

„Obležení ucha“: válka a proměny smyslového vnímání v literatuře moderny. Weinerovo Ztřeštěné ticho¹

Petr Málek – Universität Hamburg

Nevěřím v onu hrůzu, nevěřím v její nepřetržitost, ale nemohu ji neslyšeti
(Richard Weiner: *Ztřeštěné ticho*)



I. „VELKÝ HLUK“

Sedím ve svém pokoji, kde má svůj hlavní stan hluk celého bytu
(Franz Kafka: *Velký hluk*)

Proces modernizace, jenž nalezl své první jeviště v metropolích 19. století, manifestoval svůj společenský dosah v šoku první světové války, která odkryla obludnou mohutnost destruktivní energie, již moderní společnost rozpoutala a obrátila proti člověku: „Generace, která jezdila do školy ještě koňkou, stanula pod širým nebem, v krajině náhle zcela vyměněné, a jediné, co tu z dřívějšíka přetrvávalo, byla mračna, pod nimi pak nepatrné, křehké lidské tělo uprostřed silového pole ničivých proudů a explozí“ (Benjamin 1979, s. 215–216). S inovacemi ve vedení války, v oblasti transportu, komunikace i výzbroje, se zásadně proměnily podmínky a okolnosti vnímání boje. První světová válka přitom urychlila a umocnila procesy modernizace a na bitevních polích v dramatickém vyostření předvedla, co se již událo v mírových poměrech během průmyslové revoluce: převrat a zlom v podmínkách vnímání.² Ten již v devatenáctém století vedl

- 1 Následující studie navazuje na článek *Válka a její reprezentace v literatuře moderny*. Weinerovy Lítice: *Kostajnik*, publikovaný v kolektivní monografii *Kultura a totalita. Válka*. Společně tvoří weinerovský válečný „diptych“, zabývající se vybranými Weinerovými prózami z širší perspektivy estetiky války a s ní spojených problémů vnímání a reprezentace, jazyka a obraznosti, jež jsou tu sledovány jednak z hlediska procesů metaforizace a alegorizace válečného dění („obležení hory“), jednak z hlediska změn vojenského aparátu a jejich účinku na lidské smysly („obležení ucha“).
- 2 „Síly popadly [moderního člověka] za zápěstí a smýkaly jím, jako by se chytil drátu pod elektrickým proudem,“ charakterizoval Henry Adams již v roce 1905 útočnou povahu smyslového vření městského života, v jehož středu člověk „jen bezmocně úpěl a ječel

ke krizi reprezentace, kterou Walter Benjamin popsal jako integrující součást krize samotného vnímání (srov. tamtéž, s. 104). V původní verzi eseje *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* Benjamin píše o teorii percepcce, „kterou Řekové nazývali estetikou“ (Benjamin 2009, s. 324). Tato zmínka, jež přiléhavě předznamenává závěrečnou kapitolu eseje nazvanou *Estetika války*, naznačuje celkovou intenci textu. Implikuje obecnější pojem estetiky, snahu vyvázat studium umění z úzce chápané estetické tradice a umístit uměleckou praxi do širší souvislosti dějin a ekonomie smyslové percepcce: reflektovat změny, jimž lidské smysly vystavuje průmyslový a vojenský aparát.

„Ve velkých dějinných obdobích se s celkovým způsobem existence proměňuje u lidského kolektivu také druh a způsob smyslového vnímání. Druh a způsob, jakým se organizuje lidské vnímání — prostředí, ve kterém se uskutečňuje —, je podmíněno nejen přírodně, nýbrž i historicky,“ konstatoval Benjamin ve zmíněné stati (Benjamin 1979, s. 20). Historicky podmíněn je však především význam jednotlivých smyslů. V diskuzích o smyslovém vnímání dominoval již od antiky zrak a i v úvahách prvních teoretiků modernity, analyzujících proměnu subjektivní zkušenosti, podmíněnou městským prostředím, zaujímá zrak v hierarchii smyslů nejdůležitější místo. „Pro vzájemné vztahy lidí ve velkoměstě... je příznačná citelná převaha činnosti oka proti aktivitě sluchové,“ cituje Benjamin Georga Simmela a doplňuje, že „oko velkoměstského člověka je přetíženo ochrannými funkcemi“ (tamtéž, s. 107). Jedinec ve velkoměstském prostředí, vyznačujícím se fyzickými i percepčními šoky, byl vystaven „záplavě dojmů, šoků a otřesů“, byl nucen „čelit nové intenzitě smyslové stimulace“ (srov. Singer 2004, s. 190). Fyziologické i psychologické základy subjektivní zkušenosti nastupující modernity byly ovšem transformovány nejen oním „rychlým sledem měnících se obrazů a ostrou diskontinuitou dojmů obsažených v jediném pohledu,“ o nichž psal Simmel. Hypertrofizovaná pozornost úloze oka a dívání se v úvahách soudobých teoretiků modernity zastřela něco, co ovšem neuniklo literatuře doby, v níž se k oku a vidění pojí další smyslové vjemy, především slyšení a s ním spojené významy hlasu/ů, zvuk/ů a hluku.³ Radikální zintenzivnění nervové stimulace a nárůst tělesného ohrožení, jež přinesla modernita a její smyslové útoky, jimž byl vystaven jedinec uprostřed víření moderního velkoměsta s jeho chaosem, ruchem a hlukem, dosavadní převahu a nadvládu oka postupně zpochybnily (aby v ohlušujícím rachotu bojové vřavy „velké války“ definitivně vzala za své).

a chvěl se po celém těle“. Tento nárůst tělesného ohrožení je přitom Adamsem reflektován v paralele k válečné zkušenosti: „Železnice samotné se přiblížily krveprolití války; automobily a střelné zbraně pustošily společnost tak, že se zemětřesení stalo bezmála úlevou pro nervy“ (cit. podle Singer 2004, s. 192).

- 3 Pozornost literatury se obrací, jak zaznamenala v úvaze o expresionismu Růžena Grebeníčková, „k předmětné, tedy zvukové stránce slova“. A tím také k hlasu, k čemuž jistě přispěl i vynález fonografu, umožňující zaznamenat akustiku slova. V expresionismu podle Grebeníčkové „expirativnost řeči jako by vracela hlas lidskému tělu „vpletenému do kosmu“ anebo, v podání Stadlerové, „duši souznějící s disonancemi univerza““ (Grebeníčková 1994, s. 13). Významy zvuku a hlasu jsou prostřednictvím obrazů křiku a volání exponovány i ve známé charakteristice expresionismu Hermanna Baha: „Nikdy nebyla radost vzdálenější a svoboda mrtvější. To, co tu slyšíme, je úzkostné volání: Člověk volá po své duši, celá naše doba je jediný výkřik zoufalství. Také umění volá do nejhlubší tmy, volá o pomoc, volá po duchu: to je expresionismus“ (Bahr [1916]/2010, s. 77).

Rilkovy *Zápisky Malta Lauridse Brigga* (1910), pokládané za první skutečně velkoměstskou prózu moderní literatury, dokládají, že moderní město transformovalo subjektivní zkušenost nejen vizuálního, nýbrž i auditivního působení ve smyslu neustálých nervových impulzů procházejících tělem: „Že vůbec nemohu spát při otevřeném okně? Tramvaje se ženou mým pokojem, zvoníce. Auta sviští přese mne dál. Nějaké dveře se zavírají. Kdesi řinčí padající okenní tabule, slyším smích jejích velikých střepin, drobná tříšť skla se chichotá. Hned nato tlumený uzavřený hluk z druhé strany uvnitř v domě. [...] A znovu ulice. Jakési děvče vřeští: Ah tais-toi, je ne veux plus. Plna rozčilení žene se sem tramvaj, pořád pryč, o překot dál. Kdosi volá. Lidé spěchají, předbíhají se“ (Rilke 1967, s. 10). První fyzické a percepční šoky, jež Maltu Briggovi připravuje moderní městské prostředí, jsou zvukové povahy a útočí na sluch. Tato roztržštěná percepční intenzita městské zkušenosti, moderní prožitek znepokojení a šoku, způsobující dezintegraci těla i ducha, je v závěru citované pasáže postavena do kontrastu k předmodernímu řádu zkušenosti: „Jaká to úleva: pes. K ránu dokonce kokrhá kohout a to je blaženství bez konce. Pak náhle usínám“ (tamtéž). Chaos města vdechl životu neurotický náboj, hmatatelný pocit bezbrannosti vůči nebezpečí se soustředil v obraze napjatého ticha těhotného dějící se katastrofou: „Tohle jsou zvuky. Ale je tu něco mnohem strašnějšího: ticho. Domnívám se, že při velkých požárech nastává podobný okamžik krajního napětí, vodní paprsky opadnou, hasiči ustanou ve šplhání, nikdo se nepohne. Bez hlesu se černá římsa sesouvá a vysoká zeď, za níž kypí oheň, nachyluje se mlčky. Všechno stojí a čeká na strašný úder, ramena vysoko pokrčena, tváře staženy do vrásek okolo očí. Takové je tu ticho“ (tamtéž).

Obdobnou zkušenost přetížení smyslů v městském prostředí, vystupňování nervového života po samu mez (ne)nesitelnosti zachycuje deníkový záznam Franze Kafky z 5. 11. 1912, jenž byl časopisecky otištěn pod příznačným titulem *Velký hluk*: „Chci psát, a cítím ustavičné chvění na čele. Sedím ve svém pokoji, kde má svůj hlavní stan hluk celého bytu“ (Kafka 1997, s. 129). „Velký hluk“ v široké škále svých forem a projevů (od bouchání dveří přes volání, křik, syčení, chrčení až po hlasy kanárů) je přílehlavou metaforou skutečné destrukce a rozklížení společenských i rodinných vztahů, ztráty soukromí, hmatatelného pocitu zranitelnosti v moderním prostředí, charakterizovaném stavem rozptýlenosti (Zerstreuung) ve smyslu vyrušení, znemožňujícího kontemplativní soustředění: „Obtíže provázející pokusy o popis moderní situace spočívají především v nerovném zápase s ohlušujícím beztvarym hlukem, jenž jednotlivci nedává šanci udržet si tvůrčí soustředění a vratkou rovnováhu“ (Vojtěch 2013, s. 228). Život moderního města s jeho hlukem, přeplněností, dezorientací a permanentním přetížením smyslů stupňuje intenzitu smyslové stimulace, v prožitku „hluku rozmanitých forem a významů společenské aktivity“ (tamtéž) se stírají hranice mezi prostorem veřejným a soukromým: „[...] Valli se ptá, volajíc do neurčita předsíní, jako by volala pařížskou ulicí, jestli je už vyčištěný otcův klobouk, zasyčení, které moc dobře znám, umocňuje křik odpovídajícího hlasu“ (Kafka 1997, s. 130). Jediněc před smyslovými útoky moderního života nemá kam uniknout, stává se jedním uchem, vystaveným smyslovým atakům. „Mám ještě uši? Nejsem už jen ucho a nic jiného?“ tázal se již Friedrich Nietzsche v jednom z aforismů *Radostné vědy*: „Stojím zde vprostřed požáru příboje, jehož bílé plameny vyšlehují až k mým nohám: — ze všech stran to na mě vyje, hrozí, křičí, ječí [...]“ (Nietzsche 1992, s. 76). Zkušenost, již Nietzsche, shlížeje z mořského útesu na „nejhlasitější příboj“, popisoval ještě v ka-

tegoriích vznešeného, byla v prostoru moderního velkoměsta, jak dokládají Rilky a Kafky městské texty, proměněna v profánní zkušenost každodenní a všudypřítomné záplavy hluku a jeho ataku.⁴ Ta — do jisté míry — předznamenává frontovou zkušenost „velké války“ jako smyslovou zkušenost „velkého hluku“.⁵

