AC Roma

Každý, kdo ví něco o italské kopané, rozpozná v nadpisu jistou nesrovnalost. Římský klub přece není žádná „Associazione Calcio“, jako to mají v jedné části Milána, nýbrž „Associazione Sportiva“. Přesto musíme trvat na uvedeném znění, neboť ve skutečnosti nepíšeme sportovní referát, ale chceme oslavit profesorku univerzity La Sapienza v Římě Annalisu Cosentino. Vyžádali jsme si příspěvky, v jejichž centru budou autoři či texty, s nimiž se A. C. překladatelsky nebo vykladačsky nějak setkala. Zadán byl omezený rozsah, který se ne vždy podařilo dodržet, ale přesto věříme, že takovým způsobem nejlépe poukážeme na soustředěnou, trpělivou a neokázalou práci výjimečné badatelky, pedagožky a překladatelky.

Michael Špirit

LIBUŠE HECZKOVÁ
HELEN EPSTEIN

Roku 2023 vyšlo po téměř třiceti letech druhé české vydání knihy Helen Epsteinové *Děti holocaustu*. Americká novinářka, historička a spisovatelka o sobě vždy tvrdila, že je Češka. Její rodiče Franci a Kurt přežili holocaust, a komunistický puč je poslal s několikaměsíční Helen na cestu z Prahy do neznáma, do Spojených států. V roce 2021 byl publikován rozhovor s Annalisou Cosentino, která Helen řadí k jedněm z nejsilnějších hlasů, které závažně a reprezentativně vypovídají o naší historii, jejích peripetiích a její povaze. *Děti holocaustu* poprvé vyšly anglicky v roce 1979, jejich význam byl přelomový. Helen Epsteinové se podařilo zaznamenat příběhy druhé generace přeživších. Její kniha tak dala světu nenásilně vědět, že hluboké trauma jedné generace se přenáší na druhou a někdy i třetí generaci.

Tak nějak by mohla začít recenze na znovu vydanou knihu. Ale o to mi tu nejde. Nové vydání mi připomnělo jinou knihu Helen Epsteinové, která pod názvem *Nalezená minulost* vyšla česky rovněž dvakrát. Originální titul *Where She Came from: A Daughter's Search for Her Mother's History* odráží snad zřetelněji její charakter. Autorka zde naslouchá intimním hlasům maminky, babičky, prababičky. Kniha dechberoucího příběhu je zároveň jako jiná díla Epsteinové pečlivou historickou prací o třech gene-

OPEN ACCESS

racích žen středoevropské židovské rodiny na základě osobních svědectví, rodinných a historických dokumentů. Kniha mně objevila, co znamená psát o ženských dějinách, s pokorou, a přitom sebevědomě, o hlubokých traumatech, a přitom s velkou akribií, optimismem a vstřícností k čtenářům.

Ale nejde jen o historii hlubokého mezigeneračního traumatu nebo o ženskou historii. Kdysi jsem chodívala do knihovny pro mládež na pražských Vinohradech a paní knihovnice měla na předloktí vytetované číslo — měla ráda své čtenáře a nešlo jen o to, kolik jsme četli, ale i co jsme četli, a pak s námi zapřádala rozhovory a otevírala neobvyklý, svůj svět, v knihách i vně. Pamatuji se dobře, jak nám vyprávěla, že se chtěla setkat s Wiliamem Styronem v době, když byl v roce 1986 v Československu. Chtěla poznat autora, který vyslovil zkušenost, kterou se sama nikde formulovat neodvážila. Tehdy, jak sama řekla, poprvé využila své vytetované číslo, aby se dostala na jednu z besed. Tehdy jsme jí moc nerozuměli, dnes myslím, že její zkušenost koncentráku ji postavila před podobnou volbu, jaké musela čelit protagonistka Styronova románu.

Paní knihovnice se nám zdála přísnou, a přitom jsme ji milovali. Chtěla, abychom hojně četli, snad proto, abychom tak trochu svým čtením zahnali její minulost, kterou, jak doufala, nemůžeme zažít, a získali její budoucnost, kterou ona mít nemohla. Sledovala, držela palce a starala se o nás, mlčíc o sobě. Helen Epsteinová mi naši knihovnici přivolala zpátky, když v roce 2005 na filozofické fakultě přednášela o své práci s minulostí, o „herstorii“: Ve zmiňovaném rozhovoru s Annalisou Cosentino řekla: „When I listen to myself, I'm struck by how I'm still throwing dust in my eyes, acting things out rather than naming them, leaning on other people's stories rather than telling my own.“ I ona byla trochu jako paní knihovnice, byť nebyla přímou svědkyní, také mlčela o sobě. „Whatever lived inside me was so potent that words crumbled before they could describe.“ Teprve další kniha *The Long Half-Lives of Love and Trauma: A Memoir* (2017) mlčení prolomila.

Knihy Helen Epsteinové mají podivuhodnou vlastnost, kterou nacházíme nepříliš často. Nechtějí si podvolit čtenáře ani jej nikam netlačí, jen s ním chtějí sdílet. Nalezená minulost, vlastní minulost i minulost cizí, je minulostí druhého, jiného, k němuž musíme nalézt opatrný, „laskavý“ vztah péče. V předmluvě k *Dětem holocaustu* píše, že jako studentka v Izraeli nechtěla být jiná, ale nikdy se Izraelkou nestala, byla vždy svým způsobem cizinkou. Možná tam někde se zrodila síla jejího psaní rozumět druhému, jinému, a zároveň rozumět tomu, co znamená být druhý/á na opačné straně, ve své singularitě a jedinečnosti.

Zdá se, že se mi takto do charakteristiky vkrádá enigmatický koncept „la caresse“ Emmanuela Levinase, jejž si načrtl ve svých přednáškách *Čas a jiné* a později jej rozšířil v esejích *Totalita a nekonečno*. Koncept formulovaný zkušeností holocaustu popisuje či opisuje vztah lásky a laskavosti k druhému, který se děje tělesným milostným dotykem, jímž se přibližujeme k druhému. Tento dotyk, byť spojený s touhou a Erotem, neznamená přivlastnění si druhého. Naopak, dotyk tomu druhému dává jistotu, přináší poznání druhého a naopak. V tělesném se pak děje neočekávané mystérium prolomení hranic subjektivity. Konflikt já se světem mimo toto já se mění na setkání doteku a přijetí. Levinasovu „la caresse“ myslím netřeba redukovat na setkání fyzické a milostné. Příběhy Helen Epsteinové se dějí, nepřestávají a nekončí. Protagonisté zůstávají každý sám sebou, příběh je nenutí uzavřít se nějakému smyslu a cíli, zůstává otevřený. Helen Epsteinová tyto příběhy nechce vlastnit, jsou jí příliš drahé.

OPEN ACCESS

Slovo „la caresse“ se špatně překládá. Jeho záhadnost leží v etymologii velmi hluboko. Možná proto se nám vzpírá, neboť nemáme české pojmenování. Zvuková nesnesitelnost blízkosti slov laskání — které se užívá pro překlad „la caresse“ — a mlaskání brání v tom, abychom si je osvojili stejně jako etické enigma láskyplného doteku, které má pro čtenáře připraveno Helen Epsteinová. Její knihy jsou jakýsi zdrženlivý opojný dotyk, dotyk někoho, kdo rozumí a kdo chce být s námi, a my s ním.

