

Dvě lekce studia literatury aneb o pomalosti*



Petr Málek

Institut für Slavistik, Universität Hamburg – Ústav české literatury a komparatistiky
Filozofické fakulty Univerzity Karlovy
petr.malek@uni-hamburg.de, petrmalek@yahoo.com

RÉSUMÉ

Two Lessons in Literary Studies, or on the Slowness

Drawing on the considerations of Karlheinz Stierle, who claims that one of the key tasks in thinking about literature is to oppose the technical totality of modernity and its repressive mechanisms with the substantiality of the slow and the already past, this study aims — in the reading of Franz Kafka, for example, by German thinker, literary theorist and critic Walter Benjamin, and that of Karel Čapek by Czech literary historian and critic Jiří Opelík — to present a form of thinking about literature and its studies that would belong in some ways to the ‘slow reading culture’. At a time when the predominant view of the status of the discipline has grown skeptical, when one has come to doubt the meaning of literature, it is useful to return to the sources and principal questions that comprise our basic attitude towards literature and its study. The question of the current state of thought about literature is reflected here by the prism of slowness and the culture of slow reading, together with a study of literature that opens our way to something we might have otherwise abandoned in the ‘rhythm of constantly renewed acceleration’. The first part of the study, dedicated to Benjamin’s reading of Kafka, focuses on several motifs, grouped around the idea of study and the idea of the image. He develops his interpretation of Kafka’s short stories, *The New Advocate*, and his reading of the photographic portrait of little Kafka, by reflecting on Benjamin’s tendency to introduce the subject in a circular manner, and through a method of interpretation that gradually approaches, interrupts and postpones, the methodological equivalent to slow reading, revolves around the conviction that the center of the thinking about literature is the understanding of literary works, his open movement, which can never reach a culminating understanding. The second part of the study, devoted to Opelík’s reading of Karel Čapek, deals with the philological footprint and philological impulse in the literary-historical works of Jiří Opelík: at the epicenter of literary research he inserts the poetic word, which like the history of his stratification is also a model of the historicity of understanding and the experience of time slowing down. Slowness, in the context of Opelík’s Čapek, receives numerous synonyms, some immediately implied (continuity and stability), others emerging from his Čapek reading spontaneously (service), and still others seeming to suggest themselves: loyalty. Loyalty to the author, a service rendered not only to him but also to the readers, to ongoing research, to the constancy of the contemporary reader’s interest. Opelík’s methods remain an element of confidentiality in relation to the studied work, which is both first and last instance of understanding, confidentiality based on the slow experience of reading.

* Text vznikl v rámci Programu institucionální podpory vědy pěstované na Univerzitě Karlově Progres (Q12 *Literatura a performativita*).



KLÍČOVÁ SLOVA / KEYWORDS

Walter Benjamin; Franz Kafka; Jiří Opelík; Karel Čapek; Karlheinz Stierle; Theodor W. Adorno; Roland Barthes; pomalost; studium; čtení; rozumění; podobenství; obraz; fotografie; slovo; básník; filologie; komentář; intertextualita / Walter Benjamin; Franz Kafka; Jiří Opelík; Karel Čapek; Karlheinz Stierle; Theodor W. Adorno; Roland Barthes; slowness; study; reading; understanding; parable; picture; Photography; poet; philology; commentary; intertextuality.

Opakovaným pohledem se umělecké dílo stupňuje (Walter Benjamin: *Jednosměrná ulice*)

Karlheinz Stierle ve známé inaugurační řeči *Dimenze rozumění*, přednesené v lednu 1989 v Kostnici, prohlásil, že „místem literární vědy je kultura pomalého čtení. Učí pomalému čtení. Patří stále ještě ke středověké kultuře pomalého čtení, jež tehdy získala jméno studium. Literární věda je spíše studiem než vědou“ (Stierle 1993, s. 133). Kultura pomalého čtení je mu přitom součástí kultury pomalého času jako opoziční síly vůči technickému modernismu bez paměti: „Technický modernismus bez vzpomínek, jenž rozšiřuje periférii lidských možností a dává zapomenout na jejich střed, potřebuje opoziční síly vzpomínek a nové kultury pomalého času“ (tamtéž, s. 132). Jako jednu z klíčových úloh současného myšlení o literatuře proklamuje nutnost postavit proti technicistické totalitě moderny a jejím potlačovacím aktivitám zkušenost substanciálnosti pomalého a minulého: „V okamžiku, kdy technická moderna stále radikálněji zasahuje do životního světa a pokouší se mu vnutit rytmus stále nových zrychlení reálně uskutečnitelného, kdy vír budoucího, dravá doba pokroku zřejmě spěje k technickému sebezničení lidské identity, se jakoby otevírá esenciální obzor minulosti [...]. Tak se do zorného pole stále neodbytněji dostává zkušenost pomalé doby a nesmazatelnosti minulého“ (tamtéž, s. 128–129).

Pomalost je i úběžníkem následující úvahy, jejím *basso continuo*, její spodní říčkou, plynoucí pod povrchem přímých, tematizovaných významů. Naše rozprava ji obkružuje, aniž by ji definovala: nesmí tak být brána doslova, nýbrž na způsob ideje, uchopené ve struktuře rytmizované a přerušované kontemplace, v níž půjde o to, prizmatem pomalosti kriticky reflektovat otázku aktuálního stavu myšlení o literatuře. Tu ovšem nelze vyčlenit z širšího rámce proměn a úpadku intelektuální práce, jejichž povahu z dějinněfilozofické perspektivy v hutné zkratce již na počátku padesátých let vystihl Theodor W. Adorno:

Chvat, nervozita a těkavost, které se objevily se vznikem velkoměst, se nyní epidemicky šíří jako kdysi mor a cholera. Vycházejí přitom najevo síly, o kterých chodci v devatenáctém století, strkající se v davu, nemohli ani snít. Všichni musejí mít neustále něco v plánu. [...] Stín toho všeho dopadá na intelektuální práci. Člověk ji vykonává se špatným svědomím, jako by šla na úkor nějakých naléhavých, třebaže imaginárních činností. Aby se sama před sebou ospravedlnila, praktikuje se s gestem horečného shonu, tlaku, provozu v časové nouzi, jež stojí v cestě jakékoli rozvaze, a překáží tedy i této práci samé. [...] Protivně, ale do jisté míry racionální je i to, že na prestiži získává ten, kdo může sám sebe prezentovat jako tak důležitějšího člověka, že musí být všude. Stylizuje svůj život se záměrně špatně hranou nespokojeností jako jeden jediný acte de présence (Adorno 2009, s. 137).



Proti projevům a rysům intelektuální práce, které tu Adorno vytkl (chvatu, nervozitě, těkavosti, horečnatému shonu, tlaku provozu v časové nouzi), lze právě pomalost stavět jako onu opoziční sílu, jež uchovává vnímavost a otevřenost vůči dějinné povaze našeho vlastního bytí, rozvíjí historický smysl, a tedy schopnost přemýšlet o časových dimenzích a souvislostech, reflektovat naši vlastní dějinnou podstatu. V situaci, kdy — opět (pokolikáté už?) — převládá spíše skeptický pohled na stav oboru, kdy se pochybuje o jeho smyslu, je užitečné vrátet se k pramenům a principiálním otázkám základního postoje k literatuře i k vědě o ní.

Jakých významů může nabývat studium literatury v situaci, kdy literárněvědný provoz sice běží na plné obrátky, avšak výsledky duchovní práce, jež se podrobuje kritériím industriálních forem produkce, se „čím dál méně hodí k založení diskurzivního společenství, nebo alespoň k jeho udržení při životě“? (Stierle 1993, s. 116). Ambicí následující úvahy nemůže být dát na položenou otázku vyčerpávající odpověď, její cíl je mnohem skromnější: přiblížit se — na příkladech čtení Franze Kafky německým myslitelem, literárním teoretikem a kritikem Walterem Benjaminem a čtení Karla Čapka českým literárním historikem a kritikem Jiřím Opelíkem — té podobě myšlení o literatuře, jež některými svými rysy reprezentuje onu kulturu pomalého čtení a jí přiměřené studium literatury, otevírající nám účast na něčem, čeho bychom se jinak, v „rytmu stále nových zrychlení“, museli definitivně zříci. Naše rozprava seskupuje jistá nutková témata a figury obou lekcí (kafkovsko-benjaminovské a čapkovsko-opelíkovské) do řady referenčních konstelací a konfigurací, založených na objevování konjunkcí (analogií a paralel), zachovávajíc při tom svébytnost a samostatnost obou „extrémů“ či „krajností“, jež si v obou lekcích nárokují i poněkud odlišný interpretační přístup a jazyk. Navazujeme na Benjaminův myšlenkový konstelativní model, který však současně vědomě překračujeme, využívající především jeho obrazného a metaforického potenciálu: z odlehých „krajností“ (Kafka X Čapek, Benjamin X Opelík) dát vystupovat konfiguraci ideje „jako totalitě vyznačující se možností řadit takovéto protikladnosti vedle sebe tak, aby to mělo smysl“. Jak Benjamin poznamenává v *Kritickopoznávací předmluvě v Původu německé truchlohy*: „Za zdařilé nelze považovat podání ideje, dokud nebyl virtuálně krok od kroku přeměřen kruh opisující její možné extrémy“ (Benjamin 1979, s. 252). V této, připouštíme, že na první pohled poněkud svévolné konstelaci — souhvězdí, jehož krajní body jsou vytyčeny zářivými hvězdami — chceme dát vystoupit té ideji studia literatury, jíž jsme se vzdálili a dále vzdalujeme, a právě v tomto okamžiku mizení zachytit a pochopit to, co — zdá se — bylo nenávratně ztraceno.

1. BENJAMINŮV KAFKA. NOVÝ ADVOKÁT ANEB IDEA STUDIA

...zbývá jen poznáním osvobodovat budoucí z jeho znetvořené podoby v přítomném. Pouze tomu slouží kritika (Walter Benjamin: Život studentů)

A stejně odhodlané, stejně fanatické je gesto studujících při studiu. Nelze si představit nic podivnějšího. Písaři, studenti jsou bez dechu. Loví nazdařbůh (Walter Benjamin: Franz Kafka)



Sepětí Stierleho úvahy o situaci soudobé literární vědy s dějinněfilozofickým vymezením modernismu je snad překvapivé, není však náhodné. Kritické vědomí a kritický postoj, reflexivita či autoreferenčnost, jež jsou současnému literárnímu diskurzu připisovány, jsou rysy, kterými je — přinejmenším od dob Baudelaira — charakterizována také estetická moderna, již lze vnímat jako kritický protihlas vůči technickému modernismu. V Stierleho popisu nejisté, nezajištěné situovanosti literární vědy, jejíž legitimitu, určení jejích podstatných úkolů i otázku vazby k jí blízkým humanitním oborům je třeba na pozadí proměňujícího se stavu společnosti a celkového politicko-duchovního dění i celkové kulturní situace nově promýšlet, lze zaslechnout echo Benjaminových reflexí (estetické) moderny i jeho filozofie dějin. Benjaminovo jméno v Stierleho přednášce padne pouze jedenkrát, a sice v souvislosti s jeho esejí *Surrealismus. Poslední momentka evropské inteligence (Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz, 1929)*, ale tato letmá zmínka o mysliteli, jehož „osamělá a téměř centrální marginálnost musí být stále ještě odhalována“ (Stierle 1993, s. 127), nabývá na důsaznosti, uvědomíme-li si, že Benjaminovi ve zmíněné esejí nešlo o nic menšího než o poslední zápas evropské inteligence o imaginaci v situaci, v níž je člověk vystaven permanentnímu tlaku techniky a byrokratických struktur, kdy jeho dlouhodobé a trvalé potřeby jsou vystaveny potlačovacím aktivitám aktuálního (srov. Bžoch 2004, s. 175–176).¹

Benjaminova filozofie dějin se opírá o radikální zpochybnění víry v automatické zdokonalení v průběhu lidského vývoje, vychází z kritiky myšlenky pokroku. Proti teleologické interpretaci lidských dějin, „úspěšně“ sledujících linii neustálého zlepšování, klade Benjamin představu katastrofického průběhu dějin, jež svůj výraz našla v ústředním alegorickém obrazu anděla dějin z proslulé IX. teze *K pojmu dějin (Über den Begriff der Geschichte, 1940)*, inspirované Kleeovým obrazem *Angelus Novus*. Do něj Benjamin promítl svou katastrofickou koncepci dějin, kde se všechno pozemské rozpadá na rumiště, proměnil jej v alegorii katastrofy, k níž spěje to, co se nazývá pokrokem.² Vane-li ona vichřice, již se říká pokrok, z ráje, znamená to nejen, že v něm má svůj počátek, že v sobě uchovává jisté síly ráje, nýbrž také, že nás tomuto ráji vzdaluje. V obraze anděla dějin, kráčejícího kupředu s pohledem upřeným zpátky, aniž by mohl svůj pohyb kontrolovat, či zastavit, je jedinečným způsobem vyjádřena situace současného světa, v němž technický pokrok a obecněji idea pokroku je onou silou,

1 Oproti redukcionismu technických (racionálních), kulturně neukotvených avantgardních hnutí, v jejichž projevech se artikulovala ztráta vědomí tradice a chudoba zkušenosti, jež byla Benjaminovi „druhem nového barbarství“, právě v surrealismu odkryl odlišnou podobu avantgardy, která svou energii čerpá ze vztahu ke kulturní tradici a z reflexe zkušenosti: namísto jednostranné fixace na budoucnost vstupuje do spojení s minulostí.

2 „Existuje obraz Paula Klee, který se nazývá *Angelus Novus*. Je na něm vyobrazen anděl, jenž vypadá tak, jako by se právě chystal vzdálit od čehosi, nač upřeně zírá. Oči má doširoka rozevřené, ústa dokořán a rozepjatá křídla. Takto určitě vypadá anděl dějin. Obrátí svou tvář k minulosti. Tam, kde se nám jeví být řetěz událostí, on vidí jedinou katastrofu, jež neustále vrší další trosky a metá mu je pod nohy. Snad by se rád zdržel, probudil mrtvé a slepil to, co je rozbité. Avšak z ráje se žene vichřice, která se mu zamotala do křídel a která je tak silná, že je anděl už nedokáže složit. Tato vichřice ho nezadržitelně žene do budoucnosti, k níž se obrací zády, zatímco hromada trosk před ním roste do nebe. To, co nazýváme pokrokem, je tato bouře“ (Benjamin 2011, s. 311).



jež nás nutí kráčet vpřed: „Představu pokroku lidského rodu v dějinách nelze oddělit od představy, že dějiny postupují homogenním a prázdným časem. Kritika představy tohoto postupu musí tvořit základnu kritiky představy pokroku vůbec“ (Benjamin 2011, s. 313). Zde má svůj význam, že motiv bouře, jež v Benjaminově osobitém dějinněfilozofickém výkladu Kleeova akvarelu anděla nepřetržitě a proti jeho vůli (rád by se zastavil!) žene a vzdaluje jeho původu, autor vytkl již ve svém čtení Franze Kafky, a to v konstelaci témat a motivů (zapomnění, znetvoření, studium), které tvoří těžiště výkladu jeho velké kafkovské eseje: „Přece je to bouře, co se sem řítí ze zapomnění. A studium vyráží proti ní“ (Benjamin 2009, s. 296).³

Benjaminovo studium Kafky zaujímá v jeho životě i díle mnohem významnější místo, než na jaké by bylo možné usuzovat na základě textů uveřejněných za jeho života. Rozhlasová přednáška *Franz Kafka. Při stavbě čínské zdi* (*Franz Kafka. Beim Bau der Chinesischen Mauer*), napsaná u příležitosti vydání stejnojmenného svazku Kafkových textů, které z pozůstalosti připravili Max Brod a Hans-Joachim Schoeps, byla autorem proslovena na stanici Frankfurter Rundfunk 3. 7. 1931, tiskem však byla publikována až v roce 1969 ve výboru *Über Literatur. Z rozsáhlé a hutné eseje Franz Kafka. K desátému výročí jeho úmrtí* (*Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*) byly v časopise *Jüdische Rundschau* koncem roku 1934 otištěny příznačně pouze dvě ze čtyř kapitol (*Potěmkin a Hrbáček*), v úplném znění esej, dnes právem pokládána za jeden z nejkrásnějších textů o Kafkovi, vyšla až v Adornově dvousvazkové edici *Schriften* v roce 1955. Ale teprve *Paralipomena* v *Gesammelte Schriften* (GS II/3, s. 1153–1264), soustřeďující velké množství nepublikovaných textů z let 1925 až 1938, odhalila skutečný význam a rozsah Benjaminova studia Kafky. Tyto pracovní texty ke kafkovské eseji, fragmenty dopisů i poznámky, které částečně vznikaly v bezprostřední reakci na diskuse vedené v korespondenci s Gershomem Scholemem, Theodorem W. Adornem a Wernerem Kraftem, případně v „odpovědi“ na rozhovory s Bertoldem Brechtem, dokumentují jeho dlouhodobý a intenzivní zájem: od letmé zmínky v dopise Scholemovi z 21. 7. 1925, v němž v souvislosti s uvažovanou recenzí uvádí, že Kafkovo podobenství *Před zákonem* (*Vor dem Gesetz*) četl již krátce po jeho vydání v roce 1919, přes řadu neuskutečněných plánů a projektů (včetně zamýšlené kafkovské monografie) až po dopis z 12. 6. 1938, jehož faktickým adresátem byl sice Scholem, ale implikovaným adresátem nakladatel Salman Schocken, u jehož nakladatelství se Benjamin neúspěšně pokusil naposledy prosadit svou knihu o Kafkovi. Její základní interpretační linie, které v tomto dopise načrtl, polemicky obrácené proti právě vydané Brodově biografii *Franz Kafka. Eine Biographie. Erinnerungen und Dokumente* (1937), představují jakýsi svorník jeho celkově fragmentárního studia Kafkova díla, na něž by bylo lze vztáhnout Benjaminova vlastní slova, kterými charakterizoval účinek a působení jednoho Herodotova vyprávění z knihy *Příběhů*, vyvolávajícího vzrušení i přemýšlení: „Podobá se semín-

3 Citovaný obraz je aluzí na Kafkovu povídku *Zpráva pro jistou akademii* (*Ein Bericht für eine Akademie*), v níž čteme: „[...] bouře, která za mnou běsnila z mé minulosti“ (Kafka 1999b, s. 224). V opičákovi jménem Červený Petr, podávajícím zprávu o procesu své asimilace, představil Kafka korunního svědka nevydařeného projektu civilizace, zatíženého vinou. Leitmotiv neustálého zapomínání, jímž jsou Kafkovy postavy postiženy, je symptomem nemožnosti poznat původ svého provinění. Z kafkovsko-benjaminovské perspektivy jsou dějiny lidského rodu představeny jako ohavný a stále se urychlující proces úpadku.



kům, která ležela tisíce let v komorách egyptských pyramid, vzduchotěsně uzavřena, a která si podržela svou klíčivost až do dnešních dnů“ (Benjamin 1979, s. 220).

Přestože se Benjamin vehementně kriticky vymezoval vůči teologickým výkladům, které Kafku interpretovaly prizmatem židovské tradice, sám se nemohl obejít bez eschatologického horizontu naděje. Promítl ji do figury obratu, kterou spojuje se studiem: „Obrat je směr studia, které existenci proměňuje v písmo“ (Benjamin 2009, s. 297). Záchrannou a vykupitelskou sílu studia, které přirozené násilí času přeruší a zadrží, tak uvádí do souvislosti nejen s konceptem alegorie, jež v jeho pojetí má ráz písma, nýbrž i s jím rozvinutou metodou zachraňující kritiky (*rettende Kritik*), objasňující určitý fenomén v momentu jeho mizení. Úvahu o studiu rozvíjí odkazem ke Kafkovu parabolickému vyprávění *Nový advokát* (*Der neue Advokat*), otevírajícímu povídkový soubor *Venkovský lékař* (*Ein Landarzt. Kleine Erzählungen*, 1919): „Učitelem tohoto obratu je onen Bucefalos, ‚nový advokát‘, jenž se bez mocného Alexandra — což znamená: bez dobyvatele uhánějícího vpřed — vydává na zpáteční cestu. ‚Volný, nespírá v bocích stehny jezdce, při tiché lampě, vzdálen vřavě Alexandrový bitvy, čte si a obrací stránky starých knih“ (tamtéž). Kafkova alegorická postava advokáta, doktora Bucefala coby výsledku metamorfózy, jíž prošel válečný oř Alexandra Makedonského, je Benjaminovi ztělesněním obratu proti „slepému“ chodu historie a současně obratu k bytosti osvobozené od „nákladu“ povelu, účelu a cíle: „[...] ale nikdo, nikdo nedovede vést do Indie. Už tehdy byly brány Indie nedosažitelné, avšak králův meč vyznačil směr. Dnes jsou ty brány přeneseny docela jinam, dál a výš; nikdo neukáže směr; mnozí třímají meče, ale jen proto, aby se jimi oháněli, a pohled, který je chce sledovat, zbloudí. Je proto možná opravdu nejlepší ponořit se do zákoníků, jak to učinil Bucefalus“ (Kafka 1999b, s. 181–182). Doktor Bucefalus, jehož už nepoutají ani jednoznačné povely, ani předem definovaný cíl, se v „tichu lampy“ noří do „bezúčelného“ studia starých řádů: zůstává sice věrný své profesní kompetenci, ale zaujímá k ní postoj reflexe, právo již nepraktikuje, pouze je studuje (srov. Vojtěch 2014, s. 34–35).⁴ Obraceje stránky starých knih, oddává se oné „veselé jízdě naprázdno“: „Životu, který je příliš krátký na vyjížděku na koni, odpovídá tato vyjížděka, dostatečně dlouhá na život. [...] Tak se naplňuje fantazie o blaženém jezdci, který pádí vstříc minulosti ve volné, radostné pouti, a pro svého závodního koně již není břemenem. Nešťastný je však jezdec, který je připoután ke své klisně, poněvadž si před sebou stanovil cíl — byt by byl docela blízko: sklep na uhlí. Nešťastné je i jeho zvíře, nešťastný jsou oba: uhlák i jezdec“ (Benjamin 2009, s. 296–297).

