýsi literární komentář ke vztahu s Felicí?¹⁴² A hlavně, nalezneme pro tvrzení, že by povídka skrytě referovala k homoerotické vášni, nějaké oprávnění?

Není to však jen Felice, jak se později ukáže, k níž Kafka v té době pociťuje touhu vyznačenou určitou nemožností. V lázních doktora Hartungena v Rivě se setkává s mladou křesťanskou dívkou, jejímuž kouzlu dočasně zcela podlehne. Na sklonku roku 1913, tedy pár měsíců po lázeňském pobytu, píše: „V sanatoriu jsem se zamiloval do jedné dívky, bylo to ještě dítě, asi 18 let, Švýcarka, která však žije v Itálii u Janova, pro mne tedy bytost dokonale cizí, cizí, zcela nehotová, ale podivuhodná, navzdory své churavosti velice vzácná a opravdu hluboká.“¹⁴³ Sebald tento vztah na základě dostupných pramenů rekonstruuje a věnuje mu ve svém vyprávění významný prostor. S problematikou osudu lovce Graccha jej však explicitně nespojuje. Jak si však všímá Katja Garloff, sdílí tento Kafkův vztah s homosexuální touhou, již Sebald uvažuje jako kryptickou příčinu lovceva posmrtného osudu, jistý „transgresivní“ moment, neboť se jedná o dívku křesťanského vyznání.¹⁴⁴ To, že Kafka vnímal mezikonfesijní vztah jako (přinejmenším pro jeho osobu) neobvyklý, by napovídá jeden zápis v deníku, kde poznamenává, že to bylo vůbec poprvé, co „porozuměl křesťanské dívce a žil takřka úplně pod jejím vlivem“.¹⁴⁵ Vezmeme-li tedy vážně Sebaldův interpretační návrh – ať už ten, jež vyslovuje víceméně explicitně, či ty, jež lze vyčíst z kontextu celku kapitoly, zdá se, jako by vypravěč sugeroval, že se Kafka prostřednictvím povídky *Lovec Gracchus* vyrovnává z nemožností lásky – homosexuální, manželské či mezikonfesijní, s nemožností, jež se mu právě při cestě severní Itálií jeví jako nanejvýš naléhavá a stravující. Ona nemožnost lásky a zároveň touha po ní by pak našly výraz v těkavém pohybu motýla, ve věčné plavbě, v touze po spočinutí, které se nikdy neuskuteční. Byla by to právě tato nemožná touha, touha

¹⁴² CANETTI, Elias: *Druhý proces. Kafkovy dopisy Felici*. Přel. Viola Fischerová. Praha: Prostor, 2004.

¹⁴³ KAFKA, Franz: *Dopisy Felici*, s. 540.

¹⁴⁴ GARLOFF, Katja: Kafka's Crypt: W. G. Sebald and the Melancholy of Modern German Jewish Culture. In: *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*. 2007, s. 123-140.

¹⁴⁵ KAFKA, Franz: *Deníky 1913–1923*, s. 28.

po nemožnosti, jež z lovce ze Schwarzwaldu činí tak truchlivou postavu? Jde však v této touze opravdu o lásku? Není zde láska jen dalším závojem, schránou pro cosi jiného?

Richard T. Gray si v již zmíněné studii všímá ještě jednoho pozoruhodného momentu v Kafkově nedokončeném doznání.¹⁴⁶ Mladý muž, jehož Kafka pronásleduje pražskými ulicemi, nakonec mizí za dveřmi Německého domu. „Cítí se Němcem,“ píše Kafka Felici, „je členem místního německého Kasina, obecního spolku, který však mezi zdejšími Němci platí přece jen za nejvybranější, a chodí pravděpodobně každý večer poté, co zavře obchod a co se navečeří, do Německého domu.“¹⁴⁷ Nelze se na základě této pasáže dopisu domnívat, že tím, co spisovatele na muži fascinuje, je jeho identita, jeho odchod z rodičovského domu, jeho rozchod s židovstvím a příslušnost mezi moderní, německé obyvatelstvo Prahy?¹⁴⁸ Není Kafkovo líčení kryptou, v níž se skrývá rozpor mezi touhou po asimilaci a touhou po znovunalezení vlastní židovské identity, zrcadlenou v úvahách o cestě do Palestiny či snaze umět hebrejsky? Kafka jistě prožíval prostředí vlastní (asimilované, židovské) rodiny jako jho, z něhož je nanejvýš obtížné, ale i žádoucí se vymanit. V jistých obdobích svého života prokazatelně toužil po ztotožnění s vírou svých předků, do Palestiny se však nikdy nepodíval, hebrejštinou vládl jen málo. Zároveň však prahnul po uznání v roli spisovatele, chtěl, aby se jeho prózy četly v okruhu evropských uměleckých a intelektuálních elit, v nichž byly ortodoxní představy judaismu považovány spíše za zpátečnictví. Zdá se, jako by trpěl nedokonalostí své asimilace, ale i ztrátou vlastního původu. V této perspektivě se interpretace K. Garloffové jeví jako poměrně plauzibilní. Ale opět se můžeme ptát, zdali takový komplikovaný výklad skutečně nachází oporu v *Pocitech*, *Závratích* a v *Lovci Gracchovi*?

Zdá se tedy, že Sebaldův román nabízí vícero způsobů, jak Kafkovy fragmenty gracchovské látky číst, a ačkoli první z uvedených variant vystupuje s textu výrazněji, i další mají jistou relevanci. Nebylo by ale možné se domnívat, že všechny tyto interpretace jsou jedním z mnoha švindlů (Schwindel), jež Sebaldův román připravuje svému čtenáři. Není možné vyčíst mezi řádky ještě i výklad jiný, podstatně

¹⁴⁶ GRAY T. Richard: *Ghostwriting: W. G. Sebald's Poetics of History*, s. 107.

¹⁴⁷ KAFKA, Franz: *Dopisy Felici*, s. 337.

¹⁴⁸ GARLOFF, Katja: *Kafka's Crypt: W. G. Sebald and the Melancholy of Modern German Jewish Culture*, s. 132.

existenciálněji? Není možné spatřovat v Gracchově postavě, jakož i ve způsobu, jakým se objevuje a zase mizí v textu *Pocitů. Závratí*, ztvárnění naděje, očekávání mesiáše: pohyb přežívání minulého, jež volá po záchraně (*Rettung*)?

3. Dvojí závěr aneb přízraky v literatuře i ve skutečnosti

a)

Představení a podrobnější analýza aluzivních situací vztažených ke kafkovskému korpusu, jež byly provedeny v centrální části této práce, poskytují dostatek materiálu k určitým obecnějším soudům o Sebaldově práci s pretexty přinejmenším v tomto románu, jakož i ke zhodnocení výchozích teoreticko-metodologických impulzů. Při rozboru jednotlivých aluzivních forem se ukázal jako nosný v první řadě Homoláčův důraz na otázku signalizovanosti, přičemž Sebald signalizaci činí buď kryptickou (názvy kapitol) či klamavou (stendhalovská kapitola) nebo ji zcela opomíjí. Svou metodologickou relevanci dále prokázal důraz Udo Hebela na lokalizaci a kotextualizaci aluze. Je zjevné, že kontext zásadně určuje výsledný smysl aluze. Čtenář, který pátrá po významu intertextuálního křížení, musí vedle pohybu po vertikální ose (směrem k pretextům) dbát i pohybu v horizontální rovině textu a zohlednit okolí aluzivní situace. Při interpretaci *Pocitů*. *Závratí* se v tomto ohledu ukázalo, že podstatný není jen bezprostřední kontext aluze, ale i kontext poměrně vzdálený, jakož i celek románu jako takový. Zároveň se stalo zjevným, že kontext, jakož i další kategorie uváděné Hebelem, které jsme sledovali (zejména lokalizace pretextové pasáže v rovině diskurzu/narativu), mohou spíše než k vyztužení jednotného a definitivního významu aluzivní pasáže přispívat k jeho podryvání a zpochybňování. Tím jsme se přiblížily úvahám Renate Lachmann, která popisuje intertextuální místa jako místa sémantické exploze, či myšlenkám Laurenta Jennyho, který zdůrazňuje disruptivní potenci intertextu. Například pluralita lokalizací (do stendhalovské, cestopisně-autobiografické i kafkovské kapitoly) stejného pretextu (zjevení těla na kavalci) měla za následek jednak zpochybnění původu aludovaného textu, jednak narušila i důvěryhodnost vyprávění jako celku. V tomto kontextu se zdá relevantní také problematika (ne)možnosti opakování, kterou ikonicky tematizuje Louis J. Borges v textu *Autor Dona Quijota Pierre Menard*. Zpochybnění se však netýká jen opakování, ale citování jako takového. Není možné citovat a zachovat (zcela nedotčený) původní smysl textu, neboť kód se v každé promluvě zachvěje jako voda v misce a nezůstane týž, a hlavně nic jako původní (definitivní) smysl neexistuje. Ten, jenž cituje přichází, vždy po (Nach; srov. úvahy Gerharda Richtera), což znamená, že aludující text se váže k citovanému textu (afirmuje jeho citovatelnost) a zároveň se od něj vědomě odlišuje (destruuje jeho jednotu a vlastní autochtonii). U Sebaldy se tato podvojná