PETR MÁLEK

WALTER BENJAMIN JAKO ČTENÁŘ HAŠKOVA ŠVEJKA? POZNÁMKA K RECEPCI

„Švejkova postava musí být zkoumána ve *světovém* kontextu“ (Karel Kosík: *Hašek a Kafka neboli Groteskní svět*)

Jednu linii recepce Haškova Švejka představuje jeho srovnání s Franzem Kafkou, jež lze nalézt mj. v textech Karla Kosíka, v Ripellinově *Magické Praze* či v Kunderově *Umění románu*. V české i zahraniční bohemistice se má obvykle za to, že tím, kdo tuto „překvapující spřízněnost“ exponoval jako první, byl Emanuel Frynta, v doprovodném textu k obrazové monografii *Franz Kafka lebte in Prag*, která vyšla v roce 1960 v nakladatelství Artia (z připraveného českého vydání sešlo). Avšak teprve ve své pozdější haškovské studii, publikované opět jen v německém překladu pod titulem *Hašek, der Schöpfer des Schwejks* (1965), vysledoval Frynta — vedle biografických souvislostí (s důrazem na středoevropský a především pražský kontext) — hlubší spojitosti a příbuznosti díla obou pražských vrstevníků, jejichž „pronikavě nekonvenční“ literární tvorbu vedle sebe postavil jako „fenomény komplementární“: Hašek a Kafka se mu jeví jako „paradoxní blíženci“ především v poměru k jazyku a ke slovu, jež oba pociťovali jako „životní a živoucí gesto“. V bezprostřední práci s jazykem, kdy „empirie poslušná kauzalita je oslabena ve prospěch volné hry s možnostmi epických komponentů“, a tedy v momentu „improvizace“, pro niž zdroj inspirace nacházeli v orální slovesnosti („Hašek v hospodské historce, Kafka v chasidské povídce“), spatřoval Frynta „kořen jejich modernosti“ i těžiště jejich směřování k osobitým slovesným formám a postupům, vymykajícím se tradiční románové formě (Emanuel Frynta, *Eseje*, Praha 2013, s. 192–194). V kontextu dobově podmíněné tematizace problému odcizení exponuje Frynta nejen u Kafky, nýbrž i u Švejka motiv bezdomovectví, které je vystupňováno ve chvíli, kdy se „Haškův osamělec“ ocitá v „situaci odcizenosti extrémní, v nesrozumitelné mašinérii války“ (tamtéž, s. 190). S Kafkovým znepokojivým vědomím o „multidimenzionalitě skutečnosti“ se váže Fryntův postřeh o *údivu* jako základním rysu jeho protagonistů: „Ať už chceme hlavním Kafkovým prózám a jejich hrdinům rozumět jakkoli, ať jim přikládáme jakýkoli význam, jedna souvislost nám nemůže ujít. Údiv Kafkových hrdinů nad věcmi, dějícími se pro druhé jako samozřejmost, pro ně však divně a nepochopitelně […]“ (tamtéž, s. 191). Tento motiv či gesto údivu naše čtení nesměruje k otevřenému horizontu následujících textů, v nichž byla paralela dvou pražských autorů dále rozvíjena a prohlubována, či jen mechanicky opakována, nýbrž naši pozornost obrací opačným směrem, k možným pretextům. Přivádí nás k písemně zaznamenané, v haškovském diskursu

OPEN ACCESS

však nepochopitelně přehlížené stopě rozumění Haškovu nejproslulejšímu dílu i výkladu jeho protagonisty v eseji Waltera Benjamina *Franz Kafka. K desátému výročí jeho úmrtí* (*Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages* /1934/). O ni nám v následující poznámce, sledující „benjaminovsky" trpělivý postup rozplétání prediva souvislostí, vztahů a nesčetných nitek filiací, půjde především.

Ve čtvrtém oddílu eseje, nadepsaném Sancho Panza, narazíme na toto pozoruhodné místo: „Kafka tímto způsobem neúnavně zpřítomňuje gesta, ale nikdy je nezpřítomňuje jinak než s údivem. Právem byl K. přirovnáván ke Švejkovi; prvního udivuje vše, druhého nic" (Walter Benjamin, *Literárněvědné studie*, Oikúmené, Praha 2009, s. 296). Nenechme se zmást lapidárností Benjaminova postřehu, o jehož interpretační validitě — právě pro jeho stručnost — pochyboval ostatně sám autor, což prozrazuje jedna z jeho „kafkovských" poznámek (ze září 1934), k níž ho přivedla písemná diskuse s Wernerem Kraftem: „Srovnání se Švejkem je možná, jak tvrdí Kraft, opravdu neakceptovatelné — totiž v této stručnosti. Nemělo by být zasazeno do výkladu o Kafkově pražském původu?" (Walter Benjamin, *GS* II/3, s. 1249). V bohaté recepci Haškova díla se Benjaminova poznámka může sice jevit jako pouhá „drobinka", pokusíme se však ukázat, že jako zformulovaný akt rozumění otevírala, resp. mohla otevírat čtení Haškova Švejka nové dimenze: dílo a jeho protagonistu vede k dialogu (nejen s Kafkou), začleňuje je do tkáně dialogických referencí. V Benjaminově poznámce se pozastavme nejprve u onoho „právem byl K. přirovnáván", jež může svědčit pro to, že i při důkazní „nouzi", tj. absenci jednoznačných textových dokladů, je nanejvýš pravděpodobné, že „příbuznost" obou autorů byla přinejmenším v okruhu pražských německých židovských spisovatelů vnímána jako cosi evidentního. To by samo o sobě nemělo být až tak překvapující, uvážíme-li, že mezi prvními nadšenými recenzenty Haškova *Švejka*, soustředíme-li se na jeho německou recepci, která byla už v meziválečném období poměrně bohatá (reagovala především na první německý překlad Grety Reinerové /1926/ a na slavnou dramatizaci Piscatorovu *Die Abenteuer des braven Soldat Schwejk* /1928/), narazíme na autory, kteří se stejně vehementně zasazovali o dílo Kafkovo: Max Brod, Kurt Tucholsky, Willy Haas a F. C. Weiskopf.[1]

Podle Benjamina spočívá souvislost mezi oběma autory nejen v jejich očividném kontrastu, který se odráží v protikladném „postoji" jejich protagonistů (K. se diví všemu, Švejk se nediví nikdy), nýbrž i v jisté komplementaritě způsobu, jakým se jejich „postoje" projevují. Chápe-li Benjamin Kafkův údiv (a implicitně i jeho absenci u Švejka) jako *gesto*, umísťuje tím tento motiv do epicentra svého výkladu Kafkova díla, jež mu celé „představuje kodex gest, která pro autora v žádném případě nemají předem daný symbolický význam, ale spíše se o takový význam ucházejí ve stále nových souvislostech a zkusmých konfiguracích" (Benjamin 2009, c. d., s. 279). Důležitý je v tomto směru i jeho postřeh, že „čím větší byl Kafkův um, tím častěji upouštěl od toho, aby tato gesta přizpůsobil běžným situacím, aby je vysvětlil" (tam-

1 Pavel Petr ve své knize *Hašeks „Schwejk" in Deutschland* (1963) Benjaminovu esej ovšem nezaznamenal, stejně jako přehlédl Weiskopfův článek *Franz Kafka und die Folgen. Mythus und Auslegung* (1945), ve kterém tento dobrý znalec české literatury upozornil na jistou spřízněnost Kafkova humoru — jako podstatného rysu jeho umění — s humorem Haškova *Švejka*. Co se sledované paralely Hašek — Kafka týče, Petr s odkazem na Brodovu monografii připomíná jen tradovanou smyšlenku, že Kafka Haška letmo, zběžně znal (s. 220).

OPEN ACCESS

též, s. 280). Opíraje se o výtvarnou analogii, o srovnání s postavami na obrazech El Greca, dodává, že Kafka „za každým gestem otevírá nebesa", avšak tím, co „je rozhodující, oním středobodem děje" zůstává gesto, spojující „největší záhadnost s největší prostotou" (tamtéž, s. 281). Jinak řečeno, Kafkovo gesto — Kafka prostřednictvím gesta, resp. dění, jež „rozpouští do gestična" (tamtéž, s. 279) — otevírá zobrazovanou scénu, odkazuje *za* ni, „nauka" sama, k níž jeho podobenství (jako hagadická vyprávění k halaše) poukazují, mu však zůstává nedosažitelná, nelze ji vyložit ani rozluštit. Podstata inscenované scény nespočívá v tom, k čemu odkazuje (pravda, smysl), nýbrž v onom dramatickém gestu, které k tomuto „smyslu" poukazuje, ale nikdy jej nemůže vyslovit.