Jak blízko k sobě obě zkušenosti pro Kafku měly, dokládají i některá místa z jeho korespondence. V dopisu Felici z 15. dubna válečného roku 1915 si adresátce stěžuje na nesnesitelný hluk „celého toho prokletého betonového domu“, který jako by se soustředil právě v jeho pokoji, v němž „pravděpodobně rachotí peklo“. Sděluje, že si kvůli rámusu opatřil z Berlína „pomoc, Ohropax, jakýsi druh vosku obalený vatou“, a odkazuje i na Strindbergův román *Na břehu moře*, jehož protagonista je stíhán podobným trápením, proti němuž si pořídí takzvané spací kuličky. Na tuto pasáž, věnovanou „velkému hluku“, bezprostředně navazuje zamyšlení nad vztahem k válce: „Jestli trpím válkou? Co se člověk válkou jako takovou doví, to zatím, pokud jde o podstatné, ani nemůže tušit. Vnějšíkově jí trpím [...]. Kromě toho trpím, pokud jde o válku, většinou tím, že sám v ní nejsem“ (Kafka 1999, s. 721–722). V jiném dopise z téhož roku (11. 2. 1915) čteme: „Zase jsem seděl v tichém pokoji a zkoušel jsem znovu se zahrabat. [...] Nesměj se, F., neměj mé trápení za opovržením hodné. Jistě, tolik lidí teď trpí, a to, co způsobuje jejich utrpení, je horší než šepot ve vedlejších pokojích, ale oni právě v nejlepším případě bojují o svoji existenci nebo správněji o vztahy, které má jejich existence ke společenství, nejinak já, nejinak jeden každý“ (tamtéž, s. 714). A v dopise téže adresátce o rok později (18. 1. 1916): „Mým prvním úkolem bude, abych zalezl někde do díry a abych si naslouchal“ (tamtéž, s. 739). Opakující se přání „zahrabat se“

4 V atmosféře předválečného civilizačního optimismu však mohl být hluk jako zvukový projev technického a civilizačního pokroku interpretován zcela opačně. Prakticky ve stejné době, kdy Kafka publikoval svůj prozaický fragment *Velký hluk*, uveřejnil italský malíř Luigi Russolo jeden z četných futuristických manifestů s příznačným názvem *L'Arte dei Rumori (Umění hluků)*, v němž představil koncept futuristické hudby, která by imitovala hluk velkoměsta. „Život minulosti byl ticho,“ stojí v manifestu. „S vynálezem stroje v 19. století se však zrodil hluk“, jenž dnes zcela triumfuje a ovládá senzibilitu současného člověka: „Když procházíme moderním městem s pozornějšíma ušima než očima, potom se nám poštěstí rozeznávat víření vody, vzduchu či plynu v kovovém potrubí, bručení motorů, jež se bezpochyby třesou a dýchají jako zvířata, klepání, pohyby pístů, skřípání pil, práskání bičů, šustot záclon a praporů. Baví nás instrumentovat si v duchu rámus, jež vydávají žaluzie obchodů, bouchající dveře, hluk houfujících se zástupů, rozličné ruchy nádraží, přádelen, tiskáren, elektráren a podzemní dráhy“ (cit. podle Apollonio 1972, s. 85, 106).

5 7. listopadu 1922 realizovali ruští futuristé v Baku koncert, v němž se k hluku města (tovární sirény, houkání parníků) připojily charakteristické zvuky války, do jejichž „produkce“ byl zapojen kupř. kulometný oddíl, pěší pluk, letadla, horny kaspické flotily ad. Z ohlušujícího rachotu, řízeného dirigentem ze střechy jednoho domu, měla povstat futuristická symfonie velkoměsta v inscenovaném válečném stavu (srov. Block 1980, s. 118). Obdobně se smyslová percepce velkoměsta překrývá s vnímáním bitevního pole v témže roce publikované próze Ernsta Jüngerova *Kampf als inneres Erlebnis* (1922): „Vroucí kotel velkoměsta“ je místo, v němž víří „atomy“ apokalyptické zkušenosti války: „rozpad, vršení — zmrtvýchvstání?“ (Jünger 1981, s. 11). S futuristickou emfází srovnává Jünger nahodilou smrt na bitevním poli s nenadálou smrtí, která člověka zastihne v „provozu“ velkoměsta.

(sich eingraben) či „zalézt do díry“ (in ein Loch verkriechen) asociují nejen činnost psaní, nýbrž i figuru krtka, který Kafku fascinoval již od mládí (srov. dopis Brodovi z 29. 8. 1904) a opět se objevil během války (srov. deníkový záznam historky o krtkovi, vyprávěnou Kafkovým švagrem Josefem Pollakem při jeho krátké dovolené z fronty,⁶ či povídku *Vesnický učitel* z prosince 1914, pojednávající o objevu obrního krtka).

Krtek či krtkovi podobné zvíře je i vypravěčem rozsáhlého, nedokončeného textu *Doupě* (zima 1923/1924), jehož zvířecí protagonistista v promyšlené labyrintické konstrukci své podzemní stavby, na níž je nejkrásnější její ticho, hledá zabezpečení solipsistické situace své (literární) existence před vnějším i vnitřním nepřítelem.⁷ Ten se nakonec stejně ohlásí a jak jinak než *hlukem*: doupě „bylo strženo do hluku světa a jeho nebezpečí“ (Kafka 2003, s. 257). Hlukem v podobě zneklidňujícího syčení či pís-kání a pištění, jehož zdroj však nelze určit, takže nakonec musí zůstat nerozhodnuto, zda krtek v umělém tichu svého podzemního teritoria slyší hrabání nepřítele, nebo vnitřní šelest svého vlastního těla. Wolf Kittler v krtkovi identifikoval vojáka zákopové války a povídku interpretoval jako kontrafakturu k reportáži Bernharda Kellermanna *Der Krieg unter der Erde*, pojednávající o pod zemí vedené minové válce, kterou sami vojáci označovali jako *Maulwurfskrieg*, k níž náležela schopnost „slyšení v tichu“. Kafka vzal tuto zvířecí metaforu doslova a jeho krtek mluví o svém „cvičeném uchu“, které dovede hluky a zvuky „rozlišit do všech jemností, naprosto přesně“: „slyším svým cvičeným ostrým sluchem stále zřetelněji“ (tamtéž, s. 248). Podle Kittlera jsou (intertextové) vztahy povídky ke Kellermannově reportáži evidentní a projevují se jak v užití zvířecí metaforice, technickém slovníku a motivu absolutního nepřátelství,⁸ tak především v onom specifickém, a proto signifikantním motivu naslouchání, zaposlouchávání se do ticha i v nápadných podobnostech ve struktuře vyprávění obou textů (Kittler 1990, s. 293–297).⁹ Labyrintická stavba podzemních chodeb doupěte, metaforický labyrint linií frontových zákopů i anatomická stavba ucha jsou v Kafkově podobenství těsně spojeny, významově se překrývají.

6 „Pepa je zpátky. Křičí, je krajně rozčilen, bez sebe. Historka o krtkovi, který pod ním hrabal v zákopu a kterého pokládal za boží pokyn, aby se odtud přesunul. Sotva tak učinil, zasáhla střela vojáka, který přešel za ním a byl teď nad krtkem“ (Kafka 1998, s. 131).

7 Je nepochybné, že příběh krtka opevněného ve svém doupěti lze číst jako podobenství Kafkovy osobní situace i situace jeho psaní. Podle Bettiny Menkeové zvíře „schreibt, indem es gräbt und gräbt, indem es schreibt“. V textu zamlčené *graphie* zakládá literární souvislost mezi „Textbau“ a „Bauwerk“, mezi „Bau“ a „Bau“ (srov. Menke 1992, s. 148n.).

8 Chránění stále důmyslnějšími a mohutnějšími obrannými zařízeními, ztráceli vojáci zákopové války kontakt s reálným nepřítelem, jehož „neviditelnost“ nabyla v jejich imaginaci — podobně jako ve fantazii Kafkova krtka — rysů preludu naprosto nevypočitatelného a nesmiřitelného protivníka. Srov. u Kafky: „Ve své hromadě hlíny mohu samozřejmě snít o čemkoli, i o dohodě, přestože dobře vím, že něco takového neexistuje a že v okamžiku, kdy se uvidíme, ba když jen vytušíme jeden druhého nablízku, oba stejně bezhlavě, oba ve stejný okamžik, s novým, jiným hladem, i když budeme zcela syti, vyjedeme jeden po druhém drápy a zuby. [...] I kdyby to bylo tak podivné zvíře, že by jeho doupě sneslo souseda, mé doupě jej nesnese, alespoň ne souseda slyšitelného“ (Kafka 2003, s. 263).

9 Kittlerovu interpretaci posiluje i fakt, že Kafka Kellermannovu reportáž musel znát, neboť byla přetištěna v knize *Das größte Jahr 1915–1916* (s podtitulem *Der Krieg als Erlebnis*), jež se nachází v Kafkově knihovně (Kittler 1990, s. 296).

Kafkova parabola *Doupě* dokládá, že otázce vztahu války a literatury nelze porozumět pouze na základě děl, ve kterých je válka explicitním tématem. Kolektivní zkušenost války zanechala své stopy i v těch dílech, která se jí výslovně nezabývají, a spoluutvářela diskurz i těch autorů, kteří byli přímé zkušenosti „otřesu frontou“ ušetřeni. „Kromě toho trpím, pokud jde o válku, většinou tím, že sám v ní nejsem,“ napsal Kafka v již citovaném dopise Felici z 15. 4. 1915 (Kafka 1999, s. 721–722). To, že *Doupě* všechny zjevné odkazy na válečné dění zamlčuje, pouze dokládá, že válka se již bezesbýtku „rozplynula“ v diskurzu, stala se „nevědomou“: lze o ní mluvit, aniž by byla přímo pojmenována, a zároveň texty i metafory, jež z ní povstaly, lze číst, aniž by byla tato situace či původ rozpoznány (srov. Kittler 1990, s. 300).¹⁰ Kafka využil cizí text, zprostředkující jemu neznámou válečnou zkušenost i jí odpovídající situaci smyslového vnímání, jako médium pro vyjádření své vlastní zkušenosti „velkého hluku“, ohrožujícího jeho literární existenci: „přepisováním“ a „rozepisováním“ Kellermannovy válečné reportáže jako pretextu přetváří a přehodnocuje jemu dobře známou situaci přetížení smyslů a vystupňované intenzity sluchového vnímání.¹¹

II. „KOSMICKÝ OHŇOSTROJ“

Jsem všecek jakoby jen atropinovaným zrakem. [...]

Kol dokola odnikud ani hlásku; vše stíženo kletbou němoty

(Richard Weiner: *Kostajnik*)

Kulturní teoretik a filozof Paul Virilio v knize *Válka a film. Logistika vnímání* (1984), v níž analyzuje proměny vnímání způsobené převratnými technologickými změnami podmíněnými válečnými konflikty v průběhu 20. století, o povaze první světové války konstatuje: „První světová válka je prvním zprostředkovaným konfliktem v dějinách, neboť rychlopalné zbraně nahradily množství zbraní individuálních. Skončil systematický boj muže proti muži, fyzické potyčky, nahradilo je masakrování na dálku, kdy je nepřítel neviditelný nebo takřka neviditelný, s výjimkou záblesků střelby, které signalizují jeho přítomnost“ (Virilio 2007, s. 153–154). Jak už název knihy napovídá, v centru jeho rozpravy stojí otázka systematického využití kinematografických technik během válečných konfliktů. Autor dokládá rostoucí strategickou důležitost optiky během první světové války, kdy se objevuje „spojení síly moderního válečného stroje, letadla a hlídkovací mašinerie: letecká fotografie, kinematografický fo-

¹⁰ Obdobně je tomu kupř. i ve Weinerově povídce *Prázdna židle* nebo v Čapkově *Hoře*. V souvislosti s povídkou *Hora* to přesně vystihl Oldřich Králík: „Čapek dráždivě odstranil všechny dekor válečný, nedělá nejmenší narážku na bitevní scenerii, ale ta zoufalá mrtvola s rozmachem údů je padlý, je voják uvázlý v drátěných překážkách nebo voják smetený do zákopů. Všechno vnější se vypařilo, zbyla jen zohavená mrtvola a nad ní hora válečné trýzně a bídy. Svou zvláštní abstrahující technikou dal Čapek vymizet všem průvodním okolnostem a vypareparoval čistou hrůzu člověka vražděného válkou“ (Králík 1972, s. 69).

¹¹ V Kafkově metafoře stavby (Bau) se překrývají dva scénáře: literárního psaní, resp. produkce uměleckého díla a války. Oba jsou představeny jako scénáře obrany a sebezáchovy (Anz 2012, s. 175).

togram“ (tamtéž, s. 155). Plyne-li však z jeho analýz neustálé „rozšiřování percepčního pole konfliktů“ (tamtéž, s. 153), překvapuje, že jeho pozornosti zcela uniká akustická stránka války. Realita válečné krajiny, jež se v jeho sugestivním podání stává „kinematickou“, zůstává němou: „[...] i když byli vojáci první světové války aktéry krvavých bojů, byli zároveň prvními diváky pyrotechnické féerie, jejíž magický a spektakulární charakter již tehdy uznávali (viz Ernst Jünger, Apollinaire nebo Marinetti...)“ (tamtéž, s. 154–155).

