

Kain jako existenciální povídka?

Author(s): Martin Charvát

Source: *Česká literatura*, Vol. 60, No. 6 (prosinec 2012), pp. 851-875

Published by: Institute of Czech Literature, The Academy of Sciences of the Czech Republic

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/42687925>

Accessed: 04-12-2021 23:54 UTC

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

Institute of Czech Literature, The Academy of Sciences of the Czech Republic is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Česká literatura*

Kain jako existenciální povídka?

Martin Charvát

Předložená studie si klade za cíl vyjasnit literární statut Hrabalovy povídky *Kain* (1949). Jak známo, povídka *Kain* je všeobecně pojímána jako text s přívlastkem *existenciální*, přičemž v dané souvislosti bývá poukazováno zejména na její podobnost s Camusovým *Cizincem* (1942, česky 1947). Blízkost obou textů se dle zastánců tohoto interpretačního stanoviska zakládá jednak v obdobné struktuře jejich narativu, jednak v obdobné charakteristice hlavních postav. Centrální teze dané studie však čtenáři nabízí odlišný interpretační postoj: ačkoli je povídka *Kain* bezesporu textem s četnými existenciálními motivy, dle mého názoru se nejedná o existencialismus Camusova typu. Toto tvrzení hodlám obhájit skrze interpretační pohled vedený z pozice filozofie existence, jenž mi umožní vyložit dominantní motivy narativu, za které považuji tělesnost a myšlení zaměřené k existenci.

Úvodní sekvence povídky

Z důvodu větší přesvědčivosti a ilustrativnosti si na tomto místě dovolím uvést poněkud rozsáhlejší citaci z úvodní sekvence studované povídky. Pokusím se na ní odkrýt vypravěčovu strategii při budování atmosféry textu, jeho pozici v rámci fikčního univerza a motiv osudovosti, podstatný pro můj další výklad.

PŘIŠEL JSEM KE STANIČNÍ KASE a pravil jsem slečince: — Jízdenku. — Kasírka okénkem odpověděla: — A kam, pane výpravčí? — Tu jsem se zamyslel a řekl jsem: — Pojedu, slečno, tam, kam se váš zrak podívá napoprvé. — A slečna, protože myslila, že jde o konverzaci, usmála se: — Jak to, napoprvé? Vždyť na lístky se dívám dennodenně. — A rozesmála se a byl jí vidět zlatý špičák. — Tedy podívejte se mi, slečno, do očí a levou rukou jako pouťový papoušek vytáhněte mou jízdenku, — a zamnul jsem si ruce a myslil jsem, že jsem slečnu kasírku doběhnul. Ale ona byla chytřejší.

Odpověděla bez váhání: — Já mohu, pane výpravčí, dávat lístky i potmě. Dala bych vám zase jen ten lístek, který bych já chtěla. — Smála se zase ona a houpala se drze na židli. — Tedy sedmý sloupec, sedmý řádek zprava doleva jako u židů. — Zašeptal jsem a hlas se chvěl. Slyšel jsem potom, kterak jízdenka jest v datovacím stojí proštípnuta. Osvětleným okénkem se naklonila ryšavá kadeř. — Bystřice u Benešova. Dostanu šest korun padesát haléřů. Jste dneska nějak smutný, pane výpravčí. — Řekl jsem: — Tak nějak, — a odvrátil jsem se od ochotných očí.

[...]

Vlak vjížděl do stanice. Nastoupil jsem do neosvětleného protektorátního kupé a tichounce jsem odjížděl. Když jsem míjel na nástupišti stojícího výpravčího, tu tento třikrát svíse zakýval zelenou lampičkou, jako by kněz vykropoval rakev. Nikdo tentokrát nehrál a já jsem odjížděl za prostým lidským štěstím, dáti svůj život v soulad s myšlenkami. Seděl jsem v kabátě, a protože jsem měl státnici historickoprávní, myslil jsem na rakouský zákon, že sebevrahové mají býti pohřbeni stranou, ve vsí tichosti, anebo vydání příbuzným k tichému pohřbení. A již bude dán povel setninám červíků, aby hryzali oči, celé divize budou poslány na má střeva, plíce, a několik armád bude pověřeno, aby ztekly mé kosti stůj co stůj. To všechno v tichosti stranou, stranou. Na to jsem myslil a poslouchal jsem zvolňující se tlukot soukolí, protože vlak zastavoval.

(HRABAL 1991: 7–8)

Z výše citovaných odstavců je patrné, že v *Kainovi* je postava vypravěče totožná se subjektem ve fikčním univerzu, který je také hlavní postavou povídky. Narativ je tudíž nesen osobní ich-formou a hlavní postava vyprávění je zároveň zdrojem i konstruktorem vypravěčského aktu (DOLEŽEL 1993: 62). Takovéto rozvržení rolí implikuje jednak vypravěčovu přítomnost ve fikčním světě, jednak bezprostřední dostupnost jeho osmyslňující perspektivy fikčního dění: vypravěč opatřuje věci významy, které vyplývají z jeho ideologicky zatíženého pohledu na dění kolem něho (smysl udělující subjekt), přičemž právě tento věcem přidělený význam je to, skrze co vypravěč rozumí svému „bytí zde“ ve fikčním světě a prostřednictvím čeho se manifestuje vypravěčovo rozumnění celku fikčního univerza.

Toto porozumnění celku fikčního světa je významným způsobem podmíněno tzv. naladěním (HEIDEGGER 2008: 165), ve kterém se vypravěč aktuálně ocitá (tj. tím, že mu nějak „je“).¹ V kontextu, který nám prostředkuje výše citovaná pasáž povídky, je vypravěčova naladěnost velmi dobře rozpoznatelná v jeho horečnaté dikci, která v sobě nese znaky hrdinovy vnitřní tenze

1 Nejedná se o psychologickou deskripci duševních stavů, nýbrž o ontologickou analýzu bytí pobytu.

a nervozity. Ilustrativním příkladem, podporujícím dané tvrzení, je výrok: „Když jsem míjel na nástupišti stojícího výpravčího, tu tento třikrát svleke zakýval zelenou lampičkou, jako by kněz vykropoval rakev“ (HRABAL 1991: 8). Motiv kývání signalizační lampičkou, který je vypravěčem vyhodnocen jako metafora vykropování rakve s nebožtíkem, ukazuje zainteresovanost postavy při nastolování interpretační linie právě zažívané situace: vlaková souprava zde značí rakev, která má vypravěče dovézt za smrtí, přičemž v postavě signalizujícího výpravčího je spatřována postava kněze, kterak uděluje požehnání vypravěčovi sebevražednému záměru. Scéna je posléze uzavřena obrazem posmrtné hostiny, jejímiž výhradními účastníky budou červi a jediným chodem vypravěčovo v zemi uložené tělo.

Všechny uvedené motivy zřetelně zapadají do vypravěčovy osmyslňující perspektivy osudovosti nebo, jinak řečeno, situace a jejich vykreslení prostřednictvím metafor získávají svůj smysl pouze skrze afirmaci vypravěčovy perspektivy osudovosti. Tento moment je velice důležitý, neboť právě z důvodu odlišného naladění může vypravěč v jistý moment svého života vyhodnotit určitou událost jako situaci potvrzující jeho rozhodnutí skoncovat se životem a zároveň bezprostředně poté, co jeho tělo přijalo novou krev dárců, tutéž situaci nerozpoznat v jejím předcházejícím významu, a neporozumět tak intenci svého sebevražedného jednání. Vztaheno k výše citovanému úryvku, můžeme říci, že poté, co je zotavený vypravěč propuštěn z nemocnice a nosí v sobě vizi společného života s Mášou, by v jeho mysli výjev z nádraží vypravovaného vlaku metaforiku explicitně odkazující na křesťanský rituál pohřbu neevokoval.

Potvrzením této hypotézy je mimojiné způsob, jímž vypravěč charakterizuje hraniční situaci, kdy se k nádražní budově přibližuje vlakový transport plně obsazený německými vojáky: „Lokomotiva ověšena SSmany se plížila jak pardál“ (IBID.: 27). Ačkoli vlak v daném případě skutečně ztělesňuje riziko plíživě se přibližující smrti — což v Boganovi vyvolává silnou afektivní reakci —, vypravěč se již k nahlížení soupravy skrze metaforu rakve neuchyluje. Poté, co si společně s novou krví osvojil i novou identitu, je mu toto přirovnání zcela cizí, neboť volba a způsob vykreslení momentu jsou bytostně spjaty s aktuálním pohledem vypravěče na odvíjející se situaci a s jeho celkovým rozuměním přítomnému okamžiku. Proto vypravěč rozumí tomu, co je aktuální (lokomotiva coby plížící se pardál), a již ne tomu, co je minulé (vlaková souprava coby vykropená rakev). Minulost se pro něho stává pouhým příběhem, který sice dobře zná, ale nedokáže rozpoznat jeho smysl a význam. Z tohoto důvodu označí (nyní již jako nový člověk s novou krví) způsob, jakým jednal v minulosti, za pro něj nepochopitelný: „Nemohl jsem pochopiti, jak jsem to mohl udělat, jak jsem si mohl vpálit nůž do zápěstí, aniž by mne to bolelo“ (IBID.: 17) a dále, během rozhovoru s ošetřujícím lékařem Gallem: „Teprve nyní jsem dovedl o tom hovořiti, protože jsem to již vykonal, protože jsem svoje naplnil. Proto též se mi dnes ten můj případ jevil jako neopakovatelný,

jedinečný a vzdálený... Vyprávěl jsem doktorovi o někom, kdo umřel, anebo žije, ale já jeho adresu neznám“ (IBID.: 20).

Vypravěč si je evidentně dobře vědom toho, že „svoje naplnil“, což ovšem není totéž, jako kdyby tomuto „naplnění“ plně rozuměl. Prvotní smysl jeho jednání (tj. snaha o vlastní „naplnění“) proto získává v reflexivním ohledu nový význam, význam, který je uvažované situaci vtisknut až *ex post* a který je značně pervertovaný a literárně stylizovaný: „Ta krev napumpovaná dle maximálních cen ze mne udělala někoho jiného, opatrného, bojácného, literárního“ (IBID.: 20). Ono „naplnění“ navíc neproběhlo předpokládaným a zdárným způsobem (úspěšně spáchaná sebevražda), uskutečnilo se pouze jako naplnění částečné a nedokonale (neúspěšný pokus o sebevraždu), a odhalilo tak zároveň marnost a zbytnost vypravěčova jednání. Také z tohoto důvodu je nutné pervertovat to, co se stalo v minulosti, takovým způsobem, aby se daná situace (tj. nedokonale naplněná intence vypravěčova sebevražedného jednání) zdála mít — tentokrát však z pohledu vypravěčovy přítomnosti — alespoň nějaký adekvátní smysl. Nejedná se zde tedy o motiv „hledání ztraceného času“, nýbrž o motiv „falešné paměti“: vypravěčovy vzpomínky spoluvytvářejí falešnou paměť toho, co se v minulosti stalo a jak a proč se to vlastně stalo.