Gestický postoj Haškova Švejka — navážeme-li na Benjaminovy poznámky — se vyznačuje obdobnou nadsázkou, disproporcí v poměru ke scéně, do níž je gesto zasazeno a jejíž grotesknost svou nepřiměřeností umocňuje. Tak je tomu kupř. ve známé scéně z blázince, v níž Švejk, vyzván lékařem, aby udělal „pět kroků dopředu a pět kroků nazpátek", jich k jeho údivu udělá deset, neboť jemu „na pár krocích nezáleží". Již připomenutý K. Kosík právě toto gesto vyloží v eseji *Hašek a Kafka neboli Groteskní svět* (1963) jako „klíč k pochopení Švejka". Neboť: Švejk — v poměru k „zracionalizovanému a propočitatelnému systému" — není vypočitatelný, „*není* redukovatelný na věc" (Karel Kosík, *Století Markéty Samsové*, Praha 1995, s. 129). Gestická povaha Haškova protagonisty je přitom blízká Kafkovým postavám, oněm podivným stvořením, jež charakterizuje především nepřiměřenost či disproporce vůči okolnímu světu. Tato nepřiměřenost a neúměrnost zjevu, provázená či umocněná nepřípadností i nemístností chování a vystupování, se v případě Švejka projevuje tím, co Kosík později označil jako jeho „obrovskou *dimenzi*, jako *rozpětí* mezi extrémy": „Švejk se jeví jako dobrák a chytrák, blázen a blb, státem uznaný idiot a státem podezíravý rebelant, simulant a vypočítavec, špion a loajální poddaný" (tamtéž, s. 128–129). Švejka lze v tomto směru označit za gestickou postavu, která svou „pouhou existencí a fyzickou přítomností", jež se samozřejmě manifestuje především řečí a v řeči, vyvádí své okolí z *míry*. Švejk vyvádí z míry své nadřízené — představitele mechanismu, protože „nedodržuje pravidla hry", a vyvádí z míry o to účinněji, oč méně jej to udivuje: „narušuje hru, aniž o tom ví" (tamtéž, s. 124).

Životním gestem, jež charakterizuje Haška i Kafku, je — připomeňme si ještě jednou důležitý postřeh Fryntův — poměr ke slovu a k jazyku, cítění slova jako „živoucí hodnoty". I Benjaminův výklad Kafky se doslova odvíjí od slova, z *vyprávění*: tři ze čtyř oddílů kafkovské eseje otevírají vyprávění, která ovšem — jako anekdotická historka o Potěmkinovi a jeho bezvýznamném písaři Šuvalkynovi nebo chasidská legenda — Kafkovi nepatří, vztahují se k němu logikou asociací a analogií, jejichž význam pro výklad Kafkova světa si musí čtenář teprve rekonstruovat. Tato vyprávění, uvozená příznačnými vypravěčskými formulemi („povídá se", „tak se vypráví", „co jsme se dozvěděli"), vstupují do dialogu s vlastními Kafkovými texty, parabolickými vyprávěními, citovanými mnohdy *in extenso*. Tím se eseji samé dostává rysů osobitého vyprávění, jehož metoda se při veškeré očividné rozdílnosti, již není třeba zvlášť vytýkat, blíží „pásmu citací", stylovému principu obdivuhodné literární „koláže", která je „organizačním fundamentem" vypravěčské techniky a umělecké výstavby Haškových *Osudů*! (srov. Frynta, c. d., s. 178). Nezapomínejme, že na horizontu kafkovské eseje se již rýsuje Benjaminův koncept „úpadku vyprávění", který v rovině diskur-

OPEN ACCESS

sivních forem spojoval s nástupem románu, a tedy se Cervantesovým *Donem Quijotem*, tím nejvelkolepějším ztvárněním nejhlubší bezradnosti. V kontextu vyčerpané tradice a úpadku zkušenosti, doprovázené ztrátou schopnosti sdělovat si zkušenost, a tedy vyprávět (Benjamin tuto hlubokou proměnu bude v eseji *Vypravěč* ilustrovat na vojácích, kteří se vrátili z války, „nikoli bohatší, nýbrž chudší na sdělitelnou zkušenost"!), mohl mu Haškův Švejk — kdyby to byl býval tematizoval — zosobňovat autoritu orální tradice, již sám hájil proti románu, mohl v Haškově Švejkovi zahlédnout projev (intuitivního) úsilí restituovat postavu vypravěče. V Benjaminově konstelaci se ocitají — jakoby zrcadlově ke Kafkovým enigmatickým textům na hranici sdělitelnosti — Švejkovy anekdotické historky, v nichž své poslední útočiště našla vyčerpaná odvěká lidská schopnost vyprávět příběhy. Jako její poslední manifestace, v níž však — podobně jako u Kafky, sdělujícího druhým svou bezradnost — není už žádná moudrost v obvyklém smyslu schopnosti udělovat rady, nýbrž pouhé „moudré" bláznovství coby mezní případ moudrosti.

Nazval-li Benjamin poslední oddíl eseje jménem sluhy Dona Quijota, nepochybně jím myslel především na enigmatický zápisek-podobenství *Pravda o Sanchu Panzovi*, který esej uzavírá a který Benjamin pokládal za Kafkův „nejdokonalejší text". Oklikou jím však znovu poukazoval i na Haškova Švejka, který byl od první německé recenze Maxe Broda (1923) opakovaně srovnáván se Sancho Panzou: Brod psal o „originálním sanchopanzovském typu, vybaveném grandiózním duševním klidem", Karel Teige (1924) o „moderním Sancho Panzovi" a Willy Haas svou recenzi v *Die literarische Welt* nadepsal přímo *Sancho Pansa ohne Don Quijote* (1926).[2] Benjamin tak — alespoň implicitně — reflektoval tradovanou paralelu Švejk a Sancho Panza, explicitně však Haškovo dílo a jeho protagonistu postavil — jako první! — do komplementárního vztahu k dílu Kafkovu, v němž již promlouvá zkušenost „moderního velkoměstského člověka". Tato zkušenostní sféra nejaktuálnější současnosti je ovšem zpřístupněna prostřednictvím tradice: Kafka k uchopení reality moderního světa oživil tradiční metodu exegeze, Hašek zformoval poetiku, která mu dovolila aktualizovat tradiční typ moudrého blázna (srov. Frynta, c. d., s. 194).

Kafka a Hašek podali *„dvě vize moderního světa"*, napsal tři desetiletí po Benjaminovi Kosík (c. d., s. 130). Vytýčil tím širší perspektivu pro to, co německý myslitel svým charakteristicky lapidárním aforistickým a současně enigmatickým způsobem pouze napověděl. V souvislosti s gestičností Kafkových postav Benjamin upozornil, že všechna tato gesta, jež vůči okolnímu světu působí jako podivná, nepřípadná, nemístná až skandální, mohou vyvolávat pocit *odcizení*. A toto odcizení ve svém výkladu vztáhl k údivu diváka či posluchače, když vidí svá gesta či slyší svůj hlas v jiném médiu; je to údiv nad vlastním odcizením: „Ve věku, kdy se maximálně vystupňovalo odcizení mezi lidmi, ve věku nedozírně zprostředkovaných vztahů, které jako jediné zbyly, byl vynalezen film a gramofon. Ve filmu člověk nepoznává vlastní chůzi, v gramofonu vlastní hlas" (Benjamin 2009, c. d., s. 196). Také v tomto směru předznamenal Benjamin jedno z témat, jež mělo kafkovské a posléze i haškovské bádání rozvinout v pozdějších desetiletích. Pro námi sledovanou benjaminovskou „stopu" je důležitá poznámka pod čarou z Kosíkovy knihy *Dialektika konkrétního* (1963), v níž jako pří-

2 W. Haas se ovšem zasazoval především o Kafku, s nímž se osobně znal a jemuž mj. věnoval i rozsáhlý portrét v souboru *Gestalter der Zeit* (1930), který Benjamin recenzoval.

OPEN ACCESS

klady umělecké destrukce pseudokonkrétnosti uvedl epické divadlo Brechtovo, založené na principu zcizení, a dílo Franze Kafky, jejichž souvislosti s „duchovní sférou 20. let a jejím protestem proti odcizení jsou očividné" (s. 60). Právě s Bertoltem Brechtem vedl Benjamin jedny z nejinspirativnějších diskusí o Kafkově díle, třebaže s jeho čtením, jež bylo vůči Kafkovi mnohdy velmi kritické a v některých otázkách nemělo daleko k ostrému odmítnutí, se ne vždy ztotožnil: jím navržené interpretace přijímá zčásti, omezuje je výhradami či otevřenou polemikou. Jak dokládají záznamy v Benjaminově deníku z 6. června 1931 (poté, co na jaře strávil s dramatikem nějaký čas ve Francii), souhlasně do svého kafkovského studia přejal obě poznámky dotýkající se Haškova Švejka: Brechtův postřeh, že ústředním motivem Kafkova díla je údiv, jakož i poznámku, v níž postavil Kafku jako toho, koho udivuje vše, do protikladu ke Švejkovi, kterého neudivuje nic (Walter Benjamin, *GS* II/3, s. 1204–1205). Brecht, který se — jak známo — podílel na dramatizaci *Švejka* pro Piscatorovu inscenaci v roce 1928 a k románu se vrátil ještě jednou během amerického exilu, kdy napsal protiválečnou hru *Schweyk im zweiten Weltkrieg* (Švejk za druhé světové války), stavěl Švejka nad Kafku: na rozdíl od mazaného šprýmaře Švejka, který se stejně jako lstivý Odysseus řídí svobodnou vůlí a rozumem, Kafkovi žasnoucí hrdinové propadají mytické „hloubce", kterou — jako projev „židovského fašismu" (sic!) — Brecht rezolutně odmítl. Pro Benjamina byl však právě onen údiv, jejž pokládal za pozitivní, kritický rys Kafkových postav, klíčem k jejich neustálé bdělosti: údiv jako gesto vášnivého, byť k ztroskotání odsouzeného hledání smyslu ve světě, jde u nich ruku v ruce se studiem… A toto studium, říká Benjamin, je možná k ničemu, má „ovšem velmi blízko k onomu Nic, díky němuž Něco teprve může být k něčemu" (Benjamin 2009, c. d., s. 295).