V deníkových záznamech vojáků, antologiích frontových vzpomínek i válečné próze a poezii lze skutečně nalézt nesčetně příkladů estetických impresí, v nichž se válečná vřava proměňuje v „kosmický ohňostroj“. „Tam nahoře tkví kořeny pochopení kubismu a expresionismu,“ shrnul německý letec, podplukovník Wilhelm Siegert, své dojmy během jednoho nočního útoku v roce 1915: „Jeden zářivý kužel za druhým, ohony od eskader komet, které právě teď, atakující zemi, hlavou dosáhly jejího povrchu. Sem tam chapající paže — světelné paprsky — svazky světelných paprsků. Explodující stanoviště anglické protiletadlové obrany. Tak blízko, že v jejich světle lze odečítat ciferník výškoměru i otáčkoměru. Kosmický ohňostroj — veškerý vzduch v zářícím varu“ (cit. podle Köppen 2005, s. 224).¹² Jako by se válkou mělo umělecky uspokojit technikou proměněné smyslové vnímání: „Zjevně se tím završuje *l'art pour l'art*. Lidstvo, jež bylo kdysi u Homéra podívanou olympských bohů, jí nyní zůstalo jen samo pro sebe. Jeho sebeodcizení dosáhlo onoho stupně, který mu umožňuje zakusit své sebezničení jako estetický požitek prvního řádu“ (Benjamin 2009, s. 326).¹³ Estetická fascinace mohla nabývat afirmativně mytizujícího zabarvení jako

12 Podobně psala o první světové válce jako o válce kubistické americká spisovatelka Gertruda Steinová: „Vskutku, kompozice této války 1914–1918 nebyla kompozicí žádné předcházející války, tato kompozice nebyla taková, kde by člověk uprostřed byl obklopen řadou lidí, byla to kompozice, která neměla ani počátek ani konec, kompozice, v níž jeden roh byl stejně důležitý jako jiný, v podstatě to byla kompozice kubismu“ (cit. podle Lahoda 2007, s. 165). Vojtěch Lahoda možnost „čist“ kubistická díla jako tajné kódy či šifrované mapy s informacemi vojenské povahy dokládá válečným zážitkem Emila Filly. Filla, kterému v Belgii, kde jej zastihl počátek války, hrozila internace a kvůli podezření ze špionáže byl pod policejním dohledem, za velmi dramatických okolností zničil své kubistické kresby přivezené z Paříže, z obavy, že by mohly být vykládány jako „plány pevností, drah, záznamy o vojsku a podobně“. Policejní prohlídka na základě podezření, že Filla provozuje bezdrátovou telegrafii, pak již nic nenalezla. Ještě po letech malíř tuto událost komentoval: „To by byly příšly kresby vhod! To by byly zapadly do bezdrátové telegrafie!“ (cit. podle Lahoda 2007, s. 164–165).

13 V evropském výtvarném umění patří díla Maxe Beckmanna a Otty Dixe k nejpůsobivějším v zobrazení utrpení, jemuž byli vystaveni aktéři první světové války. Beckmannovy válečné kresby *Leichenschauhaus* nebo *Die Granate* (1915) zachycují čistou hrůzu deformovaných těl a šokující zděšení z této strašlivé podívané. Avšak v téže době, kdy tato vyobrazení hrůzy vznikala a kdy Beckmann sám byl propuštěn ze sanitární služby (podle všeho pro psychické a fyzické přetížení), opakovaně se ve své korespondenci dovolával „vystupňovaného života“ na frontě. V dopisu z 8. 6. 1915 píše: „Vše je život, nádherně pestrý a nesmírně bohatý na podněty. Všude nacházím hluboké linie krásy v utrpení a v snášení tohoto strašného údělu“ (Beckmann 1993, s. 140). Silné estetické zážitky vyvolávala válka i u malíře Bohumila Kubišty, jak o tom svědčí mj. dopis, v němž nadšeně líčí svou úspěšnou operaci, během níž potopil francouzskou ponorku: „Kanonýři stříleli jako čerti a bylo

v případě válečných deníků Ernsta Jüngerera (*In Stahlgewittern /1920/, Der Kampf als inneres Erlebnis /1922/, Feuer und Blut /1925/, Das Wäldchen 125 /1925/*), v nichž je válečná technika oslavována, neboť neobyčejně rozšířila a obohatila estetické vnímání, jež se v opojení „vystupňovaným životem nad propastí“ vymyká kontrole rozumu (Jünger 1978, s. 271). Skutečnost se u Jüngerera rozpadá na senzace okamžiku, které však musí být uchopeny a popsány, přičemž paradigmaty tohoto popisu poskytuje literární a výtvarná tradice (Dantova *Božská komedie*, Bosch, Bruegel). Jüngerova estetizace hrůzy tak syntetizuje tradiční obrazy hrůzy s prožitkem technické války. Ta může vyvolávat i uměnovědné reflexe jako v *Hledání ztraceného času* Marcela Prousta. O „bezvýznamném“ nočním náletu zepelínů na Paříž, pozorovaném z balkónu, vypravěč mluví jako o „mimořádně krásném představení“, při němž se temnota noci „náhle slavnostně rozzářila“ raketami a světlomety a letadla na obloze vytvářela „obraz apokalypsy, při níž už ani hvězdy nezůstávají na svém místě“. Vizualní působivost a slavnostní efekt této podívané jsou umocněny i zvukově, když se do ticha noci rozezvučí signály polnic a „hudba sirén“, evokující Wagnerovu *Jízdu Valkýr*: „A každý letec — jedna letka za druhou — vzlétal takto z toho města přeneseného nyní na oblohu podoben Valkýře.“¹⁴ Celková „kompozice“ scény, v níž je „apokalypsa na obloze“ konfrontována s takřka vaudevillovým výjevem skupiny diváků na balkónu hotelu, je nakonec přirovnána k El Grecovu obrazu *Pohřeb hraběte Orgaze* (Proust 1988, s. 360–361).

Odvrácenou stranu těchto vizuálních i zvukových spektaklů představovala všední konkrétní realita války jak na frontě, tak v zázemí. Simmelovo přesvědčení, že „člověk, který vidí aniž by slyšel, je [...] neklidnější než ten, kdo slyší a nevidí“ (cit. podle Benjamin 1979, s. 107), rozvrátila zkušenost poziční zákopové války, jež vojáky uvrhla „pod zem“, odkud neviděli dál než k nejbližšímu zákopovému valu. „Slepota mužů zahrabaných během dne ve spojovacích zákopech se nijak neliší od slepoty, již poskytuje temnota“, a přítomnost nepřítelů lze odhalit pouze díky zvukovým a vizuálním efektům jeho výstřelů a palby ze zákopů (srov. Virilio 2007, s. 154). Zatímco percepčním orgánem nejvyššího velení, „privilegovanou protézou stratéga generálního štábu“, se stává průzkumné letectvo (tamtéž, s. 155), percepčním orgánem, na nějž zůstává odkázán obyčejný voják v zákopech a na bitevním poli, zůstává nadále sluch. Sluchu, který je tak vystaven nezměrnému zatížení, přitom náleží zcela odlišná struktura pozornosti než zraku. Na rozdíl od pohledu, který poskytuje distanci nezúčastněného pozorovatele a od toho, na čem spočívá, je oddělen, čímž pozorované zůstává vně, sluch nemůže uniknout, na rozdíl od zraku se nemůže ani odvrátit ani uzavřít. Není proto náhoda, že Jüngerovo líčení hrůzy předpokládá chladně zaměřený pohled, jež autor sám přirovnával k pohledu dalekohledem či mikroskopem. Rovněž Erich Ma-

hrůzně krásné pozorovati, jak většina granátů se soustřeďuje na vyvýšený střed lodi, na místo, kde je periskop a jiné přístroje a kde je komandant, jak vybuchují a jak po každém výbuchu ve vnitřku lodi bylo pozorovat ohnivé záření“ (Kubišta 1960, s. 104).

¹⁴ Při hřmění ranní kanonády musel velšský prozaik Wyn Griffith myslet na hudbu, nikoli však na hudbu s melodií a harmoniemi, nýbrž na hudbu zcela novou, negující všechny dosud známé kompoziční formy. Vlivný pařížský umělecký kritik Jacques-Emile Blanche zase tvrdil, že častokrát během této „vědecké a chemické ‚kubistické‘ války, za noci proměněných leteckými útoky ve zlý sen, myslel na Stravinského *Svěcení jara...*“ (Eksteins 1989, s. 140, 214).

ria Remarque v románu *Na západní frontě klid* (1929) předvádí obrazy válečné hrůzy, umocněně emfází vidění. To však postrádá Jüngerův chlad, a naopak jej doprovází emocionálně angažované gesto obžaloby rozpoutaných destruktivních sil technické moderny z perspektivy rozvratu humanitních hodnot: „Vidíme žít lidi, kterým chybí kus lebky; vidíme běžet vojáky, kterým něco urvalo obě nohy: klopýtají na bortících se pahýlech k nejbližší jámě [...] vidíme lidi bez úst, bez dolní čelisti, bez tváře [...]“ (Remarque 1967, s. 82). S Remarqueovým románem se etablovala perspektiva a estetika války, v níž válka postrádá jakékoli ideologické odůvodnění či ospravedlnění vyššími duchovními cíli; není ani vysvobozením z materialistické doby, ani očistnou katastrofou, po níž musí následovat vykoupení, nýbrž jen čirou a naprostou katastrofou. Přes motivické paralely s Jüngerovými válečnými deníky základní diference spočívá v modu vnímání bitevního pole: Jüngerův protagonista extrémní zkušenost fronty zprostředkovává a komentuje z distancované pozice pozorovatele, jež nakonec ústí v zaujetí jakési heroické metaperspektivy, Remarqueovi hrdinové jsou naproti tomu válečným děním doslova „chyceni“, ocitají se v situaci extrémního zatížení smyslů, usilující udržet si v zákopech uprostřed neustávající palby pod kontrolou svůj vegetativní nervový systém: „Fronta je klec, v níž člověk musí nervózně čekat na to, co se stane. Ležíme pod mříží granátových oblouků a žijeme v napětí nejistoty. Nad námi se vznáší náhoda“ (tamtéž, s. 63). Tento tísnivý pocit, spojený s extrémním zatížením sluchového vnímání, jež se stane generační zkušeností, vyjádřil Zdeněk Němeček v básni *Noc na bojišti*, napsané přímo na haličské frontě: „Šum ptáka děsí mne, neb připomíná / šumící šrapnel nad hlavou co letí“ (cit. podle Bauer 2010, s. 254). Úzkost civilistů vystavených vystupňované intenzitě sluchového vnímání při bombardování z letadel a vzducholodí i ostřelování z dalekonosných děl zachytil Jindřich Hořejší v básni *Mroucí město*, otevírající oddíl *Z vojny* jeho sbírky *Hudba na náměstí* (1921): „Jak hejna supů, chimér, upírů / děs vzducholodí hřmí a rojů letadel, / z mých zvonů přelitých zmar chrlí jícny děl... / A marně pnu svou úzkost k Vesmíru:“ (Hořejší 1956, s. 59). V obrazech válečné „mobilizace sluchu“ je reflektován nový řád zkušenosti, znamenající — jak naznačuje obraz „zvonů přelitých“ — rozvrat předválečného světa i jeho duchovních jistot.