Povídka *Kain* je uvedena sekvencí dvou záhad, které v průběhu vyprávění dospívají ke svému vyřešení. Obsahem první z nich je příčina a účel vypravěčovy cesty. O jakou cestu se asi může jednat, nezáleží-li na její finální destinaci a je-li podniknuta za soumraku, navíc v době těsně před koncem druhé světové války? Z dikce hlavního hrdiny lze usuzovat, že má pro něho tento nestandardně rozvržený výlet velký, mohli bychom říct až fatální význam, neboť, jak je patrné již z úvodního dialogu mezi vypravěčem a slečnou kasírkou, vše, co se v jeho průběhu odehraje, má být podřízeno vůli osudu. Motivaci vypravěčovy podivné cesty odhalují následující dva odstavce úvodní sekvence textu. V nich se dozvídáme, že hlavní hrdina odjíždí do města položeného na křižovatce sedmého řádku a sedmého sloupce s cílem naplnit v něm svůj osud, dát svůj život v soulad s myšlenkami, spáchat sebevraždu. V okamžiku, kdy je první záhada povídky zdárně vyřešena, je však v textu nastolena záhada druhá: Z jakého popudu vypravěč usiluje o vlastní život? Odpověď na tuto otázku není čtenáři jednoznačně dána, důvody, které hlavního hrdinu vedly k rozhodnutí spáchat sebevraždu, jsou v textu přítomny jen v několika nesouvislých náznacích. Přijmeme-li však tezi, že vypravěči je vlastní osmyslňující perspektiva osudovosti, a zohledníme-li jeho interpretaci sebevraždy coby aktu, jehož prostřednictvím je možné „dát svůj život v soulad s myšlenkami“ (IBID.: 8), lze vypravěčovo přijetí role sebevraha vyložit jako výraz jeho racionálního úsilí podat, stejně jako Ježíš Kristus,² důkaz o jednotě svých myšlenek.

2 Vypravěč interpretuje Kristovu smrt na kříži jako sebevraždu.

Racionalita a tělesnost

Vprávění otevírá hrdinova touha po smrti,³ po zbavení se vlastního těla jako něčeho, co ho zavazuje k „bytí zde“. Sebevražda je vypravěčem opakovaně označena za způsob, jehož prostřednictvím je možné „dát život v soulad s myšlenkami“. Je tedy pojímána jako ryze svobodné a racionální gesto, jež se po svém uskutečnění stane důkazem vypravěčovy individuality a nedeterminovanosti. Tento způsob uvažování o dobrovolném odchodu ze světa však není neproblematický, neboť hrdinova tělesnost, která má být aktem sebevraždy zcela potlačena, nepředstavuje pouhý akcident jeho subjektivity, ale je její nejvlastnější definicí (HUSSERL 2006; BARBARAS 1998).

Jaký je tedy motiv vypravěčovy touhy po smrti? Je jím bolestná zkušenost tváří v tvář světu, ve kterém absentuje smysl? V dané situaci je pro subjekt jeho bytí ve světě natolik útrapné, že se mnohdy skutečně odhodlá k tak radikálnímu kroku, jakým sebevražda bezesporu je. Nebo je hledanou příčinou nešťastná láska? Sebevražda jako romantické gesto mladého muže, který, coby důkaz nehybnoucí lásky, odevzdává milované bytosti svůj vlastní život? Pro tyto dva způsoby výkladu vypravěčovy sebevražedné motivace v textu nelze nalézt oporu.

A to zejména proto, že interpretace, jež by postupovala skrze argument ztráty smyslu vlastní existence ve světě, by byla určitou idealitou osvětlující motivace vypravěčova jednání v rámci fikčního univerza. Proti této možnosti výkladu navíc svědčí řada textových indicií. Tou nejčitelnější z nich je vypravěčova reflexe prožitku sebe sama poté, co byla do jeho žil přelita nová krev dárců: „Novost, po které jsem toužil, se stala realitou a já jsem byl někdo jiný“ (HRABAL 1991: 16). Popudem hrdinovy touhy po smrti byla očividně touha „být jiným“/„stát se jiným“. Není však samotný akt sebevraždy především výrazem touhy „být nikým“?

Jak již bylo naznačeno výše, v případě našeho vypravěče je touha „být někým jiným“ neoddělitelně spjata s potřebou „dát v soulad svůj život s myšlenkami“, přičemž svobodné rozhodnutí spáchat sebevraždu zde hraje roli jakési gramatické spojky mezi oběma artikulovanými požadavky a zároveň garantuje jejich naplnění. Dobrovolná smrt by tedy mohla být hrdinou chápána jako autentická možnost pobytu (HEIDEGGER 2008: 61), avšak bez ohledu na skutečnost, že je tato možnost autentická pouze na rovině zdání. Ačkoli totiž smrt představuje nejvlastnější možnost pobytu (resp. absolutní nemožnost možnosti pobytu), představuje ji pouze ve smyslu odpovědného vyrovnání se s nevyhnutelností vlastní smrti, přičemž je to právě toto přijetí vlastní smrtelnosti, skrze co pobyt zakouší svou svobodu (ČAPEK 2007: 110). Vypravěčem racionálně plánovaná sebevražda coby dobrovolný krok do nicoty existence proto není — a ani nemůže být — uchopením možnosti pobytu jako autentické.

3 Lze říci, že vprávění začíná deficientním stavem (BREMONT 2002; PROPP 1999).

Pokusme se nyní obrátit perspektivu. Vyjděme od hrdinovy touhy stát se někým jiným a uchopme sebevraždu jako prostředek k dosažení něčeho, co on sám pro sebe nahlíží jako autentickou volbu. Vypravěč je jakožto lidská existence nedílně spojen se svým tělem a tělo je v rámci povídky pojímáno jako negativita. Do protikladu k tělu je postaven rozum. Jedině rozum je schopen nezkalené konstrukce (jak uvádí vypravěč, konstrukce až matematicky přesné: „Znal jsem teprve dnes sám sebe a mohl jsem se matematicky vyjádřit“ [IBID.: 14]) ideality subjektivního bytí. Oddělí-li se tedy vypravěč od svého těla, stane se „někým jiným“, resp. nejvlastněji sám sebou, stane se autentickým. Sebevražda jako událost afirmující vypravěčovo bytí v jeho nejčistší podobě.

V povídce však lze nalézt pasáž, která je v rozporu s touto tezí: „Vždy jsem podléhal, poněvadž to bylo bezpečnější, poněvadž jsem věřil v nějaký osud, který, kdykoliv se mu zachce, mne vyzbrojí vůlí, aby mi jí vzápětí přerazil páteř. Byla to pohodlná filozofie, ale já jsem s ní měl dobré zkušenosti a proto jsem se jí držel“ (IBID.: 11).

K prokázání toho, že předložená interpretace je „práva textu“ a že úryvek citovaný výše s ní není v rozporu, je nutné seznámit se s pojetím tělesnosti v *Kainovi*. Tělesnost je slabostí, tělo je neustále zachvacováno city a afekty a obrací se přímo k tomu, co onu afekci způsobilo, aniž by bylo vedeno racionální úvahou (v hotelu v Bystřici): „Zakytoval jsem nůž břitvy do stupadla a druhý jsem položil vedle. A zaváhal jsem. Už to mne znepokojilo, že jsem si začal pískat. Spíše se mi zdálo, že to pískalo ve mně. Zmlknul jsem a vzal jsem tu volnou břitvu do prstů. Cítil jsem, že se ty prsty chvějí. Pak se přihodila tato věc. Vytrhnul jsem si vlas a zkoušel jsem na něm ostří břitvy. Prsty držící vlas se chvěly. Otřel jsem rukávem košile orosené zrcadlo a díval jsem se do sebe. Ano, seděl tam strach. Všechno to pískání a zkoušení břitvy si vymyslelo bojácné tělo“ (IBID.: 14–15).⁴

Člověk je intencionálně zaměřen na předmět, kvalita tohoto aktu však může být různá (HUSSERL 2011; 2004); v *Kainovi* je to nejčastěji touha po Druhém a z toho vyplývající podvolení se a následování svých pocitů, což je vypravěčem v reflexivním ohledu viděno jako odbočení ze zamýšleného jednání: šlo o překážku, kterou dokázal překonat až v situaci, kdy pudy byly utlumeny (= naplněny) a rozum znovu získal vládu nad tělem. Tělo, tím, že následuje to, co se mu bezprostředně jeví, má omezující funkci, brání záměru vypravěče „dátí svůj život v soulad s myšlenkami“.

Situace, že já jsem v těle a jsem si toho také vědom, je, jak již bylo řečeno výše, mojí základní zkušeností, která je tedy v *Kainovi* interpretována negativně, únik z tělesnosti znamená „vítězství nad sebou“ (HRABAL 1991: 19). Moje žitá tělesná přítomnost ale není ve světě nikdy sama. Pokud by ve světě nebyl

4 Na druhé straně nechci tvrdit, že tělesnost znamená totéž, co „být zvířetem“.

Druhý, nebyl by dán předmět, na který lze intencionálně zaměřit svoji erotickou touhu. A zároveň tělesnost Druhého, jeho zjevnost, je trhlinou v mém světě; největší trhlinou subjektivní myšlenkové integrity vypravěče je Máša. Jakmile ji vypravěč spatří ve vlaku, jeho racionalismus bere za své. Zpřítomní se mu vzpomínky na chvíle s ní strávené, toto zpřítomnění je podpořeno pohledem na fotografii, na níž je zachycen vypravěč v dětském věku. Soumžnost tělesnosti výpravčího s tělem na fotografii zavdává podnět ke vzpomínání a Mášina spontánnost a zejména její hlas, „známý, hodný a schopný zpřítomnit události zaváté a svěží“ (IBID.: 9), způsobí, že „choroba minulosti počala hryzati můj mozek, mé srdce“ (IBID.).