pozice ukazuje v tom, že prostřednictvím svého psaní jednoznačně vzdává hold svým předchůdcům, k jejich dílům však rozhodně nepřistupuje jako k nedotknutelným entitám, ale spíše jako k materiálu určenému k brikoláži a ornamentální konstrukci. Tím, že intertextuální pasáže fungují jako kostra (ale zároveň i jako enigma) románu, se dostává konkretizace Jennyho úvahám o vztahu narativu a intertextuality. Ačkoli jsem v úvodu předznamenala, že poststrukturalistické promýšlení intertextuality nebude s touto prací příliš rezonovat, na několika místech se ukázalo, že Sebaldovy artistní způsoby konstrukce aluzivních situací mohou sugerovat jistý neautorský pohyb intertextu napříč časem tam i zpět. Zároveň ale Sebald v románu sugeruje vysloveně anti-postrukturalistické založení románu v žité zkušenosti zázračných konstelací. Interpretace gracchovského korpusu na základě prožitků z lázeňského pobytu by pravděpodobně myšlení Julie Kristevové a Rolanda Barthesa také příliš nekonvenovala. Genettovo rozlišení různých druhů intertextuality figurovalo v pozadí tematizace žánrového zasazení Sebaldova románu, přičemž se ukázalo, že dominantně cirkulující architextuální kódy jsou v tomto díle systematicky posouvány ke svým mezím. Z hlediska dějin románové formy a teorie postmoderního psaní lze konstatovat, že se Sebald v *Pocitech. Závratích* pohybuje v podstatě na hranici mezi modernou a postmodernou. Sebaldova práce s intertextualitou vykazuje značnou rafinovanost a komplexnost a klade tak na čtenářské kompetence (viz Riffaterre) značné nároky. Viděli jsme například, že v jedné aluzivní pasáži Sebald kombinuje vícero pretextů či že činí historicky reálné postavy mluvčími Kafkova světa, obojí vyžaduje – aby bylo zdárně dešifrováno – poměrně solidní znalost zdrojového textového korpusu. V životopisné kapitole nicméně Sebald postupuje povýtce konzervativně a své líčení důsledně zakládá na existujících pramenech, a lze tak konstatovat, že kafkovská kapitola je čtenářsky nejvstřícnější. Její sdělení je však zároveň rozrušováno kapitolami zbývajícími, a tak lze tuto „tradičnost“ líčení Kafkovy cesty považovat za jeden ze švindlů, jež tento román připravuje svému čtenáři. Genettovský význam paratextu se zde konkretizuje právě v tom, že vágní a se samotným textem na první pohled nesouvisející název (*Schwindel. Gefühle*) může fungovat jako určitá nápověda, jak román číst, totiž podezřívavě a pozorně, autor je veliký švindlíř. Za svého druhu švindl jsem označila i Sebaldem předloženou interpretaci *Lovce Graccha* a naznačila jsem, že smysl lovcova putování textem románu i zásvětím je založením něčím jiným než trestem za nedovolenou touhu. To budiž tématem druhé části závěru.

b)

V jednom z fragmentů k lovcí Gracchovi se starosta Rivy omlouvá, že pro každodenní starosti dosud neměl kdy, aby na osud lovce myslel, dává zároveň najevo přesvědčení, že domnívá-li se Gracchus, že jeho příběh každý zná, pravděpodobně se mylí. Prosí proto lovce, aby mu o sobě něco pověděl, „něco, co by dávalo jistou souvislost“.¹⁴⁹ Lovec odpovídá již zmíněným poukazem na staré historiky.¹⁵⁰ Citovaná pasáž však obsahovala ještě tento přeškrtnutý text: „...je to šepot v objetích, obchodníci to říkají kupujícím, vojáci to zpívají při pochodu, kazatel to vyvolává do kostela, dějepisci ve své pracovně hledí s otevřenou pusou na to, co se dávno odehrálo, a neustále to popisují, tiskne se to v novinách a lid si to podává z ruky do ruky, telegraf byl vynalezen, aby to rychleji kolovalo kolem zeměkoule, vykopává se to v zasypaných městech a výtah se s tím řítí ke střeše mrakodrapů, železniční pasažéři to hlásají z oken v zemích, jimiž projíždějí, ale ještě před tím to vykřikují divoši jim, dá se to vyčíst z hvězd a jezera to zrcadlí, potoky to vynášejí z hor a sníh to zase sype na vrcholky.“¹⁵¹ Lovec Gracchus odmítá prozradit, kým ve skutečnosti je, zároveň ale soudí, že to přece všichni vědí či přinejmenším tuší, že je jakýmsi úběžníkem všech příběhů, myšlenek, historických studií. Co je tím nejstarším, nezapomenutějším a zároveň nejuniverzálněji platným vyprávěním?

Možná je to opravdu příběh naplněné lásky, možná právě touha po lásce nalézá své zoufalé vyjádření v onom gestu položení ruky na koleno bližního, které si představuje (Sebaldův) Kafka ve Vídni,¹⁵² podobné tomu, jež činí i lovec Gracchus v rozhovoru se starostou Rivy. Možná je však hledání dokonalé lásky či doufání v její naplnění právě onou fatální záměnou, jíž se dopouští nejen starosta Rivy, ale i lovec Gracchus, když na moment zadoufá, že by mohl v Rivě zůstat, že by ho starosta mohl spasit.¹⁵³ Možná totiž všechno to hledání dokonalé lásky odkládá hledání podstatnější, hledání naděje. Té se však nedostává, a to ani milencům, jak krásně vyjadřuje Benjamin, když interpretuje Goethovy *Spříznění volbou*: „V symbolu hvězdy se totiž Goethovi kdysi zjevila naděje, kterou musel vyjádřit pro milence... „Naděje mihla se nad

¹⁴⁹ KAFKA, Franz: *Povídky II*, s. 262–263.

¹⁵⁰ „Ach souvislost. Ty staré, prastaré historiky. Všechny knihy jsou toho plné, ve všech školách to učitelé malují na tabuli, matka o tom sní, zatímco dítě pije u prsu – a ty člověče, tu sedíš a ptáš se mne na souvislost. Tys musel mít vybraně prostopášné mládí“ (tamt.).

¹⁵¹ KAFKA, Franz: *Povídky II*, s. 404.

¹⁵² SEBALD, W. G.: *Pocity. Závratě*, s. 108.

¹⁵³ Kafka ve Vídni položil ruku na koleno imaginárnímu Grillparzerovi.

jejich hlavami jako hvězda, padající z nebe.' Milenci ji však nepostřehnou a vskutku nebylo lze říci jasněji, že poslední naděje nikdy není nadějí toho, kdo ji chová, ale pouze těch, pro něž je chována... Naděje je nám dána jen kvůli těm, kdo ji nemají."¹⁵⁴

Není-li však naděje v tomto životě dosažitelná, není-li možné, aby byl mesiáš – její nositel – rozpoznán (a to, jak naznačuje jedna z možných interpretací lovce Graccha, ani jím samým), co zbývá? Co zbývá, je-li minulost plná přízraků a budoucnost prostá naděje na spásu? Tím, co se zračí v trudném údělu lovce ze Schwarzwaldu (přinejmenším, migruje-li nejen pozemskými vodami, ale i texty), tím, na co se odvolává Benjamin ve *Vyprávěči*, tím, co realizuje Sebald v *Pocitech. Závratích*, je moc (ale i nemoc) vyprávění. Vyprávění není nástrojem, jak spásu získat, je však cestou, jež může dosvědčit její možnost. Petr Málek to přesně vystihuje, když ve své *Melancholii moderny* popisuje příběh lovce Graccha, nikoli náhodou chvíli poté, co zpřítomňuje příběh Šahrazádin. Lovcův osud podle něj ztělesňuje „stav snově neskutečného života, který se vymyká empirickému uchopení, existence, již je odepřeno časové naplnění a jež se může uskutečňovat jen v gestu nepřetržitého psaní. [...] Figura písíciho lovce ze Schwarzwaldu, jehož nezavršitelná existence, v odkladu se v gestu psaní stává neukončeným a neukončitelným textem, se právě pro svou sebereflexivní povahu stává emblémem pro Kafkovy fiktivní texty, neboť i ty zůstávají často bez konce. Příklad Kafkova Graccha, jenž nemůže zemřít, odhaluje hlubokou souvislost mezi vyprávěním a smrtí.“¹⁵⁵

Co však lze vyprávět v době, v níž se zdá, že již vše bylo řečeno; v době, kdy už i dějiny řekly své poslední slovo (Fukuyama); co lze vyprávět s vědomím, že člověk přichází vždy příliš pozdě (Bloom), že ačkoli obětuje psaní i to poslední, neobstojí (Kafka)? Ty staré prastaré historiky. Stále dokola, stejné a jiné. A právě intertextuálně konstruovaný text je tomuto (nemocnému či jedinému spravedlivému, to ať čtenář posoudí sám) dějinnému vědomí nejpřiléhavější. Není tedy jen manýrou určenou intelektuálně zdatnému čtenáři, ale odpovědí na překérní situaci moderního člověka a snad i způsobem, jakým zachránit minulost, a možná i sebe sama. Román *Pocity. Závratě* je bezpochyby příběhem o hledání (naděje, vyprávění, vlastního původu, pravdivého obrazu minulosti...). Vypravěč se vydává po stopách Stendhalových a Kafkových, vrací se do míst vlastního dětství, pátrá v knihách, hledá náznaky

¹⁵⁴ BENJAMIN, Walter: Goethova Spříznění volbou. In: *Výbor z díla I. Literárněvědné studie*. Přel. Martin Ritter. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 230–231

¹⁵⁵ MÁLEK, Petr: *Melancholie moderny. Alegorie, vypravěč, smrt*. Praha: Dauphin, 2008, s. 121–122.

souvislostí, snaží se na cestách uniknout tísní a melancholii. Je to však také příběh o nenalézání. Pavel Zajíček v písni *Křídlo anděla* zpívá: „Hledal jsem to v knihách, / nenašel, / hledal jsem to v tichu, / nenašel, / hledal jsem to na cestách, / nenašel, / hledal jsem to v zapomnění, / nenašel. // Našel jsem na ulici křídlo / mrtvého ptáka / nebo to bylo křídlo / mrtvého anděla / už nevím.“¹⁵⁶ Tyto verše možná jinými slovy popisují zkušenost, již Sebald ve své prvotině ohledává. Člověku, zvláště pak tomu, jenž je pln saturnského světobolu, nezbývá než hledat naději, s důvěrou a pozorností očekávat příchod mesiáše, zároveň však nic není jistější než, že tato naděje nebude nalezena, že mesiáš nebude rozpoznán. Co zbývá? Vyprávět... „Ach ty staré, prastaré historky“...