Citované ukázky dokládají, že ony spektakulární féerie, o nichž píše Virilio, nebyly doprovázeny výlučně zářícími a oslňujícími efekty, nebyly spektaklem pouze ve významu podívané, kinematického výjevu či obrazu, byť se film — jak dokládají nápadně četné poukazy na kinematograf v denících, korespondenci i válečných vzpomínkách — zdál být jediným přiměřeným médiem, v němž bylo možné vyjádřit propastnou zkušenost fronty. Jako by se mnozí z účastníků bojů nemohli ubránit dojmu, že mnohé z toho, co zažili, patřilo spíše na plátno kin než do skutečnosti.¹⁵ Válečné dění současníkům ovšem evokovalo nejen kinematografické výjevy, nýbrž i divadelní

15 Jeden z francouzských důstojníků sledoval v blízkosti Arrasu útok sousedního bataliónu: muže vylézající ze zákopů, běžící naproti nepřátelským drátěným zátarasům, kosené palbou z kulometů. Situaci, v níž on a jeho muži natahovali krk, aby ze svých zákopů mohli lépe pozorovat bitevní vřavu, komentoval slovy: „stejně tak dobře bychom mohli sedět v biografu“. A podobně zachytil válečné dění jeden britský účastník bojů u Gommecourtu v roce 1916: „Další muži vypadali jako postavy na filmovém plátně — jako když běží starý film, který se divoce mihotá — vše probíhalo v šíleném chvatu“ (cit. podle Eksteins 1989, s. 223).

spektákl či drama (a posléze tragédii a katastrofu). Označovat válku jako divadlo či drama nebylo nic neobvyklého. „Tyto kulisy hrůzy náleží do divadla,“ mínil již zmíněný umělecký kritik Jacques-Emile Blanche (Eksteins 1989, s. 210). Anton Kuh, vídeňský publicista a známý Franze Kafky, otevřel svou glosu o válce, otištěnou v *Prager Tagblatt* 11. srpna 1914, slovy: „Ein Traumtheater ist die Welt geworden“. S vypuknutím války se aktualizoval tradiční topos, v němž se život, svět, sociální stavy a způsoby chování představují jako divadlo, a proměnil se na „válečné divadlo“ (Kriegstheater).¹⁶

Rovněž ve Weinerových válečných povídkách ze souboru *Litice* se vyskytují četná metaforická přirovnání k divadelnímu prostoru. „Nad jevištěm se zvedají organtýnové mlhy. [...] Jeviště je mlh prosto; prospekt monumentálně svítí,“ čteme v povídce *Kostajnik* (Weiner 1996, s. 277–278). Před nastávajícím útokem na jmenovanou horu důstojník provádí rekognoskaci terénu, obhlíží budoucí bojiště, jež mu opět evokuje prostor divadelní scény: „Bylo zde jako v zákulisí divadla, my kompaserií, jež se chystá na scénu. Přírodní útvary chránily inscenaci tak přirozeně [...]“ (tamtéž, s. 284). Při vyhodnocování možných rizik útoku si uvědomuje obtíže a posléze i marnost svého úsilí orientovat se v nepřehledném a nestabilním prostředí: „Krajina byla: protáhlý Kostajnik v metamorfóze posupného býka, jenž marně se snaží o vzhled co nejnevinnější. Řekl jsem si, že třeba proběhnout co nejrychleji mírně skloněnou plání, kam byl z Kostajniku dokonalý výstřel. Ve vzdálenosti 600 kroků tušil jsem přelom terénu, rád bych byl odhadl sráz a šíří údolí, ale marně. Pociťoval jsem tuto marnost trapně. Významné byly mi malé terénní vlnky na pláni. V duchu jsem za ně kladl místa, kde mezi jednotlivými ‚skoky‘ spočineme, než se dopracujeme prohlubně, a tím i krytu. A při tom všem zmocňoval se mne trýznivý pocit cizoty a neorientovanosti“ (tamtéž, s. 284–285). Skutečnost, resp. to, co je z ní dosažitelné pohledem, díváním se, je zproblematizována, neboť povaha dívání se proměnila: neznamená víc než nejisté, nespolehlivé a nezaručené zahlédnutí fragmentarizovaného celku. Na pozadí souvislého horizontu válečné krajiny se oku vybavuje obraz „rozbité“ celostnosti, obraz světa, jenž pozbyl jednoznačnosti. Jediné, co se pozorovateli v této liduprázdné topografii nabízí, jsou pouhá znamení nepřítelů a jeho aktivit: „Řekl jsem si: Podaří-li se mi nyní pětikrátě poplácati na zemi, aniž padne rána, je to dobré znamení. Provedl jsem svůj úmysl; orákulum dopadlo

¹⁶ Jak připomněl Thomas Anz, byla tato metafora běžná nejen v dobové publicistice, ale byla využívána i válečnou propagandou. Jí měly kupříkladu sloužit na přelomu září a října 1914 vydané pohlednice, na nichž se formou fiktivního divadelního plakátu oznamovalo vystoupení „Europäisches Welt-Theater“ s představením „Světová válka aneb Kdo se směje naposled, ten se směje nejlíp“, ve kterém vystupovali „Lord Anglie, velký náčelník lupičů“, „Slečna Marianne Francie, jeho milenká“, „Kozák Rusko, povoláním vrah a venkovský zloděj“, „Srbsko, vrah králů a vrhač bomb“, „Japonsko, žlutá opice“ ad. Na pozadí takto využívané metaforiky „válečného divadla“ Anz přesvědčivě dokládá, že kapitolu z Kafkova nedokončeného románu *Nezvěstný*, napsanou v říjnu 1914 a známou pod Brodovým názvem *Přírodní divadlo v Oklahomě*, lze na základě strukturálních, jazykových i obsahových vztahů číst také jako ironickou metaforu válečné mobilizace. Především v jazykové rovině lze nalézt řadu výrazů (kupř. „Truppe“, „Transport“, slovesa „melden“ a „aufnehmen“, excesivní užívání epitheta „groß“), zakládajících analogie mezi fiktivní reklamní a náborovou akcí divadelní společnosti v Americe a mobilizačními opatřeními v Praze v té podobě, jak o nich referoval dobový tisk (Anz 2000, s. 247–262).

v můj neprospěch“ (tamtéž, s. 285). Bitevní pole se proměňuje v znakové pole, jež je zdánlivě prázdné (neboť nepřítel nelze spatřit), a zároveň plné informací, které je pro zasvěceného pozorovatele proměňují ve vysoce sémiotizovanou krajinu, skládající se z bodů a zón vyššího a nižšího nebezpečí. Komplementárně k stupňující se vyprázdněnosti bitevního pole narůstala jeho „naplněnost“ jak vizuálními, tak akustickými znaky. Výše zmíněné „zdivadelňování“ tak zároveň znamená omezený obrat ke znakovosti, jež se nyní rozpoznává ve válečných poměrech, znakovosti jako výrazu zjištění, že „v moderní skutečnosti není nic jednoznačné a sotva co se dává přímo, že vše je v ní šifrou, jazykem, neboli, že ‚mezi realitou a významem‘ zeje průrva“ (Grebeníčková 1989, s. 93).

Toto zdivadelňování je projevem reflexe narůstající převahy umělého, či derealizace, o níž v souvislosti s válkou píše Virilio. Dokládá ji ukázkou z Jüngerovy knihy *In Stahlgewittern*: „V této válce, kde se pátilo spíš do prostoru než do lidí, jsem se cítil zcela odcizený sám sobě, jako bych pozoroval své dvojče... slyšel jsem, jak mi kolem uší hvízdaají drobné střely, jako by se otíraly o nějaký neživý předmět“ (Virilio 2007, s. 157). Podobně ve Weinerově povídce *Kostajnik* nabývá derealizace války, vyznačená zabíjením na dálku či anonymitou smrti, podoby depersonalizace a zvěčnění; v neúčastněném pohledu vypravěče-pozorovatele („Dívám se na mlčelivou šachovou hru“) se deštivou nocí postupující vojenská jednotka proměňuje v totálně odlišťený mechanismus prostého časoprostorového přesunu, při němž je vše lidské negováno (kolony „proudí“, „rozpadají se v řídké řetězce“ a „stahují se v klubka jako smetaná rtuť a rozprýskávají se v černé malé krůpěje“, Weiner 1996, s. 270), redukováno na pouhou věc: „V hrozném, chorobném tichu mám 17. divizi doslova za věc. A hnusně pošetílá nevěra mě napadá: nevěřím, že jsou v 17. divizi lidé, a nemám soucitu se 17. divizí“ (tamtéž, s. 270–271).¹⁷ Protagonistu povídky *Ztřeštěné ticho*, sedícího v periskopové komoře, kolmá předprseň chrání nejen před neustávající nepřátelskou palbou, kterou takřka netečně registruje a s chladnou rozvahou podle zvuku identifikuje směr a kalibr střel, nýbrž jej zároveň izoluje ve stavu neúčastněné lhostejnosti, s níž pozoruje bitevní pole a současně píše dopis domů: „Ale je mimo úkon pozorování a je mimo úkon psaní. Vbalen a vmotán v hrubou a drsnou tkáň, na ničem nelpí, vedle ničeho netkví, je mu jen, jako by ho divá přestřelka obráběla na soustruhu“ (tamtéž, s. 296). S touto depersonalizací kontrastuje konkrétní fyzičnost, hypertrofie smyslů, z nichž zprvu dominuje zrak: „Mám dojem, že moje zřítelnice jsou nehybné, jakoby atropinované [...]. Neslyším povelů, ne troubení, ne škemravého drnění telefonů vedle, ne výstřelů. Kol dokola odnikud ani hlásku; vše stíženo kletbou němoty“ (tamtéž). Tato suverénní převaha oka, umožňující onen odstup a distanci, pozorovat něco, co vůči pozorovateli zůstává oddělené, však mizí, jakmile je protagonista této výlučné pozice pozorovatele zbaven a je stržen vírem nesrozumitelných sil války: pořadí smyslů se obrací a na důležitosti nabývá sluch. A jsou to právě zvukové asociace, tentokrát jako součást subjektivních představ, jimiž důstojníková milenka ve svém dopise vyjadřuje

17 Psychoanalytik Sandor Ferenczi, jenž během války léčil v Budapešti případy válečných neuróz, potvrzuje, že vojáci, kteří byli na frontě konfrontováni s o(c)hromující mocí rozpoutaných materiálních sil a z toho plynoucí vlastní bezmocí, se uzavírali do sebe sama: „Libido se odvrací od objektu k Egu, zvětšuje přitom sebelásku a redukuje lásku k objektu až k úplné lhostejnosti“ (cit. podle Eksteins 1989, s. 213).

svou vnitřní spřízněnost s jeho osudem, doslova souznění v oné určující válečné zkušenosti mobilizace sluchu, školy naslouchání. Její „vnitřní sluch“ překonává distanci, jež ji od jejího milého dělí: „Co platno, že nevěřím v strašlivý obraz, jež mi vnucuje moje chorobná fantazie, jestliže se přesto vnitřní můj zrak neustává děsit neutuchajícího vraždění po všech krajích světa, kde stojíte proti sobě vy strašliví, a jestliže vnitřní můj sluch se nepřetržitě děsí nejdrásavějšího ryku? Nevěřím v onu hrůzu, nevěřím v její nepřetržitost, ale nemohu ji neslyšeti“ (tamtéž, s. 299).