Nejenom hlas, ale také dotyk Máši dají podnět k naprostému převrácení dosavadního cíle cesty a vypravěč je okouzlen, hnán pudem a „smrt, po které jsem toužil, se vzdalovala a smála se“ (IBID.: 10).

Vypravěč je inhibován sugestivností své vzpomínky, aktuální situace a silou svých emocí, rozumovost je zatlačena do pozadí a podvoluje se dotyku Mášina těla. Kvůli otřesení jasného cíle, který se rozplynul v dálce, a poddáním se tělesné schránce (tj. touze po těle Druhého) se vypravěč nechává zavést do Mášina bytu (přičemž toto okouzlení emocemi interpretuje jako autentické a upřímné), kde má s Mášou pohlavní styk.

Druhý den ráno je však vše ostřejší, okouzlení tělesností mizí, vypravěč „byl k pláči“. Popis Máši, která ještě spí, rozhodně není popisem erotickým a probouzejícím touhu. V onom popisu Mášina těla se setkáváme s důležitým motivem Hrabalova psaní — s karnevalizací (BACHTIN 1975): „Máša spala jako utopená a veliká bublina u nosu svědčila o jejím životě. Prává noha visela přes pelest a žíla přiváděla okysličenou krev do chapadel, která mi vydala přes delectví. Právý prs ne visel, ale vzdouval se a zdálo se, že strhne tělo k zemi. Ta bublinka u nosu se stále vzdouvala a klesala a já jsem již nemohl ležeti“ (HRABAL 1991: 13 [zvýraznil MCh]). Mášina tělesnost je opakovaně vykreslena hyperbolizovaně: „Když šla, měla mohutný zadek, jako by měla tělesnou vadu“ (IBID.: 12). Popis Mášiny zadnice, jejího prsu, odkazuje k síle obnovující, jde o sepětí se zemí („zdálo se, že prs strhne tělo k zemi“), pohlavní orgány jsou znakem rodícího principu. Tento popis Máši ale neznamená, že by k ní vypravěč choval odpor, ba právě naopak, připadá mu krásná a čistá.⁵

5 Ženské postavy v Hrabalových povídkách často mají tělesné vady, vzpomeňme jen povídku *Jarmilka* (HRABAL 1992c), kde má hlavní ženská postava jaterní skvrny ve tváři, je téměř bezzubá a vzdouvající se břicho deformuje její tělesnost. Stále je však považována vypravěčem za krásnou. Role jídla a pití je u Hrabala taktéž důležitá, staré tělo vrásčité stařeny v povídce *Emánek* (IDEM 1992a) jí polévku, přičemž jde znovu o odpudivý výjev. Na druhou stranu v *Postřižínách* (IDEM 1976) je hostina (zabijačka) až téměř sakrální záležitostí.

Je nutné dodat, že převaha těla nad rozumem u vypravěče není záležitostí stálou, nýbrž jen přechodnou, a je překážkou. Tu překonat stojí síly a pevnou vůli, která, při každé nadvládě těla nad rozumem, ochabuje. V Mášině bytě dále vypravěč získá sílu jít za svým prvotním cílem. A to díky pohledu na Ježíše, který visí na zdi. Vypravěč o Ježíšovi říká:

„Pochopil jsem, že vzal svůj osud na sebe, že svůj konec přesně znal, a přece se mu nevyhnul, poněvadž potřeboval důkaz své oběti. Jako by si lehl na kolejnice a čekal, až pojede vlak. Věděl, co mu chystají, ale nezahnul. Spáchal sebevraždu na důkaz jednoty myšlenek svých. Uvědomil jsem si sebe v tom zrcadle a rozhodnul jsem se“ (IBID.: 13–14).

Vypravěč ve chvíli slabosti vůle nachází inspiraci a sílu dokonat započaté tváří v tvář Ježíšovi. Stejně jako Ježíš vzal svůj osud na sebe, tak i vypravěč dokoná osud svůj, Ježíš spáchal sebevraždu na důkaz jednoty svých myšlenek, stejně jako to má v plánu i vypravěč. Být novým kazatelem, být tím, koho ostatní následují v činu, tím se chce vypravěč stát. Ztotožnění se s postavou Ježíše znamená vychýlený pohled na situaci, jde o pervertování významu, toto setkání má ráz osudovosti, afirmace myšlenek vypravěče v deviantní formě. Najednou to, co se musí stát, je jasné a zřetelně viditelné. Vypravěč nevidí jinou možnost než sebevraždou „dát svůj život v souladu s myšlenkami“. Tedy ono „stát se někým jiným“ znamená stát se novým bohočlověkem, v této perspektivě má sebevražda pro vypravěče bytostný a neoddiskutovatelný smysl — znamená afirmaci božství, jedinečnosti, přeměny v jiného a dokonce lepšího „člověka“.

Cestou do Bystřice je vypravěč pohlčen svou vizí, zaměstnávají ho otázky praktického ražení (jestli bude v hotelu koupelna), tělesnost je v pozadí (ovšem jen do chvíle „zkoušky před zrcadlem“). Nyní již můžeme konstatovat, že ona zkouška těla musí být překonána (a musí se také potvrdit domnělý osud vypravěče), poslední překážka musí být zdolána na cestě k božství. Pohled starce s minimaxem pak jen usvědčí vypravěče ze slabosti (strach) a ten rozčilen usedne do vany a břitvou si rozřeže zápěstí.

V onom extatickém bezčasní, kdy krev odplouvá z těla vypravěče, je téměř dokonána jeho přeměna na bohočlověka:

„Shledával jsem se s podstatou poezie, hudby a malířství... Patřil jsem již jiným věcem a ten strach a zkormoucenost patřily minulosti... modlil jsem se: Pane, jak jen možno, nech mne pít z kalicha tohoto. Byl jsem modlitba sama a sám jsem se plodil v krásném... Tak, jak jsem se blížil k čáře, nepřál jsem si nic, než býti připraven na vidění posledních vteřin, kdy přítomnost, minulost a budoucnost se střídá v jediném zablesknutí. Avšak ten moment jsem minul, anebo ještě nepřišel... Zmeškal jsem se a ty poslední vteřiny, na kterých jsem si zakládal, byly hnusné a bezútěšné“ (IBID.: 15–16).

Nakonec však vypravěč sám konstatuje chatrnost a zbytnost celé snahy proměnit se na někoho lepšího, tváří v tvář smrti hledí do nicoty a ten okamžik je bezútěšný, jeho sen se rozplývá, celá snaha přišla vniveč.

Životní kalkul a strach (autenticita a významovost)

Poté, co vypravěč dostane krev od různých dárců, vyvstávají před ním odlišné životní možnosti. To, že se mu nepovedlo stát se „jiným“ tak, jak zamýšlel, má za následek přijetí světa a možností, které se mu aktuálně otevírají. V mysli však žádná změna neproběhla, ačkoli poznal nicotu tváří v tvář, nepovažuje nedokonanou sebevraždu za ukázkou své pýchy, ale interpretuje ji jako „získání sebe“ a stylizuje se určitým způsobem do role zvěstovatele sebevraždy coby estetického ideálu lidstva (vyjmenovává i příklady precizního provedení sebevraždy). On sám tento pokus o uplatnění ideálu aplikoval, avšak byl „proti své vůli“ zachráněn, a tudíž je nucen přijmout nový úděl, což lze nejlépe doložit na monologu vypravěče, který je směřován k doktoru Gallovi:

„Vidím právě teď před sebou celou šťastnou budoucnost lidstva. Zdravého fyzicky i morálně, avšak posedlého touhou po smrti. Říkám vám, že sebevražda se stane etickým i estetickým uskutečněním nejen jedince, ale rodin, rodů a celých národů. Bude vyvrcholením kultur a bude koncipována umělci a estéty“ (IBID.: 19).

Tento ideál je nesen touhou odvrácení se od Boha, které znamená svobodu jednotlivce, jde o pomstu za vyhnání Adama a Evy z Ráje, Bůh se stane nepotřebným. Nejde ale o girardovskou (GIRARD 1998) figuru odvrácení se od Boha, aby Bůh na mne upřel svou pozornost? Ale jakmile na mne Bůh upře svou pozornost, bude již svržen ze svého piedestalu, Bohem se stane jedinec ve své svobodě, která má smysl jen potud, pokud se někdo dívá (tím, kdo se dívá, je Bůh, což je paradox touhy subjektu, který je rozerván vnitřním prostřednictvím, nutkáním zaskvět se před pohledem Druhého a snahou o afirmaci svobody, která se ukazuje jako šalebná).

„A tak místo nesmyslných válek budou kolektivní sebevraždy celých národů... Lidé budou pouze šťastní. Představa nebe zmizí. Pokoříme tak boha a vrátíme mu to, co učinil našim prarodičům. Vyženeme ho ze srdcí našich“ (HRABAL 1991: 20).

Prozření v okamžiku pokusu o sebevraždu se u vypravěče nekonalo v plném slova smyslu. I když zakusil bezútěšnost, tak stále nese v hlavě ideál sebevraždy jakožto manifestaci lidské svobody. Nyní je z něho — jak jsme viděli v dialogu s Gallem — rétor, který se snaží přesvědčit ostatní, aby jednali stejně; stal se prostředníkem, který Druhým odhaluje objekty touhy — odvrhnutí Boha a vydobytí si svobody a štěstí. Sám je příkladem, který byl vrácen zpět z chapadel smrti, aby mohl dále referovat o své zkušenosti, přičemž jizva na zápěstí k této zkušenosti odkazuje. Jizva je jak znamením pýchy, tak i symbolickým znamením údělu vypravěče.

Návrat z „onoho světa“ není jednoduchý. Bývalá tělesnost je změněna novou krví (a také úbytkem kilogramů) a je aspektem negativním. Vypravěč si na svoje tělo pomalu zvyká a identifikuje se s ním, nové tělo je pro něho odpovědností a závazkem stejně jako to, aby jeho nový život měl smysl. Vy-

pravěč potřebuje někoho, komu by byl potřebný (IBID.: 22), tím někým je samozřejmě Máša. Najednou se také vypravěč smrti bojí a zastává novou etiku příjemnosti (hédonismu). Staré myšlenky mu sice zůstaly, ale jen jako návod pro Druhé, sám chce žít novým životem. Jde o podobný kalkul — s Mášou se bude žít příjemně, půjde to docela snadno (IBID.) —, jako tomu bylo u sebevraždy. Avšak minulosti se nedá zbavit, což si Bogánek uvědomuje, minulost se stane mýtem (který je hodný následování?).⁶

Bogan by nyní nedokázal spáchat sebevraždu, ale Druzí z něho vidí právě jen ten okamžik, kdy byl ve vaně a v ruce držel břitvu. Najednou není tím silným a impulzivním mužem, ale tím, kdo se bojí o svou vlastní existenci, snaží se držet jediného snu, který je výsledkem nové etiky „slabosti“.