Z Benjaminovy rozsáhlé a hutné eseje, jež je dnes právem pokládaná za jeden z nejkrásnějších textů o Kafkovi, byly v časopise *Jüdische Rundschau* koncem roku 1934 otištěny pouze dvě ze čtyř kapitol (Potěmkin a Hrbáček), v úplném znění esej vyšla poprvé až v roce 1955 v Adornově dvousvazkové edici *Schriften*. Benjaminovu esej, která — s více než dvacetiletým odstupem — otevřela nové možnosti rozumění Kafkovu dílu, v haškovském diskursu explicitně zaznamenal až A. M. Ripellino, který se na jednom místě *Magické Prahy* dotkl sice klíčového motivu gesta v chování Kafkových postav (A. M. Ripellino, *Magická Praha*, Praha 1992, s. 52), Benjaminovo přirovnání K. ke Švejkovi však nijak nekomentoval. Překvapivě, neboť jeho vlastní výklad se odvíjí v neustálé konfrontaci Josefa K. s jeho antipodem i blížencem Josefem Švejkem. Hypotetickou otázku, zda měli Benjaminovu esej k dispozici K. Kosík či E. Frynta, na něž jsme ve své úvaze opakovaně odkazovali, upozorňujíce na některé překvapivé analogie a paralely, zodpovědět nelze. Místo toho, abychom se pouštěli na tenký led čirých spekulací, připomeňme jen, že v téže době, kdy byly Kosíkovy a Fryntovy texty publikovány, Růžena Grebeníčková (mimochodem tehdejší Kosíkova manželka) koncipovala (v červnu 1962) první návrh na výbor z Benjaminových spisů v češtině, v následujícím roce lze v jejích studiích a recenzích zaznamenat i první benjaminovské odkazy a v témže roce v časopise *Divadlo* vyšel vůbec první překlad Benjaminova textu (*Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*) do češtiny. I tento stručný a jistě neúplný výčet dokládá proměnu duchovního a kulturního života, v němž pro recepci Benjamina nastala nečekaně příznivá konstelace: jako by jeho „básnické myšlení" náhle vycházelo vstříc časovým „tendencím" a jeho odkaz se stává předmětem rostoucího odborného i čtenář-

OPEN ACCESS

ského zájmu. To však již přesahuje horizont naší poznámky, v níž nám nešlo o víc než poukázat na pozapomenutou a přehlíženou benjaminovskou (či snad brechtovskou?) „stopu" v haškovské recepci, jejíž motivy rezonovaly a byly rozvinuty až na počátku 60. let, kdy založily i jistou interpretační linii. Ta v haškovském diskursu představuje sice jen jeden z mnoha parciálních výkladů, který byl v mnohohlasém sboru interpretací vystaven polemickému, kritickému i odmítavému čtení (kupř. *Haškův Švejk* Přemysla Blažíčka), avšak právě v tomto mnohohlasí se zpřítomňuje ona nedosažitelná úplnost Haškova díla.

Možná ale nakonec nejde ani o stopu, nýbrž o pouhý střípek úvahy ozářený Benjaminovou ideou, jejíž iniciační roli by bylo možné zmnožovat donekonečna…

LUBOŠ MERHAUT

NAD RYTMY *OSUDŮ DOBRÉHO VOJÁKA ŠVEJKA* ANEB „JÁ MÁM JAK SE ŘÍKÁ VYVINUTEJ POZOROVACÍ TALENT…"

Návrat k původnímu znění textu nedokončeného románu Jaroslava Haška vyvolává řadu pozoruhodných (nejen) textologických otázek i úkolů. V rukopisu se dochoval Díl I. a jen částečně Díl II. (Literární archiv Památníku národního písemnictví). Tiskem vycházely *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* nejprve v sešitech (každý díl v 8 sešitech, resp. dvojsešitech, přičemž Haškův text končí v díle IV. na s. 97 s poznámkou pod čarou „Zde končí rukopis † Jar. Haška", dále pokračuje kontinuálně text Karla Vaňka, ovšem aniž by byl autor pokračování v tomto sešitě 3–4 a následně v druhém knižním vydání zmíněn; až na obálce následujících sešitů 5–6 a 7–8 stojí: „Dokončuje Karel Vaněk"), vzápětí pak byly *Osudy* vydány „knižně" (jako druhé vydání) ve čtyřech svazcích (po jednotlivých dílech), obojí bez datace v letech 1921–1923, a to ve stejné sazbě a s totožným stránkováním, avšak ne ve zcela identické podobě. Lze sledovat dosti podstatné změny a doplňky mezi rukopisem a prvním sešitovým vydáním, ale i následně mezi sešitovým vydáním a druhým knižním. Toto druhé porovnání dosud nebylo důsledně provedeno, popsáno ani textologicky zohledněno. Předběžně lze konstatovat, že jde o opravy tiskových chyb a další, povětšinou drobné zásahy proveditelné v rámci výchozí sazby. Do jaké míry se Hašek o tištěnou podobu svého rukopisu sám staral, není jasné. U prvních dvou dílů (v porovnání s rukopisem) svůj text do sazby doplňoval (počínaje již dvěma větami na závěr úvodu) a měnil, atribuce korekcí mezi sešity a knihami, především v dalších dvou dílech, je již problematická, pokud jde o minimálně poslední díl, už jejich původcem nemohl být Hašek (zemřel 3. ledna 1923 a obálka jeho druhého vydání již uvádí „Vydává Pozůstalost Jaroslava Haška").

Ve všech zmíněných prvních textových podobách *Osudů* lze vysledovat určité autorovy stylistické, jazykové a pravopisné zvyklosti. V úpravách pozdějších vydání (textologicky podstatné jsou edice Zdeny Ančíka a Františka Daneše z roku 1953 a Jarmily Víškové z roku 1968) se namnoze, z hlediska formálního i nutně ztratily; obecně lze nadto říci, že byly znatelně a často zbytečně eliminovány rovněž prvky hovorovosti a nespisovnosti, které nebyly chybami. Opravena byla přirozeně i *interpunkce*. Při pozorování její původní podoby — jako předmětu svým způsobem uplynulého — lze rozpoznat opakující se (a z dnešního hlediska nevyhovující) jevy, v obdobných

OPEN ACCESS

případech jako by se zjevovaly podobné rytmické sekvence, s vlastními pravidly a opakujícími se důrazy. To nás vede k telegrafické úvaze (bez nároku na systematičnost), zda tak nelze zahlédnout Haškův přirozený rytmus vyprávění, jeho hovoru s charakteristickými důrazy a pomlkami, zrychleními a zpomaleními.

Milan Jankovič (Nad Werichovým vyprávěním Osudů dobrého vojáka Švejka, in *Nesamozřejmost smyslu*, 1991) shledal ve Werichově interpretaci posun k hovorové řeči, sledoval, jak specifické čtené podání aktualizuje určité „kvality a významotvorné možnosti textu", koneckonců odhaluje Švejkovo zázemí „v autentické řeči, v níž se uchovává rozrůzněný, na žádné zjednodušení neredukovatelný život, a v tvořivém vyprávění, v němž může vypravěč vládnout i tomu, co nás ovládá". V této inspiraci můžeme pozorování poněkud pootočit — ne tedy od interpretace čtením k původnímu textu, nýbrž od textových znamení k čtené interpretaci. Čteme-li Haškův text s interpunkčními výchylkami, pokládáme si otázku, zda v jejich opakování a variování není cosi příznakového (ať vědomě, či nevědomě), snad až významotvorně aktivizujícího.