III. „TRYSKLÉ SYNKOPY TICHA“

Černé, černé geysery, a trysklé synkopy ticha
 (po hřbetě obzoru přízračně klouzají včerejšky vyhublé na mátohy)
 — puklé synkopy ticha,
 puklé synkopy ticha
 (Richard Weiner: *Válka*)

S hrůzou myslím na to, smrt že by zde jednala mlčky
 (Richard Weiner: *Kostajník*)

Titul *Ztřeštěné ticho* označuje ústřední obraz povídky, přiléhavý k zásadní roli sluchového smyslového zážitku vojáků v poli. „První bitva působila na mne docela jinak, než jsem očekával. Ani nejmenší pocit strachu, jen nepříjemný pocit z hvízdání kulek,“ sděluje Weiner v jednom ze svých prvních dopisů z fronty (cit. podle Slavík 1964, s. 67). V povídce *Dvojníci*, úvodním čísle *Lític*, je válečné nasazení transformováno v *akustickou událost*, jejíž intenzita, stupňovaná napětím mezi pozvolna se přibližujícím — dosud spíše tušeným než slyšeným — hlukem fronty a napjatým tichem, vojáky „metodicky“ uvádí do situace vystupňované vnímavosti smyslů, vydrážděného napětí a neobyčejné citlivosti celé bytosti: „Nastalo válečné tažení. Zprvu pianissimo, s malými pochody a s noclehy slušnými, dni, kdy z kraje válka jakoby vymetena. Jen druhdy vzdálené hřmění děl; třesku pušek, upomínatelek nejnemilosrdnějších, dlouho jsme neslyšeli. Věru, jakoby metodické uvádění ve válečný děs. A pak pomalu crescendo [...]. Někdy vyjekla puška (kde?), přecválal kurýr. Ale ovzduší vyvatované tichem, tichem netrpělivě těhotným“ (Weiner 1996, s. 235). Duněním na bitevním poli, doprovázeným hřměním a rachocením děl, hukotem, syčením a třeskotem vybuchujících granátů, praskající střelbou kulometů začíná do té doby neznámé „obležení sluchu“ (*Belagerung des Ohrs*) (srov. Lethen 2000, s. 195). Toto „obležení sluchu“, představené jako široké spektrum zvukových efektů, jako by odpovídalo na otázku, jíž se otevírá povídka *Ztřeštěné ticho*: „Čím byly mu úklady pušky a šrapnelů?“ (Weiner 1996, s. 294). Ustavičný ohlušující hluk válečné vřavy je zachycen jako přátelský prožitek a zkušenost protagonisty povídky, mladého důstojníka, jenž nepřátelský útok prožívá jako v horečce, boj vnímá jako ve snu, v němž „vše je sluchem“¹⁸:

18 Příspěvek v jednom německém odborném vojenském časopise byl nadepsán *Das Ohr im Kriege* [*Ucho ve válce*], titulem symptomatickým pro dobu, v níž se sluch stává protagonistou války. Podle psychologické teze Paula Plauta „válečný život probudil nově uzpůsobené

„Tu se v dále rozkvákal náhle sbor pušek. Ne aby jako obyčejně repot jedné plodil chórus, accelerando, crescendo, nýbrž naráz sbor, rra-rra-rrut-rra, vysypaný, osazený. [...] Řeči se přetrhly. Ale není leknutí. Vše je sluchem. Pak — retete retate vri-vra-vron — každý tu na své místo. Stojí, čekají, přešlapují: co bude? — v dále: rra-rra-rrut; rra-rra; rrut; rra — diminuendo. — Ticho. — Ale na frontě dlouhé, dlouhé melou spodní proudy. — Ticho. — Kterási puška spustila. Pak z protějška ojedinele: penk. A: vzzz-pt. — Ticho. — Vzadu duplo si dělo. Odpověděli mu. Několik pušek samozvaně zachroptělo, jako když chrlí. A nyní: fččc-zt. Nad hlavami práskli v činelu. Šrapnel. Jeho olovené kulky zavaly (tamtéž, s. 295).

Tato rozmanitost a mnohočetnost zvuků vnímaných Weinerovým důstojníkem během bitevní vřavy — hřmění, rachot a praskání, doprovázející exploze granátů a šrapnelů — byla již současníky vnímána jako nezaměnitelný smyslový znak první světové války. „Nezměrnou hrůzu granátové palby není dost možné zveličit,“ referoval anglický válečný zpravodaj Philip Gibbs v článku *Im Granatfeuer* v listu *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt* z 27. 11. 1914: „Hluk byl ještě tísnivější než výhled na brzkou smrt. Hluk byl ve svém účinku strašný. Bylo možné vidět ohnivé blesky z několika nepřátelských děl, od nichž přicházel ohlušující hluk, pravidelně jako burácení hromu, přerušované náhlými otřesy, které byly dále přenášeny mozkiem a jako úděsný proces rozkladu zakoušeny celým tělem. A z výšky nad tímto dunícím hromem přicházel zvuk letícího granátu — tento do daleka znějící bzukot rozlícené ohromné včely, opouštějící svůj hořící úl — stále pronikavější a zpěvnější, dokud se zvuk nerozplyne v dunění exploze přinášející smrt“ (cit. podle Encke 2006, s. 152–153). Vojáci uprostřed tohoto „konglomerát[u] ran, břinkotů, hulákání, pištění, cvaků, dusání a šplounání“ (Weiner 1996, s. 308) museli pozorně naslouchat, napínat sluch a trénovat svou schopnost rozlišovat v širokém spektru zvuků, jež obléhaly jejich sluch: „V tom nová ohlušující rána, již předcházelo pištění meluzíny: osmnácticentimetrový granát, navštěvující zákopy den co den jednou či dvakrát, tlustý strýc“ (tamtéž, s. 307). Rovněž protagonista povídky *Kostajnik* se ubezpečuje o své schopnosti určit s absolutní jistotou druhy zvuků, kterým je jeho sluch vystaven: „Bavilo mě říkati při každé detonaci a při každém zasvištění projektilu: horské dělo — polní dělo — šrapnel — granát; rozeznával jsem štekavý zvuk rakouské pušky od zvuku srbské, která zní jako prásknutí bičem, a od ruské, pro jejíž detonaci jsem objevil výraz „hrotité mňoukání““ (tamtéž, s. 282). Na této schopnosti vojáků v zákopech zkušeně rozeznávat zvuky podle míry potenciálního nebezpečí závisela jejich šance přežít. „Člověk se velmi brzy naučí naslouchat jako zvíře v lese,“ shrnul tuto zkušenost Robert Musil v prozaickém fragmentu *Ein Soldat erzählt* (Musil 2000, s. 758).¹⁹ Musil, který jako důstojník sloužil

funkce smyslového aparátu, jež se dříve v normálním životě za odlišných životních a psychických podmínek neuplatnily“ (Plaut 1920, s. 33). Srov. Encke 2006, s. 123.

19 Werner Beumelburg píše ve stylizované apologii mechanizované války o vojákov: „Jeho ucho instinktivně zkoumá hluky. Vyzná se ve výstřelu, hukotu při jeho přibližování i dopadu. Z rozmístění kulometných hnízd si projektuje nepřítel. Vnímá, co se děje vpravo a vlevo, ačkoli to nemůže vidět“ (Beumelburg 1929, s. 313, cit. podle Köppen 2005, s. 223). Remarque v protiválečném románu *Na západní frontě klid* připomíná naopak, jakou daň platili nováčkové a rekruti, jimž dosud onen „sluch pro střely“ chyběl: „Tahle omladina [...] hyne, protože sotva dokáže rozeznat šrapnel od granátu, palba ty mladé lidi kosí, proto-

v Jižním Tyrolsku, si do deníku pečlivě zaznamenával akustické podoby smrtícího hluku nepřátelské palby a střelby: „Nad našimi hlavami to zpívá, hluboce vysoko. Baterie se rozlišují podle zvuku. tschu i roh oh — puimm. Když to dopadne blízko: tsch — tsch — bam. Dvakrát to krátce zasyčí a vyhodí tě to do vzduchu. [...] Zvuk střely je sílící, a poté když výstřel odchází, slábnoucí hvízdou, v němž se zvuk ei nestačí zformovat. Velké střely nevysoko nad vlastním postavením nechají zvuk zesílit v hukot, v burácení větru, jež má kovový vedlejší tón“ (Musil 1983, s. 324, 313). Permanentní „obležení ucha“ mohlo ovšem časem vést až k jisté otupělosti a lhostejnosti. „Píši v zákopu, jako nyní vždy, tu a tam kulka zasviští. Jakou je nám to už všední melodií. I šrapnelům jsme přivykli. Jen granát ještě vzruší, ale Srbové pečují, aby i to zevšednělo,“ svěruje se Weiner v dopisu z 22. 9. 1914. A ve stejném duchu píše zhruba o měsíc později: „Někdy nás vyruší granáty a šrapnely, ale na to jsme zvyklí, že nepraskne-li to velmi nahlas, často ani hlavy od čtení nezvedneme“ (Slavík 1964, s. 67).

Jeden z opakujících se motivů válečných fotografií zachycuje skupinu vojáků stojících před dělem, jak si v okamžiku výstřelu drží ruce u uší.²⁰ Organizátorům výstav, které v průběhu války měly obyvatelstvu v zázemí co nejnázorněji a nejživěji představit život na frontě a detailně proto aranžovaly uniformované a ozbrojené vojáky v zákopech,²¹ bylo fotografické zprostředkování zvukových dojmů nedostačné. Zda se podařilo realizovat plány zaznamenat rovněž hluk bitvy a ten pak přehrávat na fonografu, není však známo. Literární svědectví války — dopisy, deníkové zápisy, reportáže a válečné romány — tvoří v tomto smyslu protějšek k četným amatérským fotografiím jako němým reprezentacím „nezvučného inventáře bitevního pole“ (srov. Lethen 2000, s. 196). Jak lze hluk, či „cvičení ve slyšení“ reprezentovat literárně? Jak zprostředkovat vjemy a ataky, jimž bylo vystaveno ucho ve válce?²² Ci-

že nováček úzkostlivě naslouchá ječícím těžkým šifonerům, které mu neublíží, neboť dopadají daleko za prvním sledem, a přitom přeslechne tiché hvízdavé bzučení těch malých potvor, co se nad nimi ploše rozprsknou. [...] Cvičíme jejich sluch, aby bezpečně poznal zákeřný cvrkot těch malých věčiček, které je sotva slyšet; ale oni se musejí naučit rozpoznávat z celkového kraválu to komáří bzučení“ (Remarque 1967, s. 79).

20 Literární transpozici tohoto motivu nalezneme kupř. v románu *Mladá žena z roku 1914* Arnolda Zweiga: „Vypálilo těžké dělo, nic více, jedno z oněch set, která se v této krajině schovala v roklích za pahorky. Příšerný zvuk prozrazoval zuřivost ničení, ohromnou sílu, jíž vzdorovat člověk nebyl s to. Ani jeden muž již nepromluvil. Bledí a rozčilení ukazovali jeden druhému černý obrovský hmoždíř, jehož černá hlaveň směřovala přímo vzhůru. Zazněl druhý výstřel. Oslňující blesk, ohromující rána, na okamžik bylo v ohňovém snopu viděti, jak černé tělo popojelo proti nebi. Bubínky v uších téměř praskaly, všichni s otevřenými ústy tiskly ruce na uši. Ale třetí výstřel již nepadl. Mlčky šli kupředu“ (Zweig 1932, s. 277).

21 Jak referoval *Prager Tagblatt* 19. listopadu 1915, byl na Císařském ostrově předveden vojenský zákop, který se těšil velkému zájmu obyvatelstva: „Zejména neděle přivádějí tisíce návštěvníků na Císařský ostrov k prohlídce velkorysého vojenského zařízení, jež každému návštěvníkovi nabízí mnoho zajímavého i poučného“ (*Prager Tagblatt*, 1915, č. 320, 19. 11., s. 5). Srov. Kafkův deníkový záznam z 6. listopadu 1915: „Pohled na mravenčí hemžení publika před zákopy a v nich“ (Kafka 1998, s. 178).

22 Doplňme, že zvukové vjemy a ataky, především exploze a výbuchy granátů, byly rovněž častým výtvarným námětem. K nejnámějším příkladům patří obraz *Canon en action* (1915) Gina Severiniho, na němž je pro umocnění akce střelejícího děla využito onomatopoických

tované ukázky — z textu uměleckého, publicistického i deníkového — nabídl řadu příkladů z „katalogu“ hluků a zvuků, transkribovaných a písemně fixovaných pomocí onomatopoeia i metafor a přirovnání, vystihujících zvukové kvality „(ne)slyšitelné“ války. V tomto úsilí zachytit zvukovou podobu války patří nepochybný primát italským futuristům. Marinetti se ve své první sbírce „poezie osvobozených slov“ *Zang Tumb Tuum* (1914), kterou otevíral starší manifest futuristické poezie *Destrukce syntaxe — nespoutaná obraznost — svobodná slova*, snažil prostřednictvím různých typografických a ortografických variací vyjádřit vlastní zkušenosti z válečných tažení do Etiopie a na Balkán. Marinettiho experimentální „román“ ve verších *8 Anime in una bomba* (Osm duší v bombě, 1919) přetváří řady zvuků v obrazový/obrazný prostředek, jímž rozbíjí literární konvenci řádku: k vyvolání efektu letícího šrapnelu jsou jednotlivá písmena, jež mají sugerovat jeho hukot (tum rrrrrr ua ua), uspořádána do tvaru balistické křivky, v okamžiku exploze se „bomba“ rozprskne všemi směry do několika řad písmen (BRAAANG BRAGRAA SCRAAAAGRAANG BRAAAN), jež mají zvuk nejen pomocí onomatopoeia transkribovat, nýbrž díky typografii (různé velikosti písmen) zprostředkovat i jeho sílu. Literární ztvárnění války podává samozřejmě odlišný obraz než fotografie, film či výtvarné umění, současně však — jak ukazuje příklad italských futuristů — může docházet k transferu jednotlivých technik z jednoho média do druhého.