Jan Peter Tripp, *Remember Max (Vzpomínka na Maxe)*

¹⁵⁶ Pavel Zajíček a DG 307: Křídlo anděla. In *Kniha psaná chaosem* <www.youtube.com/watch?v=1WBtCrzkYZk>.

4. Komparativní dodatky

a) Demetzovy *Aeroplány nad Bresciou a Pocity. Závratě*

Srovnání románu Petera Demetze *1909: Aeroplány nad Bresciou*¹⁵⁷ se Sebaldovou románovou prvotinou se nabízí na první pohled. I zde čtenář totiž nalézá vyprávění o Kafkově cestě do Rivy del Garda. Zatímco se však Sebald soustředí na Kafkovu druhou cestu (1913), Demetz věnuje větší pozornost Kafkově prvnímu pobytu na severním břehu Gradského jezera, který se uskutečnil na přelomu srpna a září roku 1909). V jeho rámci se pražský literát spolu s bratry Brodovými (Ottou a Maxem) zúčastnil letecké přehlídky konané v nedaleké Brescii, ta je ústředním námětem Demetzova románu. Kafkovu pozdějšímu pobytu, zakončenému v sanatoriu doktora Hartungena však Demetz věnuje také několik řádků, krátce se dotkne i možného významu povídky *Lovec Gracchus*. Jednou z kapitol evokuje Kafkův článek o aviatické přehlídce a významovému spektru, jež v Kafkových textech nabývá létání.

Styčných bodů mezi oběma romány lze najít poměrně hodně, pro oba texty například platí, že v nich dochází ke značným posunům oproti klasickému vymezení žánru. Demetz koketuje s žánry cestopisu, kroniky, eseje a biografie, přičemž dominuje žánr historického románu. Výsledným tvarem je román-mozaika, přibližující konkrétní historickou událost prostřednictvím detailního popisu dění na letecké přehlídce, který je doplněn vyprávěním zaostřeným vždy na určitou perspektivu konkrétního účastníka – na jedné straně pilotů (Curtiss, Rougier, Blériot a další), na straně druhé literátů (D'Annunzio, Kafka, Brod). Stejně jako Sebald neodkazuje Demetz k použitým zdrojům skrze poznámkový aparát. Na rozdíl od něj však prostřednictvím předmluvy poskytuje čtenáři jistá vodítka, jak *Aeroplány* číst. Považuje knihu za „zábavné čtení“, „nikoli za učenou monografii“.¹⁵⁸ Rád by čtenáři zprostředkoval úchvatné, byť často groteskní počátky aviatiky a reakce, jež pohled na letícího člověka vzbuzoval v divácích. V úvodu popisuje, s jakým nadšením při bádání nad Kafkovým vztahem k Praze našel jeho reportáž z leteckých závodů, a když se při studiu italských futuristů dozvěděl, že se stejné události účastnil i Gabriele D'Annunzio, rozhodl se tuto konstelaci prozkoumat důkladněji a vydal se do Bibliotheca Queriniana v Brescii, aby si prošel dostupné prameny.¹⁵⁹ Podobá se tedy, že tak jako u Sebaldy stojí i zde v základu jistý údiv nad historickou konstelací, po němž následuje

¹⁵⁷ DEMETZ, Peter: *1909: Aeroplány nad Bresciou*. Přel. Josef Moník. Praha: Prostor, 2003.

¹⁵⁸ Tamt., s. 10.

¹⁵⁹ „Zarazil mě očividný nepoměr, kterým se náhodné setkání vyznačovalo: Kafka na levném místě pro diváky za dvě liry, D'Annunzio korzující mezi celebritami“

jednak cesta na inkriminované místo a jednak pečlivé studium pramenů. Demetz však není, tak jako Sebald, zábleskem konstelace zasažen či pronásledován; podržuje si pro historika typický odstup. Vypráví s nadšením, bezpečně usazený ve své pracovně. Oběma autorům je tedy společná láska k archivům a inklinace k margináliím. Demetz vychází z Kafkova juvenilního článku o létání, Sebald z poměrně nevelkého souboru dokumentů, jež z cesty severní Itálií vzešly. Tak jako autor *Pocitů. Závratí* prokládá i Demetz svůj text řadou fotografií (mnohdy doprovázených ekfrází), nenakládá s nimi však nikterak mystifikačně a subverzivně. Plně naopak využívá jejich ilustrativní a autentizační charakter a doplňuje je legendou. Při rekonstrukci Kafkova pobytu v Rivě čerpá Demetz vedle reportáží v soudobých novinách a bedekrech primárně z deníkových záznamů a dopisů. Na rozdíl od Sebalda však jeho vypravěč zůstává zřetelněji oddělen od toho, co vypráví.¹⁶⁰ Oba postupují od rekonstrukce někdejších žitých zkušeností k interpretaci možného otisku těchto zážitků v literárních textech.

Jak tedy Demetz vypráví o Kafkově pobytech v Rivě a co z toho vyvozuje? Vypravěčovo líčení dovolené, jíž strávil Franz Kafka v září 1909 s Maxem a Ottou Brodovými v severní Itálii, je uvozeno vykreslením peripetií kolem Kafkovy žádosti o pracovní volno. Následuje popis cesty a líčení radovánek, jimž se tři přátelé oddávali na břehu Gardského jezera. Množstvím detailů (data, místa, vlakové spoje atd.) dává autor čtenáři na srozuměnou, že vyprávění je podloženo historickými fakty. Nebrání se však ani spekulaci; usuzuje například, že to byl právě Kafka, kdo po shlédnutí titulní strany místních novin navrhuje svým společníkům výlet do nedaleké Brescie a shlédnutí letecké přehlídky. Max Brod vyzval Kafku, aby oba své zážitky vylíčili v reportážích. Přátelé, poznamenává Demetz, se ve svých textech neomezovali jen na létání a piloty, stejnou, ba větší měrou se soustředili na popis diváků, módy, krajiny a celkové atmosféry. Z autorova vyprávění o návštěvě Brescie zřetelně vystupují jednak zmínky o Kafkově soucitné povaze, jednak o lhostejnosti, s níž naši tři cestovatelé přistupovali k dobové atmosféře – napětí mezi rakousko-uherskou monarchií a Itálií, které vygradovalo o pár let později ve válku.¹⁶¹

¹⁶⁰ „Až dosud byl můj cestopis s rychlými a pomalými vlaky, modrou oblohou, malebnými skalami a jezerem až příliš jednoznačný. Ale v Kafkově případě bylo všechno, jako obvykle, trochu komplikované, přestože ne všechny těžkosti si přivodil sám“ (tamt., s. 25–26).

¹⁶¹ Srov. konflikt s vozkou: „Kafka si uvědomil, že chudák vozka je nejen rozezlený, ale i politováníhodný. Přátelé se nezachovali správně a Kafka smutně poznamenal: ‚Takhle se v Itálii nemůžeš chovat. Jinde by to snad bylo správné, ale ne v Itálii.‘“ (tamt., s. 32); špinavost penzionu v Brescii: „Kdo, mohl by se někdo ptát, by měl odvahy necítit hlubokou lítost, když vidí takovou špínu?“ (tamt., s. 31); „Naši přátelé, kteří se nestarali o mezinárodní politiku, možná podcenili nálady, které právě v Itálii panovaly... Naši tři neznámkové v cizině prostě přehlíželi protirakouské nálady mezi lidmi, hlavně v pohraničních oblastech.“

Jak již bylo řečeno, dotýká se Demetz v románu i Kafkova druhého pobytu v Rivě – osamoceního prodlévání v sanatoriu doktora Hartungena v září 1913. Úvodem poznamenává, že si Kafka město vklíněné mezi hory a jezero podržel v paměti „jako místo slunečného svitu a sladké melancholie, kde nepociťoval žádnou úzkost“.¹⁶² Čtyři roky po výletu s bratry Brodovými se mu Riva „stala útočištěm ve chvíli krize a zoufalství, skrýší před Felicí a místem deseti nepředvídaných, zázračných dnů štěstí, které zde prožil s jednou mladičkou Švýčarkou.“¹⁶³ Před vyličením samotného pobývání v sanatoriu autor krátce shrnuje genezi Kafkova vztahu s Felicí a podobně jako Sebald se věnuje i Kafkovu pobytu ve Vídni, Terstu, Veroně a Benátkách. Jak bylo řečeno, oba autoři zjevně sdílí i zdroje (Kafkovy deníky a dopisy), ve výběru z nich a ve způsobu jejich zpracování se však liší. Jak Demetz, tak Sebald si například všimají Kafkova pláče v kině ve Veroně, či momentu, kdy pražský spisovatel seděl v trávě „před sebou zvlněné rákosí, po pravé straně výběžek Sirmione, po levé pobřeží až k Manebře“ a kdy šťastně shledává, že nikdo netuší, kde zrovna je.¹⁶⁴ Oba také rámují a interpretují Kafkovu cestu do Rivy zoufalstvím, do nějž jej uvrhl vztah s Felicí, a vyprávějí o kratičkém vzplanutí k mladé Janovance, s níž Kafka v sanatoriu sdílel stůl – oba líčí Kafkovu cestu v melodramatických odstínech, v nichž hlavní roli hraje nenaplněná či nenaplnitelná láska. Na rozdíl od Sebald ale Demetz zpřítomňuje i jeden dojemný a typicky kafkovsky komický zápis, který pojednává o jakési tiché poště, kterou se oba zamilovaní po večerech v sanatoriu dorozumívali.¹⁶⁵ Páso z dopisu Felixi Weltschovi věnovaný vykládání karet, jež Sebald vypráví možná coby prefiguraci nešťastného

Domáci nebyli zrovna nadšeni, že musí obsluhovat tre Austriaci, kteří měli navíc v kapse málo peněz“ (tamt., s. 35–36).