Pro Benjaminovo čtení *Nového advokáta*, jež je ovšem spíše asociativním rozvinutím Kafkova podobenství formou neméně enigmatického komentáře než jeho výkladem, se zdá být klíčový právě důraz na aspekt reflexe, odstupu od bezprostředního účelu, výkonu zaměřeného na praktickou upotřebitelnost: „Právo, které se již nepraktikuje, ale pouze studuje, je branou ke spravedlnosti. Branou ke spravedlnosti je studium“ (tamtéž, s. 298). Sleduje Kafku, Benjamin sice odmítá spojovat toto studium jednoznačně se studiem *Tóry* a svou interpretaci tak uvést do souladu s židovskou

4 Daniel Vojtěch ve svém čtení *Nového advokáta* reflektuje též dějinněfilozofický rámec životní situace dr. Bucefala i dr. Kafky. Povídka byla napsána v lednu až únoru 1917, ve stínu apokalypsy první světové války, kdy „mnozí tříma[li] meče, ale jen proto, aby se jimi oháněli“.



tradicí a zkušeností, koncept teologického výkladu však zcela neopustí, když Kafkovy studenty přirovná k žákům, kteří „ztratili Písmo“ (tamtéž). Tímto přirovnáním však nejen načrtává perspektivu enigmatických Kafkových podobenství, nýbrž také intenci a horizont vlastního tázání: k židovské tradici a univerzu judaismu opakovaně poukazuje, současně je však suspenduje. Tato Kafkova antinomie, již Benjamin ve svém komentáři rozvíjí a asociativně posiluje, znamená, že oba rezignují na — beztak ke ztroskotání odsouzenou — exegezi vlastních podobenství, neboť klíč k jejich rozluštění (*Písmo*, tradice, zákon, pravda, moudrost) byl ztracen. Na tomto horizontu ztraceného, či přinejmenším nedešifrovatelného „Písma“, ochořelé tradice a rozpadlých zbytků moudrosti, vykládaných z perspektivy vykořeněné, odcizené a fragmentární existence obyvatele moderního světa, se rýsuje význam studia a jeho zachraňující funkce. Toto studium je možná „k ničemu“, má ovšem „velmi blízko k onomu Nic, díky němuž Něco teprve může být k něčemu“ (tamtéž, s. 295). Jakkoli lze v Benjaminově podání Kafkových studentů zaznamenat i jisté stopy ironické distance, sama idea studia si uchovává svou vznešenou vážnost a od těch, kteří jí chtějí být právi, vyžaduje dodržovat pravidla askeze, držet půst a zůstat bdělý: „Studenti během studia nespí, a snad je nejvyšší ctností studií, že udržuje studenty bdělé. Umělec v hladovění se postí, strážný u dveří mlčí a studenti bdí. Takto skryté u Kafky působí velká pravidla askeze. Studium je jejím vrcholem“ (tamtéž).

Benjamin vzápětí doplňuje, že Kafka studium „nábožně vynáší na světlo ze zapadlých mladistvých let“ (tamtéž). Činí tak ovšem nikoli bez ironie, již dosvědčuje právě podobenství *Nový advokát*. Pavel Trost, zamýšleje se nad podivným způsobem, kterým je do Kafkovy současnosti zatažen naprosto odlišný svět klasického starověku, připomněl, že v té době ještě „každé gymnázium bylo vyzdobeno reprodukcí mozaiky s Alexandrovou bitvou, na stěně se skvěl Bucefalus. Kafka jako by tu ironizoval stopy antiky rozptýlené do současnosti“ (Trost 2005, s. 399).⁵ V již zmíněném dopisu Scholemovi z června 1938, ve kterém Benjamin podrobil revizi svou starší esej, spatřoval nové ukotvení svého výkladu Kafkova díla právě v onom podivném či „bláznivém“ způsobu, jakým do Kafkovy pusté současnosti pronikají mocnosti „pravě světa“, „prvotního světa“ i světa mýtu, jakož i ohlasy tradice a zkušenosti starověkých světů (Židů, Řeků a Číňanů): „Kafkovo dílo je elipsa, jehož ohniska, navzájem velmi vzdálená, jsou vytyčena jednak mystickou zkušeností (což je především zkušenost tradice) a za druhé onou zkušeností, jíž se dostává obyvateli moderního velkoměsta. Bláznivé — bláznivé v přesném smyslu slova — je na Kafkovi to, že tato zkušenostní sféra nejžhavější současnosti mu byla zpřístupněna právě prostřednictvím mystické tradice“ (Benjamin 1978, s. 248, srov. Bouretz 2009, s. 292–293). Válečný oř antického hrdiny se v Kafkově současnosti již nemůže osvědčit na bitevním poli, neboť není nikoho, kdo by ukázal směr, může se uplatnit toliko způsobem, který je příznačný pro dobu, která „nezná nic vyššího než své zákoníky“ (Trost 2005, s. 399). Tváří v tvář naléhání problematičnosti přítomnosti nalézá moderní člověk odpověď v zákonících, které

5 Rovněž Max Brod usuzoval, že Kafka mohl obraz Alexandrov bitvy vidět ve škole: „Kdo zažil rakouská gymnázia (a Kafka stejně jako já jsme v takových gymnáziích byli vychováni), zná velký nástěnný obraz, zhotovený podle známé antické mozaiky, jež znázorňuje zabíjejícího, tak řečeného hrdinu Alexandra Makedonského a strašlivý pohled úleku a bázně Peršana, probodeného Alexandrovým kopím“ (Brod 1993, s. 243).



tu zastupují přebujelé vědění, jež si — aby mohlo být vůbec provozováno — žádnou problematicčnost nepřipouští. Tu lze nahlédnout až od momentu, kdy je přestaneme provozovat, kdy k věci přistupujeme z náležitého odstupu, kdy se nám stává předmětem kontemplanace, studia, pomalé četby.

Jaký má *vita contemplativa* bývalého advokáta Bucefala, nyní učence, který „bei stiller Lampe [...] liest und wendet [...] die Blätter unserer alten Bücher“, význam, ozřejmuje také etymologie: *lesen*, z latinského *leger*, znamená „sledovat stopu“, *wenden* je odvozeno z latinského *vertere*, v jehož základě leží „verš“ (srov. Krings 2017, s. 37). Ztracenou cestu do Indie lze stopovat již jen četbou starých knih: „obrácena“, přeložena v literaturu, oslovuje v nás zasuté vrstvy našeho dějinného bytí, dějinnou zkušenost ležící za hranicemi bezútěšné a omezené přítomnosti. Ostatně i vypravěč, třebaže sám příslušník advokátského stavu, charakterizuje současnost jako deficitní, jejíž zoufalá nicotnost a pustota vyvolávají marnou touhu vytrhnout se úzkým hranicím každodenního života a „vypravit se do Indie“: „[...] ale nikdo, nikdo nedovede vést do Indie. Už tehdy byly brány Indie nedosažitelné, avšak králův meč vyznačil směr“ (Kafka 1999b, s. 181–182). Indie, jež od romantiky označovala utopickou zemi, zemi auratického původu, celistvosti, neporušenosti, úplnosti a poezie (srov. Koch 1988), probouzí touhu po naprosté svobodě (imaginace), její „brány“ vyznačují hranici, práh, přechod, které — jak sugeruje adverbiální určení „schon damals“ — snad kdysi byly dosažitelné, avšak „už tehdy“ stejně jako „dnes“ již ne. Historický Alexandr překročil hranice Orientu a dosáhl Indie, podle tehdejšího vědění konec světa, kvůli vzpouře svého vojska se však nakonec musel obrátit zpět. V židovských vyprávěních o Alexandrovi, která byla Kafkovi dobře známa, figuruje Indie jako země zaslíbená a Alexandrovi jsou tu připisány mojžíšovské rysy, nabývá tak eschatologického významu toho, kdo — v rozporu s historickou skutečností — přiblíživ se hranici a takřka na dosah jejímu překročení a osvobození se od pozemského, ztroskotal. Takto, „zarámován“ hraniční zkušeností ztroskotání a smrti, vystupuje starověký válečník Alexander i v Kafkových *Úvahách o hříchu, utrpení, naději a pravé cestě* (*Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg*, 1918): „Smrt je před námi asi jako ve školní třídě na zdi obraz Alexandrovy bitvy. Rozhodující je, abychom svými činy ještě v tomto životě ten obraz zastínili, nebo dokonce vymazali“ (Kafka 2003, s. 369). Ve světle tohoto aforismu Bucefalovo vzdálení se vřavě Alexandrovy bitvy a uchýlení se k noční četbě, jež může sugerovat i idylický kvietismus, nostalgickou rezignaci a romantický únik do minulosti, klade otázku: kde jsou činy života, které by tento obraz činů smrti dávné minulosti (jež hromadné ničení současnosti dalece překonalo) zastínily, nebo vymazaly? I navzdory vypravěčovu znejistujícím a váhavému „možná“ („*Vielleicht ist es deshalb wirklich das Beste*“) je to Bucefalovo studium, které naznačuje cestu z labyrintu chaotické současnosti a otřeseného světa s jeho falešnými východisky, ukazuje směr: k branám Indie, k branám poezie. V obraze čtoucího doktora Bucefala lze rozpoznat rovněž (ob)rysy písčícího,⁶ figury Kafkovy nejniternejší

6 Jak upozornil Gerhard Kurz, větu „frei, unbedrückt die Seiten von Lenden des Reiters“ lze „číst“ také jako „frei, unbedrückt die Seiten“, čímžto je asociována nepotištěná, prázdná stránka a současně Kafkova figura psaní jako jízdy do imaginárna; v *Popisu jednoho zápasu* (*Beschreibung eines Kampfes*) se tak děje doslova vypravěčovým skokem na záda známého a následnou jízdou, radikálně novým, experimentujícím způsobem vyprávění, zakládají-



zkušenosti psaní, které opakovaně reflektoval a tematizoval právě v konstelaci se smrtí, resp. umíráním. Doktor Bucefalus, u něhož náhodný pozorovatel, prostoduchý soudní sluha, obdivuje, jak „vysoko zvedaje stehna stoupal po schodech vzhůru a jeho krok zvonil o mramor“, upomíná na bájného Pegase (Kafka 1999b, s. 181).⁷ Nezapomínejme, že Alexandrův oř, jak ve svých *Životopisech slavných Řeků a Římanů* referuje Plutarchos, po posledním boji proti indickému králi Porovi podlehl svým zraněním, a že motiv koně v povídkovém cyklu *Venkovský lékař* opakovaně slouží jako obrazný prostředek jízdy do absolutna, oné „veselé jízd[y] naprázdno“: zpět k pramenům čistého jazyka, ztraceného prvotním hříchem, k pravému slovu, které bylo zapomenuto a jehož se lze (snad) dopátrat jen studiem starých knih. To, čeho nedosáhl antický Bucefalus pod Alexandrovým vedením, chce dokončit promovaný doktor práv téhož jména studiem a – možná – také psaním. V Kafkově podobenství je tak implikován mesianistický koncept vykupující literatury: zahrnující podmiňující zkušenost smrti, je „útokem na hranici“ (Kafka 1998, s. 249).⁸

Proměna Alexandrova proslulého válečného oře v advokáta v sobě sice zahrnuje implicitní kritiku moderní doby, jež „postrádá pokyn královského meče a nemá směr“, pokud bychom však vlastní smysl podobenství spatřovali výlučně v této ztrátě orientace moderní doby, dopouštěli bychom se stejného omylu, který Benjamin vytýkal těm výkladům, které tím, že ke Kafkovým spisům přikládaly nábožensko filozofická schémata a teologické šablony, osudově se s nimi míjely. Podle Benjamin je třeba v Kafkových textech postupovat „obežretně, opatrně, s nedůvěrou“, respektovat nejen jeho jedinečnou schopnost vytvářet podobenství, nýbrž i jeho „svérázný způsob čtení“, kterým se při jejich výkladu řídil, totiž postup alegorie, jež rozvíjel s cílem jejich interpretaci zabránit: „Přesto nikdy neskončil tím, co lze vyložit, naopak podnikl všechna možná opatření proti výkladu svých textů“ (Benjamin 2009, s. 283). Co do intence zůstávají Kafkovy enigmatické texty pro Benjaminu vždy nedešifrovatelné, stejně jako pro autora samého, který „dokázal cokoli pochopit vždy jedině v gestu. A toto gesto, jemuž nerozuměl, tvoří temné místo podobenství“ (tamtéž, s. 288). Každé gesto — a tedy i ono gesto, jímž se Bucefalus „při tiché lampě, vzdálen vřavě Alexandrovy bitvy“ noří do studia, obraceje stránky starých knih — je „drama samo pro sebe“ (tamtéž, s. 280). Gesto hroužení, zabírání se do četby naznačuje, že vlastním živlem tvořivosti není, či nemusí být horečná aktivita „bitevní vřavy“, nýbrž melan-

cím nejistou skutečnost fikce: „Vtom jsem s neobvyklou mrštností vyskočil svému známému na ramena a přiměl jej tím, že jsem mu vrázel pěsti do zad, k lehkému klusu. [...] slusnou rychlostí jsme se dostávali stále dál do nitra velké, ale ještě nehotové končiny, v níž se smrákalo (Kafka 2003, s. 23). Srov. Kurz 1985, s. 122–123.

- 7 Obraz mytického antického koně je asociován jednak mramorem, o nějž zvoní Bucefalův krok, jednak veršovým rozměrem tohoto kroku, jímž je v originále antický hexametr: „[...] mit auf dem Marmor aufklingenden Schritt von Stufe zu Stufe stieg“ (srov. Kurz 1985, s. 119–120).
- 8 Srov. Kafkův fragment z května 1914: „S úžasem jsme zírali na velkého koně. Prorazil střechu naší světnice. Kolem mohutného obrysu se chabě sunula zamračená obloha a hřívá vlála a svištěla ve větru“ (Kafka 2003, s. 326). Kůň v umění a literatuře přelomu století vedle síly osvobozující imaginace, překračující hranice rozumu, symbolizoval též sílu podvědomí i pudovou, sexuální energii.



cholický stav přemítání. V dalším z Kafkových „alexandrovských“ fragmentů je legendární válečník vylíčen jako „melancholik“, jehož živlem je země, jejíž tíží se poddává a upadáje tak v „nehybnost“, vtahuje svým myšlením svět do melancholického stavu, v němž se odráží nejednoznačnost a nezajištěnost postavení lidské bytosti ve světě, který je nahlédnut jak ve své krajní nespolehlivosti, tak lhostejnosti vůči člověku, reflektující téma marnosti lidského usilování: „Bylo by myslitelné, že by byl Alexandr Veliký, přes válečnické úspěchy svého mládí, přes výborné vojsko, které vycvičil, přes síly zaměřené na změnění světa, které v sobě cítil, zůstal stát u Hellespontu a nikdy jej nepřekročil, a to ne ze strachu, ne ze slabosti vůle, nýbrž pro tíhu země“ (Kafka 2003, s. 360).⁹

Důkladné a soustředěné studium starých knih a pramenů určuje též nové místo fantasmatu. Jak v souvislosti s Flaubertovým *Pokušením svatého Antonína* (*La Tentation de saint Antoine*, 1874) konstatoval Michel Foucault, „místem fantasmat již není noc, spánek rozumu, nejisté prázdno otevřené tváří v tvář touze; je jím naopak bdění, neochabující pozornost, učený zápal, obezřelost před léčkami. Chiméry se napříště rodí z černého a bílého povrchu tištěných znaků... Člověk už nenese fantastično ve svém srdci; neočekává je už ani od omylů; získává je z přesnosti vědění; jeho bohatství čeká v dokumentu. Ke snění není třeba zavřít oči, je třeba číst“ (Foucault 1994, s. 297, srov. Thein 2000, s. 49). Do jisté míry totéž platí i o Kafkově světě,¹⁰ jehož „fantastické“ znetvoření, prozrazující se ve všech oblastech bytí, je spisovatelovým centrálním tématem. I nový advokát coby výsledek proměny Alexandrova oře náleží k oné dlouhé řadě zvláštních kříženců, které u Kafky „provinile zplodil prasev“ a z nichž nejpodivnější je Odradek: „Znetvořená je *Starost otce rodiny*, o níž nikdo neví, v čem spočívá, znetvořený je brouk, o němž víme až příliš dobře, že představuje Řehoře Samsu, znetvořené je velké zvíře, napůl kotě, napůl jehně [...]. Tyto Kafkovy postavy jsou řadou podob spjaty s pravzorem znetvoření, s hrbáčem“ (Benjamin 2009, s. 292). Zmíněné podobenství *Starost otce rodiny* se příznačně otevírá neúspěšným pokusem o etymologický výklad slova „Odradek“: „Jedni říkají, že slovo Odradek je slovanského původu, a na základě toho se snaží dokázat, jak bylo utvořeno. Jiní opět soudí, že je původu německého, slovanské jazyky je prý pouze ovlivnily. Z nejistoty obou výkladů lze však snad právem usuzovat, že správný není ani jeden z nich, zejména když žádný neodhaluje smysl toho slova. Nikdo by se samozřejmě takovými studii nezabýval, kdyby doopravdy neexistovala bytost zvaná Odradek“ (Kafka 2003, s. 209). V poukazu na možný slovanský původ jména ukrytá narážka na český „řádek“ upozorňuje nejen na ona fantasmata, rodící se „z černého a bílého povrchu tištěných znaků“, nýbrž znovu na psaný charakter alegorie, jež veškeré pokusy o výklad smyslu toho kuriózního tvora přivádí ke ztroskotání: Odradek, připomínající cívku na nitě s dvěma hůlkami, na nichž může stát jako na dvou nohách, je oním „temným místem“ pod-

⁹ Rovněž u Benjamina charakterizuje saturnského člověka „sklopený pohled, upřený k půdě a do hlubin pod ní“ (Benjamin 1979, s. 329).

¹⁰ Kafka ostatně Flauberta vášnivě obdivoval. O *Čitové výchově* v dopise Felici v listopadu 1912 psal: „Education sentimentale“ je však kniha, která mi byla po mnoho let tak blízká, jako sotva dva nebo tři lidé; kdykoliv a kdekoliv jsem ji otevřel, tam mě vylekala a zcela přijala, a já jsem se pak vždycky cítil jako duchovní dítě tohoto spisovatele, i když jako dítě ubohé a neobratné“ (Kafka 1999a, s. 74).



benství, které zůstává nedešifrovatelné: „[...] jako celek se to sice zdá nesmyslné, ale svým způsobem uzavřené. Ostatně nic bližšího o tom nelze říci, neboť Odradek je neobyčejně pohyblivý a nedá se chytit“ (tamtéž, s. 210). Odradek, podobně jako proměna Řehoře Samsy, není plodem spontánní fantazie, či nespoutaného snění, nýbrž bdění; žádný sen, takové znetvoření může způsobit pouze probuzení: „Když se Gregor Samsa jednou ráno probudil z nepokojných snů, shledal, že se v posteli proměnil v jakýsi nestvůrný hmyz“ (Kafka 1999b, s. 95). Ani psychologická redukce na subjektivní představy (cítit se jako hmyz), ani metafyzické povýšení (hmyz jako inkarnace viny) se nepřibližují vlastnímu skandalonu této řeči obrazů, již je třeba vzít doslova, znetvoření jako *textové faktum*. Staré přízraky, monstra a přeludy, jejichž živlem je spánek rozumu, nahradil moderní démon interpretace, vtahující nás do mnohoznačného světa jako interpretativního prostoru lidského bytí, v němž z nekonečného pohybu interpretace vystupují rozmanité podoby smyslu (a ovšemže i přeludy nesmyslu) a s nimi i bolestně ambivalentní vědomí, že tento proces interpretování je tvořivým, současně však nezavršitelným hledáním pravdy naší situace: „[...] pomýšlení, že mě snad i přežije [Odradek — pozn. P. M.], je pro mne téměř bolestné“ (Kafka 2003, s. 210). Rovněž Kafkův nový advokát, vystaven z vnějška naléhajícímu chaosu, nalézá ve studiu nezajištěný prostor pro tvořivé sebeutváření. Skutečnost, které její četba otevírá, je nejspíše téhož rodu jako ta, s níž se setkává i vykladač Kafkova podobství: skutečnost zakoušená nejen v rozumnění, nýbrž i ve zkušenosti konečnosti rozumnění, k němuž patří také možnost zvratu každého smyslu v nesmyslnost.

Připustíme-li, že proměna Alexandrova oře v advokáta v sobě zahrnuje také potenciální kritiku současnosti, ironicky pak dosvědčuje i rozklad soudobého vzdělanostního rámce, opírajícího se o historizující pojetí humanity, i rozpad tradovaného vědění. Z bezbřehého opojení antikou jako nedostižným vzorem kultury a humanity, doprovázeného po takřka celé 19. století též prestiží a vážností klasické filologie, která studovala idealizovaný svět antických hrdinů, zbyla v Kafkově době již jen pachuč, neboť takzvané klasické vzdělání a bádání v kulturně vzdělávacím provozu upadlo — jak to ve svých spisech provokativně formuloval Friedrich Nietzsche — v učené barbarství.¹¹ V době, která „nezná nic vyššího než své zákoníky“, by mohl právě advokát představovat prototyp moderního vzdělance, uhýbajícího před konfrontací s bytostnou dvojnácností a neuchopitelností světa v iluzi, že jím nabyté historické vědění mu dokáže zjednat přístup k celku světa, v naivní důvěře v jeho rozumnost, v přesvědčení, že základními principy, jimiž se řídí, je účelnost a užitečnost. A jelikož je jeho ideálem „rozumný a přehledný svět“, musí, jak ve své filozofické interpretaci Nietzscheho dovozuje Pavel Kouba, „odmítat tvůrčí čin — bytostně nezajištěný a rozporuplný — jako nerozumné blouznění“ (Kouba 1995, s. 27). Takovýto moderní vzdělavec je produktem moderního vzdělání a výchovy, jejíž kritika tvoří i jednu z konstant Nietzscheova myšlení; programově jí jsou věnovány první dvě z *Nečasových úvah* (David Strauss, *vyznavač a spisovatel a O užitku a škodlivosti historie pro život / Unzeitgemässe Betrachtungen. David Strauss. Der Bekenner und Schriftsteller, Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben, 1874/*), jakož i nedokončený spis *My, filologové* (*Wir Philologen,*

11 O tom, jak vypadala tehdejší výuka s enormním důrazem na klasické jazyky a literaturu na staroměstském gymnáziu, které absolvoval mladý Kafka, zevrubně a kriticky referuje Klaus Wagenbach (1958).