Zatímco futurismus setrval u přímého napodobování zvuků války prostřednictvím onomatopoeické imitace, vydali se jiní autoři cestou *metaforizace* a *alegorizace* zvuku/ů bitevního pole. Robert Musil dosud neznámou zkušenost slyšení, kterou zachytil již ve svých válečných denících, později metaforicky ztvárnil ve válečné epizodě povídky *Kos* (1928),²³ odehrávající se „v slepé uličce, v mrtvém úhlu bojové linie v Jižním Tyrolsku“ (Musil 1991, s. 367, zvýraznil P. M.). Ucho adaptované na terén bitevního pole, v němž je blížící se nebezpečí zrakem sotva vnímatelné, již není pouhým receptorem, nýbrž „orgánem strachu“, který se spíše zaposlouchává, než že by prostě jen slyšel: „V tom okamžiku jsem uslyšel tichounek zvonění, které se přibližovalo k mé tváři uchváceně hledící vzhůru. Mohlo tomu být samozřejmě i naopak, že jsem nejdříve uslyšel to zvonění a teprve pak jsem pochopil, že se blíží nebezpečí; ale v téže chvíli jsem už věděl, že je to letecký šíp. [...] Byl jsem napjatý a vzápětí jsem

slov, či obraz Maxe Beckmanna *Die Granate* (1915), zachycující vlnu postupující po explozi, trhající lidská těla a znetvořující lidské tváře. Z dalších jmenujme alespoň *Explosion* (1917) Geoga Grosze, *Explosion* (1915) a *A Bursting Shell* (1915) C. R. W. Newinsona (srov. Bauer 2010, s. 248). Působivost bojového nasazení dělostřelectva — zatím ještě během vojenského cvičení — dokládá rovněž Kubištův obraz *Pobřežní děla v boji s loďstvem* (1913), blízký futurismu jak svým zájmem o dynamiku válečné akce, tak svým výtvarným řešením. Jako strhující estetický zážitek je představeno válečné dění také na skice *Nálet na Pulju* (1915). I zde futuristickým postupům odpovídá „vedení světelných drah světlometů, přibližujících děje a dynamicky přesekávajících vzdušný prostor“ (Nešlehová 1984, s. 160).

23 Na konci září roku 1915 sloužil Musil v Jižním Tyrolsku, mezi Levicem a jezerem Caldona-zzo, když u Tenny, přímo vedle něj udeřil do země letecký šíp či granát. Musil si tento zážitek poznamenal do svého deníku, na přelomu let 1915 a 1916 jej zpracoval v prozaických fragmentech *Ein Soldat erzählt*, příp. *Der Gesang des Todes — Der singende Tod*, definitivní podobu mu dal v druhém oddílu povídky *Kos*, publikované nejprve časopisecky v roce 1928 a poté jako závěrečné číslo souboru *Nachlaß zu Lebzeiten* (*Pozůstalost za života*, 1935/1936).

ucítil ten zvláštní pocit nijak neodůvodnitelný pravděpodobností: ten mě zasáhne“ (tamtéž, s. 370). Zvuk vydávaný leteckým šípem, svrženým nepřátelským letadlem, vyvolává jakousi akustickou halucinaci, jež je ve vypravěčově podání proměněna ve zvukovou událost, jejíž charakter závisí na subjektivním vnímání naslouchajícího: „Nejdříve jsem se podivil tomu, že to zvonění snad slyším jenom já. Potom jsem si myslel, že ten zvuk zase ustane. Ale neustal. [...] A v té chvíli, kdy jsem si uvědomil, že jen já slyším ten vzdálený zpěv, vzlétlo mu něco ze mne vstříc: nějaký paprsek života; právě tak nekonečný jako ten seshora přicházející paprsek smrti“ (tamtéž). To, co bylo v lékařských zprávách z fronty, popisujících válečné neurózy, líčeno jako „sykot ve vzduchu“, je u Musila metaforizováno jako „zpěv smrti“. Ucho je doléhajícímu hluku vydáno všanc a individuum, zaposlouchávající se do toho, co přichází z vně, je chtě nechtě zapojeno do vnějšího dění: „Trvalo to dlouho, stále jsem slyšel, jak se to dění přibližuje. A ten tón byl zaměřen na mě, byl jsem s ním spojen a nepochyboval jsem ani dost málo o tom, že se se mnou stane něco rozhodujícího“ (tamtéž, s. 371).

Ve všech verzích zpracování zážitku ze září roku 1915 kladl Musil důraz na to, aby vypravěč a současně protagonista byl agnostikem, jemuž je cokoli transcendentního a metafyzického vzdáleno. A přece jej ona zvuková událost, vymykající se rozumu, vystaví kvazimystické zkušenosti, jež má řadu styčných bodů s epifanií: zjevením božstva či čehosi posvátného, projevujícího se skrze něco smyslově konkrétního („tichouké zvonění“, jež posléze přechází ve „vzdálený zpěv“ a „tenoučký, zpívající, prostý vysoký tón“, v němž je „cosi neskutečného“). I přes vědomí blízkosti se smrtelného nebezpečí není protagonista schopen se bát, nýbrž je uveden do stavu vytržení či uchvácení, v němž očekává k němu mířící střelu jako epifanii boha: „Neměl jsem ani jedinou myšlenku toho druhu, jak se snad dostavují v okamžiku loučení se životem, všechno, co jsem cítil, směřovalo do budoucnosti, prostě jsem si byl jist, to musím říct, že v příští minutě ucítím v blízkosti svého těla blízkost Boží. A to rozhodně není málo u člověka, který od osmi let v Boha nevěřil“ (tamtéž). Zvuk mezitím nabyl „tělesnosti“, sílil a „náhle se zpěv proměnil v pozemský tón“, aby vzápětí po svém dopadu byl pohlcen zemí a „zmlkl“. Přestože epifanie přichází znenadání, náhle a trvá jen krátce, uchovává si oživující sílu, jež člověka otevírá čemusi podstatnému: „Kdyby někdo byl řekl, že *do mého těla vjel Bůh*, nezasmál bych se. Ale ani bych tomu nevěřil. A přesto, kdykoli si na to vzpomenu, hrozně rád bych něco takového prožil ještě zřetelněji“ (tamtéž, s. 372, zvýraznil P. M.). Aluze na biblickou historii neposkvrněného početí, podle níž duch svatý vstoupil Mariiným uchem, umocňuje výjimečnost akustické zkušenosti. Tuto výlučnost exponoval Musil již volbou archaické zbraně: letecký šíp se svou zacíleností odlišoval od nevypočitatelného rozptýleného působení explodujícího šrapnelu či granátu.²⁴ Pro vojáka v zákopech, uprostřed nepřátelské palby, měla pravděpodobnost, že bude zasažen, akustickou podobou: čím intenzivnější byl ohlušující hluk výbuchů a ran, tím vyšší byla pravděpodobnost zasažení, tím bezprostřednější byla blízkost smrti. V prozaickém fragmentu *Gesang des Todes* Musil palebná pásma zákopové války charakterizoval pojmy „nahodilé rozvržení“

²⁴ Letecký šíp se pro nedostatečné možnosti přesného zaměření brzy ukázal být zbraní málo efektivní a anachronickou. Srov. u Musila: „[...] ale právě že se moc často netrefily (letecké šípy — pozn. P. M.), přestalo se jich brzy zase užívat“ (Musil 1991, s. 370). Srov. Encke 2006, s. 174–175.

a „rozptyl“, proměnil je na „bitevní pole pravděpodobnosti“ (srov. Berz 1990, s. 283), na němž je smrt — stejně anonymní jako nepřátelská palba — již jen otázkou statistiky: „Každý den si odnáší své oběti, má stálý týdenní průměr, tolik a tolik procent, a důstojníci generálního štábu divize s nimi počítali už tak neosobně jako nějaká pojišťovací společnost. Ostatně my sami také. Instinktivně známe svou šanci a cítíme se pojištěni, třebaže ne právě za příznivých podmínek“ (Musil 1991, s. 369). Musil tuto nahodilou smrt, jež je „následkem“ statistiky, individualizoval, vrátil jí její „archaickou“ autoritu, charakter jedinečnosti: „být osobně vyvolen navzdory statistice,“ jak to vyjádřil ve fragmentu *Ein Soldat erzählt* (Musil 2000, s. 754). Vrátil jí podobu, v níž je zkušenost smrti zdrojem smyslu („a teď v neurčité blízkosti smrti rozkvetne zvláštní vnitřní svoboda“, Musil 1991, s. 369), čímž ji postavil proti nesmyslné smrti anonymní, hromadné, mechanické a nepředvídatelné. Musil svůj osobní válečný zážitek proměnil na několika stránkách povídky v pozoruhodně komplexní metaforický obraz války jako kolektivní zkušenosti společenské agrese, exploze sil zpochybňujících racionalitu a na ní založenou civilizaci, obraz války, uchopené v napětí a zneklidňující syntéze statistiky a jedinečné události, rozptýleného hluku smrtící techniky a epifanického zážitku „zpívající smrti“.

Weinerova povídka *Ztřeštěné ticho* podává jiný příklad metaforizace a alegorizace bitevní vřavy a s ní spojených zvukových efektů. Bitevního pole se zmocnilo — řečeno Weinerovým titulním metaforickým obrazem — ztřeštěné ticho: „Ale vše, co kde zaznělo, neodcházelo, nedoznivalo. Hřmoty, zvuky i hnutí zůstávaly, tuhly, jakmile byly vydány, a majíce všechny kvality akustické, byly přece tak málo, tak málo zvuky, poněvadž jim chybělo jediné — plynulost. A tak se stalo, že sluch už nezmáhal tuto ztuhlou trvanlivost; nervy vzdaly se reakce a místo reakce smyslové vstala ta, pro niž se musilo rozhodnouti jeho polovědomí. A uvrhla ho v ztřeštěné ticho“ (Weiner 1996, s. 308). Hluk bitevní vřavy není od určitého momentu vnímán pouze smyslově, nýbrž je jako psychický fenomén paradoxně pocítován jako ticho: „Už ani růst orkánu, ani jeho občasný odliv se nevnímá, vše se utívá jako jednotvárné furiózo. Jsi vmučen v cosi; več přeosobně? Ale za kolmou — ach, ryk obalen tichem. Ne! V ryku ticho tkví. V intervalech mezi ranami obleva srdcí a při každém prásk! vyděsí se víra, že přežijí, a tuhne. Vmotán v hrubou a drsnou tkáň zvonivých, hořících, třískajících zvuků, povyků a ryků jako v sen [...]“ (tamtéž, s. 296). Vyvolává paradoxní představu „ryčného ticha“, ticha „které ohlušuje“, „utišení, které dštilo z povyku“ či ticha „prosekávané[ho] hvizdem, sykotem a rykem“: „A zase už je to pouze hvizd a sykot a ryk, tvořící ticho. A nemíjejí a tkví“ (tamtéž, s. 312). Atribut „ztřeštěný“ nese především význam pomatenosti, nesmyslnosti, bláznovství, šílenství, něčeho, co je smyslu zbavené, vyvolává však i zvukové asociace něčeho, co třeští a řinčí, břeskně, pronikavě zní, stojí tedy v kontrární opozici vůči významu/ům ticha jako stavu bezhlučnosti, ale také klidu a nerušenosti. Komplementarita ticha a hluku reflektuje smyslovou situaci, dobře známou z bojišť první světové války: vojáci byli zatíženi nejen nepřetržitým hlukem palby a detonací, nýbrž i „vytouženým“ tichem, které mohlo být kdykoli přerušeno náhlým, neočekávaným dopadem granátu, tichem, které při nepomíjejícím nebezpečí kladlo na vojáky v zákopech nejvyšší senzorické nároky a bylo příčinou válečných neuróz jako masového fenoménu. „Co se Schürerovi stalo, troufám si uhodnout,“ píše Weiner 23. 10. 1914 ze srbské fronty: „Ve válce se tomu říká Nervenschock a je to nemoc hrozně rozšířená. Vydržet, když vám nablízku pukne granát

z patnáctimilimetrového děla, to předpokládá dobré nervy“ (cit. podle Slavík 1964, s. 68). (Ne)schopnost ovládat své nervy na hranici mentální únosnosti se stala zkušeností celé jedné generace, jejíž echo lze zaslechnout i v článku *Co říkal muž, jenž napsal válečné povídky*, „slovu autora“, jímž Weiner doprovodil právě publikovaný soubor svých válečných povídek *Lítice*. Právě v onom muži z titulu článku, představujícím se jako „český spisovatel“, který ve stavu horečnaté mysli, ne nepodobný šilenci či pomatenci, odříkává „odstavce ze své knihy, která se dotiskuje“, lze rozpoznat Weinerův zašifrovaný „autoportrét“: „Po celý ten čas mlčel a mluvil a neřekl ani slova a křičel tak, že nastalo úplné ticho, v němž nebylo lze postihnouti vlastního hlasu, takový byl řev, a nikde ani hlásku“ (Weiner 2002, s. 219). Muž očividně trpí zjevnými projevy válečné neurózy, metaforicky vyjádřené oním akustickým dojmem, který si Weiner odnesl ze svého nasazení v boji na srbské frontě, dojmem, v němž se zpochybňují vžité smyslové vztahy. Dvě protikladné akustické zkušenosti ticha a hluku již nestojí proti sobě, nýbrž se kříží, prolínají, koexistují, vzájemně umocňují.