¹⁶² Tamt., s. 37.

¹⁶³ Tamt.

¹⁶⁴ SEBALD, W. G. *Pocity. Závratě*, s. 115; srov.: „Seděl na trávníku, pozoroval vlny v rákosí, Sirmione napravo, Manebra nalevo, a napadlo ho, že je vlastně šťastný, protože nikdo neví, kde přesně je“ (DEMETS, Peter: 1909: *Aeroplány nad Bresciou*, s. 41).

¹⁶⁵ V Kafkově deníku z roku 1913 čteme: „Rád bych psal pohádky (proč to slovo tak nenávidím?), které by se mohly líbit W. a které by v sanatoriu měla někdy při jídle pod stolem na klíně, ve volných chvílích je četla a strašlivě zčervenala, jakmile by si všimla, že lékař stojí už nějaký čas za ní a pozoruje ji. Jak byla někdy, vlastně pokaždé, při vyprávění vzrušená (pozoruji, že se bojím té až fyzické námahy při rozpomínání, bolesti, pod níž se pozvolna rozevírá nebo zprvu alespoň trochu vzdouvá podlaha bez myšlenkového prostoru). Vše se vzpírá zapsání... Co si ostatně myslet o tom, že jsem dnes večer celý dlouhý kus cesty přemýšlel, o jaké radovánky jsem se známostí s W. připravil, protože ta Ruska by mě možná, naprosto to není vyloučené, pustila v noci do svého pokoje, který ležel šikmo proti mému. Zatímco můj večerní styk s W. spočíval v tom, že jsem jakousi ťukací řečí, na které jsme se nikdy definitivně nedohodli, ťukal na strop svého pokoje, ležícího pod jejím, přijal její odpověď, vyklonil se z okna, pozdravil ji, jednou si od ní nechal požehnat, jednou se snažil chytit stužku, kterou spustila dolů, hodiny proseděl na okenní římse, slyšel každý její krok nahoře, každé náhodné ťuknutí si mylně vykládal jako dorozumivací znamení, poslouchal její kašel, její zpěv před usnutím“ (20. 10. 1913, KAFKA, Franz: *Deníky 1913–1923*, s. 30).

osudu lovce Graccha, zase vynechává Demetz.¹⁶⁶ Tyto preference ve výběru ze sdíleného materiálu nejsou bez významu. Poukazují totiž k rozdílným záměrům, jež oba autoři ve svém vyprávění sledují. Přestože si jsou obě ztvárnění v mnohém velmi podobné, to Sebaldovo vyhlíží přeci jen trochu pochmurněji. Demetzovým záměrem je dle mého názoru vykouzlit na čtenářově tváři pousmání, viz ono „zábavné čtení“ zmíněné v předmluvě – Kafkův zjev je vykreslen s něhou, ale s tendencí ke grotesce. Sebald naproti tomu sleduje patetické (ve smyslu spoluprožívaného utrpení) vyznění Kafkova životního příběhu – jeho Kafka je Sebaldův bližní – osamocený melancholik, pronásledovaný pocity, závratěmi, neschopný milovat i lásky se vzdát, tragicky připoutaný k údělu spisovatele. Uvedme několik příkladů. Tíseň, jež Kafku přepadá ve Vídni, odbývá Demetz následovně: „Mám za to, že Kafka chtěl opustit Vídeň co nejrychleji: posedával na zábradlí před budovou parlamentu (kde se konala konference o pojišťovnictví), smutně bloumal ulicemi, uvažoval o marnosti vztahu s Felicí a 14. září nasedl na rychlík do Terstu, odkud pokračoval do Benátek, kde se musel zotavovat z groteskního záchvatu mořské nemoci.“¹⁶⁷ Sebald popisuje Kafkovo vídeňské naladění takto: „Většinu času je mu velmi zle. Trpí sklíčeností a poruchami zraku. Přestože odřiká všechny schůzky, zdá se mu, že je stále pohromadě se strašnou spoustou lidí. Sedí pak u stolu jako přízrak, má těžkou klaustrofobii a zdá se mu, že každý pohled, který o něj zavadí, mu proniká do nitra... V noci trpí dr. K. nespavostí. Berlínská záležitost ho nenechává v klidu. Marně se převaluje v posteli, dává si na hlavu studené obklady, postává dlouhé chvíle u okna, hledí dolů na ulici a přeje si, aby ležel o několik poschodí níž v zemi.“¹⁶⁸ Symptomatické se ukáže být i srovnání ekfrází oné slavné fotografie Kafky v kulise aeroplánu z vídeňského Prátru. Zatímco Demetz má za to, že Kafka se směje, protože si při té příležitosti vzpomněl na leteckou přehlídku v Brescii a dovolenou s přáteli; Sebald se domnívá, že se Kafka sám diví, že při fotografování jako

¹⁶⁶ „Je tomu několik večerů, co nás tu sedělo 6 lidí pohromadě a jakási mladá, velmi bohatá, velmi elegantní Ruska nám všem z nudy a zoufalství, protože elegantní lidé jsou mezi neelegantními mnohem ztracenější než naopak, vykládala karty... V konstelaci jedné slečny stálo, že bude starou pannou, a v mých konstelacích se, což se jinak jinde nestalo ani v náznaku, všechny karty, které obsahovaly lidské figury, odsunuly co možná nejdál ode mne na kraj, a dokonce i takové byly jednou jen dvě, jednou, myslím, ani jedna. Místo toho se kolem mne bez ustání točily ‚starosti‘, ‚bohatství‘ a ‚ctižádost‘ jediná abstrakta, která karty znají, kromě ‚lásky‘... Věřit zrovna kartám je podle všeho nesmysl... ověřit účinkem, který na mne měla konstelace slečny, jež se má stát starou pannou. Je to dokonale milá mladá dívka, na níž vnějškově, snad až kromě účesu, nic na budoucí starou pannu nepoukazovalo, a přece, aniž jsem předtím o té dívce v nejmenším uvažoval, už od samého začátku jsem ji litoval, ne kvůli její přítomnosti, nýbrž naprosto jednoznačně kvůli její budoucnosti“ (KAFKA, Franz: *Dopisy přátelům*, s. 234–235).

¹⁶⁷ KAFKA, Franz: *Deníky 1913–1923*, s. 41.

¹⁶⁸ SEBALD, W. G.: *Pocity. Závratě*, s. 107–108.

jediný „dokáže v té výšce ještě vykouzlit cosi jako úsměv.“¹⁶⁹ Ani onen viditelný úsměv neplatí pro Sebald za jistý. Demetz také mnohem více než Sebald používá ironickou zkratku. Na jednom místě například parafrázuje Kafkovu poznámku o tom, že se „cítí, jako by měl v sobě velký kámen a duši jako pouhé kalné světlo“,¹⁷⁰ a nedlouho poté poznamenává: „Jen co se zapsal v sanatoriu dr. Hartunga von Hartungena v Rivě, kámen překvapivě ožil. Přes chodbu bydlela koketní ruská dáma a v pokoji nad ním přitažlivá švýcarská dívka.“¹⁷¹ Nelze říci, že by byl Sebaldův text zcela prostý míst, kde se čtenář pousměje a pobaví nad Kafkovým počínáním, ve srovnání s Demetzem však vyjde najevo, že misky vah se přece jen překlopily na stranu trudnomyslnosti. Ačkoli Sebald neopatřil svůj román návodnou předmluvou, přece jen můžeme vycházet z názvu románu – pocity mohou způsobovat závratě, a Sebaldův Kafka tuto definici splňuje nebývale přesně. Veškeré prožívání bobtná a stává se závratným – nejistým, snovým, a přesto nanejvýš naléhavým. Demetzův Kafka působí ve srovnání se Sebaldovým Kafkou-přízrakem jako člověk z masa a kostí. Zásadní rozdíl však jistě spočívá v Sebaldově tendenci k určité mystifikaci (viz klamavé signalizace aluzí) a celkově v intenzivní práci s intertextualitou, které u Demetze zcela chybí. Demetz využívá Kafkovy texty k tomu, aby rekonstruoval reálné dění, samozřejmě v podobě mírně zakřivené vlastním záměrem. Sebald využívá pretexty jako konstrukční princip celku románu; skrze jejich opakování a komplexností aluzivních situací zvyšuje sémantickou hloubku vlastního vyprávění; a odkazuje tak čtenáři nikoli náhled toho, jak to bylo, ale jistou eidetickou variaci přežívání (*Nachleben*) Kafkova odkazu, ve víře že právě tento enigmatický způsob zpřítomnění může být minulosti práv.

Podívejme se závěrem na Demetzovu interpretaci *Louce Graccha* v komparaci se Sebaldem. Tak jako Sebald, spatřuje Demetz v povídce výrazný otisk Kafkovy zkušenosti, povídka „naznačuje, že jeho texty a život spolu souvisí úžeji, než by abstraktní kritika chtěla přiznat.“¹⁷² Demetz zmiňuje slovní hříčku ve jménech Gracchus-Kafka a shodu topografických údajů literárního textu se severoitalským městem. Sebald, jak bylo řečeno, vidí v povídce podobenství o „pokání za touhu po lásce“, v náznacích určené jako homosexuální.¹⁷³ Demetz text interpretuje tradičněji,

¹⁶⁹ DEMETZ, Peter: 1909: *Aeroplány nad Bresciou*, s. 109.