Strach („hlavně se nevzepřít“) nyní není podmíněn tělesnou schránkou, ale nenávisť k pohledu Druhých. Němci ho totiž vidí jako vazala (protože jim umožňuje ústup před Rusy), jde o uraženou ješitnost. Ono „nevzepřít se“ je ale určující jen pro krátkou dobu po návratu do služby. Jakmile začne ve vypravěčově představivosti hlodat obraz toho, že slouží někomu jinému, koho ještě navíc nenávidí, ale nedokáže s tím nic udělat, tak se objeví vhodná situace tento obraz změnit. Nejde o rozhodnutí bojovat proti utlačovatelům, ale proti své vlastní představě pohledu Druhého, která je urážející. Tou vhodnou situací je příchod partyzánů, kteří se chystají odmontovat koleje, a Bogan musí postavit návštěvidlo do polohy volno na znamení, že je vše v pořádku, Němci však sabotáž odhalí. V dalším přijíždějícím vlaku si Němci vezmou vypravěče k sobě na korbu a ten se tak stal „hrdinou proti své vůli“ (IBID.: 27). Bojoval o svůj život, bál se o něj, hejtman ho poté propouští a daruje mu život. V hraniční situaci Bogan pociťuje strach, chce jen žít, nevykonat nic, o čem by se poté mělo vyprávět; jde o touhu zachovat si prostý lidský život, vidina nicoty je pro něho najednou děsivá.

Boganovo je jasné, že nemá svůj život ve svých vlastních rukou, že je ne-svobodný, že smrt musí přijít. Stále se ale mu zdá cesta do Bystřice jako akt naprosté svobody, který vycházel z něho samotného:

„Jen já jsem mohl nésti odpovědnost. Byl jsem králem v království, které obýval pouze král. I Kristus z Mášina pokoje a i ten z rozcestí se mi počali jeviti v docela jiném světle... Byl jsem loutkou tak jako Kristus Pán, s kterým

6 Bogan se vrací zpět do služby a cestou potkává Ježíše (plechová Boží muka), avšak jeho zobrazení není drastické jako u Máši v bytě, ale spíše karnevalizující (má na bedrech nakreslené plavky v národních barvách). V první části povídky jsme viděli, že Druzí byli překážkou k dosažení sebevraždy, nyní je vypravěč trhlinou ve světě Druhých — vidí z něho jen jizvu, která jim zpřítomňuje minulé, a tedy smrt, pohled Druhých také odhaluje voyeurismus tělesných deformací, fascinovanost tělem ve stadiu deformace. Druzí vidí z vypravěče jen detail, kterému ale nerozumí, pouze doktor Gall ano.

kdosi vyšší sehrál betlém. V tom strachu a neúprosnosti událostí jsme si byli všichni rovni a nikdo na světě kromě sebevraha nemohl s Kristem měnit. Křesťanství jsem byl dnes já“ (IBID.: 29–30).

Uvědomění si své minulosti — jakožto ztotožnění se skrze sebevraždu (nedokonanou) s bohočlověkem — a také uvědomění si determinace svého pobytu ještě umocní moment, kdy Máša sdělí vypravěči, že s ním čeká dítě. Není z toho nadšen ani sklíčen, tímto je stvrzena jeho budoucnost vedle Máši, s domkem, zahrádkou a s dítětem, které „zdědí moji touhu po smrti“ (IBID.: 33). Dítě bude potřebovat ochranu, smrt vypravěče dříve by nic nevyřešila, život by pokračoval dál, dítě bude narozeno „s neviditelnou jizvou na zápěstí“ (IBID.) a nikdo tomu nezabrání, veškeré události byly již rozehrány dávno před tím, osud změnit nelze, nelze zhatit jeho naplnění.

V této chvíli jde o prozření vypravěče, který tak odhaluje determinovanost svého určení. Jako možnost svobody byla/je sebevražda, ale ani ona nic nevyřeší. To, co ho váže ke světu, k bytí zde, je jeho dítě, které musí být do tohoto světa uvedeno, což může udělat jedině vypravěč, který prozřel a vidí bytí ve své průhlednosti.

Smrt a prozření?

Závěr povídky *Kain* bychom mohli číst jako pád Mesiáše. Víme, že poté, co se vypravěč v bytě Máši „pobratřil s Kristem“ a našel sílu k tomu, aby se odhodlal spáchat sebevraždu (která ale nebyla dokonána, což je na druhé straně umožňující předpoklad pervertování významu situace) a stal se tak zvěstovatelem nového světonázoru, dokáže dát svému jednání význam v ohledu reflexivním. Po nezdařené sebevraždě je upřednostněna role promlouvání nad jednáním.⁷ Neboli performance jednání je návodným gestem a afirmací mesiášství (dokonání sebe sama, zvolení sebe sama), avšak toto jednání musí vejít do řeči. Musí být někomu sděleno, jinak se jeho význam stane zbytečným.

Právě touto glorifikací svého („autorského?“) gesta vypravěč rozsévá skrze řeč smrt ve fikčním světě. Podmanivá schopnost „zliterátštění“ minulé události, ona ideologie sebevraždy jako estetického světonázoru, vede u slabších jedinců k přijetí tohoto hlediska a podvolení se. Nejlepším příkladem je doktor Gall, který po rozmluvě s vypravěčem spáchá sebevraždu zvláště bizarním způsobem.

Jizvy na zápěstí vypravěče křičí: „Já jsem Váš vyvolený, já jsem Mesiáš, který Vás zavede do království, já jsem se již stal sebou samým, učinil jsem se.“ Těžko samozřejmě říct, zda jde o království nebeské, ale nejspíše ano, což je paradoxní (vypravěč při rozmluvě se starou sadačkou říká, že poté, co spáchá sebevraždu: „poletím, ale ne dolů, ale nahoru“ [IBID.: 9]). Jizvy jsou

7 Tímto se má interpretace poněkud odlišuje od interpretace K. Merckse (viz dále).

pro ostatní indexem výlučnosti, jsou nesmazatelným znamením, jako znamením Kainovým, jež odkazuje k minulé události a neustále ji zpřítomňuje skrze pohled Druhých, není jen tím, „že se něco stalo“, ale patří k bytostné definici vypravěče, ze které se nelze vyvázat, jizvy jsou odkazem k determinaci a osudovosti života vypravěče.

Motiv smrti se v celé síle objevuje v závěru povídky. Máša má přijet k vypravěči, ten potkává ozbrojenou hlídku. V poli leží dva mrtví němečtí vojáci, Bogan slyší, jak někdo sténá v příkopu — jeden postřelený německý voják. Vypravěč vojáka zastřelí, aby mu ukončil trápení. Poté bere bicykl ze škarpy a vidí, jak se k němu blíží nový transport. Několik německých zajatců se pokusí o útěk a zbloudilá kulka trefí vypravěče do krku, ten umírá.

V celé poslední scéně hraje důležitou úlohu přírodní dějství. Přírodní dějství bylo po celou dobu v pozadí, vypravěč popisoval přírodní dění jen velmi zřídka a pokud ano, tak metaforicky (úvodní sekvence) a významové odstínění popisu vnějšího světa korespondovalo s psychickým stavem vypravěče. Dle Šklovského jsou dva hlavní typy literární krajiny: krajina, která s dějem souhlasí, a krajina, která s ním kontrastuje (ŠKLOVSKIJ 2003: 236). V závěru povídky *Kain* lze říci, že v narativu se jedná o první typ krajiny.

Vypravěč, když míjí ozbrojenou hlídku a dva mrtvé Němce v poli, podotýká: „Ač byl po večer, krajina dostala polední ticho, nebezpečné ticho“ (HRA-BAL 1991: 34).

Jak signifikantní popis. Polední ticho značí (možná) poslední chvíle života, polední ticho je mezní situací. Tedy — nejprve se dozvídáme časové určení (po večer) a poté se již vykresluje atmosféra scény, která je ponurá, čeká se na vyvrcholení vyprávění, buduje se místo pro jádro ve vyprávění. Atmosféra není budována jen pomocí „nebezpečného ticha“, ale také konstatováním, že „v zeleném obilí leželi dva němečtí vojáci. Byli mrtví a leželi, jako by se divili“ (IBID.: 34). Smrt je neslyšná, přichází znenadání, ale je očekávatelná skrze atmosféru scény vyprávění. Inscenace závěru, jakožto vyvrcholení povídky tedy začíná odkazem k atmosféře, která vytváří určitou tenzi. Dodejme, že dva mrtví němečtí vojáci rozhodně nejsou pozitivním faktem, který by ihned rozjasnil scenerii. Ticho krajiny je narušeno sténáním německého vojáka ležícího na dně příkopu. Vypravěč se dostává z horizontu viděného (rovná plocha silnice, která se dá přehlédnout a nebezpečí lze vidět) do neviditelného světa, kde číhá smrt (příkop, obilí). Voják v příkopu byl zasažen zbloudilou kulkou, smrtí, kterou si nepřál, nespravedlivou smrtí, na rozdíl od Krista, který si smrt přál a šel za ní (stejně jako vypravěč v první části). Po zastřelení vojáka se vypravěč cítí „jako setník, který probodl Kristovo trpící srdce“ (IBID.: 35). Poté si od mrtvého bere medailonek a „pobratří se s ním“.

„Myslíl jsem na bratrství, které jsem uzavřel s Kristovým srdcem v Mášině pokoji. Bylo to to samé, jenomže v modrém“ (IBID.: 35).

Ono pobratření znamená nastoupit cestu, která byla napsána již dříve, cestu ke smrti, která je naprostým opakem toho, co si vypravěč na začátku povídky přál, s touto smrtí nesouhlasí, neboli jak říká: „Byl jsem již dávno plánován, že budu určitou skvrnou v koberci.“

Ono pobratření znamená uzavření smlouvy v podsvětí, poté, když znovu vyjde vypravěč na silnici, je jeho osud zpečetěn, proti němu pochodující transport lze přirovnat k pochodu nemrtvých do zászvětí, ke kterému se svou smrtí za několik okamžiků Bogan přidá. Je zasažen zbloudilou kulkou a padá do příkopu.