1874/1875). Nietzsche ve své kritice, adresované soudobé vědě, univerzitnímu provozu i moderním vzdělancům, v mnoha ohledech jasnozřivě pojmenoval ty rysy, jimiž se vyznačuje — v podobě nesrovnatelně ohavnější — dnešek: „rozčilená, bezdechá, sem a tam pádící, ba zmítající se věda“, jež nevychovává ke kultuře, vědecký provoz ve svém „upachtěném a uštváném závodění“ a konečně i „vědecký člověk“, který hnán „životní nouzí“ ve svém spěchu a otupění upadl na roveň „unavenému dělníkovi“, „otrokovi“.¹² V druhé z *Pěti předmluv k pěti nenapsaným knihám* (*Fünf Vorreden zu fünf ungeschriebenen Büchern*), věnované „myšlenkám o budoucnosti našich vzdělávacích ústavů“ (1872), dovolává se právě těch kvalit, v nichž spatřoval opoziční síly proti popsanému nebla-

12 „Tento paradox, vědecký člověk, upadl v poslední době [...] do takového shonu, jako by věda byla továrna a promeškání každé minuty bylo trestáno. Dnes pracuje tak těžce jako čtvrtý stav, stav otrocký, pracuje, jeho studium už není zaměstnáním, nýbrž nouzí [...] Našim učencům kupodivu nenapadá ani otázka ze všeho nejbližší: k čemu je vůbec dobrá jejich práce, jejich spěch, jejich bolestné otupění. Přece ne k tomu, aby si vydělali na chléb nebo ulovili čestná místa? Ne, opravdu ne. [...] Jestliže však, jakožto vědeckí lidé, zacházíte s vědou jako dělníci s úkoly, které před ně staví potřeby a životní nouze, co se má stát z kultury, jež je odsouzena k tomu, aby právě vzhledem k takové rozčilené, bezdeché, sem a tam pádící, ba zmítající se vědě čekala na hodinu svého zrození a vykoupení? Na ni nemá nikdo čas — a přece, co *vůbec* s vědou, nemá-li čas na kulturu? Odpovězte nám tedy alespoň na toto: odkud, kam, k čemu všechna ta věda, nemá-li vést ke kultuře? Nu, pak snad k barbarství! A vidíme, že stav učenců v tomto směru již hrozivě pokročil [...]. Neboť kolik si jich po účasti na upachtěném a uštváném závodění současné vědy bude vůbec s to uchovat — pokud ho kdy měli — zmužilý a klidný pohled bojujícího kulturního člověka, jenž toto závodění samo odsuzuje jako barbarizující živel?“ (Nietzsche 1992, s. 45–46). Nietzscheovy myšlenky ovšem nejsou nové. Takřka sto let před ním Friedrich Schiller v zahajovací přednášce *Co jsou obecné dějiny a proč je studujeme?* (*Was heisst und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?*), proslovené v Jeně roku 1789, rozdělil učence na ty, kteří usilují o poznání pravdy, a ty, kterým jde jen o uznání a ohodnocení. Takový učenec je však politováníhodný jako „člověk, který s nejušlechtlejšími ze všech nástrojů, vědou a uměním, neusiluje o nic vyššího a k vyššímu nesměruje než námezdná síla s nástrojem nejnižším! Protože v říši naprosté svobody v sobě nosí duši otroka!“ (Schiller 1980, s. 751). Tyto dva příklady se zdají potvrzovat postřeh známého kritika tzv. „společnosti vědění“ Konrada P. Liessmanna, že dějiny evropských věd jsou i „dějinami skepse vůči institucionalizovanému provozu učení a bádání a náchylnosti k prodejnosti všeho druhu“ (Liessmann 2015, s. 113). V procesu industrializace a standardizace vědění se Humboldtův učenec, jehož ideálem byla „osamělost a svoboda“ bádání, proměnil v „dělníka vědění“, ovládaného „diktaturou píce“ a vystaveného permanentnímu tlaku plánování, evaluace, kontroly, fantazmatu eficientce, či „manažera vědění, létajícího kolem zeměkoule“, oslněného fantazmatem internacionalizace a omámeného zrychlením (srov. Liessmann 2008, s. 62–72). Ocitli jsme se ve stavu, který znovu jasnozřivě diagnostikoval již Nietzsche v přednáškovém cyklu *O budoucnosti našich vzdělávacích zařízení* (*Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten*, 1872): „Zde je v nenávisti každé vzdělání, které činí osamělým, které staví své cíle nad peníze a zisk, které spotřebuje mnoho času“ (Nietzsche 1980, s. 668). Nietzsche, jenž se sám později vzdal své basilejské profesury a zvolil cestu „svobodného ducha“, věděl, o čem píše: „Filologové jsou lidé, kteří využívají mlhavou potuchu moderních lidí o vlastní nedostatečnosti k tomu, aby si vydělali peníze na živobytí. Já je znám, jsem sám filolog“ (Nietzsche 2005, s. 106).



hému vývoji: „Má kniha je určena klidným čtenářům, lidem, kteří ještě nebyli strženi závratným spěchem našeho valícího se věku a kteří ještě nepocítují modloslužebné potěšení z toho, vrhají-li se pod jeho kola, tedy lidem, kteří si ještě nenavikli posuzovat hodnotu každé věci podle ušetřeného či promrhaného času. To znamená — velmi málo lidem“ (Nietzsche 2005, s. 29). Jak Nietzscheovy úvahy resumuje Pavel Kouba, moderní vzdělání a výchova v jeho kritice „neslouží kultuře: je absolutizací vědění, odvratem od tragického celku, a tedy pouze učeným barbarstvím“ (Kouba 1995, s. 27). Barbarství moderní doby, nejpatrnější právě na výchově, spočívá v tom, že „na místo pozvolného zrání osobnosti jako živého systému zkušeností nastupuje hromadění vědomostí, chvatná příprava vědců, kteří jsou upotřebitelnější, čím neplodnější je jejich vědění ve smyslu kultury. Neboť ten, kdo se podílí na tvorbě kultury, vždy hledá, tj. chce obejmout celek, jenž mu uniká, zatímco moderní vzdělanec podle Nietzscheho již vždy nalezl“ (tamtéž). Avšak právě takový vzdělanec, je-li učitelem, se těší největšímu úspěchu: „Kdo dnes umí jakožto učitel otevřít oblast, v níž mohou pracovat s jistým úspěchem i malí duchové, je zakrátko slavným mužem: tak velký je vzápětí zástup, který se k němu hrne“ (Nietzsche 1992, s. 62).

Proti bezútesnému stavu moderního institucionalizovaného vědeckého bádání a vzdělání, jež s pamfletickou ostrovní a důvtipností diagnostikoval Nietzsche a jež aktuální stav daleko předstihl, se staví ona idea studia jako soustředěného a kontemplativního čtení, jež náleží ke kultuře pomalého času.¹³ V Benjaminově kafkovské eseji tato idea studia mířila hluboko nejen do soukromí Kafkova světa, nýbrž se dotýkala nepochybně i Benjamina samého, který v obraze Kafkových studentů a studia vyvolává reminiscence na své vlastní úvahy o studiu a vědění, zevrubně podané v raném pojednání *Život studentů* (*Das Leben der Studenten*, 1914). Tento text, otištěný v roce 1915 v časopise Efraima Frische *Der Neue Merkur*, vznikl na podkladě jeho dvou řečí, přednesených na schůzích Svobodného studentstva v Berlíně a ve Výmaru, a shrnuje jeho základní myšlenky a představy o nezávislé kultuře mládeže, o povaze a úkolech společenství studentů. Na základě zkušenosti z vlastního angažmá na radikálním křídle studentského hnutí (i pod bezprostředním vlivem spisů Gustava Wynekena, propagujících ideu nezávislé kultury mládeže) formuloval Benjamin extrémně idealistický koncept společenské změny cestou kulturní revoluce. Ětos jeho úvah se obrací jak proti akademickému provozu, tak proti samotným základům buržoazní společnosti. Zde má svůj význam, že Benjamin tu předjímá i některé z myšlenek budoucích dějinněfilozofických tezí; proti pojetí dějin, „které důvěřujíc v nekonečnost času [...] se rychle či pomalu valí po dráze pokroku“, čemuž pak „odpovídá nesouvislost, nedostatek preciznosti a přísnosti požadavku, který se klade na přítomnost“, položil představu stavu, v němž „historie leží sesbírána jako v ohnisku, jak tomu odevždy bylo v utopických obrazech myslitelů“: „Prvky konečného stavu se neukazují jako beztvářá tendence k pokroku, nýbrž jsou uloženy hluboko v každé přítomnosti jako

13 V podobně pamfletickém a polemickém duchu současný stav i naléhavou potřebu se tomuto neblahému vývoji postavit líčí i K. P. Liessmann: má-li se univerzita stát místem „zakoušení vědy jako postoje“, rámcem pro možnost individuálního vzdělávání, musí se stát „v tom nejlepším slova smyslu sekulárním klášterem, v němž by se nevyzvedávaly informace, nýbrž četly texty“, univerzity se musí znovu etablovat jako „místa teorie, jako ostrov ducha ve shonu prýšticím ze všech skulin světa“ (Liessmann 2015, s. 120–121).



nejohroženější, nejvykřičenější a posmívané výtvořiny a myšlenky“ (Benjamin 1998, s. 107). Tento stav však nelze „opsat pragmatickým líčením jednotlivostí (instituce, mravy atd.)“, lze ho uchopit jedině v jeho metafyzické struktuře: „Nynější historický význam studentů a vysoké školy, forma jejich bytí v přítomnosti, si tedy zaslouží být popsán jen jako podobenství, jako obraz nejvyššího, metafyzického stavu dějin“ (tamtéž). Benjamin zdůrazňuje, že jeho textu nemá být rozuměno jako provolání či manifestu, jeho cílem je „pojednat o historickém místě studentstva a vysoké školy“, přiblížit se k životu studentů otázkou po jeho „vědomé jednotě“, kriticky změřit studentský život „ideou vědy“: ukázat, „do jakého stupně jsou dnešní vědy ve vývoji svého profesního aparátu (prostřednictvím vědění a dovedností) vytlačeny ze svého jednotného původu v ideji vědění, který se jim stal tajemstvím, ne-li fikcí“ (tamtéž, 108–109). Benjamin kriticky promýšlí otázku univerzity ve stavu krize, kdy „ono zfalšování tvůrčího ducha na ducha profesního“ zcela ovládlo vysokou školu a „izolovalo ji od neúředního tvůrčího života ducha“. Takto organizovaná škola, jež svůj smysl zúžila na bezprostřední účel vedení k povolání, se nutně musí minout s „formou společenství, která by spočívala na bezprostředním tvoření“ (tamtéž, s. 114–115). A studující, kteří si „jako společenství nejsou vůbec schopni položit otázku vědeckého života a vznést rozhodný protest proti profesnímu životu doby“ (tamtéž, s. 110), se tak vyhýbají „konsekvencím duchovního kritického bytí, jemuž je student zavázán“ (tamtéž, s. 112).

Proti pragmatickým nárokům kladeným na vědu formuluje utopický úkol: „namísto korporace úřadem obdařených a studovaných založit společenství poznávajících (*Gemeinschaft von Erkennenden*)“ (tamtéž, s. 109). Jedině takové „společenství tvůrčích lidí pozdvihuje každé studium k univerzalitě: ve formě filozofie“, brání tomu, aby studium „strnulo v hromadu vědění“, a univerzitu proměňuje v místo „ustavičné duchovní revoluce“, v níž má právě studentstvo působit jako „velký transformátor“ (tamtéž, s. 116–117). Předpokladem a základním kritériem takového společenství je, že v něm nalézá svůj výraz „totalita působícího“, je mu „zavázán celý člověk“, neboť každý, „kdo něco vykonává, usiluje o totalitu, a právě v ní leží hodnota jeho výkonu, tedy v tom, že svého výrazu dochází celá a nedílná bytost člověka“. Naproti tomu „sociálně založený výkon“ — dodává Benjamin na adresu akademiků — „neobsahuje žádnou totalitu, je čímsi naprosto zlomkovitým a odvozeným“, slouží ve většině případů k potlačení „původních a neodvozených usilování vnitřního člověka“ (tamtéž, s. 110–111). Univerzita má v Benjaminově chápání naplňovat úkol „původkyně a ochránkyně filozofické formy společenství“, již nad provoz odborných škol a odborné studium pozdvihuje filozofické tázání, které se nevyčerpává omezenými otázkami vědecké filozofie, nýbrž klade otázky metafyzické, jimiž usiluje postihnout problémy, naléhavé pro porozumění lidskému životu a světu jako celku. Nemůže nás překvapit, že v této souvislosti padne v Benjaminově úvaze i jméno již připomenutého Friedricha Nietzscheho. Benjamin se ve svém pojednání očividně nechal inspirovat úvahami o smyslu, poslání a úkolech univerzitního vzdělání dalších myslitelů (F. Schiller, G. W. F. Hegel), navazoval na Humboldtovy myšlenky o nové, z ducha idealismu zrozené univerzitě, jež je postavena do opozice vůči takovému typu instituce, kde lze nabýt „titulu, oprávnění, životních a profesních možností“, především je tu ovšem patrná blízkost Nietzscheovu promýšlení otázek výchovy, rozvíjených v návaznosti na obecnější, kulturně filozofické úvahy, tematizující tragické vidění světa i povahu tragické kultury, stavené do opozice vůči civilizaci. Nietzscheho důraz na komplexní přístup k odborným



filologickým otázkám, o který se zasazoval ve své polemice s výchovnými ambicemi a schopnostmi soudobé filologie v poznámkách k nedokončené „nečasové“ úvaze *My filologové*, se obrací — obdobně jako Benjaminova stať — proti studiu, které ustrnulo v „hromadu vědění“, aniž by bylo mocno sebe-reflexe, zamyšlení nad širšími souvislostmi a celkovým smyslem svého bádání: „*Filologové*, hovořící o své vědě, se nikdy nedotýkají kořenů, nikdy neukazují filologii jako problém. Špatné svědomí? nebo bezmyšlenkovitost?“ (Nietzsche 2005, s. 105).

Benjamin v citovaném pojednání *Život studentů* zajišťuje svůj kritický postup explicitní dějinněfilozofickou konstrukcí, jež současnost neinterpretuje jako prázdný, neutrální historický čas, nýbrž jako okamžik, napínající se k mesianistické budoucnosti. Poprvé tu tak popsal historii jako médium metafyzické zkušenosti, o niž usiloval, a objevil svou vlastní metodu dějinněfilozofické kritiky, jež „poznáním osvobodí budoucí z jeho znetvořené formy v přítomnosti“, kritiky, která nahrazuje, resp. kompenzuje ztroskotání společenské praxe (Benjamin 1998, s. 122). Benjaminově úvaze, v níž formuloval romantickou představu o povaze studia a univerzity, se dostalo hořké pointy v ztroskotání jeho frankfurtské habilitace, jež znamenala nejen konec nadějí na akademickou dráhu, nýbrž ho „odsoudila“ k doživotně nezajištěné existenci kritika a spisovatele na volné noze. Předložený habilitační spis, jenž posléze vyšel v nakladatelství Rowohlt pod názvem *Původ německé truchlohry* (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1928), se do té míry vymykal dobovému akademickému rámci a univerzitním konvencím, že jejímu autorovi bylo doporučeno jej stáhnout. Posuzovatel Benjaminovy habilitace, vážený profesor Hans Cornelius, ji v červenci roku 1925 definitivně zamítl s tím, že je „velmi obtížně čitelná“, že se mu přes „opakovanou soustředěnou námahu“ nepodařilo ze spisu „vyčíst srozumitelný smysl“, „pochopit uměnovědný smysl těchto úvah“, že nedokázal „pochopit, v čem tkví uměnovědný výkon, o nějž autorovi šlo“, a že ani dva kolegové, na něž se v „nastalých nesnázích“ obrátil, nejsou s to výkladu spisu porozumět (srov. Benjamin 2016b, s. 244–245). Zde má svůj význam, že Benjamin knihu opatřil — nakonec ovšem nepublikovanou — předmluvou, v níž hravou alegorickou formou vyjádřil jak opovržení soudobou, akademicky pěstovanou vědou, tak důvěru v „nuznou pravdu“ svého spisu. Ta se v jeho podobenství probudí jako spící Šípková Růženka, která „se píchla o staromódní přeslici, když si — bez povolení — v komoře plné harampádí chtěla utkat profesorský talár“, probudí se ovšem nikoli díky políbení prince „v blyštivé zbroji vědy“, nýbrž díky autorovi coby šéfkuchaři, když „dával kuchtíkovi facku, která — rozeznělá naspořenou silou tolika let — duněla zámek“ (tamtéž, s. 248).

A tato facka duní „chodbami vědy“ dodnes, „rozeznělá“ silou onoho času, který uplynul, než bylo Benjaminovo dílo přijato jako dílo jednoho z největších myslitelů první poloviny dvacátého století. Jak výstižně v jednom rukopisném fragmentu z počátku sedmdesátých let konstatovala Růžena Grebeníčková: „Benjamin nebyl člověk, který se prosazoval, a ačkoliv formuloval ve svých pracích zákony trhu, kterému se novodobý literát prodává způsobem tak otevřeným, že musí šokovat strážce svátečního umění, zůstal sám jedním z oněch, kdo ‚vypočítávají účín svého díla‘ až po smrti“ (Špirit 2015, s. 43).¹⁴ Současně však ve chvíli, kdy Benjaminův kurz na literárním trhu

14 Podle Grebeníčkové Benjamin postoj kritické distance vůči „mechanismům literárního trhu, vládě skupin, sdružování do směrů, pěstování technik literárních vztahů“ sdílel



začal povážlivě stoupat, nabádala ke zdrženlivosti, reflektujíc paradox, že se Benjaminova osobnost, „příliš subtilní a příliš nadaná“, prosazuje v době, v níž „vládne podprůměrnost a nedaří se jemnosti“ (tamtéž, s. 498).¹⁵ Benjaminovo dílo se stalo předmětem nesčetných akademických spisů, avšak ani jeho soudobý ohlas „není s to znevážit ducha tak málo adaptovaného k sériovému přijímání a vyčerpat zdroje, které sahají mnohem hlouběji, než kam mohou sestoupit okamžití podílníci“ (tamtéž, s. 497). Benjaminova lekce — lze-li se takto s nadsázkou vyjádřit — primárně spočívá v něčem, k čemu míří (třeba nezáměrně) již uvedené výrazy oponenta jeho habilitačního spisu. „Přes opakovanou soustředěnou námahu,“ psal bezradný profesor Cornelius, ale navzdory profesorovu ztroskotání — zdá se nám — je paradoxně právě apel na *opakované čtení* a naléhání na rozumění tím, čemu nás Benjamin učí především. Nemáme tím na mysli výlučně četbu jeho habilitačního spisu, jehož „temný“ jazyk „není nástrojem komunikace, ale konstelací znaků, z jejichž diskontinuitních struktur je třeba smysl stále znovu luštit“ (Witte 1992, s. 125), a jehož neortodoxní formu sám Benjamin přirovnával k scholastickému traktátu a mozaice s jejich ornamentální hustotou,¹⁶ nýbrž i další pronikavé a brilantní literárněkritické portréty (Kafky, Prousta, Krause, Baudelaira, či Goetha), na něž lze v tomto směru jistě vztáhnout slova, jimiž sám charakterizoval Proustovo psaní: „Jestliže Římané nazývají text tkanivem, pak sotva existuje větší a hustší tkanina než Proustova. Nic mu nebylo dost husté a trvalé“ (Benjamin 2009, s. 238). Ve shodě s Benjaminovým obrazem je interpretace jako *ars explicandi* doslova „rozplétáním“ toho, co bylo utkáno, rozvinutím svinutého, rozví(nu)tým porozuměním.¹⁷ V souvislosti s Kafkovými podobenstvími Benjamin napsal, že slovo „rozvité“ je dvojznačné: „Jestliže se poupě rozvíjí v květ, lodička složená z papíru, kterou učíme skládat děti, se rozvine v hladký papír. [...] Kafkovy paraboly se však rozvíjejí v prvním smyslu, jako se z poupěte stává květ. Proto se jejich plod podobá básněni“ (tamtéž, s. 281). V základu četby, jež může být jediná práva takovému vyprávění či psaní, je nejen neklid (ne)rozumění, nýbrž i náruživost nekonečného rozplétání a rozvíjení, jež si nenechá „ujít ani jednu ze spletených arabesek“ (tamtéž, s. 238), trpělivý postup rozplétání přediva souvislostí a vztahů mezi autorem, prostředím a vlivy, rozplétání nesčetných nitek filiací, jež náleží k umění pomalého čtení.

s „výsostnými představiteli tzv. středoevropské kultury, pro něž úspěch nebyl hodnotou“: „Rozlišovali mezi ‚udělat se‘ na veřejnosti a ‚být duchem‘. [...] Neúspěch byl tedy výsadou těch, kdo stáli stranou a nevstupovali do soutěže, zachovávajíce si takto možnost pronikavého vidění věcí a skutečnou nezávislost, v neposledním pak působení do budoucna“ (Špirit 2015, s. 501).

15 Srov. též: „Od dob Karla Krause nebyl snad žádný autor tak velice měřítkem doby, která stůně na nedostatek ducha — jako by člověk, za svého života známý a uctíváný jen v kruhu přátel, pro tenkou vrstvu znalců dostupný, někdo, kdo stěžil publikoval knižně, měl v této chvíli dosvědčovat obecnou touhu po tom, co zkomercializovaný duchovní a kulturní život tak postrádá právě tím, že zajatou, ochočenou osobnost vystavuje zákonům této komercializace“ (Špirit 2015, s. 43).

16 Polemicky k povaze Benjaminova traktátu v souvislosti s extrémní obtížností, enigmaticností až nesrozumitelností *Původu*, zj. jeho kritickopoznávací předmluvy srov. M. Pokorný (2016), s. 11–12.

17 Latinský výraz *plicare* znamená doslova splétat, odtud pak *explicare*, tj. vykládat (srov. *explicace*), doslova rozplétat.

Pomalostí se nadto vyznačuje melancholik, za něhož se Benjamin pokládal. Když v enigmatickém, osobně laděném textu *Agésilas Santander* z r. 1933 psal, že „přišel na svět ve znamení Saturna, planety pomalé rotace, hvězdy otálení a opoždění“ (Benjamin 2016a, s. 95), nemohl nemyslet na tu pasáž ze svého habilitačního spisu, ve kterém pomalost jmenoval mezi charakteristikami saturnského, melancholického temperamentu: „Saturn činí člověka ,apatickým, nerozhodným, pomalým““ (Benjamin 2016b, s. 138). Tato pomalost však není pouhou daností, nýbrž i pěstovanou dovedností, kritickou strategií: „Nic se totiž nevyrovná mé trpělivosti. Její křídla se podobají křídům anděla; i jim stačí jen několik málo mávnutí, aby se nehybně udržela před tváří té, na niž se rozhodla čekat. Svými pařáty, podobnými pařátům tohoto anděla, ani perutěmi, jejichž mávání je ostré jako nůž, však tato trpělivost nechce vystrašit tu, na niž hledí“ (Benjamin 2016a, s. 95–96). Této strategii odpovídá i spekulativní hledání původu barokní truchlohry, podané neortodoxní formou filozofického rozjímání, již Benjamin ve své kritickopoznávací předmluvě přirovnal k scholastickému traktátu a mozaice. Obě se ustavuje z disparátních jednotlivostí, které si však i ve svém rozkouskování uchovává majestátnost a transcendentní váhu. Benjaminova metoda traktátu, jež je plodem téhož duchovního ovzduší jako ona kultura pomalého čtení, spočívá v tom, „představit věci oklikou“: „Prvním znakem traktátu je, že nesleduje myšlenku bez odboček a přerušování. Úvaha se vytrvale a vždy znovu navrácí k místu svého východiska, obšírně obkružuje věc samu. Toto ustavičně nové nabírání dechu je nejvlastnější formou kontemplace. Myšlení se soustředí k jedinému předmětu, avšak zastavuje se, aby stupňovitě rozjímalo o jeho různých významech, a tím se mu dostává stále nových podnětů k dalšímu začínání, jakož i ospravedlnění pro tuto kmitavou rytmiku. [...] Relace drobnohledného zpracování k rozměrům obrazového nebo intelektuálního celku vyslovuje, nakolik se lze pravdivého obrazu zmocnit jen tehdy, pakliže je co nejpřesněji zasazen do věčných jednotlivostí“ (Benjamin 1979, s. 238). Právě otázka poměru věčných jednotlivostí k základní koncepci, resp. myšlenkových zlomků k intelektuálnímu celku je zásadní pro uchopení pravdivostního obsahu díla. K němu nelze dospět než pohroužením do jednotlivostí určitého věčného obsahu.

Viděli jsme, že tutéž metodu představení věci oklikou, či spíše sledem oklik, uplatnil Benjamin i ve svém čtení Kafky, jež i v duchu autorových podobenství, zahrazujících cestu k svému (po)rozumění, se k předmětu svého podání přibližuje, avšak — i díky technice vložených parabolických vyprávění — zůstává stále jen přibližováním, aniž by dospělo k nějakému odhalení či rozuzlení. V eseji *Goethova Spříznění volbou* (*Goethes Wahlverwandschaften*, 1924/1925) tento postup výkladu autora a jeho díla opsal pomocí překvapivého přirovnání: „Předpokládejme, že známe člověka, krásného a přitažlivého, nicméně uzavřeného a střežícího své tajemství. Vynucovat je na něm by bylo zavrženíhodné. Je však zcela přípustné pátrat po tom, zda má sourozence a zda by snad jejich povaha v něčem nepřispěla k osvětlení toho, co se jeví na podivínovi záhadné. Přesně tak postupuje výklad uměleckého díla“ (tamtéž, s. 166). V takovémto způsobu výkladu se těžiště přesouvá na samotný proces vykládání, nekonečný pohyb rozumění, v němž je definitivní pochopení nejen odkládáno, nýbrž i odepřeno. Benjaminova metoda výkladu cestou postupného přibližování, přerušování a odkladu, v níž lze spatřovat metodologický ekvivalent k pomalému čtení, reflektuje přesvědčení, že středem myšlení o literatuře je rozumění literárním dílům, resp. jeho otevřený pohyb, který nikdy nemůže dospět k završujícímu porozumění.