¹⁷⁰ Tamt., s. 41.

¹⁷¹ Tamt., s. 42.

¹⁷² Tamt., s. 43.

¹⁷³ SEBALD, W. G.: *Pocity. Závratě*, s. 122.

byť i on v nitru povídky spatřuje milostnou problematiku. V postavě lovce Graccha se dle něj „zvláštním způsobem prolíná Wagnerův Bludný Holanďan s věčným židem Ahasverem.“¹⁷⁴ Lovec hledající „štěstí, klid a spásu“ přijíždí do Rivy a žádá o audienci u starosty města, v naději, že mu je snad bude s to poskytnout.¹⁷⁵ Závěrem kafkovské kapitoly Demetz píše: „Příběh, je-li to příběh, prozrazuje něco o Kafkově neklidu během druhé cesty do Rivy, jako kdyby Charónova loďka vybočila z kurzu. Nedokázal Felice milovat, zároveň nebyl schopen se od ní cele osvobodit a ve svém zklamání chtěl nalézt třpytivý okamžik slastného odkladu. ‚Tak vy jste mrtvý, ale přece žijete?‘ ptá se starosta v povídce a odpověď lze najít v Kafkově deníku po setkání s G(ertrudou) W(asnerovou) – v jeho přání zemřít a současné touze setrvat při životě, jako kdyby to byl jeho poslední okamžik.“¹⁷⁶ Demetz zde odkazuje na následující deníkový záznam: „Sladkost smutku a lásky. Jak se na mě v loďce usmívala. To bylo ze všeho nejkrásnější. Neustále toužit po smrti, a přece se ještě držet, jedině to je láska.“¹⁷⁷ Smysl povídky *Lovec Gracchus* tkví tedy podobně jako u Sebalda v po(z)držení (ne)možnosti lásky – pozdržení možné lásky k Felici a podržení nemožného vztahu ke G. Otázka viny a osudu u Demetze zůstává stranou. Lovec Gracchus alias Kafka uvízl v mezisvětě, neboť není schopen jiné lásky než odsouzené k smrti. Eros a thanatos v dokonalém spletení.

*

Srovnání Demeztova a Sebaldova přístupu ke Kafkovi lze provést ještě i na jiné rovině. Oba autoři totiž usouvztažňují Kafkovo psaní a myšlení s rozvojem techniky, jehož nejvýraznějšími projevy jsou počátkem 20. století rozmach aviatiky a filmu. Podívejme se tedy nyní ještě v krátkosti na Sebaldovu esej *Kafka v kině*¹⁷⁸ vydanou v souboru *Campo Santo* a zmíněnou kapitolu *Aeroplánů* nadepsanou *Kafka a vzdušní psi*.

Sebaldova benjaminovskými laděná esej vychází z monografie Hannse Zichlera, která mapuje Kafkův vztah k filmovému médiu a již Sebald řadí mezi nečetné plodné práce kafkologické provenience. Spolu se Zichlerem Sebald usuzuje, že „vejít téměř bez přechodu do pomíjivých obrazů, jež mu unikají mezi prsty stejně jako skutečný život, muselo být pro Kafku, který toužil po naprostém potlačení své reálné osoby, jako

¹⁷⁴ DEMETZ, Peter: 1909: *Aeroplány nad Bresciou*, s. 43.

¹⁷⁵ Tamt.

¹⁷⁶ Tamt., s. 44.

¹⁷⁷ KAFKA, Franz: *Deníky 1913–1923*, s. 32.

¹⁷⁸ SEBALD, W. G.: *Campo santo*, s. 130–140.

pokoušení sv. Antonína na poušti.“¹⁷⁹ Tento pohyb k znicotnění, ztvárněný například v textu *Touha stát se indiánem*, mějme na paměti; tvoří totiž spojnici mezi Kafkovým prožíváním filmu a jeho pohledem na ranné letecké pokusy, s nimiž se setkal v Brescii. Sebald dále zmiňuje z dopisů zjevný ambivalentní vztah, jež Kafku vázal k médiu fotografie, výrazně obrazivý (místy až pornografický) charakter jeho psaní, motiv dvojníka a pak zejména přízračnost, jež je charakteristická jak pro raný film, tak i pro Kafkovo prožívání. „Takřka transcendentální pohled“,¹⁸⁰ jímž na nás hledí herci prvních němých filmů, vzbuzoval podle Sebaldy v Kafkovi úděs, byť jistě spojený i s určitým opojným vytržením. Punc smrti, ono barthesovské „toto bylo“, se tak, zdá se, neomezuje jen na fotografii, ale vysvítá i z filmového média. „Prudké pohnutí myslí spojující v jedno bolest ztotožnění a odcizení, když člověk ve výjimečném případě, který se ovšem v kině často opakuje, vidí na plátně sám sebe umírat“, Kafkou otřásl. Spisovatel, jenž „se sám často cítil mezi svými bližními jako přízrak, věděl, s jakou neukojitelnou žádostivostí krouží mrtví kolem těch, kteří ještě nezemřeli“.¹⁸¹ Dvojník se s příchodem nového média stává podle Sebaldy nikoli jevem výjimečným, jakým byl ještě pro romantiky, ale všudypřítomným. V postavě dvojníka krystalizuje jak pro Kafkovo psaní typická porézní hranice mezi realitou, snem a fantastikou, tak myšlenka nahraditelnosti a bezcennosti jedince ve strukturách společnosti. „Všude v Kafkových dílech,“ píše Sebald, „nalezneme náznaky toho, jakou nejasnou hrůzu pociťoval z mutací lidstva, k nimž docházelo s počínající érou technické reprodukce“.¹⁸² Sebald by pravděpodobně souhlasil s Demetzovým tvrzením, že byl Kafka „náruživým milovníkem prvních filmů“,¹⁸³ dodal by však, že se jednalo o přitažlivost nanejvýš ambivalentní. Film, zdá se, byl s to zvláštním způsobem ztělesňovat Kafkovu touhu po zmizení beze stop, zároveň však dával s až nesnesitelnou ostrostí vyvstat temným pocitům, jež Kafku přepadaly, ať už přemýšlel o křehkosti vlastního života či o osudu moderní společnosti, k jejímž problémům byl tak citlivý. Eskapistická a iluzivní potence filmu tak pro Kafku ustupuje schopnosti nechat – řečeno s Adornem – vyvstat disonanci a (rozkladným) hybným silám společnosti.¹⁸⁴

¹⁷⁹ Tamt., s. 132.

¹⁸⁰ Tamt., s. 135.

¹⁸¹ Tamt.

¹⁸² Tamt. s. 134.

¹⁸³ DEMETZ, Peter: 1909: *Aeroplány nad Bresciou*, s. 141.

¹⁸⁴ Na okraj právě provedené analýzy lze uvést ještě jednu scénu z *Pocitů. Závratí*, tentokrát nikoli z kafkovské, ale z „autobiografické kapitoly“, v níž se jedinečným způsobem prolíná téma ohrožení, filmu a tentokrát nikoli dvojníka, ale pro Kafkovo psaní tolik typická dvojice (pomocníci, psi v zámku aj.): „Stále ještě jsem si prohlížel to sdělení, které, jak mne napadlo, mohlo platit i mně, když se ke mně vrhli dva mladíci, zabraní před tím do vzrušeného rozhovoru. Na útěk nebylo pomysleno. Cítil jsem už jejich

Jakým způsobem nahlíží Demetz Kafkův vztah k aviatice – dalšímu přelomovému výdobytku technického pokroku té doby? Při čtení Kafkovy juvenilní reportáže si Demetz všímá zejména toho, že „Kafkova přirovnání nenásilně zbavují aviatiky veškeré heroičnosti a nadživotních rozměrů..., a jejich výkony, dokonce i ty na hraně nových rekordů, stahují dolů z nebes do pozemského, civilního světa školy a úřadu.“¹⁸⁵ Zmiňuje například Kafkovo přirovnání Blériotova porouchaného letadla „k beznadějně blbému a tvrdohlavému žákovi ve škole“ či připodobnění letícího Rougiera k písíciému člověku.¹⁸⁶ Dále historik vyzdvihuje pasáž, v níž se Kafka vžívá do Blériotova vnímání: „„nyní poletí, není nic přirozenějšího“, a přesto se představa o tom, co je přirozené (das Natürliche), nerozpletitelně prolíná se ‚souběžným, obecným pocitem něčeho mimořádného, co nelze odsunout‘“.¹⁸⁷ Podstatným se dále zdá již zmíněný proces miniaturizace, kterou Demetz nalézá v interpretaci inkriminované reportáže Felixe Philippa Ingolda z roku 1978. Dle něj Kafka zážitky z Brescie „převodl do základní metafory proměny v něco malého (*ins Kleine*) a ve zmizení beze stop (*ein spurloses Verschwinden*)“, přičemž cituje rozhovor s Gustavem Janouchem, v němž Kafka údajně „zastával názor, že pohyb zmizení vytváří možnost sebeztracení a šťastné seberealizace“. Demetz však vyjadřuje pochybnost, „jestli je možné číst raného Kafku ve světle jeho pozdějších názorů“. Sám se vydává cestou interpretace těch literárních textů, v nichž se objevuje létání – *Popisu jednoho zápasu*, *Dětem na venkovské silnici*, fragmentu *Obchodník a Výzkumu jednoho psa*. Slavná pasáž v *Popisu*, v níž se ústřední postava povídky vznese nad Karlův most, sice, jak Demetz připomíná, obsahuje pro Kafku neobvyklou lehkost; tento let je však záhy ukončen, když jej otravný společník záhy stáhne za nohu „dolů k zemi a do další rozmrzlosti“.¹⁸⁸ Demetz vyzdvihuje ironický rozměr, s jakým je pasáž vyličená, a věcnost popisu, zcela prostou vši (d’annunciovské) heroičnosti. V rámci výkladu povídky *Výzkumy jednoho psa* Demetz zmiňuje možnou spojitost vzdušných psů s *Luftmenschen* – „v jidiš (vzdušní lidé), kteří nemají pravidelný příjem, švindlují, chvástají se a venkoncem nejsou hodnověrnými kandidáty manželství“ – a dovozuje, že Kafka „mistr sebezpodceňování, považoval sám

dech na tváři, zblízka spatřil uzlovitou jizvu na líci jednoho a naběhlé žilky v očích druhého, tušil už jejich ruce pod sakem, jež mě chytají, škubají a trhají. Až když jsem se na místě otočil, strhl brašnu z ramene a plnou silou do nich vrazil, podařilo se mi uvolnit a opřít se zády o jeden z pilířů brány. LA PROSSIMA COINCIDENZA. Nikdo z kolemjdoucích si incidentu nevšiml, já jsem však pozoroval, jak oba útočníci mizí v přítmi mezi sloupořadím podivně škubavými skoky, jako by vystoupili z nějakého prastarého filmu“ (SEBALD, W. G.: *Pocity. Závratě*, s. 83–84).