Z vystupňovaného přetlaku doléhající a naléhající smyslové zkušenosti hluku války se rodí ticho jako zkušenost psychologická: „[...] nervy vzdaly se reakce a místo reakce smyslové vstala ta, pro niž se musilo rozhodnouti jeho polovědomí. A uvrhla ho v ztřeštěné ticho“ (Weiner 1996, s. 308). Hrůza prožívaného válečného dění, zkoncentrovaná v smyslově psychické představě „ztřeštěného ticha“, žene protagonistu povídky do „roztodivných souvislostí“ jeho vlastní minulosti, uvádí do psychického stavu, který je charakterizován atributy divný, dvojí, či podvojný. „Ztřeštěné ticho“ vyjadřuje psychickou zkušenost, korespondující s klíčovým tématem Weinerova díla, tématem rozpolcenosti a podvojnosti člověka, jímž se manifestuje komplex nepochybné a nezpochybnitelné, avšak (dosud) nerozpoznané viny (srov. Chalupecký 1992, s. 20). „Ale to, nač vzpomíná s vyčítavým skoro svědomím, klade se okolo srdce jako těsný pancéř, hmotařsky je zavaluje a jest to bolest tak ztřeštěně ztuhlá jako kópule ztřeštěného ticha. — Jeho zrady, jeho faleš, jeho lež a jeho podlý vzdor“ (Weiner 1996, s. 309). Zprvu neurčitý pocit viny („Čím jsme se to jen prohřešili? Zajisté jsme se prohřešili“, tamtéž, s. 296) pod tíhou ztřeštěného ticha nabývá konkrétnějších obrysů: „Jak jen vše slyší a jak je to nehybné! Jak jen cítí výčitky svědomí a jasně slyší píseň, kterou vždycky nenáviděl, a shledává, odevždy že byla předtuchou ztřeštěného ticha: A já pořád, kdo to je, / že nám nedá pokoje. / A já pořád, kdo to tluče, / on to bednář na obruče. Obruč však má pneumatiku, lehce se kutálí a on, výborně cvičený august, výborně na ní balancuje. To se to pěkně jede! Jen kdyby větru nebylo, větru, který skřípe jako pila na suku, a skřípot kdyby se nelípal! A kdyby nebylo bílých a rudých obláček, přičarovaných co chvíle mezi nebe a zemi, obláček chrastících jako špatný celuloidový míč, a kdyby se to chrastění nelípalo! A nebyti chrchlů černé země — tu a tam, onde, zde, funících a chraptících jako prasklý kontrabas, a kdyby se to nelípalo! Jen když však jede obruč s pneumatikou! [...] Pán vytáhl šavli a snad myslí, že vyhlíží jako Štěstěna na svém kole“ (tamtéž, s. 310–311).

Slova dětské říkanky evokují vypravěči svět dětských her, neméně krutých než válečné dění. Avšak nejen to. Dramatické obrazy živlu vzduchu a země v citovaném úryvku mohou ukrývat i alegorický smysl, poukazující na podstatnou souvislost duševního stavu člověka a světa, určeného komplexem melancholie. Motiv obruče nás obrací k hlavnímu proudu alegorického zobrazování melancholie, s níž se od doby baroka spojuje téma marnosti — *vanitas*. Téma pomíjivosti a rozkladu všech pozem-

ských věcí má svůj kontrast v motivu hrajících si dětí. *Ludus puerorum* patří k atributům, které melancholie čerpá ze saturnského mýtu, v němž bůh Saturn splynul s řeckým Kronem a ten zase s Chronem — bohem času. V obrazné konstelaci citovaného úryvku se melancholické živly země (Saturn byl původně bohem setby) a vzduchu (černá žluč jako tělesná šťáva, zakládající melancholickou povahu, má u Aristotela vlastnosti vzduchu — pneumatu) spojují s tématem času, prizmatem melancholie nahlíženým v jeho pomíjivosti (a prázdnotě). Všeobjímající *vanitas* je spojena nejen s pomíjivostí a se smrtí, ale také s naprostou lhostejností času a světa vůči člověku. V obrazu bednáře, který pořád tluče na obruče, lze vidět protějšek k alegorické figuře smrti měřící čas z povídky *Kostajnik*, se kterou *Ztřeštěné ticho* tvoří jakýsi diptych, v němž je zachycena přímá frontová zkušenost. Obě alegorické figury jsou těsně svázány jednak s vystupňovanou intenzitou sluchového vnímání jako nezaměnitelným smyslovým znakem zážitku fronty, jednak otevírají hrdinům obou povídek cestu do jejich vlastního nitra, „rytmizují“ proces odkrývání viny. Figura smrti měřící čas uzavírá řadu alegorických obrazů, do nichž je vepsána „interpretace“ důstojníkovy životního příběhu jako osudově předurčeného sledu nevyhnutelných katastrof. Ne náhodou tuto řadu otevírá „kolo Štěstěny“: „Bloudíme trochu. Tu onde možná číhá nástraha. [...] Přistříhovány hodiny, házené v kolo Štěstěny. Točí se, točí“ (tamtéž, s. 271). V povídce *Ztřeštěné ticho* může pomíjivost, křehkost a vratkost lidského života symbolizovat míč, upomínající na kouli, ikonografický symbol Saturnu. Tak se koule koule, tak se točí kolo času, které je zároveň i kolem Štěstěny.²⁵ „Svět jest kolo, jenž se točí / prudce chvěje, hlučí, zvučí / Kdo mu v centrum neusedne / zamotá se a vypadne,“ uzavírá Komenský motto k *Centrum securitatis*.

Paradoxní spojení „ztřeštěné ticho“ není jen metaforou, postihující neobvyklý zvukový efekt spojený s válečným děním. Znamená víc než reflexi zvukové zkušenosti války. Jak postřehl Karel Šrám, ticho představuje pro Weinera „ústřední smyslový zážitek, hlubší a plnější než jakýkoli jeho zážitek zrakový“, a „doléhající ticho vytváří jakýsi spodní tón celého Weinerova díla“; stalo se mu „zvukem ráje“ (Šrám 2004, s. 32). *Ztřeštěné ticho* lze tak vykládat jako metaforu jeho ztráty v důsledku viny a kletby. Vyhnáním z ráje je člověk odsouzen k životu v klatbě, nenávratně pozbyl celistvosti. „[...] ticho tak celistvé jako hlazená smolivcová koule; jím promlouvá ke mně to, na čem mi jediné záleží [...]“, čteme v úvodu Weinerova *Lazebníka* (Weiner 1998, s. 9). V básni *Válka* (datována 4. října 1927) ze sbírky *Mnoho nocí*, v níž se Weiner navrácí ke své válečné zkušenosti, vystupuje do popředí opět zvukový smyslový zážitek v podobě ústředního metaforického obrazu „trysklých (resp. puklých) synkopů ticha“, jež lze číst jako variaci na „ztřeštěné ticho“ ze starší povídky: „Černé, černé geysery, a trysklé synkopy ticha / — peřesté mlčení lesů, jak zpíváš ty! — / trysklé synkopy

25 Koule patří k jednomu z privilegovaných symbolů, kolem nichž vykristalizovala teorie melancholie, a nechybí ani na Dürerově listu *Melencolia I*, na němž má symbolizovat sílu hloubavcovy myšlení. Již od antiky však koule především platila za symbol smrti a štěstí: „[...] smrt a štěstí stojí (spí) na jedné společné kouli a záleží na náhodě, kdy a kudy se s nimi pohne. Koule má nekontrolovatelnou moc, koule se sem tam, ze všech očekávání si dělá bláznů, a zatímco je sama co nejdokonaleji uzavřeným a nerozebratelným tělesem, svým pohybem vyjadřuje onu konečnou nejistotu a bezdomoví, kterých se dostalo dětem Saturna, melancholikům“ (Földényi 2013, s. 86).

ticha, / trysklé synkopy ticha / (dům Usherův; Usherův dům, hnilý pád vin), / marně výstražné metly bloudů / zdupány schváceným řevem holomků vulgárních pravd“. Do kontrární a zároveň komplementární opozice k němu je postaven obraz antropomorfizovaného ticha, v jehož gestu rozpoznáváme známé gesto alegorické figury melancholie: „A byla tu ticha, ticha ležící na kručinkách, / s paží v lokti překrásně ohnutou, / a sunoucí pod hlavu myslivou, zadumanou, / šetrně ruku“ (Weiner 1997, s. 251). Alegorie je jazykem melancholie, pramenící z tragického roz-poznání nezajištěnosti a vratkosti lidského bytí, jež se na frontě v každém okamžiku mohlo zvrátit v „nic“. Jádrem tohoto katastrofického a smrtelného poznání, zrozeného frontovou zkušeností noci, je otřesení důvěry v „den“, „život“ a „mír“, jímž se však podle Jana Patočky současně otevírá — „tváří v tvář otřesenému světu“ — nová perspektiva ve smyslu prohlédnutí nesmyslnosti nejen dosavadní války, nýbrž i dosavadního života. V ní je fronta jako místo, kde se vše lidské hrotí a zaniká, přehodnocena, otřes frontou a válečným děním, v němž je člověk „pouhé relé“ (Patočka 1990, s. 132, 134, srov. k tomu „akustický“ obraz, ve kterém je Weinerovu důstojníkovi „jako by ho divá přestřelka obráběla na soustruhu“, Weiner 1996, s. 296), zakládá možnost obratu, nabývá pozitivnosti.²⁶

V závěru analyzované povídky *Ztřeštěné ticho* se rovina aktuálního válečného dění stále těsněji propstupuje s rovínou důstojníkových vzpomínek, až smrtelná rána splyne s ranou pěstí uštědřenou v klukovské rvačce, v níž se zastal ošklivého děvčátka sirotka: „Cítí znovu onu ránu pěstí, cítí ji jako hrdost — ano. [...] Z vyzuřeného zvukového akumulátoru vyvěrá pramen, jenž pouze bublá, a z klubka minulosti odvíjí se náhle hladká niť, prosta kazů, prosta uzlů — souvislá. Jest mu, prsty že mu klouzájí po desce hlazeného dřeva s pocitem nesmírné libosti nadfyzické. Lukyniak klečí u svého pána a hledí bezradně na malou ránu v prsou mrtvého těla. [...] Je večer, je noc. A teď každý už ví, že je ticho“ (tamtéž, s. 313–314). A tehdy, jak to vyjádřil Miroslav Rutte, „šílený mumraj duše, účtující se sebou samou před tváří nekonečna, končí se zřícením do ticha absolutního“ (Rutte 1929, s. 164). V okamžiku smrti se život uzavírá ve své celistvosti, smrt je — řečeno s Chalupeckým — „všude posledním slovem Weinerovy naděje“ (Chalupecký 1947, s. 40). Důstojníková smrt symbolizuje osvobození a vykoupení, jeho obět je absolutní zkušeností fronty, jejíž význam spočívá jen v ní samé: obět jako zahlédnutí smyslu na/z pomezí nicoty. Komplementárně k povídce *Kostajnik* spouští akustický smyslový zážitek epifanii, skrze niž oba protagonisté zakouší v krajním momentu svého života pocit celostnosti, plnosti. Oproti negativní epifanii *Kostajniku*, ústící v oxymórický obraz *plného Nic*, důstojníka v povídce *Ztřeštěné ticho* se v okamžiku smrti, v níž se intenzivní vjem přítomného frontového dění spojí s jeho minulostí, zmocní onen „přemáhající pocit smysluplnosti, kterou však je těžké formulovat“ (Patočka 1990, s. 133).