Z melancholie či zádumčivosti, charakteristických pro saturnský temperament, však pramení nejen pomalost až nečinnost, nýbrž i horečná aktivita a „obsesivní posedlost prací“, nepředstavitelné soustředění: „Pracovním stylem melancholika je naprosté soustředění, pohlcenost prací. Buď je plně pohlcen, nebo se jeho pozornost rozptýlí“ (Sonntagová 2011, s. 126).¹⁸ Tímto dualismem hyperaktivity a zahálky se vyznačuje také studium, u nějž Benjamin — nikoli náhodou — kladl důraz na jeho souvislost s melancholií (srov. Benjamin 2011, s. 234), charakterizuje i studenty, které v *Pasážích* srovnává na straně jedné s flanérem a hráčem, s nimiž jsou spjati svou zahálkou i nezavršitelností svých činností, na straně druhé s lovcem, s nímž je spojuje spontaneita i závislost na náhodě: „Spontaneita, kterou sdílejí student, hráč a flanér, je pravděpodobně spontaneitou lovu, tzn. nejstaršího typu práce, který je ze všech činností zřejmě nejtěsněji spjat se zahálením“ (tamtéž).¹⁹ Přibližuje se povaze studia a čtení, Benjamin je ve svých fragmentárních poznámkách popisuje jako činnosti, u nichž je spontaneita lovu doprovázena trpělivostí sběru a opravdové úlovy jsou plody „dlouhé chvíle“, snění a náhody: „Student a lovec. Text je les a čtenář v něm loví. Praskání v podrostu — myšlenka, plaché zvíře, citát — kousek z tabla. (Ne každý čtenář narazí na myšlenku.) [...] Prototypem zásadně nezavršitelného sběru toho, co je hodno poznání a čeho využitelnost závisí na náhodě, je studium“ (tamtéž, s. 219).

V tomto směru si studium jakožto idea i ideál pomalého čtení uchovává cosi z prvotního a dokonalého způsobu čtení, který Benjamin spojuje s dětským čtenářem: „Dítě, které si čte“, se zcela oddává proudu textu, jenž je „obklopuje jemně a důvěrně, hutně a bez ustání jako sněhové vločky“, „dobrodružství hrdiny dosud dokáže číst ve víření písmen stejným způsobem, jako když sleduje postavy a poselství ve víření vloček“, takže „když vstane, je od hlavy až k patě zasněžené tím, co přečteno“ (Benjamin 2016, s. 31–32). Čtoucí a snící dítě, pro něž je text médiem proměny subjektu i světa, představuje Benjaminovi privilegovaného, modelového čtenáře, v jehož „metodě“, založené v důvěrném okouzlení svým předmětem, spatřuje nezbytný předpoklad jakékoli „vědecké“ metody čtení. V základu takové metody možná leží „elegická idea štěstí“, o níž psal v souvislosti s Proustem, rozpomínání na ono čtoucí dítě v sobě, jež je schopno udělovat „šoky omlazení“ a probouzet tak radostnou vášeň, s níž si snící „nepořádné dítě“ osvojuje svět, proměňujíc jej v „text“ své sbírky: „Každý kámen, který najde, každý utržený květ a polapený motýl je pro ně už začátkem sbírky, a vůbec vše, co vlastní, pokládá za jednu jedinou sbírku. Tato vášeň zde odhaluje svou pravou tvář; ostrý indiánský pohled, kterým už jen zkaleně a manicky planou starožitníci, badatelé, knihomolové. Sotva dítě vstoupilo do života, už je lovcem. [...] Vede se mu jako ve snu: nic tu není trvalé; má dojem, že vše se mu přihází náhodou, potkává ho to, naráží na ně. Jeho nomádská léta jsou hodinami ve snovém lese“ (tamtéž, s. 33).

18 M. Pokorný tento dualismus melancholického temperamentu klade též do souvislosti se „zvláštní obojetností“, již vykazuje Benjaminův pokus o habilitaci: „Vztažením k akademické ambici se autor *Původu* prozrazuje jako saturnský temperament: hyperaktivní i sklesle nečinný, s obširným rozhledem i ztracený v jednotlivostech, dominantní i sebe-destruktivní“ (Pokorný 2016, s. 15).

19 Srov. též: „Student, nikdy nezavrší studium, hráč, nemá nikdy dost, flanér, se má vždy nač koukat. Zahálka poukazuje k neomezenému trvání, které zásadně schází v pouhém smyslovém požitku jakéhokoliv typu“ (Benjamin 2011, s. 234).

DAS KINDERBILD ANEB IDEA OBRAZU

*Neživí se snad záliba ve světě obrazů temným vzdorem proti věděni?
(Walter Benjamin: Dálka a obrazy)*

*Kafka je jako chlapec, který se vydal do světa, aby se naučil bát
(Walter Benjamin: Franz Kafka)*

Na význam osobního uchvácení svým předmětem i jisté naivity jako principiálního předpokladu rozumění a vůbec základu veškeré estetické zkušenosti poukazuje také Stierle, dovolávaje se srovnání s interpretací obrazů: „Každý předmětný obraz se před objektivizujícím pohledem rozloží do neurčitosti zdánlivě neuspořádaných barevných stop a z ještě větší blízkosti dokonce zprůsvitní. Kdo obrazem prohlédne, octne se na druhé straně plátna. Naléhavost obrazového vnímání, kterou pomalovanému plátnu transcenduje až do obrazu jako díla, tím není postižena“ (Stierle 1993, s. 132). Proces chápání literárních děl, nemá-li se z něho stát jen prázdná rozptýlená abstrakce, musí vyrůstat z vášnivého zaujetí, z citového impulzu a estetického prožitku, současně však v sobě již zahrnuje moment reflexe, a tedy i aspekt odpovídající „vzdálenosti“, z níž je dílo recipováno: *conditio sine qua non* vědecké metody je tak *vědoucí naivita*. To je také významná inspirace Benjaminových spisů: bez základu určité naivity, jež se vzápětí poddává reflexi, není možná žádná estetická zkušenost ani poznání. Obrazy samy mohou ovšem nezřídka působit jako *modus* poznání, ne nepodobný „bleskovému poznání“, k němuž text — jak to Benjamin formuloval v teoretickopoznávací kapitole *Pasáže* — představuje „dlouhé burácení hromu“ (Benjamin GS V/1, s. 570).²⁰ I ve své charakteristice Baudelaira jako jedinečného hloubavce, charakteristice, v níž ovšem podal výstižný portrét vlastní, vyzdvihuje význam obrazu pro myšlenkovou práci: „Z hloubavce má stereotypii motivů, neomylnost ve vylučování všeho rušivého, pohotovost kdykoli podepřít myšlenku obrazem. Hloubavec jako historicky daný typ myslitele je ten, kdo je mezi alegoriemi ve svém živlu“ (Benjamin 1979, s. 118). V tomto směru může získat poněkud jiný — a snad i širší — význam a dosah také Benjaminův metodologicky podnětný požadavek „výkladu básníka z centra jeho obrazného světa“, kterým charakterizoval způsob, jak se přiblížit Kafkovu dílu (Benjamin GS II/2, s. 678). „Existuje jedna fotografie, na níž je Kafka jako dítě,“ otevírá Benjamin druhou část své kafkovské eseje, již nadepsal názvem *Dětský obrázek* (Benjamin 2009, s. 277). Popis fotografie přibližně šestiletého Kafky, již Benjamin po mnoho let vlastnil a jež náležela k jeho nejosobnějším věcem, je nejen názornou aplikací zmíněné interpretační strategie „výkladu básníka z centra jeho obrazného světa“, ale prozrazuje i hlubší, osobní zaujetí „otřesným svědectvím“ Kafkova portrétu.

Benjamin nebyl první ani jediný, kdo rozpoznal „fotografickou“ povahu Kafkových textů a ukázal na estetický, sociální a psychologický význam média fotografie pro jeho dílo. Obdobně jako Siegfried Kracauer a T. W. Adorno, rovněž kritici a myslitelé spojení s Frankfurtskou školou, se nesoustředil primárně či výlučně na motiv fotografie, resp. obrazu v Kafkových textech, nýbrž na její roli jako určitého paradigmatu

20 Srov.: „V oblastech, s nimiž zde máme co do činění, existuje poznání výhradně jako blesk. Text je hřmění, které se ozývá ještě dlouho poté“ (Benjamin 2011, s. 120).



reprezentace, jež významně inspirovala jeho literární postupy. Takový přístup reflektoval kulturní a intelektuální klima jejich i Kafkovy doby, kdy modernistická vizuální kultura procházela dynamickou transformací. Jejich antirealistický koncept fotografie, kladoucí důraz na fragmentarizující efekt fotografického pohledu i jeho roli při modelování vztahu jedince ke společnosti, odkrýval nové a do té doby nepostřehnuté aspekty Kafkovy imaginace i její kritický potenciál: číst Kafku „fotograficky“ pro ně znamenalo obnažovat v jeho textech fundamentální tenze moderního života, v němž je individuum konfrontováno s neosobními sociálně politickými mechanismy, které jej současně utvářejí, konstruuji. Přes celkovou blízkost jejich kritických přístupů, každý z nich k otázce poměru Kafkova díla a fotografie zaujímal poněkud odlišný úhel pohledu (srov. Duttlinger 2007, s. 15–21).²¹ Zatímco Kracauer a Adorno sledovali analogie mezi Kafkovým psaním a fotografickým modem reprezentace, Benjaminův příspěvek do této debaty byl naproti tomu osobitější a asociativnější. Místo úvahy o „fotografičnosti“ Kafkova vyprávěcího stylu a perspektivy se zabýval reálnou fotografií, dětským portrétem autora, jež ovšem četl alegoricky. V dopise ze 17. 12. 1934, v němž Adorno obšírně komentoval Benjaminův rukopis kafkovské eseje, si přes četné námitky zvolil právě otázku fotografie jako doklad shody ve filozofických východiscích jejich přístupu, dodáváje: „Není náhoda, že mezi vykládanými anekdotami jediná, jmenovitě Kafkův Dětský obrázek, zůstává bez výkladu. Jeho výklad by se však rovnal neutralizaci epochy v prudkém světle fotografického blesku“ (Adorno — Benjamin 1994, s. 92). Užil-li pro pasáž věnovanou popisu fotografického snímku pojmu anekdota, Adorno ji přiřadil nejen k ostatním vloženým parabolickým vyprávěním eseje, nýbrž i k vlastnímu Kafkovu psaní, které se, jak to zdůrazní v eseji z roku 1953, vzpírá totalizující analýze, čtbě redukované na jeden univerzální kód. V tomto smyslu čtení Kafky ve světle fotografie, společně Kracauerovi, Benjaminovi i Adornovi, představuje přístup, který jeho texty na jedné straně situuje do širšího společenského a kultur-

21 Kracauer porovnával Kafkův literární styl a fotografické médium, vyzdvihuje fragmentarizující efekt fotografie. Proces fragmentarizace, jež nespojoval výlučně s fotografií a situoval jej do samotného centra moderní kultury, však nemusí být čistě negativní. V závěru eseje *Fotografie* (1927) tento vývoj přehodnocuje a upozorňuje na jeho konstruktivní, emancipační potenciál: „V dílech Franze Kafky se osvobozené vědomí zprošťuje této povinnosti [rekonstrukce — pozn. P. M.]; rozbíjí přirozenou realitu a zlomky navzájem představuje. Nepořádek odpadu odráženého ve fotografii nelze vyjasnit zřetelněji než zrušením každého obvyklého vztahu mezi přírodními prvky“ (Kracauer 1977, s. 39). Kafkovy texty fotografický efekt fragmentarizace ženou do extrému: nejprve rozloží a zruší jednotu důvěrně známé skutečnosti a poté brání reintegraci jejich disparátních elementů do nového harmonického celku, vylučují jakoukoli možnost syntézy. Kracauer svůj postřeh o Kafkově „fotografické“ imaginaci dále nerozvinul, navázal na něj — takřka po třiceti letech — až Adorno, který tuto strukturální analogii mezi fotografií a Kafkovým psaním podrobil detailní textové analýze. V *Poznámkách ke Kafkovi* (*Aufzeichnungen zu Kafka*, 1953) zdůraznil, že fotografická fragmentarizace může být mobilizována pro dosažení kritického efektu, a Kafkovo dílo popsal jako enigmatický obraz (*Rätselbild*) reality, skládaný z jejich roztržštěných a rozptýlených fragmentů. Jak Kafkovy postavy, tak jeho vyprávěcí postupy přejímají kvazikinematografickou perspektivu pohledu na skutečnost, jejíž heterogenní povaha je zaznamenána jakoby objektivem fotografického aparátu (srov. Adorno 1997, s. 278, 284).

ního kontextu, na straně druhé důrazně odmítá jakýkoli způsob totalizujícího čtení, jež by abstrahovalo od textu jeho umístěním do zastřešujícího symbolického interpretativního rámce. Zdůrazňuje naopak metodu rozjímavé, pomalé četby, pozorného *close reading*, jež Kafkovo dílo bere doslova: „Každá věta je doslovná a každá znamená“ (Adorno 1997, s. 255). Číst Kafku „fotograficky“ pro všechny tři zmíněné kritiky a myslitele vyžaduje a zahrnuje konfrontaci s heterogenní, rozporuplnou, protismyslnou a často temnou a nejasnou imaginací jeho psaní, a to bez jakékoli možnosti i ambice zachránit se únikem k totalizující interpretaci.

Jak ve svém dopise naznačil Adorno, představuje druhý oddíl s titulem *Dětský obrázek* v Benjaminově kafkovské eseji zároveň jistou anomálii: zatímco zbývající tři oddíly otevírají parabolická vyprávění, která sice Kafkovi nepatří, ale vztahují se k němu logikou asociací a analogií („Tento příběh je jako posel, který dvě stě let napřed pádí vstříc Kafkovu dílu“; „Ta vesnice z Talmudu stojí uvnitř Kafkova světa“, Benjamin 2009, s. 272 a 285), zde východisko výkladu, jež se oklikou přibližuje svému předmětu, představuje fotografie autora v dětských letech. Protože však tato fotografie nebyla v Benjaminově eseji publikována, a byla v ní tak přítomna pouze ve formě popisu, je s Kafkovým psaním paradoxně spojena ještě těsněji než ona podobenství: jako vizuální alegorie anticipuje a shrnuje klíčové aspekty Kafkova díla. Situuje-li Benjamin fotografický ateliér kamsi „mezi mučírnu a korunovační sál“, reflektuje tím i obě podoby portrétní fotografie, jak se rozvinuly v průběhu devatenáctého století. Korunovační sál asociuje fotografii jako prostředek legitimizace politické moci (portréty monarchů, politiků a jiných osobností veřejného života), který si brzy osvojila buržoazie, aby prostřednictvím nového média dokumentovala svůj individuální společenský statut, demonstrovala rostoucí politický vliv. Navzdory postulované individualitě však portrétní fotografie vycházela z přísně kodifikované ikonografie, jež s rozvojem a postupující komercializací a industrializací fotografie vyústila v její uniformitu, opírající se o formální konvence a stereotypní rituály, postupy i motivy. Portrétní fotografie jako prostředek sebedefinice a autoprezentace se tak paradoxně proměnila v nástroj likvidace individuality fotografovaného modelu, k čemuž poukazuje Benjaminův obraz mučírny. V tomto obraze, který již v *Malých dějinách fotografie* (*Kleine Geschichte der Photographie*, 1931) rozvedl Benjamin přirovnáním, v němž proces fotografování v jeho dvojnáčnosti umístil mezi „popravu a reprezentaci“ (Císař 2004, s. 13), se osvětluje druhá podoba portrétní fotografie, jež ve službě vědeckým a politickým úkolům antropologie, etnologie, kriminalologie a psychiatrie sloužila jako prostředek registrace, kategorizace, dozoru a kontroly zobrazením nejrůznějších podob jinakosti (zločinci, etnické menšiny, duševně nemocní), vymezujícím takto hranice normativní identity. Kafkův dětský obrázek však dosvědčuje, že hranice mezi „korunovačním sálem“ měšťanské sebeprezentace a „mučírnu“ klasifikující dokumentace jinakosti je prostupná a právě na dětském portrétu se nejlépe osvětluje restriktivní povaha konstrukce normativní identity, v Kafkově případě ještě komplikovaná jeho židovstvím, resp. touhou generace jeho rodičů po asimilaci, touhou, jejíž ambivalentní charakter se zrcadlí v zasazení portrétovaného modelu do exotické krajiny (palmy, vypolstrované tropy, španělský klobouk). Tato ikonografie ilustruje nejen rostoucí dobovou zálibu v exotice a cestování, nýbrž evokuje koloniální tradici v její dialektice: touha po (židovské) emancipaci a konformita na straně jedné, vylučování jinakosti a útlak na straně druhé (srov. Duttlinger 2007, s. 25–27). Obnažením a roz-





vinutím tohoto ambivalentního kódu moci, ovládnání a kontroly a bezmoci v Kafkově dětském portrétu objevil Benjamin přílehou alegorii spisovatelova vlastního psaní.

Tato ambivalence prostupuje i výrazný motiv „nesmírně truchlivých očí“, které sice slouží jako emblém výše popsané, společensky podmíněné restriktce a tlaku, zároveň však tyto „truchlivé oči *dominují* v této jim předurčené krajině“ (Benjamin 2009, s. 278, zvýraznil P. M.). Fotografovaný model tak není již pouhým pasivním objektem, nýbrž se stává aktivním subjektem, soustředěným pozorovatelem, který si své okolí podmaňuje: na pozadí Benjaminova výkladu alegorie v *Původu německé truchlohry* lze říci, že Kafkův melancholický pohled zbavuje pozorované věci života, proměňuje je v mrtvé objekty, na nichž může uplatnit svou moc a esteticky si je přivlastnit: „Stává-li se předmět pro pohled, kterým ho jímá melancholie, „alegorickým“, dopustí-li melancholie, aby z něho život vyprchal, zůstává-li předmět naživu jako mrtvý, ale pro věčnost zachráněný, pak leží před alegorikem vydán mu na milost. [...] V alegorických rukou se stává věc něčím jiným, jejím prostřednictvím mluví alegorik o něčem jiném, je pro něho klíčem k oblasti skrytého vědění, za jehož emblém ji považuje. To dodává alegorii ráz písma“ (Benjamin 1979, s. 353, srov. též Duttlinger 2007, s. 29). Malý Kafka, v procesu fotografování odcizený svému okolí, se účinkem svého melancholického pohledu sám stává „fotografem“, zmocňujícím se (literární) imaginací světa, který jej obklopuje. Kafkův dětský obrázek tak v Benjaminově výkladu reflektuje jak podmíněnost sociálně historickým kontextem a restriktivní dynamiku konstrukce buržoazní identity, tak Kafkovy literární dispozice. Připomeňme, že Benjamin svou ekfrázi otevírá slovy „málokdy se „ubohému, krátkému dětství“ dostalo dojemnějšího obrazu“ (Benjamin 2009, s. 277), jimiž přímo odkazuje na Kafkovu povídku *Zpěvačka Josefína aneb Myši národ* (*Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*, 1924), z níž bezprostředně předtím citoval místo, dotýkající se „ubohého, krátkého dětství“, „ztraceného, nikdy už nenalezitelného štěstí“ v písni zpívající myši Josefíny. Tímto kritickým gestem, usouvztažňujícím Kafkovu poslední dokončenou povídku s autorovým dětským portrétem, přisuzuje fotografii funkci alegorického obrazu, v němž jsou reflektovány a zhuštěny centrální aspekty Kafkova psaní.

Benjaminův stručný popis fotografického ateliéru devatenáctého století, v němž byl portrét pořízen, je v jistém ohledu ukázkou určitého zaujetí předmětem či tématem, které později Roland Barthes ve *Světlé komoře* (*La Chambre claire. Note sur la photographie*, 1980), eseji o fotografii a smrti, označí jako studium: „neznamená, alespoň nikoli bezprostředně, „učení“, nýbrž pozornost k něčemu, náklonost pro někoho, jakýsi všeobecný zájem“, „účast na postavách, tvářích, gestech, dekoracích a jednáních kulturní povahy (což je konotace, která je ve slově *studium* obsažena)“ (Barthes 1994, s. 27–28). V Benjaminově líčení, v němž je fotografický ateliér „se svými drapériemi a palmami, gobelíny a malířskými stojany“ ve své zneklidňující dvojznačnosti umístěn mezi popravu a reprezentaci, mezi mučírnu a korunovační sál, jako by ožíval svět německé truchlohry a jejích rekvizit, které hrály důležitou roli v barokním toposu ruiny i v ikonografii melancholie, jimž věnoval svůj kulturněhistorický zájem v *Původu německé truchlohry*. Toto „hlubokomyslné“ studium, jež znamená kódované vědění, intelektuální zájem a ochotu zabývat se jistým polem lidské kultury, představuje první referenční bod Barthesovy teorie fotografického obrazu. V momentu, kdy tuto „ochočenou“ četbu, dešifrující fotografické sdělení „konvenčním“ způsobem,



naruší nepředvídatelné zaujetí nahodilým, „zraňujícím“ detailem, nepodléhajícím kódu, otevírá se ve studiu trhlinka, v Barthesově terminologii *punctum*, tedy jizva, probodení, říznutí, jež prolamuje studium jako oblast, kterou interpret vyplňuje svým suverénním vědomím: „*Punctum* nějakého snímku, toť ona náhoda, která *mne* v něm zasahuje (zasazuje mi rány, probodává mne)“ (tamtéž, s. 28). Tím, co jako *punctum* „protne“ Benjaminovo studium Kafkova portrétu, jsou „zraňující“ detaily „ponižujícího dětského obleku, příliš hustě obsíteného lemovkami“, včetně „nepřiměřeně“ velkého klobouku,²² a především ony Kafkovy „nesmírně truchlivé oči“, které „dominují v této jim předurčené krajině, již naslouchá ulita velkého ucha“ (Benjamin 2009, s. 278). V citovaných *Malých dějinách fotografie*, v nichž Benjamin popis snímku malého Kafky uplatnil poprvé, zní závěr příslušné pasáže odlišně, ale detail truchlivých očí se i tu „vbodává“ jako *punctum*, které zůstává sice „detailem“, ale přitom „paradoxně vyplní celý snímek“ (Barthes 1994, s. 43): „Kdyby nesmírně smutné oči neovládly tuto krajinu, do které byly zasazené, model by se zcela jistě v tomto aranžmá ztratil“ (Císař 2004, s. 13). Je tím detailem, který ovládne i Benjaminovu četbu v kafkovské eseji a nabídne jí dominantní perspektivu výkladu, perspektivu ztroskotání díla („Ztroskotání jeho velkolepý pokus převést básně v nauku“, Benjamin 2009, s. 288) i života: Kafkova závěť, požadující, aby veškerá jeho pozůstalost byla zničena, podává podle Benjaminova důkaz, „že vnímal své snahy jako marné, že se sám řadil k těm, kteří nutně ztroskotali“ (tamtéž).