Tyto momenty nebrání srozumitelnosti, posilují dojem živé, bezprostřední podoby mluvené řeči, mohou být znamením vnitřního rytmu, který se liší od rytmu uzuálně přirozeného, jenž by měl být garantován náležitou interpunkcí. Mohou sugerovat představu Haškova řečnického taktování. Lze je nejpříhodněji pozorovat hlavně v promluvách, v souvětích, v nichž interpunkce buď chybí, což posiluje tok řeči, ignorující další slovesa, nebo v nichž naopak přebývá, tudíž přidává důrazy, sekvencuje a stupňuje, odděluje roviny sdělení víc, než je běžné nebo nutné, a to často za určením místním (zpravidla na počátku vět). Několik příkladů:

[Rukopis:] „To se samo sebou rozumí, paní Müllerová," řekl Švejk, konče s masírováním kolen, „kdybyste chtěla zabít pana arcivévodu, nebo císaře pána, tak byste se jistě s někým poradila. Víc lidí, má víc rozumu. Ten poradí to, ten vono a pak se Dílo podaří, jako je to v tej naší hymně. Hlavní věcí je vyčíhat na ten moment, až takovej pán jede kolem. Jako, jestli se pamatujou na toho pana Lucheniho, co probod naší nebožku Alžbětu tím pilníkem." — [Díl I., Sešit 1., b. d., 1921, s. 6–7:] „To se samo sebou rozumí, paní Müllerová," řekl Švejk, konče masírováním kolen, „kdybyste chtěla zabít pana arcivévodu, nebo císaře pána, tak byste se jistě s někým poradila. Víc lidí má víc rozumu. Ten poradí to, ten vono, a pak se dílo podaří, jak je to v tej naší hymně. Hlavní věcí je vyčíhat na ten moment, až takovej pán jede kolem. Jako, jestli se pamatujou na toho pana Lucheniho, co probod naši nebožku Alžbětu tím pilníkem."

[Díl II., Sešit 1–2., b. d., 1922, s. 9:] „To je jak se říká tragickej omyl, kerej se může každýmu přihodit, když člověk něco poznamená a ten druhej se hned toho chytí. To nám jednou před léty vypravoval krejčí Hývl, jak jel z místa, kde krejčoval ve Štýrsku do Prahy přes Leoben a měl s sebou šunku, kterou si koupil v Mariboru. Jak tak jede ve vlaku, myslel si, že je vůbec jedinej Čech mezi pasažírama, a když si u Svatýho Mořice začal ukrajovat z tý celý šunky, tak ten pán co seděl naproti, počal dělat na tu šunku zamilovaný voči a sliny mu začaly téct z huby. Když to viděl krejčí Hývl, povídal si k sobě, nahlas: ‚To bys žral, ty chlape mizerná.' A ten pán mu česky vodpoví: ‚To se ví, že bych žral, kdybys mně dal.' Tak tu šunku sežrali společně, než přijeli do Budějovic. Ten pán se jmenoval Vojtěch Rous."

[Díl III., Sešit 7–8., b. d., 1922, s. 206:] „Zajisté, že vám úplně rozumím," odpověděl Švejk. „Vy mluvíte podobně, jako klempíř Pokorný v Budějovicích. Ten, když se ho

OPEN ACCESS

lidi optali: ‚Koupal jste se už letos v Malši?', vodpovídal: ‚Nekoupal, ale zato bude letos hodně švestek.' Nebo se ho zeptal: ‚Jed jste už letos hříbky?' a von na to vodpověděl: ‚Nejed, ale tenhle novej sultán Marockej, má prej bejt moc hodnej člověk.'" [Werich ve svém čtení tuto pasáž zkrátil, v duchu původního rytmu pak konec upravil: „*to* prej má bejt".]

[Díl III., Sešit 7–8., b. d., 1922, s. 241–242:] „Já vám říkal, pane obrlajtnant, že co vám budu vypravovat, je něco strašně blbýho." / Nadporučík Lukáš máchl jen rukou a řekl: „Od vás jsem se už těch chytrostí dověděl." / „Každej nemůže bejt chytrej, pane obrlajtnant," řekl přesvědčivě Švejk, „ti hloupí, musejí dělat výjimku, poněvadž kdyby byl každej chytrej, tak by bylo na světě tolik rozumu, že by z toho byl každej druhej člověk úplně blbej."

MARIE ŠKARPOVÁ

JAN HUS APOKALYPTIK

Český dopis adresovaný „přátelům v Čechách", který Hus napsal v kostnickém vězení 24. června 1415, působí jako bezprostřední reakce na to, že předchozího dne koncil oficiálně označil jeho spisy za kacířské. V dopise je tato událost zmíněna hned po úvodním pozdravu a prezentována jako hlavní impulz, který jeho napsání inicioval. Především však v listu Hus podává svou interpretaci událého: odsouzení svých spisů koncilními otci odmítá akceptovat, ba přímo zpochybňuje platnost tohoto aktu a jeho aktérům upírá autoritu k vynesení onoho rozsudku. Současně vyzývá adresáty svého dopisu, aby vzniklé situaci rozuměli stejně jako on a nedali se mocenským aktem koncilu zastrašit ani znejistit.

List z 24. 6. 1415 Hus zjevně napsal ve velmi vypjaté osobní situaci, v níž se vyrovnával s novou identitou kacíře, jež mu byla předchozího dne nejvyšší církevní autoritou veřejně přiřčena. Neudivuje proto, že v dopise nabídl zásadně odlišné pojetí vlastní identity. Obě topické součásti epistolárního explicitu, den a místo napsání dopisu, využil k vytvoření paralely mezi sebou a novozákonním mučedníkem Janem Křtitelem (mimochodem paralely, kterou jeho stoupenci v dalších staletích mnohokrát zopakují): v den svátku sv. Jana Křtitele se nachází stejně jako předchůdce Páně ve vězení v očekávání mučednické smrti. Jde o efektní pointu textu, v němž Hus svou aktuální situaci přirovnal k situaci ničení spisů celé řady svatých mužů z dob biblických i pobiblických a tímto vytvářením paralel mezi vlastním životem a životem nespravedlivě pronásledovaných světců prezentoval sebe sama jako jejich pokračovatele. Užitý paralelismus tak v tomto případě neplní jen funkci prostředku kompozičního, ale v prvé řadě sebelegitimizačního.

Jak je zřejmé z jeho ztotožnění s Janem Křtitelem, Hus psal svůj dopis z 24. 6. 1415 s vědomím brzkého konce života. Nezaobírá se v něm však pouze eschatologií svého života, nýbrž navrhuje číst přítomnost jako apokalyptický čas, rozdělující vše na dvě jasně rozlišitelné skupiny Antikristových sluhů a Kristových věrných, i pro celý svět. Situace apokalypsy s sebou vždy nese bipolárně pojatý konflikt dobra a zla, a nutně tak vede k vytváření striktně opozitních dvojic, založených na nesmiřitelném protikladu. Nejsou to jen výše zmíněné paralely mezi sebou a nespravedlivě pronásledovanými světci, jimiž se Hus zařadil mezi Kristovy věrné. Již v samém úvodu dopisu,

OPEN ACCESS

jako součást představení pisatele po vzoru novozákonních (pavlovských) epištol, sebe charakterizuje jako sluhu Božího, jenž se zodpovědně stará o svěřené duše-adresáty svého listu. Úvodní charakteristikou adresátů dopisu jako věrných křesťanů milujících Boží zákon i následným prohlášením, že Češi vždy byli a jsou věrnými křesťany, mezi nimiž se nikdy nevyskytlo kacířství, začlenil do skupiny Kristových věrných také je, a vytvořil tak mezi sebou a jimi nezpochybnitelnou sounáležitost. Proti tomuto českému „my" Kristových věrných jsou následně postaveni „oni" přináležející Antikristu, v listu přímo ztotožnění s koncilními otci. Jejich chování se interpretuje jako důkaz Antikristova působení ve světě, neboť jsou označeni za stejné hříšníky jako Jan XXIII., jehož právě coby veřejného hříšníka sesadili z papežského stolce. Zejména pasáž komentující ono sesazení papeže koncilem je mimořádně rétoricky vypjatá, plná sarkasticky pojaté obraznosti, ironických slovních hříček a efektních rétorických figur, s cílem diskreditovat legitimitu nejen Jana XXIII., ale především kostnického koncilu.