„Věděl jsem, že je to můj konec a že musím zůstat v bolesti, které jsem si nepřál a kterou jsem nezavinil. Ležel jsem v příkopě se šálou z krve a při každém závanu se na mne sypalo okvětí švestek. Zarýval jsem prsty do země a trhal jsem chuchvalce mladé trávy... Jedině v záblesku, lépe řečeno ve škvíře přibouchnutých dveří se mi objevila má sebevražda a byla tak miloučká a sladká. Všechny ostatní smrti byly surové a nespravedlivé“ (IBID.: 36–37).

Bogan umírá v příkopu, scéna je zinscenována jako pohřeb (okvětí švestek se sype jako hlína na rakev), přičemž hrobníkem je příroda, ta tělo vypravěče zakryje a nastolí se znovu ticho, které je výstražným znamením pro ostatní. Sebevražda, která je v povídce vykreslena jako opak náhody, nahodilosti, se zde ukazuje jako ideál — dát svému životu smysl, ukázat si, že já jsem pánem sebe sama. Nahodilost, lze ji pojmut jako determinaci, tuto Boganovu snahu kazí, vypravěč se znovu připodobňuje Kristovi, v okamžiku smrti nachází znovu onen klamavý ideál, který ho již jednou přesvědčil o falešnosti a přetvářce. Těsně předtím než vypravěč zemře, jeho pohled spočine na Máše, která vystupuje z vlaku a poté „svět zmizel“ (IBID.: 37).

Legenda o Kainovi a Ostře sledované vlaky

Ještě než se dostaneme k samotné komparaci *Kaina* s *Cizincem*, bude vhodné udělat krátkou odbočku. Nabízí se totiž digrese k *Legendě o Kainovi a Ostře sledovaným vlakům*; ke dvěma narativům, v nichž se textová konstrukce *Kaina* zřetelně manifestuje.⁸ Rád bych zde ilustroval tezi, že „ne vždy vedly úpravy ke zdokonalení textu, pravidelně pak setřely bezprostřední syrovost prožitku“ (KADLEC 1990: 13), a že povídka *Kain* takto zůstává v „čistotě svého zpovědního tónu“ (JANKOVIČ 1996: 11) nepřekonána.⁹ Lze ji považovat

8 V teoretické recepci Hrabalova díla (dokonce i Hrabal sám v předmluvě ke *Kainovi* z roku 1981 tuto souvislost zmiňuje, otázkou ovšem zůstává performativní aspekt této výpovědi [viz HRABAL 1990a: 100–103]) se často zdůrazňuje ona generativní „linie“ směřující od *Kaina* k *Ostře sledovaným vlakům*; *Kain* figuruje jako jejich předobraz (PELÁN 2002a, JANKOVIČ 1996).

9 Ačkoli Milan Jankovič zdůrazňuje onu bezprostřednost „zpovědního tónu“, doslova mluví o „prvním pokusu o *Kaina*“ (JANKOVIČ 1996: 11).

za, v Hrabalově díle unikátní, ucelený (jak z hlediska formální soudržnosti, tak s ohledem na syrovost a intenzitu textu) příspěvek k filozofii existence, přičemž další „verze“ povídky toto významové „pnutí“ zmírňují a zahlazují.

Začněme chronologicky, tj. *Legendou o Kainovi*. Už jen samotný název odkazuje k orální tradici, k legendám vznikajícím v hospodách a v „kolektivní imaginaci“, která produkuje příběh „vnitřně zcelen jak artefakt“ (JANKOVIČ 1996: 75). Legenda je tak oblastí, kde vládne anonymní tvořivost.¹⁰ S tímto posunem se pojí i formální struktura textu. Kapitoly v *Kainovi* jsou označené jednoduše čísly; v *Legendě* se vždy jedná o krátký popis (např. „Kain se nestačí divit“ [HRABAL 2000: 74]), který lze pojmut jako „návod ke správné četbě“. Dochází tak jednak k významové produkci rámuující aktuální četbu „doporučeným“ úhlem pohledu a zadruhé, v úzké návaznosti, vzniká efekt odosobnění narativu. Protože ačkoli je *Legenda* stejně jako *Kain* také nesena strategií subjektivního vyprávění, způsobem narace, jejím členěním a celkovým vyzněním, text vyvolává dojem mnohem zřetelnější literární stylizace jako vyprávějíci dávný příběh. Individuální příběh se stává emblémem mytologické situace¹¹ a téma je tak jasně vytčeno: je jím biblický úděl Kaina, vraha Ábela. Tento významový posun doplňuje/afirmuje a také produkuje Hrabalovo P. S.: „Počátek této tragédie je v tom, že dva dobří bratři obětovali Hospodinovi, který ale z nepochopitelných důvodů na jednu oběť vzhlédl a na druhou se ani nepodíval [...] Lze se domnívati, že Kain od té doby žil v permanentní situaci protikladů mezi svobodou a nesvobodou, determinismem a indeterminismem svého žití“ (HRABAL 2000: 112–113).

Také na úrovni dílčích výpovědí dochází k transformaci. Studie Arnaulta Maréchala ukazuje, jak se jednotlivé textové změny podepisují na celkovém (okázalejším) vyznění *Legendy* (MARÉCHAL 2002: 47–53). Dovolme si jen několik ilustrativních příkladů. Místo věty „vlak vjížděl do stanice“ z úvodní sekvence *Kaina* v *Legendě* čteme: „Ale to už vjížděl vlak do stanice a keř jisker mu vytékal z temene a usedal a hynul na černé zemi“ (HRABAL 2000: 72). Či v závěru povídky, když vypravěč umírá, stačí ještě zvolat: „A dým mé oběti se ploužil u samé země“ (IBID.: 112). Tyto dva úryvky se však mohou zdát v rozporu s výše předloženou interpretací *Kaina*, která je založena na pojetí vypravěče jako zainteresovaného na svém „bytí zde“. Neukazují totiž citované výroky také na aktuální zaujetí vypravěče na svém životě? Nejde jen o prohloubení této základní existenciální situace pomocí jistých performativních strategií autora (literární stylizace, okázalost diskurzu, atp.)? Mám však za to,

10 Jankovič také podává definici legendy: „Původně epický útvar vyprávějíci o životě posvátných osob, také však pověst, nepravdivé, vymyšlené podání“ (JANKOVIČ 1996: 75).

11 Názor, který zastává Giuliana Polentová o *Kainovi* (POLENTA 2006: 93–94). Domnívám se ale, že výklad je mnohem více „práv“ *Legendě*.

že výsledkem je pravý opak. Rozvinutím „košatosti“ vyprávění totiž dochází k onomu již zmíněnému efektu odosobnění, kdy se stírá původní „syrovost“ a intenzita textu a dynamičnost vyprávění je značně oslabena. Ze subjektivně laděné existenciální výpovědi se stává příběh, jehož podstata nespočívá v prvé řadě v individuální zkušenosti, ale v mytologickém významu události z „dávných časů“.

Postupme dále k *Ostře sledovaným vlakům*.¹² V nich podle Jana Lopatky podlehl Hrabal literární konvenci a nároku na angažovanost literatury kvůli snaze „začlenit se do řady fixovaných uměleckých výtvorů, naplnit zcizenou vnější strukturu, krokem k normalizaci“ (LOPATKA 2010: 15). Lopatka tedy kritizuje Hrabala za to, že odložil své minulé, spontánní („lopatkovsky“ řečeno autentické a nanejvýš afikující) psaní a vytvořil „příspěvek k historii“. Nechceme se zde nyní pouštět s Lopatkou do polemiky, ale důležitá pro nás je celková změna diskurzu: *Ostře sledované vlaky* jako „příspěvek k historii“, jako podlehnutí literární konvenci, zatímco povídka *Kain* je nesena existenciální tematikou skrze dikci subjektu, v jehož výpovědi se manifestuje maniakální zaujetí sebou samým — sebevraždou jako smyslem.¹³ Ono setření existenciálního významu je samozřejmě způsobeno odlišným stylem promluvy. Příkladem nám může být důvod ke spáchání sebevraždy. Nad motivy Bogana se můžeme jen dohadovat (viz první část studie), zatímco Hrma se pokusil o podřezání žil kvůli (banálnímu) selhání v milostném životě („ejaculatio praecox“).

Myslím však, že nejvíce vyvstane rozdíl mezi *Kainem* a *Ostře sledovanými vlaky* jakožto zahlazení původní „kainovské“ intence a její převrácení v „angažovanou literaturu“¹⁴ ve scéně, kdy se Hrma pokusí v hotelu zabít (a mějme na paměti, jak je obdobná situace vylíčena v *Kainovi*). Chvilé váhání, kdy tělo brzdí Bogana, a ten zkouší ostrost břity o vlas, je ve *Vlacích* vynechána

12 Zmiňme, že některé motivy vyprávění se objevují také v povídce *Fádní stanice* (HRABAL 1992b: 157–162).

13 Lopatka tento posun zmiňuje: „Rozdíl Legendy o Kainovi a *Ostře sledovaných vlaků* jako rozdíl původního díla a jeho dodatečné autorské interpretace nese základní rysy rozdílů původních a publikovaných variant i u ostatních textů autorových. Legenda o Kainovi je bezelstněji osobní, důvěřivá [...] nechce být obrazem doby jako pozdější přepracování“ (LOPATKA 1995: 211). Lopatka tedy považuje *Legendu* za původní text, ze kterého *Ostře sledované vlaky* vycházejí, a proto mluví o osobnějším výrazu textu. V porovnání *Legendy* s *Kainem* se však ukázalo, že i *Legenda* stírá původní intenzitu výchozího textu a dochází v ní k efektu odosobnění. Jsem přesvědčen, že kdyby Lopatka vzal ohled na *Kaina*, došel by ke stejnému názoru (Lopatka píše citovanou recenzi v roce 1968, tedy v době, kdy *Kain* nebyl publikován; tudíž je v Lopatkově textu nezmíněn).

14 „*Ostře sledované vlaky* je můj první rukopis, první moje angažovaná literatura, protože najednou mi došlo, že ten můj příběh není jen můj [...], takže jsem to psal jako rukopis, a ne jako krajně subjektivní výpověď“ (HRABAL 1990b: 41).