Oproti studiu, jež je primárně intelektuální a obecné, je *punctum* jedinečné (to, co se *do mne* vbodne), a tudíž jím interpret jistým způsobem vydává *všanc sebe sama* (srov. Barthes 1994, s. 41). Výše citovaný popis Kafkova fotografického snímku v kafkovské eseji se od téže pasáže v *Malých dějinách fotografie* odlišuje podivuhodným gestem, jímž krajině „naslouchá ulita velkého ucha“. Gesto, jež v sobě nejen „spojuje největší záhadnost s největší prostotou“ (Benjamin 2009, 281), nýbrž — a především — ke Kafkovu portrétu připojuje atributy Benjaminova autoportrétu z *Berlínského dětství* (*Berliner Kindheit um neunzehnhundert*), pozoruhodného souboru vzpomínkových textů, vznikajících ve stejné době jako kafkovská esej. V oddíle s enigmatickým názvem *Mummerehlen* můžeme číst neméně záhadnou formulaci: „Jako měkkýš obývá skořápku, obýval jsem devatenácté století, jež se nyní nachází přede mnou, duté jako prázdná ulita. Příkládám si ji k uchu“ (GS IV/I, s. 261). Epizoda zachycuje — obdobně jako popis Kafkova portrétu — situaci fotografování, odehrávající se v nabubřelých kulisách ateliéru s jeho stativy, gobelíny, malířskými podstavci a malovanými kulisami, v nichž se oba portrétovaní protagonisté ztrácejí: „Nakonec

22 Mark Anderson, pro nějž je specifická zkušenost modernity u Kafky uchopena z hlediska módy a městského provozu v celé šíři významů německého výrazu *Verkehr*, implikujícího metafyzickou a epistemologickou destabilizaci moderního života, mluví také o *provozu šatů* (*the traffic of clothes*), přičemž šaty u Kafky fungují jako metafora nestability, vratkosti, nahodilosti a nejistoty moderního života, jenž se přestěhoval na povrch věcí. Provoz šatů slouží v Kafkových textech nejen jako matrice pro konflikt mezi já a světem i já se sebou samým, tedy jako osobní šifra pohybu elegantního povrchu v nestabilním městském světě, ale i jako metafora jeho psaní, jako autoreferenční metafora lingvistických znaků: „šaty“ jazyka se pohybují v horizontálním plánu textu jako módní zboží ve společnosti (Anderson 1992, srov. též Málek 2008, s. 212–213).



jsem se odevzdal jen hrubě namalovanému prospektu Alp a moje pravice, jež musela zdvíhat klobouček s kamzičí štětkou, kladla stín na oblaka a zasněžené vrcholky hor“ (tamtéž).²³ Vedle řady analogických detailů, z nichž pozornost upoutá zejména detail ohromného sombrera, které model nechává „viset s nastudovanou grácií“, a akсамitového obleku, příliš hustě obšitého módními lemovkami, lze hlubší shodu obou portrétovaných spatřovat ve ztrátě, jež probouzí pocit smutku, zrcadlí se v tom, co jsme s Barthesem označili jako *punctum*, totiž v jejich truchlivém pohledu, v němž se interpret a interpretovaný znovu poznávají.²⁴ A k tomu totéž gesto zaposlouchávání, byť zde u dospělého, který se na dětství upomíná. Časový odstup jako by měl tento smutek ještě umocňovat: „Utrápený úsměv kolem úst malého alpinisty není ovšem tak skličující jako pohled, který se do mne hrouží z té dětské tváře, ponořené ve stínu pokojové palmy“ (tamtéž).

Ptáme-li se po bližším určení tohoto sdíleného smutku, nalezneme v *Berlínském dětství* tento odkaz: „Brzy jsem se naučil skrývat se, zahalovat se do slov, jež byla vlastně oblaky. Dar rozpoznávat podobnosti přece není než slabým pozůstatkem starého nucení stávat se podobným a podobně se chovat. Tento nátlak na mě vyvíjela slova. Nikoli ta, která mne připodobňovala vzorům morálky, nýbrž slova připodobňující mne bytům, nábytku, oblečení. Jen mému vlastnímu obrazu ne. A proto jsem byl tak bezradný, když se ode mne požadovala podobnost se sebou samým. To bylo u fotografa“ (tamtéž). Tento pasus z Benjaminovy autobiografické vzpomínky, jež ovšem paralelně sleduje a rozvíjí autorovy poetologické a kulturněkritické úvahy o mimetické podobnosti jako organonu zkušenosti (srov. dva krátké texty z r. 1933: *Nauka o podobném /Lehre vom Ähnlichen/* a *O mimetické mohutnosti /Über das mimetische Vermögen/*), obsahuje dva podstatné momenty jeho výkladu Kafky: zahalování se do slov, jež byla vlastně oblaky („in die Worte, die eigentlich Wolken waren“), má v kafkovské eseji ekvivalent v gestu, které tvoří temné místo („wolkige Stelle“) podobenství, a pak ona bezradnost, jež byla vlastní i Kafkovi. Ta je tu dána do souvislosti s darem, resp. nadáním vidět podobnosti. S tímto přístupem ke světu, nabytým v dětské hře, kontrastuje ovšem jistý druh selhání. Dítě se zahaluje do slov a stává se podobným věcem, podobnosti se sebou samým, se svým vlastním obrazem, se mu ovšem dosáhnout nedaří, přičemž tomuto momentu nejhlubší bezradnosti je propůjčen výraz archaického výjevu: „Kam jsem pohlédl, viděl jsem se obklíčen plátěnými paravány, poduškami a podstavci, které lačnily po mém obrazu jako stíny Hadu po krvi obětovaného zvířete. [...] Byl jsem znetvořen podobností se vším kolem sebe“ (tamtéž). Výjev mytického ohrožení, kterému je ve fotografickém ateliéru vystaveno

²³ Kniha *Berlínské dětství kolem devatenáct set* nebyla za Benjaminova života vydána. Naše čtení se opírá o její první verzi, jež vznikala v letech 1932 až 1934. V konečné podobě z roku 1938, která byla přeložena i pro český výbor (Benjamin 2016), je analyzovaný oddíl podstatně zkrácen a upraven, přičemž rámuující situace fotografování je těmito změnami zcela zastřena.

²⁴ Benjaminův fotografický portrét, který mohl sloužit jako předloha k popisovanému výjevu fotografování v *Berlínském dětství*, se nedochoval. Známa je pouze fotografie malého Benjaminu s jeho mladším bratrem na pozadí namalovaného prospektu Alp. Příznačný detail ohromného módního sombrera, šifry elegantního povrchu i konfliktu mezi já a světem, na ní ovšem chybí.

dítě v momentu odcizení sobě samému, kdy jsou mu odnímána slova, do nichž se halilo, nese jako alegorie stopy ztráty sebe sama a s ní spojenou bezradnost gesta naslouchání. Znetvoření ve stavu podobnosti je však v *Berlínském dětství* — obdobně jako u Prousta — spojeno nejen se zapomenutím onoho prasně a jeho mocností, které se zmocňovaly Kafkovy tvorby („To, že je tato úroveň zapomenuta, neznamená, že nezasahuje do přítomnosti. Naopak, je přítomna tím, že je zapomenuta“, Benjamin 2009, s. 289), nýbrž také se vzpomínkou: znetvoření tu vystupuje jako figura dialektiky mezi zapomenutím a vzpomínkou.

Zarážející podobnost mezi Benjaminovou a Barthesovou teoretickou argumentací i ve způsobu jejich výkladu fotografie dosavadní literatura předmětu zaznamenala a reflektovala, aniž by ovšem osvětlila možné intertextové vazby (např. Batchen 2009). Ty ovšem nelze prokázat na rovině přímých textových citátů — v bibliografii Barthesovy knihy na Benjaminovo jméno nenarazíme —, nýbrž „oklikou“, v rovině obrazových, resp. fotografických „citátů“. Ve speciálním vydání týdeníku *Nouvel Observateur* z listopadu roku 1977 byl publikován lehce zkrácený překlad Benjaminových *Malých dějin fotografie*, vybavený bohatým fotografickým materiálem, jenž ovšem nebyl identický s osmi portrétními fotografiemi prvního otisku Benjaminova textu v časopise *Die literarische Welt* z roku 1931. Doprovázely jej naopak fotografie, které byly nedlouho poté zčásti převzaty pro obrazový doprovod *Světlé komory*: šest z celkem dvaceti čtyř fotografií bylo přejato Barthesem, přičemž dvěma z nich tu byla přisouzena klíčová role v jeho teoretické argumentaci (srov. Yacavone 2011, s. 17–23). Jedná se o portrét černošské rodiny, kterou v roce 1926 pořídil James Van der Zee (Barthes 1994, s. 42), a portrét Lewise Payna z roku 1865, mladíka, který po neúspěšném pokusu o atentát na amerického státního sekretáře čeká ve své cele, až bude pověšen (tamtéž, s. 85). Na příkladě prvního z obou snímků Barthes objasňuje, co pro něj znamená punctum ve smyslu detailu (zde boty na přezku jedné ze zachycených figur), který v pozorovateli „uvádí do pohybu nesmírnou laskavost, téměř něhu“ (tamtéž, s. 43). U druhého snímku ovšem odkrývá jiné punctum, které již nesouvisí s formou, nýbrž s inenzitou, neboť toto punctum znamená Čas: „Snímek je pěkný, mladík rovněž: to je *studium*. Ale je tu *punctum*: *zemře*. Současně tu tedy čtu: *toto bude* a *toto bylo*; s hrůzou pozoruji předbudoucí čas, v němž jde o smrt“ (tamtéž, s. 84). Právě při kontemplaci tohoto působivého portrétního mladíka čekajícího na svou popravu nahlédl Barthes specifickou časovost fotografie, časovost, jejíž „nyní“ zahrnuje již naplněnou budoucnost: *toto bude* a *toto bylo*. Pozorovatel nad takovouto fotografií prožívá doslova „závrat rozbitého Času“: „Bez ohledu na to, je-li subjekt fotografie mrtvý či nikoli, je každý snímek tato katastrofa. [...] v ní je vždy jakási likvidace Času: toto je mrtvé a toto umírá“ (tamtéž, s. 84–86). Barthesovo „*toto bylo*“ prozrazuje nejen blízkost Benjaminovu pojetí aury, nýbrž i Proustovu uchopení pojmu času, na což ve *Světlé komoře* poukazuje i jeho psaní s počátečním velkým písmenem. Benjaminovo i Barthesovo pojetí času ve fotografii se rozvinulo v dialogu s Proustovým *Hledáním ztraceného času* (*À la recherche du temps perdu*), jež se nikoli náhodou uzavírá právě slovem Čas, v jehož účinku spočívá idea smrti: nad teoretickými úvahami o fotografii obou myslitelů se nepochybně vznášejí proustovský „řád upadání a univerzální smrti“, jež sugestivně evokoval Gilles Deleuze: „Prochází se tu smrt, je cítit ‚něco hrozného‘, dojem posledního konce, konečné katastrofy vznášející se nad padlým světem, kterému vládne zapomnění, který je rozežírán časem“ (Deleuze 1999, s. 177). Svět zachy-





cený na fotografii je v Proustových stopách pojímán jako znak a účinek Ztraceného času, „jako odpadávání, jako běh k hrobu“ (tamtéž).²⁵

Titul *Les analphabètes de l'avenir*, pod kterým byla Benjaminova esej o fotografii publikována v *Nouvel Observateur*, je narážkou na známý citát László Moholy-Nagye ze závěru Benjaminova textu: „analfabetem budoucnosti nebude ten, kdo neumí číst a psát, nýbrž ten, kdo nerozumí fotografii“ (Císař 2004, s. 21). Jak však Benjamin vzápětí doplňuje a opravuje: „Nemáme však považovat za analfabeta fotografa, který neumí číst své vlastní obrázky? Nestane se popisek podstatnou součástí snímku?“ Barthes jako by následoval tuto Benjaminovu výzvu a analogicky k jeho postupu citování uplatňuje a čte snímky v novém kontextu: v tomto smyslu představuje *Světlá komora* příklad specifické formy recepce, neboť fotografie-citáty jako stopy-indicie prozrazují benjaminovský původ, jenž je však vzápětí destruován tím, že nenachází cestu do vlastního textu. Přestože fotografický doprovod Benjaminova textu v časopisech *Die literarische Welt* a *Nouvel Observateur* i Barthesovy knihy nejsou úplně identické, lze tu vysledovat společné — benjaminovské — těžiště ve fotografickém portrétu (Yacavone 2011, s. 18). Nápadné je, že v obrazovém doprovodu prvního otisku Benjaminova eseje, u nějž lze předpokládat autorův vliv na jeho výběr (Benjamin byl jednak spřátelen s tehdejší vydavatelem listu, Willy Haasem, jednak dva otištěné snímky pocházely z jeho soukromé kolekce), chybí právě dětský portrét Franze Kafky. Avšak i v Barthesově knize existuje podobně nepřehlédnutelná elipsa: nejosobnější snímek Zimní zahrady s autorovou pětiletou matkou, ježž nemůže ukázat, poněvadž by pro čtenáře mohl být jen „lhostejnou fotkou“, v nejlepším případě předmětem studia. „Existuje jen pro mne,“ tvrdí Barthes, aby nás vzápětí přesvědčil, že právě v esenci matčina dětského snímku se mu odkryla esence fotografie jako takové: v tomto radikálním gestu, jímž na své cestě za podstatou fotografie připojil k jejímu teoretickému studiu intimní zkušenost toho, co v něm vyvolává punctum — „řez“, „zranění“, zkušenost neodvolatelného loučení a opuštění —, se dobírá, analogicky Benjaminově metodě, svého „autoportrétu“, svého osobního příběhu. Klimatem jeho rozvahy nad podstatou fotografie není akademicky neosobní a objektivizovaná rozprava, nýbrž „nostalgie opuštěného syna“, již ovšem vyvažuje — aby neupadla do citové libovůle — „vědcova uměřená, zhodnocovaná melancholie“, „étos jeho pracovny“ (Cieslar 1996, s. 223, 225).

I když v Barthesově rozlišení mezi studiem („pole kulturního zájmu“) a punctem (ono „nečekané prokmitnutí, jež toto pole někdy rozvlní“) je patrné jisté nedoocenění studia, prezíravý vztah vůči tomu, co autor spojuje s věděním, kulturou, co je zkrátka vždy kódované, přesto současně připouští, že je „nemožné vytknout pravidlo vztahu mezi *studium* a *punctum*“, jde „o společnou přítomnost obou a to je tak všechno, co lze říci“ (Barthes 1994, s. 41). Viděli jsme ostatně, že v závěru své knihy Barthes uznal existenci i jiného punctum, než je detail: „*Toto nové punctum, které nesouvisí s formou, nýbrž s inenzitou, je Čas, rozryvná emfáze noematu („toto bylo“), jeho čistá reprezentace*“ (tamtéž, s. 84). Barthesova fenomenologická metoda zkoumání příkládá primární význam touze a smrti: fotografie je konstatováním o čase, který,

²⁵ Hloubku Benjaminova zájmu o Proustovo dílo dokládá nejen jeho mistrovská esej *K Proustovu obrazu* (*Zum Bilde Prousts*, 1929), nýbrž i překlad tří svazků Proustova *Hledání ztraceného času*, ježž pořídil společně s Franzem Hesselem na přelomu dvacátých a třicátých let. Dva vyšly, rukopis třetího se ztratil během Benjaminovy emigrace.



vždy již historický, minulý, nás přivádí k úvahám o smrti. Rovněž Benjamin, jenž své „punctum“ objevil v truchlivých očích šestiletého Kafky, dominujících v jemu „předurčené krajině“, svým popisem implicitně rozvíjí úvahu o čase, jež nám říká: „blíží se smrti“, cítíme mrazení z „katastrofy, jež již nastala“ (tamtéž).²⁶ Nedaří-li se fotografovanému v Benjaminově vzpomínce z *Berlínského dětství* dosáhnout podobnosti se sebou samým, se svým vlastním obrazem, je to také proto, že fotografie — řečeno s Barthesem — „představuje imaginárně onen velice subtilní okamžik, kdy vlastně nejsem ani subjekt ani objekt, nýbrž subjekt, který cítí, že se stává objektem: prožívám tedy mikrozkoušenost smrti (parenteze): vskutku se stávám přízrakem. [...] To, co vidím na snímku, který mi někdo udělal (,intence‘, s ním si jej prohlížím), je nakonec Smrt. Smrt je eidos tohoto snímku“ (tamtéž, s. 17–18). Ke stejnému referentu, ke smrti, ovšem směřuje četba fotografie i v rovině recipientovy zkušenosti: „[...] na konci této první smrti je zapsána moje vlastní: mezi obojím není nic než čekání [...]“ (tamtéž, s. 83).

Smrt je ve *Světlé komoře* všudypřítomná: jak v subjektivních reflexích nad fotografiemi zemřelé matky, tak v kulturněkritických úvahách, v nichž Barthes zrod fotografie spojuje s „krizí smrti“: „Smrt přece musí někde ve společnosti být; není-li již (anebo jen slabě) v náboženské oblasti, musí být jinde: možná v tomto obraze, který vytváří Smrt, když chce uchovat život. Fotografie, která je současná s ústupem rituálu, by pak mohla korespondovat s pronikáním asymbolické Smrti do naší moderní společnosti, Smrti, která je vně náboženství, vně rituálu: je to jako prudké ponoření do Smrti literární“ (tamtéž, s. 82). S touto krizí smrti spojil Benjamin „úpadek vyprávění“, jež je zakotveno ve sdílené zkušenosti a tradici i způsobu vnímání, který označil jako auratický. Poslední manifestaci této aury nacházel mimo jiné v melancholické kráse raných snímků, zachycujících „prchavý výraz lidské tváře“; v něm „působí z raných fotografií naposledy aura. To je to, co vytváří jejich zádumčivost a nesrovnatelnou krásu“ (Benjamin 1979, s. 24). Právě Kafkův obrázek je však „ve svém bezmezném žalu pandánem prvních fotografií, na nichž lidé ještě nehleděli do světa tak ztracení a opuštění jako tento chlapec. Obklopovala je aura, médium, které dávalo jejich pohledu, pokud jej prostoupilo, plnost a jistotu“ (Císař 2004, s. 13). Zde má svůj význam, že i jako teoretik vyprávění (nejkomplexněji v eseji *Vyprávěč / Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Michail Lesskows/, 1936/1937*) si Benjamin počítal jako fotograf, který jakoby na rozloučenou snímá auru vypravěče. V takto zvoleném úhlu záběru nabývá vyprávění „nové krásy, jaká je vlastní všemu, co uniká do nenávratna“ (Benjamin 1979, s. 218). A tak i na Kafkově fotografii, jež mu je jednou z bran k jeho dílu, odkrývá Benjamin jistou krásu a naději, kterou v kafkovské eseji spojil s beznadějností obžalovaných: „Snad je to právě tato beznadějnost, díky čemu jako jediná kafkovská stvoření získávají krásu“ (Benjamin 2009, s. 275). Oporu pro svou argumentaci nachází ve fragmentu rozhovoru, dochovaného Brodem: „Takže

26 Jistou analogii k Barthesovu pohledu na čas lze vidět v Benjaminově pojetí dějin, jež jsou rovněž myšleny katastroficky. V často citované pasáži z *Centrálního parku (Zentralpark, posmrtně 1955)* se katastrofě nedá rozumět jako něčemu, co lze očekávat v budoucnosti, není jí anticipována žádná budoucí událost, nýbrž je jako katastrofa artikulován aktuální stav: „Pojmu pokroku je třeba dát jako základ myšlenku katastrofy. Že to jde ,tak dál‘, to je katastrofa. Katastrofa není to, co v určitém okamžiku hrozí, nýbrž to, co je vždy v určitém okamžiku dané“ (Benjamin 1979, s. 123).



by vedle nám známého světa mohla existovat naděje? — Zasmál se: „Inu, dost naděje, nekonečně mnoho naděje — jenomže ne pro nás“ (tamtéž). Tato věta „obsahuje skutečně Kafkovu naději. Je pramenem jeho oslnující jasnosti“, doplnil Benjamin v závěru citovaného dopisu Scholemovi z 12. 6. 1938, v němž podal definitivní explikaci této paradoxní formulace: „Abychom byli právi Kafkovým postavám v jejich ryзости a podivné kráse, jedno nesmíme ztratit ze zřetele: je to ryzost a krása trosečníka. [...] Není nic pozoruhodnějšího než ona horoucnost, s níž Kafka zdůrazňoval své ztroskotání“ (Benjamin 1966/2, s. 764). Tato pozoruhodná krása trosečníka se v Kafkově světě vynořuje pouze na „nejskrytějších místech“ a náleží nejen postavám obžalovaných, nýbrž i pomocníkům, poslům a – podmíněně — také studentům, neboť „pro ně a jim podobné, nehotové a nešikovné, tu je naděje“ (Benjamin 2009, s. 275–276).

2. OPELÍKŮV KAREL ČAPEK ANEB IDEA SLOVA

Nechci historiky, chci slovo! nechci informace, chci vědění! nechci půl pravdy, ale spokojím se celým okouzlením. Chci knihy, které bych mohl čísti znovu a znovu, a vždy by mně měly co povědět, v čem utvrdit, v čem pobídnout. [...] Věčná mladost (Josef Čapek: Kulhavý poutník)

...chci — se vším, co je integrálně ve mně — sestoupit co nehlouběji do textů, které mi kladou otázky, a tak si je čtu pořád dokolečka. [...] Chci být schopen postupovat tak, aby mi vydaly maximum toho, co v sobě obsahují. Cítím je proto v jejich samostatnosti, nesmějí se mi stávat doklady nebo záminkou. Neslyšet sebe, ale naopak uslyšet, co říkají samy (Jiří Opelík)

Zamýšleje se nad zkušeností pomalé doby, Karlheinz Stierle zdůrazňuje, že se jí otevírá „esenciální obzor minulosti“, „nesmazatelnosti minulého“, což v historických i filologických vědách „odůvodňuje aktuálnost takových forem výzkumu, jako je archeologie, zkoumání palimpsestů či vrstvení textů jako intertextu“ (Stierle 1993, s. 129). Tuto zkušenost dějinného vrstvení, vrstvených dějin nejlépe osvětluje „historičnost jazyka“ a slovo, jež jako „historie svého vrstvení“ je i „modelem historičnosti rozumění“ (tamtéž, s. 129–130). Z toho pak Stierle vyvozuje klíčový závěr: „Rozumění literárním dílům se nikdy nebude moci odpoutat od svého filologického základu. Filologie a literární věda jsou v tomto ohledu nerozlučné. Žádná forma hermeneuticky orientovaného výkladu neučiní z komentáře zastaralou formu“ (tamtéž). Když se Walter Benjamin v úvodu již zmíněné eseje *Goethova Spříznění volbou* obrátil k otázce umělecké kritiky, v působivém obraze-podobenství podal své rozlišení mezi komentářem a kritikou: „Máme-li sáhnout k podobenství a přirovnat umělecké dílo a jeho růst v historii k hořící hranici, pak má komentátor úlohu chemika a kritik roli alchymisty. Zaměřuje-li se první k analýze dřeva a popele, zůstává pro druhého hádankou plamen sám: plápol živoucího. Tak se kritik táže výhradně po pravdě, jejíž živý oheň hoří dále nad těžkými dřevy zašlého i nad lehkým popelem prožitého“ (Benjamin 1979, s. 131–132). Svou pozici kritika Benjamin sice srovnává s alchymistou: jen jemu je vyhrazeno tajemství plamene, zatímco chemikovi zůstává toliko analýza dřeva a popele, ve skutečnosti jeho argumentace míří k zdůvodnění, proč výklad umělec-



kého díla musí vycházet z komentáře jeho věcné stránky. Neboť, jak zní Benjaminův soud, „vztah obou přístupů dává základní zákon písemnictví, podle kterého je pravda díla tím významnější, čím neznatelněji je rozpuštěna v jeho věcném obsahu“ (tamtéž, s. 131). I tehdy, když se pravda a věcný obsah v „životě“ uměleckého díla rozestupují, zůstává pravda „nejhlouběji zaklíněna do věcného obsahu“, a může být tedy poznána právě jen „oklikou“ přes komentář.