Tomuto jednoznačně opozitnímu rozdělení aktérů na dobré a zlé odpovídá i vzájemně protikladné prostorové dělení na Čechy coby bezpečný prostor Kristových věrných, v němž jsou schopni Božímu nepříteli odolat, a místem Husova aktuálního pobytu jako místem Antikristova působení, jež s sebou nutně nese riziko útrap a strádání Kristova věrného služebníka. V těchto pasážích je vlastně zformulováno hlavní téma dopisu, k němuž je odsouzení Husových spisů pouze východiskem: difamace kostnického koncilu jako „Antikristovy scoly". Tento Husův list tak lze číst nejen jako apologii vlastního učení a pastoračního působení, ale i jako invektivu vůči kostnickému koncilu coby falešné autoritě, jež se neoprávněně opovážila zpochybnit jeho pravověrnost.

Husova kostnická korespondence bývá převážně čtena jako historický dokument podávající jedinečné informace o jeho životě a osobnosti. Zůstává tak vesměs stranou pozornosti, že jde také o texty s určitou komunikační strategií, výrazných rétorických kvalit a estetické účinnosti, jak ukazuje i list z 24. 6. 1415, v němž Hus prezentuje sebe sama jako věrného Kristova kněze, podstupujícího nespravedlivé pronásledování v očekávání mučednické smrti. Zejména ono začlenění aktuální situace do apokalyptické perspektivy definitivního vyjevení skutečné podstaty všeho pozemského je pak mimořádně působivou sebelegitimizační strategií ve vypjatém okamžiku jeho života, v němž byl nucen vyrovnat se s faktem vlastního odsouzení nejvyšší dobovou pozemskou autoritou.

MICHAEL ŠPIRIT

LÍTOST JEDNOHO AUTORA

V dubnu 1965 čelil Bohumil Hrabal v novinovém interview otázce po tzv. opožděných debutech. Jednapadesátiletému autorovi totiž během předchozích dvou let vyšly čtyři knižní tituly. Položená otázka tak nebyla v atmosféře poloviny šedesátých let neutrální: podobala se nahrávce na smeč, jíž mohl Hrabal upozornit na postavení dlouho opomíjeného spisovatele. Autor však odpověděl, že dlouhé čekání jeho textům vlastně prospělo, a jediné, čeho lituje, je, že v době svého vzniku — 1952 — nemohla vyjít v původní podobě povídka Jarmilka (v podstatně upravené verzi byla v roce 1964 za-

OPEN ACCESS

řazena do knihy Pábitelé). „Cinéma verité v ní bylo. Tenkrát byla ta Jarmilka opravdu zraňující. To z ní dost vyprchalo." Na první pohled to tedy vypadá, že Hrabal se s nakladatelskou nepřízní osudu smířil a přijal ji s pokorou.

Věc je však složitější. Autorova publicistika není diskursivním žánrem, z něhož by bylo možné odvozovat jednotlivá sdělení, data či pojmy a pracovat s nimi jako s objektivními, verifikovatelnými jednotkami. Spisovatelovy odpovědi v rozhovorech a anketách, novinové články, úvahy či jiné příležitostné projevy jsou naopak typem slovesnosti, který těsně přiléhá k vlastní beletristice a rafinovaně se proplétá s jejími stylovými a stylizačními postupy. Pro čtenáře to znamená jediné: nečíst Hrabalova vyjádření doslovně a brát v potaz autorův sklon k nadsázce, mystifikaci, osobité metaforice a jemné ironii.

Jak při tomto předpokladu rozumět lítosti, že Jarmilka nemohla vyjít v době svého vzniku? Čím mohla podle Hrabala v roce 1952 zraňovat a co z ní od té doby „dost vyprchalo"? — Domníváme se, že samo konstatování o promeškané příležitosti není šířením smutku, že Hrabal určitě nelituje něčeho, co se nikdy uskutečnit nemohlo. Mnohem spíš chce svou formulací vyvolat potěšení z představy, že Jarmilka na počátku padesátých let vychází souběžně s tituly jako Zpěv míru, Plným krokem, Kalení nebo Neskončil náš boj.

Výrazy „tenkrát" a „vyprchalo" mohou ovšem navozovat dojem, že text Jarmilky z perspektivy roku 1965 zestárl, že pozbyl své umělecké účinnosti. To by byl jev v dějinách literatury celkem obvyklý: jiné publikum v jiné době oslovuje dílo s menší intenzitou než čtenáře, k nimž promluvilo vůbec poprvé. Jenže v případě Jarmilky to nedává smysl, neboť text v první polovině padesátých let kromě úzkého okruhu přátel (a jejich přátel), kterým se do rukou dostal autorův strojopis, nikdo nečetl.

Možná tu Hrabal uplatňuje své osobní hodnocení: něco, co si cenil, se podle něj z textu vytratilo. Ale proč to spisovatel říká ve chvíli, kdy jeho první vydané knihy povídek sklidily u kritiky v zásadě aplaus, a byly navíc okamžitě naloženy v druhých, rozšířených vydáních? Jediné vysvětlení je, že zmínka o vyprchání se neváže k původní podobě textu, nýbrž k verzi z roku 1964 v Pábitelích, ke skutečnosti, že originální znění Jarmilky není možné publikovat ani v polovině šedesátých let. Něco se zjevně ztratilo až při úpravách.

Pomiňme zmírňování expresivních výrazů v dialozích přímého vypravěče a Jarmilky, zeslabení naturalistického líčení hrůz nacistických koncentračních táborů, jež zaznívá v monolozích vypravěčova kolegy, odlišné vyústění Jarmilčina osudu, změny v kompozici textu a řadu modifikací dalších prvků, jež nepokládáme v tuto chvíli za podstatné. Z textu bezezbytku zmizel ožehavý motiv politických trestankyň a závěrečná introspektivní pasáž, ale ani jedno se nezdá být jevem, jehož vymizení by Hrabal konstatoval s takovou naléhavostí. (Obojí se ostatně objevilo v povídkové knize Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet, která vyšla na konci roku 1965 — postavy vězeňkyň vystupují v povídce Anděl a sebereflexivní zakončení Jarmilky je umístěno jako finále prózy Krásná Poldi.)

V rozhovoru z dubna 1965 použije autor v souvislosti s Jarmilkou termín „cinéma vérité", tedy z filmu odvozené označení pro dokumentární styl vyprávění. Je pravděpodobné, že kdyby to v polovině šedesátých let bylo možné, Hrabal by namísto toho řekl „totální realismus". Pověstná poetika přelomu čtyřicátých a padesátých let má ale

OPEN ACCESS

mnoho významů a žádný z nich se ve skutečnosti netýká věrného nebo přímého zobrazení reality, neboť veškerá realita Bondyho nebo Vodseďálkových básní je do slov vždy nějak přetavena, je výsledkem nějakého stylizačního úsilí. Pojem „totální realismus“ by však mohl být zúžen na onen rozměr utváření uměleckého textu, o němž nelze rozsoudit, zda produkuje přímé („slovníkové“) významy, nebo významy přeexponované či obrácené. V původním znění Jarmilky to jsou např. pasáže, jež z verze v Pábitelích opravdu vyprchaly: o Stalinovi, který pro Jarmilku „asi napsal větu visící mu pod vousisky: Dobří pracovníci jsou jen ti, kteří se nelekají obtíží“, o sovětských hutnících, kteří „jsou dál než my, u pecí nepijí pivo jako my, ale slanou vodu“, nebo o „hezkém rysu sovětských lidí“, jako je divadelní šatnářka přišívající návštěvníku během baletního představení utržené poutko.

Tak jako nebylo možné v polovině šedesátých let veřejně vyslovit sousloví „totální realismus“, bylo vyloučené publikovat prózu, která by obsahovala úseky, jež by vyznívaly záhadně — a to je možná ta Hrabalova lítost.

JOSEF VOJVODÍK

„SOLO UNA GRANDE QUIETE“: MELANCHOLICKÁ ŘEČ SRDCE

Mezi řadou významných překladů děl české literatury, která Annalisa Cosentino převedla do italštiny, najdeme také překlad básně Jaroslava Kolmana Cassia „Stesk stráže“ (1914), kterou Kolman Cassius zařadil do sbírky *Praha a jiné verše* (1917, 1938). „La malinconia di una vedetta“, jak její název přeložila Annalisa Cosentino. Proč právě tuto báseň polozapomenutého autora?