Tato otázka (ne)sdělitelnosti osobní zkušenosti fronty, onoho „otřesu frontou“, a tedy problém adekvátní reprezentace „moderní“ války, jež by podala „zduchovenlý odraz její v nitru člověka“ (Weiner 2002, s. 220), představuje výzvu estetické praxi, v níž nezastupitelné místo náleží umělecké fikci: úkol obdařit smyslem prožitek nesmyslnosti a nesnesitelného děsu. Poté, co si posluchač Ájeden v Musilově

²⁶ „[...] fronta nikoli jako otročení životu, nýbrž jako nesmírné osvobození právě od této služebnosti“ (Patočka 1990, s. 140).

povídce *Kos* vyslechl poslední ze tří příběhů, obrátí se na vypravěče Ádvě s otázkou, zda to vše mělo nějaký společný smysl. A dostane se mu odpovědi: „[...] takhle se to všechno právě událo; a kdybych ten smysl znal, nemusel bych ti to asi vypravovat. Ale je to, jako když slyšíš šepot nebo jen šumot a nedovedeš to rozpoznat“ (Musil 1991, s. 379–380). Válka, v níž propast negativity zkušenosti (onen „hnilý pád vin“ z básně *Válka*) dosáhla svého dna, se ve Weinerově tvorbě inspirované zážitkem fronty nakonec ukazuje jako takřka pozitivní předpoklad tvořivé produktivity a tvůrčího sebepotvrzení, válečná destrukce se v procesu psaní obrací v konstrukci textu moderny ve znamení melancholie, do níž se promítá nejhlubší projev fronty: „vykloněnost života do noci, boje a smrti“, „proměna životního smyslu, který zde škobrtne o nic, o nepřekročitelnou hranici, v níž se všechno mění“ (Patočka 1990, s. 138).

LITERATURA

- Anz, Thomas:** Kafka, der Krieg und das größte Theater der Welt. In: Uwe von Schneider — Andreas Schumann (eds.): *Krieg der Geister. Erster Weltkrieg und literarische Moderne*. Königshausen & Neumann, Würzburg 2000, s. 247–262.
- Anz, Thomas:** Motive des Militärischen in Kafkas Erzähltexten seit August 1914. In: Manfred Engel — Ritchie Robertson (eds.): *Kafka, Prag und der Erste Weltkrieg. Kafka, Prague and the First World War*. Königshausen & Neumann, Würzburg 2012, s. 173–183.
- Apollonio, Umbro:** *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1908–1918*, přel. Christa Baumgarth a Helly Hohenemser. DuMont Schauberg, Köln 1972.
- Bahr, Hermann:** Expressionismus. In týž: *Expressionismus. Kritische Schriften XIV* (hrsg. von Gottfried Schnödl). Weimar 2010, s. 77–82.
- Bauer, Michal:** 1914. Hledání silného člověka. In: Vladimír Papoušek a kol.: *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1906–1923*. Academia, Praha 2010, s. 233–249.
- Bauer, Michal:** 1915. Rok smrti. In: Vladimír Papoušek a kol.: *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1906–1923*. Academia, Praha 2010, s. 250–267.
- Beckmann, Max:** *Briefe*, sv. I: 1899–1925, ed. Klaus Gallwitz, Uwe M. Schneede, Stephan von Wiese a Barbara Golz. Piper, München — Zürich 1995.
- Benjamin, Walter:** *Literárněvědné studie*, přel. Martin Ritter. OIKOYMENH, Praha 2009.
- Benjamin, Walter:** *Dílo a jeho zdroj*, ed. Růžena Grebeníčková, přel. Věra Saudková. Odeon, Praha 1979.
- Berz, Peter:** *Der Fliegerpfeil. Ein Kriegsexperiment Musils an den Grenzen des Hörraums*. In: Jochen Hörisch — Michael Wetzel (eds.): *Armaturen der Sinne. Literarische und technische Medien 1870 bis 1920*. Wilhelm Fink Verlag, München 1990, s. 265–288.
- Beumelburg, Werner:** *Sperrfeuer um Deutschland*. Oldenburg 1929.
- Block, René:** Die Summe aller Klänge ist grau. In: *Für Augen und Ohren. Von der Spieluhr zum akustischen Environment* (Ausstellungskatalog der Akademie der Künste). Akademie der Künste, Berlin 1980, s. 103–146.
- Eksteins, Modris:** *Rites of Spring. The Great War and the Birth of the Modern Age*. Lester & Orpen Dennys Publishers, Toronto 1989.
- Encke, Julia:** *Augenblicke der Gefahr. Der Krieg und die Sinne. 1914–1934*. Wilhelm Fink Verlag, München 2006.
- Földenyi, László F.:** *Melancholie. Její formy a proměny od starověku po současnost*, přel. Robert Svoboda. Malvern, Praha 2013.
- Grebeníčková, Růžena:** O některých motivech u Waltera Benjamina. *Estetika* 26, 1989, č. 2, s. 87–106.
- Grebeníčková, Růžena:** Expresionismus jako hnutí a směr. *Kritický sborník* 14, 1994, č. 3, s. 9–18.

- Hořejší, Jindřich:** *Básně*. Československý spisovatel, Praha 1956.
- Chalupecký, Jindřich:** *Richard Weiner*. Aventinum, Praha 1947.
- Chalupecký, Jindřich:** *Expresionisté*. Torst, Praha 1992.
- Jünger, Ernst:** *Der Kampf als inneres Erlebnis*. In *týž: Essays I. Betrachtungen zur Zeit. Sämtliche Werke*, sv. 7. Klett — Cotta, Stuttgart 1980, s. 9–103.
- Kafka, Franz:** *Deníky 1909–1912*, přel. Josef Čermák. Nakladatelství Franze Kafky, Praha 1997.
- Kafka, Franz:** *Deníky 1913–1923*, přel. Věra Koubová. Nakladatelství Franze Kafky, Praha 1998.
- Kafka, Franz:** *Dopisy Felici*, přel. Viola Fischerová. Nakladatelství Franze Kafky, Praha 1999.
- Kafka, Franz:** *Povídky 3. Manželský pár a jiné texty z pozůstalosti*, přel. Jiří Stromšík. Nakladatelství Franze Kafky, Praha 2003.
- Kittler, Wolf:** *Grabenkrieg — Nervenkrieg — Medienkrieg*. Franz Kafka und der 1. Weltkrieg. In: Jochen Hörisch — Michael Wetzell (eds.): *Armaturen der Sinne: Literarische und technische Medien 1870 bis 1920*. Wilhelm Fink Verlag, München 1990, s. 289–309.
- Köppen, Manuel:** *Das Entsetzen des Beobachters. Krieg und Medien im 19. und 20. Jahrhundert*. Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2005.
- Králík, Oldřich:** *První řada v díle Karla Čapka*. Profil, Ostrava 1972.
- Kubišta, Bohumil:** *Korespondence a úvahy*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1960.
- Lahoda, Vojtěch:** *Emil Filla*. Academia, Praha 2007.
- Lethen, Helmuth:** „Knall an sich“: Das Ohr als Einbruchsstelle des Trauma. In: Inka Mülder-Bach (ed.): *Modernität und Trauma. Beiträge zum Zeitbruch des Ersten Weltkriegs*. WUV Universitätsverlag, Wien 2000, s. 192–210.
- Menke, Bettine:** *Aufgegebene Lektüre: Kafkas Der Bau*. In: Ludo Verbeeck — Bert Philipsen (eds.): *Die Aufgabe des Lesers*. Peeters, Leuven 1992, s. 147–175.
- Musil, Robert:** *Povídky. Pozůstalost za života*, přel. Anna Siebenscheinová a Aloys Skoumal. Odeon, Praha 1991.
- Musil, Robert:** *Gesammelte Werke*, ed. Adolf Frisé, sv. II. *Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 2000.
- Nešlehová, Mahulena:** *Bohumil Kubišta*. Odeon, Praha 1984.
- Nietzsche, Friedrich:** *Radostná věda*, přel. Věra Koubová. Československý spisovatel, Praha 1992.
- Patočka, Jan:** *Kacířské eseje o filosofii dějin*. Academia, Praha 1990.
- Plaut, Paul:** *Psychographie des Krieges. Zeitschrift für angewandte Psychologie* 21, 1920, s. 1–123.
- Proust, Marcel:** *Hledání ztraceného času VI. Uprchlá. Čas znovu nalezený*, přel. Jiří Pechar. Odeon, Praha 1988.
- Remarque, Erich Maria:** *Na západní frontě klid*, přel. František Gel. Naše vojsko, Praha 1967.
- Rilke, Rainer Maria:** *Zápisky Malta Lauridse Brigga*, přel. Josef Suchý. Mladá fronta, Praha 1967.
- Rutte, Miroslav:** *Kniha znovu nalezená (Richard Weiner)*. In *týž: Doba a hlasy*. Müller, Turnov 1929, s. 159–170.
- Singer, Ben:** *Modernita, hyperstimuly a vze-stup populární senzačnosti*, přel. Jakub Kučera. In: Petr Szczepanik (ed.): *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Herrmann & synové, Praha 2004, s. 190–205.
- Slavík, Ivan:** *Válečný rok 1914*. Richard Weiner. Úryvky z korespondence. *Plamen* 6, 1964, č. 7, s. 66–69.
- Srp, Karel:** *Nepovědomé body*. Josef Šíma, Richard Weiner a skupina Le Grand Jeu. *Umění* 52, 2004, č. 1, s. 11–36.
- Virilio, Paul:** *Válka a film. Logistika vnímání*, přel. Tereza Horáková a Michal Pacvoň. Pavel Mervart, Červený Kostelec 2007.
- Vojtěch, Daniel:** *Živé plameny*. O některých slovesných událostech roku 1912. In: Otto M. Urban — Filip Wittlich (ed.): *1912. Sto let od otevření Obecního domu v Praze*. Arbor vitae, Obecní dům, Praha 1913, s. 225–241.

Weiner, Richard: *Netečný divák a jiné prózy.*
Lítice. Škleb. Torst, Praha 1996.
Weiner, Richard: *Básně.* Torst, Praha 1997.

Weiner, Richard: *O umění a lidech. Z novinářské
 činnosti.* Torst, Praha 2002.
Zweig, Arnold: *Mladá žena z roku 1914,* přel.
 Ivan Olbracht. Praha 1932.

RÉSUMÉ

„The Ear Besieged“: War and the Transformations of Sense-Perception in Modern Literatura. Weiner’s Crazy Silence

The paper focuses on R. Weiner’s 1916 short story collection *Lítice / Furies* which captures his direct experience from the Serbian front. I present a reading of the story *Crazy Silence* from the broader perspective of war and the associated issues of perception and representation, language and imagination, pursued from the viewpoint of “the way of internalization”, i.e. the processes of metaphorical and allegorical transmutation of the war events, as well as from the viewpoint of the history and economy of sense-perception, as Weiner’s prose reflects the changes incurred by the impact of the military apparatus. The title of the story, *Crazy Silence*, denotes the central image of the text, linked with the key role of the auditory experience of soldiers in the field, confronted with a yet unknown “siege of hearing”, understood already at the time as an unmistakable perceptual characteristics of World War One. This war-time “mobilization of hearing”, as reflected in literature, is then situated within the broader context of transformations of sense-perception accompanying the processes of modernization, accompanied by the experience of “great noise” (F. Kafka). Our reading of Weiner’s text turns our attention to the question of the literary representation of this “siege of hearing”: how can one communicate the perceptions and attacks that fell on the ear during the war? Whereas, for instance, the Italian Futurists stopped at a direct imitation of the noises of the battlefield by means of onomatopoeia, other authors pursued the path of metaphorical and allegorical capturing. The auditory perceptual experience in R. Musil’s *The Blackbird* and Weiner’s *Crazy Silence* launches the process of allegorization which creates a metaphorical image of the war, captured in the tension and the disturbing synthesis of the dispersed noise of killing technology and an epiphanic experience.

KLÍČOVÁ SLOVA / KEY WORDS

estetika války — smyslová percepcie — reprezentace — literatura moderny — „obležení sluchu“ —
 hluk — ticho — alegorizace — epifanie / aesthetics of the war — sense-perception — representation —
 modern literature — „siege of hearing“ — noise — silence — allegorization — epiphany