V niterné symbióze filologického („komentujícího“) a kritického výkladu díla spočívá rovněž jeden z pramenů osobitosti badatelského působení Jiřího Opelíka; v jeho pracovní metodě jako by se „potkával“ Benjaminův „chemik“ s „alchymistou“. A i když se mohlo zdát, že měl zprvu „navrch“ alchymista (Opelík se vyprofiloval v jednu z vůdčích kritických osobností šedesátých let), již tehdy literárněhistorická složka jeho badatelské osobnosti významně spoluutvářela jeho kritické psaní,²⁷ jehož jazyková i myšlenková živost a pronikavost, esprit a vtip se zpětně obtiskávaly do badatelských úkolů literárněvědných. V jemně odstíněné, subtilně analytické studii *Hrdelní pře anebo přísloví čili K poetice jednoho titulu* (1970) Opelík Vančurovu prózu — v její rovině dějové — originálně přečetl jako „v podstatě galantní román v avantgardním provedení“ (Opelík 2000, s. 143). V jejím závěru, jakoby „pobídnut“ autorovou dvorností vůči druhému pohlaví, neodolal pokušení, aby vypravěčovu, k nemúzickému Vyplampánovi směřující promluvu o Slovesnosti jako hezké holce, jež nás podvádí s jinými, s vančurovskou rozpustilostí neobrátil v otázku: „Ale stejně tak byli jsme tu osloveni i my, vykladači literatury. Tak co, kolegové, spí s námi hezká holka Slovesnost, anebo nespí?“ (tamtéž, s. 145). V provokativní přímosti, až klukovské drzosti otázky jako by se však už ukrýval i tlumený smutek, na prahu normalizace předznamenávající konec vančurovských „galantních“ časů a nástup Vyplampána a jemu podobných („odpůrců máchovštiny“), kteří než by se smířili s tím, že s nimi ta hezká holka Slovesnost nespává, poníží ji raději na děvku, již si lze koupit. Takto i Slovesnost, potupená a znetvořená svou služebností a prodejností, upadá do jednotvárnosti opakování a vyprazdňování významů: říct se i se svými vykladači do propasti (ne)závazných a pomíjivých významů, nemůže nalézt naplnění smyslu v sobě samé. Řečeno lapidárně slovy Benjaminova aforismu: „Knihy a děvky — ten, kdo je měl, bude jen výjimečně svědkem jejich konce. Obvykle zmizí dřívě, než pominou“ (Benjamin 2016, s. 28).

Opelík za daného stavu věcí od počátku sedmdesátých let kritiku již nepraktikoval, jeho kritické východisko nadále spoluutvářelo charakter i styl jeho psaní a výše zmíněná symbióza kritického a filologického výkladu zůstala bytostnou součástí jeho odborného ustrojení, byť se její těžiště definitivně vychýlilo — zůstaneme-li při Benjaminově podobenství — k pólu onoho chemika, tedy k úkolům literárněhistorickým, jejichž nejvlastnějším žánrem se mu stala edice knihy doprovobená literárněhistorickou studií. K tomuto žánru se však Opelík dobral nejen pod vlivem nepříznivých okolností doby normalizace, kdy již dále „nechtěl ani nemohl vykonávat“ kritické („nenáviděné“) řemeslo, nýbrž i působením svého niterného směřování k („milovanému“) řemeslu literárněhistorickému. „Bez nějaké osobní zásluhy jsem dospěl k ideálu ra-

²⁷ Jak to v recenzi Opelíkova *Nenáviděného řemesla* (1969) zaznamenal Zdeněk Kožmín: „Tato věrnost literární struktury má u něho i kořeny literárněhistorické, takže nejedna kritická analýza je už psána jako příspěvek budoucímu historiku“ (Kožmín 1970, s. 92).



ženému filologickou kritikou a dávno naplňovanému mým učitelem, profesorem Oldřichem Králíkem: všecko bádání má nakonec vyústit do vydání kanonického textu,“ neopomněl Opelík v úvodním slově k výboru *Milované řemeslo* vyzdvihnout příklad svého celoživotního vzoru, pro nějž byla filologie rovněž „základním metodologickým východiskem a vůbec jeho doživotní generální metodologickou intencí“ (Opelík 2000, s. 6, 321). Tuto dvoudomou intenci literárněhistorického úkolu naplnil Opelík vrchovatou měrou především v případě Josefa Čapka (počínaje edicí *Stínu kapradiny /1957/* přes obě monografie /1980, 1996/ „zpět“ k ediční přípravě dvou svazků *Spisů Josefa Čapka* pro nakladatelství Triáda), ale své plody vydala i v řadě dalších edic (Jiří Weil, Ivan Olbracht, Jiří Sumín, Čeněk Kramoliš, Vojtěch Martínek, Oldřich Mikulášek, Jan Skácel). Je výmluvné, že jedny z jeho prvních čapkian byly recenze věnované edicím Miroslava Halíka (1958) a že i jeho poslední čapkovská kniha zahrnuje tři studie, původně doprovázející autorovy ediční počiny.

K této podobě literárněhistorického úkolu měl Opelík blízko i proto, že v něm brzy znovuobjevil s nástupem normalizace ztracenou možnost dialogu se čtenářem, v němž se naplňuje klíčová úloha myšlení a psaní o literatuře: vést dílo ke čtenáři a zároveň čtenáře k textu. „Píšu o literatuře, protože musím, ale chci svým psaním sloužit lidem, kteří literaturu milují,“ vyjádřil se k tomu Opelík v jednom rozhovoru (Opelík 2017). Zprostředkující role mezi dílem a konkrétním čtenářem v určité dějinné etapě klade na literárního badatele dva požadavky: „musí být zmocněným zástupcem textu u čtenáře a musí být zmocněným zástupcem čtenáře u textu“ (Stierle 1993, s. 135). Funkce literárního historika jako zástupce textu nabývá na významu s prohlubující se distancí mezi horizontem díla a horizontem čtenáře. V takovéto situaci, kdy stoupá i nebezpečí, že narůstající cizost díla bude „omlazující“ recepcí, vycházející vstříc aktuálním interpretačním zájmům a v horším případě i intelektuálním módám, nejen zdůvěrňována, nýbrž i změňována a unifikována, vyvstává naléhavá potřeba onoho „obratu“, studia, jež u vědomí nezavršitelnosti svého úkolu spojuje pomalost a trpělivost rozumění s jeho „věčně mladým“ neklidem. Úkolem literárního badatele jako instance mezi dílem a čtenářem je zpřístupnit dílo i v těch aspektech, které by současnému čtenáři zůstaly skryty, odhalit mu dílo tak, že je nechá promluvit v jeho „němém“ jazyce, pojmenovává jeho němé kódy a narážky, pronikaje jeho intertextovými dimenzemi.

Čtenáři se tím otevírá „dobrodružství změny horizontu“. Ve studii *O skryté roli knihy Hovory s T. G. Masarykem* Opelík tradičně kladenou otázku po místě *Hovorů* v kontextu životního i myšlenkového díla dotazovaného obrátil a reformuloval v otázku, jak se kniha začlenila do spisovatelova díla, zda a jak se Čapkovo spoluvytváření *Hovorů* „pletlo“ do jeho primární tvorby, jak je do ní „hlubinněji vevázáno“, konkrétně pak: jak se mohly *Hovory* spolupodílet na vzniku tzv. noetické trilogie? (Opelík 2016, s. 21). S typicky opelíkovskou odvahou k jednoznačnému, suverénnímu úsudku je otázka sice záhy zodpovězena („*Hovory* se staly spouštěčem *Hordubala*“, hordubalovské téma, o něž Čapek „zakopl“, přečetl „už zbystřeným noetickým zrakem a v tomto smyslu je také ‚noetický‘ transformoval či interpretoval“, tamtéž, s. 26), jí nastolené téma je ovšem dále rozvinuto a prohloubeno minuciózní analýzou toho, jak se žánrový i skladebný model již dokončených *Hovorů* promítl do celku noetické trilogie, především pak do významové struktury *Obyčejného života* uplatněním autobiografického žánru (včetně „doslovného“ převzetí několika motivů z Masarykova ži-



vota) i závěrečné filozofické konfese. Tato multižánrovost, jež vedle „injektovaného“ esejistu filozofického i estetického zahrnuje též „intervenci“ fejetonu v románový příběh, je Opelíkem nahlédnuta nejen v kontextu úzce biografickém (vedle sledovaného poměru k *Hovorům* též „podíl“ autorova filozofického a estetického školení i jeho „paralelní a masivní fejetonistiky“), nýbrž je zasazena do širších, souběžně probíhajících procesů proměn románové formy (Musil, Broch).²⁸ V těchto souvislostech odpověď na vstupní otázku po „skryté“ roli *Hovorů* v beletristickém díle jejich pisatele implikuje též přehodnocení místa samotných *Hovorů*, přiřazených nyní „do základního korpusu“ Čapkova díla (tamtéž, s. 37). Studie zúročuje Opelíkův zevrubný komentář k spletitému vývoji textu *Hovorů* pro *Spisy TGM* (sv. 37, 2013), čímžto znovu — byť tentokrát nepřímo, oklikou — dokládá význam badatelovy práce ediční, iniciující pohyb rozumění.²⁹

Opelíkovo literárněhistorické a kritické ustrojení charakterizuje nezbytná potřeba dialogu: se „svými“ autory, se čtenářem, se svými učiteli, se sebou samým.³⁰ U vědomí nikdy nekončícího, nezavršitelného úkolu interpretace se každý návrat k Čapkovi, resp. Čapkům pro něj stává příležitostí dál rozvíjet své původní přístupy, klást vybraným dílům nové otázky a v hledání odpovědí na ně své starší soudy v případě potřeby revidovat, opravovat a doplňovat, přičemž se tu nezřídka o slovo hlásí interpretova subtilní sebeironie, jež je i projevem poznání parciálnosti každého čtení, zanechávajícího svou stopu v nekončícím pohybu rozumění, v němž se zpřítomňuje dílo v jeho vždy nové a současně nedosažitelné úplnosti.³¹ V případě Josefa Čapka takový návrat Opelík podnikl na ploše literárněhistorické monografie (Slavík — Opelík 1996), v níž se dokázal odpoutat od svého staršího výkladu (Opelík 1980) a s odstupem několika málo let opětovně projít krajinou autorova díla, aby je – tentokrát výlučně jeho slovesnou složku, uchopenou v dialogu s uměnovědným partem spoluautora

28 V obdobném kontextu proměn románové poetiky první poloviny 20. století, ovšem s naprosto odlišnými důrazy, vyložila Čapkův *Obyčejný život* Růžena Grebeníčková. Ve svém polemickém zápalu jej postavila proti Svevovu románu *Vědomí a svědomí Zena Cosiniho* (*La coscienza di Zeno*, 1923) a z perspektivy zobrazení negativně nahlížené životní každodennosti spojila Čapkův román s prózou 19. století, jež tuto životní šed' potřebovala kompenzovat „něčím výjimečným, nadprůměrným, co se skrývá pod šablonou, vnitřním bohatstvím života pod jeho vnější chudobou a prázdnotou“, pod nevzrušivě uplývajícími proudem každodenních banalit objevovala „spodní“, neobyčejný život promarněných či zmarněných příležitostí, latentních dobrodružství (srov. Grebeníčková 1961, s. 142).

29 Při zpětném ohlédnutí její význam pro zmíněnou studii vytkl sám Opelík: „Teprve měsíc dva po odevzdání rukopisu edice mi zčistajasna došlo, že si ještě nikdo nepoložil otázku, zda Čapkova několikaletá práce na *Hovorech* nějak neovlivnila jeho primární, tj. beletristické dílo“ (Opelík 2016, s. 7).

30 Jen ojedinele tento dialog nabývá podoby polemiky. Polemika s Oldřichem Králíkem o milostnou inspiraci *Slezských písní*, vyprovokovaná studií *Bezručova poezie milostná* (1967), je v tomto směru výjimkou, nepočítaje ovšem Opelíkovy ostré „drobinkové“ polemické šlehy vůči názorům Milana Uhdého nebo Evy Kantůrkové jako „literárních celebrit“, které čas od času potřebují „sdělit veřejnosti, že nesnášejí Karla Čapka“ (Opelík 2008, s. 126–132; týž 2016, s. 38–41).

31 „V nastražené pasti jsem ostatně uvízl i já“ (Opelík 2016, s. 25, pozn. č. 7); „V jednom starším článku jsem napsal [...] Šlo však o důsledek úzkého hlediska...“ (tamtéž, s. 29, pozn. č. 18).



monografie J. Slavíka — odkryl v novém světle a s odlišnými akcenty. Výsledkem je tak monografický „diptych“, k němuž v soudobé české literárněvědné bohemistice co do myšlenkové původnosti a osobitosti slovesného výkonu lze jen těžko nalézt srovnání. Koncepční otázky literárněhistorické, jež byly v obou čapkovských knihách implicitně položeny, české myšlení o literatuře — navzdory dramatické proměně svého kontextu i mohutnému rozmachu teoretické reflexe — neposunulo o nic blíž jejich řešení. Opelíkovy metodologicky inovativní impulsy i teoretické podněty pro monografické studium byly v příštích desetiletích v dílčích ohledech rozvinuty a snad i prohloubeny, avšak jeho schopnost uchopit a obsáhnout své téma v promyšleně strukturovaném tvaru monografické syntézy, integrující literárněhistorickou, interpretační a komparativní rovinu výkladu, v němž se soustředěné směřování k tvořivému sjednocení spájí s inspirativní otevřeností a vědění učence s interpreto-ovou osobní zaujatostí, z obou svazků čapkovského „diptychu“ — i přes jejich bohatou recepci — udělalo solitéry, tj. díla, na něž lze vztáhnout i jeden z kontextových významů zvoleného pojmu: velký, jedinečný, samostatně vybroušený a zasazený diamant.³² V případě Karla Čapka jsou Opelíkovy badatelské návraty subtilnější, mají podobu jakýchsi „poznávacích expedic“, tematicky, problémově či časově soustředěných a zaměřených výzkumných sond, jež v odpovědi na spisovatelovu mnohočetnou, mnohotvárnou, proměnlivou, druhové, žánrově i stylově pestrou tvorbu ponechávají jeho dílo významově „otevřené“ a současně — aniž by se obě výkladové intence střetaly — do něj vkládají určité sjednocující gesto. Odpověď na titulní otázku studie *Byl Karel Čapek básník?* nemůže být, jak Opelík zdůrazňuje, „jednoduchá ani jednoznačná, může být jen mnohvrstevná“: takřka programové vyznání, které by bylo lze vztáhnout i na jeho další čapkiana (Opelík 2016, s. 71). Čapek si může označení básník nárokovat nikoli díky svému juvenilním či celoživotnímu příležitostnému veršování (byť i je Opelík s příkladnou důkladností přehledně uspořádá a zevrubně popíše), nýbrž především pro své překlady moderní francouzské poezie. Komplexní otázka Čapkova básnictví má však i své druhé dno: „jak je tomu s Čapkovým básnictvím v obecnějším slova smyslu?“ (tamtéž, s. 73). V něm je Čapek jako básník definován svými knihami první řady, tj. „metafyzické, usilující o poznání lidství a lidskosti“, k níž náleží kupř. *Krakatit* a noetická trilogie: „básník posedlý neukojitelnou potřebou poznat i oslavit jedinečného člověka, lidský subjekt, a to spojenými silami neomezené fantazie a podivuhodné jazykové práce. Takže i Karel Čapek prozaik dovedl být a také byl básník“ (tamtéž, s. 75). V řečeném se ovšem zároveň prozrazuje — přes žánrovou heterogenost a divergenci jeho čapkiana i pestrou střidu otázek v nich kladených — významové ohnisko Opelíkova tázání po povaze Čapkova uměleckého směřování, ohnisko zažehnuté „juvenilními“ pokusy z padesátých let (referát o *Hordubalovi* v Králíkově semináři, stať *Ke kompozici Čapkova Povětrně* v rukopisném sborníku ke Králíkovým padesátinám), na něž navázala studie *Obyčejný život čili Deukalion* (1966). V ní bylo poprvé nastoleno pro Opelíka centrální téma Čapkova „básnictví“ a jeho specifické povahy.

32 Naše shrnující charakteristika obou Opelíkových monografických portrétů Josefa Čapka vědomě přehlíží jejich odlišnosti, na něž poukázal sám autor v úvodu k reedici melantrišské monografie: jakkoli se pozdější text může jevit jako „definitivnější, zralější nebo ujasněnější“, přednosti staršího textu spatřuje v tom, že je „syrovější, pokusnější či otevřenější [...] vyznavačský a má i místa silně subjektivně ukotvená“ (Opelík 2017, s. 7–8).



Není bez významu, že zmíněná studie byla poprvé publikována v roce 1966 ve sborníku *Struktura a smysl literárního díla. Sborník studií k 75. narozeninám Jana Mukařovského*, shodou okolností v témže roce, kdy ve Francii vychází Julií Kristevou uspořádaný výbor z Bachtinových textů a kdy se v Kostnici začíná hlásit o slovo později proslulá škola recepční estetiky. Myšlení o literatuře se ocitlo na jedné ze svých křižovatek, v jednom ze svých zlomových okamžiků, kdy v reakci na projekt strukturální literární vědy, usilující o novou závaznost rozumění, o výklad textu, jenž se orientuje na metodu a poznání jazykových a literárních struktur a opírá se o nový deskriptivní jazyk, se probouzí potřeba zapojit do strukturalistického přístupu historickou dynamiku, autonomní svět textu včlenit do diferencované sféry kultury, umístit jej do otevřené sítě kódů, umožňujících jak jeho existenci (ontologická koncepce intertextuality), tak jeho poznání (epistemologická koncepce intertextuality). Na tuto živě pocíťovanou potřebu odpovídá i Opelíkova studie, nikoli ovšem explicitní literárně-teoretickou úvahou, nýbrž nenápadnou, skrytou reflexí historické i subjektové podmíněnosti rozumění, jež pohled fixovaný na text vede do sítě dialogických referencí. V tomto světle dialogicky se rozvíjejícího smyslu román *Obyčejný život* jednou svou rovinou představuje Čapkův „model básníka a s ním předvádí to, co k básníkovi náleží: tvůrčí proces a estetický systém, jehož se básník dopracovává“ (Opelík 2008, s. 150). Analyzovaný román je zpřítomněn v síti celé řady textů, které otevírají nové dimenze rozumění: počínaje Čapkovou povídkou *Básník* ze souboru *Povídky z jedné kapsy*, v níž je rozpoznán „předobraz“ *Obyčejného života*, je nastolený problém Čapkova modelu básníka, potažmo jeho poetiky rozvíjen v několika liniích (narážky na poetistický program avantgardy a jejího čelného představitele Vítězslava Nezvala v zmíněné povídce, analogie mezi románovým protagonistou a jeho potenciálním předobrazem, básníkem Petrem Bezručem ad.), jež se nakonec proniknou v obšírné úvaze o autorově demokratizaci modelu básníka (každý je básník), která je východiskem k reflexi poměru Čapkova estetického programu k avantgardě.³³ Ten Opelík výstižně charakterizuje jako „směs vzájemného přitakání i odmítnutí“, v níž ovšem rozpozná něco, co bychom mohli s Mukařovským označit jako sémantické gesto celého jeho díla:³⁴

33 Opelík ve svých úvahách o Čapkově pojetí básníka bezprostředně navazuje na O. Králíka. V konferenčním příspěvku *Od vladařů ducha k vladařům poezie*, věnovaném proměněm a konstantám Králíkova poměru k Čapkovi, poukázal na to, že od chvíle, kdy Králík dospěl k obecnému zbožštění básníka, mohl statut básníka přiznat i Čapkovi, přičemž „korelátém přiznaného statutu básníka stal se pak Králíkův výklad řady ústředních postav Čapkových románů právě jako básníka — básníka objevil Králík v Prokopovi z Krakatitu stejně jako v případě X z *Povětroně*“ (Opelík 1997, s. 7). Proti Králíkovu důrazu na aspekt „zázračného osvětlení inspirace“ či „iracionálního vnuknutí“ Opelík ve svém výkladu Čapkova básníka a básnictví, aniž by umenšoval význam zakládajícího dotyku boží inspirace (srov. jeho podání mýtu o Deukalionovi), akcent položil na pól opačný: Čapek „definitivně ruší básníkovu výjimečnost“ a především v románu *Obyčejný život* „demokratizuje model básníka nejen zvnějška, nýbrž i zevnitř“, vyslovuje jeden ze základních principů svého estetického (i etického) systému (Opelík 2008, s. 156).

34 Tohoto Mukařovského pojmu Opelík ovšem neužil, třebaže svou úvahu rozvíjí v dialogu s Mukařovského definicí základního kompozičního principu Čapkovy prózy. Literární historie tu „kráčí ruku v ruce s úvahou teoretickou“, v Opelíkově přístupu ovšem „implicitní, diskrétní, neokázalou“ (Vojtěch 2017). Opelík je teorií poučený, ale poměr k ní je



„[...] Čapkův vztah k věcem možno nejčastěji definovat pouze takovými dvojicemi jako: souhlas i odpor, obdiv i parodie, začlenění i vyčlenění. *I* nebo *a zároveň* jsou Čapkovými korunními slovy, ona jsou klíčem, jímž můžeme odemknout zámky, snad nepřeháním, všech rovin Čapkova díla. *Jedinečnost v řadě*, tak lze nazvat jeho vnitřní řídicí princip co nejobecněji“ (tamtéž, s. 161). Určiv takto povahu sjednocujícího gesta Čapkova díla, podá i definitivní formuli jeho modelu básníka: „Básník je sám sebou i každým z nás, obyčejným člověkem. A každý z nás obyčejných lidí je automaticky i básníkem“ (tamtéž, s. 163).