Jsi sám a nevíš, zda bdíš či sníš
v tom podivném kraji.
Měsíční světlo a noční tiš.
Podivné tváře temnoty tají,
živý se mrtvému podobá spíš
a mrtví živými stíny se zdají.

Jsi sám v svitu luny a bez hnutí,
sám proti tmám.
A nočního vánku vanutí:
miluji, vzpomínám.

Nevěř. Ty hlasy lhou,
smyslů to klam.
Zbloudilé ozvěny bloudí tmou,
jsi sám a sám.
Nevěř, nic nebylo, nebude, není.
Jen veliké utišení.

Brzy se rozední. Svítání v dáli
bledne pruh růžový.

OPEN ACCESS

Na líci tvé se rosa stkví
velikou krůpějí.
A podivno, pálí.

Před tebou kroky jdou šedivou mhou.
Stůj! Zvěř ze sna se budí.
Kdo tam? Stín ptáka šleh' oblohou.
Tep srdce tvého ozvěnou zní,
studenou ozvěnou v bezedné hrudi:
kdo tam, kdo tam...

Jsi sám.

Báseň nese datum „Mačva 1914" (Mačva je území v dnešním severozápadním Srbsku): historický kontext básně tvoří krvavý střet rakousko-uherské armády a Srbů na řece Drině na počátku září 1914, jehož se básník jako voják účastnil. Báseň by nevznikla bez zkušenosti na frontě, ale je zde ještě něco hlubšího, co jí dává zvláštní sílu a působivost a co je spojeno s velmi osobní, niternou zkušeností mluvčího básně, která příznačně ústí do motivu „bezedné" hloubky vlastního nitra, v němž se ozývá tlukot srdce. To je v básni rezonančním prostorem, z něhož vychází emocionálně hodnotová výpověď v podobě krůpěje rosy-slzy, pálící na tváři. Slzy v sobě skrývají tajemství a jejich místem je hluboký bod duše. Kolem plačícího se tvoří zvláštní kruh mlčení a ticha. Plačící člověk je obklopen hlubokou samotou, dokonce i na frontě, uprostřed válečné vřavy.

„Stesk stráže" bylo možné číst jako kognitivní, resp. noetický scénář: jádro básně tvoří sémantická řada *sen — klam — iluze — lež* a sémantiku zdání a ne-skutečnosti doplňují dva vracející se a významově spolu úzce související motivy: *stín a ozvěna*. Oba jsou mimesí bez skutečnosti, bez substance: epifenomény, které iluzi jen zesilují. Nemožnost rozpoznat skutečnost od klamu smyslů, snění od bdělého vědomí je tou situací, v níž se mluvčí básně nachází hned v prvním verši: „Jsi sám a nevíš, zda bdíš či sníš." Tento stav, nerozhodnost, zda je to sen, zdání či skutečnost, nemá v básni řešení, poslední verš vede zpět na začátek, jako „ozvěna" prvního verše: „Jsi sám..." Jestliže smysly mohou klamat, zůstává poznání srdcem, „poslední" jistotou: cítím — a ještě přesněji — *miluji, tedy jsem*. Mluvčí také říká: „miluji, vzpomínám" a dostává se mu emocionální odpovědi tlukoucího srdce v podobě pálící slzy. V jeho nitru rezonuje „kdo tam, kdo tam..." — „chi è là, chi è là...", jak překládá Annalisa Cosentino, onomatopoicky napodobující tlukot srdce. V přízračné krajině, kde „živý se mrtvému podobá spíš / a mrtví živými stíny se zdají", kde není trvání — „nic nebylo, nebude, není" —, zůstává pro mluvčího básně vědomí „miluji, vzpomínám" jedinou jistotou, že „je".

Možná potřebuje voják, uvržený do zákopové válečné existence, iluzi, z níž se živí horoucí touha přežít, jako ve válečných básních Giuseppa Ungarettiho ze sbírky *Il porto sepolto* (1916, *Pohřbený přístav*, česky poprvé 1934 v překladu Zdeňka Kalisty), kde je také známá báseň „Veglia" (Stráž). V básni „Pellegrinaggio" (Putování), datované „Valloncello dell'Albero Isolato 16. srpna 1916", oslovuje básník sebe sama verši: „Ungaretti / uomo di pena / ti basta un'illusione / per farti coraggio" („Ungaretti /

člověče bolesti / stačí ti jediná iluze / a dodáš si odvahu“, přel. Jan Vladislav ve výboru z Ungarettiho poezie *Cítění času*, Praha 1961, s. 33).

Podobně v básni „Stráž“, kde je opozice „smrt“ — „život“ vyhrocena do ostrého kontrastu, je láska „silná jako smrt“ (*Píseň písní* 8, 6–7), ba ještě silnější, neboť v sobě spájí oba protiklady. Tato báseň, datovaná „Kóta č. 4, 23. prosince 1915“, začíná: „Un'intera nottata / Buttato vicino / A un compagno / Massacrato […]“ („Celou dlouhou noc / povalen poblíž / rozstříleného / kamaráda […]“ a končí verši:

[…]
Con la congestione
Delle sue mani
Penetrata
Nel mio silenzio
Ho scritto
Lettere piene d'amore

Non sono mai stato
Tanto
Attaccato alla vita.

[…]
s tou křečí
jeho rukou
zaťatou
do mého ticha
jsem psal
dopisy plné lásky

Nikdy jsem nebyl
tak
přimknut k životu (G. Ungaretti: *Cítění času*, s. 22).

Podle Eugena Finka jsou láska i eros zkušeností „nad-individuální hloubky života“ („über-individuelle Lebenstiefe“, Eugen Fink: *Existenz und Coexistenz. Grundprobleme der menschlichen Gemeinschaft*, Konigshausen & Neumann, Würzburg 1987, s. 163):

> *„Pouze smrtelník může milovat.* […] *Na celém světě ‚umírá‘ jedině člověk, a jedině on na celém širém světě ‚miluje‘.* […] *Milovat může jen smrtelná bytost; smrt je podmínkou lásky. Věčné bytosti necítí. Jen ten, kdo ví o své pomíjivosti, o svém osamocení a odloučenosti, může mnohými pomíjivými podobami života toužit po zvláštní nepomíjivosti; vědomím smrti se živí horoucnost veškeré lásky“* (s. 222).

Vraťme se na tomto místě k otázce překladu. V eseji „Miseria y esplendor de la traducción“ (1937, „Lesk a bída překladu“) José Ortega y Gasset píše: „Překlad není žádným duplikátem původního textu; není tímtéž dílem se změněnou slovní zásobou, ani nesmí chtít, aby jím bylo. Chtěl bych říci: překlad nepřináleží dokonce ani stejnému

OPEN ACCESS

literárnímu žánru jako přeložené dílo. Třeba se zvláštním důrazem potvrdit, že překlad je zvláštní, od všech ostatních odlišný literární žánr se svými vlastními normami a účely" (dle něm. překladu Glanz und Elend der Übersetzung. In: *Gesammelte Werke. Band IV*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1978, s. 146).

Překlad je ve specifickém a metaforickém smyslu mostem, po němž se blíží překladatel autorovi a také — a především —, po němž se, díky překladu, autorovi a jeho dílu přibližují čtenáři jazyka, do něhož je dílo přeloženo. Most je figurací rozdělení i spojení a pouze člověku je dáno spojovat a rozdělovat, jak píše Georg Simmel v eseji „Brücke und Tür" (1909, „Most a dveře"), ale také vytyčovat hranice a zároveň mít svobodu hranice překračovat (Georg Simmel: *Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918, Band I*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2001 s. 55–61).

Annalisa Cosentino přeložila název básně Kolmana Cassia „La malinconia di una vedetta", čímž vytvořila most také ke světu melancholie a tajemství obrazů Giorgia de Chirica a jeho metafyzické malby (*pittura metafisica*). Jeden z nejemblematičtějších obrazů tohoto období se jmenuje příznačně „Mistero e malinconia di una strada" („Záhada a melancholie jedné ulice"). Pochází z roku 1914 jako Kolmana Cassia „Stesk stráže". Několik vrcholných obrazů De Chiricovy *metafyzické malby* z let 1912–1916 má ve svém názvu pojmy „la malinconia", „l'enigma", „solitario" — „stesk", „tajemství", „samota", kolem nichž krystalizuje významové jádro „Stesku stráže". Uprostřed války, v roce 1916, vydal Sigmund Freud studii „Trauer und Melancholie" („Truchlení a melancholie"). Není bez zajímavosti, že od roku 1920 užíval Kolman jako trvalý přídomek svého literárního jména „Cassius" podle římského senátora Gaia Cassia Longina, který se podílel na spiknutí proti Caesarovi.