(srov. HRABAL 1965: 32–33), stejně jako extatické bezčasí a děsivé obklopení nicotou. V *Ostře sledovaných vlacích* je situace dokonce vykreslena pomocí „zjemňujících“ (intenzivnost události utlumujících) metafor: „a hlava se mi naklonila a do úst mi tekla malinová limonáda, která ale byla lehounce slaná... a potom ty soustředěné modré a fialové kruhy, které pérovaly jako pohybuující se barevné spirály“ (HRABAL 1965: 33). Horečnatá dikce, tak typická pro Bogana, je potlačena i v momentě, kdy si Hrma kupuje lístek do Bystřice. Nedožíváme se, jako v *Kainovi*, že „hlas se mu chvěl“, jedinou indicií, že se nejedná o koketérii s pokladní, je zmínka: „A smála se, protože myslela, že žertuju“ (IBID.: 28). A konečně můžeme tento krátký výčet zakončit citací poslední věty, kterou si Miloš Hrma v okamžiku smrti opakuje: „Měli jste sedět doma, na prdeli“ (IBID.: 85).

Je tedy zřejmé, že jednotlivé existenciální motivy jsou v příběhu (o „nehrdinském hrdinovi“), který je podmíněn jistou literární konvencí (KADLEC 1990: 22), přetřeny.

Chtěl jsem takto naznačit určitou techniku zakrývání existenciální problematiky, nejvíce výrazné v *Kainovi*, která se projevuje skrze akcentaci mytologické roviny příběhu v *Legendě o Kainovi* a v podlehnutí určité literární konvenci v *Ostře sledovaných vlacích*.

Cizinec a Kain

V této části textu přejdeme k porovnání Hrabalovy povídky s *Cizincem* Alberta Camuse. Důvod je prostý: většina interpretací *Kaina* se shoduje na tom, že oba narativy (tj. *Kain* a *Cizinec*) jsou si velmi podobné (což je motivováno i vnějším přihlášením se k této podobnosti samotným Hrabalem). Na následujících stranách studie bych rád tuto interpretační linii podrobil stručné analýze.

Jiří Pelán ve své interpretaci zmiňuje, že v *Kainovi* „protagonista Hrabalovy prózy jeví stejnou ochotu k přijetí absurdity své existence jako Camusův Mersault: Vždy jsem podléhal, poněvadž to bylo bezpečnější, poněvadž jsem věřil v nějaký osud, který, kdykoliv se mu zachce, mne vyzbrojí vůlí, aby mně jí vzápětí přerazil páteř. Vždy jsem upřímně dělal, co se mi právě potrefilo“ (PELÁN 2002a: 22–23).¹⁵

15 Pelán se tematikou existencialismu v Hrabalových textech zabývá ještě v jiné studii, ovšem její vyznění, zejména co se týče zdůraznění podobnosti mezi Mersaultem a Boganem, je téměř identické s interpretací, kterou zde podrobují analýze (viz PELÁN 2002b). Zároveň je tak zřejmé, že předložená studie nabízí jiný úhel pohledu na Hrabalovu tvorbu, než který předkládá například FRYNTA (1966: 319–330) či ČERNÝ (1994: 89–134), kteří zdůrazňují roli „hospodského kecu“ a surrealismu, to však neznamená jejich odmítnutí. Myslím, že různé perspektivy mohou vedle sebe relevantně působit (není pochyb o tom, že „hospodský kec“ a surrealismus hrají

O přijetí absurdity u Mersaulta se dá mluvit až v závěru románu, kdy se v něm rodí člověk revoltující (CAMUS 1947: 109–110). Vědomé přijetí vlastní hodnoty a vědomé přijetí absurdity se odehraje až po rozhovoru s knězem, předtím se Mersault pohybuje ve světě, kterému rozumí na určité elementární bázi, ale oficiální diskurz společnosti je mu cizí. Což je důležité; Mersaultovi není cizí diskurz světa, ale společnosti, v diskurzu světa (= přírody) funguje jistě, intuitivně; v diskurzu společnosti je cizincem, je tím vyděleným ze společenství (explicitně při soudním přelíčení, ale v první části románu má přátele, stýká se s Marií, tedy není nějakým jednoduchým asociálem, jen těžce vnímá oficiální politické a společenské normy, přičemž jeho osobní život je veden určitou jednoduchou morálkou, kterou necítí potřebu obhajovat; ze svých obvinění se cítí nevinny — z obvinění, že morálně zabil svou matku —, protože je nechápe).

Do vraždy Araba Mersault opravdu dělá jen to, co ho právě napadlo, žije aktuálním okamžikem, neplánuje, a pokud se nad svým životem zamyslí, konstatuje, že „není nešťastný“.¹⁶ Po většinu *Cizince* je promluva Mersaulta velmi jednoduchá a stručná, nezatížená emocemi a významnými znaky (DOLEŽEL 1993: 17), Mersault je velmi konkrétním a specifickým vyprávěčem (McCARTHY 2004: 17–29).¹⁷ Má také silný vztah k přírodě, který je instinktivní povahy. Při rozhovoru s advokátem říká: „Vysvětlil jsem mu, že při mé zvláštní povaze moje fyzické potřeby velmi často matou moje city. V den maminčina pohřbu jsem byl strašně unaven a chtělo se mi spát“ (CAMUS 1947).¹⁸

v Hrabalově díle podstatnou roli, stejně jako například filozofie Schopenhauerova či Klímova a moderní výtvarné umění [k tomu viz ZUMR 1990: 121–136]).

- 16 Když se jeho nadřízený zeptá, zda by byl ochoten nastoupit v Paříži (děj *Cizince* se odehrává v Alžíru), odpovídá: „Řekl jsem mu svoje ano, ale že mi je to celkem docela jedno. Šéf se mě tedy zeptal, zda nemám zájem, abych změnil svůj život. Odpověděl jsem mu, že život nikdy neměníme, že si ty naše životy nakonec vždycky zůstanou stejné a že se mi tu život docela líbí... Když jsem tak přemýšlel, nebyl jsem nešťastný“ (CAMUS 1947: 43).
- 17 Mersault také během konverzace často zůstává úplně zticha, většinou neví, co by měl dále říct či dodat k tématu. Všimněme si, že právě ticho je určitým výrazem autenticity. Arabové, jakožto „původní“ obyvatelé Alžíru, téměř nepromluví, nemusí se obhajovat před ostatními pomocí řeči.
- 18 Signifikantní situací je pohřeb Mersaultovy matky. Je úporné vedro, Mersault popisuje bzukot hmyzu a šustění trávy, přičemž se podivuje nad rychlostí Slunce, s jakou vystoupalo po obloze. Obloha se blyští, krajina zůstává neměnná. Je dokonce takové vedro, že popraskal asfalt. Slunce, vedro, to vše vede k tomu, že „to [kromě slunce ještě zejména únava po bezesné noci; pozn. MCh] všechno dohromady mi zatemňovalo pohled i myšlenky“ (CAMUS 1947: 20). Slunce tedy znamená únavu, nemožnost soustředění se na přítomný okamžik. Slunce, které pálí do zátylku, a obloha jsou znakem neměnnosti, nadvlády přírody nad člověkem, který ztrácí schopnost rozvahy. Slunce a jeho paprsky znamenají extenzi smyslů do nepříjemných rozměrů.

Vypravěč povídky *Kain* se od Mersaulta tedy velmi liší, a to hned v několika bodech. Nenačteme u něho instinktivní vztah k přírodě a také je mnohem více zainteresovaný na svém „bytí tu“ ve fikčním světě, které hodnotí svou ideologicky zainteresovanou perspektivou. Mersault také není zaujat tělesností¹⁹ Marie natolik horečnatým způsobem jako Bogan, dokonce ani nepomyslí na sebevraždu, kdežto pro Bogana je myšlenka sebevraždy principem, který ho nutí jednat.

Když zaměříme pozornost na citovaný úryvek, který Pelán používá na podporu svého tvrzení, zjistíme, že neuvádí kontext, ve kterém jej vypravěč *Kaina* pronáší, což ale hraje zásadní roli. Ono „vždy jsem podléhal“ Hrabalův vypravěč pronáší ve chvíli, kdy je inhibován tělesnou touhou po Máše, přičemž tato tělesná stránka přebíjí stránku rozumovou. Zároveň toto setkání můžeme interpretovat jako překážku, kdy je rozum oslaben a kterou je nutno odstranit, aby mohl vypravěč uskutečnit sebe sama (tj. spáchat sebevraždu). Toto podlehnutí Máše má charakter chvilkového podlehnutí a druhý den ráno je vypravěč znovu schopen uvažovat a řídit se svým rozumovým úsudkem s ještě větší silou než předtím. S konstatováním Pelána, že vypravěč tak „přijímá absurditu existence“, tedy lze polemizovat. V zaujatosti svým vlastním bytím je nesen touhou po konci sebe sama, po uskutečnění své svobody. Konstatování „vždy jsem podléhal“ je spíše odkazem k minulosti, kterou my ale neznáme, tedy nemůžeme tvrdit, že zrovna tato věta značí přijetí absurdity vlastní existence, když vypravěč chce ještě „dát v soulad život s myšlenkami“. To, že vypravěč věří na osud, znamená, že věří, že se mu jeho cíl splní. Víra v osud však není charakteristikou absurdního člověka. Absurdní člověk ví, co ho čeká, a snaží se zlepšovat sám sebe. Ale jakmile vypravěč mluví o osudu, odkazuje tak již k smyslu, který mu otevírá jeho bytí ve fikčním světě. Absurdní člověk ví, že svět je beze smyslu. Kdyby přijal absurditu své vlastní existence, tak by poté vypravěč nejel dokonat sebevraždu do Bystřice u Benešova, viděl by již v této chvíli nesmyslnost svého počínání. Ale protože je stále zaujat svým osudem ve fikčním světě, který k němu nějakým způsobem promlouvá, a který on svým pohledem zvýznamňuje, dokonce říká „že to bylo bezpečnější“, tedy má starost o vlastní existenci, tak není absurdním a revoltujícím člověkem.