Literatura je Opelíkem nahlížena a vykládána jako univerzum textů, jako síť, v níž se každý text jeví jako „tkanivo“ (R. Barthes) a děláni literatury tak v první řadě znamená děláni z literatury, což znamená „dopisování, přepisování a opisování“ (srov. Lachmannová 2001, s. 254). Tento pohled, v němž neexistuje transcendentní text a každý text tím, že „sám tká textovou tkaninu kultury, nechává až do nekonečna doznívat ohlas jiným textům“ (P. Plottel, tamtéž, s. 257), je mnohdy manifestován již v názvu některých Opelíkových studií: *Pascalovská kniha české literatury: Josefa Čapka Psáno do mraků* (1992), *Byl Josef Čapek Michelelem de Montaigne naší nové literatury?* (1995), *Poutník a svět. (Komenského Labyrint světa a ráj srdce a Kulhavý poutník Josefa Čapka)* (1995/2007), *Skácelovo erbenovství* (1999). Proti aspektu „děláni“ a aspektu priority pozdějšího uzurpujícího textu oproti dřívějšímu uzurpovanému textu však Opelík ve své interpretaci vztaženosti textu k textu trvá na dialogické povaze této vztaženosti, podobně jako Michail M. Bachtin: „Text vzniká v překračování svých hranic a zároveň v návratu do svého vnitřního okruhu, v němž rozestře dialogickou zkušenost s jinými texty. Takový pohyb samozřejmě není předmětem textové deskripce, ale je završen až v procesu (rozumějící) četby“ (tamtéž, s. 256–257).³⁵ V již připomenuté studii *Hrdelní pře anebo přísloví čili K poetice jednoho titulu* je Vančurův text, jehož určujícím výstavbovým principem je reference na jiné texty, postižen ve svých dialogických referencích k Flajšhansově sbírce *Česká přísloví*, resp. ke Kottovu *Česko-německému slovníku*. Zisky Opelíkova zevrubného čtení, promítnuty zpět na horizont interpretovaného díla, ústí nejen v určení způsobu, jakým se staročeská přísloví stávají nositelem aktualizované deformace, v tehdejší Vančurově poetice základního principu básnictví, nýbrž i v přesnější uchopení širšího historického kontextu díla (mj. i souvislostí Vančurova přihlášení se k Máchovi), včetně jeho zpřítomnění v překvapivých konstelacích: aktualizací autopoetické roviny Vančurova *Hrdelní pře* koresponduje s Weinerovým *Lazebníkem* či Čapkovou trilogií (Opelík 2000, s. 123–145). Tato představa dialogicky se rozvíjející literatury byla ostatně blízká i Karlu Čapkovi, což dokládá řada jeho děl, založených na přejetých námětech. Výjimečné místo mezi nimi zaujímají *Apokryfy*,

spíše střízlivý, rezervovaný, zdrženlivý, což nepochybně souvisí s jeho základní interpretační premisou: skrze tvořivý výkon interpreta přichází ke slovu dílo jako jedinečná a neopakovatelná událost. Řečeno slovy Hanse-Georga Gadamera: „Interpret, který podal své důvody, mizí a nechává mluvit text“ (Gadamer 2000, s. 35).

³⁵ Srov. též: „Každé slovo (každý znak) textu vede za jeho hranice. Každé rozumění je zasazování příslušného textu do vztahu s jinými texty. [...] Text žije, pouze když se dotýká jiných textů (kontextu). Pouze v bodě tohoto kontaktu textů vyzáruje světlo, které svítí dopředu i dozadu, které nechá příslušný text, aby se podílel na dialogu“ (Bachtin 1979, s. 361–373).



jimž Opelík právem připsal význam „estetické manifestace pravící: právě takový — apokryfní — způsob práce mám rád, nade vše rád konkuruji hotovým, někdy i hodně slavným, tj. jakoby už nezměnitelným příběhům, nalézaje jejich nová, možno-li i aktuálnější řešení, přetvářeje je, dotvářeje či znovu je — ze svého hlediska adekvátněji — vytvářeje“ (Opelík 2008, s. 209). Ve znázorněné skutečnosti Čapkova díla se odehrává dialog mezi postavami, vypravěče s postavami, dialog autora s určitými idejemi a tradicemi, v tomto dialogu se proplétají a střetávají životní stanoviska jednáčích postav, aniž by nad nimi převládalo korigující a hodnotící stanovisko autorovo. To má ovšem také ideologické implikace: uznání mnohohlasosti je gestem kritickým vůči každé moci, jejíž jazyk z principu směřuje k jednohlasosti a definitivnosti významů, je uměleckým výrazem Čapkova demokratismu.

Na tytéž slovesné výzvy odpovídá Opelík vždy z odlišné perspektivy: aktualizuje a zviditelňuje tak dílo v jeho vždy jiné cizosti i blízkosti, postihuje je jako *dějící se smysl*, v němž se obráží jak zkušenost konečnosti a parciálnosti našeho rozumění, tak neustále se obrozující výzva k tvořivému sjednocení významových složek díla v jedinečné události interpretace. Pro způsob, jakým jsou přehodnocovány, resp. nově zhodnocovány tytéž texty v odlišném kontextu, je příznačný Opelíkův výklad Čapkových povídek i románů v rámci pojednání o škole *Lidových novin*. Význam *Povídek z jedné kapsy* pro autorovo psaní pro noviny je v návaznosti na analýzu *Božích muk* ve studii *Cesty za vědou. Univerzitní studia Karla Čapka* (Opelík 2008, zejm. s. 62–68) ozřejmován úvahou nad poměrem povídky *Šlěpěj z Božích muk* k povídce *Šlěpěje* z „kapesních“ povídek, dospívající k stanovení rozdílu nejen mezi oběma povídkami a povídkovými knihami, nýbrž také „mezi Čapkem Lidovek a Čapkem před Lidovkami“ (Opelík 2016, s. 141). V „kapesních“ povídkách Opelík rozpoznává výraz Čapkovy snahy „vtáhnout“ *Boží muka* do své „lidovkářské“ éry (tamtéž, s. 139) a právě *Šlěpěje* pokládá v tomto směru za „spisovatelský manifest sui generis“: „Autorovi se dávný nápad hodil pro jiný, aktuálně pocítovaný účel: bavit a zároveň vychovávat své novinové čtenáře. Přenesl tedy téma z exkluzivního prostředí ‚filozofů‘ do života ‚obyčejných‘ lidí čili je demokrati-zoval, a s tím také demokrati-zoval centrální pojem, totiž záhadu: zbavil ji výlučnosti“ (tamtéž, s. 143). Opelíkův výklad *Šlěpějí*, reflektující jejich původní „novinový“ kontext a s ním i hledisko čtenářské, resp. recepční, klade otázku jejího poměru k povídce *Šlěpěj* nově, odmítá tradované soudy, podle nichž Čapek *Šlěpějemi* starou *Šlěpěj* odvolává a popírá, příp. mají sloužit jako doklad jeho maloměšťáctví. „Napsal-li Šlěpěj Čapek filozof, napsal Šlěpěje Čapek novinář,“ konstatuje lapidárně Opelík,³⁶ dodáváje vzápětí, že „spor, který je ve Šlěpěji ideový a je lokalizován přísně do sféry jedin-covy, byl ve Šlěpějích přenesen do praktického života, sociabilizován“ (tamtéž, s. 142).

36 Lapidárnost Opelíkova soudu se však opírá o závěry zevrubné rozpravy o filozofické dimenzi *Božích muk* ve výše zmíněné starší studii: „Proto by se *Boží muka* měla považovat za beletrii filozofovu a nikoli filozofující počin beletristův, za součást Čapkovy filozofie, třebaže realizovanou prostředky umění“ (Opelík 2008, s. 70). V onom „třebaže“ je však skryta celá škála nuancí obecněji položené otázky poměru literatury a filozofie, jichž si je i Opelík dobře vědom a průběžně k nim obrací svou pozornost: „V uvedeném ohledu *Boží muka* Čapkovy filozofie nedosahují, jakkoli se jí sytí a vycházejí jí skladebně vstříc [...]. Ale zároveň jeho filozofii přesahují — jak už vyplývá z povahy umění — ve vztahu k životu, ať autorovo, ať životu vůbec“ (tamtéž, s. 68).



Cesta, již Čapek nastoupil v roce 1917 svou žurnalistickou profesionalizací, vydala své plody právě v psaní pro *Lidové noviny*. V Opelíkově podání Čapkovo přimknutí se k novinám neznamenal pro jeho beletrii ztrátu (Čapek totiž „nepřestal být filozofem ve svých uměleckých a žurnalistických textech“, vybavuje je „filozofickým podtextem a možná víc než podtextem“, Opelík 2008, s. 72–73), naopak jím získal „neomezené pole pro svobodný projev vlastní tvořivosti“ (tamtéž, s. 73). Čapkův odvrát od profesionálně provozované filozofie odpovídal jeho směřování od úzké duchovní specializace a odbornosti k univerzalitě, byl však i projevem usilování o jiný, čtenářsky přístupnější i přitažlivější typ beletrie, jenž má ovšem i své „vyšší patro“ (Opelík 2016, s. 143), podržuje si své filozofické „krytí“ (Opelík 2008, s. 73). V tomto smyslu lze také plným právem mluvit o konvergenci Čapkova vlastního uměleckého směřování a programového snažení *Lidových novin*, konvergenci utvářející specifický typ spisovatelství. O Čapkovi, stejně jako o dalších reprezentativních „spisovatelích novin“, tvořících tzv. školu *Lidových novin*, platí: psaní, jež se sytilo, obohacovalo i obrozovalo bezprostřední novinářskou zkušeností, vycházejíc vstříc vkusu širšího publika, se „zdemokratizovalo“, ale zároveň tím pozvedávalo jak úroveň novin, tak jejich čtenářů (srov. Opelík 2016, s. 123).³⁷ V tomto kontextu pak i Čapkova noetická trilogie představuje Opelíkovi naplnění programu „spisovatelství novin“; přináší „přitažlivé i napínavé počtení“, zároveň však chce, zejména v *Obyčejném životě*, „splňovat vysoká estetická kritéria“.³⁸ Opelíkově čtení Čapka provází vynalézavé přeskupování vzta-

37 Označení „spisovatelé novin“ použil sám Čapek v polemice s Emilem Fillou, v níž jako nejpodstatnější rys tohoto typu spisovatelství jmenoval jeho demokratismus: „Být v novinách a psát pro noviny, to znamená mít především vztah ke všemu, co jest; nalézt živý, přímý, demokratický zájem o celou skutečnost bez intelektuálního fouňovství [...]“. Článek *O koččce, pejskovi a květkách* z ledna 1934 přikládá Opelík značnou důležitost. V dvojím otisku citace ze zmíněného článku — na konci studie *Cesty za vědou. Univerzitní studia Karla Čapka* (Opelík 2008, s. 72) a v úvodu studie *Škola Lidových novin* (Opelík 2016, s. 115) — se manifestuje jinak nenápadná kontinuita Opelíkových čapkian.

38 Srov.: „*Hordubal* je ve své první a druhé části svým způsobem krimi a detektivka, jeho třetí část je třeba brát jako rozvedenou soudničku; společným jmenovatelem tří ‚povídek‘ *Povětroně* je zase exotický román s přímo filmovým hrdinou“ (Opelík 2016, s. 166). Překvapivou volbou žánrového označení „povídka“ pro samostatné části jednotlivých dílů trilogie Opelík znovu upomíná na to, jak hluboce bylo Čapkovo psaní ukotveno v jeho žurnalistické praxi, jak těsně do ní bylo vevázáno. V již citovaném rozhovoru se Opelík vyznal ze svého obdivu k Čapkově „epické inteligenci, projevující se schopností najít v hornině zvolené látky žílu optimálního příběhu“, k jeho „umění vytvořit lidovou četbu, která díky své několikastupňové přístupnosti nepotřebuje rezignovat na vlastnosti vysoké literatury“, k jeho schopnosti „organicky integrovat do beletrie vlastní vrcholné vzdělání filozofické i estetické“, k jeho „tvořivému zacházení s žánry žurnalistické beletrie“ (Opelík 2017). Z výše řečeného je tak zřejmé, že v tomto punktu se nejvíce rozchází s pohledem O. Králíka, který ve svých čapkovských studiích rozlišoval v románovém dění realitu pravou, niternou a realitu nepravou, tj. vnějškovou, kterou suspendoval na vnější dějové senzace, vycházející vstříc čtenářským očekáváním, na pouhé „zevní příběhy“, které nejsou než „obrazem nebo podobenstvím ryze niterného dějství“. Takovýto interpretační názor, v němž je význam epického děje u Čapka degradován na funkci „exteriorizační nebo zašifrovávací“, je pro Opelíka sotva akceptovatelný; svým čtením Čapkovy beletrie v jejím původním kon-



hových rámců, takže v jeho úvaze nad Čapkovým poměrem k Bohu a náboženství se romány noetické trilogie ukazují v docela odlišném světle; v *Povětroni*, resp. v *Povídce básníkův* je rozpoznán Čapkův nejzrosáhlejší a zároveň nejvolnější „apokryf na téma návrat marnotratného syna“, *Obyčejný život* je pak objektivně charakterizován jako „obraz svátosti umírajících, pojaté zde Čapkem jako deziluzivní a do filozofických důsledků domyšlená konfese (= dělání pořádku), konfese však laická, při níž kněze není třeba, protože hrdina nevěří v Boha“ (tamtéž, s. 98–99). Pokud si Opelík v úvodu své starší studie *Zásadní životní volba Karla Čapka* (1999) posteskl, že „Čapkovo přesvědčení ‚Domnívám se, že jsem novinář. Nedělám to vedlejší rukou, беру to stejně vážně jako literaturu‘ nenalezlo dosud přiměřenou odezvu v čapkovském bádání“ (Opelík 2008, s. 9), pak touto studií a čapkovskými partii syntetizující skici o tzv. škole *Lidových novin* byl tento dluh do značné míry splacen.

Poněkud nesměle jsme Opelíkovo literárněhistorické a kritické dílo přiřadili k té linii myšlení o literatuře, pro něž literární struktura stejně jako estetický předmět nejsou něčím daným a uzavřeným, nýbrž objektem teprve se uskutečňujícím, vznikajícím v dialogickém vztahu k jiným strukturám. Na rozdíl od četných stoupenců teorie intertextuality, kteří Bachtinův dialogismus rychle omezili, zbavíce ho jeho zakořenění ve skutečnosti, a text znovu uzavřeli v jeho primární literárnosti, Opelíkův přístup se naopak otevírá společenskému „textu“, „slovně-ideologickému životu dané epochy“ (Bachtin), uvádí do textu dějiny a společnost. V neposlední řadě je u něj dynamizace literární struktury podmíněna důrazem na moment subjektu tvůrce, vyzdvižení jeho úlohy. Opelíkova literárněhistorická kontextualizace, prohlubující jeho analytické úsilí interpretační, objektivně usouvstažňující a osvětlující téma v celé jeho šíři a souvislostech, ve hře jednotlivých vrstev a kontextů, v celé škále korespondencí, je vždy pevně a funkčně provázána s bytím svého autora, aniž by ovšem podlehla svodům (auto)biografického čtení díla. Dobře si vědom nebezpečí „privatizace autorova tvůrčího procesu“ a jeho konsekvencí, na něž narážel i u svého učitele Králíka (srov. Opelík 2000, s. 336), věnuje svou pozornost výlučně k těm složkám autorovy osobnosti, jež jsou promítnuty do významové osnovy a tematické skladby analyzovaného díla. V čem však Opelík svého učitele následoval, je koncentrace na velké autory, kteří „jediní vytvářejí národní písemnictví a kteří také jediní kladou našemu oboru relevantní otázky“ (Opelík 2014, s. 27). V soustředění na jejich texty, umělecké texty, jež „stojí za to“, se pak projevuje „filologický grunt“, jež si Opelík z Králíkových seminářů odnesl (tamtéž).

V Králíkových stopách je i pro Opelíka literatura primárně „uměleckou aktivitou v jazykovém materiálu, slovo pak alfou i omegou složité cesty za významy, od těch nejnižších až po ty nejvyšší, kulturně koncepční. [...] Klíč, jímž Králík ‚své‘ texty odemykal, nosila filologie na svém kroužku odedávna. Byl to klíč rekonstrukce původní situace, v níž slovo bylo vysloveno nebo vyslovováno, tedy rekonstrukce dobové pozice autorovy, jeho záměru, možného dobového porozumění etc.“ (Opelík 2000,

textu novin jako moderního masového média s jeho nároky na zábavnost, jež ovšem nemusí znamenat pokles kvality, Králíkův výklad zásadně přehodnotil a revidoval, aniž by při tom ovšem rezignoval na „králíkovské“ pátrání po duchovním smyslu a symbolické platnosti jednotlivých Čapkových próz, zejména těch, které už sám autor přiřadil ke své první řadě (srov. Opelík 1997, s. 7).



s. 322). Při příležitosti rekapitulujícího zamyšlení nad svými učiteli filologie Opelík se zadostiučiněním ocitoval pasus z textu *Jazykověda a slovesné umění (Sprachwissenschaft und Wortkunst, 1927)* Leo Spitzera, neboť mu evokoval Králíkův imperativ „primárního zření k textu“ a přístupu k literatuře jako „umění slova“: „Čtení, důkladné čtení se mi skutečně zdá být nejlepším řemeslným postupem, jak proniknout k tajemství jazykového umění. Jistě budeme nutně brát v potaz výzkum pramenů, biografické zprávy, porovnání různých verzí atd., ale pochopení umělce vyplývá především z věcného pozorování jeho díla. Kdo do něj pronikne, pronikne k jeho tajemství. [...] A filolog, který chce postihnout v jednotlivém celek, ve slově duši, se musí snažit vypracovat své výpovědi co nejjemněji, dovést je co nejdále, vysledovat duševní štávy až do jejich nejzazších jazykových cévek, musí alespoň *chtít* individuum *vy-slovit*“ (Opelík 2014, s. 27). V citované pasáži ze Spitzerova textu Opelík vypustil toto místo: „Individuum *non est ineffabile* [individuum není nevyslovitelné], řekl jsem kdysi. Kdosi, komu šlo o totéž, namítl: Individuum je nevyslovitelné. Zcela správně, řekl bych, ale nikoli *ineffabile*“ (Spitzer 2010, s. 19). „*Individuum est ineffabile*“, zopakoval v závěru své stati *Umění interpretace (Die Kunst der Interpretation, 1955)* také Emil Staiger, dovolává se věčné humanistické pravdy, že „úplně poznat člověka jsou s to jen všichni lidé dohromady“, čímž chtěl především objasnit, že každé čtení, jakkoli usiluje o úplnost, musí být z povahy věci vždy jen parciální, dílčí, jednostranné, neboť „každé opravdové, živoucí umělecké dílo je ve svých pevných hranicích nekonečné“ (Staiger 2008b, s. 202). I on však ve své programové stati *O úkolu a předmětech literární vědy (Von der Aufgabe und den Gegenständen der Literaturwissenschaft)*³⁹ do epicentra literárněvědného zkoumání položil básníkovu slovo, akcentuje tak jak horizont jazykového výrazu a mez vyjádřitelnosti,⁴⁰ tak potenciální možnost (po)rozumění i oné vyslovitelnosti: „Stále znovu se navracíme ke světu básníka, jež můžeme rozpoznat ve slovu, to znamená, vracíme se zpátky k dílu, které je nám jediné bezprostředně dáno jako předmět. Historik literatury tak může a měl by podnikat leccos, z čeho budou mít prospěch jiné vědy, a může také z jiných věd mnohé načerpat — obojí je přínosem pro celek. Může vykreslit obraz dobové kultury nebo vyprávět spisovatelovu biografii: pánem ve vlastním domě se stává a úkolu, který mu přináležel, se zmocňuje tehdy, když vědecky popisuje básníkovy světy ztělesněné jazykem. Tehdy zkoumá literaturu samu a ne něco, co je za ní. Chce pochopit, co jej uchvacuje, ne to, na co může upřít pohled, když to básnické pohasne“ (Staiger 2008a, s. 13).⁴¹ V závěru pasusu, který jsme ocitovali *in extenso*, Staiger ještě jednou zopakoval formulaci, jež se na dlouhá desetiletí stala jakýmsi „kategorickým imperativem“, vymezujícím vlastní cíl veškeré literární vědy: „pochopit to, co nás uchvacuje [*begreifen, was uns ergreift*]“ (tamtéž, s. 10).

39 Stať vyšla v autorově knize *Čas jako básníkovu představivost (Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller, 1939)*.

40 Rovněž Hans-Georg Gadamer v této souvislosti připomíná, že věta *Individuum est ineffabile* pro romantické vědomí znamená, že „řeč nikdy nedospěje k poslednímu, nezrušitelnému tajemství individuální osoby“ (Gadamer 2000, s. 5).

41 Srov. též: „[...] to, co historik literatury, popisuje, je právě slovo samotného básníka, slovo, které je počátkem i koncem literární vědy, jež je dost silná, aby spočívala sama v sobě. [...] Neboť celá pravda je v básníkovu slovu“ (Staiger 2008a, s. 12).



Být uchvácen, fascinován, stržen, zaujat předmětem svého bádání znamená pro Staigera fundamentální předpoklad a východisko jakékoli literárněvědné práce, neboť, jak to pregnantně vyjádřil v citované eseji *Umění interpretace*: „Beztoho probudím život jen tam, kde je ve mně život rozničen“ (Staiger 2008b, s. 202). Pokud si tu vybral za příklad umění interpretace Mörikovy verše *Na lampu*, k důvodům této volby nakonec doznává: „Miluji je; oslovují mne; a s důvěrou v toto setkání se odvažují interpretovat“ (tamtéž, s. 189). Neboť zůstane-li interpretovo srdce při dotyku s textem chladné, pak lze o něm i jeho autorovi „přínejlepším opakovat to, co jsme se naučili“, ale „nejsme povoláni, abychom k poznání jeho tvorby přidali něco nového, nebo je dokonce prohloubili“ (tamtéž). Postihnout vlastní řád uměleckého díla, jeho jedinečnost a individualitu, jeho nezaměnitelně osobitý styl není myslitelné bez onoho „počátečního, ještě neurčitého dotyku“ s ním (tamtéž, s. 190). To samozřejmě neznamená, že badatel může dosavadní vědění o předmětu bádání přehlížet a ignorovat,⁴² nemá-li však být naším úkolem pouze toto vědění rozšiřovat, je třeba naše historické a filologické zkoumání textu neustále „vracet“ k osobnímu původu každé interpretace, neboť právě nejsubjektivnější pocit (lásky) je podle Staigera základem vědecké práce: „Domnívám se však, že tento ‚subjektivní‘ pocit se s vědou — s literární vědou! — snáší velmi dobře, že se jí dokonce jen takto činí zadost. [...] podivné je to s literární vědou. Kdo ji provozuje, mívá se buď s vědou, nebo s literaturou. Jsme-li však připraveni věřit na něco takového jako literární věda, musíme se odhodlat postavit ji na základech, které jsou podstatě básnického aktu přiměřené, tedy na naší lásce a úctě, na našem bezprostředním pocitu. Otázka je pořád stejná: Je to možné? (tamtéž, s. 189).