Vraťme se k otázce, položené na začátku: proč právě artistní překlad básně polozapomenutého českého básníka? Domnívám se, že Annalisu Cosentino, vnímavou a citlivou pro uměleckou kvalitu a finesy básnické češtiny, zaujala spontánně zvukomalba závěrečných veršů básně, sugerujících tlukot srdce: „kdo tam, kdo tam …". Zároveň však svým překladem evokuje, aniž by to zamýšlela, svět melancholie, zastaveného času, tajemství a dlouhých stínů, které vrhají postavy a sochy na De Chiricových obrazech. Téměř uprostřed básně se nachází verš, obsahující jednu z hlavních výpovědí, která říká: jako voják jsem se ocitl v neskutečné krajině „Velké války", tohoto „kabinetu hrůzy dějin" („Gruselkabinett der Geschichte", Ernst Jünger), kde není čas jako trvání — „Jen veliké utišení". Annalisa Cosentino překládá tento verš krásně „Solo una grande quiete". Co jej spojuje se světem melancholie De Chiricovy metafyzické malby? Nejen stíny, které vrhají sochy na De Chiricových prázdných náměstích Ferrary či Florencie, nebo stíny padlých vojáků v básni Kolmana Cassia. Je to především emfatický okamžik, představa přítomnosti jako bezpodmínečného teď, které je vymaněné z teleologické struktury časovosti: „nic nebylo, nebude, není". Zastavený čas jako tišící prostředek proti bolestnému stesku i za cenu zřeknutí se reflexe vlastní časovosti. Prázdno, ticho, zastavený čas na De Chiricových obrazech a stíny nebo jen „zbloudilá ozvěna" v básni Kolmana Cassia. Je skutečným uměním tento „životní pocit" moderny básnicky vyslovit — i přetlumočit jej.

JAN WIENDL

SKÁCELŮV HOŘÍCÍ KEŘ

Na každém rohu noci planou ohnivci
Ale tam na poušti je osolené místo
Kde hořel keř za bílého dne
Tam popelavé peří ztrácí holubice
A to je místo kde keř dohořívá
Tam ukázal se anděl říkal v plameni
A mluvil slova s popelem teď vítr
Na všechny strany stud náš roznáší
Aj byl to ohniváček na nejtenčí větvi
Zpívala bolest sama a už nevzlétne
Plátýnka potenku a na tak strašnou ránu
Snad jenom Bůh smí hořet uprostřed

Poezii inspirované Palachovým sebeobětujícím činem z 16. ledna 1969 a publikované časopisecky na přelomu ledna a února 1969, tedy v době vznícené reflexe tohoto šokujícího a mimořádného aktu, je možné rozumět jako jemnému, přesto neúprosnému seismografu zaznamenávajícímu různorodé, v lecčem ale spřízněné způsoby reflexe Palachova tragického skutku.

Skácelova báseň Hořící keř, jejíž titul inspiroval mimochodem rovněž pozoruhodný životopisný film polské režisérky Agnieszky Hollandové (2013) věnovaný Palachovu činu a následným událostem, je lyrický text o 12 verších. Básník komponuje svoji báseň bez interpunkce, přesto majuskulemi na počátcích každého z veršů zdůrazňuje sémantickou svébytnost každého jednoho verše. Rým absentuje. I proto můžeme každý verš vnímat jako samostatný krok, jako vyjádření gesta směřujícího k svému nesamozřejmému a dramatickému naplnění. Verše jsou jambické, převážně jde o dvanácti- (třinácti)slabičné celky s cézurou, popřípadě dierézí po každé šesté iktované slabice. Jde tedy o alexandriny, odkazující mimo jiné na vědomí tradice. Zvláště ale takto rytmicky založené verše umocňují prožitek celistvosti, komplexity. Některé z nich se však této komplexitě brání, jejich slabičná délka kolísá od devíti k jedenácti slabikám… Jako by už nedosáhly nebo nechtěly dosáhnout kýžené alexandrinské délky, a tím i důsažnosti své výpovědi. Celek básně jako by se tímto nedokonaným krokem významově rozkolísával, narušil pevnost alexandrinského rytmického rámce, naznačil znejistění…

Podobně je tomu u strofické podoby básně. Jde o dvanáctiveršový text nečleněný do dílčích strof, opřený ovšem důsledně o vnitřní triadickou významovou strukturu (teze, antiteze a syntéza), jež bezpečně signalizuje pozadí strofické formy sonetu, dalšího z tradičních pilířů formální dynamické významové syntézy. Absenci oněch dvou finálních veršů, které do tvaru tradičního sonetu schází, opět můžeme chápat jako záměrné autorské gesto, které čtenáře přinejmenším znejistí. Jakoby „neúplnou“ strofickou kompozici básně tedy, podobně jako neúplné alexandrinské verše, můžeme vnímat jako torzo, jako akt, který čeká na dovyslovení… Skácelovu báseň proto mimo jiné můžeme číst třeba tak, že znásobuje nevyřčenou otázku — zůstane torzo (Skácelovy básně, ale stejně tak Palachova činu, který kolaborantský normalizační

OPEN ACCESS

režim od prvních okamžiků zamlžoval, převracel, bagatelizoval, umlčoval) torzem, nebo se dočká svého osmyslnění, naplnění?

Další pozoruhodnou, rovněž pro většinu dobových lyrických textů příznačnou rovinu představuje mytizace Palachova činu; odkazuje se tím na jeho jedinečnost, nadčasovost. Skácel zde vsadil na ozvuk starého biblického příběhu. Avšak na rozdíl od knihy Exodus, která mimo jiné vypráví o události na hoře Oreb (Ex 2,23–4,18), kde keř hoří a z plápolajícího ohně, aniž by keře ubylo, promlouvá k Mojžíšovi Hlas Boží, se Skácelův keř poté, co odezní poselství, promění v popel. Podobně i anděl v něm — po předání zvěsti — umírá. Zdůrazněna je tak lidská dimenze, avšak právě tím i heroičnost a tragický rozměr této scény. Zároveň je ale otevřena otázka — jak vyložit tento čin? Jde o nadosobní a nadčasové poselství, nebo o akt chvíle, osobní tragédii? Rozhodnutí je bolestné, stejně jako vlastní akt — je na každém z nás, kterým je toto poselství určeno, jak s touto situací naloží, zdali nechá oheň a jeho poselství dodoutnat, nebo jej bude rozdmýchávat dál…

Společným tématem Skácelovy básně i dalších soudobých palachovských básní je rovněž mládí ústředního hrdiny — křehkého mládí, bezmála ještě dětství („ohniváček na nejtenčí větvi"), kterým je umocněna důsažnost činu — vrcholné oběti, ale které zároveň naplňuje mnohou skeptickou mysl otázkou po smyslu jeho předčasné smrti. U Skácela se tento motiv vtěluje do obrazu symbolické holubice, která v ohni ztrácí popelavé peří, tedy dozrává, dospívá ve své smrti. Jde tu jistě o oxymóron, paradox, umocňující tento rozpor z nejbolestnějších a otevírající otázku — stojí v mrazivé situaci postupného otupění většiny společnosti mladý život za tuto nejvyšší oběť?

A v neposlední řadě rezonuje Skácelovou básní i dalšími básněmi z přelomu ledna a února 1969 soucit a starost. Soucit je ovšem kategorií prchavou, starost je kvalita pevnější, ale i ta časem zvětrává… Podobně jako ve Skácelově básni vítr, který roznáší popel ze symbolického keře. Vítr může roznášet popel — symbol nejvyšší oběti — jako poselství naděje, síly a vzdoru. Může ho ale také roznášet do ztracena, rozfoukávat beze smyslu a cíle. Podobně se postupem času soucit vytrácí, i starostlivý člověk otupí. A jak daleko je v této chvíli Bůh, který jediný „smí hořet uprostřed", a jak blízko — v poušti naší každodennosti — jsou všeprostupující, veskrze lidské vlastnosti jako lhostejnost, zbabělost, mlčení a kompromis…?

Příspěvky byly zveřejněny 20. 4. 2024 na i-kanon.cz.