Zvolání „vždy jsem upřímně dělal, co se mi právě potrefilo“ indikuje, že vypravěč je znovu inhibován svým vlastním tělem a své minulé skutky poté zavrhne a znovu se zaměřuje na jeden cíl. Epizoda s Mášou znamená selhání, které je nutné ospravedlnit, kterým je vypravěč vinen, ale dokáže tuto vinu

19 Tělesnost Mersaulta je spjata s podléháním přírodním vjemům: Je horko > Mersault je unaven > jde spát, atd. Touha po Marii je sice několikrát artikulována, ale rozhodně nějak nenarušuje Mersaultovi „racionální“ plány, a to jednoduše proto, že žádné nemá.

smazat tím, že spáchá sebevraždu na důkaz jednoty svých myšlenek. Právě prozření z fascinace Mášinou tělesností nám říká, že epizoda s Mášou je pro vypravěče jen zdánlivě autentickou, jedná se o strach ze smrti, který je třeba oddálit teď a tady, přičemž jde o strach bytostně tělesný, nerozumový, tudíž nutně nivelizující a ukazující selhání, které je však překonáno.

Mersault naproti tomu nevěří v nějaký osud, jen cítí, že jeho osud je zpečetěn čtyřmi výstřely do těla Araba, ale dlouho jej nechce přijmout, dlouho nechce prohlédnout pravou podstatu světa. Jeho život nemá nějaký daný cíl (například pracovní), nechce dát svůj život v soulad s myšlenkami. Mersault, znovu zdůrazňuji, autenticky dělá to, co se mu právě potrefilo. Přičemž jeho předchozí život se mu zdá na konci románu jako nesmyslný a teprve v okamžiku prohlédnutí se cítí svobodný. Lze tedy ochotně přijímat absurditu, o které nevíme? Těžko, protože nejdříve si jí musíme uvědomit, a jak s tímto uvědoměním naložíme, záleží jen na nás.

Mercksova indiferentnost

Druhou interpretací, na kterou bych rád zaměřil pozornost, je interpretace K. Merckse, která je dle mého názoru povedená, avšak několik jejích momentů se pokusím poněkud více rozvinout.

Mercks píše: „Text Kaina má podtitul »existenciální povídka«, tedy vztahující se k existenci, k ryzímu bytí, ne k společensko-psychologickému životu“ (MERCKS 2006: 450–451). Ryzí bytí bychom asi mohli převést na bytí autentické, a to z toho důvodu, že ryzost je nic neříkající pojem; Mercks *ryzí bytí* nijak dále nevysvětluje, jen udává tautologii „vztahující se k existenci“, přičemž také neříká, jak pojmu *existence* rozumí. Dále dodává, že ryzí bytí je odlišné od společensko-psychologického života. Ale člověk, ať už v jakémkoli modu svého bytí, je vždy již nějak ve světě, který ho obklopuje, a základní charakteristikou tohoto světa je, že v něm není sám.²⁰ Musí se tedy v tomto světě naučit orientovat a i mody autenticity a neautenticity se tak odehrávají ve světě, který tvoří Druzí. Samozřejmě, bytí je vždy „mé“ (HEIDEGGER 2008: 60), ale já nejsem subjektem bez světa. Autentické bytí spočívá v tom, že volím možnosti, ve kterých volím sebe sama, neboli volím možnosti, které jsou mi nejvlastnější, chápu se své existence²¹ jako své vlastní. Pokud však

20 Samozřejmě bychom mohli poukázat na určité extrémní situace — odložené děti, vlčí děti. Heidegger dokonce říká, že pobyt je vždy již spolupobytem (HEIDEGGER 2008: 154).

21 Existence = své vlastní bytí, neboli bytí samo, ke kterému se pobyt tak či onak vztahuje (v intencích Heideggerovy fundamentální ontologie [viz HEIDEGGER 2008]), například pro Jasperse existence vyjadřuje celek toho, co jsem, existence je nezapustitelná, jde o jedinečnost v nejsilnějším slova smyslu, existence znamená bytí sebou. Není to sféra toho, co je bezprostředně dáno, není to sféra obecně platného

svoji existenci zanedbávám tím, že volím možnosti, které mi svět překládá jako nejvíce nasnadě, tedy mám sklon se vyhýbat setkání se sebou samým, se svou konečností a s tím, že moje existence má ráz břemene, tak se nechávám pohltit světem (například díky zaměstnanosti, zvědavosti) do anonymního bytí „ono se“ (ČAPEK 2007: 110).

Tímto exkurzem jsem jen chtěl domyslet Mercksův pojem „ryzího“ bytí, přičemž jsem se snažil poukázat na to, že v existencialismu se jedná o autentické bytí, to znamená o takové bytí, kdy volím své nejvlastnější možnosti a tato volba se vždy odehrává ve světě, kde jsou i Druzí.

Mercks také zmiňuje i Camusova *Cizince*: „Druhou knihou je Camusův *Cizinec* (1942, česky 1947), v níž hlavní postava spáchá vraždu pouze z pocitu odcizení ve světě, z »indiferentnosti«, tedy bez jakékoliv společensko-psychologické motivace (Hrabal 1995, 248)“ (MERCKS 2006: 451). Mluvit o „indiferentnosti“ u Mersaulta je poněkud schematické, protože on sám se jako „indiferentní“ nepojímá. Mersault sice často reflektuje, že řekl něco nevhodného, ale to v něm nevyvolává pocit cizoty, spíše jen „neví, co jiného by na to měl říct“. Vědomá reflexe vlastní „cizosti“ nastává až se zrozením revoltujícího člověka na konci románu. Vražda není spáchána z „indiference“, ale kvůli tlaku přírodního dějství, kvůli žáru slunce, které je v celé scéně hlavním činitelem a to díky Mersaultovu instinktivnímu spojení s přírodou. Jak říká Robbe-Grillet: „Svět je obžalován ze spoluviny na vraždě“ (ROBBE-GRILLET 1970: 47), toto tvrzení lze ale číst dvojznačně. Mersault v první části románu (dokonce až do rozhovoru s kaplanem v jeho druhé části) není světu odcizen, nýbrž určitým způsobem světu rozumí a často situace nechce hodnotit, protože pro něho nejsou důležité, ale dokáže rozpoznat i situace, které mají určitý význam (zabití Araba na pláži, v jednom okamžiku plánuje s přáteli dovolenou; znovu se snažím apelovat na to, že není nějakým jednoduchým asociálem). Jeho porozumění světu se však zásadně liší od oficiálního politického a sociálního diskurzu, proto je ve světě mocenského řádu cizincem, toto ohrazení však nedělá Mersault, nýbrž právě mechanismus oficiální mašinerie. Vůči svému vlastnímu bytí Mersault není indiferentní, jen nemá

vědění. Existenci získávám nebo ztrácím skrze to, jak se rozhoduji. Člověk jakožto existence zakouší naplnění — jde o autentické bytí člověka sebou, které musí být teprve uskutečněno každým svobodným a nepodmíněným rozhodnutím jednotlivce, člověk se může chopit své existence, ale může se s ní také minout. Ono chopení se existence zde Jaspers myslí jako úkol, který má každý jednotlivec splnit. Zároveň je důležité, že člověk si musí svou existenci znovu a znovu vybojovávat, a to zejména v hraničních situacích. Existence je také vztahem k transcenci, neboli k Bohu (JASPERS 1996, 2000; THURNER — RÖD — SCHMIDINGER 2009). To, že lze produktivně mluvit o Hrabalově díle z pozice Jaspersovy filozofie existence (zejména s ohledem na motiv šifry), velice přesně ukázal Milan Jankovič (viz JANKOVIČ 2009: 22–37) i Josef Zumr (ZUMR 2002: 81–89 [Jaspers na s. 88]).

potřebu obhajovat své jednání, které je naprosto autentické („žít dnes“, dělá to, co se mu právě natrefí).

Mercks dále vysvětluje, že pro vypravěče povídky *Kain* je „jeho »ryzí« bytí nesnesitelné a který se tím dostává do psychického stavu camusovské indiferentnosti. První indikací tohoto stavu je libovlnnost cílové stanice, do níž si kupuje jízdenku“ (MERCKS 2006: 451).

Podle mého názoru se nedá u Bogana mluvit o indiferentnosti. Jeho horečnatá dikce a neurotické chování jsou známkou aktuálního zaujetí situací, neboli Bogan chce aktualizovat možnost, která se mu zdá jako autentická (sebevražda), a to co nejrychleji. Chce co nejdříve „dát svůj život v soulad s myšlenkami“, aby potvrdil svou svobodu, přičemž je velmi nervózní, výbušný (rozkřikne se na starou sadařku ve vlaku) a roztěkaný. Tyto charakteristiky znamenají zaujetí vlastní existencí a ne strnulou indiferentnost. Také kupování jízdenky znovu není znakem indiferentnosti, ale znakem osudovosti. Osudovost nemá povahu nezájmu o své vlastní bytí, nýbrž je určitým přesvědčením a zaujetím.

„Dokonce i vůči Máše projevuje indiferentní postoj, nebo lépe řečeno poukazuje na její zdánlivou indiferentnost: »Sakra, jí je to jedno, jestli jí mám rád, nebo ne.« Nebo i vůči vlastnímu jednání: »Vždy jsem upřímně dělal to, co se mi právě potrefilo«...“ (IBID.: 452).

Ani vypravěčův postoj vůči Máše není indiferentní, Bogan je inhibován její tělesností, je jí okouzlen. A jedinec, který je k druhému indiferentní by nepoužil „sakra“. Pokud Mercks zpřesňuje „lépe řečeno poukazuje na její zdánlivou indiferentnost“, tak by se již jednalo o jinou situaci. Vypravěč by nebyl indiferentní, ale zato Máša jen zdánlivě. Pro tuto interpretaci lze těžko najít textovou oporu, protože dále vypravěč říká: „Ty blbe, ta je dál než ty. Té stačí jenom to, že má ráda tebe“ (HRABAL 1991: 12). Domnívám se tedy, že Mášin postoj není ani „zdánlivě indiferentní“, protože Bogan dodává: „Kráčela vedle mne a při každé kročejce se mne dotkla stehnem“ (IBID.: 12). Jestliže je jedinec k někomu indiferentní, rozhodně se ho schválně nedotýká, Máša k vypravěči není indiferentní (ani zdánlivě) celou povídku. Což tvrdí také sám Mercks: „Nemá [Máša; pozn. MCh] při milostné hře postranní myšlenky“ (MERCKS 2006: 458).

Dále myslím, že v Mercksově interpretaci poněkud chybí zvýraznění zlomů ve vyprávění. Nejprve cituje stejnou větu jako Pelán o tom, že subjekt vždy podléhal a ihned za ní, jakožto soumezný, zmiňuje, jak subjekt říká, že „vždy pomáhal Němcům“. Musíme si ale uvědomit, že jde o dva odlišné momenty. V prvním je vypravěč zaujat tělesností Máši, které na okamžik podléhá, ve druhém má již v sobě „krev dárců“ a ta z něho udělala bázlivého člověka, který se bojí o svůj život a má vidinu poklidného života s Mášou, přičemž horečnatá a překotná dikce z první části povídky je ta tam. Mercks tento zlom sice zmiňuje (IBID.: 453), ale bohužel více nezohledňuje.