Opelíkova čapkiana (a přirozeně, že nejen ona) přesvědčují, že to možné je! Je ovšem nutné, jak doplňuje Staiger, „mít talent, kromě vědeckých schopností také široké a vnímavé srdce, mnohastrunnou mysl, v níž rezonují nejrůznější tóny. [...] Je žádoucí, aby každý učenec byl zároveň upřímným amatérem, jehož veškeré počínání vychází z nelíčené lásky a je vedeno hlubokou úctou“ (tamtéž). Formulace „pochopit, co nás uchvacuje“ však neapeluje na „uchvácení“ *an sich*, nýbrž na „uchvácení“ reflektované, což vyjadřuje slovo *begreifen*, jež nepochybně míří k úkolu svůj čtenářský zážitek vyjádřit pomocí pojmů [*Begriffe*]. A v tomto momentu, na tomto stupni se od amatéra odděluje učený znalec, jehož úkolem je ono „uchvácení“ přeložit do sdělitelného poznání. Jak upozornil Marek Vajchr, má sloveso *begreifen* vedle svého významu „pochopit“ rovněž význam „osahat, omakat, zjistit kvalitu ohmatáním“ (Vajchr 2008, s. 329). Uchovává si tedy i významy, jež badatele znovu vracejí k oněm smyslovým kvalitám, jimiž nás interpretované texty oslovují bezprostředně hned při prvním čtení (rytmus, větná stavba, zvukové zbarvení, výběr slov) a – parafrázujeme-li Staigera — v hloubi duše probouzejí hlas, který nás vede a varuje před úskalími „fachiotských chyb a omylů“, opírajících se o falešné jistoty předzjednaných pojmových schémat a pojmového aparátu a jeho mechanickou aplikaci, jež nadto snadno svádějí k abstraktně teoretizujícímu bádání. Dovolává se Heideggera, možnost nejpůvodnějšího poznání se podle Staigera otevírá až a pouze tehdy, „pokud výklad pochopil,

42 „Umění interpretace se opírá o rozsáhlé vědění [...]. Čím starší je báseň, tím více jsme jí povinováni, a tudíž odkázáni na zevrubný průzkum jazyka a životního prostoru“ (Staiger 2008b, s. 193).



co je jeho prvním a jediným úkolem: nenechat si předestírat před-se-vzetí, před-vídání a před-pojetí libovolnými nápady a populárními pojmy, nýbrž zajistit si vědecké téma vypracováním tohoto ‚před-‘ z věcí samých“ (Staiger 2008a, s. 16).⁴³ Z věcí samých, „aniž bychom se předem starali, kam nás cesta zavede“, dodává (tamtéž). Pro pojmovou jednotu literární výklad často rezignuje na zkoumání básnickosti, což znamená, že „své vědeckosti obětuje nejrozsáhlejší končiny své říše a schází na postranní stezky“ (tamtéž, s. 14). Platnost a užitečnost pojmů, na něž myšlení a bádání o literatuře zůstává chtět nechtět odkázáno, by měla být naopak poměřována a prověřována v bezprostředním dotyku s textem, respektem vůči němu.

Konečnou metou „institucionalizovaného“ opakovaného čtení je obvykle výklad jako „věnování rozuměného“ (Heidegger, srov. Stierle 1993, s. 121). Rozumění, má-li být věnováno, předpokládá schopnost formulovat, musí se objektivizovat v jazykové formě, naléhá na jazyk. V zamyšlení *Zdroje jazyka Karla Čapka* se Opelík dotkl významu jazyka, jímž či v němž se věda „pěstuje“, v souvislosti s osobitými rysy spisovatelova jazyka, jenž se vydatně sytil mj. i z vědních oborů, které studoval: „Věda je ve svém specifickém ‚napřažení‘ realizována zvláštním jazykem do té míry, až je se svým jazykem totožná; zda je někdo v příslušné vědě doma, nebo není, pozná se rovnou z jazyka, kterým ji pěstuje“ (Opelík 2008, s. 239). Zvláštní kvality Čapkova odborného jazyka však vidí Opelík příznačně tam, „kde pojmovou práci dovedl spojit se svou příslovečnou slovní hravostí“ (tamtéž). To, co Opelík na Čapkově vědeckém jazyku oceňuje, je jeho osobitost: dostáváje nárokům, kladeným na jazyk vědy, který je ve srovnání s každodenní komunikací „abstraktnější, analytičtější, intelektuálnější, hierarchizovanější, se speciální terminologií“ (tamtéž), uchovává si „místo pro osobní jedinečnost“ (tamtéž). Mnohé z charakteristických rysů jazyka a stylu, jež Opelík připisuje Čapkovi, by bylo možné vztáhnout na jeho vlastní jazyk a sloh: jazyková přiléhavost, jadrnost, vynalézavost a vtípnost,⁴⁴ svrchovaná slohová čistota, přesnost a jasnost, doplňující se s živostí a poutavostí podání, literární vytržbeností. Je příznačné, že Opelík — opíraje se tu i o Čapkovy autobiografické texty nebo interview — shledává kořeny či prameny lexikálního bohatství a stylového rozpětí Čapkova jazyka v autorově dětství a jinošství. Možná se lze oprávněně ptát, zda nejpůvodnější „zdroj“ Opelíkova pojednání o škole *Lidových novin* nelze hledat v iniciační dětské četbě *Lidovek*, na nichž se školák Opelík „učil číst“: „A v nich jsem — ještě mi nebylo ani osm! — čítal i zprávy ze zahraničí; pamatuji se zřetelně, jak jsem si právě podle četby *Lidovek* zapichoval do atlasu špendlíky, abych s jejich pomocí registroval pohyb na frontách španělské občanské války“ (Opelík 2017).

Pomalosti, již naše úvaha obkružovala, se v souvislosti s Opelíkovými čapkiany dostává četných synonym, z nichž některá navrhuje sám (soustavnost a stálost), některá se samovolně vynořují z jeho čapkovské četby (služba), některá se nabízejí sama: věrnost. Věrnost autorovi, služba nejen jemu, nýbrž i čtenářům, soustavnost bádání, stálost živého čtenářského zájmu. Z Opelíkových textů, ať už jsou věnovány

⁴³ Lapidárně slovy Jiřího Opelíka: „Prefabrikované odpovědi jsou zkáza každého poznávání“ (Opelík 2017).

⁴⁴ Srov. z Opelíkovy poslední knížky: „přicmrndávající Isabella (Opelík 2016, s. 61), „starý nezaboh Neumann“ (tamtéž, s. 82), J. Čapek „pro esesáckou ‚klientelu‘ mastil alpské krajinky“ (tamtéž, s. 49).



jednomu či druhému z obou bratrů, brzy vycítíme interpretovo dávné, celoživotní spříznění s jeho autory, od počátku jaksi nevyhnutelnými a osudovými. Stierleho slovům o tom, že interpret „musí dílem, jež interpretativně rozebírá, téměř žít“ (Stierle 1993, s. 135), se v Opelíkových čapkianách dostává toho nejnázornějšího a nejpresvědčivějšího příkladu. Konstantou Opelíkovy metody zůstává především prvek důvěrnosti ve vztahu ke zkoumanému dílu, které mu je nejen první, nýbrž i poslední instancí rozumění, důvěrnosti založené právě v „pomalé“ zkušenosti čtení: „V tomto půlstoletí mě Karel Čapek nikdy nepřestal poutat jako čtenáře, což byl — aspoň pro mne — nezbytný předpoklad k tomu, abych se jím zabýval i tzv. odborně“ (Opelík 2008, s. 7). V Opelíkově psaní (nejen) o Čapcích se myšlení o literatuře rozpomíná na svou — vzhledem k svému předmětu — prapůvodní úlohu, spočívající nikoli v hromadění „bezsubjektového“ vědění, nebo v demonstraci explikativní síly jazyka teorie, nýbrž v „chápavém nazírání“ (Hegel) uměleckého díla. Cit pro literaturu a šířeji umění, jež jde v Opelíkově případě ruku v ruce s přesností myšlení a stylistickou suverénností, mu umožňuje pronikat do nejvlastnější sféry literárního díla, prohlédnout je a zprůhlednit v celé jeho komplexnosti a hloubce.

V završujícím aktu výkladu, v němž se rozvine niternost rozumění, jsou zisky nabyté během oněch výprav do „cizosvěta“ díla — bez jakýchkoli myšlenkových či slovních ornamentů — přeloženy do srozumitelnosti. Číst Opelíka tak vzbuzuje nostalgii po dobách, kdy se vědělo, jak psát o literatuře: živým, nápaditým jazykem a vytříbeným stylem, který je práv jazyku a slohu autorů, kterým se věnuje. Řečeno jazykem soudobé literární teorie, která tuto dovednost ztratila: psát tak, aby v kognitivním diskurzu, v němž je tlumočeno to, co se získalo poznáním, nebyla „pohřbená“ jinakost diskurzu literárního. Akt výkladu jakožto „věnování rozuměného“ byl v literárně-vědném diskurzu v poslední instanci vždy narativní povahy, měl podobu vyprávění. V úvodu našeho skromného pokusu o postižení osobitosti badatelského zjevu Jiřího Opelíka jsme v základech jeho ustrojení ležící niternou symbiózu historického a kritického uvažování promítli do benjaminovských figur „alchymisty“ a „chemika“, na konci vystupuje ve své nejvlastnější podobě, v podobě „vypravěče“, která je nám něčím stále vzdálenějším, dává nám pochopit, co — jak se zdá — uniká do nenávratna a bude pro myšlení o literatuře ztraceno.⁴⁵ Neboť vyprávění je i výrazem doby, „kdy se časem nešetřilo“ (Benjamin 1979, s. 222), jeho živnou půdou, doslova hnízdem, do něhož je vestlána milost vyprávět, je dlouhá chvíle: „Představuje-li spánek vrchol tělesného uvolnění, pak je dlouhá chvíle vrcholem uvolnění duševního. Dlouhá chvíle, snový pták, který vusedí vejce zkušenosti. Šustění listů v listnatém lese jej vyplaší“ (tamtéž, s. 221). Ale zacházení s časem — i v humanitních vědách — se změnilo, „všechno, co ze sebe vydalo vytrvalé úsilí plné odříkání, pomalu mizí“, jako by „narůstal odpor

45 Tento rys Opelíkovy osobitosti zaznamenala v recenzi jeho knihy *Holanovské nápovědy* (2004) Sylvie Richterová: rozpoznává v Opelíkovi „svérázný vědecko-umělecký talent“ a tuto symbiózu zachycuje i na recenzované knize, jež je nejen odborně fundovanou, nýbrž je doslova „jedinečným dílem uměleckým“, takže „výsledný zážitek je silný jako četba velkého románu“, zpřítomňujícího život básníka i drama jeho tvorby v „podání vypravěče“: „prizma literární vědy propůjčuje vyprávění zvláštní metapoetickou dimenzi, která ve srovnání s monografiemi pojatými historicky, sociologicky, psychologicky či filozoficky, představuje opravdu překvapivou inovaci“ (Richterová 2005).



k dlouhé, vytrvalé práci“ (tamtéž). A nejstarší řemeslné formy, v nichž člověk kdysi napodoboval „trpělivý postup přírody“, ustoupily práci, kterou „lze přiměřeně zkracovat“ (tamtéž, s. 222). Benjamin měl na mysli práci továrního dělníka, izolovanou od jakékoli zkušenosti, bez souvislosti, založenou na mechanickém opakování, bezvýhradně se vydávající přítomnému okamžiku, takže jeho časem je diskontinuitní čas „pekla, v němž se odvíjí existence lidí předurčených k tomu, že nesmějí dokonat nic, čeho se dotkli“ (tamtéž). Jak si tu nepřipomenout Nietzscheova „vědeckého člověka“, který ve svém zapřažení do vědeckého provozu v jeho „upachtěném a uštvaném závodění“, ve svém shonu, spěchu a otupění upadl na roveň „unavenému dělníkovi“? Vyprávění samo je „takřka řemeslnou sdělovací formou“ (tamtéž, s. 221), k níž jako ke každému poctivému řemeslu (ať už nenáviděnému či milovanému) náleží určitá pravidla, dovednosti a postupy. Namísto odosobněného a neosobitého zprostředkování vědění žije v Opelíkově psaní o literatuře duch vyprávění, poskytující čtenáři vědění coby osobní zkušenost. Obrátíme-li se pro názornost naposledy k Benjaminovu výstižnému přirovnání ze sféry řemesla: „Utkívá v něm proto dotek vyprávějího tak jako v hliněné misce stopa hrnčířovy ruky“ (tamtéž, s. 84).

LITERATURA

- Adorno, Theodor W.:** *Aufzeichnungen zu Kafka*. In *týž: Gesammelte Schriften*, ed. Rolf Tiedemann. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997, s. 254–287.
- Adorno, Theodor W.:** *Minima moralia. Reflexe z porušeného života*, přel. Martin Ritter. Academia, Praha 2009.
- Adorno, Theodor W. — Benjamin, Walter:** *Briefwechsel 1928–1940*, ed. Henri Lonitz. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1994.
- Anderson, Mark M.:** *Kafka's Clothes. Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle*. Oxford University Press, Oxford 1992.
- Bachtin, Michail M.:** *Román jako dialog*, přel. Daniela Hodrová. Odeon, Praha 1980.
- Barthes, Roland:** *Světlá komora: Vysvětlivka k fotografii*, přel. Miroslav Petříček. Archa, Bratislava 1994.
- Batchen, Geoffrey:** *Camera Lucida. Another Little History of Photography*. In: Geoffrey Bathen (ed.): *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthes' Camera Lucida*. Cambridge, Mass 2009, s. 259–273.
- Benjamin, Walter:** *Gesammelte Schriften* 1–7, eds. Rolf Tiedemann a Hermann Schweppenhäuser [Theodor W. Adorno, Gershom Scholem]. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972–1999.
- Benjamin, Walter:** *Briefe* 1, 2. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1978.
- Benjamin, Walter:** *Dílo a jeho zdroj*, přel. Růžena Grebeníčková aj. Odeon, Praha 1979.
- Benjamin, Walter:** *Vyprávěč. Úvahy podnícené dílem Nikolaje Leskova*. In *týž: Dílo a jeho zdroj*. Odeon, Praha 1979, s. 215–234.
- Benjamin, Walter:** *Agesilaus Santander*, přel. Jiří Brynda. Herrmann & synové, Praha 1998.
- Benjamin, Walter:** *Malé dějiny fotografie*, přel. Karel Císař. In: Karel Císař (ed.): *Co je to fotografie?* Herrmann & synové, Praha 2004, s. 9–21.
- Benjamin, Walter:** *Literárněvědné studie. Vybrané spisy I*, přel. Martin Ritter. OIKOYMENH, Praha 2009.
- Benjamin, Walter:** *Franz Kafka*. In *týž: Literárněvědné studie*. OIKOYMENH, Praha 2009, s. 271–298.
- Benjamin, Walter:** *Teoretické pasáže. Vybrané spisy II*, přel. Martin Ritter. OIKOYMENH, Praha 2011.
- Benjamin, Walter:** *Psaní vzpomínání. Vybrané spisy III*, přel. Martin Ritter. OIKOYMENH, Praha 2016a.
- Benjamin, Walter:** *Původ německé truchlohry*, přel. Martin Pokorný. Malvern, Praha 2016b.

- Bouretz, Pierre:** *Svědkové budoucího času*. I. H. Cohen, F. Rosenzweig, W. Benjamin. přel. Martin Pokorný. OIKOYMENH, Praha 2009.
- Brod, Max:** *Über Franz Kafka*. Fischer, Frankfurt am Main 1993.
- Bžoch, Adam:** Walter Benjamin a avantgarda. In týž: *Signály z dial'ky*. Kalligram, Bratislava 2004, s. 160–179.
- Cieslar, Jiří:** Prostranství hry Rolanda Barthese. In týž: *Concettino ohlédnutí. Portréty, kritiky a eseje 1975–1995*. Národní filmový archiv, Praha 1996, s. 222–226.
- Deleuze, Gilles:** *Proust a znaky*, přel. Josef Hrdlička. Herrmann & synové, Praha 1999.
- Foucault, Michel:** *Dits et écrits. Tome I: 1954–1975*, eds. Daniel Defert, Francois Ewald, Jacques Lagrange. Gallimard, Paris 1994.
- Dutlinger, Carolin:** *Kafka and Photography*. Oxford University Press, Oxford 2007.
- Gadamer, Hans-Georg:** Text a interpretace, přel. Ivan Chvatík. *Reflexe* 21, 2000, s. 5–35.
- Grebeníčková, Růžena:** Italo Svevo a jeho Zeno Cosini. Buržoazní román ve XX. století. *Plamen* 3, 1961, č. 9, s. 139–142.
- Iser, Wolfgang:** *Teorie literatury. Aktuální perspektiva*, přel. Johana Gallupová. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha — Brno 2004.
- Kafka, Franz:** *Deníky 1913–1923*, přel. Věra Koubová. Nakladatelství Franze Kafky, Praha 1998.
- Kafka, Franz:** *Dopisy Felici*, přel. Viola Fischerová. Nakladatelství Franze Kafky, Praha 1999a.
- Kafka, Franz:** *Povídky 1. Proměna a jiné texty vydané za života*, přel. Vladimír Kafka aj. Nakladatelství Franze Kafky, Praha 1999b.
- Kafka, Franz:** *Povídky 2. Popis jednoho zápasu a jiné texty z pozůstalosti*, přel. Jiří Stromšík. Nakladatelství Franze Kafky, Praha 2003.
- Koch, Gerhard:** Deutschlands literarisches Indienbild. Zur Indienrezeption der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. *German Studies in India* 12, 1988, s. 2–14.
- Kouba, Pavel:** *Nietzsche. Filosofická interpretace*. Český spisovatel, Praha 1995.
- Kožmín, Zdeněk:** Kritické sebereflexe. *Oriente* 5, 1970, č. 1, s. 92–93.
- Kracauer, Siegfried:** *Das Ornament der Masse*. Essays. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977.
- Krings, Marcel:** *Der ‚Landarzt‘ Zyklus. Freiheit–Schrift–Judentum*. Universitätsverlag Winter GnbH, Heidelberg 2017.
- Kurz, Gerhard:** Der neue Advokat. Kulturkritik und literarische Anspruch bei Kafka. In: Wendelin Schmidt-Dengler — Georg Kranner (eds.): „Was bleibt von Franz Kafka?“. *Positionsbestimmun. Kafka-Symposion*. Wilhelm Braumüller — Universitäts-Verlagsbuchhandlung, Wien 1985, s. 115–127.
- Lachmannová, Renate:** Intertextualita a dialogičnost, přel. Ivana Vízdalová. In: Miloš Sedmidubský, Miroslav Červenka a Ivana Vízdalová (eds.): *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Host, Brno 2001, s. 199–242.
- Liessmann, Konrad Paul:** *Teorie nevzdělanosti. Omyly společnosti vědění*, přel. Jana Zoubková. Academia, Praha 2008.
- Liessmann, Konrad Paul:** *Hodina duchů. Praxe nevzdělanosti. Polemický spis*, přel. Milan Váňa. Academia, Praha 2015.
- Málek, Petr:** *Melancholie moderny. Alegorie*. Vypravěč. Smrt. Dauphin, Praha 2008.
- Nietzsche, Friedrich:** Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten. In týž: *Sämtliche Werke: kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, eds. Giorgio Colli a Mazzino Montinari. Sv. I. Deutsche Taschenbuch Verlag de Gruyter, München 1980.
- Nietzsche, Friedrich:** David Strauss, vyznavač a spisovatel, přel. Pavel Kouba. In týž: *Nečasové úvahy I*. Praha, Mladá fronta 1992, s. 5–81.
- Nietzsche, Friedrich:** *My, filologové*, přel. Petr Kitzler a Pavel Kouba. OIKOYMENH, Praha 2005.
- Opelík, Jiří:** *Josef Čapek*. Melantrich, Praha 1980; Triáda, Praha 2017 (2. vyd.).
- Opelík, Jiří:** Těším se na literaturu po postmoderně. Rozhovor s Jiřím Opelíkem. Ptal se Jiří Trávníček. *Tvar* 8, 1997, č. 15, s. 8–9.
- Opelík, Jiří:** Od vladařů ducha k vladařům poezie. *Literární noviny* 8, 1997, č. 41, 15.10, s. 1 a 7.



- Opelík, Jiří:** *Milované řemeslo*. Torst, Praha 2000.
- Opelík, Jiří:** *Čtrnáctero prací o Karlu Čapkovi a ještě jedna o Josefu Čapkovi jako přivažek*. Torst, Praha 2008.
- Opelík, Jiří:** Učitelé filologie. In: Daniel Vojtěch (ed.): *Klubko Ariadnino. Podoby filologického podnětu literární vědě — pocta Jiřímu Opelíkovi*. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 2014, s. 25–29.
- Opelík, Jiří:** *Uklizený stůl aneb Moje druhá knížka o Karlu Čapkovi (a opět s jedním přivažkem o Josefovi)*. Torst, Praha 2016.
- Opelík, Jiří:** Odpověděl Jiří Opelík. *Týnecké listy* 26, 2016, č. 10, říjen, s. 27–30 (též *E*forum* <www.ipsl.cz/e-forum>, 27. 9. 2017).
- Pokorný, Martin:** Nad Původem německé truchlohry. *Souvislosti* 27, 2016, č. 4, s. 10–17.
- Richterová, Sylvie:** Holanovské nápovědy. *Slovo a smysl. Časopis pro mezioborová bohemistická studia* 2, 2005, č. 4, s. 259–262.
- Schiller, Friedrich:** Was heisst und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte? In týž: *Sämtliche Werke in 5 Bänden. Band IV. Historische Schriften*, ed. Peter-André Alt. Carl Hanser Verlag, München 1980, s. 749–767.
- Slavík, Jaroslav — Opelík, Jiří:** *Josef Čapek*. Torst, Praha 1996.
- Sonntagová, Susan:** Ve znamení Saturna. In týž: *Ve znamení Saturna*. Praha, Paseka 2011; přel. Martin Pokorný, s. 107–130.
- Spitzer, Leo:** Jazykověda a slovesné umění, přel. Jiří Stromšík. In týž: *Stylistické studie z románů literatury*. Uspořádali a přeložili Jiří Pelán a Jiří Stromšík, Praha, Triáda 2010, s. 9–19.
- Staiger, Emil:** O úkolu a předmětech literární vědy, přel. Marek Vajchr. In týž: *Poetika, interpretace, styl*. Uspořádal Marek Vajchr, Praha, Triáda 2008a, s. 9–16.
- Staiger, Emil:** Umění interpretace, přel. Michael Špirit. In týž: *Poetika, interpretace, styl*. Uspořádal Marek Vajchr, Praha, Triáda 2008b, s. 187–202.
- Stierle, Karlheinz:** Dimenze rozumění (Místo literární vědy), přel. Ivana Vízdalová. *Česká literatura* 41, 1993, č. 2, s. 115–137.
- Špirit, Michael:** *Růžena Grebeníčková a její rukopis. Studie — Komentář — Bibliografie*. Institut pro studium literatury — Torst, Praha 2015.
- Thein, Karel:** Démon interpretace. Melancholik a jeho svět v dějinách západního myšlení. In: Kaliopi Chamonikola — Petr Ingerle (eds.): *Melancholie*. Moravská galerie, Brno 2000, s. 37–51.
- Trost, Pavel:** Tři drobné prózy Kafkovy. In týž: *Studie o jazycích a literatuře*, ed. Jaromír Povejšil. Torst, Praha 2005, s. 398–400.
- Vajchr, Marek:** Staigerova zkouška časem. In: Emil Staiger: *Poetika, interpretace, styl*. Triáda, Praha 2008, s. 321–331.
- Vojtěch, Daniel:** Válka za časů advokáta Bucefala. K možnosti sebeobrany. In: Ivan Klimeš — Jan Wiendl (eds.): *Kultura a totalita II. Válka*. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 2014, s. 15–42.
- Vojtěch, Daniel:** Jiná kvalita. *Kanon* <i-kanon.cz/>, 24. 8. 2017.
- Yacavone, Kathrin:** Die Photographien „zu ihrem Rechte kommen lassen“. Zu Roland Barthes' Rezeption von Benjamins „Kleiner Geschichte der Photographie“. In: Daniel Weidner — Sigrid Weigel (eds.): *Benjamin — Studien* 2. Wilhelm Fink Verlag, München 2011, s. 15–32.
- Wagenbach, Klaus:** *Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend*. Francke, Bern 1958.