¹⁸⁵ DEMETZ, Peter: 1909: *Aeroplány nad Bresciou*, s. 142.

¹⁸⁶ Tamt.

¹⁸⁷ Tamt., s. 143.

¹⁸⁸ Tamt., s. 145.

sebe za takového luftmensché“.189 Zároveň však opět zdůrazňuje (tragi)komické vyznění psova vyprávění, jež je, jak podotýká, kafkology mnohdy opomíjeno ve prospěch vážných výkladů. Demetzův přehled zmínek o létání v Kafkově díle jej vede k závěru, že až na jisté výjimky – myš Josefínu, Odradka, Lovce Graccha – se (lidské) postavy v Kafkově světě pohybují spíše s obtížemi, „jakoby píd' po pídi“, natož aby se „volně vznášely“.190 Prostor zůstává pro Kafkovy postavy „hroživou soustavou překážek“.191 Zážitky z letecké přehlídky v Brescii tak, zdá se, nepřesvědčili Kafku o osvobozujícím rozměru, jež s sebou nový technický vynález přinesl. Svůj výklad Demetz završuje parafrází jednoho Kafkova fragmentu z roku 1917, v němž se voják, dobyvší město setká v jeho nitru s podivným starcem, který „má dlouhá (archandělská) křídla. Když se jej voják ptá, proč se před nepřátelským vojskem nezachránil a neuletěl, stařec mu odvěti: „My že bychom měli uletět z našeho vlastního města? Opustit naše domovy? Naše mrtvé a naše bohy?“192 Demetz na vrub tohoto textu podotýká: „*Luftmensch* by si možná vybral útěk, ne však lidská bytost vědomá si vlastní důležitosti v dějinách, svého místa na zemi, svých předků a závaznosti obřadu. Když si čtu tento útržkovitý příběh ve věku šoa, nemohu se ubránit pocitu, že je to jeden z nejtragičtějších, ne-li přímo sebevražedných, textů, jaké kdy Kafka napsal.“193 Demetzovo ohledávání významu, jež v Kafkově díle nabývá létání, tak končí tímto patetickým odmítnutím možnosti osvobození, vytržení se z tenat existence.

Jak Demetz, tak Sebald tedy dovozují, že nová technická média se v Kafkových očích nezjevují v jásavých barvách pokroku. Naopak jako by v závratném šklebu člověku vraceli jeho vlastní připoutanost k tělu, jeho smrtelnost a hrůznost izolované, byť ve spletech intersubjektivní vsazené mysli.

b) Flaubertův papoušek Juliana Barnesese a Pocity. Závratě

Dalším textem, který jsem se rozhodla srovnat se Sebaldovými *Pocity. Závratěmi*, je román britského prozaika Juliana Barnesese *Flaubertův papoušek*.194 Jeho referenční figurou není F. Kafka, v popředí stojí prozaik Gustav Flaubert. Barnesův vypravěč – lékař, frankofil a amatérský životopisec Geoffrey Braithwait – čtenáři předkládá (podobně jako Demetz a do jisté míry i Sebald) jakousi mozaiku vzhledů do Flaubertova

189 Tamt., s. 148.

190 Tamt.

191 Tamt., s. 149.

192 Tamt., s. 150.

193 Tamt.

194 BARNES, Julian: *Flaubertův papoušek*. Přel. Miloš Urban. Praha: Odeon, 2016.

života a díla. Jako červená stuha se románem proplétá motiv papouška, respektive vypravěčovo pátrání po relikvii z Flaubertovy pracovny – po papouškovi Lulu, který se objevuje v novele *Prosté srdce* a – nakolik vypravěčovy prameny neklamou – trůnival (vycpaný) na Flaubertově psacím stole.

Lze konstatovat cestopisné rysy a pozoruhodné splývání (a odlišování) vypravěče a autora v obou románech. Budu se věnovat také explicitním vyjádřením, jež vypravěči obou románů věnují biografickému žánru a závěrem otázce, nakolik forma, jíž Sebald a Barnes zvolili, poukazuje k jisté epistemologické tezi ohledně vztahu písíciho subjektu k minulosti, tedy k možnosti založení biografického žánru jako takového.

Vypravěč *Flaubertova papouška* se vydává po stopách milovaného autora a doplňuje tak vlastními výzkumy z terénu mezery, jež obsahují archivní záznamy; pomocí relikvií doufá nahlédnout do tajů textů. K tomu se váže ještě jeden motiv, a to určitá vášeň pro cestování jako takové – jež například u Demetze chybí. Jak *Flaubertova papouška*, tak Sebaldovu prvotinu lze považovat za svého druhu cestopisy – pohyb jejich vypravěčů není poháněn jen badatelským záměrem.¹⁹⁵ Ten Barnesův se vyznává z frankofilství a popisuje, jak v něm každé přeplutí Lamanšského průlivu vzbuzuje dojetí, jak miluje francouzské sýry atd. Obdobnou lehkost u Sebaldova nepřekvapivě nenajdeme – jeho vypravěč se vydává na cestu sice s odhodláním a pocitem nutnosti, zároveň jej však často přepadá tíseň, pocit ohrožení či nuda a trudnomyslnost. Sám sebe coby cestovatele přirovnává ke Grillparzerovi a dodává: „Podobně jako jemu se mi nic nelíbí, většina pamětihodností mě obvykle hluboce zklame a nezřídka usoudím, že bych byl udělal líp, kdybych zůstal doma u svých map a cestovních plánů.“¹⁹⁶ Satori turistických zážitků (vyvolaných oněmi zajímavůstkami cizích krajin, které si Geoffrey Braithwait tak užívá) zde nahrazuje uhranutí uměleckými díly, uvažování o prožitých konstelacích a hlavně psaní, čtení a vzpomínání, zkrátka hroužení se do textuality. Prvním plodem komparace je tedy poněkud triviální zjištění, že Barnesův vypravěč daleko více než ten Sebaldův připomíná turistu a flanéra.

¹⁹⁵ Sebald například vypravěčův druhý pokus odjet z Benátek do Verony uvozuje těmito slovy: „Gli angeli visitano la scena della disgrazia – s těmito slovy na rtech jsem se vracel ohlušujícím provozem k nádraží nedaleko kaple, abych nastoupil do nejbližšího vlaku do Verony, kde jsem doufal, že vypátrám leccos o svém vlastním pobytu ve městě, který byl před sedmi lety tak náhle ukončen, ale i onom zdrcujícím odpolední, jež strávil ve Veroně, jak sám napsal, dr. K. v září 1913 na cestě z Benátek ke Gardskému jezeru“ (SEBALD, W. G.: *Pocity. Závratě*, s. 67). V citovaném úryvku si zaslouží pozornost jednak explicitní vyjádření dvojí motivace cesty severní Itálií, jednak to, že se jedná o vůbec první – nutno podotknout značně kryptickou – zmínku o Kafkovi (pomineme-li intertextuální situace probírané výše).

¹⁹⁶ SEBALD, W. G.: *Pocity. Závratě*, s. 45.

Vypravěč *Flaubertova papouška* se rád prezentuje jako rozverný turista s asertivním přístupem ke svému okolí a literárně-historický amatér, který netrpí zatížením akademickými stereotypy. Obě tyto fasety umně zakrývají autora – Juliana Barnese – literáta ověněného řadou prestižních ocenění, intelektuála, frankofila a obdivovatele a snad i následovníka Gustava Flauberta, kterému román vzdává hold. Ačkoli tedy Barnesův vypravěč vystupuje proti intelektualismu, povýtce proti profesionálním literárním kritikům a historikům, samotné ustrojení románu svědčí nejen o důkladné obeznámenosti s prameny, ale i o zběhlosti v narativních postupech postmoderního románu, mezi něž patří vedle zmnožování perspektiv či žánrových experimentů i hra s (ne)přítomností autorského hlasu. Jinak řečeno, kdyby byl vypravěč opravdu tak nevinný a nepoučený, jak sugeruje, nikdy by nebyl výsledkem jeho badatelských výletů tak prokomponovaný, esejistický a ironií prošpikovaný text, jakým *Flaubertův papoušek* bezpochyby je. V tomto ohledu postupuje Sebald obdobně – jeho vypravěč odhaluje i skrývá svého autora a v duchu postmoderny narušuje a tím zvýrazňuje význam autora ve vztahu k textu. Nejvýraznější moment ztotožnění přináší pasová fotografie, jíž vypravěč doprovází líčení anabáze, kdy se v penzionu v Limone ztratil jeho pas a musel si tak v Milánu zařídit nový, jehož fotografii nalezneme v textu. Navzdory překrytí portrétu černým proužkem a jisté nečitelnosti jména si čtenář nemůže nevšimnout, že se jedná o dokument náležící Sebaldovi. V druhé „autobiografické“ kapitole zase nalezneme vyprávění o vesnici W. (Wertach), kde Sebald opravdu strávil dětství atd. Nikde však v *Pocitech. Závratích* nenalezneme explicitní ztotožnění autora a vypravěče – stejně jako u Barnese jej může ustavit jen čtenář. V možná poněkud neadekvátní honbě za paralelismem bychom mohli soudit, že tak jako se Braithwaitův anti-intelektualismus vylučuje s rafinovaností románové konstrukce *Flaubertova papouška*, tak se melancholičnost a celková slabost Sebaldova vypravěče vylučuje s tím, že čtenář třímá v ruce celistvý a brilantně vystavěný román. Nutno dodat, že toto ztotožnění není záhodno pojímat absolutně a je naopak třeba mít na paměti tendenci obou autorů k určité mystifikaci. Barnes i Sebald tak se čtenářem skrze postavu vypravěče hrají hru na schovávanou, v níž je tak jako ve skutečnosti cílem být odhalen. Nikoli však jako ten, kdo je totožný s vypravěčem, nýbrž jako ten, kdo si je plně vědom moci autorského a vypravěčského hlasu v románu, kdo s jejich pomocí umí zdatně nakládat a přinutit tak čtenáře k tážení po jejich hranicích.