Mercks dále píše, že po pokusu o sebevraždu „Oproti slabšímu, indiférentnímu a do sebe obrácenému subjektu povstal subjekt po zápase se smrtí jako silnější, akceschopný a navenek obrácený, který má nejen svůj rodinný ideál (Mášin idylický způsob života), ale i svůj názor na svět“ (IBID.: 453–454). Mohli bychom se ale ptát, co je více „akceschopnější“ než spáchat sebevraždu a, podle slov vypravěče, tak afirmovat sebe sama? Vypravěč sebe sama již splnil, proto nemá důvod svůj čin opakovat, a protože se stal „bojácným a literárním“, je jeho funkce přenesena na rétorické přesvědčování o smyslu svého minulého jednání. Jak může být subjekt, který je „bojácný a literární“ silnější než ten, který „dal svůj život v soulad s myšlenkami“ a na tento čin vzpomíná jako na akt svobody?

Je zmíněn rovněž rozhovor s doktorem Gallem (IBID.: 454) a Mercks interpretuje promluvu vypravěče tak, že doktorovi sděluje své nové poslání. Výše však bylo ukázáno, že tato promluva — toto ospravedlnění minulého činu — je nesena pervertováním významu a vnesením dodatečného smyslu do minulé události. Hlavní tematická linie Mercksovy studie je tedy tato: minulé indiférentnost, přítomná akceschopnost. Snažil jsem se poněkud rozvinout důsledky, které z tohoto pojetí plynou, a pokusil se předložit vlastní perspektivu nabízející jiný pohled na problematiku pojmu indiférentnosti.

Závěr

Předložená studie si kladla za cíl podat interpretaci rané Hrabalovy povídky *Kain*. Interpretaci jsem vedl z pozice filozofie existence a hermeneutiky pobytu. K volbě této perspektivy mě vedlo vlastní ustrojení povídky (filozofie existence, problematika „bytí ve“ fikčním světě a v neposlední řadě tematika mezní situace). V taktu vedené interpretaci lze ukázat odlišnost Hrabalova *Kaina* od Camusova *Cizince*. Vidět v povídce *Kain* existencialismus Camusova typu (což patří mezi ustálená klišé), totiž svědčí dle mého názoru o podlehnutí sebestylizaci autora. Na rozvinutí interpretace Merckse se snažím ukázat možnou problematickosti jím raženého pojmu *indiférentnosti*. Podle mého soudu jím totiž nelze sjednotit natolik odlišné postavy, jakými jsou Camusův Mersault a Hrabalův Bogan.

Prameny

HRABAL, Bohumil

- 1965 *Ostře sledované vlaky* (Praha: Československý spisovatel)
- 1976 *Postřižiny* (Praha: Československý spisovatel)
- 1990a *Schizofrenické evangelium* (Praha: Melantrich)
- 1990b *Klíčky na kapesníku* (Praha: Práce)
- 1991 *Kain*; in idem: *Židovský svícen. Sebrané spisy Bohumila Hrabala sv. 2*; edd. Karel Dostál a Václav Kadlec (Praha: Pražská imaginace), s. 7–37 [1949]
- 1992a *Emánek*; in idem: *Jarmilka. Sebrané spisy Bohumila Hrabala sv. 3*; edd. Karel Dostál a Václav Kadlec (Praha: Pražská imaginace), s. 238–251 [1956]

- 1992b *Fádní stanice*; in *ibid.*, s. 157–162 [1953]
 1992c *Jarmilka*; in *ibid.*, s. 88–125 [1952]
 2000 *Legenda o Kainovi*; in *idem: Morytáty a legendy*, ed. Václav Kadlec (Praha: Mladá fronta), s. 70–113 [1968]

Literatura

BACHTIN, Michail Michajlovič

- 1975 *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*; přel. Jaroslav Kolár (Praha: Odeon)

BARBARAS, Renaud

- 1998 *Druhý*; přel. Josef Fulka (Praha: Filosofia)

BREMOND, Claude

- 2002 „Logika narativních možností“; přel. Petr Kyloušek; in Petr Kyloušek (ed.): *Znak, struktura vyprávění* (Brno: Host), s. 118–142

CAMUS, Albert

- 1947 *Cizinec*; přel. Svatopluk Kadlec (Praha: Václav Petr)

ČAPEK, Jan

- 2007 *Jednání a situace* (Praha: Oikúmené)

ČERNÝ, Václav

- 1994 „Za hádankami Bohumila Hrabala, pokus interpretační“; in *idem: Eseje o české a slovenské próze*; edd. Eva Červinková a Jan Šulc (Praha: Torst), s. 89–134

DOLEŽEL, Lubomír

- 1993 *Narativní způsoby v české literatuře* (Praha: Český spisovatel)

FRYNTA, Emanuel

- 1966 *Náčrt základů Hrabalovy prózy*; in Bohumil Hrabal: *Automat svět* (Praha: Mladá fronta), s. 319–331

GIRARD, René

- 1998 *Lež romantismu a pravda románu*; přel. Alena Šabatková (Praha: Dauphin)

HEIDEGGER, Martin

- 2008 *Bytí a čas*; přel. Ivan Chvatík, Petr Kouba, Miroslav Petříček a Jiří Němec (Praha: Oikúmené)

HUSSERL, Edmund

- 2004 *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I*; přel. Alena Rettová a Petr Urban (Praha: Oikúmené)
 2006 *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii II*; přel. Erazim Kohák, Matěj Novák, Alena Rettová a Petr Urban a Hynek Janoušek (Praha: Oikúmené)
 2011 *Logická zkoumání II/1*; přel. Petr Urban, Karel Novotný a Hynek Janoušek (Praha: Oikúmené)

JANKOVIČ, Milan

- 1996 *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala* (Praha: Torst)
 2009 *Motivy-šifry pozdního Bohumila Hrabala*; in *idem: Dílo v pohybu* (Praha: Academia), s. 22–37

JASPERS, Karl

1996 *Úvod do filosofie*; přel. Ales Havlíček (Praha: Oikúmené)

2000 *Šifry transcendence*; přel. Vlastimil Zátka (Praha: Vyšehrad)

KADLEC, Václav

1990 *Bázlivý hrdina Bohumil Hrabal*; in Milan Jankovič, Josef Zumr (edd.): *Hrabaliana* (Praha: Prostor), s. II–36

LOPATKA, Jan

1995 *Šifra lidské existence*; ed. Michael Špirit (Praha: Torst)

2010 *Předpoklady tvorby: kritické vydání*; ed. Michael Špirit (Praha: Triáda/Plus)

MARÉCHAL, Arnault

2002 *Cain, l'écriture d'une légende*; in Bohumil Hrabal, Xavier Galmiche, Arnault Maréchal: *Bohumil Hrabal: palabres et existence; Cain récit existentiel* (Paris: Université de Paris-Sorbonne), s. 47–53

McCARTHY, Patrick

2004 *Camus. The stranger* (New York: Cambridge University Press)

MERCKS, Kees

2006 *Kain a Hrabal*; in Stanislava Fedrová (ed.): *Otázky českého kánonu* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 450–462

PELÁN, Jiří

2002a *Bohumil Hrabal: pokus o portrét* (Praha: Torst)

2002b *Hrabal et l'existentialisme*; in Bohumil Hrabal, Xavier Galmiche, Arnault Maréchal: *Bohumil Hrabal: palabres et existence; Cain récit existentiel* (Paris: Université de Paris-Sorbonne), s. 91–102

POLENTA, Giuliana

2006 „Sebevražda v hrabalovském diskurzu“; in Aanalisa Cosentino, Milan Jankovič, Josef Zumr (edd.): *Hrabaliana rediviva* (Praha: Filosofía), s. 87–97

PROPP, Vladimír Jakovlevič

1999 *Morfologie pohádky a jiné studie*; přel. Miroslav Červenka, Marcela Pittermannová a Hana Šmahelová (Praha: H & H)

ROBBE-GRILLET, Alain

1970 *Za nový román*; přel. Petr Pujman (Praha: Odeon)

ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič

2003 *Teorie prózy*; přel. Bohumil Mathesius (Praha: Akropolis)

THURNER, Rainer — RÖD, Wolfgang — SCHMIDINGER, Heinrich

2009 *Filosofie 19. a 20. století III. Filosofie života a filosofie existence*; přel. Miroslav Petříček (Praha: Oikúmené)

ZUMR, Josef

1990 *Ideová inspirace Bohumila Hrabala*; in Milan Jankovič, Josef Zumr (edd.): *Hrabaliana* (Praha: Prostor), s. 121–136

2002 *Hrabal et ses philosophes*; in Bohumil Hrabal, Xavier Galmiche, Arnault Maréchal: *Bohumil Hrabal: palabres et existence; Cain récit existentiel* (Paris: Université de Paris-Sorbonne), s. 81–89

Résumé

This study aims to clarify the literary status of Hrabal's *Kain* (1949) and to present a coherent interpretation, with the interpretational line leading from the positions of the philosophy of existence and the hermeneutics of Dasein. I was brought over to this view by the very structure of the story (the philosophy of existence, the problem of "being in" a fictional world and not least, the topos of the intermediate situation) and its reception by literary criticism. As is well known, the story of *Kain* is generally viewed as a text with the epithet "existential", which in the given context is a reference in particular to its similarity to Camus's *L'Étranger* (1942, czech 1947). Those who hold this interpretational view have based the closeness of these two texts both on the similar structure of the narrative and on the similar characterization of the chief protagonists. However, the primary thesis of this study offers readers a different interpretational position: although *Kain* is indisputably a text with numerous existential motifs, in my view to see it in terms of Camus-style existentialism (a hackneyed cliché) indicates one has succumbed to the author's self-stylization. I endeavour to shed light on this false trail in a comparison of *Kain* with *L'Étranger* and in the interpretation by Kees Mercks, where the concept of indifference is shown to be the problematic aspect of the analysis.

Klíčová slova / Keywords

Hrabal, Bohumil — existencialismus — interpretace — Mercks, Kees
Hrabal, Bohumil — existentialism — interpretation — Mercks, Kees