Barnesův slavný román můžeme bezpochyby považovat za esejistický, neb se v něm vedle vyprávění vyskytuje řada teoretizujících exkurzů, povětšinou věnovaných

epistemologickému založení žánru biografie. Hned v první kapitole se Barnes (či jeho vypravěč) táže po povaze biografické vášně, po tendenci doplňovat četbu textů životopisnými fakty: „Proč nás dílo nutí štvát se za jeho autorem? Proč ho nemůžeme nechat na pokoji? [...] Čím to, že nás relikvie tak rozpalují? Copak nedůvěřujeme slovům? Myslíme si, že zbytky po něčím životě skrývají nějakou doplňující pravdu?“¹⁹⁷ Jak známo, tato tendence byla postavena na pranýř poststrukturalistickou literární kritikou v čele s Rolandem Barthesem, přičemž je dle mého názoru nemyslitelné, že by Julian Barnes slavné vyhlášení smrti autora neznal. Nabízí se tedy otázka, zdali se zde Barnes prostřednictvím svého vypravěče snaží o znovuzrození kategorie autora, či se naopak právě skrze distanci, kterou mezi sebe a vypravěče staví, bere za ty, kteří autora pohřbili, a biografické vášni svého vypravěče se ve skrytu vysmívá. A platí-li první možnost, rehabilituje zde Barnes autora jako autoritu či spíše jako kuriozitu, jejíž relevance pro interpretaci textu sice není určující, ale není zcela bez zajímavosti? A přistoupíme-li na možnost druhou, jak se promění naše čtení románu, nestane se poté *Flaubertův papoušek* poněkud poťouchlou literární inscenací naivity a neplodnosti biografického žánru? Z řady tezí věnovaných založení biografie, které na stránkách *Flaubertova papouška* najdeme, vysvítá, že Barnes (či jeho vypravěč) zůstává skeptický k možnosti poznat minulost s jistotou, jakož i k tomu, že by biografická fakta nějak zásadně osvětlila naše poznání díla daného autora.¹⁹⁸ Zároveň ale samo pátrání po relikviích poskytuje vydatnou materii pro románové zpracování. Dle mého názoru tak epistemologická skepse v románu funguje spíše jako ornament či manýra ozvláštňující vyprávění, nikoli jako moment, v němž román zpochybňuje sebe sama, i když i to je možné. Zmnožení perspektiv a žánrů, jež román charakterizuje nadto samo o sobě nabízí jistou epistemologickou tezi – minulost je poznatelná vždy z určitého úhlu a nedokonale, historické faktum je fragment nabitý mnoha významy. Pro sledované srovnání nadto není podstatné, kam přesně se Barnes v rámci vytyčeného pole nakonec

¹⁹⁷ BARNES, Julian: *Flaubertův papoušek*, s. 9.

¹⁹⁸ Například: „Způsob, jakým se touláme minulostí, není příliš odlišný. Ztraceni, zmateni a vystrašení sledujeme stopy, které nám zůstaly – čteme jména ulic, ale nejsme si jisti, kde vlastně jsme. Všude kolem jsou trosky; lidé s těmi válkami snad nikdy nepřestanou. Pak spatříme dům; možná dům nějakého spisovatele. [...] Pak se však písmena nesmyslně zmenší jako na tabuli u očaře. Přistoupíme blíže a oknem nahlédneme dovnitř. Ano, je to tak. Přes všechno krveprolití se zachovalo něco křehkého. Tikají tu hodiny, obrázky na stěně nám připomínají, že zde někdo kdysi dokázal ocenit umění. Náš zrak upoutá bidýlko pro papouška. Ohlížíme se po něm. Kde je? Ještě slyšíme jeho hlas, ale zbylo tu po něm jen prázdné dřevěné bidýlko. Ufrknul nám, ptáček“ (s. 70); nebo: „K minulosti se chováme příliš troufale, příliš spoléháme na to, že až v zádech ucítíme jakési zvláštní mrazení, bude to signál, že jsme na správné stopě. Proč by však minulost měla přistoupit na naši hru [...] minulost někdy může být sele potřené sádlem, podruhé medvěd ve svém doupěti a jindy zas pouhé zatřepotání papoušcích křídel, výsměšný pohled, jehož záblesk jste zahlédli v temnotě mezi stromy“ (tam., s. 136).

postaví, respektive jak literárněvědné exkurzy interpretujeme, důležitou je sama tendence vyjádřit se v rámci románu k jeho vlastnímu založení, jakož i odpověď, jež se ukrývá ve zvolené formě. Nalezneme něco podobného u Sebald?

Zaměříme-li se v první řadě na kafkovskou kapitolu, Sebaldův vypravěč na několika místech upozorňuje na limity v pramenech, a boří tak iluzi vševědoucnosti pro biografický žánr poměrně obvyklou.¹⁹⁹ Vystupuje jako (intradiegetický) literární historik, který vypráví jen na základě podložených dat, což opravdu většinou dělá. Jak jsme ale nahlédli výše, zároveň své líčení Kafkovy cesty do Rivy špikuje různými intertextuálními doplňky, jakož i svoje vlastní cestování a vzpomínání kafkovskými motivy. K historickým faktům tedy Sebald (podobně jako Barnes) přistupuje svobodně, selektivně a hravě, aniž by ale (přinejmenším v této kapitole) cílil vyloženě k mystifikaci typické pro postmoderní romány typu Rushdieho *Děti půlnoci* či Doctorowova *Ragtime*.²⁰⁰ Ve srovnání s Barnesovým vypravěčem je však ten Sebaldův na slovo skoupý ohledně teoretického založení žánru. Přestože i jeho román (byť méně než v případě těch, jež následovaly) můžeme považovat za esejistický, literárně-teoretické úvahy ohledně biografie v něm chybí. Vše, co můžeme v tomto ohledu tvrdit, tedy vychází z toho, jak Sebald konstruuje *Pocity. Závratě*, nikoli z explicitních formulací vypravěče. Podíváme-li se tedy na celek románu s ohledem na otázku po vztahu písíciho subjektu k předmětu jeho zájmu, první, co lze konstatovat, je prosté zjištění, že Kafkovi je věnován jen jeden oddíl ze čtyř. Je tomu ale tak opravdu? Nemůžeme vnímat stendhalovskou kapitolu jako prefiguraci či analogii ke Kafkovu (milostnému) životu? A dvě autobiografické kapitoly coby vyprávění o hledání Kafkových stop v prostoru (první) a čase (druhá), jako mapování vlastní posedlosti či sounáležitosti s Kafkou? Není pražský literát úběžníkem všeho? V této linii uvažování lze tvrdit, že i Sebald, tak jako oba s ním srovnávaní autoři, volí formu mozaiky jako obzvláště relevantní způsob zachycení minulosti, a tedy že samotnou formu románu

¹⁹⁹ Například: „„*Nic však nedokládá, že by dr. K. ještě téhož dne hotel opustil*“ (tamt. s. 111); „*Nevíme, jak dr. K. těch pár dní v Benátkách vlastně strávil. [...] Neexistuje dokonce jediná indicie, že by navštívil Dóžecí palác. [...] Víme jen, že ve městě strávil čtyři dny...*“ (tamt., s. 111–112).

²⁰⁰ Je otázkou, zdali Sebaldovy modifikace žánru historické biografie můžeme považovat za přisvědčení postmoderním narativním postupům, tak jak je formulují např. Brian McHale či Linda Hutcheon. Soustředíme-li se na stendhalovskou a kafkovskou kapitolu románu, zdá se, že i když Sebald přistupuje k historickému materiálu značně selektivně a kreativně, neprotiřečí „oficiální“ verzi dějin a vypráví značně realisticky, a tudíž by v rámci McHaleovy deskripce spadal spíše do kategorie „klasické“ historické fikce. Na několika místech se však setkáme s jednoznačným odhalením autora a spolu s tím konstruovanosti vyprávění, čímž se akcentuje jak McHaleova anachroničnost aktu psaní, tak metanarativní rovina zdůrazňovaná L. Hutcheon, jež by svědčily o typicky postmoderních strategiích. Zdá se tedy, že přinejmenším v *Pocitech. Závratích* stojí Sebald na pomezí moderní a postmoderní historické fikce.

můžeme považovat za epistemologickou tezi. Zatímco však Demetzovy i Barnesovy fragmenty se doplňují, v *Pocitech. Závratích* dochází i k pohybu erozivnímu, tříštivému, Sebald jednotu vždy problematizuje. Ve vztahu k vlastní minulosti například poznamenává: „Během let jsem si dokázal dát leccos do souvislostí, ale věci se mi tím nevyjasnily, spíše jsou ještě záhadnější.“²⁰¹ V rámci úvah o povaze konstelací jsme viděli, že Sebald nadto radikalizuje vztah minulosti a přítomnosti. Nejen, že přítomnost zkresluje minulost, ale i minulost vpadá do přítomnosti, vysílá své přízraky, deformuje vzpomínání i vnímání. Pokud zůstaneme u metafory mozaiky, v Sebaldově případě se zdá, že úlomky, z nichž je skládáno bytí, našel hledající na půdě rodného stavení a s úlekem zjišťuje, že některé díly skládačky zobrazují i jeho vlastní život. Pátrání v minulosti se pak jeví nikoli jako záliba (jako je tomu u Barnesese), ale jako poslání či prokletí. Pokud se – benjaminovsky řečeno – minulost ztrácí v souvislosti bez mezer, ale v konstelaci fragmentů zazáří v nynějšku poznatelnosti, nabízí se otázka, nakolik je Sebaldův vypravěč schopen tuto záři rozpoznat a adekvátně znázornit. Respektive, naznačovala-li jsem, že se Sebaldova mozaika rozpadá, neboť se fragmenty (Kafkova života) promíchaly s těmi Sebaldovými, znamená to, že konstrukce románu svědčí o selhání takového zobrazení minulosti, či naopak poukazuje k vynálezu nové (post-benjaminovské, derridovské a postmoderní) formy znázornění. Nevydala jsem se však ve svých úvahách příliš daleko? Vždyť ona kafkovská, biografická kapitola vypadá tak tradičně. Ano, to je pravda, a právě v tom, spočívá Sebaldovo mistrovství a inovace (které dle mého názoru Barnesův text postrádá). Kolem relativně stabilního centra jsou rozesety síly, jež jeho pevnost podrývají – srovnání se Stendhalem zcizuje a diseminace kafkovských motivů do Sebaldova cestování a vzpomínání narušuje hodnověrnost ústřední biografické kapitoly, ale i dvojice těch „autobiografických“. Sebald, aniž by se vyslovil k žánru, vynalézá nové podoby (auto)biografie a tato forma v sobě ukrývá tezi o minulosti a jejím poznání, jež daleko přesahuje obraz mozaiky v rukou životopisce.

²⁰¹ SEBALD, W. G.: *Pocity. Závratě*, s. 154.

Soupis literatury

Primární literatura

BARNES, Julian: *Flaubertův papoušek*. Přel. Miloš Urban. Praha: Odeon, 2016.

DEMETZ, Peter: *1909: Aeroplány nad Bresciou: na úsvitu moderního věku se v Itálii, setkaly tisíce nadšených diváků se slavnými aviatiky a umělci, mezi nimiž nechyběli Franz Kafka, Louis Blériot, Giacomo Puccini, Glenn Curtiss, Max Brod, Gabriele D'Annunzio*. Přel. Josef Moník. Praha: Prostor, 2003.

KAFKA, Franz: *Deníky 1913–1923*. Přel. Věra Koubová. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1998.

KAFKA, Franz: *Dopisy Felici*. Přel. Viola Fischerová. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1999.

KAFKA, Franz: *Dopisy přátelům a jiná korespondence*. Přel. Věra Koubová. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2007.

KAFKA, Franz: *Povídky II: Popis jednoho zápasu a jiné texty z pozůstalosti*. Přel. Jiří Stromšík. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2003.

SEBALD, Winfried G.: *Byt ve venkovském domě*. Přel. Radovan Charvát. Praha: Paseka, 2018.

SEBALD, Winfried G.: *Campo Santo*. Ed. Sven Meyer, přel. Radovan Charvát. Martínkovice: Opus, 2020.

SEBALD, Winfried G.: *Pocity. Závratě*. Přel. Radovan Charvát. Praha: Paseka, 2015.

Sekundární literatura

Tištěné neperiodické prameny

ALLEN, Graham: *Intertextuality*. New York: Routledge, 2000.

BENJAMIN, Walter, RITTER, Martin, ed. *Výbor z díla. I, Literárněvědné studie*. Přeložil Martin RITTER. Praha: OIKOYMENH, 2009. Knihovna novověké tradice a současnosti.

BENJAMIN, Walter, RITTER, Martin, ed. *Výbor z díla. II, Teoretické pasáže*. Přeložil Martin RITTER. Praha: OIKOYMENH, 2011. Knihovna novověké tradice a současnosti.

BENJAMIN, Walter, RITTER, Martin, ed. *Výbor z díla. III, Psaní vzpomínání*. Přeložil Martin RITTER. Praha: OIKOYMENH, 2016. Knihovna novověké tradice a současnosti.

- BLOOM, Harold. *Úzkost z ovlivnění: teorie poezie*. Přeložil Martin POKORNÝ. Praha: Argo, 2015. Specula.
- CANETTI, Elias. *Druhý proces: Kafkovy dopisy Felici*. Přeložila Viola FISCHEROVÁ. Praha: Prostor, 2004.
- DERRIDA, Jacques. *Spectres de Marx*. Paris: Galilée, 1993
- ELIOT. Thomas., Stearns.: Tradice a individuální talent. In: ELIOT. Thomas., Stearns.: *Křesťan-kritik-básník*. Přel. Martin Pokorný, Martin Hilský, Petr Onufer. Praha: Argo, 2020, s. 13–21.
- FUKUYAMA, Francis. *The End of the History and the Last Man*. New York: Free Press, 1992
- GENETTE. Gérard. *Palimpsestes. La littérature du seconde degré*. Paris: Seuil, 1982.
- GRAY, Richard T. *Ghostwriting: W. G. Sebald's Poetics of History*. New York: Bloomsbury, 2019.
- HEBEL, Udo: Towards a Descriptive Poetics of Allusion. In: Heinrich F. Plett (ed.): *Intertextuality*. Berlin, New York: Walter De Gruyter, 1991, s. 135–164.
- HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha: Karolinum, 1996. Acta Universitatis Carolinae.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernismus, neboli Kulturní logika pozdního kapitalismu*. Přeložila Olga SIXTOVÁ, přeložil Josef ŠEBEK. Praha: Rybka Publishers, 2016. SOK (Sdružení pro levicovou teorii).
- JUNG, Carl, Gustav. *Synchronicity. An acausal connecting principle*. Princeton: Princeton University Press, 2008.
- KRISTEVA, Julia. *Slovo, dialog a román. Texty k sémiotice*. Přeložil Josef FULKA. Praha: Pastelka, 1999.
- LACHMANNOVÁ, Renate. *Memoria fantastika*. Přeložil Tomáš GLANC. Praha: Herrmann a synové, 2002.
- LEONE, Massimo: Textual wandering: A vertiginous reading. In: LONG, Jonathan James and WHITEHEAD, Anne, eds.: *W.G. Sebald – A Critical Companion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004, s. 89-101.
- LONG, Jonathan James. *W. G. Sebald – Image, archive, modernity*. New York: Columbia University Press, 2007.
- MÁLEK, Petr. *Melancholie moderny*. Praha: Dauphin, 2008. Studie.

NÜNNING, Ansgar, Jiří TRÁVNÍČEK a Jiří HOLÝ, ed. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Brno: Host, 2006.

PATT, Lise, DILBOHNER, Christel, ed. *Searching for Sebald: Photography after W. G. Sebald*. Los Angeles: ICI Press, 2007.

PLETT, Heinrich, ed. *Intertextuality: Research in Text Theory*. Berlin, New York: Walter De Gruyter, 1991.

RIFFATERRE, Michael. *La production du texte*. Paris: Seuil, 1979.

RICHTER, Gerhard. *Potomnost: figury následování v moderním myšlení a estetice*. Přeložil Jan PETŘÍČEK. Praha: Karolinum, 2022. Myšlení současnosti.

SEBALD, Winfried G., SCHWARTZ, Lynne Sharon, ed. *The Emergence of Memory: Conversations with W. G. Sebald*. New York: Seven Stories Press, 2007.

SEDMIDUBSKÝ, Miloš. *Čtenář jako výzva: výběr z prací kostnické školy recepční estetiky*. Brno: Host, 2001. Strukturalistická knihovna.

SHAKESPEARE, William, SAUDEK, Erik Adolf, ed. a STŘÍBRNÝ, Zdeněk, ed. *Hry*. Přeložil Erik Adolf SAUDEK. Praha: Mladá fronta, 1963.

STACH, Reiner. Franz *Kafka 1-3: Rané roky, Roky rozhodování, Roky poznání*. Přeložil Vratislav SLEZÁK. Přeložil Michal PŮČEK. Přeložil Petr DVOŘÁČEK. Praha: Argo, 2017-2018.

WOLFF, Lynn, L. *W. G. Sebald's Hybrid Poetics: Literature as Historiography*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2014.

Tištěné periodické prameny

BARTHES, Roland: Smrt autora. Přel. Tomáš Jirsa. *Aluze: revue pro literaturu, filosofii a jiné*. Olomouc: FFUP, 1998-2006.

PEARSON, Ann: „Remembrance... Is nothing other than a quotation“. *The Intertextual Fictions of W. G. Sebald. Comparative literature*. Oregon: Duke University Press, 1949-2017.

HOMOLÁČ, Jiří: Aluze v slovesných textech uměleckých. Úvaha pojmoslovná. *Slovo a slovesnost: časopis pro otázky teorie a kultury jazyka*. Praha: Ústav pro jazyk český AV ČR, 1995.

Online prameny

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte> [online]. [cit. 2023-07-26].

Dostupné z: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte>