

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Katedra autorské tvorby a pedagogiky

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**STUDNICE JAKUBOVA**

*aneb Jacob's Well*

*aneb Jak Jakob překládal Ivana Vyskočila, jako by to nebylo nemožné*

*aneb Z angličtiny do češtiny, and back again*

**Jakob Keller**

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Jana Pilátová

Oponent práce: MUDr. Eva Slavíková

Datum obhajoby: 24.09.2021

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Pragæ, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS

THEATRE FACULTY

Department of Authorial Creativity and Pedagogy

DIPLOMA THESIS

**STUDNICE JAKUBOVA**

***or Jacob's Well***

***or How Jakob Translated Ivan Vyskočil, as if it Weren't Impossible***

***or From English do češtiny and Back Again***

**Jakob Keller**

Consultant: Prof. PhDr. Jana Pilátová

Opponent: MUDr. Eva Slavíková

Date of defence: 24.09.2021

Assigned academic title: MgA.

Pragæ, 2021

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma:

**STUDNICE JAKUBOVA**  
***aneb Jacob's Well***  
***aneb Jak Jakob překládal Ivana Vyskočila, jakoby to nebylo nemožné***

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucí práce a s použitím uvedené literatury a pramenů

Praha,

dne .....

podpis diplomanta

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

## **Abstrakt**

Diplomová práce mapuje, diachronicky a kvalitativně, autorův pokus o překlad do rodné angličtiny výběr textů Ivana Vyskočila, s náhledem do problematiky tohoto specifického počínu: z čeho projekt vzešel, jaký je a k čemu vedl. Práce je prezentována jako součást autorovy širší cesty hledání témat a významů, jak diplomové práce samotné, tak v přesahu jeho života a existence vůbec. V počínu překladu textů z češtiny do angličtiny nachází autor odraz jedné ze svých důležitých životních úloh: interpreta, překladatele a tlumočnicka, mezi jazyky, lidmi, kulturami, dobami, žánry, a ukazuje jak tato vykvetla z jeho existence mezi kulturami a ze studia jazyků a literatury, a studia na katedře autorské tvorby a pedagogiky.

## **Abstract**

This thesis diachronically and qualitatively maps the author's attempt at translating a selection of texts of Ivan Vyskočil into his native English, with an insight into the details of this specific endeavour, how the project came to be, what it is like, and what it led to. The thesis is presented as part of the author's wider search for the topic and the meaning of this diploma thesis, as well as the topic and meaning of his life and existence in general. The author discovers one of the more important of his life tasks reflected in the project of translating texts from Czech into English, that of translator and interpreter: between languages, people, cultures, eras, and genres, and shows how this came to florition from his existence between cultures, and from his studies of languages and literature, and his studies at the department of authorial creativity and pedagogy.

## **Poděkování**

Jsem vděčný mnohým přátelům a pedagogům, ale zde chci zvláště poděkovat:

Jitce, za češtinu.

Evě, za Vyskočila.

Ivaně, за русского мальчика.

Janě, za přihrávky.

Pablovi, fürs Englisch, gel.

Michalovi, za vzor dobrého dne.

Míše, za první vynulování.

Vyskočilovi, za Studnici Jakobovu.

## **Použité zkratky**

DJ: Dialogické jednání

KATaP: Katedra autorské tvorby a pedagogiky



## **OBSAH:**

Úvod: .....	9
I „O čem mám psát diplomku?“ .....	11
II „Co mám vlastně přeložit?“ - Výběr textů na překlad. ....	13
II. i Studnice Jakubova' .....	14
II.ii „Malý Houslista“ .....	19
II.iii „Učitel a přítel zůstal veřejnosti neznám“ .....	23
II.iv „Habřiny, aneb vítězství držadla“ .....	27
II. v „Vyznání jízdenkovitosti“ .....	30
II. vi „Monolog muže nad cizí lebkou“ .....	33
II. vii HAPRDÁNS – překlad textu divadelní hry?.....	35
Nový Hamlet, starý Hamlet. ....	39
II.viii et cetera.....	43
III. Úvod číslo dva: “...and who are you?“ .....	45
Jsem (ne)Angličan? .....	45
Jsem určitě neněmec .....	45
Jsem (ne)Čech?.....	46
Dětství a domov – já jako “pontifex minimus“ .....	47
Co je to, “Kuby Ku“? .....	49
Návrat Džejkopa .....	50
„Kak těbjá zavůt?“ Objevuje se Jákob. ....	52
Translationese – první kontakt se stylistikou překladu.....	56
Настасья Сергеевна Шубина .....	57
IV. Jakub a Džejkop na KATAp.....	60
IV. i Hlas & Tělo.....	60
IV. ii Autorské Herectví .....	64
IV. iii Autorské Presentace .....	65
<i>Kaali</i> (Autorská prezentace 2019).....	66
<i>Bernard Huffner</i> (Autorská prezentace 2019) .....	67
<i>Kleinova láhev</i> (Autorská prezentace 2018).....	67
IV. iv Tlumočení předmětů na KATAp.....	68
IV. v Asistence DJ anglicky na letním festivalu KrKř .....	70
IV. vi Maminka není doma: Vyskočil o autorském čtení.....	71
IV.vii Autorské Texty .....	72
V : I.V.....	78
VI. To pravé, ořechové .....	80
Vsuvka: Překlady Hamleta do Češtiny .....	82

VI.i	Do jiného světa.....	83
VI.ii	Komentář? .....	85
VI.iii	Kompenzovat, či nekompenzovat? .....	86
VI. iv	Chvilka poezie.....	87
VI.v	Překlad citátu.....	90
VI.vi	The other Vyskočils.....	91
VII.	Echa KATaPu ve hře a tvorbě. ....	96
	Nezávěr.....	103
	Ústav pro výzkum a studium autorského herectví.....	103
	Ivan Vyskočil: Texts and Contexts .....	103
	Přílohy .....	105
	i. “Jacob’s Well” .....	105
	ii. “The Little Violinist” .....	108
	iii. “Teacher and Friend Remains Unknown to the Public” .....	110
	iv. “Hornbeam Grove”.....	115
	v. “Profession of Ticketholdability” .....	118
	vi. “Monologue of a Man over Somebody’s Skull” .....	121
	vii. HAMPROD.....	123
	viii. „Tichý Služebný“ .....	147
	ix. “The Quiet Attendant” .....	150
	x. „Piscatorův Háček“ .....	153
	xi. “Piscator’s Catch” .....	155
	xii. “The Tunnel”.....	158
	Seznam použité literatury .....	163



## Úvod:

„Studnice Jakubova“ je jméno jednoho z povídkových textů Ivana Vyskočila, které jsem přeložil a dále překládám pro Katedru Autorské Tvorby a Pedagogiky (dále KATaP). Katedra má českojazyčný a anglickojazyčný program, jehož studenti postrádají anglickojazyčné texty o našem oboru, a hlavně jim chybí kontext: neznají umělecké texty Ivana Vyskočila. Tato práce se zabývá překladem, ale není translátologická. Je to spíše reflexe: práce mapující moji práci, diachronicky a kvalitativně, od začátků až po současný a pokračující stav tohoto pokračujícího a nedokončeného projektu. Překlady, z nichž některé si čtenář může přečíst v příloze, jsou důležitou částí práce. Ale existuje i druhá, méně viditelná stránka díla. Překlad textů Ivana Vyskočila se mi stal jakýmsi odrazovým můstkem k jiným překladům a tlumočením, k mezikulturním dialogům a zprostředkovávání které se děly a dějí, někdy bez reflexe, bez záznamu a beze stopy, *tady a ted'*, například v kontextu synchronního tlumočení hodin na KATaP. Překládání, tlumočení a mezikulturní dialog se tak stal v mém životě důležitým prvkem, který je vidět i v mé vlastní tvorbě, a který bych zde chtěl trochu ilustrovat. Práce je tedy prezentována jako součást širší cesty hledání tématů a významů, jak diplomové práce samotné, tak v přesahu význam mého života a existence vůbec. Diplomová práce je součástí tohoto procesu nejen proto, že se jím zabývá, a jej reflektuje, ale taky už proto, že je psána česky. Psání delšího souvislejšího textu česky je pro mě vlastně velká výzva, která mi zabírá mnohem víc času a energie, než psaní anglicky. Z tohoto důvodu je mezikulturním dialogem nejen svým tématem, ale svojí podstatou. V naprosté většině případů překládám do svého hlavního, nejšíkovnějšého jazyka, angličtiny, protože jedině k tomu se cítím znalostmi a praxí kvalifikován. Při psaní této práce se mi často stává, že si v hlavě věty a myšlenky překládám z angličtiny do češtiny. Je to další příklad méně viditelné stránky mého překládání. Z titulu povídky se mi slovní spojení *Studnice Jakubova* proměnilo v symbol toho, jakou nekonečnou studnou inspirace se pro mě můj vnější i vnitřní mezikulturní dialog stal.

Práce začíná popisem začátků počínů překlada Vykočilových povídek během mých studií na KATaP, a výběr textů. Pak se práce vrací k troše autobiografického sebemapování a kontextualizaci počínů překlada v mém životním příběhu. Text diplomové práce osciluje mezi těmito dvěma polohami, mezi zkoumáním, a pak lehce zbeletrizovaným vzpomínáním a reflexí důležitých momentů. Věnuju se také

technikám samotné práce na textech, ale hlavní cíl práce je reflexe, mapování a kontextualizace. V posledních kapitolách zvažuji, jak překládání mění mě, mou tvorbu i životní plány.

## I „O čem mám psát diplomku?“

Dlouho jsem nad tématem diplomové práce přemýšlel, než jsem si uvědomil, že se mi celou dobu „pod nosem“ nabízelo. Hned v prvním semestru svého studia na KATaP v 2017 jsem si s překvapením uvědomil, že někteří studenti mezinárodního programu vůbec nevěděli, že Ivan Vyskočil svého času psal i krátké povídkové texty. Vzhledem k tomu, že sami chodí na psychosomatický předmět autorského čtení, kde se možnosti 'nehotového' textu ověřují ve specifickém prostředí čtení nahlas skupině spolužáků, je to značná ztráta. „Autorské čtení“ je mimo jiné inspirováno Vyskočilovou zkušeností. Sám si ověřoval možnosti svých rozpracovaných textů a nápadů před publikem při text appealech v Redutě. Proto jsem se rozhodl, že bych překladem několika krátkých povídkových textů mohl ledacos o samotném předmětu, a zároveň mezi řádky o osobnosti a zájmech Ivana Vyskočila, spolužákům zprostředkovat. Angličtina je můj první jazyk, a jsem na něj lépe naladěný než na češtinu. Ač je čeština moje mateřština, v Anglii jsem se narodil, chodil do školy a na universitu, a většinu života žil. Proto v češtině necítím tolik vrstev a kulturních souvislostí jako rodilý mluvčí. Původně jsem měl na diplomovou práci vybrané téma úplně jiné. Chtěl jsem psát o snech a snění, a možnostech práce se sny v divadelním kontextu i mimo něj, protože jsem se práci se sny, problematice jejich interpretace, a lucidnímu snění ve svém volném čase hodně věnoval. Nicméně se ukázalo, že by se diplomová práce na KATaP měla víc než jen nějakým projektem zabývat mnou jakožto člověkem, a jako studentem naší katedry. Hledal jsem tedy jiné téma, které by se víc týkalo mě a mého studia.

Uvědomil jsem si po nějaké době, že se toto téma samo nabízí. K tomu vedly dvě okolnosti. Jedna je moje aktivní, ba interaktivní práce překládání na katedře a druhá je moje osobní, vnitřní situace mezi kulturami. Ty spolu samozřejmě úzce souvisejí.

Dám příklad: Jako Angličan a Čech zároveň, a jako student který vidí, jak oba programy fungují zevnitř, jsem od začátku navazoval vztahy se studenty obou programů, chodil jsem občas na DJ i v angličtině a dialogicky jednal občas v angličtině v „českých“ skupinách. V „českých“ hodinách jsem občas cítil nejistotu, jak se vyjádřit česky, a v hodinách, kde se mluvilo anglicky, jsem občas ke svému překvapení nevěděl, jak se něco řekne anglicky, protože jsem se s tím setkal jen

v českém prostředí, nebo jsem chtěl odkazovat na český text nebo přednášku pedagoga, což ve skupině nefungovalo. Když jsem třeba upozornil na nějakou Vyskočilovu povídku ve společnosti těch, kteří o ní nevěděli, a neměli k ní vlastně svoji neznalostí češtiny přístup - (například že se Vyskočil zabývá obrazem jakéhosi dvojníka ve své povídce *Malý houslista*) cítil jsem, že vyvolávám ve spolužácích pocit frustrace z toho, že nemohou texty číst v angličtině. Tak jsem si uvědomil, že můžu doopravdy studentům a katedře pomoci tím, že několik textů přeložím. Z překladem jsem už zkušenosti měl, jak z bilingvního až skoro trilingvního dětství, tak z univerzitního studia klasické filologie (tedy latiny a starořečtiny). Zároveň jsem si už překladem sem tam vydělával<sup>1</sup>.

Pustil jsem se tedy do toho ve volných chvílích, a v letním semestru prvního ročníku jsem už měl několik překladů hotových. Dostal jsem možnost představit 16. dubna 2018 spolužákům dva krátké texty, překlady povídek *Malý houslista* a *Monolog muže nad cizí lebkou*, na anglickojazyčném semináři *Highlights of Czech Theatre* (překládá se jako *To nejlepší z českého divadla*), který na KATaP v angličtině vede pro studenty celého AMU Martin Pšenička. Seznámení s dílem Ivana Vyskočila, doplněné mým čtením nahlas dvou textů a následné diskuzi, studenty bavilo a zajímalo, což bylo pro mě největším potvrzením smysluplnosti projektu, a velkou motivací pokračovat. Tím začala moje práce překládání na katedře.

Co se mé osobní, vnitřní zkušenosti člověka mezi kulturami týče, můj zážitek studia na KATaP byl jedinečnou příležitostí plně a intenzivněji okusit, co ve mně vlastně celý život vězí, českoanglická bilingvnost. Když jsem žil v Anglii, byla mým jediným pracovním jazykem angličtina. Češtinu jsem používal spíš „domácí“. V českém prostředí se zase přepíná na češtinu. Na KATaP v hodinách psychosomatických předmětů, při tlumočení, a v životě mimo třídu jsem ale zjistil, že moje správné místo je v obojím, a to v obojím najednou. Když jsem si to uvědomil, tak jsem poznal, že mám téma na diplomovou práci.

---

<sup>1</sup>Po studiu na střední škole v Anglii jsem rok pracoval v Londýně jako stážista v galerii ikon *The Temple Gallery*. Součástí této práce byla neustálá práce s ruskojazyčnou literaturou, díky této situaci jsem se po čase naučil trochu rusky. Za studií a po nich jsem občas překládal články, z češtiny do angličtiny, například sérii kunsthistorických článků pro PhDr. Veroniku Wolfovou, toho času ředitelkou odboru vnějších vztahů v Národní galerii. V roce 2014 jsem pak přeložil svůj nejdelší text, divadelní hru *Vladimírova Děvka*, oceněnou cenou Alfreda Radoka, přímo pro autora Jana Kratochvíla, překlad který je registrovaný s agenturou DILIA.

## II „Co mám vlastně přeložit?“ - Výběr textů na překlad.

Z první nadšené myšlenky, že prostě přeložím všechno, co kdy Vyskočil napsal, rychle sešlo, stala se z ní dlouhodobá perspektiva. Střízlivější a konstruktivnější uvažování si pak vytyčilo cíl přeložit výběr povídkových a jiných textů z díla, který by měl smysl pro člověka neznalého díla a života Ivana Vyskočila: úvodní, zábavný a nepřiliš náročný vzorek pro soudobého anglofonního čtenáře. Například pro mého primárního: studenta mezinárodního programu KATaP. Povídka je ideální pro svojí krátkost, již se zvyšuje pravděpodobnost, že jí kdokoliv dočte nebo dovypráví, že jí posluchač doposlouchá. Ale jak vybrat povídku?

Překlad jako autorský počíná tedy začíná už samotným pojetím pole zápasu, vymezením oblasti zájmu, tedy v mém případě výběrem textů. Výběr samotný už něco znamená, sám se nějak definuje, vymezuje, omezuje, zaměřuje. Některý text ve mně rezonuje víc než jiný. Text, který by vybral někdo jiný, třeba nebudu považovat za reprezentativní pro mé vidění Vyskočila. Výběrem vlastně odpovídám na zásadní otázku, to jest kým pro mě Ivan Vyskočil vlastně je. V každém z vybraných textů je tedy pro mě něco, co považuju za klíčové k pochopení tohoto člověka, v jeho různých rolích ve kterých ho znám, ať osobně nebo z četby: autora, autorského herce v text-appealech, pedagoga, speciálního pedagoga, pedagoga dospělých, vysokoškolského profesora, psychologa, a člověka někde mezi těmito a nad těmito funkcemi, člověka (nebo „alkoholického anděla strážného“?)<sup>2</sup> úmyslně a programově vstupujícího do stovek Morenovsko-Buberovských setkání<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup>V povídkovém textu *Alkoholický anděl strážný* se setkává hlavní postava v baru s člověkem, který hraje dvojroli: je to „v civilu“ obyčejný člověk, ale zároveň strážný anděl, který má hlavní postavu na starost. My všichni můžeme hrát v životě druhých role několikateré, a stát se „andělem strážným“ někomu jinému je vlastně role, kterou je možné, ač ne vždy záhodné, hrát.

<sup>3</sup>Slovo setkání, německy *Begegnung*, používané jako *terminus technicus* pro nutně existenciální setkání v terapeutické situaci psychiatrem, průkopníkem skupinové psychoterapie a zakladatelem psychodramatu: Jacob Levy Moreno. (1889-1974) Poprvé použito s odkazem na tento smysl v roce 1914 v jeho básni *Einladung zu einer Begegnung* (Flugbericht I.):

*„Es gibt kein Mittel zwischen mir und andern.  
Ich bin unmittelbar: In der Begegnung.  
Ich bin nicht einzig: bloß in der Begegnung,  
ob ich ein Gott, ein Narr oder ein Dummer.  
Ich bin geweiht, geheilt, gelöst in der Begegnung.“*

Morenovo myšlení a tento text nejpravděpodobněji ovlivnilo o čtrnáct let staršího Martina Bubera, jak líčí Waldl (2004). Waldl cituje Morena v roce 1959 (loc. cit.) který ale zdůrazňuje, že vidí rozdíl mezi svým a Buberovým pojetím setkání: „The author Buber does not talk with his “I” to a “Thou” of the reader. Bubers “I” does not come out from the book to encounter this “Thou”. Buber and the encounter are stuck in the book. The book is abstract and in the third person. It is an abstraction of the living encounter and not the encounter itself“. Dalo by se říci, že Vyskočil se zabývá oběma těmito polohami, jak setkáním interpersonálním, mezilidským (v kontextu pedagogiky, divadelnictví a terapie, nebo i v asistenci dialogického jednání s vnitřním partnerem), tak abstraktnějším setkáním například v samotném zkoušení dialogického jednání.

se svými žáky a posluchači, svěřenci a přáteli<sup>4</sup>, člověka který se vždy nálepkám chtěl vymykat, těmito nálepkami nechtěl nechat zaškatulkovávat a tudíž konceptuálně nebo rámcově omezovat. Texty jsem si vybral jako reprezentativní vzorek, který by byl jistým způsobem jakýmsi extraktem, kdyby projekt překladu hypoteticky, ať v režii mé či jiného překladatele, v budoucnosti nepokračoval. Následuje seznam mnou vybraných textů, s odůvodněním a pojednáním v každém případě o tom, kde pro mě důležitost textu vězí v rámci tohoto projektu překladu. V jistém smyslu jsem měl postup „novinářský“: jako když se v novinách čtenáři zprvu dává nejdůležitější a nejstručnější informace, s postupně více informacemi v průběhu článku, i já jsem začal s tím, co je pro mě z Vyskočila nejzajímavější.

## II. i „Studnice Jakobova“

Povídka „Studnice Jakobova“ mě zaujala už malým formátem, do kterého se vtěsnává čtivý, akční a realisticky působící příběh končící úvahou o nabourání osobního auta do vysoké stěny, ve kterém hraje roli mnohohrstevnatost obrazů a možných, i metaforických, interpretací. Už starobylý biblický obraz v názvu povídky odkazuje na nějaké důležité, osudové a komplexní setkání. Setkání dvou lidí v nicotě pouště, které jejich životy pozmění, které nakonec není tím, čím se zprvu zdá, a má jiný význam než se očekávalo.<sup>5</sup>

Dvojí možná relace obrazu v názvu k biblickým příběhům už *a priori* znejišťuje hledání snadného rozklíčování analogu v povídce, kde je zvrátů pro hlavní postavu hned několik. Ale důležité je hlavně to setkání, protože teprve v kontextu setkání se může něco stát. Svým způsobem jsou všechny Vyskočilovy texty, ale i jiné aktivity, pozváním k setkání ve smyslu morenovském, tedy *Einladung zu einer Begegnung*, což zdůrazňuje sám Vyskočil hned na první straně prvního vydání

---

G.A. Leutz (1974) definuje Morenovo *Begegnung* v psychodramatu jako „Bewußte, fühlende und handelnde Teilnahme am lebendigen Sein. Durch die Einheit von Denken, Fühlen und Handeln in der Begegnung wird Psychodrama als Methode konkret.“

<sup>4</sup>Jan Hančil o Vyskočilovi trefně říká, že působí jako někdo, kdo kdysi slíbil, že se bude věnovat svým studentům, a kdo se tím slibem dodnes řídí.

<sup>5</sup>V starozákonní knize *Genesis*, 29, potkává Jákob u studnice Ráchel, napojí ovce svých příbuzných, od kterých byl dlouho odloučen, a do Ráchel se zamiluje, ač pak nastávají roky služby pro její ruku, po kterých je Labanem ošizen, po prvním zdánlivém štěstí svatební noci přijdou nečekané zvraty: dozví se, že žena se kterou strávil noc nebyla slíbená Ráchel, ale její starší sestra. Musí pak sloužit dalších sedm let pro Ráchel. V novém zákoně se pak znovu objevuje obraz studnice Jakobovy v Janově Evangelium, 4:5. Unavený Ježíš se zastavuje u studnice Jakobovy, unaven, sám, kolem poledne, kde poprosí Samaritánku (Židé s lidmi ze Samarie nemluvili) o vodu. Výměna se Samaritánkou vrcholí prozrazením, že Ježíš je Mesiáš, a že ví tajemství o ženě hříšném životě.

svých povídek<sup>6</sup> v poznámce pro čtenáře, kde navrhuje číst texty nahlas a někomu. Podtrhává tu výhodu, ne-li potřebu, vědomé, přímé účasti:

‡ **Poznámka pro čtenáře**

Povídky shrnuté do téhle knížky byly z valné většiny psány ne pro tiché čtení, ale pro čtení nahlas. K předčítání. Nebo jako osnova pro vyprávění.

Proto prosím čtenáře, aby si je, bude-li mít čas a chuť, četl nahlas. Aby si je vyprávěl a třeba v detailech obměňoval. Ne „umělecky“. Obvyklej. Věcně. Po smyslu.

Zvláště pak se přimlouvám za ty povídky, které se budou napoprvé při tichém čtení zdát nerosrozumitelné. I to je možné. Takové je pak nejlépe číst nebo vyprávět někomu. Potřebuji přímou účast.

'Osnova pro vyprávění' je svojí podstatou větší výzvou než možnost tichého čtení, ve kterém, jak víme ze zkušenosti pasivního konzumního čtení třeba brakové literatury, je možné úplně „vypnout“, zmizet v příběhu, být vcucnut. Vyskočilova výzva ukazuje jinam, je to přesně výzva k té vědomé, cítící, jednající spoluúčasti o které píše Leutz.<sup>7</sup> Tato výzva k účasti je ale vidět i v samotných textech, čímž se v jisté rovině stávají tím, o čem jsou. Původní performativní kontext text-appealu, kde „*Celý večer byl „hrou na setkání“*“<sup>8</sup> je s tímto neoddelitelně spjatý.

Ve 'Studnici Jakubově' se protagonista Josef svěřuje ve své výpovědi *post factum*, že vždycky viděl ve vlastnictví automobilu atribut dospělosti, jak si pořídil auto, jak se náhodou setkal s ženou, která k němu náhodou nasedla do auta, a jak se po cestě do jejího bytu jejich rozhovor zvrhne do série nenaplněných očekávání, nedorozumění a zvrátů. Josef ze situace uteče ven do svého auta, ale končí výpověď a povídku tím, že „*v šeru a rozčilení [...] nevzpomněl, že ulice končí vysokou zdí.*“ Posluchače nebo čtenáře pobaví trapný napjatý rozhovor, absurdně rozpadající se komunikace a co se jeví jako případ mylné identity trochu nestabilní ženy, ale obraz automobilu tomu dodává důležitou dimenzi. Tou je jasný motiv Vyskočilova konceptu autostopu, který je taky plně rozvinut v jeho eponymní hře Divadla na Zábradlí z roku 1961: *Autostop*. V obou případech je možná interpretace jako přirovnání lidské jízdy automobilem s nevědomým, zautomatizovaným chováním a jednáním, ze kterého je možné a žádoucí se vytrhnout a vymanit. Autostop je tedy stop automatismu, krok do svobody, svobody která je v samotném obrazu stopování bezpochyby zakódována.<sup>9</sup> Ve

<sup>6</sup> Vyskočil 1963 str. 4

<sup>7</sup> Touto klíčovou dimenzí těchto povídkových textů, které se vlastně tímto stávají 'nepovídkami', se v rámci této práce budu zabývat později v pojednání o Vyskočilově úvodu ke knize Jaroslavy Pokorné *Maminka není doma*.

<sup>8</sup> Vyskočil et al. 1964, str. 12.

<sup>9</sup> „Podle mého je autostop dobrodružství A to přemísťování z A do B, neplacení za vlak či autobus, to je vlastně jen takový přídatek. Na autostopu, když jsem ho prožíval a poté se jím trochu zabýval na divadle, mě nejvíc přitahovalo a dávalo největší radost to setkání. Setkání jako výraz

studnici Jakobově se protagonista Josef svěřuje ve své výpovědi, že vždycky viděl ve vlastnictví automobilu atribut dospělosti:

*„Pořídil jsem si auto, abych byl velkým. Abych jako velký ušetřil čas, abych byl ve svém, a nemusel se vláčet s těmi ostatními, kde do člověka žďouchají. V mém autu do mne nikdo žďouchat nesmí.“*<sup>10</sup>

Z této výpovědi vyplývá, že v touze po tomto symbolu statusu je zároveň touha po lehčím životě. Automobil je současně dopravním prostředkem, ale i doslova krunýřem, chránícím jednotlivce před životem venku<sup>11</sup>. Přesun pozornosti na auto je tedy prezentován jako únik, který zároveň vede k zrychlování a neklidu:

*„Pravda, dokud jsem neměl auto, s leckým jsem popovídal, poseděl, leccos jsem si prohlédl. V autu jsem pospíchal. Pořídil jsem si přece auto, abych byl velký. Každý velký, dospělý člověk má málo času. Pořídil jsem si auto, protože jsem měl málo času. Pořídil jsem si je, abych byl pohodlně a rychle kdekoli. Když jsem měl auto, musel jsem volný čas, který mi získalo, věnovat jemu, a jezdit pohodlně a rychle kamkoli.“*<sup>12</sup>

Protagonista si naplňuje obraz dospělosti, ale ve výpovědi je zřejmé, že mu to škodí. Růst vlastnictví osobních automobilů na začátku druhé poloviny dvacátého století vedl k fenoménu který Vyskočil také komentuje, staráme se jako společnost o automobily do té míry, jako by byly součástí nás samých. Psycholog, jungián James Hillman auta přirovnává k posvátným předmětům „primitivních“ národů: *„perhaps things even become sacred through care. That's another way of thinking about it. And then if you think about what do we care for? What do we actually care for in our worlds? We care for our cars.“*<sup>13</sup>

Přehnanou pozorností se z automobilů stávají v druhé polovině dvacátého století posvátné předměty naší civilizace.

Ve hře *Autostop* (1961) je tento obraz automobilů jako nás samotných vyveden

---

svobody toho, který zastavil, i toho, který na něho mával...Víte, tím pro mě autostop byl, je a myslím zůstane- touhle svobodou....To je právě moje nová zkušenost, zkušenost řidiče. Když člověk zastaví, tak díky tomu, komu zastavil (když je to právě to šťastné setkání) se dozvídá, kdo vlastně komu zastavil. Dozvídá se o sobě. Právě proto, že ta chvíle není ničím preparovaná. Možná se vidíme poprvé a naposled v životě.“ Vyskočil, 2016, str. 12

<sup>10</sup> Vyskočil, 1963, str. 24

<sup>11</sup> „No, auto je výborná věc! Jenom si člověk musí nějak připomenout, že on není to auto... Ale je tady skutečnost, a taky zkušenost, že když člověk jede v tom autáku se zavřenými dveřmi rychlostí několika desítek kilometrů, tak se skutečně ocitá v konzervě. Oddělený od druhých. Opravdu je tady nebezpečí, že pak má auto jako část sebe, jako ulitu. A autostop je také vysvobozováním z ulity. Otevíráním konzervy.“ Ibid. Conf. : „Říkali jsme si o lidech ulitovaných, které pohltily věci a kteří mají v sobě tu strašnou tíseň lidí v outu, lidí mimo. Že už nemají od života co očekávat, že už je nemůže v životě vůbec nic překvapit.“ a také Vyskočil & Havel 1961, str.8: *„A ve smyslu očekávání, dobrodružství je autostop také takovým otevíráním konzerv.“*

<sup>12</sup> Vyskočil, 1963

<sup>13</sup>Hillman, 1997 1'34”



do extrému v ději, kde se duševní nemocí způsobenou transformací, takzvanou *motomorfózou*<sup>14</sup> z lidí stávají automobily. Toto má i jisté výhody na přežití ve společnosti, protože „*Takový autočlověk má daleko větší stabilitu než normální člověk.*“<sup>15</sup> Toto se ale získává za cenu ztráty něčeho fundamentálně lidského, neřkuli lidskosti vůbec: „*Při motomorfóze je záhy patrné odumírání duševního života.*“<sup>16</sup>

Autostop je tedy výzva, provokace, k odmechaničtění člověka ve světě a ve společenské atmosféře<sup>17</sup> kde jsou silné síly, které by si člověka podmanily a uvěznily, v menší úrovni aktivní, otevřené sebereflexe. Slovy Jana Patočky<sup>18</sup>:

„*To je princip "autostopu": zastavit to mechanické, zvětčující, odlišující, stop na automaty, auto-stop.*“ Patočka ale pokračuje ve výkladu Vyskočila a tragiky autostopu, zdůrazňuje, že se „*institucí...stát nemůže*“, že zůstává nakonec jen naděje, a nutná bezbrannost zkoumajícího.<sup>19</sup>

Patočka komentuje i paradoxní nesoulad ve Studnici Jakubově:

„*když situace dialogu, při níž se předpokládá, že dojde k stále bližšímu setkávání a hlubšímu dorozumění, působí naopak rostoucí distanci a nedorozumění až k smrtelnému konci.*“<sup>20</sup> Kde se tedy ze setkání nestane Morenovsko-Buberovské *Setkání*. Více než tragické je to prostě ilustrace i absurdních možností lidské interakce a hledání smyslu. Ne vždycky se Setkáme, i když se to zdálo pravděpodobné, nevyhnutelné. Není to tragické, jak připomene takzvaná *Gestalt modlitba* Friedricha/Fredericka „Fritze“ Perlse, se kteréhož Gestalt terapií je dialogické jednání s vnitřním partnerem často porovnáváno.: „*if by chance we find each other, it's beautiful. If not, it can't be helped.*“<sup>21</sup>

---

<sup>14</sup> „Tedy motomorfóza je v podstatě komplex chorobných procesů psychoneurotického původu, spočívající v pozvolném a všeobecném proměňování se člověka v automobil nebo jiné osobní motorové vozidlo.“ *Autostop*

<sup>15</sup> Ibid. str. 26

<sup>16</sup> Ibid, str. 30

<sup>17</sup> Politická úroveň problému a Vyskočilovy provokace je implicitně komentovaná v divadelní hře *Autostop*, když otec, Karel Pejča, nadává mladé Lídě:

„*My jsme odstranili vykořisťování člověka člověkem, a co ty děláš? Vykořisťuješ na silnici. My jsme vrátili člověku jeho důstojnost, a co ty děláš? Ty tu naši, jejich a vůbec důstojnost ponižuješ! My jsme vybudovali spravedlivý společenský řád, aby nás neohrožovali žebráci, a co ty děláš? Ohrožuješ a žebráš. Tak! U nás autostopovat, to je provokace. Tak!*“ Loc.cit.

<sup>18</sup> Původně v časopisu *Divadlo 10/1963*, také ve Vyskočil, 2016, str.14

<sup>19</sup> Ibid. Loc. cit.

<sup>20</sup> Ibid. Loc. cit

<sup>21</sup> Perls, 1969. Myšlení Perlse a Vyskočila se prolíná v této době, kdy oba pracovali na podobných projektech. Svým, co se jeví trochu jako psychosomatickým „otrávením“ (ne)otrávenou kávou se hrdina povídky stává svědkem své jakési symbolické smrti a znovuzrození, což je téma které Perls také slavně řeší ve své terapii: „*To suffer one's death and to be reborn is not easy*“ Ibid. V neposlední řadě, je to spíš klíčový element Vyskočilovského přístupu, Vyskočilova tendence bojovat proti označování dialogického jednání jako technika, nebo jeho učení herectví jako metody, má svojí obdobu v Perlsovi, který je také proti myšlení v rámci technik: „*a technique is a gimmick... this jazzing-up more often becomes a dangerous substitute activity,*

Únik před smrtí a čekající auto na ulici umožňuje sice cestu kamkoliv, ale na konci povídky vede rychlá jízda autem přímo do havárie. Hlavní důvod neštěstí je, že protagonista nedával pozor:

*„Nevšiml jsem si, že ulice končí vysokou zdí.“*

Vyprávění tu končí a narace v minulém čase nám neprozrazuje, jak to s hrdinou dál pokračovalo, vidíme to jen z jisté dálky, jako další příběh dalšího (ne)Jakuba. Autostop, obraz smrti a zmrtvýchvstání, i obraz nasazení a sundání masky „Jakuba“, je možné interpretovat jako možnost vytržení z automatismu, ale s tím, že úspěch, trvající změna, není nikdy garantována. Přes svoje dobrodružství se Josef vrací do svého auta, a tím do svých zajetých kolejí. Je tedy potřeba, aby byl člověk na příležitost připraven, jinak je riziko to, že nedojde k setkání.<sup>22</sup> Nápadná absence vzájemnosti v povídce Studnice Jakubova toto perfektně ilustruje, postavy se míjejí v tom, že si hrají úplně jiné hry, a nejsou dost otevření, dost připravení, na akceptování druhého. Míjí se, a jejich nejbližší kontakt je ten iluzorní, psychosomatický moment zdánlivé otravy jedem v kávě, která, jak se nakonec ukáže, vůbec otrávená nebyla. Obě postavy budí zdání, hrajou role. Žena, zdá se, budí zdání i pro sebe a před sebou do míry na první pohled bláznivé. Ale Josef uteče a havaruje. Kdo je větší blázen?

Povídka je dobrou ilustrací autostopu jako důležitého kulturního prvku šedesátých let. Do diskuze by se na porovnání a intertext mohla hodit i povídka Falešný Autostop Milana Kundery z roku 1965<sup>23</sup>, kde se žánr lidské interakce v autostopu jakožto možnost si zahrát buď na někoho trochu jiného, nebo poznat sama sebe vyvede do extrému, když si na navzájem cizí lidi v autě, a pak v hotelu, hraje milenecký pár na dovolené, s nečekanými důsledky.

To jsou tedy hlavní ohledy, ze kterých považuju povídku Studnice Jakubova za skvělý, nepřímý a zábavný úvod do tematiky, která Vyskočila zajímá, ve velmi kompaktní formě. Věřím, že by to pak bylo zvláště přínosné v případě, kde by se povídka stala studijním materiálem v kontextu semináře, kde by se návaznosti a souvislosti s jinými texty a kontexty mohly objasnit v diskusi studentů a pedagoga.

---

another phony therapy that prevents growth...and any sincere involvement, any really being here, is discouraged". Ibid.

<sup>22</sup> „Člověk může prošvihnout - a prošvihává - mnohou příležitostí. Třeba tím, že považuje autostop za cestovní prostředek. Může ji prošvihnout tím, že není pro autostop zralý...mezi těmi lidmi na silnici najdete, a to vás překvapí, lidi zralé pro to setkání, a zase lidi, kteří pro tu příležitost nedorostli. Mají to jen za určitý hec, za legraci, za módu, za úsporu. Nemají to za vzájemnost.“ Vyskočil, 2016, str. 11

<sup>23</sup> Kundera, 1965

## **II.ii „Malý Houslista“**

Povídka „Malý Houslista“ mě hned, a silně, zaujala prvkem zdvojení, Doppelgängera, dvojníka, se kterým si protagonista vymění místo za zrcadlem, fungujícím jako portál mezi dvěma paralelními světy. „Chiralita“ a zákonitosti těchto světů, a pak dialogičnost a dialog těchto dvou postav, mi připadá zajímavá ve světle dialogického jednání a Evropské kulturní tradice obrazu svůdného dvojníka. Vyskočilův příběh, kde se náhodou hlavní postava octne před zrcadlem ve svém pokoji, ve kterém není odraz, kde na dotek „nebylo chladné plochy“ a místo toho je na druhé straně „ten druhý pokoj“, plný věcí které ze svého života ztratil, a které v několika případech vedly k negativním změnám. Ztracená pětikoruna vedla k podezření „mladšího bratra Tomáše. Kdo jiný by mohl, ne-li on. A stále ho s nedůvěrou sleduju a pátrám.“ Další porušený vztah je s jeho bývalou slečnou Evou, na jejíž naléhavý dopis, prosící o osobní rozhovor, který se dostal sem, do druhého pokoje za zrcadlem, naše hlavní postava nereagovala. To vedlo k rozchodu a ke změně v životě hrdiny, který Evu už nikdy nespátřil: „A já jí stále hledal, v každé, s kterou jsem se setkal, jsem ji hledal, nalézal jsem ne ji, a znovu a znovu, až jsem zůstal sám.“ Dozvídáme se, že všechny věci v druhém pokoji tam „schraňuje“ někdo jiný, odraz v zrcadle, který je po vstupu do druhého pokoje neviditelný:

„Jsem Vy, který touží, právě tak jako vy jste já, který toužím. Žijeme oba tentýž život, jenomže z protichůdných stran.“ Cesty zpět není. Pokus o prolezení zpátky do pokoje končí zápasem s odrazem, který je teď vidět ve skle, které teď v rámu je. Zrcadlo se rozbíjí a hlavní postava zůstává na druhé straně. Rozmlouvá s „tím, kterého nikdy neuvidí...“ a se smířením zase dostává do života malého houslistu „a s ním všechny ty malé, důvěrně známé“ které kdysi zapudil, aby „se zdál rozumným.“

Dvojník, odraz v zrcadle, je silný obraz se silnou tradicí a silným asociačním potenciálem. Pro mě, a myslím pro každého typického českého čtenáře, je to možnost si vzpomenout na slavnou scénu z filmů *Císařův Pekař – Pekařův Císař* (1951)<sup>24</sup>, kde se konkatencí náhod mladší, socialisticky smýšlející Doppelgänger stárnoucího, geriatricky excentrického císaře Rudolfa v obležení spiklenců ocitne na Pražském Hradě, na druhé straně rozbitého zrcadla od samotného Císaře, který pak uvěří, že omládl prostřednictvím alchymistického elixíru mládí. Zrcadlení je klasické herecké cvičení pro dvojice, ale ve filmu, který umožňuje kouzlo zdvojení

---

<sup>24</sup> Martin Frič, Československo, 1951

jednoho herce v jedné scéně, zde v obou rolích vidíme Jana Wericha. Postavy "na opačné straně zrcadla" jsou si v jistém smyslu opaky, opozita, extrém, které spolu vcházejí do dialogu o smyslu života. Feudál Rudolf se jazykem filmu „historicky znemožňuje“, zatímco mladý Matěj chce budovat socialismus. Film je komunistická propaganda, ale interpretace z hlediska například hlubinné psychologie by namítla, že nelze jeden extrém vyměnit za druhý protipól, cíl uvědomení si protipólů je alchymické *coincidentia oppositorum*, ke kterému ve filmu nedochází<sup>25</sup>. Je tam ale dialog – v trikových scénách Werichovy postavy diskutují, vyměňují si názory, a docházejí k dohodám. Tento obraz „dialogu s tím druhým“ je pro mě klíčový – v "Malém houslistovi" se na konci hlavní postava svěruje s tím, že po zkušenosti prolezení zrcadlem nadále rozmlouvá s neviditelným druhým. Je to tedy zkušenost, která vedla k dialogické situaci a dialogické existenci s jakýmsi vnitřním partnerem, se kterým je potřeba navázat vztah, a dělit se o život.<sup>26</sup>

Kdežto hlavní postava "Malého houslisty" není na konci povídky nadmíru šťastná, žije aspoň v souladu se svými „ostatními“, což není nikdy zaručená věc. Nejen *Císařův Pekař – Pekařův Císař*, ale i jiná díla s podobnou tematikou setkání s Doppelgängerem jsou obrazy méně úspěšného vztahu. Frič navazuje na starší kinematografickou tradici zrcadlení dvojníků, kde dochází k podobnému rozštěpení. Nejzajímavější z těchto jsou asi tři filmy s názvem *Der Student von Prag*<sup>27</sup> (První z roku 1913 natočil Stellan Rye, pak znovu natočen v roce 1926 režisérem Henrikem Galeenem, a pak naposledy v roce 1935 režisérem Arturem Robisonem), kde se ve faustovkém zaprodání odloučí hlavní postava od svého odrazu. Snímek Stellana Rye, filmován v Praze, je často považován za vůbec první 'umělecký film', a je to první se světově slavným trikem se zrcadlem a zdvojením herce později použit i Fričem. Dábelkou dohodou ztrácí pražský student, arogantní šermíř a dobrodruh Bauduin svůj odraz v zrcadle, jež zradí, doslova prodá, nekalé postavě dábelského Scapinelliho. Odraz pak ze zrcadla vystupuje a není pak nikdy v zrcadle vidět, svobodně jedná jinde, na „této“ straně zrcadla bez vědomí Bauduina, dokonce místo Bauduina bojuje v duelu, kterému se Bauduin rozhodl vyhnout. Odraz protivníka zabijí, vina padá na Bauduina. Bauduin a odraz se odlučují, ale tento rozdělený život není šťastný ani úspěšný. Frustrován střílí Bauduin do svého odrazu když se setkají, čímž odraz mizí. Bauduin je, posledním kouzlem, smrtelně raněn. Střelbou do odrazu zranil sám sebe. V dalších verzích filmu (1926, 1935) se trik

---

<sup>25</sup> čímž je příběh filmu vlastně neúplný jakožto obraz cesty Jungovy individuace.

<sup>26</sup> "Dělil jsem se s vámi. Z něčeho žít musím. Ano vzal jsem to. Ale vy tam u sebe máte věci, které zase patří mně."

<sup>27</sup> Podle stejnojmenného románu Hannse Heinze Ewarse, který se podílel na tvorbě prvního filmu.

opakuje, ale na konci příběhu střílí Bauduin do zrcadla, které se roztříští. Z trosek zrcadla se pak na něj dívá jeho obraz, se kterým je zase sjednocen. Není to už trik, vrátil se přirozený odraz.



Odraz vystupuje filmovým trikem ze zrcadla a začíná jednat autonomně ve filmu *Der Student von Prag*, 1913.

Nechceme tu zdůrazňovat jen možnosti inspirace ranějšími díly. Podle mě je hlavně zajímavé, jak se Vykočilův příběh liší (tedy jak s nimi vchází do dialogu) od příběhů s podobnou tematikou, s tímto podobným jevem Doppelgängera. Klíč je podle mě v komunikaci partnerů – pražský student Bauduin se ve všech třech filmech zdržuje jakéhokoliv dialogu se svým odrazem. V posledním ze tří je moment možnosti dialogu přerušen scénou odkazující na ďábelskou dohodu:

Svůdce studentovi říká, že kdysi ďábel koupil duši chudého studenta, že dnes takové věci nemáme, že student sám se bude muset zbavit toho, se kterým se právě bavil, *toho vevnitř*:



Následující momenty jejich setkání jsou několikateré, odraz má kvalitu stínu, ducha, jehož se nelze zbavit, který hlavní postavu pronásleduje a straší. I dialogů s ďábelským Scapinellim je méně než ve Faustovské inspiraci. Ve filmu *Císařův Pekař – Pekařův Císař* dialog mezi dvojníky je, ale není dost dlouho trvající aby došlo k trvalé spolupráci. Toto je v Malém houslistovi uskutečněno, se svým partnerem rozmlouvá, a dostává se zase do vztahu s věcmi, které se k němu nedostaly. Na rozdíl od tragického mlčení, které vede k neštěstí ve vztahu ve Studentovi pražském, se zde ve Vyskočilovi vracíme ke starší tradici interakce a

dialogu s alter egem, ze které přiznaně vychází Ewers.<sup>28</sup> Zdravý dialog s alter egem také v psychologickém kontextu evokuje techniky Morenova psychodramatu, kde se protagonista může pomocným hercem zrcadlit v technice zrcadlo, kde protagonista, sedě mezi diváky, nahlíží, jak ho jiní ztvárňují, nebo se v technice dvojník může setkat s alter egem, které se vciťuje do protagonisty a nahlas vyjadřuje to, co protagonista nevyjadřuje nebo neumí vyjádřit, jako jeho vnitřní hlas.

Ve Vyskočilově povídce by se mohlo také zdát, že v tom druhém ze zrcadla jde na jisté rovině o nevědomé, neuvědomělé části osobnosti. Předměty v druhém pokoji za zrcadlem jsou třeba potlačené, polozapomenuté obsahy, povinnosti, možnosti. Důležitý dopis od Evy, který je adresován Vyskočilovu hrdinovi, došel *někam*: „Ale Evo, já jsem nemohl čekat, já jsem nevěděl, já tenhle dopis nedostal. Dostal. „jsi slaboch a ničema.“ Tak to stálo na lístku, který jsem dostal od Evy za týden potom.“

Slovo dostal není jednoznačné, ukazuje jen že dopis došel *sem*. Do druhého pokoje, kde jsou, jak pamatujeme ze začátku příběhu, také malý houslista a ostatní důvěrní známí, které zapudil, tedy vědomě, činem vůle, „aby se zdál rozumným.“ Hrdina se bojí, aby nebyl považován za snílka, a tento motiv je analog motivu z třetího filmu ze série studentů pražských, kde se explicitně dává najevo, že se s odrazem v zrcadle Bauduin zbavuje té části sebe, kterou vidí jako svoji překážku, sentimentálního snílka. Když se na konci filmu Bauduin zahledí do navráťivšího se odrazu, poznává, že se vrátil, s posledními slovy filmu uzřívše že: *"Da ist er wieder, der sentimentale Träumer."*

Ďábelská lest se opírala o lež, že je permanentní odloučení, odseknutí od 'toho druhého' možné. Prizmatem psychoanalýzy: to co je potlačené, nás nadále ovlivňuje, i když to není na první pohled do zrcadla zřejmé. Ke coincidentia oppositorum časem dojde, a naším úkolem je, aby to nebylo příliš pozdě. V „Malém houslistovi“ je zajímavé, že ačkoliv dojde ke sjednocení hlavního hrdiny a toho druhého, ačkoliv dochází k znovushledání mezi hrdinou a malým houslistou a „těmi

---

<sup>28</sup> Wegener přiznává inspiraci v románu William Wilson 1839, kterou napsal Edgar Allan Poe. Protagonista se po mnohých setkáních se svým dvojníkem dá do boje. Po vítězném duelu kde dvojníka smrtelně raní, se ale objevuje zrcadlo, kde se jeho odraz objevuje potřísněn krví. Dvojník Wilsonovi sděluje: "In me didst thou exist—and in my death, see ... how utterly thou hast murdered thyself." Tento román je sám reinterpetací motivu z „An Unwritten Drama of Lord Byron“ autora Washingtona Irvinga z r.1836 kde při zabití maskovaného muže padá muž maska, a protagonista vidí, že zabil svého dvojníka. Další inspirací je Alfred de Musset, ale trop dvojníka je znám z celé řady autorů, nejznámější ve veřejném povědomí asi v románu Mary Shelley (1818) Frankenstein, nebo slavný Wilde a jeho The Picture of Dorian Gray (1890). Wegenerův film a dvojníka hlubinně psychologicky rozebírá už Otto Rank ve své studii a později knize Der Doppelgänger.

ostatními“, není hrdina úplně šťasten. Přichází o život na druhé straně zrcadla, a doufá, že se bude mojí jednou vrátit.

Oproti jiným příběhům s dvojníky ale Vyskočil dovádí setkání do smířlivého konce. Ve Wegenerovi se potlačené obsahy nevyřikají, a příběh končí krveprolitím (stejně jako v románu William Wilson, a An Unwritten Drama of Lord Byron), v Císařově Pekaři se na konci feudál Rudolf jde „historicky znemožnit“ kdežto ostatní oslavují nově nabyté přesvědčení že „všichni dohromady budeme mít moc“, tedy dialog také není doveden ke konci setřením extrémů. Vyskočilův příběh je svým koncem v tomto ohledu psychologicky nejzdravější. Při setkání s něčím stejným jako my se může stát, že se to nakonec bude zdát jiným. Setkání s něčím jiným, cizím a opačným, může nakonec být setkání se sebou samým, a zdánlivé protipóly jsou zase jindy spíš doplňující se než válečící vlastnosti.<sup>29</sup> Relevance tohoto tématu k Vyskočilovu Dialogickému Jednání, kde se navazuje dialog s protipólem vnitřního partnera, s tím druhým, je ohromné, ač je mimo rozsah této diplomové práce zmapovat tyto souvislosti.

### **II.iii „Učitel a přítel zůstal veřejnosti neznám“**

Povídka „Učitel a přítel zůstal veřejnosti neznám“ je příběh o skupince akademiků a vědců, kteří s pomocí malého kluka „objeví“, tedy zažijí, fenomén radosti hry v kuličky. Z malého kluka se komickou inverzí stává jejich učitel ve hře, učitel v radosti, což pak uznávají ve své publikaci.

Obyčejné dětské kuličky, které jsou v textu popsány jako „zvaštní kuličkovitá tělíška, která působí v člověku radost“, a které pak vědecky popíší v tlusté monografii s latinským názvem *De globulis gaudiensis*, jsou hrou nad kterou vědci bádají jako by to byl laboratorní experiment. Připravují se na hraní s netrpělivostí, jako by tušili, jaká radost je ve hře možná, ale zjevně nepocítí onu kýženou radost, dokud nedojde k setkání s mladým Frantíkem, který jim ukáže, že hra je o něčem více, než jen snaha o výhru. Než se Frantík objeví, hrají vědci „horlivě, ale s plnou

---

<sup>29</sup> Sympatii mezi Bohem a Mephistophelem komentuje Mircea Eliade. Mephistopheles se snaží Fausta a život, Boží dílo, brzdit, (je v textu hry popsán jako „der Vater... alle Hindernisse“ Faust v. 6209, „otec všech překážek“, překlad můj,) ale tím paradoxně pomáhá. Jeho komplementární role, jak cituje Eliade (1965) p.78ff je v Goethovi zřejmá. Bůh ho posílá, a rád:

„Des Menschen Tätigkeit kann allzuleicht erschlaffen, Er liebt sich bald der unbedingto Ruh; Drum geb' ich gern ihm den Gesellen zu, Der reizt und winkt und muss als Teufel schaffen.“

Mephistopheles je stimulantem lidské aktivity tím, že jí brzdí. Nad rámec a možnosti této diplomové práce by bylo plně porovnání s důležitostí dávání si načas, zpomalování, čili brzdění, v Dialogickém Jednání, a jeho Mefistofelovskou rolí.

“Je to kontradikce která nás činí produktivními.“ píše Goethe Eckermannovi 28 března 1827. Citováno Eliade, ibid.

vážností.“ Podvádějí, nadávají si, zlobí se. Malý Frantík jim dodá potřebný řád, upozorňuje na podvody, půjčuje jim laskavě kuličky když jim ve hře dojdou, a je trpělivý až do bodu, kdy musí nutně večer domů. Pomůže jim si vzpomenout na něco z dětství, což je podtrženo tím, že ač se jeden z akademiků trochu stydí za svůj pytlík kuliček, vysvětluje kolegům, že měl v dětství podobný. Je to obětavý učitel, který svojí trpělivostí docílí toho, že pánům zprostředkuje hravý přístup a radost ze hry. Vědci se na konci večera těší na zítřejší pokračování, a ve své publikaci o „kuličkách veselí“ se o Frantíkovi zmiňují se značnou pokorou: „Tuto knihu připisujeme v úctě a v přátelství Františkovi J., našemu učiteli a příteli.“

Líbí se mi, že na této povídce lze pozorovat hned několik klíčových Vyskočilových zájmů. Už prostředí pedagogické, školní, a jeho jazyk a typické floskule je něco, k čemu se v hravých inverzích Vyskočil často ve svých povídkových textech vrací (vzpomeneme si například na povídky *Síla vůle*, kde se tematizuje mimo jiné institucionální jazyk a způsob komunikace, nebo text *Zrádce*, kde učitelé napadnou v noci svého studenta u něho v pokoji a snaží se ho v komické inverzi každodenního světa podplatit, aby se neučil, protože je příliš dobrým studentem, káráním jako: „svými vědomostmi pokořujete své učitele jako zvířata.“ a „Vy se nechováte lidsky. Nevyrušujete, nechodíte pozdě, neulíváte se z vyučování, nešvindlujete, nic, docela nic! To jste mládež!?“). Škola a školství se v podobném světle objevují taky v Divadelních textech, například v trapných podlézavých rodičích ve Vyskočilově a Havlově *Autostopu*, kteří oplývají prázdnými frázemi jako: „Právě jsme o vás hovořili. Jaký jste vynikající pedagog.“ V této možnosti vyprázdňování a institucionalizování slov, termínů, frází a celých struktur dialogu, vězí také jeden Vyskočilův zájem. Komunikace v těchto kódech se může zvrtnout a ocitnout se mimo opravdovou, přímou a vědomou komunikaci. Institucionální terminologie se může stát nástrojem v jednom extrému méně vědomého, a v druhém extrému manipulativního komunikování. Vyskočilův humor na toto poukazuje. Doopravdová, účinná komunikace, opravdové setkání, se v povídce *Učitel a přítel* zůstal veřejnosti neznám uskuteční až po tom, co dojde ke konfrontaci a změnách komunikačních kódů. Než se objeví František, komunikují vědci jazykem školometským, pedantským, dokonce v kontextu hry kuliček: „Rušivé faktory, které se tu obyčejně vyskytují, mají odpolední vyučování. Můžeme tudíž laborovat.“ Malý Frantík přináší potřebnou změnu tónu a rejstříku už ve své první replice, která bortí formální atmosféru: „To hraje pitomě“. Prvotní zlost ze strany vědců pak postupně odpadá, když si kluk ustojí svoje stanovisko důležitosti férové hry. Princip vítězí,



vědci trochu opouští své nadnesené fráze: „Tak zítra ve čtyři revanš, pane, pane – hochu.“ a vyjadřují se normálněji. Komunikace se daří. Kódy se nemíjejí.

Jednoduchá inverze rolí tu ale nenastává. Jakkoliv vědci spadají do úsměvných stereotypů, nejsou celkem dětinští, a František se v ničem nechová vyloženě jako dospělý. Je tady vidět „Princip vtipu – zklamané očekávání, které je nicméně splněno, ale jinak, zklamání vyplněním nebo vyplnění zklamáním...“ jak Vyskočila popisuje Patočka. První nejzřejmější očekávání, třeba že se postavy vědců budou chovat až stereotypicky jako vědci, a kluk jako dítě, není úplně splněno. Chovají se jako vědci, ale v tomto chování se skrývají elementy dětinskosti. Do stereotypu vkládá Vyskočil zárodek opačného stereotypu. František se vyjadřuje kratšími větami a méně slovy, používá zase dětský slang a hovorový jazyk, ale jeho seběvědomá přítomnost, a i málomluvnost, často působí moudře. „Neperte se, jo.“ stačí, aby vědci opustili rvačku. Jsou to slova dítěte, a zároveň slova člověka, který je v ten okamžik jejich prováděčem novou zkušeností, jejich učitelem. Pro hochy by to také mohl být moment nový, kdoví kolikrát už učil hru v kuličky.

Dvoznačnost přímé řeči v textu určitě vynikne víc při čtení nahlas. Jako s ostatními povídkami, i zde samozřejmě platí „návod“ z poznámek pro čtenáře číst text věcně a po smyslu.

Ambivalence dětskosti a moudrosti malého Františka dosahuje úsměvného vrcholu hned na začátku povídky, když říká mamince o knize *De globulis gaudiensis*, že má „takovou pitomost“. Je to pitomost z hlediska neznalého klučíka, nebo pitomost z hlediska člověka, který si umí hrát, navodit radost, přátelit se, nemusí to vědecky studovat a psát o tom spisy s latinskými názvy, a dokáže tuto schopnost předat, aniž by za to potřeboval ocenění? Možnost obou výkladů, které se vzájemně nevyklučují, text obohacuje. Povídka končí Františkovou anonymitou pro veřejnost, větou která dává jméno celému textu: „Učitel a přítel zůstal veřejnosti neznám“, která hezky kontrastuje s nadneseným, honosně formálním začátkem: „Celý vědecký svět ví, že profesor mikrobiologie a bakteriologie na lékařské fakultě v P. doktor Josef S. objevil za spolupráce profesora morfologie doktora Miroslava H. a profesora fyziologie doktora Oldřicha N. zvláštní kuličkovitá tělíčka, která působí v člověku radost (čili gaudium).“ Vyskočil tu hravě pracuje s formálním jazykem evokujícím staré vědecké traktáty, což má v sobě pěknou symetrii: text je v jedné rovině hravý zábavný text o suchém školometském textu o hravé, zábavné aktivitě prožité suchými školometskými profesory. Tato oscilace, toto prolínání rejstříků obohacuje samozřejmě performativní, text-appealová, možnost čtení textu, ke které Vyskočil nabádá.

Již stručný fakt tématu akademického textu o hře a radosti hry nabízí diskuzi pravých akademických textů na toto téma. Nejvíc se nabízí porovnání s textem z roku 1957 Oáza štěstí<sup>30</sup> fenomenologa Eugena Finka, žáka a asistenta Edmunda Husserla, učitele Jana Patočky. Jak Vyskočilova povídka, tak Vyskočilovo Dialogické Jednání s vnitřním partnerem, tak Fink, se zabývají bezúčelností hry, a Vyskočilová povídka jako by vycházela z uvědomění Finka v úvodu jeho pojednání o formě své práce:

*„Duchaplný esej, jenž si do jisté míry pohrává s posluchačem nebo čtenářem, jenž umí vylákat kouzelný skrytý smysl slov a věcí v překvapivých slovních hrách, zdá se být přiměřeným stylovým živlem pro traktát o hře. Neboť mluvit o hře vážně, a dokonce ještě s ponurou vážností slovíčkářů a pojmových hnidopichů, se rovná nakonec zjevnému protimluvu a zlomyslnému kažení hry.“<sup>31</sup>*

Této výzvě Vyskočil jako by obstojně čelil tím, že mezi řádky pojednává ve své povídce o hře se svojí vlastní hravostí, že se textem stává, slovy Patočky: „sám způsob a metoda, jak za touto pravdou jde, jak se k ní probíjí.“<sup>32</sup>

Přímé porovnávání hry a hravosti dítěte a dospělých je také téma jak ve Vyskočilovi, tak u Finka. Profesoři, dbající na vnější atributy své profesní a sociální úrovně, si vlastně v tomto ohledu také hrají, ačkoliv o tom možná ani nevědí. Ke stejnému tématu Fink:

*„Kolik skryté, přetvářené a tajemné hry je také ještě v tak zvaných „vážných“ záležitostech světa dospělých, v jejich počtech, hodnotách, ve společenských konvencích - kolik „scény“ v setkání pohlaví! Nakonec to vůbec ani není pravda, že si převážně hraje jenom dítě. Pravděpodobně si právě tolik hraje i dospělý, jenom jinak, jenom tajemněji, maskovaněji.“<sup>33</sup>*

A v tomto ohledu je kluk, dítě František nejvíc jiný, než jeho žáci. On masky nenosí, mluví s profesory stejně jako s kamarády nebo maminkou, a jeho komentáře ke hře kuliček, zvláště jeho zprvu ostrá kritika jejich hry, jde přímo k věci, mimo sociální konvence a *mores*, do jisté míry úspěšně. Ač profesoři neopouštějí své identity, ke konci povídky se jména a tudíž vnímané identity ukazují jako méně jistá a rigidní záležitost. Fyzilog pronáší na první pohled banální litování toho, že

---

<sup>30</sup> Fink (1992), první vydání *Oase des Glücks. Gedanken zu einer Ontologie des Spiels*. Alber, Freiburg / München 1957. Česky pak E. Fink, *Oáza štěstí*. Praha: Mladá fronta 1992, anglicky 2012, Fink, Eugen Oasis of Happiness: Thoughts toward an Ontology of Play (in Purlieu, A Philosophical Journal, Vol. 1 Issue 4, (Spring 2012) pp.20-42 Purlieu, Denton, Texas. Přeložili I. A. Moore & C. Turner

<sup>31</sup> Fink (1992), str.6

<sup>32</sup> In Vyskočil (2016), str.14

<sup>33</sup> Fink (1992), loc. Cit.

se chlapci nepředstavili. Ale v replice „On je Franta, a co my?“ je víc než otázka rétorická. Ač se klukovi nepředstavili jmény, představili se, nebo přesněji řečeno předváděli se, maskami. Jejich role vážených vědců se bortily ve výstřelcích dětinskosti. Třeba je to i v tomto náhledu do možnosti relativizace těchto masek (vedle hledání, znovuobjevování, radosti z hry samotné), kde v chlapci akademici vidí svého velkého učitele a přítele.

## **II.iv „Habřiny, aneb vítězství držadla“**

Povídka „Habřiny, aneb vítězství držadla“ je povídka, která zaujme už svým jménem. Nesmyslně znějící vítězství neživotného předmětu, držadla, a jméno vesnice. Habřiny, jak se dozvíme, je také jméno vesnického nádražička, na kterém se děj odehrává.<sup>34</sup> Dozvídáme se, že se o jménu vedly spory. Kdysi se (podle blízké vesnice) jmenovalo *Konečná*, ačkoliv to konečná zastávka trati nebyla. Nervózní protagonista, totožný s postavou vypravěče, mísící v narativu *post factum* v Ich formě občasné náhledy do věcí, popisy a subjektivní svědectví o tom, že je to člověk, který „životně potřeboval, aby věci měly smysl“, se ocitá v existenciální krizi na zapadlém nádražičku, když je konfrontován s držadlem, kterému nerozumí. Je to velká konfrontace, protože ačkoliv mu držadlo připomíná obyčejný typ držadla z tramvaje, jeho smysl tady na nádraží nechápe, jeho smysl nejde *uchopit*. Toto by se dalo popsat jakožto centrální metafora textu. Držení se, opora, uchopení, chápání. Toho uchopení/chápání tu vidím jako obraz prvotní lidské touhy po, a cestě k, stabilitě, která se často nedostavuje. Povídku si v textu *Svět Ivana Vyskočila*<sup>35</sup> vybral ke komentáři Jan Patočka: „Nedostatek smyslu je východisko lidského světa.“ A je to východisko, jak ukazuje povídka, se kterým je nutné se smířit, když už si toto východisko člověk uvědomil.

Před setkáním s držadlem (a s jeho absencí smyslu) protagonista například žádné problémy se stabilitou nemá, ty se dostavují až po interakci s tímto jinak pokojným, nehybným, mrtvým předmětem: „*Cloumal jsem držadlem, až jsem se znavil a musel jsem se ho přidržet, abych neupadl.*“ V nejvzešenějším interpretování tohoto momentu bychom zde mohli vidět metaforu vztahu lidské touhy po smyslu reality jako takové: boj s prvotní nesmyslnou realitou člověk nevyhraje: ale realita zároveň člověka podrží, když jí bereme tak, jak doopravdy je. Když protagonista

---

<sup>34</sup> Asociace slova Habřiny, přírodní džungle rychle rostoucích stromů, také jako by podtrhávala chaotičnost, kterou protagonista ve světě vidí, které se bojí.

<sup>35</sup> Vyskočil (2016)

proti držadlu bojuje, nevyhraje. Když se ale v jednom momentu nesnaží o interpretaci, ale jen se ho drží (k čemuž bylo na první pohled zřejmě míněno) tak držadlo pomůže, a tím nabývá smyslu. Pravda a rovnováha se nabývá při návratu k věci samotné, tak jaká je, ale to se našemu protagonistovi v měřítku celé povídky nedaří.<sup>36</sup> Jak titul a konec povídky vypovídají, vítězí držadlo. Co to znamená? Vítězí neživý předmět, a už tento koncept je nelogický a ukazuje, jak postava přemýšlí. Prohrává tedy protagonista? Po prvním střetnutí dochází v povídce k většímu boji, ve kterém se protagonista odmítá *pustit* své touhy po smyslu. Jeho popis strženého držadla je ukázkou promítání vlastností, ukázkou, jak nepřístupovat k věcem 'tak, jak jsou':

„bylo už zcela nehybné a chladné. Přišlo mi ho líto, jak tam zničeně leželo [...]:  
“Odpusť, držadlo, musel jsem, nemělo's smyslu.”“

Naše hlavní postava se ve svém urputném boji o smysl dostává do krvavé konfrontace, ztrácí vědomí, a držadlo utrhne. Jakýsi smysl nachází hlavní postava zpětnou interpretací: „aby měl opodstatnění můj hrdinský zápas v čekárně, začal jsem sbírat držadla.“ Vítězí držadlo - snad v tom smyslu, že se jeho původní smysl neodhaluje. Prohrává protagonista, protože věří že je nějaký konflikt, který lze vyhrát nebo prohrát. Držadlo není jen držadlo, v mysli postavy se stává naopak magnetickým centrem, černou dírou, kolem které se staví velká struktura touhy po smyslu: „Zatím 2943 držadla znepotřebněla, aby jedno jediné dostalo smysl. Držadlo z Habřin zvítězilo nade všemi.“

Ale nevítězí jistým způsobem i protagonista tím, že našel nějakou formou štěstí?

---

<sup>36</sup> Tento přístup k věcem a fenoménům tak, jak se nám jeví, je základ klasické fenomenologie Husserla, kterého maxima "zu den Sachen selbst", čili k věcem samotným, je destilací fenomenologických procesů co nejpřesnějšího popisování, závorkování, (*epoché*) redukce, určování hlavních témat bez předsudků. Husserlova metodologie a jeho transcendentální fenomenologie silně ovlivnila jeho žáky, mezi které patřil i citovaný Jan Patočka, učitel a přítel Vyskočila, veřejnosti znám. Básník Seamus Heaney (1990) str. 98 píše o popisu jakožto o „revelaci.“: 'Description is revelation!'. Peter Willis (2001) toto komentuje jako výstižný popis s tím, že při „pouhém“ popisu vlastně může dojít k odhalení, (Lat. *Revelatio*) roušek které mění, zabarvují, naše vnímání: „veils which obscure or disguise the realities of the world“. Náš protagonista selhává v této fenomenologické výzvě snažit se nahlížet na svět blíže k tomu, jak doopravdy je. Podobná technika pozorování toho, co se našemu vědomí a pozornosti jeví, se používá při Buddhistických meditačních cvičeních (Šámatha a Vipassana). Další pojednání je mimo rozsah a možnosti této diplomové práce, ale porovnání se tu nabízí z důvodu, že frustrovaný existenciální boj o hlubší smysl, touhu po smyslu a duševní utrpení (*dukkha*) s touhou spojené, které zde Vyskočil popisuje, je přesně to, co Buddhismus chce svými meditačními technikami z lidského života odstranit. Další zajímavou paralelou je důležité svědectví Eugena Finka, (Hanna, 1995) (Cairns 1976), který byl názoru „that the various phases of Buddhistic self-discipline were essentially phases of phenomenological reduction.“ a svědectví samotného Husserla, který (Hanna, 1995) přisuzoval fenomenologickému vidění výhodu v tom, jak ovlivňuje seberozvoj. Vhledy z transcendentální fenomenologické metody podle Husserla přinášejí „kompletní osobní transformaci“ (Husserl, 1936/1970, str. 137) (překlad můj). Tímto směrem se náš protagonista nevydává.

Ano, ale i ne. Našel si sice nějaký projekt, kterému se může věnovat. Na druhou stranu je v tom zcela sám. Jediná interakce protagonisty s jiným člověkem je jedna frustrovaná konverzace s přednostou nádraží, kde se oba lidé zjevně v dialogu míjejí, kde se náš protagonista ptá víc, než je instituci pohodlné. Ani přednosta zjevně neví, ale místo aby spolu v klidu pátrali po smyslu, hrozí zápas. Nedochozí zde k setkání. Zde znovu vidíme Vyskočilovský princip „zklamané[ho] očekávání, které je nicméně splněno, ale jinak, zklamání vyplněním nebo vyplnění zklamáním.“ Náš protagonista vyhrává svoji „bitku“ s držadlem, které nakonec utrhne, ale zároveň prohrává. Držadlo vyhrává, ale zároveň je konflikt ilusorní. V možné výhře našeho protagonisty je ukryta hluboká prohra: jediná procítěná, upřímná komunikace v povídce je právě výše zmíněná replika adresovaná neživému držadlu. Proto protagonista prohrává. Jeho projekt je osamělým únikem před existenciální krizí. Podle Patočky je hlavní předmět Vyskočilova zájmu a jeho výzkumů „nutná, neúchylná tragika bytostí putujících za smyslem“<sup>37</sup> a tohoto jsou Habřiny, aneb vítězství držadla, dobrým příkladem.

Protagonistova tendence hledání smyslu za každou cenu, i ironicky za cenu nelogických, nepravděpodobných závěrů, se charakterizuje ukvapeným jednáním. Neúspěch jeho interpretačního procesu, metody, se projevuje, když se hned ze začátku pouští do teorií negativních:

*„Třeba to držadlo není vůbec držadlo – napadlo mě. Třeba je tomu právě naopak. Je to pušťadlo. Tak. Cukne se jím a spadne nádražíčko.“*

Strach z pádu nádražíčka jako by zastupoval strach z rozborcení civilizačních pokusů o strukturalizaci, interpretaci a osmyslení světa. Ve zdrobnělině je nádražíčko sice civilizační prvek, ale malý, zranitelný, třeba i jedním trhnutím smyšleného konceptu *pušťadla* zničitelný. V hravém slově *pušťadlo* je obsažena celá tragikomika lidského uvažování, protože situace není žert, hravému novotvaru dává protagonista zrod v momentu tísně a nejistoty. Takovéto pojmenovávání je svým způsobem vždy *a priori* neúplná interpretace, což Vyskočil také ilustruje popletenou historií pojmenovávání, tedy interpretace, samotného nádražíčka, kde sice správa drah „trvá na Habřinách, protože je to jméno pro nádražíčko mravné“, ale kde efektem tohoto pojmenování je stav, kde někteří místní lidé nádražíčko bojkotují a chodí na jiná nádraží, ač jsou vzdálenější, protože chtěli jiné jméno.

Povídka končí iluzorním vítězstvím držadla, vítězstvím neživého předmětu, který ani

---

<sup>37</sup> Ibid.

nikdy vítězit nechtěl. Vítězí tedy vlastně, v časové rovině, ne držadlo, ale jen nenaplnitelná lidská touha po stabilitě, chápání, uchopení. Vítězí sběratelství, které je koníček sám sebe požírající a živící v tom smyslu, že v jádru sběratelského lovu už o „ulovené“ nejde. Je to koníček, aktivita dopředu hledící, nekonečná: „ve sbírce má největší cenu ne to, co v ní je, ale to, co v ní ještě není. Kolik je vlastně na světě držadel. Kolik?“

Protagonista dovedl svůj boj o chápání do extrému, jak ve fabuli, tak metaforicky, do *temné noci*<sup>38</sup>, do boje sama se sebou. Kdežto takový boj proti neviditelnému nepříteli lze vyhrát jedině uvědoměním, že silou vyhrát nelze, náš protagonista boj nevzdává: pole jeho boje je neustále otevřené. Nedochozí, řečeno s Piagetem, k nabízené *accomodation* nové zkušenosti, pouze k neúspěšnému pokusu o *assimilation*.<sup>39</sup> Nedošlo k nabízenému růstu, revizi paradigmatů, restrukturalizaci. Protagonista není v kondici v životě a s životem improvizovat.

Povídka je tragikomická, ale naděje je vždy, do posledního okamžiku. Vždyť jak se dozvídáme v povídce samotné, zastávka která se zdá být konečnou, nemusí nutně být konečná.

## **II. v „Vyznání jízdenkovitosti“**

Jako již zmiňovaný žánr setkání lidí v bezprostřední blízkosti v automobilech při autostopu, i zde se setkáváme s uzavřeným prostorem dopravního prostředku. Je to tramvaj, kde se setkání otevírá vícero osobám, které dohromady vytvářejí uskupení. Vytvářejí uskupení, celek, a objevuje se společná skupinová identita už tím, že (doslova i přeneseně) „jsou v tom spolu“. <sup>40</sup> Na této povídce mi přijde nejzajímavější Vyskočilovo pozorování obyčejného života a lidské komunikace, vytváření skupinové identity kolem náhodné každodenní situace. Situace

---

<sup>38</sup>Temná noc, *noche oscura*, je termín Sv. Jana od Kříže (narozen 1542), karmelitánského mystika, který na tento námět napsal mystickou báseň o cestě jednotlivce k Bohu (1578-1579). Samotná fráze Temná noc, či Temná noc duše, se posléze stala názvem pro psychologický jev transformační krize, například také jako nutné stádium cesty Buddhismu. Viz například Ingram 2018, kapitola 5.: *Dissolution, Entrance to the Dark Night*, o transformační krizi v Buddhismu.

<sup>39</sup>e.g. Piaget 1999, str. 351 "assimilation is essentially the utilization of the external environment by the subject to nourish his hereditary or acquired schemata...assimilation is conservative and tends to subordinate the environment to the organism as it is, whereas accommodation is the source of changes and bends the organism to the successive constraints of the environment."

<sup>40</sup>Hana Junová v přednášce na DAMU z roku 2007 (třístránkový text nepublikovaný, ze soukromého archívu) mluví mimo jiné o takzvaném context analysis: důležitosti kontextu lidské komunikace pro její zkoumání, o práci v Palo Alto skupiny Bateson, Birdwhistell, Brosin, Fromm-Reichmann et al. : "Každý, i nejjednodušší element lidské komunikace je plně srozumitelný až tehdy, je-li správně zařazen do všech souvislostí." str.2.

uzavřeného prostoru a lidí v něm vede nevyhnutelně ke komunikaci, i kdyby se nic neřeklo. Jak připomíná Hana Junová: *"Kdykoli se sejdou dva nebo více lidí, neexistuje nekomunikace. Tedy i když lidé mlčí, nebo se nehýbají, přesto spolu komunikují. Navíc i tato komunikace je zachytitelná a sledovatelná. Birdwhistell tvrdí, že není správné říkat, že A komunikuje s B, ale že přesnější je říci, že A a B spolu komunikují."* <sup>41</sup>

V povídce *Vyznání jízdenkovitosti* máme hru s těmito situacemi, respektive se situací, která se zdá jinou, než se na první pohled jeví. Situace se nám popisuje hned v první větě povídky:

*„Do vlečňáku dvacítky přistoupila paní s dítětem, pán se skládací postelí, dvě paní s námahou, slečna s úsměvem, malý chlapec s balíkem pod paží a pán se žlutou aktovkou. Hned druhá vysvětluje, o čem povídka bude, o jaké napětí se jedná: „přišel průvodčí“.*

Nastává zajímavá neverbální komunikace pasažérů, kteří zaplatili za cestu a jsou si vědomi toho, že chlapec s balíkem naopak nezaplatil a schovává se za skládací postelí, ačkoli průvodčí si toho nevšiml. Když přistoupí noví cestující, komunikuje s nimi už jednotný celek, jednotná identita cestujících, jako by jedním (ač neverbálním) hlasem:

*„Paní s dítětem, dvě paní, slečna s úsměvem, pán se skládací postelí, pán se žlutou aktovkou vyslali k nově přistupujícím pohledy, které říkaly „Pozor, následuje sdělení!“ Když dostali spojení, vedli pohledy nově přistupivších za skládací postel, kde byl ve skrytu k dispozici chlapec...“*

Vskočil tu slovem „spojení“ pojmenovává neverbální komunikaci zpětné vazby pohledem. Popisuje komunikaci pasažérů jako jednotnou, byť je nereálné, že by se toto doopravdy takto odehrávalo. Nicméně situaci poznáváme. V komunikaci entity A a entity B skutečně vyvstává něco víc. V povídce *Vyznání jízdenkovitosti* se úmyslně používá narážka na náboženství a společnou náboženskou identitu. Jak v samotném titulu, tak v silné poslední větě se ztotožňuje zakoupení jízdenky čili „hraní hry podle pravidel“, s vyznáním. Malý chlapec si hraje jinou hru, nehraje podle obecně přijatých pravidel, je proto „kacíř“, který není součástí kolektivní identity a kolektivního komunikačního kanálu. To, že je takto outsider, z něho dělá perfektního kandidáta na obětího beránka pro společnou věc, a ideální předmět proti kterému se ostatní vymezují. Jak známo, společný nepřítel tmelí kolektiv.

---

<sup>41</sup>Ibid. str. 3

Chlapec se ale oběti vyhne, čímž se stmelení kolektivu pokazí. Společná komunikace a společné vnímání situace kolektivu v tramvaji se ukáží ve své nedokonalosti, když se tramvaj dozví, že kluk již nějakou dobu schovaný za postelí není, že tedy z tramvaje nepozorovaně vystoupil. Kacíř, slovy Vyskočila, „nebyl odhalen“, což ubírá na významu této „sekty“, a jejího vyznání jízdenkovitosti. Skupinová identita se tak nepotvrzuje, a rozpadá se: *„Bylo po všem. Tramvaj jela dál. Cestující se na sebe báli pohlédnout.“*

Vtip celé situace je také v tom, že seskupení těchto lidí tohoto vyznání bylo od začátku „osudem“ předurčeno ke krátkému trvání, jako každé seskupení. Hledat v textu širší metaforu je asi už za rámcem autorova úmyslu, ale obraz lidského života jako jízda tramvají, ve které jsme všichni spolu, kde cestujeme tu s jednou, tu s druhou náhodně přihranou skupinou lidí, se extrapolací tohoto mikrokosmu lidské skupinové interakce nabízí sám. Každý jednou nastoupí a pak zase vystoupí, někdo neočekávaně, proti pravidlům, a směr jízdy je pro každého stejný, tramvaj jede na konečnou.

Břemena a zavazadla která zde Vyskočil dává svým postavám také stojí za povšimnutí: *„... paní s dítětem, pán se skládací postelí, dvě paní s námahou, slečna s úsměvem, malý chlapec s balíkem pod paží a pán se žlutou aktovkou.“* Všichni něco mají. Ze slovní hříčky slečny s úsměvem se ale stává víc – Vyskočil na slečnu a na její úsměv několikrát upozorňuje. Úsměv, jaksi permanentně nainstalovaný na obličeji slečny, se zjevně stal rigidní maskou, součástí její vnímané sebeidentity, a tudíž i toho, jak ji vidí ostatní cestující. Důvod Vyskočil naznačuje, když se k slečně vracíme: *„Slečna s úsměvem dělala úsměv. Nic jiného jí nezbyvalo.“*

Úsměv je její atribut, vyprázdňený a v posunu od původního kontextu a intence nic neříkající. Absurditu takového automatismu dovádí Vyskočil do konce, když slečně, po zmizení chlapce, už do úsměvu není, ale je stále, díky atributu, „slečna s úsměvem“: *„Revizor chtěl vystoupit. Zabránila mu v tom slečna s úsměvem, která plakala.“*

Je zajímavé, v jak jiném světě se nacházejí revizor a průvodčí. Situace s chlapcem si nejsou vědomi ani do ní nejsou osobně zaangažováni, jsou v jiné rovině komunikace, komunikují s cestujícími jen ze své pracovní pozice, nesdílejí jejich kolektivní identitu. Revizor bere jízdenky do rukou s vědomím svého poslání: *„Přijímal vyznání klidně, s lhostejností velekněze.“* Blahosklonně se chová i k průvodčímu: *„ Máte veselé cestující,“ pravil k průvodčímu. Ten přisvědčil.“*, což vypovídá o sdíleném nepochopení jejich situace. Jejich vyčleněnost se také



podtrhává tím, že pasažéři cítili bariéru mezi sebou a revizorem, kterému se nemůže přestupek prozradit. Je tu politický podtext v tramvaji jako obrazu, modelu společnosti, modelu totalitní československé společnosti? "*Quis custodiet ipsos custodes?*"<sup>42</sup> ("*Kdo bude hlídat samotné hlídače?*") ptá se Juvenalis (s Platonem 43), třeba se to někde mezi řádky ptá i Vyskočil.

Záchrana důstojnosti pasažérů s historkou o zakutáleném melounu, která následuje, roste také uvědoměním, že zájem cestujících o chycení černého pasažéra je trochu trapný. Revizor se usmívá, a tím se kouzlo rozbíjí. Sekta vyznavačů „jízdenkovistosti“ se rozpadá, protože byl jejich impulz doveden do extrému v konfrontaci s neočekávanými okolnostmi úniku „kacíře“ - chlapec jim svojí dvojí transgresí pomohl k možnosti uvědomit si něco. Na konci tramvaj jede dál, a "*cestující se na sebe báli pohlédnout.*" Není jisté, jestli se stydí, protože si uvědomili své nízké pohnutky, nebo jsou jen zklamání neúspěchem při lapení chlapce. Spíš je to druhá varianta kterou naznačuje poslední, komicky nadnesená věta povídky: "*Vyznání jízdenkovitosti se nezdařilo, neboť nebyl odhalen kacíř.*"

## **II. vi „Monolog muže nad cizí lebkou“**

Bathetickou<sup>44</sup> „Hamletovskou“ asociaci v titulu této povídky podtrhává také svědectví z knihy *Začalo to Redutou*, kde v „pracovním plánu iii. Text-appealu z Reduty“<sup>45</sup> z jara 1958 je tato povídka vepsána po písničce Jiřího Suchého *Hamlet*, a před písničkou *Malý hlouček kadeřníků*. V první z těchto písniček se vzpomíná na Hamletovo slavné, emotivní, existenciální rozjímání o životě a smrti ve spojení s lebkou svého kdysi oblíbeného Yorricka: "*...a proč lebku v ruce máte, být či nebýt! Vraťte tu lebku do hrobu, je plná mikrobů...*". Povídka která v původním text-appealovém performačním kontextu následovala, čili *Monolog muže nad cizí lebkou*, se ironicky vymezuje proti dramatickým monologům formou monologu, který ale svojí dynamikou, a jistě s Vyskočilovým přednesem, má potenciál dialogický. Vyskočil hned ze začátku text uvádí v persóně vypravěče, v níž představuje

<sup>42</sup>Juvenalis, Satiry, VI:347–348

<sup>43</sup> Viz. Glaukon v Platonově Republice, a jeho výrok: "*γελοῖον γάρ, ἢ δ' ὅς, τὸν γε φύλακα φύλακος δεῖσθαι.*" Plat. Rep. 3.403e ("*bylo by absurdní, řekl on, kdyby byla pro strážce potřeba strážce.*" Překlad můj)

<sup>44</sup>*Bathos*, c.f. Alexander Pope "Peri Bathous, Or the Art of Sinking in Poetry", literární technika neboli trop, ve které se využije kombinace velmi „vysokého“ s velmi „nízkým“, k docílení jistého (často komického) antiklimaxu, mi připadá jako přesný popis Vyskočilova odkazu k Shakespeareovi, nebo přesněji k inscenační tradici a veřejného vnímání této tradice, z posledních dvou staletí. Vyskočil vyvolává představu pathetické interpretace Hamleta a jeho monologu, aby jí pak zničil.

<sup>45</sup>Vyskočil 1964 str. 17

protagonistu, mluvčího, který není literární představou, ale holičem a kadeřníkem, který je prý mnohem pravděpodobnějším kandidátem na „monology nad cizími lebkami“. Tím se obraz přenáší z nadnesených, patetických literárních asociací k Vyskočilově milované, dokonale vyzozorované každodennosti. (Patočka mluví o „magnetofonovém záznamu“<sup>46</sup> ve spojení s všedním realismem ve Vyskočilově povídce *Florenc 17.35*) . Komentuje zde teatralitu výřečných, občas nudných, a občas zákazníka bavících holičů, kterou všichni známe. Z kadeřnického křesla se touto analogií s divadlem stává divadlo pro jednoho diváka, který ani nemusí nic říct, protože si holič vystačí sám. Toto představení je vlastně takový NeHamlet: je to nedramatické, epické představení, které svým vymezením se vůči dramatickým konvencím předznamenává pozdější NeDivadlo.

Zmíněná dialogičnost ve formě monologu skoro dává do úst kadeřníka nevyřčené odpovědi zákazníka v křesle jako jakési echo, takže situaci a dialogu jakožto čtenáři nebo diváci úplně rozumíme: „*Kotletky? Ne, kotletky pryč. [...] Brilantinku? Olejíček? Ne. Namočit? Taky ne. [...] Hotovo, pane doktore. Pitralon? Ano, pitraloneček...*“

Přitom ale text samotný není ve svém stylu nepravděpodobný. Echa názorů a replik dobarvují postavu úctyplně posluhující svému zákazníkovi, jehož preference se stávají pravdou. Nemusíme představení vidět, abychom si dokázali představit jak při slově „pitraloneček“ kadeřník pitralon, toto „synonymum hygieny“<sup>47</sup> své doby, štedře aplikuje. Typicky si tu Vyskočil hraje s prošpikováváním textu slovními hříčkami a vtípky. Nebožtíka Františka, o kterém se vypráví více a více nepříjemná a zneklidňující historka, pojmenovává Vyskočil příjmením „Bejval.“ *Nomen: omen* pozorujeme také s manželkou, která utekla do ominózního Protivína, a které, už jako manželce nebožtíka, které dříve dělávali černé přelivy. udělali na pohřeb manžela přeliv „nejčernější“.

Vtip z úst postavy dost možná bývalého živnostníka kadeřníka lehce naráží na změny sociálních poměrů po vítězném únoru: „...*ta břitva, ta holí sama. Solingen. Takovou byste dneska těžko sháněl.*“ To je také v souladu s Vyskočilovým kritickým postojem ke komunistickému režimu, který se objevuje v náznacích a narážkách v celém jeho díle.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup>Vyskočil 2016, str. 14

<sup>47</sup>Ale také s méně počestnou konotací levné náhražky alkoholických nápojů: „jak dokládá Martin Krsek ve své radioreportáži o pitralonu na <https://sever.rozhlas.cz/pitralon-6916369> „Právě vysoký obsah alkoholu vedl i k užívání zcela jiného druhu, než byl původní záměr – údajně se pitralon ochucoval ovocným vitamínem (mimochoodem – taky jedna vyhlášená značka své doby) a stával se tak improvizovaným a dostupným drinkem zejména pro vojáky základní služby.“

<sup>48</sup>Viz například hru HAPRDÁNS, a důraz v ní na slovo *normální* v kontextu období normalizace v Československu.

Vědomí původního performačního kontextu Ivana Vyskočila v Redutě může naši interpretaci obohatit – kdo by to mohl být, ten zákazník sedící v křesle, nucený poslouchat řeči nad svojí lebkou, doktor filosofie? V rozmluvách mi to Ivan Vyskočil nepotvrdil, , tak jde jen o mojí spekulaci, ale třeba nám trošičku plešatící postava čerstvého absolventa filosofické fakulty Vyskočila v temném sálu na jevišti Reduty v roce 1958 dává odpověď. Třeba se tím minimalisticky evokuje i každému známá situace v kadeřnictví: tuhý krk a před námi zrcadlo a v něm jeden obličej, náš. Třeba hraje Vyskočil vlastně zároveň nás, a zároveň někde vzadu, „mimo záběr“, nekonečný monolog kadeřníka nad cizí, tedy naší vlastní, lebkou.

## **II. vii HAPRDÁNS – překlad textu divadelní hry?**

Do překladu textu hry Vyskočilova Nedivadla, *HAPRDÁNS*, jsem se pustil na radu Evu Slavíkové. Je to nejen delší, souvislejší text na jedno téma, ale je to zároveň jeden z textů který se z Vyskočilovy práce nejvíce přibližuje tradičnímu jevu divadelního textu <sup>49</sup> Zatímco ve většině případů Vyskočil upřednostňuje improvizovanou hru kolem „kostry“ představení <sup>50</sup> je *HAPRDÁNS* více méně normální divadelní inscenace držící se textu, jehož „definitivnost napsaného“ usnadňuje práci překladatele v tom ohledu, že nemusí hledat příliš mimo text samotný. Je známo, že Vyskočil většinu svých textů mnohokrát přepisoval a měnil jak pro potřeby samotných představení, ve kterých byly změny možné, tak pro publikační účely. Také je důležitý kontext cenzury komunistického režimu v Československu, což Vyskočil někdy v rozhovorech uvádí jako první instanci, kdy po něm byly koncem padesátých let vyžadovány vykrystalizované texty v ustálené podobě. Předem, před představením. „Nemožnost“ po napsání, po vydání, nějaký text předělat je pro Vyskočila zdrojem frustrace, protože jeho preferovaná jednotka není text, ani inscenace, ale jednotlivé bezprostřední *setkání* s obecenstvem v kontextu komornějšího „kabaretního“ představení typické pro malé formy<sup>51</sup>. V tomto ohledu se vlastně ustálený text, nebo potřeba se tohoto

---

<sup>49</sup>Viz Hančil, 2008: *„Přes avizovanou podobu seminárního cvičení měl právě Haprdáns v repertoáru Nedivadla nejbližší divadlu jako inscenaci, a to k divadlu brechtovskému, hravě didaktickému, politickému.“*

<sup>50</sup>*„protože raději vyprávím, než píšu, protože mě vzrušuje pomíjivost vyprávění a sužuje mě definitivnost napsaného, protože vyprávění mě otevírá a v přímém kontaktu s posluchači a z něho mě napadají nové a překvapivé věci, protože tomu tak je, představuju si taková naše představení. Buď vyprávěná představení, nebo představení, která se skládají z vyprávění.“* píše Vyskočil v úvodu knihy *Kosti*, kde popisuje, jak se donucuje k psaní knižní formy hraných, živých představení.

<sup>51</sup> Cf. Vyskočil 1978: *„ právě malé jevištní formy jsou oblastí, kde se nejvýrazněji uplatňuje a rozvíjí osobní přístup, kontakt, autorství (... )o co vlastně jde těm malým jevištním formám. O co*

textu v průběhu večera nějak držet, po chvíli stává bariérou, překážkou k onomu kýženému autorství, protože situace nikdy není dvakrát stejná, a protože se i autor jakožto autor neustále vyvíjí. Vyskočil tedy preferuje ryzí, bezprostřední autorské setkání před věrnou interpretací sebe sama, což by „provozní“ odehrání vlastní inscenace bylo. Když ale bereme na vědomí *caveat* této performativní skutečnosti, když rozumíme jaké proměnné se mohly od představení Nedivadla očekávat, z textu *Haprdáns*<sup>52</sup> je skvělý zdroj pro proniknutí do Vyskočilova procesu, estetiky, (ne)programu a témat.

Je to velké štěstí, že má dnešní zájemce možnost zhlédnout dva různé videozáznamy z roku 1988, televizní,<sup>53</sup> a pak další, videotechnicky o něco méně kvalitní z představení v Klubu Křenová v Brně.<sup>54</sup> Zaznamenáním podobností a rozdílů mezi těmito záznamy také napomáhá pochopení podstaty zmíněné variability.

Existence záznamu také dává další možnou dimenzi překladu textu *HAPRDÁNS*, a to možnost následné tvorby titulků. V rámci SGS grantu „Od *HAPRDÁNS*e k *HAMPRODU*“ v tomto roce se pracuje jak na mém anglickém překladu Vyskočilovy hry *HAPRDÁNS*, tak na vytvoření anglickojazyčných titulků k videozáznamu představení. Věřím, že (ze začátku zvláště pro potřeby anglickojazyčné výuky na KATaP) tyto titulky budou velkým přínosem pro zájemce neznalého češtiny o tvorbu a osobnost Ivana Vyskočila.

Samotné téma hry, která se od samého začátku na první stránce, už v titulu prezentuje jakožto „seminární cvičení se hrou pana Williama Shakespeara“ se zajímavě nabízí k anglickému překladu. O podrobnostech pojednáme níže, ale zatímco se občas překladatel Vyskočila do angličtiny v textech setkává s místy, kde je potřeba přenesení těžko přenosných kulturních prvků, což potenciálně zvyšuje pravděpodobnost, že bude anglofonním čtenářem něco nepochopeno, v případě kde je tématem hra anglického dramatika se toto riziko zmenšuje.

Znamé, už skoro univerzální téma také znamená, že vlastně jakýkoliv čtenář či divák, neznalý české kultury nebo Ivana Vyskočila, se hned od začátku bude mít

---

*Jim vlastně jde, když ne ani o to „dělat umění“ ani o to „dělat humor“? Myslím si, že v podstatě jim jde o setkání. Ano, že jde v podstatě o to, aby se lidé spolu setkali /.../ Aby si porozuměli, aby cítili, že si jsou blízcí, že jsou pospolu. Nejen místem a časem, ale i představováním si, vnímáním, chápáním, řečí, smíchem, gestem, dechem. A že v takovém setkání jeden každý také objeví a pozná o kousek víc i sám sebe. “*

<sup>52</sup> Například v Vyskočil, 2016

<sup>53</sup> Československá Televize: I. Vyskočil, V. Špicnerová a M. Vyskočilová. Scénář a divadelní režie I. Vyskočil. Kamera J. Špelda. Televizní režie J. Věrčák

<sup>54</sup> Natočeno 29. 1. 1988 v Brně na Křence. Ivan Vyskočil, Barbora Hocková a Vlasta Špicnerová. Kamera Aleš Záboj

čeho chytit, což ze hry HAPRDÁNS dělá dle mého názoru skvělého kandidáta na první „nedivadelní“ text k překladu.

Zmíněná Vyskočilova preference pro vyprávění: „*protože raději vyprávím, než píšu, protože mě vzrušuje pomíjivost vyprávění a sužuje mě definitivnost napsaného*“ (Vyskočil 1966) a neochota k požehnání jedné textové podoby, jednoho zkrystalizovaného záznamu takového vyprávění, spojuje jeho improvizovaná vyprávění s nejstaršími vyprávěními evropské tradice. Vyprávění z Homérských eposů, ač tématicky úplně jiná, mají společnou formu ve svém performačním kontextu komorních setkání, hudební složky, bezprostředního setkávání se s posluchači a možnosti extemporizace, improvizace na dané téma a připravenou kostru. Mnoho staletí Homérských studií<sup>55</sup> ukazují, že starořecké epické zpěvy existovaly v preliterárních společnostech, kde vypravěči improvizovali na dané téma bez textu (Už sám fakt, že je Homér znám od starověku jakožto *slepý bard* toto naznačuje) a bez možnosti (a pravděpodobně i bez intence) zaručit identické opakování stejného doslovného příběhu večer co večer ve stylu toho, čemu my dnes rozumíme slovem inscenace.

Je možné obhájit názor, že krystalizace textu homérských eposů vlastně znamenala začátek konce orální tradice, která dala těmto básním svůj zrod.<sup>56</sup> Epos se transformoval z živého performativního setkání s bardem a jeho recitací části celku v text, ve velký text, který i přes nárůst gramotnosti byl nemotorně dlouhý, což vedlo k jistému pocitu nechuti k dlouhým psaným textům.<sup>57</sup> Důrazem na živost svého vyprávění se tedy Vyskočil jistým způsobem vrací k prapočátku vyprávění jako takového, což ostatně sám naznačuje ve svém přirovnání jeho setkání k předindustriálním táčkám a černým hodinkám. Klíčem je ale to již zmiňované

---

<sup>55</sup> Například práce amerického klasického filologa Milmana Parryho, který se svým asistentem zkoumal strukturální paralely mezi starořeckými eposy a přeživšími epickými zpěvy pologramotných jihoslovanských bardů *guslarů*. Ve struktuře epických zpěvů si všimli formulí, které pomáhají bardovi v recitaci a improvizaci z paměti, kolem dané kostry. (*The Making of Homeric Verse*, Milman Parry, Oxford, 1971, str. 325 ff.)

<sup>56</sup> Tradičně se sestavení, a tudíž i možnost sepsání zpěvů homérských básní dlouho atribuovalo Peisistratovi, athénskému tyranu z šestého století, cf. Cicero, *De Oratore* 3,137: "*Quis doctior eisdem temporibus illis aut cuius eloquentia litteris instructor fuisse traditur quam Pisistrati? qui primus Homeri libros confusos antea sic disposuisse dicitur, ut nunc habemus.*"

Jak ale podotýká J.A. Davison (*Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 1955, Vol. 86)

"*The early papyri [...] from the sixth century onwards, all suggest that down to the middle of the second century B.C. there was not any generally recognised standard text of Homer; but from about 150 B.C. Onwards the great bulk of the surviving manuscripts [...] testify to the existence of a single version of the poems which was generally accepted as authoritative.*"

V každém případě je viditelný nárůst gramotnosti, rostoucí tendence verze zpěvů zapisovat, a následná „potřeba“ autoritativní verze.

<sup>57</sup> Athenaeus, na konci druhého století našeho letopočtu (*Učení Stolovníci* II.72) nám sděluje „ὅτι Καλλιμαχος ὁ γραμματικὸς τὸ μέγα βιβλίον ἴσον ἔλεγε εἶναι τῷ μεγάλῳ κακῷ“ („že grammatikos Kalimachos říká, že velká kniha je velké zlo“). Mluví ale o třetím století před Kristem.

setkávání lidí, což je něco, co se z pouhého textu samotnému čtenáři, který si čte text potichu, vyčíst nemůže podařit. Lidé, argumentuje Vyskočil už jsou dokonce: *"zvyklí se neseťkávat. Dokonce už se ani setkat neumějí. Jenže lidé se setkat potřebují. Aby nezakrněli a nezapškli ve své člověčině.*

*O tohle setkání, o které, jak jsme řekli, jde v podstatě malým divadlům, malým jevištním formám, o tohle setkání také v podstatě vždycky šlo třeba při takových událostech, jako bývaly táčky a dračky a přástky a černé hodinky a jak se tomu všemu ještě říkalo. Kde šlo o to „přijít pobejt“. A když si připomeneme tohle, pak nám nejspíš dojde i to, co má takové setkání, takové pobytí dělat s uměním." (Vyskočil 1978)*

Živost tohoto „přijít pobejt“, přítomnost herců i diváků s co nejplnějším zapnutím své pozornosti na to co se doopravdy děje „tady a teď“<sup>58</sup> se v případě Vyskočilova HAPRDÁNSe nedivadelně dociluje zpravidla menším počtem diváků a Brechtovskou, epickou formou, kde herci vstupují a vystupují z rolí do rolí, a do role vypravěčů, ve kterých „jsou“ na scéně víceméně sami za sebe. Touto občasnou sebe prezentací, touto ostenzí, dělá Vyskočil ze svého Nediavadla pravé setkání.

Vyskočilův text, který nás zde zajímá, brán sám o sobě, zůstane vždy jen reliktem, nedokonalým záznamem něčeho, co se stalo. Tento obraz reliktu, stopy, mi připomíná slova malíře Václava Boštíka <sup>59</sup>, který také dává pozor, aby upřednostňoval život, proces: *„Umění, to nejsou jenom umělecká díla. Uměním má být celý náš život. Ty obrazy či sochy jsou jen jakési stopy podél cest kterými jsme prošli. Jsou to znamení o práci na nás samých. Jsou to otázky, nebo odpovědi na otázky které jsme si kladli.“* Toto zaměření hlavní pozornosti na život samotný je podobné jako Vyskočilův zájem. Text ale může být odrazový můstek pro něco jiného. Pro další práci. V mém případě pro titulky, jak jsme zmínili, nebo pro interpretační (nebo i pro neinterpretační, autorskou) inscenaci – jinými slovy, pro další reinterpetaci.

---

<sup>58</sup> „Tady a teď“ je formulace poprvé použitá v terapeutickém kontextu psychoanalytikem Otto Rankem, jedním z prvních žáků Sigmunda Freuda, který na rozdíl od Freuda (a jeho zájmu o nevědomé potlačování a o dětství) chtěl vést pozornost pacienta víc k tomu, co se v nich děje v dané chvíli. Viz například Rank 1945 str. 70,71:

*„The psychic is so much a phenomenon of the present that the individual actually can think and perceive all the past only as present, as the dream teaches so clearly. Thinking and feeling, consciousness and willing can always be only in the present. [...] only in the present experience, in the therapeutic process itself can its goal be attained.[...] Freud [...] made the repression historical, that is, misplaced it into the childhood of the individual and then wanted to release it from there, while as a matter of fact the same tendency is working here and now.“* (důraz je můj)

<sup>59</sup>Citát byl vyobrazen na stěně na retrospektivní výstavě malíře v Městské knihovně v Praze v roce 2010.

## Nový Hamlet, starý Hamlet.

Živý „twist“ reinterpretace je Vyskočilem uveden hned na začátku hry. Vychází sice ze Shakespeara, ale představení, které uvidíme, nebude Shakespeare. Bude to Vyskočil, který Shakespeara bere do hry, bude to „Seminární cvičení se hrou pana Williama Shakespeara“, „méně známá verze“. V této formulaci je svým způsobem zakódována podstata celého tohoto projektu. Nová verze, reinterpretace, má svojí vlastní, autorskou, hodnotu. Tohle je samozřejmě pravda z teatrologického hlediska v případě interpretační inscenace jakéhokoliv divadelního textu, kde se autorem nového interpretačního „artefaktu“ stává režisér. Zde je to ale jinak, protože Vyskočil je jak autor textu, tak režisér, tak hlavní herec. V jistém smyslu je toto nejlepším pokračováním toho, co Shakespeare sám dělal, protože, jak připomíná Max Reinhard ve své slavné řeči o herci (Rede über den Schauspieler) v roce 1928, to bylo totéž. *"Shakespeare ist der größte und ganz unvergleichliche Glücksfall des Theaters. Er war Dichter, Schauspieler und Direktor zugleich."*<sup>60</sup> Shakespeare je totiž také autorský herec, podobně jako ve Vyskočilově milované trojjedinosti autorského herce: herec-režisér-divák najednou<sup>61</sup>. Reinhardtova triáda básník-herce-režisér je aplikovatelná pro Williama Shakespeara, a jeho autorství není nikterak poškozováno faktem, že jeho náměty a fabule jsou často převzaté ze starších textů, divadelních, literárních, i historických.

S Hamletem je to také tak, a ačkoliv je to jeden z Shakespeareových nejslavnějších divadelních textů, samotný příběh Hamleta má starší původ. Není to jen kontroverze ohledně staršího, ztraceného, textu anglické renesanční inscenace stejného jména, učenci takzvaný prahamlet, Ur-Hamlet, o které se spekuluje, zda byla z pera Shakespeara (tedy starší verze stejné hry) nebo třeba Thomase Kyda (1558-1594), a o níž se soudí, že byla napsána v roce 1587 (ví se, že se hrála v Londýně v červnu 1594), čili pět, šest let před napsáním Shakespeareova Hamleta jak ho známe dnes<sup>62</sup>, který byl napsán v letech 1599-1601.

---

<sup>60</sup>Viz. Například: Rothe 1930

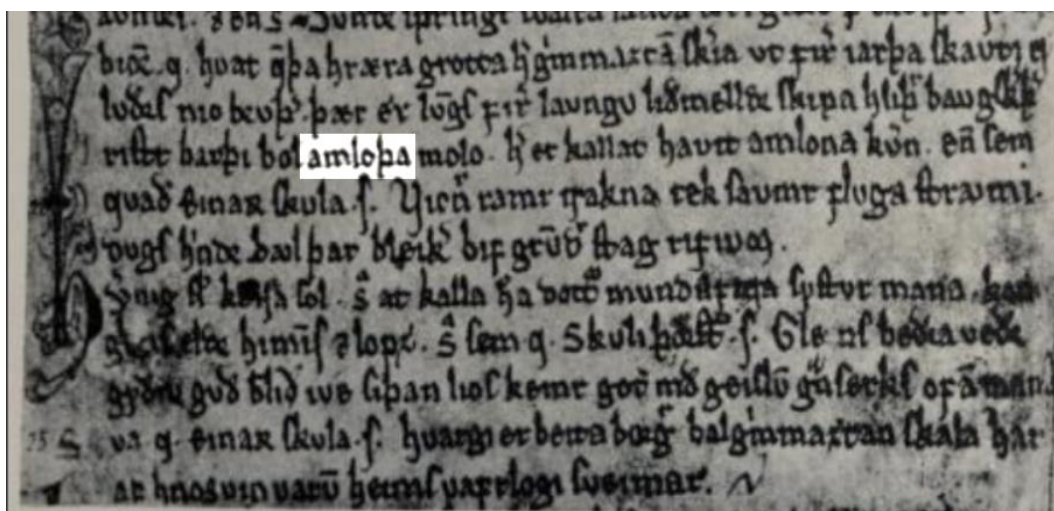
<sup>61</sup>Vyskočil 2016, str. 277:

*"...máme zřetelné vědomí hry a také to, co děláme, jako hru prožíváme. Někdy i komentujeme. Také jako „diváci“, nejen jako „herci“ nebo – v určitých případech – jako „dramatici“, jako „autoři“. Přitom si ovšem nejednou připadáme jako „cvoci“."*

<sup>62</sup>Ve svém deníku píše Philip Henslowe (1555-1616) že zaplatil za návštěvu divadla v Newington Butts, kde zhlédl *Hamleta*, osm shillingů, a to jedenáctého června 1594. Tato zpráva je jedna z nejdůvěryhodnějších, protože je jasné, že jde o divadelní hru. (viz. A.E. Jack *Thomas Kyd and The Ur-Hamlet*, PMLA, vol. 20, 1905)

O této hypotetické ztracené verzi či hře se ale možná také zmiňuje, už v roce 1589, Thomas Nashe, který ve svém úvodu k *Menaphonu* Roberta Greena pohrdavě mluví o diletantství neučených dramatiků, kteří, neznalí klasických jazyků, z jejich literatury přesto vykrádají elementy do svých vlastních děl. Cituje A.E. Jack, *ibid.*: *„shifting companions, that runne through every arte and thriue by none [...] that could scarcelie latinise their neck-verse if they should have neede; yet English*

Víme, že se autor Ur-Hamleta, ať už to byl Shakespeare nebo Kyd nebo někdo jiný, inspiroval vyprávěním o princí psaném *Amlæth* z textu francouzského autora Françoise de Belleforest (viz. *Le Cinquiesme Tome des Histoires Tragiques*, Paris, Gabriel Buon, 1576, 1582)<sup>63</sup>, který svým dílem převypravoval latinsky psanou středověkou dánskou kroniku *Gesta Danorum*, kde se postava prince Amletha (což možná původně znamená „bláznivý hlupák“, viz. Gollancz 1967 str. 316) mstí za vraždu otce velmi podobným způsobem. Gollancz<sup>64</sup> ale ukazuje, že zdrojů pro tento příběh je více. Mezi nimi je i Snorriho *Edda*, složená kolem roku 1230, kde se poprvé vyskytuje jméno Hamlet ve formě Amlóði.



Portion of page from Codex Regius 1367 (Copenhagen), containing Snæbjörn's lines, with reference to "Amloði" (i.e. Hamlet).

Gollancz, 1967, str. 5, prezentuje reprodukci kusu stránky z islandského kodexu, rukopisu *Codex Regius* (okolo 1270) s prvním výskytem jména Hamlet ve formě Amlóði ve *Snorriho Eddě* složené kolem roku 1230.

Odbočkou do historie a rodokmenu příběhu Hamleta chci ukázat, že Hamlet není

---

*Seneca read by candle light yeildes manie good sentences [...] he will afford you whole Hamlets, I should say handfulls of tragical speaches."*

Pak v roce 1596 píše Thomas Lodge (ve *Wits Miserie and the Worlds Madnesse: Discovering the Devils Incarnat of this Age*, str. 56) o duchu, který volá po tom, aby ho Hamlet pomstil. Popisuje démony, jeden z nichž je prý bledý jako: „*th' ghost which cried so miserally at the Theator like an oysterwife: Hamlet, revenge.*“ Toto taky není zmínka o Hamletovi jak ho známe, jde tedy o Ur-Hamleta. Viz. British Library C.30.d.19.

<sup>63</sup>, Belleforest byl přeložen do angličtiny až po Shakespearově Hamletovi, v roce 1608 jako *The Hystorie of Hamblet*, (Viz. The Capell collection, Trinity College Cambridge, a Gollancz 1967.

<sup>64</sup> Loc.cit.



jen věc Shakespeara, a že to není jen věc anglická. Že tento příběh existoval dlouho před Shakespearem, že do Anglie putoval ze skandinávské Staré Severštiny přes Latinu a Francouzštinu. Že za Shakespearova života znala anglickojazyčná společnost zjevně několik paralelních verzí, že Shakespeare si příběh autorsky pozměnil a geniálně osvojil, a že je tudíž přirozené, že bude příběh dále pokračovat ve svém nekonečném vývoji. V době vzniku Shakespearova *Hamleta* neexistoval ještě anglický překlad Belleforesty, což znamená že zdrojem pro Shakespeara byl jen *Ur-Hamlet*, a možná Belleforestův francouzský text. Pokud Shakespeare není autorem *Ur-Hamleta*, tak si dramatický text reinterpretoval. Pokud ale autorem *Ur-Hamleta* je, tak můžeme říct (s trochou toho koření *licentia poetica*), že je Shakespeareův Hamlet vlastně také svým způsobem reinterpretace, ale také *autorský překlad*.

Když se bere v potaz tradice ze které Shakespeareův text vzešel, nemůžeme již jeho text považovat za konečnou stanicí. Neměl by být konečnou stanicí. Reinterpretace je nevyhnutelná, a žádoucí.

Vyskočil se zaměřuje, jak komentuje i Rut (Vyskočil 2016) na scény mezi scénami, na které znalý divák pamatuje z Shakespearovy hry. Podobně pracuje i Tom Stoppard ve své slavné reinterpretaci Hamleta, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* (1966) kde se hlavními postavami stávají eponymní *Rosencrantz a Guildenstern*, duo s nepatrnou rolí v Shakespearově textu. Vyskočil explicitně bere do hry i psychologické, literárněkritické a teatrologické náhledy, což mu umožňuje strukturování představení na oscilujících třináct obrazů a dvanáct komentářů, což je vidět hned na začátku hry, když cituje Fergussona, Kotta, Bessona, Zadeka. Potřebu současné reinterpretace ale Vyskočil prezentuje jakžto vysoce problematickou záležitost, jak píše Čunderle<sup>65</sup>:

*"Autor nahlíží na slavné drama pokud možno „normálně“: optikou kultivovaného civilizovaného člověka, v jehož životě nemají vypjaté krvavé tragédie místo, protože vše může snadno a bez zbytečné krve vyřešit tím, když realitu správně (dez)interpretuje a manipuluje."* Reinterpretovat se musí ostražitě, protože ve hře je vlastně všechno. Nezapomeňme, že Vyskočil neinterpretoval jen Shakespeara a jmenované předchozí autory, jimiž se přímo a nepřímo inspiruje, ale že mezi Shakespeara a Vyskočila se vtěsnává ještě jeden, a totiž překladatel Zdeněk Urbánek (1917-2008) a jeho překlad, který se hrál v inscenaci (1959) ještě dalšího autora, který sem také patří: režisér Jaromír Pleskot. Vklad Pleskota, o hlavním obsazení Radovana Lukavského ani nemluvě, do Vyskočilovy reinterpretace se

---

<sup>65</sup>V synopsi hry *HAPRDÁNS* pro anglický překlad J. Kellera: *HAMPROD*, nepublikováno, viz Přílohy.

dnes z druhé ruky těžko posuzuje, ale recenze napovídají: „...je velice dnešní...“, „...to, co brání v této inscenaci Hamlet Radovana Lukavského, je něco velmi blízkého morálnímu povědomí socialistického člověka: tento Hamlet, který nemá vůbec nic společného s Hamletem měšťácké tradice, bezmocným rezonérem a rozervaným snílkem, neschopným činu, tento Hamlet, který letí jako vystřelený šíp za činem...“ Jiří Hájek (*Divadelní noviny*, 30.6.1960)

Důvěryhodnější kritik však přísně soudí, že „tento „zaktuálněný“ překlad se přímo kříží se skutečnou aktuálností Pleskotova výkladu Hamleta. Posiluje totiž do velké míry pocit chladu a zdůrazněné civilnosti celého představení. Vzít renesančnímu jazyku smysly a nechat mu rozum, vzít příběhu atmosféru Shakespearovy imaginace a nechat mu fabuli, převyprávěnou nej- nej- současnější civilní češtinou těchto let, vzít Shakespearovi metaforu, to sídlo ohromného vybuchujícího života, – a to všechno prý ve jménu srozumitelnosti a přiblížení současnému divákovi, to je podle mého názoru nesprávná, falešná cesta za aktualizací a stejně nesprávná představa o tom, kdo je dnešní divák. Nejsem vůbec proti co nejjasnějšímu a ve všem srozumitelnému překladu Hamleta. Nikdy ovšem za cenu okleštění, zploštění a zpřízemnění originálu. Shakespearova tragická báseň ztratila v tomto překladu poezii. Ztratila tím svou bytostnou, rozhodující vlastnost.“ Sergej Machonin (*Lidové noviny*, 5.12.1959)

Aktualizace, estetická či morální, může a nemusí být vylepšením, může a nemusí se líbit, může a nemusí oslovit diváka. Vyskočil tuto tendenci zároveň ztělesňuje, doopravdy totiž Hamleta převypravuje, doopravdy příběh interpretuje, a zároveň tematizuje a podkopává. Opakovaný výskyt obměn slova „normální“ se totiž v normalizačním totalitním Československu nemůže použít, aniž by první asociace nebyla politická. Je jedna věc, citací Zadeka, volat po tom, abychom přistoupili k Hamletovi „jako k živému problému a otevřené možnosti“.<sup>66</sup> a druhá, když začneme zároveň, a ve jménu toho samého, tento projekt podkopávat:

„Slibme si, že uděláme všechno pro to, aby to tragédie nebyla. Slibme si, že se pokusíme vyřešit ten problém na dnešní úrovni, docela normálně. Tak, aby se všechno dalo, jak se dá, a přitom aby se celkem nic nestalo.“<sup>67</sup> Aktualizace interpretace jakožto program se může stát totalitním nástrojem, když je to násilí, které se tváří jako banální usměrňování a smiřování.

Divadlo ale svoji podstatou mluví ke svému současníku, a pro svojí dobu je toto Hamlet, který je potřeba. Hamlet, ve kterém se chytře a s těžkou cenzurou

---

<sup>66</sup> Vyskočil 2016, str. 257

<sup>67</sup>Ibid.

napadnutelným vtipem (ne)řekne to, co je potřeba nezapomenout, totiž že špatně používaný jazyk a manipulace se samy požírají a dělají z Hamleta znormalizovanou 'univerzální hnědou omáčku', „bujón à la Shakespeare“, z komplexního příběhu Shakespearovy nejdelší divadelní hry příběh méně komplexní, hranatý, kratší, příběh „v kostce“, ve kterém je z kulturou povzneseného Hamleta udělán blbec který „*potřebuje leda na terapii*“<sup>68</sup> a kde je hlavní postavou úspěšný Macchiavellský mocenský hráč Polonius a hlavním tématem jeho úspěch v této hře. Je úsměvné, že pokud výše zmiňované etymologické spekulace ohledně původu jména Hamlet-Amléth-Amlóði (že vzešlo z výrazu pro „bláznivého hlupáka“<sup>69</sup>) jsou oprávněné, že jsme se s Vyskočilovou reinterpetací-dezinterpetací možná dokonce vrátili někde k původu tohoto příběhu, na místo, ze kterého už ani netušíme, že jsme kdysi vyšli.

## ***II.viii et cetera***

Textů, zvláště krátkých, povídkových, které vypovídají o Vyskočilově osobě a (ne)projektu je samozřejmě víc. Ve svém projektu překladu „několika textů“ chci samozřejmě pokračovat. Vyskočil má několik poloh, zájmů. Je to například, věřím, primárně Vyskočil psycholog a vychovatel, který v roce 1963 vydává ve své první sbírce povídek text *Ed Martinec Vypovídá*. Text pobaví formou, že jsme zasvěceni jen do jedné poloviny rozhovoru, ve které odpovídá na otázky u výsledku mladistvý provinilec uhýbavě a jazykem odkazující na prostý jazyk ulice, ale konec odkrývá opravdové téma:

*„No, to já prosím, nevím, co bych tomu jako říkal, kdyby to někdo udělal jako můj matce. To bych se...*

*Jestli mám matku?*

*No asi mám.*

*No asi jo.*

*Ne. Ta paní tam – jako doma – to je jako nějaká Voříšková.*

*No ta, co – co jako s fotr... - ta, co jako žije s tatínkem...”*

Je to povídka apelativní, s tématem ve své podstatě spojeném s tématem diplomové práce kterou Vyskočil napsal při studiu psychologie na Filosofické fakultě v roce 1957. Tam samozřejmě nebeletrizuje, neozvláštňuje, ale strohá fakta vypovídají své, když Vyskočil demonstruje spojitost mezi rozbitým rodinným

---

<sup>68</sup>Čunderle 2021, ibid.

<sup>69</sup> viz. Gollancz 1967 str. 316

zázemím a „mravním narušením“ mladých lidí na náhodně vybraných jedincích se kterými přišel do styku v průběhu své práce<sup>70</sup>:

CH 4 Gustav M. - 16 r. 4 měs.

Otec zemřel v koncentračním táboře, chlapec ho neznal. Matka chlapcova je majitelkou obytného vozu, který zdědila po svém muži, který byl brusičem. Po otcově smrti žila matka s osmi nebo devíti dcerami. Gustav je nejstarší z patnácti dětí, z nichž zůstalo na živu šest. Chlapec vychodil šest tříd, do školy chodil nebo nechodil na nej-  
různějších místech. Do řádného pracovního poměru nevstoupil, byl "soukromým živnostníkem" - brusičem nožů, příležitostně pomocným dělníkem u cirkusů a lunaparků, podle toho, cestovali-li sami nebo s některým z druhů. Chlapec byl přiveden na záchyt z Nového Města, členem péče o mládež. Péče o mládež si ho všimla, když jeho matka byla přivezena do porodnice. Při svém příchodu do domova měl na sobě vlastní jen tenisky a košili. Ostatní si vzal průvodce nazpátek. Podle úsudku školy při záchytu jde o chlapce nadprůměrně bystrého a zručného. Civilním soudem mu byla nařízena ochranná výchova.

Dojem to musel být ohromný, a motivace k otevřenému hledání, jak později vzpomíná: „Mezi těmito lidmi viděl člověk zřetelněji i do sebe: kolik je v něm potenciality pro zločin a nemravnost, na čem záleží, aby se neuskutečnila. Byl jsem vychovatel, který nevychoval, a oni byli chovanci, kteří se nechovali.“<sup>71</sup>

Ve spojení s již probíraným textem *Vyznání jízdenkovitosti* a jeho pozorováním každodennosti bychom se mohli věnovat textu *Florenc 17:35*. K herectví se nabízí text *Jak jsem neprokázal dramatický talent, čili potíže s jednáním „sám za sebe“ v daných okolnostech*. Osobně na mě udělal velký dojem text *Člověk, který někoho připomínal*. Seznam tohoto typu by mohl být dlouhý...

<sup>70</sup>Vyskočil 1957, str. 29

<sup>71</sup>Rut 2000, s. 25

### III. Úvod číslo dva: “...and who are you?”

A kdo jsem vlastně já? To by se asi mohlo, asi mělo, trochu diachronicky a kvalitativně zmapovat! Jak jsem se dostal tam, kde jsem teď? Jak to, že umím anglicky, a jak to, že umím česky? A proč píšu česky tak nemotorně?

#### Jsem (ne)Angličan?

Narodil jsem se české mamince a švýcarskému tatínkovi, v Londýně. Vyrůstal jsem tedy s angličtinou jako hlavní řečí interakce se světem mimo domov. Je to jazyk ve kterém se nejlépe orientuji. Je to jazyk kterým převážně myslím, a kteréhož tradicí se cítím být plnohodnotným, účastným spoludědicem, je to jazyk o kterém mám dojem, že mi v jistém smyslu *patří*. Dokážu si s ním hrát, vytvářet neobvyklá spojení slov nebo jejich součástí, které přitom dávají smysl, mají pochopitelnou koherenci pro jiné rodilé mluvčí. V angličtině pochopím jemné rozdíly v intonacích, sociolektech, dialektech, hodně jsem anglicky četl a tuším, co kdo četl a viděl v televizi v dětství, mám v sobě zkrátka anglickou kulturu. Pochopím vtip nebo spontánní metaforu, pochopím sdělení mezi řádky v mluvené řeči v neformálním rozhovoru, a umím podobné struktury stavět spontánně, je to věc kondice, ne pouze velikosti databáze slov a idiomů. Domluvím se několika jazyky. Mimo angličtinu mám ve svém životě češtinu a švýcarskou němčinu, které neovládám tolik jako angličtinu, ale které také hrají zásadní roli ve stavbě mé identity.

#### Jsem určitě neněmec

Rozdíly v tom jak se orientuju v tom kterém jazyce, akutně pociťuju. Často se stává, že v nějakém momentu, třeba v hodině výuky nějakého jazyka, cítím větší lásku k jazykům, které nejsou 'moje'. Jak to souvisí s moji identitou? Česky, pro maminku a blízké kamarády, jsem Jakub, pro tátu jsem švýcarskoněmecky Jakchop, a anglicky často „Džejkop“ ač se tak nikdy nepředstavuji. V pase mám německé jméno Jakob, a německé příjmení Keller. Necítím se ale moc německy. Babička ze Švýcarska často nadávala, jejím legračním nářečím ze zapadlých Appenzellských kopců, na zlé „Schwoobe“, na zlé Němce. Nestačilo to na to, abych Němce neměl rád, ale bylo to dost k tomu, abych si uvědomil, že nejsme Němci, že jsme v něčem důležitém jiní.<sup>72</sup> Nicméně mám německé jméno, ale německou

---

<sup>72</sup> Na babičku mám další vzpomínku, že často říkala jak mluví dvěma jazyky – němčinou, a švýcarskou němčinou (Alemanské nářečí, takzvaný Schwyzertütsch). Je to známka toho, do jaké míry se někteří Švýcaři vidí jako lidé žijící v diglosii. Situace by se dala porovnat s bývalým Československem.

výslovností, tedy 'Jákop', mi vlastně většina známých neříká. Všechna tato jména a jejich odstíny jsou moje identity, nebo odstíny mé identity. Vidím a cítím jak mě všechna tato jména trochu jinak chápají a definují.

## **Jsem (ne)Čech?**

*„Kolik řečí umíš, tolikrát jsi zvířetem“* slyšel jsem jednou jako malý kluk z úst Maxipsa Fíka. *„Na tom asi doopravdy něco je!“* problesklo mi hned hlavou. Ale nevidím celou záležitost národnosti a jazyků vlastně trochu „zvenku“? Není mi nakonec mnohem milejší a bližší locativus *PRAGÆ* který se na mě dívá z mých houslí, než nemotorné „v Praze“, nebo ještě méně sonorifické *“in Prague“*? Znamená to pro mě vůbec něco, národnost, nebo třeba jen *chci* aby to něco znamenalo? Třeba to jen *chci* chtít? Hledám v tom větší význam, než tam třeba je? *Chci* být Čechem? *Chci* si objevit svoje češtví? Proč vlastně bydlím v Čechách? Půjde to vůbec někdy, stát se Čechem, i kdybych moc chtěl? Kdo ví? Třeba i jo! Bedřich Smetana si také psal na lístky papíru česká nepravidelná slovesa, Karel IV. také píše ve *Vítě Caroli* že zapomněl česky a po návratu do matčiny vlasti se češtinu musel znova naučit.<sup>73</sup> A co já? Mohu být Čechem, jak mě občanský průkaz a cestovní přesvědčují, že mohu, když neumím „pořádně“ česky? V češtině se musím neustále trochu víc snažit. Mluvení česky je větší námaha. Psaní souvislejšího textu, jako například diplomové práce, je martyrium. Aktivně se snažím si psát a zapamatovávat nová slova a výrazy. Přesto, i po několika letech pobytu v Čechách, mám pocit že se vlastně více či méně vyjadřuju trochu formálně, knižně, a že rozumím nejvíc větám které jsou také stavěné formálně.

Stávalo se mi tedy ze začátku relativně často, že jsem nerozuměl vtipům, zkratkám, slangovým výrazům. Kdybychom kopali hlouběji, do subtilnějších vrstev rozumu a nerozumění, mohli bychom říct, že nerozumím té tenoučké, ale všudypřítomné a všeovlivňující síti asociací a konotací výrazů. Stane se například, že porozumím všem slovům ve větě, ale nevím úplně přesně, jak to ten dotyčný myslel. Píše se mi pomalu, ale poslouchá ještě pomaleji. Ironie toho, že v češtině kvůli každodenní praxi domácích rozhovorů s maminkou nemám cizí přízvuk, se mi ukazuje vždy, když se zeptám na slovíčko někde, kde mě neznají. Někdy to jsou běžná slova, a reakce jsou různé. Konverzace typu:

---

<sup>73</sup>*„Potom jsme dospěli do Čech, kdež jsme nebyli po jedenácti let...když jsme byli přišli do Čech, nenalezli jsme ani otce, ani matky, ani bratra, ani sestru, aniž koho známého. Také řeč českou jsme úplně zapomněli, ale později jsme se jí opět naučili, takže jsme mluvili a rozuměli jako každý jiný Čech. Z boží milosti pak jsme dovedli tak mluvit, psát a číst nejen česky, ale francouzsky, italsky, německy a latinsky, že jsme byli mocni oněch jazyků stejně jednoho jako druhého.“*

*„To seš DEBIL, nebo co?“*

*„Ne, nevyrůstal jsem v Čechách.“*

*„Aha.“*

*„V pohodě.“*

jsem zažil několikrát. Moc rád ale češtinu poslouchám, v tramvaji, nebo když lidi mluví, často si nahrávám jak lidé mluví, a pak si to pouštím a poslouchám. Hodně toho pak zpětně pochopím, s druhým poslechem, což s angličtinou většinou nepotřebuju. Mám rád hru které říkám „na anglána.“ Hra spočívá v tom, že se Jakub přivede do nové, českojazyčné společnosti, s tím, že to je anglán který umí česky jen několik slov. „Džejkop“ tak sedí a poslouchá češtinu. Jak ten jazyk plyne, jak si s jazykem hrajou. Někdy se hra okoření tím, že i obsah vět je zajímavý na poslech. Po chvíli jdu s barvou ven, a je to zábava. Jinou poslouchací hru hraju také rád v Estonsku mezi přáteli a jejich rodinami, do jejichž libozvučného jazyka jsem se kdysi zamiloval, anichž bych rozuměl jednomu slovu. „Bohužel“ už začínám estonštině rozumět, hra se vyvíjí, někdy něco sám řeknu.

### **Dětství a domov – já jako “pontifex minimus“**

Překládal jsem už jako malý kluk doma, hlavně z češtiny do angličtiny pro tátu. Maminka ze zásady odmítala s námi dětmi mluvit jinak než česky, i v přítomnosti hostů. Táta vždy raději mluvil tak, aby všichni rozuměli, což prakticky znamenalo, že jsme s ním převážně mluvili anglicky. Často jsem tedy překládal pro tátu, když se ptal „what did mummy say?“. Většinou to šlo bez přemýšlení, jako by se zapnul autopilot, hlavně ty běžné, „kuchyňské“ řeči. A někdy to bylo těžší, všímal jsem si. Těžké to bylo například v případě kdy se táta ptal, čemu jsme se smáli, a šlo o vtip z českého filmu jako třeba Limonádový Joe. Pamatuju si na to. Jako by to bylo dnes:

*„Sním, že budu s ním, že ho samou láskou sním...!“*

*řehot*

*„What was that?“*

*„Aaaaah Pablo, that's impossible!! Like she is dreaming of being with him, of eating him with love, but they are playing with words! Sním, že budu s ním, že ho samou láskou sním, can you hear it? It all sounds the same!“*

To mi pak bylo líto táty, že neumí česky a že si ty vtipy nemůže užít. O to víc jsem se pak snažil mu to zprostředkovat.

Naučil jsem se číst a četl jsem si anglicky i česky. Úplně nejvíc na světě jsem několik let miloval svět Jaroslava Foglara. Do skauta mě rodiče nepustili, tak jsem

založil klub ve škole, na vzor čtenářských klubů Mladého Hlasatele, na vzor Rychlých Šípů. Klub se jmenoval *Fast Arrows*. Jak jinak. Dětem v klubu jsem se pak snažil nějak vysvětlit, převyprávět, předat ty hodnoty, dobrodružství, a pocity, které jsem se dočetl ve Foglarovkách. Tento nemožný projekt byl o něco úspěšnější než by se mohlo zdát. Lovili jsme třináct bobříků. O přestávkách jsme si na modrou školní uniformu přišpendlovali mnou vystřižované a fixkami barvené ubohé kousky látky: to byly nášivky a odznaky našeho klubu.



Občas jsem do školy přinesl i nějakou z Foglarových knih, nebo některý z komiksů o Rychlých Šípech. Překládal jsem to klukům. Časem je to přestalo bavit, tak jsme toho nechali a o přestávkách jsme už jen hráli „pat ball“: hru předávanou v naší škole z generace na generaci, hranou tenisákem o zeď, nebo fotbal, když byly všechny dobré zdi obsazené. Při míčových hrách nebyly žádné touhy a významy, hodnoty a tajemství. Nebylo tam co přeložit, ani co zprostředkovat, byla tam hra, a ta hra byla v ten moment vlastně dost, dostatečné „něco“, společný zájem, kolem kterého se kamarádit.

Když jsem si na nemožnost předání těch příběhů a pocitů z Foglara stěžoval tátovi, tak mi řekl, ať napíšu něco podobného, co vyvolává stejné pocity. Něco, co by se odehrávalo v Londýně, mezi klukama jako jsem znal ve škole. Přece i v Londýně jsou tajemné čtvrti, tajemné z jiných důvodů. Nic takového jsem ale bohužel nenapsal. Je krásný, že mě v tomhle chápeš, táto, i když neumíš česky.

A pak mi táta koupil k vánocům neuvěřitelný dárek. Doopravdovej, švýcarskej, zavírací kapesní nůž s pilkou a nůžkama, a na nůž dokonce nechal vyrejt v obchodě moje jméno:

## Jacob Keller

Hrůza. A nebylo to tím fontem Arial.

Vůbec to nepochopil! Vůbec nepochopil, že já *nejsem Jacob*. Tedy, jsem. Ale jen v Anglii, jen ve škole. Džejjjjjkkəb. A tenhle nůž vůbec nepatří do toho blbýho světa té Anglie. Ten patří do toho krásnýho světa letních prázdnin! Přece! Starý tajemný stodoly, lesy, ohníčky! Babička co divně voní, chudí bosí pastevcí, noci pod



kosmickou horskou černou oblohou, švýcarská němčina a kozí mléko. Jak tohle může táta nepochopit? Už sis ale někdy všiml, říká jemně maminka, jak táta někdy dělá chyby při psaní, že jo? A jak píše takovým ...trochu velkým písmem. Táta tolik nezajímají ty slova, ne tak jako Tebe. Táta chápe jak se cítíš, věděl, že Ti ten nůž udělá radost, vybral ten nejlepší, že jo? Prostě není tolik na ty slova. Aha.

## Co je to, „Kuby Ku“?

*„Popovídáme si teď o našem jménu. Řekneme našemu partnerovi, co naše jméno pro nás znamená. Snažme se zachytit tu podstatu toho, co nám partner o svém jménu říká.“* Eva Slavíková začíná podobnými slovy a tímto seznamovacím cvičením naší první hodinu psychologie v prvním ročníku na KATaPu.

Ah, nah, this is gonna be bloody complicated! Co naše jméno pro nás znamená? Ono to znamená something completely different for me than for my parents, and they're the ones who came up with it in the first place. I could just say that my great grandfather was called Jakob Rechsteiner. That's true. Nei nei! Lüüge chasch nüüd! OK. But hey, musím to prostě nějak zkrátit, já mám těch jmen nějak hodně. Už to, že se to jméno musí někam napsat, úřadům ohlásit v jedné formě, to mi bylo taky jako malému klukovi trochu divné.

Je hodina psychologie, ale já se zase nořím v myšlenkách do svých vzpomínek, do zapomenutých epizod. Vždycky jsem byl v česky mluvícím prostředí *Jakub*. Nebo *Jakoubek*. *„Náš Jakoubek teď čte Foglarovky. Čte je víc, než jsem je četla já! Ne, Verneovky tolik ne. Která se Ti to líbila, Dva Roky Prázdnin? Dva Roky Prázdnin. Roalda Dahla si čte anglicky.“* Ale to nebyli lidé, kteří by se mi koukali na pas. Neměli jsme v dětství sociální sítě, a nekomunikoval jsem emailem, byl jsem *Jakub*, *Jakoubek*, a nikdo si nikdy nevšiml, že jsem „na papíře“ *Jakub* vlastně nebyl. *Kuba* jsem nebyl nikdy. O této variantě jsem vlastně dlouhou dobu neměl ani potuchy. Když mi jednou, asi v pěti letech, sousedka babičky chtěla dát něco dobrého, *Kubiku, no pojd' sem, no pojd' sem, Kubiku*, tak jsem na ni čuměl jako na blázna. Co je to sakra, to „Kuby Ku“?!

Ve Švýcarsku jsem byl *Jakob* (tedy, přesněji „*Jakchop*“ podle výslovnosti švýcarské němčiny) „*Jaakop*“ podle výslovnosti spisovné němčiny, jsem ale nebyl nikde. To bylo jméno divné, jiné. Jméno podobné mému, které jsem jako klouček znal jen z jednoho místa, kde ho četl burácející hlas (snad *Josef Somr*?) v biblických příbězích, které mě pouštěli doma na audiokazetách. Říkal jsem jim, že mě to nebaví, ale to nebyla pravda. Já jsem se jich bál.

A tak jsem byl doma pro maminku *Jakub*, pro babičku *Jakoubek*, doma pro tatínka

Jakchop, ve škole Džejkop. Skoro každý den jsem slýchal všechny verze, byla jedna z nich správnější než jiná? Odpověď na tuto otázku byla časem velké *ne*. Ale všechno dělal kontext, a růzností a rozdělení kontextů jsem si byl více a více s vyrůstáním z dětství vědom. Nejdivnější to bylo, když si někdo uvědomil, že se *někde jinde* moje jméno říká *nějak jinak*. Třeba nějaký ochotný učitel nebo učitelka. Třeba se pak snažili říkat moje jméno nějak jinak. Správně, správněji. Správněji než co, říkal jsem si. Já tady ve škole prostě doopravdy jsem tím Džejkopem, to už nejde smazat. Jakoubek ani Jakchop pro paní Galvanovou prostě nikdy nebudu ať se snaží jakkoliv. Ty jména, to vlastně nejsem vůbec já! To nějaký jméno, to je vlastně jméno pro jistý, specifický druh interakce, pro specifický druh světa a situace!

A rodinná známá, taková tetička, sousedka, mi pořád a pořád říká Jakov. Jakov. Někdy dokonce Jakof. Jakofffff, to teda VŮBEC nechápu, odkad' to má. Na pohledu co mi nedávno dala s tou knížkou k čtrnáctým narozeninám to ale napsala správně, zkoumám to legrační písmo. Je to B, tam na konci. Je to určitě B. Takže to ví. Španělé si ale taky pletou B a V. *Vamos, Bamos, Vale, Bale*, prý neslyšej a nechápu rozdíl, říkala nám učitelka španělštiny ve škole. Třeba je ta tetička Jenny prostě Španělka. Tak prej ne, není, je to Irka z druhé generace. Irka z druhé generace znamená, že je Irka, ale že se tam nenarodila, narodila se tady, v Anglii. Jako já, já jsem taky... z druhé generace. Ale vona je prostě Jenny. Kdoví, jak by to bylo irskou galštinou, ale tou ona nemluví.

Na univerzitě jsem byl Jakob, vyslovováno Iækob. Nikdo překvapivě nezkoušel Jacob, asi to viděli někde napsané a poznali německé jméno, a tak to vyslovovali. Nic se nekomplikovalo. O tom Evě asi říkat nemusím.

## **Návrat Džejkopa**

A pak jsem přijel do Prahy, a v Praze se to zase všechno trochu mění. Uskutečnil jsem si, v dospělosti, a ze začátku nesměle, dětský sen o členství ve skautském oddíle. Když jsem toho Jestřába, toho Rikitana sám nikdy nepoznal, tak se jím tak trochu můžu aspoň pro jiné stát! Jsem teď v Praze, můžu objevit jiné, nové věci. K mému překvapení se neočekávaně ve skautském oddíle, asi v duchu české „trempské“ tradice zase objevila (ale mimo originální kontext) anglická verze jména Džejkop. Oh my God, but I cannot be Jacob for these people! That's too complicated! I came here to be CZECH! Ale nevymluvil jsem jim to. „Džejkop“ se ujalo, Džejkop se ujal, a přeložen do nového kontextu se zase choval trochu jinak. Byl to teď vychovatel a starší kamarád, *psychopompos*, už to nebyl Džejkop zlobivý

školáček co o přestávce na dvorku zapaloval ohniček zvětšovacím sklem. Džejkop může znamenat teď něco jiného! Pro ně to teď je zjevně něco úplně jiného. Tady jsem trochu někým jiným. Proto asi máme ve skautu přesdívky. Já nemluví jen s těmi dětmi. Já mluvím s muži, kterými se jednou stanou, a kteří budou na naše konverzace třeba jednou vzpomínat. Nějakej chlap se třeba jednou usměje a vzpomene si na toho trochu ekcentrického dlouhovlasého indiána, co si říkal Džejkop, co nás učil, jak se dělá odlitek stopy ze sádry.

*Říkají mi tam Džejkop, v oddíle, brácho, to je tak ironickéj osud!* Jako by mi ta přezdívka připomínala při každém vyřčení, že jsem já byl jednou tím školáčkem v umazané uniformičce se zvětšovacím sklem, co dal holce do skříňky mrtvého ptáčka co jsme našli s klukama na dvorku, a zakládal v britské babylónské metropoli kluby Vontů a Rychlých Šípů: *Vonts, and Fast Arrows*. Zase, zase na tyto časy vzpomínám. Džejkop-vedoucí vzpomíná na malého Džejkopa, roztouženého pro dobrodružství. Budu dobrým vedoucím, kamarádem mladším klukům, říkám si, a tím splatím dluh, tím dám zpětně smysl té snaze malého Džejkopa v Londýně, který byl plný nápadů vyčtených ze starých, cenných zežloutlých stránek *Mladého Hlasatele*, které jsem našel doma u babičky po dědečkovi, a které jsem propašoval domů do Londýna, a pak do školy. A až ti kluci POCHOPĚJ tu velkou MYŠLENKU Jaroslava Foglara, až to pocítěj, to volání těch dalek, tak jim přinesu Vinnetou. A z toho se poserou, jako jsem se z toho posral já.

Sakra, já toho bobříka ušlechtilosti nikdy neulovím. Nikdy neříct hrubší slovo, to snad nejde! Hlavně když jsem sám! Ve škole to přece říkat nebudu, nejsem DEBIL. Takže Vinnetou. Ale tam se toho tolik děje, to nikdy nepřevyprávím. Ale je to skvělý. Kamarádství jako žádné jiné. Old Shatterhand, a Vinnetou, a Hádží Halef Omar ben Hádží Abú'l Abbás ibn Hádží Dawúd Al-Gosara... no, ale musíme pomalu. Voni ještě nečetli nikdy vůbec žádnou dobrou knížku. Ty Vontové, ty Rychlý Šípy a ten celej Stínadelskej svět, to aspoň pochopěj dost rychle, to jsou kluci jako my...

V klubu *Fast Arrows*, čtenářského klubu *Mladého Hlasatele*, založeného roku 1995 v Londýně, byli Abel Mebrahtu z Eritrey, Eddie Kobong z Ugandy, Jermaine Ellis z Jamajky, David Fernandez z Madeiry, Wesley Ignacio z Filipín, a Džejkop.



Školní fotografie z Saint Francis of Assisi Catholic Primary school se členy klubu Fast Arrows.

Tohoto Džejkopa si často vybavuju. Třeba pokaždé, když mě na táboře přijde vzbudit nějaké dítě do stanu s tím, že má další klíště, že rota B hlásí že nepřátelský tábor je vyhlazen a zničen, jestli že smějí *"použít zbraně po nepříteli, to nebylo v pravidlech úplně jasné, Johnny nám to neřekl, Why didn't he tell them?* Nebo když mi v noci rozvazuje stan, že se mu stýská a že chce volat domů:

*"DžejkopéÉé!"*

### **„Kak těbjá zavůt?“ Objevuje se Jákob.**

A pak jsem přišel na školu na DAMU, a najednou to bylo máš FB? Přidáme se na FB! Máš email? Na Facebooku a všude mám napsané občanské jméno z pasu, (ne)německé Jakob Keller, což tedy ale většinou čtou německy, tedy hóchdojč, tedy Jáákop. Jawohl! Jsem trochu překvapený. Prvních pár dní trochu pokaždé vysvětluju. *„Ne, spíš Jakob, no. Ale ano, píše se to Jakob. Ale říká se to Jakob. Tedy tady...“* Nefunguje to. Ty jména přicházejí samy, a něco od nás chtějí. Nemá cenu se tomu vzpírat. To Jáákop, Jákob, to působí tak strašně silně biblicky! Napadá mě. Židovsky. Z přemýšlení mě vytrhává entuziasmus kolegy: *„My to vemem, pane profesore, my tady s Jákobem, žejo, Jákobe?“*

"Jo, jakože já jo? Mno jasně!"

Jákoba uz neřeším. Jákoba jsem přijal, podobně jako jsem přijal oba Džejkopy. Jak to vlastně bylo v těch strašidelných biblických příbězích ze starého zákona? Byla tam ta věta: „*Bůh Abraháma, Izáka a Jákoba.*“ A Jákob bojoval s andělem Božím, a ten anděl ho nepřemohl.

Cože, ty jsi hebraistka? Oči a mysl se mi zasoustředí jako světlo letního dne pod silnou lupou. Moje životní energie začne koncentrovaně vnímat postavu přede mnou. Dívám se na ni s leskem v očích. Sakra, aby si to krásná tmavovláška z Moravy špatně nevyložila! Ale ne, pozná čistý zájem, takhle rychle se holky nebalej, nebo snad jo? Usmála se na mě. Takže Ty umíš Hebrejsky? Učíš hebrejštinu!? Takže bys mě mohla ....třeba učit hebrejsky?! No tak jo, ano, platí, budu fakt moc rád, písmenka už tróšičku umím, ha! Chci si hlavně číst Bibli, starej zákon, ty klasické biblické příběhy, a tak... Kdysi jsem se učil chvíli arabštinu, to mi určitě trochu pomůže.

يعقوب بن بولس السرداب

JÁQÚB IBN BULOS AL-SIRDÁB

Takhle se jmenuju arabsky: Jakub, syn Pabla, Sklep. Arabština se ale píše zprava doleva, což mimo jiné dělali někdy i starověcí Řekové, než se ustálil *usus* psaní zleva do prava. Takže moje jméno arabsky se na papíře vlastně píše tak nějak takhle: BÁDRIS LA SOLUB NBI BÚQÁJ

Jakub, Syn Pabla, Sklep. Sklep? „*Moje jméno, Keller, znamená německy sklep!*“ (říkám třídě v první hodině psychologie) „...což mi hezky sedí s mým zájmem o hlubinnou psychologii a psychoterapii!“

Syn Pabla? Táta je Španěl? Ne, jen tam chvíli bydlel v šedesátých letech, po tom, co mu zemřel bratr doma ve Švýcarsku v horách. Když se vrátil domů, tak si už neříkal Paul, říkal si Pablo. Asi to byla i trochu móda v té době, to sebedějmenování. Jedna z jeho nejlepších kamarádek byla tehdy Eva, ale v pase měla Doris. Nejlepší kamarád byl Thierry, ale v pase měl Dieter.

Jáqúb ibn Bulos Al-Sirdáb. Tyjo to zní skvěle. Tak to je moje jméno arabsky! Co mi to připomíná? No to je jedno, každopádně řeknu Ghádě, naší učitelce arabštiny, příliš nalícené, příliš usměvavé, ale moc moc hodné slečny ze Sýrie, aby mi tak v hodinách říkala, teda aspoň Jáqúb. To je legrační, že tam je to U, v tom Jaqub, jako v češtině. To je milý. A mají to divný Q.

To se musí říct takhle, táááckle, vzáudu kerku, rosumítche. Když tohle naučíte, bude vše lehké *inšalla!* Tento *gentleman* mluví vskutku divně anglicky. Maminka se na něho usmívá - myslím, že mu nerozumí. Já mu ale rozumím. SpráÁvgný

aÁrab to říkáÁ táchkle, je to důležitý, rosumítche JáÁqúb, zvláÁšť pro vás, dyš vaše méno. JáÁQúb, JáÁQúÚb, Q, Q, ne nepozvracíte, *inšalla!* Úplně vzadu v kcherku, jáko by, jáko by, no to nevadí.

Prostě úplně vzadu v krku se musí hrtan trochu sevřít až to trochu pleskne, a je to. A už to umím a představuju se tak halalovému řezníkovi v *Portobello Road Market* který se vždy správně prezentuje s přívětivým arabským úsměvem a trochu přehnaným *AsSalaam Aleikum, habibi, keyf haluk? NaAm, naAm, Aná bikchair! Aná BiKCHAIR, al Hamdulilláh, Allahuakbar!* (Mír s Tebou, Příteli, jak se vede? Ano, ano, Já se mám dobře, Já se mám DOOBŘE, díky Bohu, Bůh je Veliký!) Proč že se učím arabsky??? Nikdy mě nenapadlo se nad touto otázkou zamyslet, *habibi*, naše městská část nabízela večerní kurz, pro mě zdarma, protože mi je teprve osmnáct, *Al-hamdulillah*, tak bych byl přece blbej, kdybych nešel, ne, *habibi? Allahuakbar!* Rád bych to řekl, ale to mu říct nemůžu, nemůžu si tady hrát na Araba. Ale vlastně správnou odpověď znám! „*Chci se učit arabsky protože si chci číst Korán v originále!*“ A najednou jsem permanentně povýšen na *habibiho*, přítele, najednou mam v rukách velkou laminovanou átrojku na které je arabská abeceda a nadpis TAKHTEE FOR BEGINNERS, arabská abeceda pro začátečníky, a pak odchází a přináší mi knížečku, je to malej Koránek, aha, aha, to není Koránek, to je jen překlad Koránu, JENOM PŘEKLAD, je to tam napsané *habibi*, vidíte to? To není Korán, je to „*The meaning of the holy Qurán.*“ Je to pouze význam, pouze význam! A Korán, to je víc než význam, hochu, to je o hodně víc - pravý Korán, to musí být arabsky, a musí to vlastně být RECITACE, živá recitace, je to slovo Boží, jasný? Ty to chápeš, hochu, to vidím! *Habibi, you have a very good son, sir, very good son, Al-Hamdullilah, Ma AsSalaama.* To slovo *Salaam*, tedy mír, zní trochu jako české slovo salám. Mají v arabských zemích taky salámy? A jak jim říkají? Řekl někdy Arab *As-Salaam Aleikum* a pak prostě salám? Mám se zeptat toho marokána v řeznictví? Ty jo, nevím... Vědí vůbec, že to je tak strašně vtipný? Vědí proč se usmívám? Čemu...

\*\*\*

...se směješ, Jákože?

Niiic, Mončo, já jen že to *šalom* mi připomíná to arabské *salaam*, jako ostatně všechna slova tady!! Ano, Jákože, *Yom, Melech, Elohim*, to všechno poznáš z kognátů z arabštiny.

K něčemu mi to bylo! Jsem rád. Zpětně to dostává význam. Spojují se mi hlavě různé malé souvislosti.

*Takže... před těmi systémy vokalizace, Jákože, jako je například tento takzvaný Masoretický systém vokalizace z desátého století, tam prostě nebyly žádné znaky kolem těch písmen. To znamená, že se tedy kdysi prostě nepoznalo, jestli to je B nebo V, protože to v obou případech bylo:* ▣

Tak to teda fakt ČUMYM! To mi ale Moniko připomíná to, že si Španělé trochu pletou B a V, respektive že na to prostě jako by mají jeden zvuk! A je zajímavý, že písmenko „vav“ může být vlastně U nebo V nebo O, podle té vokalizace. Tušíme vůbec, jak se to říkalo dřív, jak to říkal Mojžíš Hospodinu? Je tam několik možností, ale asi v podstatě ne!

Jazyk neustále plyne, neustále se mění. Pomalu, ale neúprosně. Jak říká Hérakleitos, *panta rhei*. V tomto je jako příroda. Je tam taky taková evoluce, přírodní výběr, ekvivalenty biologických *species a gens*. Podmínky ho měňej, a on, aby se přispůsobil změnám, se mění. Žije. Biblická hebrejšťina je uměle zakonzervovaná v jedné formě jako liturgický jazyk.

Židé nemluvili hebrejsky doma?

Sami Židé začali mluvit v každodenním životě aramejsky a jinými jazyky. Jako každodenní jazyk v podstatě hebrejšťina vymřela, a moderní hebrejšťina je vědomý, úmyslný projekt, uměle vytvořenej jazyk. Je to ještě radikálnější projekt, než obrozená čeština.

Na jednu stranu je hebrejšťina v židovském tradičním myšlení „jazyk, kterým Bůh stvořil svět“, a na druhou stranu se sama vyvinula z nějakého staršího semitského jazyka, ze kterého se vyvinula i arabšťina, proto ta podobná slova.

Takže jak se jmenuju hebrejsky? Jakov/Jakob. A arabsky to je Jakúb protože kdysi, tam bylo asi B v nějakém stádiu proto-hebrejšťiny, v hebrejšťině než byla hebrejšťinou. V jednom jazyce se něco změní, v jiném ne. A už rozumím proč mi ta tetička Jenny říkala Jakofff, ono to vlastně vskutku je moje jméno, jméno které se neustále mění, jako já, který se taky děju.

„Privět!“ Chodím na ruštinu na DAMU, potřebuju kredity z jazykového předmětu.

„Kak těbjá zavůt?“

„Zdrávstvujtě! Miňá zavůt Jákov Pávlovič Podvávalov!“ Učitelňa Mária Alexandrovna se na mě v hezké místnosti na tržišti na HAMU usmívá. Vidí, že mě hodina doopravdy baví, a že to bude fajn semestr.

Jakub, Jakob, Jakchop, Jakoubek, Jacob, Džejkop, Jáqúb, Jáqov, Jákov, Giacomo, Jáša, Jakov Pavlovič, je to pořád to samý, ale pořád jiný, je to pořád to samý, a pořád jiný. *Panta rhei*. A já jsem tu nějak taky, mám ten pocit. Mezi všemi těmito

možnostmi vyjadřování se. Spoluvytvářejí mě, a některé ty šifry, systémy, kódy, některé ty jazyky znám lépe a angličtinu pak nejlépe. A tu dokonce i nějak spoluvytvářím. To je ale kouzlo.

## Translationese – první kontakt se stylistikou překladu

"Translationese!" Napsal mi pan učitel jako poznámku na domácí úkol z latiny. Je

**QUINTUS CURTIUS RUFUS**  
**HISTORY OF ALEXANDER THE**  
**GREAT OF MACEDON**  
**BOOK III**

14 Alexander, urbe in dicionem suam redacta, Iovis  
templum intrat. Vehiculum quo Gordium, Midae  
patrem, vectum esse constabat, aspexit, cultu haud  
15 sane a vilioribus vulgatisque usu abhorrens. Notabile  
erat iugum adstrictum compluribus nodis in semet-  
16 ipsos implicatis et celantibus nexus. Incolis deinde  
affirmantibus editam esse oraculo sortem, Asiae poti-  
tutum qui inexplicabile vinculum<sup>a</sup> solvisset, cupido  
17 incessit animo sortis eius explendae. Circa regem  
erat et Phrygum turba et Macedonum, illa expecta-  
tione<sup>a</sup> suspensa, haec sollicita ex temeraria regis

mi patnáct, chci všechno do školy dělat perfektně. Snažím se v překladech z latiny a do latiny, jako v ostatních předmětech, neudělat jedinou chybu, i kdyby mi úkoly měly trvat pozdě do noci. Dostávám se ale do svízelné situace v překladu z latiny, kde se mi to jeví nemožné. Nevím, co mám dělat. Sice jsme se ve škole už učili, že takzvané *ppp*, *past participle passive*, trpné participium minulého času, se v konstrukci *ablativus absolutus* do angličtiny musí přeložit spíš kreativněji než doslovně, aby to byl dobrý anglický sloh, ale dříve jsme se o *ablativu absolutu* relativně dlouho učili, že se *může* přeložit s nemotornou pomocnou anglickou frází „having been“. To nám ale říkali jen proto, abychom pochopili význam té latinské konstrukce. Například: "*Urbe in dicionem suam redacta*" => "*with the city having been brought under his sway.*"

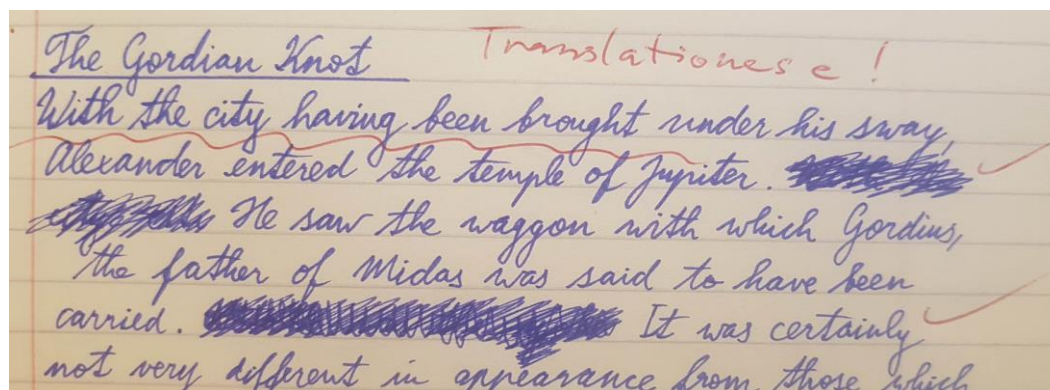
Když po čase už žáci pochopili, jak se participia v *ablativu absolutu* používají, začal pak učitel radit, že se překlad může začít vymykat formulím z učebnic, že by se mohl a měl trochu oživit do normálnější anglické věty jako „*when the city had been brought under his sway*“ nebo "*when he had gained control of the city*“ Čte se to lépe. A nevypadá to jako školáckovský překlad z latiny.

No ale co s tím? Napadlo mě do úkolu napsat několik verzí téže věty. Byla tam samozřejmě už učitelem uvedená možnost si s anglickým překladem trochu pohrát. Učitel věděl, že jsme už všechny konstrukce v úloze znali. Ale pak přišla nejistota. Co kdybych to přehnal? Co kdyby byl můj překlad nakonec příliš volný? Co kdyby si učitel (hrůza hrůz!) nevšiml, že jsem v latinské pasáži správně identifikoval *ablativus absolutus*? Strach z posledního scénáře mě přiměl k tomu, že jsem vyvolil neprůstřednou verzi, překlad který dával najevo, že jsem původní latinské větě



porozuměl, a porozuměl, o jakou konstrukci jde.

Ale já už jsem měl být o krok dál. „Ne všechno se dá přeložit“, řekl mi pak pan učitel. „Když se překlad snaží zachytit a ponechat všechno, co je v originále, ztrácí se zase něco jiného. Někdy se to pak prostě nedá číst. Avoid translationese!“



### **Настасья Сергеевна Шубина**

„To je legrační, jak si tu tvoji diplomku čtu až teď!“ říkám své přítelkyni nedávno. „Legrační je to, že jsme vlastně v podstatě psali o stejný věci.“ odpovídá mi s úsměvem. A má pravdu. Nastja je Ruska, studuje biologii, ale na bohemistice na FFUK napsala bakalářskou práci o možnostech překladu poezie Jana Skácela do ruštiny. Jako součást diplomové práce předkládá několik svých překladů, které komentuje a porovnává s jinými překlady.<sup>74</sup> Při četbě si uvědomuju, že jí také bytostně šlo a jde o to, vytvořit most mezi kulturami:

„Při úvodním pojednání o překladatelství jako o dialogu kultur si nekladu jenom teoretické otázky, nýbrž také hledám pro sebe cestu, jak reálně zprostředkovat fenomén češství ruskému čtenáři. Otázka „jací jsou?“ je mi kladena víc než často, a co nejlépe na ni dokážu odpovědět pouze tehdy, pokusím-li se přiblížit neznalému člověku kulturní život národa. Ruská světová literatura je českému čtenáři poměrně dost dobře známá. Byla hojně překládána a objevují se i nové překlady, což se o literatuře české bohužel nedá říct. Považuji za velký úspěch, pokud je v dnešní době ruský čtenář alespoň minimálně obeznámen s Hrabalem, Škvoreckým anebo Havlem. Jejích znalosti jsou však v lepším případě většinou omezeny jen na Kunderovy romány anebo na německy píšící pražské spisovatele.“

Ptá se, jací Češi jsou, a snaží se na tuto otázku pro sebe a pro druhé odpovědět. Mně jde o to samé, jen je můj cílový jazyk a můj cílový čtenář trochu jiný tvor.

<sup>74</sup> Shubina N., 2015 *Možnosti překládání poezie. Kritika překladu Skácelových básní do ruštiny.* Bakalářská diplomová práce. Ústav bohemistických studií, FFUK. Praha. str. 7

Kdo jsou ti Češi? I já se ptám, kdo jsou. V mém případě je to trochu jiné, protože touto otázkou se snažím i nějak přímo pochopit sebe sama, pochopit to, z čeho jsem vzešel. Nastá do Čech přijela do cizí kultury, ve které nehledala svoji minulost, kulturu svých předků. A občas jí tu, a v češtině, vlastně nachází.<sup>75</sup>

Oba tu jsme v podstatě cizinci, kteří ale spolu mluví cesky. Oba máme kartičku kde je napsáno, že máme občanství České Republiky. Oba si českost aktivně interpretujeme, a oba si tu naši českost vytváříme, a spoluvytváříme, také protože ji nebereme jako dannost. Oba můžeme v mžiku přepnout pohled na českou kulturu, a nahlédnout na ni zvenku, a pak zevnitř, a pak zároveň tak i tak. To je výhoda cizího jazyka z mé zkušenosti, protože toto rozmělnění národní identity může zároveň napomoci k autorskému přístupu ke své vlastní identitě, a k vlastnímu životu.

V tom máme společný projekt, ve kterém nejsme tak totálně, a můžeme doufat že ne nevědomě, ovlivňováni tím, o čemu Jana Pilátová na hodinách divadelní antropologie říká: „*když se okurky dlouho nakládají do stejného láku, nevědí, že jsou kyselé.*“.<sup>76</sup> Oba stavíme svůj most mezi dvěma kulturami, a je to zároveň most na kterém spolu bydlíme, jako v jednom z těch malebných domečků na vyobrazeních starého Londýnského mostu.<sup>77</sup>



I na mostě se dá postavit domek. Nebo zahrada.... jako v té ruské animované pohádce z roku 1957 o Sněhové Královně<sup>78</sup>, na kterou jsme spolu koukali, pamatuješ? Tam taky na začátku ukazují křehký most z prken mezi dvěma domy, na kterém malá holka a malý kluk, Gerda a Káj, staví svojí zahrádku a zalévají své růže. To jsme vlastně my!

---

<sup>75</sup>Například jev vokativu v češtině působí na rusky mluvícího člověka archaicky, „staroslověnsky“.

Solušní bratři, oslavovaní v pravoslavném světě jako věrozvěsti, přijeli sem, na Moravu, atd.

<sup>76</sup>Když pomyslím na příklad mých rodičů, tak to vlastně měli podobně. Češka a Švýcar, ale bydlí v Anglii, a spolu mluví převážně anglicky. Třeba je ta vzájemnost nejvyváženější přesně v této situaci, kde oba přicházejí ve věcech jazyka s *něčím svým*, ale komunikují a sdílejí převážně na půdě něčeho třetího, jako by hráli pravidly třetí, nové, hry.

<sup>77</sup> Například zde detail z *Old London Bridge* (Claude de Jongh, English Heritage, Kenwood House, London)

<sup>78</sup> *Sněžná královna*, Sovětský svaz, 1957, 63 min. L. K. Atamanov Předloha: Hans Christian Andersen



*Na tom pražském mostě, rozmarýna roste, žádnéj jí tam nezalejvá, ona neporoste,  
nikdo jí tam nezalejvá, ona neporoste! Já tam tudy půjdu, zalejvat jí budu, ona se  
mi zazelená, já jí trhat budu, ona se mi zazelená, já jí trhat budu.*

## IV. Jakub a Džejkop na KATaP

Když se rozjelo moje studium na KATaP, začal jsem si po chvíli uvědomovat, že moje bilingvnost, trilingvnost, moje existence v různých kulturách a „mezi kulturami“, není jenom záležitost toho, jak se vyslovuje moje jméno, nebo toho, že někdy nevím, jak se něco řekne. V diskuzích se spolužáky a pedagogy a z vlastních tělových a emocionálních, tedy vlastně psychosomatických zkušeností z výuky psychosomatických předmětů jsem si rychle uvědomil, že je ve mně silně otisknutá zkušenost této mezikulturnosti.

### IV. i Hlas & Tělo

Už moje první reflexe ze zimního semestru 2017, z předmětu *hlasová výchova před skupinou* s Ivanou Vostárkovou, se zabývá (mimo tématy zvykání si na první pohled prapodivné místní metody) tímto tématem. Nejlepší bude, když to poví přímo Jakub z roku 2018<sup>79</sup>:

*„Fascinující pro mě bylo uvědomění si, a zpětně si uvědomuju že pedagogové si tohoto všimli již při přijímacím řízení, že mluvím docela jinak, když mluvím anglicky. Třeba je to tím, že mým jediným reálným českým vzorem v dětství byla maminka žijící v emigraci, třeba je to tím, že jsem si v češtině jazykově obecně méně jistý, ale můj anglický hlas je sebejistější, klidnější, plnější a nižší. Toto bylo pro mě hlavně ilustrací toho, jakou ohromnou sílu má podvědomá psychika na hlas. V přímém porovnávání svého modu anglického a českého jsem si to zkusil zaměřovat i psychosomaticky. Jaké mám pocity když mluvím anglicky? Jaké mám pocity když mluvím česky? Co cítím v těle, když mluvím anglicky, co cítím v těle, když mluvím česky? Jaké to je, když se ty pocity pokusím vsunout do druhého jazyka? Jako v ostatních disciplínách vidím, že identifikujeme nevědomé procesy, že z nevědomých procesů děláme vědomé procesy, vracíme se k přirozenějším možnostem bytí, které jsou časem i pohodlnější a méně vyčerpávající, a tím otevíráme cestu ke změnám nejenom našich hraných hlasů při představení, ale k zdokonalení naší komunikace mezi tělem a myslí i v každodenním životě.“*

To, co pro pedagogy bylo zjevné už při přijímacím řízení, kde po mě chtěli abych něco deklamoval chvíli anglicky, chvíli česky, a zase anglicky, mi zjevné nebylo. A nejdivnější bylo to, že i po momentu, kdy jsem si sám začal uvědomovat, jak

---

<sup>79</sup> Keller Reflexe individuální skupinové hlasové výchovy před skupinou s Ivanou Vostárkovou – ZS2017/2018 str. 1

jiný doopravdy jsem v angličtině a češtině, to pokračovalo. To byla moc zajímavá zkušenost. Není dost, o něčem vědět. To něco ti stále ovlivňuje život, je to stále tam, zakódované, zabudované, zapamatované nesčetným opakováním – ale nevědomé. I v tomto momentu na začátku roku 2018, kde jsem svojí situaci racionálně chápal a rozuměl jí na intelektuální rovině, jsem se s překvapením chytal v sevřeném, témbrem vyšším, nervózně znějícím a nervózně zažívaném projevu; to, že něčemu ze svých nevědomých procesů rozumíme, ještě neznámá, že je věc vyřešena, že se věci samy poskládají. Samozřejmě se to komplikuje tím, jak na člověka reagují ostatní. Ne vždy se nacházíme v prostředí „safe space“, s přející pozorností pedagoga KATaP a stmelené skupiny spolužáků souputníků na této cestě sebepoznání. V životě se tedy někdy stává, že komunikuju svojí neúplnou češtinou, a dochází k zvláštnímu typu nedorozumění. Ale je to jemné nedorozumění. Stane se, že se v komunikaci s Čechem mívám na úrovni která je jemnější a složitěji definovatelná než jen úroveň lexiky, idiomu, gramatiky, jak jsem již uvedl v podkapitole *Jsem (ne)Čech?* Mluvil jsem o tomto svém tématu se spolužákem Václavem Wortnerem, který to nazývá „klamání tělem“<sup>80</sup>:

*„Moje přítelkyně Stefanie je Rakušanka. Žijeme v Praze a díky její skvělé výslovnosti ji Češi na začátku rozhovoru automaticky považují za Češku. Než se na gramatice ukázalo, že to asi Češka není, lidé s ní vždycky jednali jako s Češkou. Spolužák Jakob vyrůstal v Anglii, jeho otec je Švýcar a matka Češka. Přijel studovat na DAMU, mluví česky, ale je to cizinec. Když s ním Češi mluví, myslí si díky jeho výslovnosti, že je Čech, že pochází ze stejného kontextu, kulturního povědomí. Ale Jakob se nesměje českým vtipům, protože jim nerozumí, a Češi si tudíž myslí, že nemá smysl pro humor. Když se v obchodě svou perfektní češtinou ptá, co to znamená loupák, myslí si prodavačky, že si z nich dělá legraci – každý Čech přece ví, co to znamená loupák. Díky jeho výslovnosti Češi cítí, že je „náš“, že jsme s ním na jedné lodi, ani je nenapadne, že by něčemu mohl nerozumět, jeho chování buď přisuzují tomu, že je to jeho osobnostní vlastnost (nemá smysl pro humor) nebo záměr (dělá si z nich legraci) - ne proto, že něčemu nerozumí. U cizince se špatnou výslovností nebo alespoň s akcentem by je jako první napadala možnost, že prostě nerozumí. Jakob a Stefanie tudíž doslova klamou tělem – ucho Čecha slyší Čecha, jednoho z nás, i přesto, že to jsou ve skutečnosti cizinci. Když píšu, že klame tělem, myslím tím to, že přistupují k tělu stejně jako rodilý mluvčí. Stejná výslovnost je pouze odrazem tohoto přístupu. Zakouší hlásky*

---

<sup>80</sup> Wortner 2020, str. 40

*stejným způsobem, jako já, když to slyším, cítím se s nimi „doma“. Kdyby Rakušanka Stefanie mluvila s německým akcentem „Nefíš, kte sou rólíki?“ místo „Nevíš, kde jsou rohlíky?“, rozuměl bych, na co se mě ptá, ale pocit bych měl úplně jiný. Nebyl bych „doma.“ "*

Je to moc zajímavá ironie, že absence anglického přízvuku v mé češtině (na první poslech) může být jak výhoda, (v situacích kde se Čech Čechovi otevře způsobem kterým by se cizinci otevřít nechtěl nebo nemohl, nebo myslel že nemůže), tak také nevýhoda, v situaci kde si Čech neuvědomuje, že jsem „špion nejmenované cizí mocnosti“ a že přes přízvuk nejsem obeznámen s nějakým kulturním prvkem nebo reálií která je pro daný moment k plné mnohovrstvenaté komunikaci potřeba. Pohybuju se v Čechách tedy mezi a kolem situací typu komunikace Čech-Čech, a Čech-cizinec, ale nikdy to nespadá čistě ani do jedné, ani do druhé kategorie. To mé „klamání tělem“ je vlastně ten fakt, že mám od maminky zděděno to, co dělá mateřštinu mateřštinou. Mám v sobě, doslova v těle, těch několik „procent“ jazyka, podle kterých je člověk poznatelný jakožto rodilý mluvčí. Ale zároveň mám velkou lakunu čistých informací. Naštěstí se takováto mezera snadněji překonává, zvlášť *in situ* mezi „okurkami.“ To české co mám v těle bylo ale dlouhou dobu v nějakém ohledu nevědomé. Práce s hlasem na KATaP mi toto pomohla zvědomit. A když už se to uvědomilo, nastal bod, pocit, že už pro mě nebylo cesty zpět.<sup>81</sup> Ten moment

---

<sup>81</sup> K „nemožnosti“ návratu k předchozímu stádiu vývoje nebo bytí je relevantní i moje poslední reflexe hlasovky:

*„Pomalu se mi tyto zkušenosti integrují do mého každonenního habitu, ale uvědomil jsem si poprvé za studium jak důležitá je ta zkušenost klauzur samotná. Kolik toho, a jak moc, tam může při tom specifickém napětí představení v přítomnosti jiných docvaknout. Po představení na klauzurách už nejsem úplně stejným člověkem. Nevracím se nikdy úplně tam, kde jsem předtím byl. Jsem doopravdy bytost v procesu neustálé změny. Klauzury mohou být (a to je asi zvláště pravda pokud má člověk trochu napravováno, pokud má akumulaci různých zkušeností), si uvědomuju, takovým trochu mini-iniciačním rituálkem.“*

(Reflexe individuální skupinové hlasové výchovy před skupinou s I. Vostárkovou – LS20, str. 2)

Je to antropologická, psychologická konstanta přechodového rituálu v přítomnosti „kmene“, která znemožňuje návrat bez rizika. Toto riziko je velké. Návrat je možný, a často v životě potkáváme lidi, kteří se po nějaké zkušenosti o toto pokoušejí. Ale není to ve zdraví udržitelný jev, jak uvádí Carl Gustav Jung (1966) p.254ff. (původně *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten* (1928), Rascher Verlag, Zurich ve svém pojednání o jevu který nazývá *regresivní obnovou osobnosti*. (*Die regressive Wiederherstellung der Persona*)

Tento jev je přesně situace, kde nás silná životní zkušenost změní natolik, že není možné žít dál jako jsme žili dřív. Svůj dosavadní život jsme nějak přerostli. Žít stejně jako dřív by znamenalo žít neúplným životem. Životem nabízená možnost růstu se musí ale přijmout a uchopit:

*„Let us take as an example a businessman who takes too great a risk and consequently becomes bankrupt. If he does not allow himself to be discouraged by this depressing experience, but, undismayed, keeps his former daring, perhaps with a little salutary caution added, his wound will be healed without permanent injury. But if, on the other hand, he goes to pieces, abjures all further risks, and laboriously tries to patch up his social reputation within the confines of a much more limited personality, doing inferior work with the mentality of a scared child, in a post far below him, then, technically speaking, he will have restored his persona in a regressive way. He will as a result of his fright have slipped back to an earlier phase of his personality; he will have demeaned himself, pretending that he is as he was before the crucial experience, though utterly unable even to think of repeating such a risk. Formerly perhaps he wanted more than he could accomplish; now he does not even dare to attempt what he has it in him to do.“ (Jung ibid.) (důraz*

uvědomování se opakoval v hodinách dosti pravidelně<sup>82</sup>, a časem se pak i dostavoval sám. Tohle byl první krok k integraci těch mých dvou těl, dvou tělesných napětí, dvou *rolí*, ačkoli jsem nevěděl, že jsem je hrál. Tělesný pocit této integrace se mi také pak v hodinách dostavoval jako pocit možnosti, nabídka lehkosti a zároveň opravdovosti. Spjaté to bylo na pocitové úrovni s potřebou spíš něco pustit, jistou *via negativa*, než se o něco snažit:

*„je zajímavé, jak se hlasovým cvičením člověk může na chvíli ocitnout v něčem, tedy v tělovém napětí a psychickém naladění, které víceméně odpovídá tomu, kde by měl asi být. Je to ochutnávka toho, co je možné. A toto ve společnosti jiných je ochutnávka toho nového vztahu k sobě a k druhým, který je možný. Za to moc Ivaně Vostárkové děkuju.“<sup>83</sup>*

V tomto vidím jádro toho, proč a jak byla, dle mého názoru, moje čeština klamná. Je také zajímavé, jak jsem mohl zakoušet jiné bytí, jiné tělesné napětí, v rámci *jiných jazyků*. Zatím jsme se zabývali jen češtinou a angličtinou, ale oba tyto jazyky pro mě zjevně něco silného znamenají. Nejsou, nemohou být úplně neutrálními sdělovacími médii. Když nás Ivana Vostárková navedla k tomu, abychom cvičení v hlasovce praktikovali na slovech z jiných řečí, dostavovalo se mi uvolnění také rychle, jak dokládá moje poslední reflexe z letního semestru 2020<sup>84</sup>: *„Již v prvních hodinách hlasovky s Ivanou Vostárkovou se do hry dostala ruská slova, s představou nějaké „široké plné ruskosti“ asi nejspíš spjaté s představou velikosti ruské krajiny jsem se „mohl dopustit“ i hlubšího, plnějšiho hlasu. Tohle jsem se rozhodl vzít do hry. V autorské prezentaci mi to fungovalo, a dokonce se to odrazilo v komentářích, že jsem v rolích uvolněnější než když jsem byl v rolích, které byly ve své podstatě jen mými vlastními vnitřními partnery, či personifikacemi přehnaných verzí nějakých vlastností nebo tendencí, které doopravdy mám.“*

K autorským prezentacím, a jak jsem tento princip využil, se ještě vrátíme, ale zde

---

můj) => Člověk takto žijící žije neúplný život, ačkoliv se mu to třeba tak nezdá:

*„...resignation and self-belittlement are an evasion, which in the long run can be kept up only at the cost of neurotic sickness. From the conscious point of view of the person concerned, his condition does not look like an evasion at all, but seems to be due to the impossibility of coping with the problem.“ (ibid. p.259)*

<sup>82</sup>Viz. Keller, Reflexe individuální skupinové hlasové výchovy před skupinou s Ivanou Vostárkovou – ZS2018/2019: *„Hned na začátek reflexe bych chtěl zdůraznit, jak velký a jak instantní efekt na můj hlas mají naše setkání s Ivanou Vostárkovou. Přijdu do hodin zpravidla sevřený, mluvící zaškrnceným hlasem v krku, vycházím z hodin otevřený, uvolněný, uzemněný, mluví mi to z těla, zněle.“ str 1.*

<sup>83</sup> Keller Reflexe individuální skupinové hlasové výchovy před skupinou s Ivanou Vostárkovou – ZS2017/2018 str. 1

<sup>84</sup> Viz. Keller, reflexe Reflexe individuální skupinové hlasové výchovy před skupinou s Ivanou Vostárkovou – LS 2020 a léto.

bych se chtěl pozastavit nad tím, jak se prostřednictvím nějakého třetího jazyka (zkoušeli jsme i jiné pro mě „třetí“ jazyky: Italštinu, gibberish) může ujasnit vztah mezi dvěma „prvními“. Jak v mé české (ale trilingvní) komunikaci s přítelkyní, tak v anglické (ale trilingvní) komunikaci mých rodičů mezi sebou, se další jazyk používá k tomu, aby se něco objasnilo, tedy aby se stalo více vědomým a pochopeným. I svoje téma, můj zaškrncený český hlásek, když to řeknu ošklivě, jsem si pomohl pochopit a vyladit mimo jiné *překladem*.

#### **IV. ii Autorské Herectví**

I v hodinách herectví se staly jazyky a moje mezikulturní situovanost tématem k práci a interpretaci. Můj první „tvar“ spočíval ve volné interpretaci vzpomínky z dětství, kdy mi tatínek zavolal pozdě v noci do Prahy telefonem ze Švýcarska, aby mi řekl, že nám zemřel dědeček. Jeho táta. Vůbec jsem tam mnohojazyčnost nezamýšlel, ale skupina mi poradila, ať tam dám různé jazyky a polohy, tak jsem tam dal přímý citát tátovy švýcarské němčiny. A ani to, když se dívám zpětně, jinak nešlo. Mluvené sdělení má v sobě specificitu, kterou jsem zde chtěl také předat. To, jak to bylo předáno, bylo to hlavní sdělení, které jsem chtěl sdílet s diváky na klauzurách. Někdy jde spíš o to, *jak*. Zpětně si uvědomuju, jak to byl důležitý moment. Pak jsem pracoval na tvaru, kde jsem zpracoval vzpomínku babičky na Protektorát Čechy a Morava, ve kterém musela zdravít hitlerovským pozdravem, a recitovat o vůdci odstaveček nazpaměť. Tam se mi zase tematizoval rozdíl mezi německou němčinou a švýcarskou němčinou.<sup>85</sup> Od začátku bylo ostatním jasno něco, co jsem si já sám jen pomalu uvědomoval: že tam mám ještě něco nevyřešeného.

V českojazyčných hodinách jsem ale hlavně cítil nejistotu ohledně toho, jak se vyjádřit, zvláště v druhém ročníku, kde po skončení hodin herecké propedeutiky jsme v hodinách herectví začali pracovat intenzivněji na formování tvarů a možnostech těchto tvarů. S Evou Čechovou v zimním semestru 2018/2019, a pak taky s Hankou Malaníkovou v letním semestru 2019 jsme pracovali s tématem *Odyssea*. Bylo pro mě mnohem těžší si s češtinou hrát, tvořit v ní, modelovat si s ní jako s modelínou radostně a bez obav, že se dopustím chyby, než s angličtinou. Když mi bylo například při improvizované scéně řečeno Hankou Malaníkovou: „*fajn! A teď to zkus říct jinak! To samé - ale jinak!*“ tak mě na pár vteřin zalil horor.

---

<sup>85</sup>Viz. Podkapitolu *Jsem určitě neněmec*.



Mělo mě to asi uvolnit a mělo mě to zbavit nějaké rigidity ve výrazu, kterou tam pedagog správně viděl, vycítil. Ale ta rigidita tam byla také proto, že jsem si ten text dlouho psal s tím, že jsem nechtěl, aby tam byly chyby. Někdy jsem si ho napřed napsal anglicky a pak přeložil do češtiny a vzal ho do školy takhle v překladu. Ale já nikdy do češtiny nepřekládám, překládám vždy do angličtiny. Nedivím se, že to byly trochu divné texty. Představa improvizace kolem takového textu byla pak někdy těžká. Je samozřejmě otázka, do jaké míry byla moje nejistota ohledně volnosti ke hře v češtině dána *jen* neznalostí jazyka a kultury. Je možné, že se v angličtině cítím víc doma z jiných důvodů, třeba tím, že jsem měl v dětství pocit větší svobody ve vyjadřování se anglicky ve škole s vrstevníky, kdežto česky jsem komunikoval výhradně doma s maminkou. Určitě to souvisí, jak opakovaně uvádím, s různými polohami mého hlasu, a tedy s polovědomými persónami, které jsem mívával a do jisté doby stále mívám v českojazyčném a anglickojazyčném výrazu, a se kterým jsme hodně pracovali v hodinách individuální hlasové výchovy před skupinou s Ivanou Vostárkovou. Kdežto s Ivanou jsem měl možnost si v klidu polohy osahat a vyzkoušet, procítit, hodiny herectví byly laboratoří, ve které se tato osobní témata (všech účinkujících) objevovala a dostávala do hry, což vedlo někdy k vypjetí atmosféry. Mistrovství, se kterým obě, Eva i Hanka, dokázaly vést a provádět skupinu různými zážitky, ve kterých se někdy kvůli nějakým režijním bodům, kvůli názorům na role a dramaturgie tvarů občas skoro i plakalo, pro mě bylo velkou školou nejen o herectví, ale o mezilidských vztazích jako takových. Bylo to ale až v přípravě na moji...

#### **IV. iii Autorské Prezentace**

...autorskou prezentaci *Kaali*, kde mi během konzultace Michal Čunderle pomohl překonat nějakou velkou nejistotu ohledně mé češtiny, tím, že to jasně a rázně pojmenoval. Poradil mi napřed, abych prostě mluvil, zaimprovizoval to, co jsem měl polopřipravené. Na moji námitku že tohle česky neumím, že mi tohle česky nejde, mi silně řekl něco ve smyslu, že...*to je úplně jedno. Ty Čech nejsi, a všichni to vědí.*

Od té doby jsem se přestal tolik bát chyb ve své mluvené češtině. Menší úroveň strachu, přesněji menší úroveň strachu při každodenním 'továrním nastavení' byla osvobozující. Někdy si napětí *vůbec nevšimneme*, dokud nepovolí. Najednou bylo víc energie na jiné věci, protože ten strach a nejistota se předtím musela dát, myslet, prožívat. Najednou byla čistější, jasnější, šťastnější mysl.

Trochu ironické bylo to, že se pak někdy zdálo, že se můj český výraz *zhoršuje*.

Tohle mi komentovala například maminka když jsem se vrátil do rodiny o prázdninách do Švýcarska. Moje znalost a zkušenost češtiny se ale naopak vsutku prohloubila. Četl jsem si česky mnohem víc než kdy předtím, a mluvil jsem česky každý den, v různých žánrech a situacích, v různých slovnících, čímž se mi bystřil smysl pro vhodnost slov a výrazů a struktur v různých kontextech. Co se ve mně ale doopravdy uvolnilo, bylo moje snažení, moje hluboké lpění na tom, že chyba není dobrá věc. Moje čeština před tímto bodem v podstatě sestávala ze zapamatovaných, naučených struktur, na které jsem se mohl spolehnout. Bylo jich hodně, dost na to, abych často působil jako rodilý mluvčí. Nevydával jsem se ale do neznáma, třeba (pravděpodobně) z důvodu, že jsem nechtěl, aby se poznalo, že *nejsem Čech*. Uvědomění, že *můžu* dělat tyhle chyby a že nemusím působit jako rodilý mluvčí, bylo osvobozující na emocionální, hlubší rovině. Vedlo to k pocitu klidu, „na“ kterém se pak lépe pracovalo s češtinou. Snaha se vyjádřit správně nadále trvá, ale není to už zdrojem stresu.

### ***Kaali* (Autorská prezentace 2019)**

*Kaali* je titul mé třetí desetiminutové autorské prezentace z letního semestru 2020. Je to jméno jednoho tajemného místa na ostrově Saaremaa v Estonsku, kde kdysi, před mnoha tisíci lety, spadla skupina meteorů. Tento pád zaznamenali lidé žijící v okolí, a vzpomínka na tuto událost se orální tradicí dostala až do Finského národního eposu, Kalevaly. I já jsem se tam kdysi vydal, a ta cesta mi byla inspirací k vytvoření této autorské prezentace. Prezentace je česky, ale objevují se v ní postavy které mluví jinými jazyky. Estonsky, italsky, rusky, anglicky. Některé z těchto postav jsem já, dokonce si tam spolu povídáme. Nenapadlo mě ale si přímo popovídat sám se sebou ve dvou postavách, kde bych byl doopravdy sám za sebe, jeden Jakub česky, a druhý, Džejkop, anglicky. Při práci na prezentaci jsem vycházel z kontaktu kultur, z kulturních rozdílů a neúmyslných nedorozumění a situací ztracených v překladu, ale víc než na svoje téma jsem se pro pobavení diváka zaměřil na strukturu a formu, na hospodaření s napětím a na podráženi postavených očekávání. Snažil jsem se zachytit to, jak já rozumím různým specifickým životním pocitům které jsou spjaté s tím, jak se stereotyp dané řeči jeví. Estonština, ruština, čeština, angličtina, italština vyzněly v prezentaci, ale zpětně si uvědomuju, že jsem vlastně přišel o možnost se zaměřit na přímý kontakt dvou nejdůležitějších poloh pro mě: mé češtiny a mé angličtiny. Michal Čunderle mi toto při práci na přípravě naznačoval, že by angličtina a čeština stačila, ale až

email od Ivany Vostárkové:

Dne 22.9.2020 v 16:41 Ivana Vostárková napsal(a):

*„Milý Jakube/Jacobe, (jéje.....docela by mě zajímalo, jak si povídají Jakub s Jacobem, něco bylo naznačeno v tvé autorské prezentaci, ale je tam toho určitě víc...) [...]“*

mi pomohl si plně uvědomit, že tento dialogický moment je ten, na který bych se měl v hraní nejvíc zaměřit. Že zkušenost tohoto dialogu, tohoto „konfliktu“ ve specifickém napětí klauzur mi pomůže. Více, než v kontextu podmínek hodin Dialogického Jednání. Příště.

### ***Bernard Huffner (Autorská prezentace 2019)***

Ve své autorské prezentaci *Bernard Huffner* tematizuju zážitek neznalosti jazyka v situaci nepochopeného vtipu. Malému Jakobovi z mé vzpomínky říká francouzský spisovatel z žertu falešnou definici slova, inspirovanou podobným zvukem: slovo *Lavatory* prezentuje jako „*lava tree, the tree where the lava grows.*“ Co jsem tu chtěl v rámci nejen textu prezentace, ale v samotném představení zprostředkovat divákovi, byl pocit nejistoty, pocit otevřených možností, který někdy cítíme hlavně s cizím jazykem, a zároveň náhled do hravosti Bernarda Huffnera, která na konci jeho příběhu se sebevraždou podle scénáře z vlastní knihy dosáhne perverzní, nezdravé úrovně metareference.

Už zde jsem si měl, nebo mohl, uvědomit to, k čemu mě dovedl Michal Čunderle, že můžu klidně kdykoliv mluvit anglicky, nebo něco říct anglicky, když to jinak nejde. Anglické písničky na konci autorské prezentace, kde jsem se obával že se lidé nebudou smát protože neporozumí anglickým vtipům, se smála celá místnost. Porozumění slovům a pochopení interní smyslové struktury fabule a tvaru, postav a témat *není nutné k tomu*, aby si divák představení hodnotně užil.

### ***Kleinova láhev (Autorská prezentace 2018)***

*Kleinova láhev* byla moje první autorská prezentace na KATaP. Ačkoliv jsem tam neměl v úmyslu tematizovat svoji bilingvnost, zpíval jsem tam romskou písničku, kterou jsem pak přeložil do češtiny. V jednom momentu jsem i zopakoval definici Kleinovy láhve, tedy jsem jí uvedl česky i anglicky. V obou případech jsem opakoval stejné fyzické pohyby, které evokovaly tvar Kleinovy láhve a podtrhávaly její

čtyřrozměrnost. Tehdy jsem si to vůbec neuvědomoval, ale teď zpětně vidím, že v tom je také obraz integrace mých dvou poloh, české a anglické, přesněji řečeno integrace mého anglického témburu, ve kterém se cítím víc doma, volnější a víc sám sebou, do mého českého projevu.

#### **IV. iv Tlumočení předmětů na KATaP**

Už v prvním semestru studia na KATaP jsem tlumočil pár setkání v rámci předmětu Úvod do autorského herectví. Překlad, jsem si všiml, mi v médiu tlumočení šel mnohem lépe, přesněji jsem dokázal přeložit, co člověk chtěl říci, když jsem tlumočil simultánně. Bohužel toto není ale vždy možné. Když je menší skupina, tak někdy přes tlumočený překlad není slyšet původní výklad. Také v případě že se setkání nahrává je pak na nahrávce špatně slyšet všechno, těžko se rozeznává mezi dvěma linkami řeči. Co mě ale na tlumočení nejvíc baví je to, jak se při simultánním překladu dostávám do nastavení a specifického soustředění totální improvizace. Není čas na delší vědomou strategickou myšlenku. Je velká radost, když se toto daří. Prostě to člověkem proplouvá. Člověk procesuje to, co slyší, a snaží se předpovědět strukturu věty, aby mohl co nejúspěšněji dokončit vlastní větu v cílovém jazyce, pokud možno aby to byla spisovná věta bez začínání znovu a oprav, což je jak pro srozumitelnost, tak pro další práci tlumočnicka problematické, protože výklad pokračuje dál. Simultánní tlumočení urychluje celou hodinu, což má za výsledek, že setkání na které nebyl připraven nadbytečný materiál-aktivity-diskuzní témata můžou končit mnohem dříve než pedagog plánoval. Na druhou stranu, pokud je materiálu hodně a všichni mají vůli pokračovat, se stihne se simultánním tlumočením opravdu hodně.

Zajímavá zkušenost, která vlastně napomohla tlumočení simultánně, byla pandemie Covidu 19 a následná online výuka. Napřed jsme tlumočili tak jako při menších setkáních osobně také na platformách Skype-Zoom-Microsoft Teams. Pak mě ale napadlo, že můžeme použít situaci kde všichni sedíme sami před počítačem doma v náš prospěch. Zkusili jsme udělat naše setkání na dvou kanálech zároveň (Teams & Skype). Hodina byla česká: pedagog (např. Eva Slavíková, Viktor Dočkal et al.) mluvil česky. Já jsem zatím simultánně překládal to, co jsem slyšel ve sluchátkách česky, do mikrofону počítače anglicky. Studenti mezinárodního programu si dali sluchátka a v nich měli Skajp se simultánním překladem toho, co viděli na obrazovce. Každý měl doma počítač a telefon, takto to šlo dobře. Napadlo mě, že by to takhle vlastně šlo i mimo online setkání, ve třídě...

Nejpříjemnější zkušenost překladu a tlumočení se mi ale dostavovala při tlumočení

a participaci na setkáních k Divadelní Antropologii s Janou Pilátovou a kroužkem vždy rozmanitých studentů DAMU z různých kateder. Občas přišel i host z jiné fakulty, úplně jiné školy, ze světa profesionálního divadla. Jednou jsme byli každý z jiné země, Jana byla jediná Češka. Jindy přišlo na toto anglickojazyčné setkání Čechů strašně moc, víc než mezinárodních studentů. Tady ale nehrozila kyselost stejného láku. Co hrozilo byly instance takzvaného *culture clash*. Vtip jednoho nemusí být pochopen druhým, urazí se. Jeden mluví o lidových tradicích smrti a pohřbívání své země které dobře zná, je to pro něj banalita: ostatní sedí s hubou otevřenou. Komunikace nevázne, ale je opatrná, trochu pomalejší, člověk se v multinárodním kolektivu snaží mluvit co nejstručněji, co nejjasněji, bez idiomů, bez automatismů, aby rozuměli všichni: bez všedních frází do kterých jsou zakomponované malé kulturní dannosti a sdílené samozřejmosti. Najednou je všechno méně samozřejmé, trochu víc unavující, trochu víc znejišťující. Člověk něco stručně, co nejstručněji a nejvýstižněji řekne o tom, jak to má, jak to vidí. A najednou si uvědomuje, že si to takhle stručně nikdy předtím neměl šanci-vůli zformulovat.

Najednou, v prostředku krásného soustředění tlumočnického flow si s šokem uvědomuju, že mi teprve teď, po druhém slyšení stejného semináře *Introduction to Authorial Acting*, dochází dosti podstatná věc. Vytahuju si zápisník, a snažím se tlumočit dál a přitom si udělat tužkou poznámku na potom. „*Didn't you do this class last year?*“ ptá se mě spolužačka. Pokyvujou že jo, ale odpovědět nemůžu, „tlumok“ mě tlačí dál a už tak mi v hlavě jede příliš „aplikací“.

„*No to je ale přece jasný, proboha!!!!*“ zlobí se veřejně a frustrovaně na diskusním kolečku po klauzurách jeden spolužák. Michal Čunderle se toho chytá. Připomíná, že je důležité si to vyjasnit. Co je jasný, a co třeba jasný není. Říct si to, aby to nebylo jenom „jasný“, jenom slovo, termín nebo fráze, polonaučený žargon, ale aby za tím něco bylo. Porozumění, a nějaká vlastní zkušenost.

Organizovaná možnost si v klidu pomalu vyjasnit, jak to je. To je vlastně i podstata Dialogického jednání s vnitřním partnerem. To je to: „*co jsme to slyšeli, a jak?*“ To je ten návrat „*Zurück zu den Sachen selbst!*“.<sup>86</sup> V kontextu cizojazyčné komunikace se i pak slyšíme, jak své myšlenky říkáme jinak, než jsme si je předtím formulovali. Je to pak „*to samé, ale jinak*“, a to nám dává možnost jiného náhledu na sebe samotné. A vlastně to nemusí být ani existující jazyk, pokud své impulsy

---

<sup>86</sup>Toto souvisí s tím, co jsem si po chvíli začínal v hodinách často uvědomovat: že zážitek studia na KATaP vede k pocitu že naše předměty jsou s časem synkretické. Srůstají a začínají se jeden druhému podobat.

bereme vážně a vážně a pozorně je pozorujeme. Ivan Vyskočil mi říkal, jak vedl dílnu dialogického jednání s Royem Hartem, ale přece neuměl anglicky. Domluvili se *děťštinou, gibberish!* Dialogicky jednali v *gibberish*. A já v Dialogickém jednání taky zkouším *gibberish*. A je to opravdu jedno, co přesně se tam řekne. Protipól se dostaví. A může se pak vyjádřit i úplně beze slov, tělově, zpěvným hlasem, čímkoliv.

*„Mám tady překlad toho stejného textu v několika jazycích, tak si asi vyberte každý to, co mu nejvíc vyhovuje, hlavně abychom každý viděli na text a mohli se průběžně podívat. Polsky, anglicky, česky, francouzsky... nechce někdo italský překlad?“* říká Jana. Nevím teď, co mi nejvíc vyhovuje. Většinou automaticky sahám po anglické verzi čehokoliv. Teď si nejsem jist. Porovnáváme překlady. Nacházíme pár nesrovnaností; zkoušíme to interpretovat. Zajímavé! Někdy překlad nestačí, a originál nejde.<sup>87</sup> Musíme si to interpretovat nějak komplexněji, po svém.

#### **IV. v Asistence DJ anglicky na letním festivalu KrKř**

Ačkoliv mám s Dialogickým jednáním s vnitřním partnerem už několikaletou zkušenost, neprošel jsem si asistentským výcvikem, DJ jsem mimo katedru nikdy neasistoval, a na KATaP jen několikrát jako pomocný, druhý asistent. Dostal jsem pak ale pozvánku ukázat DJ na anglickojazyčné dílně na letním minifestiválku *Kreativní Křivoklátsko KrKř*. Podpořil mě Michal Čunderle s tím, že si mám k sobě vzít někoho zkušenějšího. S Kierstan DeVoe jsme tedy na *KrKř* jeli. Dílna byla celá anglicky, i pro několik Čechů, kteří se účastnili a mohli samozřejmě jednat jakkoliv, jakýmkoliv jazykem. Anglicky přemýšlím, nemusel jsem si své myšlenky při asistenci a uvádění Dialogického jednání překládat, ale chytil jsem se, všiml jsem si, jak vlastně *překládám Ivana Vyskočila* v tom smyslu, že jsem používal podobné formulace asistentských poznámek, které jsem si pamatoval z dob, kdy jsem k Vyskočilovi chodil já. Skoro stejné věty. Svoji vlastní zkušenost Vyskočilova milosrdného vedení těchto situací hledání jsem mohl prostě předat.

*„Yes, yes, yes, that was very nice, very nice. Thank you for that. Thank you for trying that. I really liked that. There was just one thing I was a bit sad about, and I think you know what it was! That Barunka was so alone there! And that's the*

---

<sup>87</sup>Cf. situaci překladů do japonštiny českých knih, o které mluví Eiichi Chino, překladatel Ivana Vyskočila do japonštiny.. Překlady českých knih začátkem šedesátých let do japonštiny existovaly, ale často to nebyly překlady přímo z češtiny, nýbrž překlady překladů. Překlad byl tudíž v něčem *a priori* nedostačující, a originál přečíst pro naprostou většinu Japonců nešel.

*thing – we don't have to be alone there! We can take ourselves by the hand, and help ourselves along, encourage the little child within us."*

S Kierstan jsme byli s atmosferou setkání, se soustředěním a přístupem zájemců o dilnu, moc spokojeni, ale největší radost byla, když někteří účastníci přijali výzvu si vytvořit reflexi. Řekli jsme, že může reflexe mít jakoukoliv formu. Jedna slečna dokonce poslala video jak o svých zážitcích mluví, a jeden hoch napsal poetický text. Radost byla z toho, že do toho doopravdy něco zainvestovali, a že se jim to vracelo. Toto byl pro mě osobně důležitý moment z toho důvodu, že jsem si tehdy uvědomil, že mi KATaP *pomohl i s mojí komunikací a projevem v angličtině*. Já blbec jsem si už začal myslet, že „pracuju“ jen na své češtině, na integraci pocitu „sebe“, který jsem cítil ve své angličtině do mého českého projevu, že se snažím dostat toho Jacoba do toho Jakuba, ale hle: dělo se toho mnohem víc. Ve veřejném projevu anglicky jsem byl trochu jiný. Sebejistější, klidnější než předtím. To, co bylo kdysi slyšet v mé češtině, bylo totiž (ač do menší míry) slyšet i v mé angličtině, projevovalo se to i tam. Můj někdejší anglický projev nakonec nebyl perfektní ideál. Na všem se dá pracovat. I v tomto smyslu je moje cesta studiem na naší katedře, jak jsem jí nazval v titulu, „[...] *Z angličtiny do češtiny, and back again*." V jednom smyslu se tento název může vztahovat k tomu, že jsem se přenesl z kontextu anglického do českého, a teď překládám do (tedy nahlížím zpátky do možností) anglického. Také může jít o hlas: že se po zkušenosti práce na českém hlasu můžu plněji vrátit k práci na anglickém.

#### ***IV. vi Maminka není doma: Vyskočil o autorském čtení***

Po rozhodnutí pro překlad *HAPRDÁN*Se a po jeho následném uskutečnění jsem přeložil pro katederní použití kratičký text Vyskočilova úvodu ke knize Jaroslavy Pokorné *Maminka není doma*.<sup>88</sup> Více než jiné, již zmiňované a citované Vyskočilovy texty vztahující se k procesu autorského čtení, mě při četbě této knihy neustále tento úvod oslovoval. Ačkoliv jsem se rozhodl výzvu v tomto úvodu ignorovat, nedalo mi to, a *chytil jsem se* v několika momentech, že si autorské texty Jaroslavy, poslušen výzvy, čtu nahlas, že si je vlastně poslouchám, že se tedy poslouchám. Toto bylo pro mě zajímavé z toho důvodu, že to bylo poprvé v životě, co se mi toto stalo samotnému mimo hodiny řeči, a mimo hodiny autorského čtení. Vytvořila se mi sama zpětná vazba při četbě, která se sama stala. Vyskočilův text vlastně

---

<sup>88</sup>Pokorná 2006.

funguje jakož dokonalá definice, a jako návod na tuto disciplinu:

*„Takové situace lze asi nejspíše dosáhnout tak, že čtoucí čte vlastní text jakoby text cizí, a tedy celkem neznámý, s nímž se skrze čtení sám seznamuje. Takže svému čtení rovněž naslouchá, své čtení sám sleduje a přijímá a reflektuje...“* (Vyskočil in Pokorná 2006, str. 5)

Mimo mojí vlastní zkušenost s čtením se mi ke konci čtení tohoto textu dostalo podpory mého vlastního projektu překladu. Byla to následující připomínka toho, že ačkoliv je text nějaké povídky nebo divadelní hry jenom text, něco z toho *jak* tento text vznikl, něco z toho mluveného, řečového, v něm často zůstává zakódované, podobně jako to bývá zakódováno v poezii. Vyskočil zde píše o tom, jak Jaroslava Pokorná své texty četla:

*„Tyhle vytištěné texty jsou ovšem bohužel bez jejího čtení a projevu vůbec. Je čeho litovat. Ale ten proces zrodu, to orální gesto a dění řeči jsou v nich přítomné. Živé, leč skryté.“* (ibid, str. 7)

#### **IV.vii Autorské Texty**

Do přílohy dávám tři texty z poslední doby, které vznikly víceméně na předmět Autorské čtení na KATaP. Chci na nich ukázat, jak proces překládání textů Ivana Vyskočila, reflexe tohoto procesu, a také zážitek studia na katedře, ovlivnily mojí vlastní tvorbu textů. Nejde o to, že bych chtěl říct, že mě takto ovlivnily přímo texty Ivana Vyskočila, které jsem překládal. Moje cíle v povídkách jsou trochu jiné, je to jiný žánr; dluh jiným spisovatelům je v mých textech konkrétní a viditelný,<sup>89</sup> a také tu nechci pretendovat k nějaké úrovni a kvalitě textů z pohledu literárního, spisovatelského. Spíš než o čistě literární kvalitu textů mi zde jde o proces překládání jako takového, přesněji řečeno o takzvané *code switching*, ke kterému se vrátíme níže, například ve spojení s multilingválně-pohybovou dílnou *Blurrylingualism* Florenta Golfiera (a Laury Brechmann) z *tYhle*<sup>90</sup>.

Moje tvorba autorských textů prošla během studia proměnou. Zprvu jsem se předem rozhodl, kterým jazykem bude daná povídka vznikat, a případné překlady (v případě že se začalo anglicky a text měl být použit na české autorské čtení na

---

<sup>89</sup>Například spisovatelé Gustav Meyrink a Arthur Conan Doyle v případě textu *Tichý služebný*, Jorge Luis Borges v textech *Tunel*, *Piscatorův háček*.

<sup>90</sup><http://tyhle.cz/en/about-us/>

Mimo jiné mi přišlo, že cíle skupiny v ledasčem souznějí s mými. Z těchto webových stránek (stav stránek v srpnu 2021): *„tYhle's name is inspired by the Y generation. The letter Y can also be read graphically as the meeting point of different lines, directions, inspirations and backgrounds. One of tYhle's aims is to build bridges between its two cultures.“*



KATaP, nebo naopak, když jsem český text chtěl sdílet třeba s tátou nebo spolužáky z anglického programu) jsem zhotovil *post factum* jako dodatečnou interpretaci již existující entity. Později jsem se ale přesunul do stádia, kde mě zároveň napadaly elementy, nápady, i nápady pro formální aspekty textu, v obou jazycích. Ve starších projektech jsem měl často pocit, že jsem je nutil jako do Prokrustova lože do forem, do kterých se úplně nevešly, protože nemohly říci to, co vlastně někde na nějaké rovině říci chtěly a tudíž nebyly tím, čím samy „chtěli být“. Otázka, která se pak u několika povídek jeví, je; která povídka byla první, česká nebo anglická.

Někdy je odpověď jasná, nějaká povídka mě ve své podstatě napadá v jednom jazyku, většinou protože se týká reálií dané kultury, nebo životních pocitů s tím jazykem spjatých. Pak se může přeložit. Třeba můj text *Národní Třída* je text o Praze. Je to kolážový text o konverzacích které jsem zde vedl, česky a o českých věcech. Vznikal jedině česky, od začátku do konce. Jiné texty ale nejsou takto jednoznačné, a mají ten divný problém, že jsou místy originální, spontánní myšlenky v tom jazyce, a jinde zase překlady.

Abych si v prvních několika sezeních s textem udržel motivaci, nezbyvá mi než tvořit zároveň oběma jazyky, *přepínat* tedy při tvorbě z jednoho do druhého a zase zpátky, a až následně dotvořit jeden text, nebo dvě samostatné verze textu pro čtenáře anglické a české. Dalo by se říci, že ze začátku jsem si napsal text, a posléze si ho sám přeložil a měl tak originální text a jeho překlad. Teď se mi stává, že oba texty tvořím zároveň. Originálem jsou tedy oba, mám nakonec dva originály, nebo z jiného úhlu pohledu dva překlady bez originálu. Z tohoto úhlu pohledu, pokud by se v nějakém stádiu vývoje něco označilo jako originál, existoval by na první pohled jako divný bilingvní mix obou textů. Je to ale spíš jen něco ve smyslu pracovní skici, která se s procesem rozrůstání pak roznese do finální dvojverze textu. Tento proces vlastně tematizuju v povídce, která se zabývá otázkou, zdali nemůže nějakým způsobem překlad být *před* originálem: *Piscatorův háček/ Piscator's Catch*.<sup>91</sup>

Zatímco se ocitám se svými vlastními texty v situaci, kde jsem plnohodnotným autorem v obou případech (jak v originálu tak v překladu, nebo v obou originálech),

---

<sup>91</sup>In Svatoň (ed) 2009: *Literatura na hranici jazyků a kultur* píše Jana Králová o fenoménu toho, že „pokud autor překládá své vlastní dílo, necítí se vázán požadavkem věrnosti, která je požadována po „cizím“ překladateli.“ Tento pocit jsem sám zažil. Bilingvní tvorba může napomoci kreativitě tím, že nastává dialog mezi dvěma, který vede k novým nápadům. Názorný příklad volného sebepřekladu uvádí Králová z šestnáctého století, kdy autor Bernardino Gomez Miedes píše o vlastním překladu vlastního díla: „Odvážil jsem se nejen překládat, ale také přidávat, ubírat, předělávat a vylepšovat pro větší jasnost a historickou pravdu to, co se mi nabízelo poté, co spatřilo světlo světa latinské vydání. K tomu se totiž vlastnímu autorovi nabízí větší než poetická licence a je jinému interpretu je [sic] odpírána.“ Tento pocit volnosti a radosti, že není dokonáno, že mám další šanci, je velký zdroj inspirace.

v případě překladu cizího textu je toto nemožné. Třeba to ale umožní trochu magického realismu, který zachycuje fiktivního překladatele Maiera ocitnuvšího se v situaci kde musí přeložit text, který není dopsán. Kdo ho dopíše? Maier se tak stává překladatelem povídky, ale i plnohodnotným autorem ve smyslu literárním. Kouzlo předání štafety (zde jakési spirituální podstaty persóny literární postavy) se naplňuje, když Maier vydává svojí vlastní povídku pod pseudonymem připomínajícím pseudonym milovaného zesnulého mistra. Nový pseudonym je překlad starého. *Piscator => Fischer*.

Když přemýšlím nad tím, co se v této povídce ve spojení s mojí osobou děje, docházím k závěru, že jde o dialog mezi různými polohami mé slovesnosti, který se vlastně reflexí procesu *naplňuje touto diplomovou prací*. Emanuel Frynta pojednává ve svém eseji *Jaký by měl být překladatel umělecké slovesnosti*<sup>92</sup> mimo jiné o *umělcích slovesných*, a o slovesné tvorbě, sféře se třemi autonomními okruhy podle jeho modelu: původní tvorby spisovatelské, překladu, a literární kritiky. Fryntův argument je, že *„teprve tři zmíněné komplementární okruhy jako celek tvoří v moderním světě slovesné umění.“*<sup>93</sup> Zjevně mě lákají k vlastnímu vyjádření i jiné *komplementární okruhy* slovesného umění, mimo možností nabízených překladatelskou, redakční a „ghostwritingové“ činnosti, kterou se v posledních letech více zabývám.

Nicméně je tu hlavní téma zjevně překlad, autorský překlad, který nutně originál nějak interpretuje. Situace překladatelská si na překladateli vynucuje názor, vynucuje si interpretaci. Obyčejný čtenář nemusí svojí reakci verbalizovat (obsahy čteného textu mohou v čtenáři bez verbální reflexe či reakce zaznívat svým vlastním životem ve spolupráci s vědomím a nevědomím). Kritik je také v první řadě čtenář. Jeho nastavba je, že verbálně tento proces reflektuje a může nadnést a navrhnout různé možnosti náhledu a interpretace. Jeho interpretace může být jednostranná, ale může být i otevřená k různým čtením a interpretacím. Překladatel se v této společnosti interpretujících čtenářů ocitá v situaci v jistém smyslu nejspecifičtější, protože je nucen v daném překladu k jedné interpretaci. I z tohoto důvodu si sestavuju vlastní schéma slovesného umění, kam se vtěsňuje i čtenář. Frynta má triádu *spisovatel-kritik-překladatel*, já navrhuju inkluzi čtenáře, a tudíž quaternitu *spisovatel-čtenář-kritik-překladatel*, čímž se mi kolečko interpretačních interakcí všech těchto aktivit uzavírá; je dobré nezapomínat na

---

<sup>92</sup> Frynta 2013, str. 455 ff.

<sup>93</sup> Loc. cit.

čtenáře, ať je člověk v kterékoliv pozici na tomto kolečku.<sup>94</sup>

Potřeba interpretace, a vlastně nevyhnutelnost interpretace a občasná nemožnost překladu (jak mezi jazyky a kulturami, tak mezi kulturami hovořících stejným jazykem, mezi lidmi s jinými životními zkušenostmi) se také objevuje v mé povídce *The Tunnel*, která od začátku vznikala anglicky. Některé věci se vsutku nedají přeložit. A někdy to jsou věci, které se na první pohled nezdají být komplexní, cizí, složité. V povídce *The Tunnel* se mladý muž setká ve snu s hebrejskou větou z Talmudu:<sup>95</sup>

חֲלֵמָא דְלָא מְפָשֵׁר כְּאַגְרָתָא דְלָא מְקַרְיָא

„neinterpretovaný sen je jako nepřeložený dopis“

Věta mu nedělá problém, hebrejsky rozumí, a větu přečte. I přesto hned všechno racionálně nechápe. Má pocit, že se někde v jeho nitru nějaké porozumění samo děje, že k něčemu spěje, kam ještě úplně nedospěl. Rozumíme na různých úrovních. I v situaci, kde mluvíme stejným jazykem, dochází k nedorozumění. Některé věci se nedají přeložit, i pro člověka který mluví stejným jazykem jako my. V povídce *The Tunnel* se hlavní postava Schmieda a postava německého vojáka Wehrmachtu nedomluví, nemohou se domluvit, ač je rodný jazyk obou němčina. Schmied mu nemůže sdělit svoji zkušenost Boží lásky, Boží milosti, kterou zažil. Dělí je jiná propast.<sup>96</sup> Není to jen věc jazyka.

Jakkoliv nemožná a beznadějná se situace zdá, napsal jsem Schmieda jakožto člověka, který se v tomto momentu, daleko od domova, na tajemném místě na břehu Baltského moře v Estonsku, momenty před svojí smrtí, snaží o nemožné. V tomto na jedné úrovni také sděluji svoji vlastní potřebu se o překlad pokoušet, i když se to zdá těžké a nemožné.

V případě vlastní tvorby jsem si před tím, než jsem začal více překládat texty, všiml

---

<sup>94</sup> Roland Barthes, respektive jeho slavný esej *La mort de l'auteur* (1967), navazuje na myšlenky Wimsatta a Beardsleyho v jejich eseji *The Intentional Fallacy* (1946) s argumentem, že s dopsáním textu, tedy s prvním momentem *interpretace*, jsou již osobní úmysly původního autora nedůležité. Se „smrtí autora“ se rodí čtenář. Na našem pomyslném kolečku-quaternitě se kolečko otočí k hlubší a hlubší interpretaci, až se dostáváme na konec interpretace a začíná moment čisté kreativity, moment který popisují v povídce o překladateli Maierovi, který dopisuje beletristický text sám. Původní autor zemřel, zrodil se čtenář, zrodil se interpret, překladatel, a zrodil se další spisovatel.

<sup>95</sup> Brachot 55a, mluví zde Rav Hisda.

<sup>96</sup> „And looking at the man in the grey uniform, who was now shouting at Schmied in German, such beautiful German, Schmied's native, beloved German, the language of Goethe and the Rabbi Zadik who had been the greatest fountain of all practical wisdom for Schmied. Oh the love. And the pity. Love and pity for this beautiful, unique, deluded soul. What language can I use to tell this creature that he is beloved of the All? How would he understand? Oh, to show love to this child! To communicate the untellable truth that he too is a son of God, as we all are.“ *The Tunnel*, str. 5

že někdy spadám do náhledu, že je to jen věc mezi mnou a vším kolem, tedy že zapomínám na specifiku čtenáře-diváka, že to je komunikace s tímto důležitým členem zmíněné quaternity. S překladem mám ale jiný zážitek, tam je čtenář vždy v popředí všech mých snah. Podobně je to s autorským herectvím, nelze si ho představit jinak, než jako komunikaci, jako *setkání*, v rámci kterého je nemožné na dlouho ulétnout do vlastní subjektivity, aniž by se divák ztratil. S překladem povídky mívám tedy na mysli různé možné čtenáře, kterým vlastně říkám „jak jsem ten původní text viděl.“ Někdy je to táta, někdy je to někdo jiný, komu chci něco říct. *"Do you have any recent stories you could send me in English?"*, ptá se mě třeba nová kamarádka na DAMU, studentka z programu Erasmus. Tu, co chci ukázat, anglicky nemám, ale po týdnu už jí mám přeloženou.

Překlad, ať už je to překlad čehokoliv, na katedře či mimo ní, mi pomáhá tříbit češtinu. Píšu tuto diplomovou práci česky, kdežto můj rodilý, první, nejšikovnější jazyk, se kterým si umím hrát, a mám silný pocit že mám právo si s ním a jím hrát, je angličtina. Vlastně tento celý počin diplomové práce byl ze začátku tak trochu projekt překladatelský (a byl by tím byl, ať už by bylo téma jakékoliv!), protože si mnoho myšlenek musím po jejich vzniku překládat v hlavě z angličtiny do češtiny. Toto se ale stává pomalu méně a méně. Překládám v tomto smyslu méně a méně.

Cestu kupředu vidím v prohlubování své znalosti a zručnosti ve slovesnosti v obou (a jiných) jazycích, s odlehčením jistého pocitu těžkosti a vážnosti s tím procesem spjatým. Je to oblast, materiál, se kterým si rád hraju, a s přítomností pocitu vážnosti a těžkosti se ta správná tvůrčí energie těžko dostávala. V tomto smyslu mi studium na KATaP a projekt této diplomové práce hluboce pomáhá. Tato diplomová práce je nejen tvorba souvislejšího českého textu a hlubší ponor do českojazyčného prostředí, je to zároveň reflexe tohoto procesu. Píšu o tom, co dělám a co se mi děje, a protože píšu o jazyku a o svém užívání jazyka, *stává se tato práce vlastně tím, o čem píšu.*

Studium na katedře mi dalo místo, kde jsem se mohl v klidu a přijetí projevat v experimentálních podmínkách jak česky, tak anglicky, kde byly moje chyby, třeba v neznalosti slov, pravopisu a syntaxe v psaných úlohách přijímány jinak, než by byly v kontextu studia tradičnějších akademických disciplín. Sometimes I just say a word or a sentence in English, because despite trying hard to formulate a thought in Czech in the spur of the moment in the context of a conversation, it is difficult, and the block would interrupt the flow of the exchange. I feel that I am becoming sensitive to both languages more and more. Mohl jsem si dovolit dopustit se chyb,

a s tím jako bych se byl nadechl, a všechno bylo trochu snadnější.

V mém textu *Tichý služebný* se překlad tematizuje ve spojení se zkušeností z autorského čtení a z hodin hlasové výchovy v tom smyslu, že to *jak* se něco říká, a ne jen to *co* se říká, nese informaci. V hlasovém projevu se ledacos vyčte, jako ve fiktivním viktoriánském budoáru, kde se indický guru prezentuje dvěma protagonistům jakožto osvícená bytost. Překladatel Knupp rozumí indickým jazykům, sánskrtu a hindštině, kterými guru mluví, ale nevšímá si zvláštních intonací a tenzí v hlasu, které naopak komentuje jeho přítel Rechštajner, který se věnuje hlasu:

*"...vidím, že jste si, drahý příteli, nevšiml další věci, přes vaše znalosti všemožných jazyků a textů. Překládal jste nám ze sánskrtu a hindštiny opravdu znamenitě. V duši smekám, pokaždé když to předvedete. Ale že by vám náramně legrační podstata našeho včerejšího soirée byla zcela unikla? Vzpomeňte si na náš zážitek. Co jsme tam vlastně viděli. Co jsme tam vlastně slyšeli, a jak. [...] [guru] má silné odhodlání svoji roli zahrát dobře. Pod maskou medových tónů byla slyšet úzkost, neklid, strach."<sup>97</sup>*

V hlasovém projevu se tenze mimo neutrální slyší, psychosomatický celek je v hlasovém projevu do jisté míry slyšitelný. Věřím ale, že podobné psychosomatické tenze podobně ovlivňují výkon i jiných lidských aktivit, včetně tichého překládání nad knihou a počítačem. Zkušenost KATaP mi nejen pomohla v tomto procesu tím, že si originál i následně přeložené věty *čtu nahlas*, abych si porovnal spád vět, ale cítím, že jsem častěji ve svém neutrálu. Při veřejnějším vystupování, ale *i sám doma*.

---

<sup>97</sup> Keller, *Tichý Služebný*, str. 2

## V : I.V.

"Překládejte si to, jak chcete! Důležité je, abyste tam měl tu Vaší podstatu!" říká mi Vyskočil tak nahlas, že to asi slyší celá Havlovská ulice. Jak mu ta bránice pracuje! Rozumím už, co tím myslí, ale chci vědět co dál řekne, a jak. Chci slyšet ty jeho Vyskočilovské věty. Tak čekám co přijde...

„Já taky nesladím, já mám cukrovku, víte?“

Vím. Vyskočil sám po autorských, interpretačních krocích lidí kolem sebe volá. Volá po tom, aby se jeho texty interpretovaly po divadelním způsobu k tvorbě nových artefaktů – inscenací. Protože teprve divadelní *moment*, sdílené setkání, s Husserlem řečeno *intersubjektivita* v reálném čase je to, oč mu doopravdy jde. Ať už je to jeho text, nebo cizí text, jeho představení, nebo představení někoho jiného, chce aby to bylo živé, přítomné, rostoucí, *zelené*.<sup>98</sup>

Mluvíme s Vyskočilem o možnosti toho, že bych inscenoval takový anglickojazyčný *Text-appeal* v nějakém pražském klubu. V Praze je cizinců dost – aspoň bychom měli šanci si v reálném světě ověřit, do jaké míry čtení, nebo dokonce vyprávění bez papíru (?) anglických autorských překladů Vyskočila má na současného anglofonního diváka nějaký efekt. Pojem *Text-appeal* se jako slovo překládat nemusí, ale jako pojem ano. Ačkoliv je v Praze trochu znám, v anglojazyčném světě ne... Vyskočil stojí na schůdku a mává mi. Píšu pak doma kamarádům: domlouváme kamarádku zpěvačku, Aničku Tomáškovou, kamaráda kytaristu, Martina Gálise. Domlouváme s Alexem Asikainenem klub v Dejvicích, kde mají temný sálek s pódíčkem: *Tchajovna*. Perfektní. Zamýšlím se nad režii toho večera... toho *setkání*. Hlavní je, aby bylo to setkání, ta zpětná vazba. V rámci toho si už poradíme, pojedeme na té vlně. Vzpomínám si na „radu do pečiva“:

„Ptejte se, co zajímá „diváky“ na jevišti. Tedy vás a vaše spoluhráče, partnery. Protože jenom to, co takhle baví a zajímá, vzrušuje a rozradostňuje vás, může a bude zajímat, bavit, vzrušovat, poutat, rozradostňovat diváky v hledišti. A bude to pro ně – právě tak jako pro vás – inspirace. A zážitek. Zážitek setkání...“

Najdu si v textech nějaké věci které mě doopravdy inspirují a zaměřím se na ně. A tím mým zájmem zaujmeme i diváka.

Kvůli pandemii plány odkládáme na jindy, ale autorský přístup k těmto textům

---

<sup>98</sup> Viz. Hildegarda von Bingen a její pojem *viriditas*, tedy živost a zdraví, a její touha po možnostech vyjádření se mimo konvenční kódy, touha která dala vznik jejímu vymyšlenému jazyku: *Lingua Ignota*. Například in Higley, S. 2007 *Hildegard of Bingen's Unknown Language* Palgrave Macmillan, New York

které překládám můžu přece plnohodnotně zrealizovat i bez představení.

Stejně ale ty povídky chci někde nějak přečíst, říkám si.

*„povídky srhnuté do téhle knížky byly z valné většiny psány ne pro tiché čtení, ale pro čtení nahlas. K předčítání. Nebo jako osnova pro vyprávění.“*

Příležitost se mi dostavuje na letním minifestiválku *Kreativní Křivoklátsko (KrKř)*, kde v bohatém programu máme jedno okénko my. Vedeme s Kierstan zmiňovanou dílnu anglickojazyčného Dialogického Jednání. Zamlouvám si další okénko, další program. Večerní. Čtu tři překlady. Pomalu, večer, u ohně. Lidé se smějou. Pak se vytahují nástroje. Druhý den se jich trochu ptám na dojmy z anglického Ivana Vyskočila. Každý si pamatuje něco trochu jiného...

*„Překládejte si to, jak chcete!“ No, to mi moc nepomůže, pane profesore, říkám si v duchu. Ale může to být horší. Jana Pilátová také překládala do rodného jazyka texty svého učitele. Jiné texty, jiného rázu, texty manifestového žánru, s jinou precizností a jinou estetikou. A dostávala jinou zpětnou vazbu od mistra:*

*„...s Grotowským to bylo martyrium, trval na přesné replice, ba i na interpunkci; žádal věrnost, ale jen zřídka vysvětlil, proč to musí být tak a ne jinak.- zvlášť u některých textů. Chtěl napovědět, ale ne naplno vyslovit - na to si stěžují všichni, kdo ho překládali, ale zároveň nás ten pokus o nemožné hodně naučil o překladu, o tématech - i o Grotowském.“<sup>99</sup>*

*Ten pokus o nemožné.* To je pro mě nějak důležité. Držím v paměti fakt, že nikdy není přeloženo. Dopřeloženo. Je to proces, a výsledky jsou náhled do překladatelova vidění věci v dané chvíli. Překladatel může později stejný text přeložit znovu, jinak. Vybavuje se mi obličej a zářící oči Jiřího Lössla z hodin pohybu na DAMU, a jeho poznámky: *„Znovu a lépe.“ „Tak, anebo tisíckrát jinak.“* Překlad má nad originálem výhodu tu, že je jen jeden z mnoha možností. Že bude jen jednou z mnoha verzí. Že může překladatel přeložit Hamleta prostě znovu, znovu a lépe, nebo tisíckrát jinak. To Shakespeare úplně nemůže. Ale von ten Vilda vlastně věděl vo co gou, zkusil to (možná<sup>100</sup>) dvakrát.

---

<sup>99</sup> Citát ze soukromé korespondence, email.

<sup>100</sup>Viz. Podkapitolu *II. vii HAPRDÁNS – překlad textu divadelní hry?* A diskuzi o takzvaném Ur-Hamlet, a ostatních předobrazech příběhu.

## VI. To pravé, ořechové

Můžu přistoupit k samotnému procesu překladu jako k tvorbě interpretační inscenace nějaké divadelní hry. V tom je jistá paralela mezi divadelníkem a překladatelem, protože stejně jako divadelní inscenace procházejí nekonečným řetězcem inscenací, které divadelní hru interpretují a aktualizují:

*„Mezi hercem a překladatelem je totiž velice zajímavá souvislost. Herec přijímá, interpretuje, reprodukuje autorův text. Hovoří za postavu, za autora, kterého musí nutně ctít už tím, že říká jeho text. Ale hlas, intonace, důrazy, spád, gesta, pohyby jsou pouze jeho.*

*I překladatel přijímá, tedy čte a musí pochopit text originálu, interpretuje ho a tvůrčím způsobem ho pak reprodukuje, a to u všech postav hry. [...] navíc pak musí text převést do své mateřtiny, a zde hrají roli [...] charakter cílového jazyka, individuální jazyková zkušenost překladatele, jeho jazykový cit, šíře jeho slovníku a invence. Důležitým aspektem je překladatelova strategie či tvůrčí metoda...<sup>101</sup>.”*

Nikdy tedy nebude existovat žádná finální, autoritativní verze překladu nějakého textu. Přijdou další, a to je dobře.

My Angličani máme Shakespeara, a Hamleta, „jen jednoho“. V češtině to je ale úplně jiná situace. Ve světě se Shakespeareovská studia s překladem vlastně v překladu rozrůstají. Překládání například *Hamleta* je vlastně nekonečný řetězec Peircovských interpretantů, podobně jako Shakespeareův text a jeho inscenace, byly takovými články. Překladatel Jiří Josek v knize *Na cestě k Shakespeareovi*<sup>102</sup> toto perfektně znázorňuje na příkladu různých překladů věty z *Hamleta*.

Různí překladatelé volí různé strategie, které ovlivňují jejich výsledný text. Někdo volí spíš aforisticky krátké věty, někdo chce vystihnout co nejvíce i z formálních prvků, rytmu, původní věty. Něco je dané dobou ve které překladatel pracuje, něco překladatelskou tradicí, imanentním překladatelským vývojem, reakcí na překlady a překladatele, kteří byli „přede mnou“. Nutně s těmito kolegy vstupujeme do dialogu, když se pokoušíme o stejný úkol.

---

<sup>101</sup> Josek 2019 str. 9

<sup>102</sup> Josek 2019 str. 56



(11) V dalším případě je slovo „tongue“ ve spojení s výrazem „soul“. Spojení slov „slovo“ a „duše“ je synekdochické vyjádření člověka v dvojlomnosti jeho myšlení a chování. Tuto repliku vložil autor do úst Poloniovi a je určena Ofelii (srv. dále v promluvě Hamletově).

*When the blood burns how prodigal the soul  
Lends the **tongue** vows: [...] (I/3/116)*

Sládek (1899)	Štěpánek (1926)
Když hoří krev, jak rozmařile duše své <b>přísahy propouští jazyku.</b>	když hoří krev, jak lehce duše <b>dá slib na jazyk.</b>
Saudek (1958)	Nevrla (1962)
když hoří krev, jak marnotratně duše hned <b>chrlí přísahy.</b>	když hoří krev, jak marnotratně duše <b>vysloví slib;</b>
Hodek (1982)	Urbánek (1959)
když pálí krev, tak duše <b>půjčuje jazyku sliby</b> velmi marnotratně.	jak <b>vře</b> le <b>umí</b> muži <b>přísahat</b> , když je to začne svědit.
Hilský (2001)	Josek (1999)
Vášnivá krev vždy <b>rozvazuje</b> jazyk.	Když muž zahoří, pak <b>plácá, co přinese mu slina na jazyk.</b>

Přímé porovnávání různých překladů s originálem ukazuje jaká strategická rozhodnutí překladatel dělá, jak přistupuje k dílu. Zde vidíme s průběhem času jemný posun od ekvivalence k více autorským překladům. U chronologicky posledního z příkladů, Hilského, vidíme posun největší, z repliky se stává fráze, použití slova „vždy“ dodává větě ráz rčení, který v původním textu do této míry není. Třeba je to rozhodnutí postaveno na samotné postavě, která jinde, například ve slavné scéně I,iii dává svému synu Laertovi rady do života, a do podobného jazyka zobecňování spadá. Tady ale jde, dle mého soudu, spíš o pestrý obraz obohacený slovem „burns“, který Hilský bohužel vypouští. V tomto mají ostatní, kromě Sládka, v tomto případě blíže k Shakespearovi a jeho úmyslu. V případě Joska obrazovost neznamená ve výsledku archaicky působící repliku v překladu, což o Hilském úplně říct nemůžeme. Významový posun který vidíme u již zmiňovaného takzvaného „nepoetického“ překladu Urbánka je také zajímavý: zase se vypouští obraz hoření, a zase replika jako by ztrácela energii, kterou nezískáváme zpět ani pomyslnou teplotou slova „vře“, které je, striktně vzato, také malým významovým posunem.

## Vsuvka: Překlady Hamleta do Češtiny

Ještě bychom samozřejmě mohli přivést do hry vícero překladatelů a jejich verze a příhrávky k tomuto „dialogu“, ale zde na toto není prostor. Postačí náhled na seznam jmen překladatelů, kteří Shakespearova *Hamleta* přeložili do Češtiny:

- Václav Thám (1765-asi 1816), překlad 1795
- Josef Jiří Kolár (1812-1896), překlad 1853, tiskem 1854
- Josef Václav Sládek (1845-1912), překlad 1899, tiskem J. Otto 1899
- Bohumil Štěpánek (1902–1985), překlad 1925, tiskem F. Borový 1926
- Erik Adolf Saudek (1904-1963) překlad 1941 a 1949, knižně 1941 pod jménem Aloyse Skoumala, dále vícekrát (1958)
- Jaroslav Kraus (1894-1969), překlad 1958
- Zdeněk Urbánek (1917-2008), knižně Orbis, 1966
- Václav Renč (1917-1973), překlad pro Horácké divadlo Jihlava 1967
- Alois Bejblík (1926–1990), překlad 1969
- Jaroslav Bílý (1917–1989), překlad pro Divadlo na Vinohradech, 1971
- Milan Lukeš (1933-2007), překlad 1973 a 1980, tiskem Odeon 1980
- Josef Král (1931-1994), překlad 1971 pro divadlo F. X. Šaldy v Liberci
- Břetislav Hodek (1924 - 2007) premiéra v Národním divadle 1982
- Jiří Josek (1950–2018), překlad 1999 pro divadlo Petra Bezruče v Ostravě (překlad Jiřího Joska byl oceněn jako nejlepší překlad roku 1999 cenou Josefa Jungmanna).
- Olga Walló (\*1948), překlad 1991 pro dabing televizní inscenace BBC
- Martin Hilský (\*1943), překlad 1999, knižně 2002[3]
- František Nevrla (1898-1982), překlad 1965, knižně Větrné mlýny 2005
- Jan Marbela (\*1941), tiskem Onyx, 2006

Do odbočky mnohovrstevnatosti překladů a překládání Hamleta jsme se příliš hluboko nevydali. Nicméně, jako ilustrace toho, že je často možné k vytvoření dobrého překladu vícero různých variant, toto postačí. Ve výběru a strategii výběru variant vězí autorství překladatele. Slovy Jiřího Joska<sup>103</sup> „z podstaty věci se k

---

<sup>103</sup> Ibid. Str. 5



Fenollosa tím zdůrazňuje, jak se tímto způsobem podtrhává fakt, že *"Opravdové substantivum, izolována věc, v přírodě neexistuje. Věci jsou pouze koncové či spíše potkávací body jednání, průsečíky činů, momentky dění. Právě tak není v přírodě možné ani čisté sloveso, abstraktní pohyb. Oko vidí substantivum a verbum jako jedno - věci v pohybu, pohyb ve věcech- , a právě k takové prezentaci čínské pojetí tíhne."*

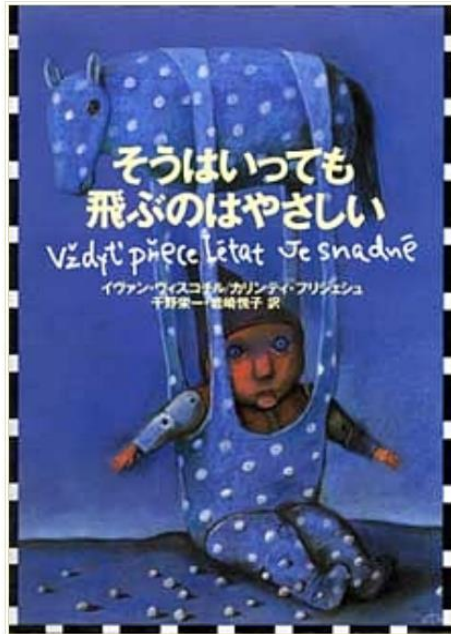
Fascinující také je fakt, že když se čínský čtenář setkává na stránce s *leskem*, vidí před sebou vlastně i slunce a měsíc. Jak jsme zmínili, jde o aspekt psaného textu, ale dalo by se argumentovat pro to, že gramotný čínský posluchač mluveného textu při poslechu má také možnost zážitku takovéto asociace. Jde tu o instanci nepodobnou Jakobsonovu „mezisemiotickému překladu“, „*vykládání znaků jednoho semiotického systému znaky jiného semiotického systému*“<sup>105</sup>.

V případě překladu, zvláště překladu poetického textu, z takového jazyka do evropského jazyka psaného latinkou, je překladatel postaven před skoro neskutečnou výzvou, protože do následné přeložené básně těžko vnese specifiku obrazové evokace piktografického písma. V případě opačného směru, z evropského jazyka do jazyka který používá piktogramové písmo, může překladatel médiem svého jazyka do textu vnést zajímavé asociace, na které v originále nebylo místo. Je to jako by měla psaná čínština nebo japonština v textu psaném komplexnějšími tradičními piktogramy, vlastně o stopu navíc. Jako kinofilm se zvukovou stopou navíc. Ilustrace navíc. Text který je zároveň svojí vlastní ilustrací. Pro překladatele obohacení, možnost k autorskému přístupu.

---

<sup>105</sup> Viz. Levý 2012 str. 28, Jakobson rozlišuje mezi třemi typy překladu: a) vnitrojazykový překlad, b) mezijazykový překlad, c) mezisemiotický překlad.

Japonské vydání Vyskočilovy sbírky povídek *Vždyť přece létat je snadné* v překladu profesora Eiichi Chino. Je zajímavé jak se v japonském vydání ponechal i český název na obálce, latinkou. Pro mnohé čtenáře neznalé češtiny tento název zůstane jen grafickým prvkem, tedy vlastně ilustrací.



#### 文学の冒険

ソウハイッテモトブノハヤサシイ

そうはいっても飛ぶのはやさしい

ヴィスコチル／カリンティ 著

千野栄一／岩崎悦子 訳

発売日 1992/07/08

判型 四六判 ISBN 978-4-336-03064-1

ページ数 284 頁

定価 2,030円（本体価格1,845円）

【内容紹介】【著者紹介】

内容紹介

Zdroj: <https://www.kokusho.co.jp/np/isbn/9784336030641/>

## VI.ii Komentář?

Diskuzi o vybraných textech na překlad jsem na začátku diplomové práce schválně bral z literárněkritického úhlu. Jiří Josek vyjmenovává tři stádia, která volně korespondují s modelem interakce s textem daného autora o kterém píšu výše: „čtenář, kritik, překladatel.“<sup>106</sup> Rozbory povídek ukázaly něco z toho, jak se povídka dešifruje, jak si uchopím, co ve mně povídka vlastně vzbuzuje. To, že jsou Vyskočilovy texty autorské, v tom smyslu, že v kontextu jejich představení někdy vystupuje sám za sebe, ztěžuje překlad, protože „určitá neoddělitelnost díla od tvůrce ztěžuje přechod z jednoho kulturního kontextu do druhého“.<sup>107</sup> Tuto

<sup>106</sup> „Překladatel v procesu překládání musí text 1/ dešifrovat, 2/ interpretovat a 3/ přestylizovat (přetvořit) do vlastního jazyka“ Josek 2019 str.9

<sup>107</sup> Ibid. str. 11

neoddělitelnost může překlad překlenout tvorbou nového kontextu (například překladem jmen do jmen jiné kultury, změně názvu míst atp.), nebo se také setkáváme, zvláště v akademickém kontextu a v kontextu překladů děl z jiných, nám dalekých epoch, s komentářem, který nezvyklé nebo podivně působící prvky v textu vysvětluje. Myslím si, že v případě, že překlad má působit jako pedagogický text, je překlad s komentářem dobré médium, jak čtenáři-studentu zprostředkovat co nejbližší kontakt s originálem, jeho duchem i souvislostmi. Komentář ale má taktéž svůj význam i v případě, kde se překladatel odchyluje od **doslovného překladu** z nutnosti k **nepřímému překladu** až ke kompenzaci – toto odchýlení třeba ospravedlní, vysvětlí. Jak uvádím níže, vybral jsem v několika místech jakožto podle mě neúčinnější strategii překladu právě strategii kompenzace.

### ***VI.iii Kompenzovat, či nekompensovat?***

Kompenzaci použije překladatel v případě, kdy možnosti výchozího jazyka nebo jeho složky nelze použít v cílovém jazyce. V případě Ivana Vyskočila a jeho hravého přístupu ke slovům, slovním hříčkám, a zvláště ke jménům, je kompenzace často jedinou možností, jak předat ducha originálu. Do podrobnosti se zde svým překladatelským rozhodnutím věnovat nemohu, ale pár příkladů je na místě.

V průběhu překladu například textu hry HAPRDÁNS se v oblasti osobních jmen postav nemuselo moc přemýšlet. HAPRDÁNS jakožto reinterpretace Shakespeara nám prezentuje hotové postavy. Laertes, Claudius atp. Jinak je tomu se jmény z povídek, kde často platí spisovatelské *nomen: omen*. Ze *Studnice Jakobovy* se stala přímým překladem *Jacob's Well*, ale co slova, jména, a slovní spojení jako *Pitralon, František Karlovský, František Bejval, Brilantinka, Gusta*, která mají svojí funkci a konotace a asociace v textu, slova která i svým zvukem něco komunikují? V případě povídky *Habřiny, aneb vítězství držadla*, povídka tímto typem hravosti přímo srší: *Habřiny, Konečná* (která ale není konečná svojí funkcí, nýbrž pouze jménem), *Hrádky, Bohánky, Kráseň, Sviňary, Poťouchy, Habřiny*, všechna tato jména připomínají čtenáři-posluchači nejen cesty vlakem kolem malých podivně pojmenovaných železničních zastávek v Čechách, ale nabízí možnosti vlastností obyvatel nebo míst, ke kterým se vztahují.

K *Pitralonu* jsem přistoupil tak, že jsem vybral podobně slavnou značku v anglicky mluvícím světě, protože sám Pitralon by tuto podmínku nesplňoval. *Old Spice*, americká firma založena roku 1936 v Kalifornii (Pitralon je z roku 1927), je jistým

způsobem analog, podobné synonymum pro mužskou hygienu začátkem druhé poloviny dvacátého století. Nápodobně *Brilantinka* nachází svůj analog v *Brylcreem*. Tímto ale zasazujeme děj povídky v překladu do stejné éry jako předlohu: dnes by se v holičství našla asi trochu jiná nabídka produktů.

Povídka *Habřiny, aneb vítězství držadla* si vyžádala zamyšlení se nad možnými asociacemi jmen. V titulu a jméně eponymní vsi jsem se držel strategie přímého překladu, *habr => hornbeam*. Rychle rostoucí, lidmi nepřilíšeně ceněné stromy, asociacemi analogické, až na zvuk, kde působí původní znění groteskněji. V tomto

<i>Habřiny =&gt; Hornbeam Grove</i>
<i>Konečná =&gt; Line End</i>
<i>Hrádky =&gt; Castle Hill</i>
<i>Bohánky =&gt; Goodleigh</i>
<i>Kráseň =&gt; Buteley</i>
<i>Sviňary =&gt; Swineham</i>
<i>Potouchy =&gt; Bullywell</i>

Jména lokalit a vesnic si ponechávají ráz a pozitivní či negativní asociace originálu. V časté topografické germánské koncovce <i>-ham</i> jsem dokonce našel vtip který v češtině není, ale který je zcela v duchu originálu.
--

případu přenáším kontext povídky znovu do pomyslného fiktivního kontextu šedesátých let v Anglii, a v tomto duchu jsem se držel překladu jmen:

## VI. iv Chvilka poezie

Největší výzva pak nastává, když si původní autor začne hrát se slovy komplexněji. Kde se přináší do hry poetické zacházení s jazykem. Obratná-až-krkolomná, archaizující a zároveň zvukem ryze česká kombinace čárkami oddělených, a tedy jistým způsobem zdůrazňovaných slov: „*končíř, čímž, lotře, končíš*“ v následujícím odstavci si vyžadovala podobně (ne)zvukomalebný řetězec<sup>108</sup>:

Ovšem Hamlet, jak už byl takový složitý, místo aby hned vrazil do Claudia končíř, čímž, lotře, končíš, to máš za tatínka, tvůj Hamlet, Hamletovi se to vrazilo do hlavy a začíná bláznit. Tedy jako bláznit, aby se při tom bláznění ujistil, jestli duch nekecal, a aby si tu pomstu řádně připravil.
--

Slovo *končíř* je zde použito zjevně hlavně kvůli své hodnotě zvukové, kde se hlásky *č* a *ř* hodí do nastávající kombinace se stejnými písmeny v následujících slovech, a pak do skoro-rýmu se slovem *končíš*. Jde, nebo spíš šlo, o výhradně jezdeckou zbraň, která by pravděpodobně nebyla byla při ruce, nebo na opasku Hamleta ve středověkém paláci. V překladu jsem tedy hledal analog původního „*končíř, čímž, lotře, končíš*“ napřed tím, že jsem hledal slova pro zbraň. Nabízí se *sword, weapon, blade*. Slovo *končíš* zakončuje řetězec, jehož překlad přímý

<sup>108</sup> Vyskočil 2016 str. 313



nenabízí moc dobrodružnou zvukomalebnost: *end*. Alternativy by mohly být ve slovech *die, finish, drop*. Lotr je v angličtině, tak jako v češtině, slovo s bohatým množstvím synonym, slušných i neslušných. Neutrální sloh do kterého můžeme zařadit slovo *lotr* napovídá k použití podobných, slušných variant: *scoundrel, rogue, villain, blaggard, rascal* etc. Věta bez slovní hry je bezproblémová:

“ ...instead of immediately stabbing Claudius with a  
 „končíř, čímž, lotře, končíš“  
 that's for my father, yours truly, Hamlet...”

“ ...instead of immediately stabbing Claudius with a

<i>Sword</i>	<i>scoundrel</i>
<i>weapon</i>	<i>rogue</i>
<i>blade</i>	<i>villain</i>
	<i>blaggard</i>
	<i>rascal</i>

that's for my father, yours truly, Hamlet....”

Pak jsem začal hledat které hlásky by se mohly opakovat a dodat řetězci slov podobný hravý ráz jako má originál.

Zprvu se mi zdálo, že by *blade* a *blaggard* mohly fungovat dobře dohromady. Silné sloveso v předchozí skupině slov: *stabbed*, má podobnou plosivní sílu svého dvojitého *b*:

“ ...instead of immediately **stabbing** Claudius with a

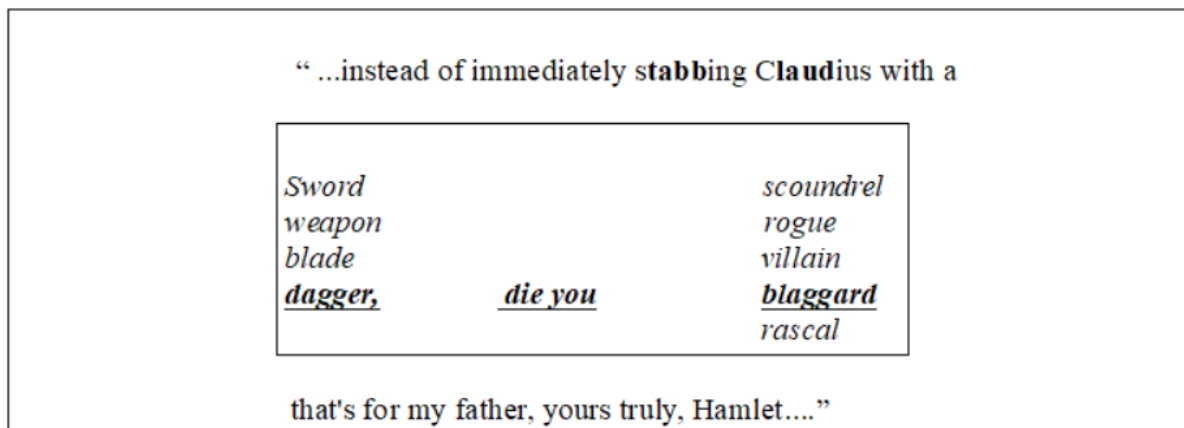
<i>Sword</i>		<i>scoundrel</i>
<i>weapon</i>		<i>rogue</i>
<b><u>blade</u></b>	<b><u>(die/bye, you?)</u></b>	<i>villain</i>
		<b><u>blaggard</u></b>
		<i>rascal</i>

that's for my father, yours truly, Hamlet....”

Pro spojení *lotře končíš* mě pak napadlo oslovení *bye, you blaggard* což by v češtině v tomto místě mělo sílu třeba výrazu *nashle*.



Pak na mě ale vyskočila další, a zdálo se mi nejlepší varianta. K seznamu zbraní mi v hlavě vyskočilo slovo *dagger*, svojí podobností slovu *blaggard* a také slovům *stabbing* a samohláskami vlastně i k slovu *Hamlet*. Slovo *končíš* jsem vyjádřil významem posunutým imperativem *die!* tedy česky *zemři!* Což je sice posun, ale dovoluje krátkou, spádnu frází:



Máme tedy: „*končíř, čímž, lotře, končíš*“ => “with a dagger, die you blaggard”  
 (dýkou, zdechni, Ty padouchu.)

Je tu posun významu, přímý i nepřímý překlad by tu úplně nenaplňoval to, co tato situace požaduje, totiž akustický vtip evokující druhořadou poezii lidového loutkového divadélka.

Podle modelu translátologa Levého<sup>109</sup>, který sdělení při překladu dělí na variabilní a invariabilní elementy podle žánru, jsme v tomto slovním spojení docílili překladu, který splňuje podmínky na překlad umělecké prózy, dramatu a volného verše. Je přeložen, ač s malým posunem denotativní význam, plně konotativní význam, a pak celkem přijatelně stylistické zařazení slov, větná stavba, opakování zvukových kvalit, (rytmus, rým). Délka a výška samohlásek a způsob artikulace jsou pozměněny, ale myslím, že to zde nevadí. Konečná verze v kontextu souvislejšího textu:

*“Of course Hamlet, complicated as he was, instead of immediately stabbing Claudius with a dagger, die you blaggard, that's for my father, yours truly, Hamlet, he lets it go to his head and he begins to go crazy. Well, he begins to feign going crazy, to assure himself the spirit wasn't telling porkies, and to make proper preparations for vengeance.”<sup>110</sup>*

<sup>109</sup> Levý 2012: str. 27

<sup>110</sup> Keller 2020, str.5

## VI.v Překlad citátu.

Zajímavá situace, ač relativně snadná na překlad, nastala v případě, kde se v textu vyskočila vyskytly ozvěny samotného Shakespeara. Kdybychom v našem případě nepřekládali zrovna do angličtiny, znamenalo by toto potřebu komplexního rozhodnutí. Když Vyskočil vychází z Urbánkova překladu, z kterého překladu budeme vycházet my a proč? Muselo by se potenciálně brát v potaz, jakou má který překlad v dané kultuře pověst, kdy byl zhotoven. Vyskočil samozřejmě bere do hry „nepoetičnost“ Urbánkova překladu ze socialistického Československa, jeho „zkrátka méně známá verze známého příběhu, kdy tragedie přijde zkrátka“ je svým způsobem dovedení této „depoetizace“ do extrému. V případě angličtiny máme ale (ne)šťěstí, Hamleta máme v podstatě jen jednoho, a nelze citátem chytře a rychle odkázat na ten či onen překlad a tím na dobu a na síly které jí vytvářejí. Z Vyskočilova<sup>111</sup> originálu níže dostáváme touto strategií tento anglický text:<sup>112</sup>

Vždyť právě tohle řešení pan Shakespeare celou dobu připravuje i přímo nabízí. Cožpak se u Shakespeara princ Hamlet neptá pana Polonia: *Vy jste, zdá se mi, říkal, že jste kdysi na univerzitě hrál divadlo?!* A pan Polonius na to: *Ano, Výsosti, hrál a jiní soudili, že dobře.* Hamlet: *Koho jste představoval?* Polonius: *Ztělesňoval jsem Julia Caesara. Zabíli mě na Kapitolu. Brutus mě zabil.* No prosím, a každý snad ví, že Caesar byl Brutem proboden! A že pan Polonius uměl tedy dobře zahrát probodeného! Na to Hamlet zavtipkuje: *To byla od něho kapitální brutalita zabít takového chudinku.* Pan Polonius mlčí. Ví své! Nepotřebuje vtipkovat.

After all, it is this solution that Mr. Shakespeare has been preparing and suggesting all along. Doesn't Shakespeare have prince Hamlet asking Mr. Polonius:  
“My lord, you played once i' the university, you say?”  
To which Polonius answers:  
“That did I, my lord; and was accounted a good actor.”  
Hamlet:  
“What did you enact?”  
Lord Polonius:  
“I did enact Julius Caesar: I was killed i' the Capitol; Brutus killed me.”  
Well well well, and surely everybody knows, that Caesar was **stabbed** by Brutus! Which means that Mr. Polonius knew how to portray a stabbed man very well! Hamlet then makes a joke:  
“It was a brute part of him to kill so capital a calf there.”  
But Mr. Polonius doesn't reply. He has no need for jokes. He knows something that Hamlet doesn't.

<sup>111</sup> Vyskočil 2016 str. 345

<sup>112</sup> Keller, 2020 str.28

Repliky jsou přímo vzaté z textu Shakespeara. Nacházím se v úsměvné situaci v těchto momentech: překládám zpátky, a text Shakespeara tím dostává další význam. Samozřejmě toto není jediná možnost. Překladatel by se teoreticky mohl, subjektivním citem, rozhodnout „přepsat“ tyto repliky do jiného, aktualizovaného, moderního anglického jazyka. Výhoda tohoto postupu by byla, že by měl zručný řemeslník slova volnost k tomu, aby vymyslel verzi replik, které by podtrhávaly něco, třeba charakterizaci postav, kterou chtěl autor předat. Nevýhoda tohoto postupu je ale větší: citátem známého textu se zvyšuje pravděpodobnost, že si někdo z diváků v performačním kontextu všimne nebo vzpomene, že jde o citát.

## VI.vi *The other Vyskočils.*

Můj pokus samozřejmě není první instance překladu textů Ivana Vyskočila do cizího jazyka. Výše jsme zmiňovali vydání překladu knihy *Vždyť přece lézat je snadné* do japonštiny. Vyskočil v rozhovorech chválí Jitku Bodlákovou za její snahy o překlad do němčiny, za to, jaké viděla v textech možnosti. Kniha *Kosti* vyšla v německém překladu v Suhrkamp Verlag v roce 1967 v překladu Věry Černé.



*Malé Hry* vyšly v Suhrkamp Verlag v roce 1969 pod titulem *Beispiele*, taktéž v překladu Věry Černé. Povídky *Obrozel 5 kilometrů* a *Torzo* vyšly také například ve francouzském překladu Ivany Novákové v literárním časopisu *Textuerre* v posledním čísle, čísle 70 v roce 1992. Povídka *Studnice Jakubova* byla jako první přeložena do angličtiny a vydána v souboru československých povídek v anglickém překladu nakladatelstvím Orbis v roce 1965 s názvem *Seven short stories*. Vyskočil se tu v knize jako autor do světa v anglickém překladu Rosemary Kavanové vypravuje ve společnosti Bohumila Hrabala, Josefa Škvoreckého a dalších. Pro mě je tento překlad nejzajímavější z toho důvodu, že je to překlad povídky, kterou

jsem sám překládal, a do stejného jazyka. Umožňuje tedy přímé porovnání překladatelských rozhodnutí. Není zde prostor na rozbor obou celých verzí (vlastně je to samozřejmě porovnávání tří verzí: originálu a dvou překladů), ale náhled na pár situací v textu ukáže, jak překladatel může pracovat.

Překladatelka Kavanová někdy dělá úplně jiná rozhodnutí, a má úplně jiné nápady, než jsem měl já. Můžeme tedy na interpretacích Vyskočila demonstrovat subjektivitu umění překladu.

První místo, které na mě vyskakuje jako opravdový překladatelský oříšek v této povídce, je následující:

*„Když jsem si pořídil auto, zůstala mi najednou spousta volného času. Byl jsem jaksi mimo, to jest v autu.“<sup>113</sup>*

Vtip juxtapozice výrazů „být mimo“ a „být v autu“, který funguje protože druhý výraz připomíná nespisovnou verzi výrazu (nebo přesněji řečeno zde *zároveň znamená*) „být v autě/automobilu“, ale prezentuje se jako upřesnění, formálně nadneseným slovesem *jest*, je vskutku obtížně přeložitelný. Kavanová tuto větu překládá následujícím způsobem:

*„Having acquired a car, I suddenly found I had oceans of time. I was on the outside as it were, that is to say in the car.“<sup>114</sup>*

Překladatelka překládá přímým překladem oříškovou frázi:

*Byl jsem jaksi mimo => I was on the outside, as it were.*

Na první pohled se toto řešení zdá funkční. Ale na druhý se mi nezdá zcela komunikující původní myšlenku psychologického bytí mimo, a stav oddělenosti od ostatních lidí. Být „on the outside“ není idiomatický ekvivalent hovorovějšího výrazu *Byl jsem jaksi mimo*. Nabízí se výraz *I was out of it* a překlad:

*„When I got my car, I suddenly had a lot of free time. I was kind of out of it, in my car that is.“*

Ale také zde je problém v tom, že vtipnost překladu se nepřibližuje originálu. V

---

<sup>113</sup> Vyskočil, 1963 str. 24

<sup>114</sup> Vyskočil (et al.)1965 str. 71

češtině je mluvčí *mimo*, je v *autu*, je v autě. V angličtině nepostačí napsat že člověk byl *mimo* něco, protože byl *uvnitř* něčeho jiného. V mém překladu se snažím kompenzací vymyslet jiný vtip na podobném principu, bohužel bez slovní hry se slovy *aut/auto*.

„When I got my car, I suddenly had a lot of free time. I got a bit carried away, in my car that is.”<sup>115</sup>

Snažil jsem se tu o podobný dvojsmysl jako má Vyskočil v originále. Vtip jsem přesunul z fráze *v autu* do první fráze, kde se z *Byl jsem jaksi mimo* stává *I got a bit carried away*, fráze která má doslovný význam a idiomatický. Idiomatický, to je hlavní používaný význam, je ten že se něčím někdo nechá *uchvátit*, že něco *přežene*. Ve slově *away*, se nese myšlenka toho, že se mluvčí ocitl *mimo* kýžený nebo představovaný nebo normální stav či situaci. Zároveň člověka auto samozřejmě veze, tak být doslova *odnesen* či *odvezen* je druhý význam, se kterým si tu hraju. Když dopíšeme větu upřesňovacím *in my car that is*, dostáváme dvojsmysl který přistupuje k jazyku podobným způsobem jako Ivan Vyskočil. Alternativa která se mi teď jeví jako jediná:

„When I got my car, I suddenly had a lot of free time. I was kind of out of it, in my **out**omobile.”

Mě napadla jakožto pokus o zachování dvojsmyslu *v autu/v autě*, pokusem o sblížení těchto dvou slov (oboje existují v angličtině v podobné, starší, formě). Slova *out/automobile* mají ale jinou výslovnost první dvojhlásky, což v této situaci dělá z následného pokusu o překlad slabší slovní hříčku, aspoň na rovině čistého textu: v kontextu představení by se, například přehnanou falešnou vážností mohlo tření vtipu amplifikovat, ale to už je mimo práci překladatelskou, let's not get carried away.

Důležitost porozumění původnímu textu se podtrhává v případě překladatelské chyby, kterých se sám jistě také často dopouštím. V publikovaném překladu *Jacob's Well* se ale dopouští Kavanová zajímavého rozhodnutí, které se mi jeví jako chyba, posouvající význam trochu jinam. Původní věty

<sup>115</sup> Keller, nepublikovaný překlad viz. Příloha.

„V osmadvaceti mě trýznila nedospělost. Vydal jsem sbírku přírodní lyriky – a nic. Napsal jsem dva filmové scénáře – a pořídil jsem si auto.“<sup>116</sup>

Převádí na

„At twenty-eight I was still tormented by immaturity. I published a collection of nature lyrics – that didn't bring in enough. I wrote a couple of film scripts – and I acquired a car.“<sup>117</sup>

Pomiňme potřebu kvalifikovat *trýzeň* časově slovem *still*, tedy se smyslem *stále ještě*, který význam v originále není – dalo by se argumentovat že opak je skoro pravdou, že mluvčího jeho vnímaná *nedospělost* začala trýznit jen nedávno. Pomiňme také způsob kterým překladatelka vypouští rétorické opakování slova *a* v analogické situaci v jiné větě, které z dvou vět dělá antithesi:

„V osmadvaceti mě trýznila nedospělost. Vydal jsem sbírku přírodní lyriky – a nic. Napsal jsem dva filmové scénáře – a pořídil jsem si auto.“<sup>118</sup>

„At twenty-eight I was still tormented by immaturity. I published a collection of nature lyrics – that didn't bring in enough. I wrote a couple of film scripts – and I acquired a car.“<sup>119</sup>

Chci se spíš zaměřit na překlad spojení *sbírku přírodní lyriky*, které zjevně odkazuje na básnickou sbírku, sbírku lyrických básní. Lyrika se v tomto kontextu může přeložit jedním slovem *lyric*, ale častěji více slovy *lyric verse*. Přeložit výraz ale množným číslem *lyrics* nelze, protože dochází ke změně významu – z lyrické poezie se tak stávají vyloženě slova k písničím. Důležité zde je, aby bylo jasné, že jde o poezii, a aby se příliš nepřekračoval, pokud možno, rámec počtu slov originálu, aby se mohl ponechat jistý vnitřní rytmus. Moje řešení je níže:

„I published some poetry – a collection of rustic verse – and nothing. I wrote two film scripts – and I got myself a car.“<sup>120</sup>

<sup>116</sup> Vyskočil, 1963 str. 24

<sup>117</sup> Vyskočil (et al.)1965 str. 71

<sup>118</sup>Vyskočil, 1963 str. 24

<sup>119</sup>Vyskočil (et al.)1965 str. 71

<sup>120</sup> Keller, nepublikovaný překlad viz. Příloha.

Ve spojení *rustic verse* máme nejen ustálený výraz pro tento žánr poezie v angličtině, ale zachováváme tak formu přídavného jména + podstatného jména, tedy nenásilně se vyhýbáme narušování rytmu originálu: přístup který také informoval mojí inkluzi opakovaného *a*.

Porovnávání překladů je obohacující pro vlastní překládání a zručnost v řemesle. Mám přitom na vědomí, že svojí snahou trochu přispívám k těmto možnostem. Až bude jednou překladů povídky *Studnice Jakubovy víceru*, najdou se zase jiné, zase aktualizované, lepší možnosti, najdou se moje chyby, rehabilitují se názory a řešení zmiňované překladatelky, třeba se podle nějakých anglických překladů přeloží povídka i do jiných světových jazyků, zkrátka bude pokračovat nekonečný řetězec lidské interpretace, jehož jsem malinkou součástí.

## VII. Echa KATaPu ve hře a tvorbě.

"Jakob, what is this Dialogical Acting?"

Je léto 2018. Sedím pod lípou na chalupě s notebookem, píšu si reflexe do školy. Přichází táta.

„Wa machsch' Köbi?"

Směju se. Tuto švýcarskou zkratku jména Jakob, analog českého „Kuby“, jsem ještě nezmínil proto, že mi tak vlastně nikdy neříkají. Zde to táta použil pro komický efekt, přidal i silnou imitaci místního přízvuku zapadlých Appenzellských kopců, kterou zde těžko psanou formou vyjádřím. Švýcarská němčina sama o sobě je Němci i v nejlepší povážované za legrační bastardizaci němčiny. Ale oproti buržoázní, městské švýcarské němčině je horská Appenzellská často neproniknutelná. Köbi je tedy ze strany táty hra: hra na to, kým bych byl a jak bych mluvil, kdybychom bydleli ve vesničce našich předků, mezi těmito bosými horaly.

Hned jsem si vzpomněl na hezkou pasáž z nedávného lehkého prázdninového čtení románu *The Secret History*,<sup>121</sup> kde jedna erudovaná postava opěvuje hornaté krajiny a jejich krásné jazyky. Táta je rád, že se směju. Vidí, že mi nevadí, že mě vyrušuje od toho, co dělám. Copak že dělám? Píšu si reflexe! Herecká, hlas, dialogické jednání... Táta se chce bavit. "Jakob, what is this dialogical acting?" Přepíná do angličtiny, do jazyka do kterého oba přepínáme, když chceme sdělit něco komplexnějšího. Otázce samotné se ale trochu divím. Táta si už přece na festivalu Autorská tvorba nablízko dialogické jednání s Evou zkoušel. Nicméně, nějakou formulaci dávám dohromady. Něco mu říkám, překládám citát z reflexe, chvíli mluvím dál. Táta kývá hlavou. Pak zapíná fotoaparát.

Koukni se, co jsem udělal já!

Hm, asi se o dialogické jednání přeci jen tolik nezajímá, usmívám se v duchu.

Ukazuje mi fotku. Zapomínám na DJ.

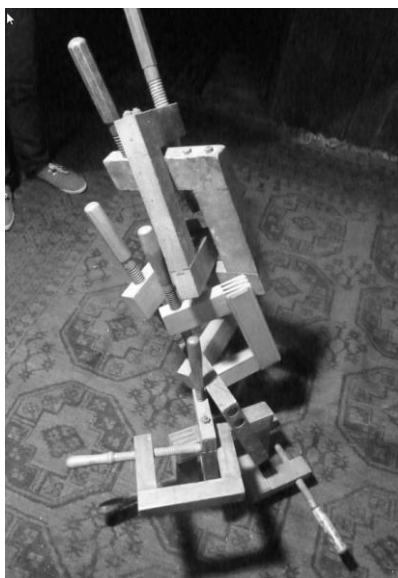
That's bloody brilliant, Pablo! Na obrazovce vidím fotografii konstrukce, takové

---

<sup>121</sup> *'The descriptions of Troy in the Iliad are horrible to me – all flat land and burning sun. No. I've always been drawn to broken, wild terrain. The oddest tongues come from such places, and the strangest mythologies, and the oldest cities, and the most barbarous religions. Pan himself was born in the mountains, you know. And Zeus. In Parrhasia it was that Rheia bore thee', he said dreamily, lapsing into Greek, "where was a hill sheltered with the thickest brush." It was dark now. Around us, the countryside lay veiled and mysterious, silent in the night and fog. This was remote, untraveled land, rocky and thickly wooded.'* (podtrhuji já) Tartt 1992, Tartt, D. 1992 *The Secret History*, Albert A. Knopf, New York.



věže protkaných kusů dřev. Jako nějaký hlavolam, jako nějaký bláznivý sovětský monument, jako nějaký stroj, nebo jako kulisa z filmu *Metropolis*. Věž je postavená ze starých dřevěných svěráků které máme po pradědečkovi truhláři.



**Fotografie tátovy instalace ze smontovaných dřevěných svěráků pro pradědečkovi, nahore.**

**Fotografie tátovy starší instalace ze svěráků s vejci. Tuto rozebral, když stavěl svojí „věž“. Dole.**

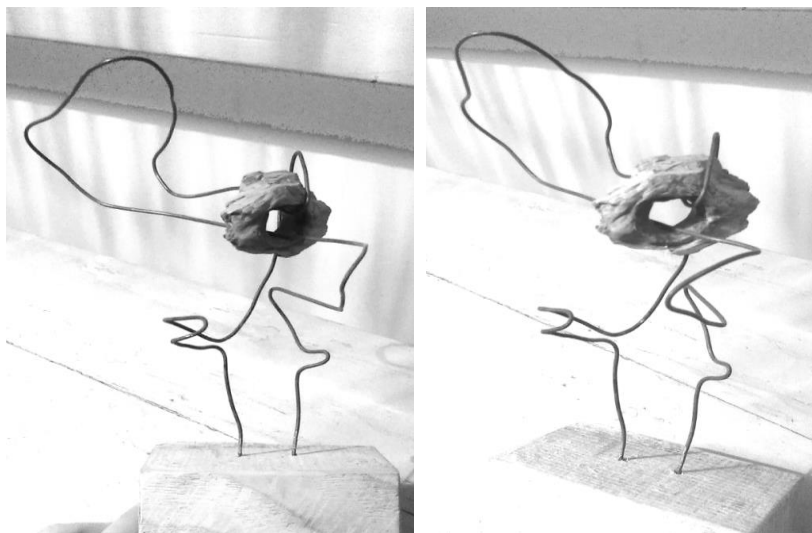


It is great, all interwoven and interconnected, as if it was moving.

It's like a human life, neverending possibilities. Říká táta. Čekám na víc, ale nic víc neříká. Nevysvětluje, proč je to jako lidský život. Jaké paralely tam vidí nebo cítí. Co si myslí o té křehké rovnováze, nedokonalém pokusu o vertikálu, o členitosti, tenzích, souhrách. Ale všechno to tam je v tátově nové soše. Táta je fotograf, ale občas vytvoří i umělecký předmět, sochu, instalaci. Ví, že tohle byl pro něho důležitý nápad, protože dřevěné svěráky byly až do dneška součástí jiné jeho instalace na naší půdě, *instalace vajec*, která se mi moc líbila, a kterou jsem kdysi vyfotil na výstavu. Divám se na fotografii, pak spolu lezeme nahoru na půdu a díváme se na podivnou věž. Táta komunikuje uměním víc, než by dokázal vyartikulovat slovy. Táta přece není tolik na ta slova. A najednou dostávám nápad. Najednou jako bych pochopil, co musím udělat.

Po chvíli se vrátím a mám pro tátu dárek. Je to drátěná soška, asi třicet centimetrů vysoká, kterou jsem pro něj vyrobil. Vyrobil jsem jí rychle, "bez přemýšlení". Dal jsem si jediné zadání v její tvorbě, a jsem spokojený. Sedíme spolu u stolu ve světnici. *Tohle* je dialogické jednání, říkám mu. *Tohle* při tom může člověk zažít. Táta se dívá na sošku z různých stran. Nic neříká, nevím o čem

přemýšlí. Pak ale řekne významně: aha. That's fantastic. Druhý den si všímám, že má sošku vedle nočního stolku. You are very lucky that DAMU exists, říká mi. Myslí tím asi konkrétně studium na KATaP. Má pravdu. Já jsem rád, že jsem mu něco předal. Že jsem mu něco *přeložil*. Do jeho jazyka.



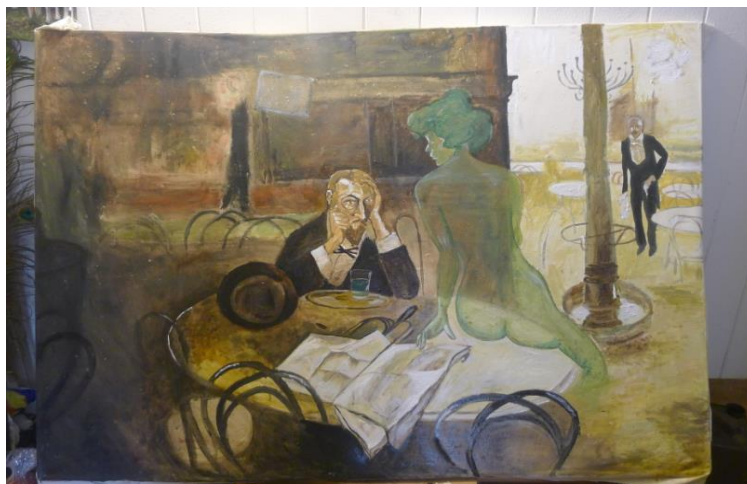
**Soška:**  
***Dialogické Jednání***  
***z dvou úhlů.***

Je to tvar připomínající lidskou postavu, dva drátky připojené k soklu by mohly evokovat nohy, a zbytek vyhnílého suku z nalezeného kusu dřeva by mohl evokovat hlavu. Hlavu s jednou centrální mezerou připomínající oko. Nebo ústa? Drát se kolem hlavy proplétá, a dvě smyčky hned pod „hlavou“ se ohýbají, trochu jako ruce. Já v sošce vidím postavu dialogicky jednajícího Jakuba. Před „hlavou“ jsou ruce, dole níže další výčnělek. Zadek? Penis? Impulz? Nevím. Drát prochází „hlavou“ a velkou smyčkou se vrací. Relativně větší „hlava“ jakoby bylo jedno velké vnímající oko. Ale to oko není vševidoucí. Mnoho se děje jinde, ale v součásti celku. Celé tělo kromě tohoto „oka“ je jeden kus drátu, jako by všechno, co oko pozoruje, bylo jen bodem na jedné linii stejného procesu. V centru „hlavy“ je prázdno. Nápad prázdného středu pak používám znovu o rok později když posílám své koláže na každoroční výstavu pořádanou Hansem Schweizerem a Birgit Widmerovou v Gaisu ve Švýcarsku. Tentokrát беру do hry i slovo, slovesnost, písmo, jazyk. “Kolářovsky” stříhám ze staré vyhozené stránky z encyklopedie proužky. Stavím z toho jakousi monstranci. Uprostřed není nic.

O prázdninách si na chalupě maluju. Olejem. Začalo to tím, že jsem viděl v galerii *Tate Modern* obraz, který se nám s tátou oběma moc líbil. Rádi bychom si ho pověsili doma na zeď, ale nemáme desítky milionů liber. V estetice na universitě jsme probírali filosofii a morálku padělků, a hned mě napadlo, že si prostě

namaluju obraz svůj. V galerii jsem si udělal dobré fotografie, našel jsem si ve vetešnictví levný starý obraz s rámem, přetřel podkladovým nátěrem, promítl projektorem obraz, obreslil hlavní obrysy, a namaloval během pár dní kopii. Rád kreslím, na DAMU jsem chodil na KALD na kresbu figury, na sochu. Trochu malovat umím. Táta dostal k vánocům *Plačící Ženu* od Picassa. Teda, kopii. Napodobeninu, s barvami jsem si trochu pohrál. Táta byl nadšený, tak pak dostal dalšího Picassa, a dalšího. Pak jsem si jednoho nechal a jednoho jsem dal mamince. S každým obrazem byla práce snadnější, výsledky přesvědčivější. Moje hlavní výtvarná aktivita po několik let byly tyto kopie. Táta pak už tolik nadšený nebyl. Jednou, když jsem v létě 2019 dodělával svoji kopii obrazu Viktora Olivy *Piják Absintu*, který je pražákovi znám z kavárny Slavia, přišel a řekl mi:

*„Měl bys dělat něco svého.“*



Zase toho nic moc neřekl, nic moc mi nevysvětlil, jak přesně to myslí. Co by třeba navrhl, nebo jak bych se do toho mohl pustit. Byla tam jen ta jedna věta. Ale stačilo to, rozuměl jsem, co chce říct, a cítil jsem hned, že měl pravdu, a že to byl důvod, proč mě to malování bavilo jen na jisté míry. Hrál jsem si pak s patronami které jsem kdysi jako kluk nasbíral na střelnici, a vyrobil sošku. Malou, sedící figurku. Líbila se mi, tak jsem jich udělal několik, pro přátele. Soška byla pěkná, líbila se mi. A byl to originál. Můj nápad. Ale těch několik kopií potom, to už byla sériová výroba, to už bylo zase tvoření kopií.



Už to bylo zase to méně inspirované „dělání“. Sošky jsem rozdál, a jednu dal tátovi. „Měl bys v té tvorbě použít to, co ses naučil ve škole na DAMU. Ta figurka je pěkná, ale není tam pohyb. Pořád mluvíš o pohybu, dej tam z toho něco.“

Proč se mi v mysli vybavil najednou *Velký Dialog* Karla Nepraše? Ano! Protože přece můžu vytvořit něco, v čem bude dialog! Rozhodl vytvořit dvojici šermířů. Na DAMU jsem dva roky chodil na scénický šerm s Karlem Basákem a na Taiji s Michaelem Kňázkem, sportovnímu šermu jsem se věnoval několik let na gymnáziu. Víím, co šerm je, zevnitř. A je tam ten pohyb který hledám! Je tam dialog. Pracoval jsem zase v malé velikosti, zase s patronami ze střelnice. Zase jsem nůžkami na plech vystříhal a kleštěmi dotvořil malá tělíčka. Výsledek se mi moc líbil.

Nebyla to kopie cizího díla, nebyla to kopie něčeho, co jsem kdysi udělal sám. Tvořil jsem spontánně, z jednoho nápadu. Poprvé jsem ve výtvarné tvorbě silně pocítil to, co líčí Platón, když pomlouvá umělce, že netvoří racionalitou a řemeslem, ale tím, co bychom dnes nazvali nevědomým: *ἐνθεοὶ ὄντες καὶ κατεχόμενοι*, tedy *inspirovaní a posedlí božstvem*.<sup>122</sup>

Jakkoliv silný byl můj pocit, že se to dělalo samo, a že to bylo dobré, Platón by stejně řekl, že i ten nejspontánnější kreativní výtvarný akt je kopií. Dokonce kopií kopie, protože náš svět je pouhou kopií dokonalého světa forem, idejí.<sup>123</sup>

Táta se podíval na šermíře, líbili se mu. Mně se taky líběj. A strašně se mi líbilo to, že se mi to podařilo v téhle interakci s tátou, který mi pomohl uvidět něco, na co jsem byl připraven, ale stále jsem to sám ještě neviděl.

---

<sup>122</sup> „πάντες γὰρ οἱ τε τῶν ἐπῶν ποιηταὶ οἱ ἀγαθοὶ οὐκ ἐκ τέχνης ἀλλ' ἐνθεοὶ ὄντες καὶ κατεχόμενοι πάντα ταῦτα τὰ καλὰ λέγουσι ποιήματα, καὶ οἱ μελοποιοὶ οἱ ἀγαθοὶ ὡσαύτως, ὥσπερ οἱ κορυβαντιῶντες οὐκ ἐμφρονες ὄντες ὀρχοῦνται...“ Plato Ion. 533E

“Protože všichni ti dobří básníci eposů: oni nepronášejí všechny ty krásné básně z dovednosti, ale tím že jsou posedlí a inspirovaní; a stejně tak dobří básníci meličtí. Jako korybanti netančí, dokud jsou při rozumu...” (překlad můj)

<sup>123</sup> V Platónově Republice, v desáté knize, diskutuje Sókratés o umění. Umělec, malíř, je popsán jako μιμητής, imitátor, protože když maluje nějaký předmět, uvádí se pohovka, je to imitace toho předmětu, který je sám jen imitací, interpretací formy židle, která existuje v přírodě, vytvořená bohem.

Když uvažuji o interakci s tátou, je zajímavé zamyslet se nad tím, jak a kdy mluvíme anglicky, a jak a kdy švýcarskou němčinou. S mámou mluvíme prostě jen česky. S tátou je to komplikovanější. Mluvíme sice švýcarskou němčinou, a vlastně víc a víc často. Zvlášť když jsme ve Švýcarsku. Ale když máme důležitý úkol, když se musíme víc soustředit, když jde o konverzaci o něčem vážnějším, přepínáme do angličtiny. Jsme (už) oba víc Angličani než Švýcaři. Přemýšlíme už oba anglicky.

Tohle mi připomíná silný moment z filmu *The Godfather*. Dohledal jsem si, že neexistuje v původním románu Maria Puzo. Michael Corleone, mladý protagonista, se na důležitém jednání s členem nepřátelské mafie nedokáže úplně domluvit sicilským nářečím, a přepne do angličtiny. Rozumí, co mu nepřítel Solozzo „sicilsky“ říká. Ale sám Michael se už narodil v New Yorku. Je to Američan, a přemýšlí anglicky. V důležitém bodě vyjednávání mu jeho znalost sicilské italštiny nevystačí:

MICHAEL: Ma voglio cha...

*odmlčí se*

SOLOZZO: Che?

MICHAEL: Come si dice... what I *want*, what's most important to me, is that I have a guarantee. No more attempts on my father's life. <sup>124</sup>

Režie oproti románu ukazuje další element Michaelovy identity. V románu je zmíněno, že Michael nemluví sicilským dialektem perfektně, ale to je vše. Diskuze v restauraci probíhá v románu celá sicilským dialektem. Ve filmu se v tomto bodě Michael ale rozhoduje jinak.

Působí to trochu, jako by se zde odpoutával od tradice, od toho, co je od něho postavou Sollozza očekávané. V dalších momentech zastřelí oba své spolubesedníky, a tím činí svůj první krok v životě mafiána. Divák je tedy svědkem momentu, kdy Michael naplňuje svoji (hrůznou) roli, stává se zločincem a dokazuje, že je hoden odkazu svého otce, takzvaného kmotra velké ilegální organizace. Zároveň se tak stáváme svědky historického momentu. Je to sice fiktivní svět filmu, ale je inspirován realitou: mafie se v Americe proměňuje, už není sicilská, v tento moment už je americká, přemýšlí anglicky. Když ve scéně přepíná do angličtiny, tak se Michael Corleone (Al Pacino) změní – je více sám sebou. V angličtině je lépe jak Michaelovi Corleone, tak Pacinovi, víc mu jako diváci věříme. Je to jako by jen v tomto nastavení dokázal být sám sebou a zvládl to,

---

<sup>124</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=VBl\\_gvTBO9g](https://www.youtube.com/watch?v=VBl_gvTBO9g)

proč do setkání se Sollozzem šel – spáchat na něj atentát.

V angličtině je Michael Corleone nejvíc sebou, je sebejistější a přesvědčivější. Podobně jsem to vždycky měl s angličtinou já v porovnání s češtinou a němčinou. S mámou mluvíme vždycky česky, a bereme to vážně, není to tak často hra v tom smyslu, že moc nepřepínáme do angličtiny. S tátou mluvíme někdy německy, a je to v podstatě vždycky 'taková hra', a oba to víme.



## Nezávěr

### **Ústav pro výzkum a studium autorského herectví**

Když se Martina Musilová stala novou vedoucí Ústavu pro výzkum a studium autorského herectví, dostal jsem jako důsledek své překladatelské a tlumočnické práce pro katedru možnost přeložit pro ústav několik Vyskočilových textů, které bychom mohli zařadit do kategorie pedagogické, technické. Překlad (a hlavně důkladná četba a studium s touto četbou spjaté) těchto textů mi pomohl v pochopení Vyskočilova projektu. Mezi tyto texty se zařadil i text o autorském čtení z knihy Jaroslavy Pokorné, a pak následovaly texty: *Ke studiu herectví: řeč ku přiznání profesury v oboru herectví*<sup>125</sup>, *Malé jevištní formy aneb JAK NA TO?*,<sup>126</sup> *Dialogické Jednání: Heslo k Autorizaci*. Práce na těchto textech, na jejich výběru, redakci, překladu d o angličtiny, a následné úpravě pro publikaci na stránkách ústavu pokračuje ve spolupráci s Martinou Musilovou, Míšou Raisovou *et alii* a je mi zdrojem inspirace a poučení pro moji práci s více beletristickými texty povídkovými a nevidadelními. Už to, že a jak z těchto textů cituju v této diplomové práci, je důkazem toho, jak krásnou příležitost pro zpomalení a soustředění překlad složitějšího textu nabízí.

### **Ivan Vyskočil: Texts and Contexts**

*„Máte toho už dosti hodně, nechcete si z toho udělat disertačku?“* Podtext chápu. *Dopiš už konečně tu diplomovou práci, hochu, a nech si něco na potom.* Jsem ale vůbec dostatečně studijní typ? Neflákám se příliš na takovou úroveň práce? Ale něco na tom je, nastrádal jsem si hory napadů a možností na zpracování. Mohl bych prostě pokračovat s tím, co dělám. Pojmenoval bych to asi *Ivan Vyskočil: Texts and Contexts*, to je podstata věci. Z výzkumu bych mohl vydestilovat materiály na předmět pro mezinárodní program....

Je nesporné, že období „normalizace“ bránilo tomu, aby se například dialogické jednání s vnitřním partnerem dostalo do povědomí Vyskočilových kolegů z oblasti divadla, pedagogiky, psychologie v sousedních zemích, a že jeho kariéra mohla vést značně dramatičtější cestou. Jako indicie přerušení slibného srůstání s evropským kontextem můžeme brát jeho podílení se na mezinárodních

---

<sup>125</sup> Text této přednášky byl poprvé publikován v: *Svět a divadlo* 1992, č. 12, s. 34–40.

<sup>126</sup> Původně vyšlo v: *Amatérská scéna*, ročník 15, číslo 6, str. 7-8; *Amatérská scéna*, ročník 15, číslo 6, str. 14-15; *Amatérská scéna*, ročník 15, číslo 6, str. 14-15.

konferencích, setkání Vyskočila s hercem R. Hartem, psychiatrem J.L. Morenem, dramatikem F. Dürrenmattem, účast Vyskočila a E. Frynty na vysíláních v západoněmeckém rozhlasu, publikace několika málo Vyskočilových textů v němčině a dokonce v angličtině již v šedesátých letech. S tímto ohledem se bude můj výzkum zabývat nejen rozbořením literárně-kritickým a divadelně-vědeckým, ale vynasnaží se kontextualizací ukázat, že je Vyskočil člověkem nejen česk(oslovensk)ého, ale evropského kalibru a souvislostí. I proto vidím tento projekt jako potenciálně důležitý: vedle samotného výzkumu, čtení a pak široce pojatého mapování, které osobně cítím, že potřebuju, abych prohloubil své porozumění, chci pokračovat s hotovením překladů jeho textů do angličtiny, což vidím jako krok k tomu, aby se na mezinárodní scéně napravilo to, co normalizační období zkazilo. Tuto „rehabilitaci“ a „rekontextualizaci“ chci aby doprovázel i svěží pohled na relevanci Vyskočila očima moderního Evropana: co nám můžou jeho texty nabídnout dnes? Na adekvátní zodpovězení této stručně znějící otázky věřím, že bude potřeba hodit sítě jak hluboko, tak široko.

Do projektu jsem osobně zaangażovaný nejen z pohledu své vlastní evropské „mezinárodnosti“ a evropské situovanosti: projekt poznávání osobnosti a kontextu Vyskočila považuju za projekt, který jde ruku v ruce s projektem překladu děl Ivana Vyskočila do angličtiny. Překladatelská, pomalá důkladná práce, mi pomáhá s porozuměním a výzkumem, a výzkum mi pomáhá s překladem. Zároveň je to také pokračováním mé cesty poznávání *in situ* v Čechách vlastního, po matce zděděného, češství. V osobě a souvislostech Ivana Vyskočila se dá přeci jen ilustrovat i 'krajina osudu' Československa a České Republiky.

V jistém smyslu jsem na začátku svého studia v Praze byl v podobné situaci jako studenti přicházející na naši katedru z jiných zemí na výměnu nebo studium. Ačkoliv mluvím česky, neprošel jsem českým školstvím, což znamená, že mám velké laky ve znalostech kulturních, často jinak obecně považovaných za každodenní. Plánovaný předmět tudíž představuje seminář, kterým bych já sám byl rád prošel v prvním nebo druhém ročníku studia na DAMU. Věřím, že fakt, že jsem podobně neznalým poutníkem v tomto „labyrintu“, a fakt, že jsem si, jako je často případ našich studentů z mezinárodního programu, neprošel KATaP svým prvním nejobratnějším jazykem, nýbrž druhým, mi *deo volente* napomůže vytvořit plán pro cestu, kudy by labyrintem mohla vést „Ariadnina niť“ pro druhé.



## Přílohy

Zde přikládám své překlady a pak některé své autorské texty, o kterých se v diplomové práci zmiňuju, na které odkazuju.

### *i. “Jacob’s Well”*

I'd wanted a car since childhood. Grownups have cars, I thought. I won't be a grownup until I get a car, I said to myself. At twenty eight, I was tormented by my immaturity. I published some poetry – a collection of rustic verse – and nothing. I wrote two film scripts – and I got myself a car. So what?

I got myself a car, to be a grownup. To be a grownup who saves time, to have my own ride and not have to trudge along by tram with everyone else, with all the pushing and shoving. Nobody is allowed to shove me in my own car.

When I got my car, I suddenly had a lot of free time. I got a bit carried away, in my car that is. Things that had used to take me days to sort out, were now a matter of hours. True, until I got my car, I would sometimes sit and chat with people, I would take a look at something. In my car, I was always in a hurry. After all, I'd got myself the car to be a grownup and every grown up adult person has little time. I got myself a car because I had little time. I got it to get anywhere comfortably and fast. Once I had it, I had to spend the free time it afforded me with the car, driving anywhere comfortably and fast.

And it was this “anywhere” which was the stumbling block. I spent whole days driving through the streets. It was comfortable and fast, but I knew that I wasn't really getting anywhere. My friends advised me against going just anywhere, suggesting I just get my business over and done with and leave the car be. But if I just got my business over and done with, then I'd save so much time that I'd be better off walking. I could have a chat with somebody, take a look at something. I started to get angry. What's the point of a car that's standing? A car has to drive around. And because it couldn't do this by itself, I had to drive around with it.

Sometimes I stopped, furtively. But if I stood for a while, I immediately got hung up about the fact that in that while, I could comfortably and fast get somewhere else. Somewhere that was more right.

In the evenings I would come home exhausted. I envied those who walk the streets and take trams, I envied taxi drivers. They stand and wait, somebody comes, says where to go, and then they drive, sure of where they are going. Their life is easy.

I stopped and wished furiously for someone to open the door of my car, give me a nudge and say: Go go 56 Hampstead Heath, or 6 Wimbledon Common.

The doors snapped, a woman got into my car and sat down on the back seat. Here it is! I started the motor. “Where are we going?” I asked eagerly.

“Away!” answered the woman.

“Away? That's like anywhere, just in the opposite direction to here. That doesn't really help me.”

She said she wasn't here to help me. If I don't want to drive away, she can get out again.

“No, no! Stay put. Would 56 Hampstead Heath be away for you?”

She agreed. I drove to 56 Hampstead Heath.

“We're here.”

“No,” she shook her head. “This is not away. This is Hampstead Heath. Drive away!”

“And could 6 Wimbledon Common be away?”

“Yes, why not, drive to Wimbledon Common.”

When we got to 6 Wimbledon Common I just hit the brakes a little, and then accelerated again. I was starting to enjoy this drive away.

“Where are you driving?” she asked.

“Well, away, of course!”

“No, don't drive away. Drive to 4 Notting Hill.”

I drove to 4 Notting Hill. It was the very same street where she'd got into my car and where we set out on our journey away. A blind alley, culminating in a high stone wall, and a row of blossoming locust trees.

The woman got out of the car, and took a long look at me. I was being scrutinised. In the end she gave a nod and invited me up for some tea. We climbed the stairs to her garret, where she had what looked like some kind of studio, full of paintings, statuettes, vases and gloom. I was invited to take a seat on a low divan. I looked at some of the books that lay around. Small books about stars, flowers, and the Lake District. She went to the next room. She returned wearing a chinese style dressing gown with a design of silver birds.

She brought some coffee and biscuits. We drank in silence. She up at me.

“I knew you would come back, Jacob.”

I looked around to see who she was talking to, but we were alone, and I am not, nor have ever been Jacob. Moreover, I didn't know this woman who had let her hair down and was now addressing me in such a familiar manner. I sipped my coffee, not knowing what to say.

“I have been waiting for you the whole time, Jacob. I have forgiven you for everything, for seducing me like a bridesmaid that spring when we were planting the lime tree for peace with the girls from my school.”

She fell silent and softened: “Have you seen, how the lime tree has grown, I wonder? Have you been there to take look?”

I shook my head, because I hadn't been to take a look at the lime tree. I had lime trees growing outside the windows of my apartment. But I never went to look at them, because I could see them all the time. And I didn't remember any schoolgirls having planted them either. I didn't have a clue who'd planted them. The caretakers, probably. And even if they had been planted by some schoolgirls, I didn't remember having seduced one.

“That's just like you, Jacob. You don't even go to take a look. I know. You'll say that you married me five years later. But you didn't have to do that, silly! Anything was always more important to you than I was, even a mosquito not biting you. Do you remember how you carried me across the stream at Hagley that time? I was wearing my new taffeta dress, and you dropped me right in the middle of the stream. Afterwards you said that you had to slap a mosquito to stop it from biting you. The mosquito flew away. It bit you in later that evening. In the ear. And I was wet through and through. I know, you apologised a lot that time. But secretly you were laughing at how wet and limp I was. You've always been a scoundrel, Jacob. But your blood was sweet. Just like our daughter Lucie...”

I got up.

“Sit, Jacob, and listen. I often sit like this and tell you everything, despite your not being here. Our daughter Lucie...”

“I'm sorry, Madam, but I am not Jacob!”

She gave me a look of understanding.

“You're not Jacob. That's a pity, that you're not Jacob.”

“Why a pity, Madam? I am Joseph...”

“It's a pity. Because I prepared that coffee for Jacob.”

“Oh, in that case forgive me, Madam, for not saying so sooner, and for drinking Jacob's coffee.”

“No, no. You forgive me. The coffee was poisoned.”

Suddenly I felt an icy chill penetrate my whole body. I felt my arms and legs weaken, I felt my eyes close, and a sticky black fog spreading through my head. With an enormous effort I said:

“If - poisoned – then – allow me – to – take – the – blame – for - that – Jacob - myself.”

“Are you alright?” She started and got up. I was stunned by the cruelty of such a question at such a time.

“Yes - I'm not well – the poison is – starting to take effect.”

“What poison?” She exclaimed. “You've eaten something bad!”

“But you said, that the – coffee – was - poisoned.”

She froze, and then burst out laughing.

“Yes, poisoned. Poisoned with my woes, my old grumbling, my ego...”

She laughed until she was out of breath, stirring up the gloom around us. I shot out of the door, pursued by her laughter. Away. Away from her! I darted into my car and started the motor full throttle with a sharp tug. In the gloom and excitement I completely forgot about the high wall at the end of the road.

## **ii. “The Little Violinist”**

I drove away the little violinist, and along with him all my little, intimate acquaintances. I drove them away to look sensible. No, not to look silly. And making a sensible face, I began proclaiming as uniquely correct and extant those things which I had, in fact, never really understood. Condensers, steam engines, air pressure, amperes and kilowatt hours. Everything else I disowned.

The little violinist! He started first, he spoke to me. It was evening. I was in a rage and sad after a spanking. I told him to leave me be, to stop. What was it to him that I was angry. He didn't leave me be. And I wiped my nose and listened. From that time on we conversed. He with his violin playing, I with my voice. We understood each other very well.

I drove him away along with the others, a long time ago. Not all at once. I drove away the whole world to which he belonged, gradually and hard from the day when I confided in my schoolmate Caleb about my friendship with the little violinist. He told our teacher. The teacher came down on me hard. Where did I meet this violinist, what kind of person is he, does he give me any sweets, and what is it that we do together. The worrisome old teacher! I told him that I didn't even know what he looks like, because he's locked inside our radio. The teacher made a disappointed face, then started laughing and said that I'm still just a silly, thoughtless boy. The radio didn't contain any violinist, he reminded me, but an electrical device and some waves. The sensible teacher laughed, and with him the whole classroom. All those who just a moment earlier had envied me my friendship with the little violinist. I burst into tears. Tears of shame and rage.

When I came home from school, I turned the knob on the radio and shouted inside: “You hear me, you midget? Now I know the truth, you're not there at all! There's only devices and waves! You hear me?”

Despite the light being on, there was silence. Then he began to play a strained melody. No, the waves began to play. And I turned the knob again. I turned off the radio. There's no talking to waves. Waves are indifferent to me. Waves are for everyone and for no-one. They creep around everywhere. Even through people. If a person had electrical devices inside, he would play if he wanted to or not. I closed the radio. From that moment on I stopped listening. I stopped listening at home, at school, I didn't listen to anybody, anywhere. When I began listening again, at the age when a person has to start being sensible, when I no longer worried about the world of the little violinist, I listened to waves, if they had to be waves, which were very strong. Let the house shake. And the house shook, even on Saturday night as I was getting ready to go out to have some fun somewhere, to enjoy myself with somebody. I stood in front of the mirror. I looked at myself in another room, and it suddenly came over me again. I smiled. The other room and I in that other room – it's just my own room, reflected in the mirror on the wall, behind which is the facade of the house and the street. But I had come to terms with that a long time ago. It's just a reflection on the surface of the mirror. There you

go, when I stand like this, the surface reflects me... but the surface didn't reflect me. The surface of the mirror didn't show my image. There was just an empty room without me. I was home, safe. I was standing in front of the mirror, to look at my reflection, the reflection of my tie and hair. I patted my body and yes, I existed. I shut the radio, quickly went into the hall, entered my room again rapidly, and loudly shut the door behind me. As if nothing, I stepped in front of the mirror once again. The other room was there, only without me. I stretched out my hand towards the mirror. But no identical hand came out to mine from the other side, no reflection emerged to meet mine in a cold touch on the smooth surface of the mirror. There was no cold surface. My hand was freely entering the other room.

Without thinking I leaped over the frame of the mirror and found myself in the other room. Behind me hung the same mirror, the same frame, and I was looking into the first room I had come from. Up against the wall, right underneath the mirror, where I could never peer, because the head of the other had been in the way, lay a pile of things. A lot of things. A yellow straw cap with a brim, a harmonica, a silver half-crown, a knife, a little windmill, a fountain pen, a watch, books, a little violin with a tiny bow, plimsolls, some letters, papers, crates and boxes. All familiar things.

Wasn't that the hat that Charlie Keeble lost in Year Two? Everyone whispered rumours that it had been me who had stolen it from him. I even had to go to see the headmaster because of it.

And a half-crown just like that one, new and shiny, was what I got from my uncle for my tenth birthday. It disappeared from my shelf after my birthday, then I'd searched for it. I watched my younger brother Thomas. Who else could have... if not him? I watch him continuously with suspicion, investigating.

The letters in the box are addressed to me. The addresses of all the apartments I have lived in. And I haven't received any of them. Here - "Dear Ivan" - signed "Your loving E." That's Eva's writing. Eva's writing fifteen years ago. "I'm looking forward to seeing you very much. I'm coming this Thursday at eight o'clock. Wait for me - I must talk to you." But Eva, I couldn't wait for you, I didn't know about it, I never received this letter. But, I did. "You're a coward and a scoundrel." is what it said on the note I got from her a week later. I never saw Eva again. I just heard about her from others, and searched for her constantly, in every woman I met, I searched for her, found not her, again and again, until I ended up alone.

I rummaged through more and more, bringing disorder to the collection of things and papers where any one thing, receiving it, or having it sooner, could have changed my life totally. Everything there had been intended for me – and it had gotten here, into the other room under the mirror. Someone's been keeping it here.

"Welcome!" I heard behind me.

I turned around. I didn't see anybody.

"You won't see me now". He said. "There's no mirror between us."

"So it's YOU who's taken this all from me!" I shouted. I wanted to look into his eyes, give him a piece of my fist.

"I did take it, and then again I didn't" he said, calmly. "I shared with you, I have to live off something. Yes, I took it. But you have things over there that belong to ME."

“Who are you?”

“You”, he replied. “You, but in this room, in this world. I am you, with a longing, just as you are I, with a longing.

We are living the selfsame life, just from opposite directions. He went silent. I nodded. I knew.

“And now go” he said. “It's not good to stay here long, maybe our little violinist will come. He would be sad to see you again. And then – you have a date in a short while. Don't be late.”

“I'm going. Look after this for me!” I pointed at the things scattered around. I wanted to climb through the frame. But from the other side, from my room, I advanced towards me. My reflection, with the same force, with the same movements.

“Quickly! You have to get to the other side, you must!”

I gathered all my strength. I must. We wrestled. Then the mirror fell down off the wall and shattered with a crash into a thousand pieces.

I live on the other side now. In the place where the facade of the house, and the street is, or should be. In the other room. In my room, in the first room, that is, they found only a shattered mirror. They waited. Then they searched for me, and eventually declared me missing. Someone else lives behind the wall now. I hear voices there sometimes. They tell each other things, they argue, whisper. But I don't understand what about. I'm here. We made up with the little violinist as well as with all the others. I look through and relive the things here and converse with the one I will never see.

Perhaps, perhaps, the ones on the other side will hang a mirror on our wall someday. Perhaps someday a moment will come about like it did that time, when I'll manage to climb back through. Perhaps.

### ***iii. “Teacher and Friend Remains Unknown to the Public”***

The whole scientific world knows that Dr. Joseph S., professor of microbiology and bacteriology at the medical faculty in P., together with Dr. Frederick H., professor of morphology, and Aldrich N., professor of physiology, discovered strange spherical particles,

which cause *gaudium* (a feeling of intense joy) in the human body.

The work of the aforementioned researchers has gathered deserved acclaim. Many however have paused at the first sentence of their remarkable work: “This book is dedicated, in respect and friendship, to our teacher and friend, Francis J.” Yes. Francis J. Without titles, without membership of any learned associations and academies. Just Francis J. without anything, in respect and friendship.

Who is Francis J.? Neither assistants nor family members of the mentioned researchers have managed to discover his identity. But however it may be, one thing is clear. The gentlemen didn't curry any favours with this dedication. The teacher and friend remains unknown to the public.

Their voluminous tome came as a surprise, among others, to one Mary J., when her fourth son Francis brought it home. Francis brought it home under his shirt and wanted to hide it behind the cupboard. His mother, Mrs. Mary J. caught him at it, took the book from him, and gave him a slap on the head there and then, just to be sure. Francis, you see, was a scoundrel, a failing older pupil in Year Five of seven, in school number 97. He gave his mother nothing but worry.

After the slap on the head his mother asked “What have we here?” and “Where did we get that then?”. Francis answered the first question saying it was just some dumb thing. He got another slap on the head.

Then Mrs. Mary J. read the title of the book: *De Globulis Gaudiensis* and discovered that her son was telling the truth for a change. He only answered the second question “Where did we get that then?” after his mother's promise to refrain from giving him further slaps over the head. He told her that he had been given the book by Joe, Fred and Al.

Mrs. Mary J. nodded suspiciously, said “You see, that's what you get from those camaraderies of yours” and locked the book in the commode where she had her photographs, handkerchiefs and a silver medal. She did this because the price of £51 was marked on the back cover, and Mrs. Mary J. took all bills of £5 and above very seriously. She was the mother of six children. She justified her safekeeping of the book saying that she would lend it to him when he was able to make sense of it. Francis therefore, took the book to be lost.

Let us return however to the distant origins of the remarkable work of the researchers we have mentioned.

It was a sunny Thursday in late April. At three o'clock in the afternoon professor Joseph S. called professor Aldrich N. from his office.: “Everything has been arranged, dear colleague. Our work can go on undisturbed. I shall be waiting for you with the instruments in half an hour at the corner of the park. Yes. I have likewise informed our dear colleague from the physiology department. I'm looking forward very much to seeing you again.”

The professor hung up, rubbed his hands together, even gave a little sort of jump. But he calmed down. To be sure he checked the expression on his face in a mirror and entered the laboratories.

Adjunct professors, post doctoral researchers, doctorands, lab technicians and assistants froze to attention. The professor slowly paced down the two lines of staff members standing in espalier, accompanied at a respectful distance by his first assistant, he made stops at the individual tables. The expression on his face remained impenetrable.

“I am leaving on a pressing matter”, he eventually said to his first assistant. “There is to be absolute order here, impeccable work, and no dilly dally, you understand?”

His first assistant stood to attention, almost saluting.

At precisely four o'clock the gentlemen met on the corner of the park. Each carried a small package. They got in a taxi and drove in the direction of Hampstead. They got off at the Heath. They climbed up the hillside, led by the microbiologist, silent and excited.

“We're here, gentlemen!”

The microbiologist was glowing. They were standing on a patch of dry, beat down earth.

In the middle was a little hole. “The interfering factors usually encountered here are currently engaged with their afternoon lessons. We can therefore resume our labours.” The microbiologist added.

The men looked around and with a pleased smile, they opened their packets. The physiologist and the morphologist each took out a green box, the microbiologist swung a brightly coloured cloth bag on a string from his finger.

“I erm, used to have a similar one, you understand”, whispered the microbiologist. He was apologising, but at the same time he was also boasting a little.

The physiologist made a line in the dust with a coin. The experiments began.

Each of the gentlemen pitched ten marbles in the direction of the hole. The first to have their go was the morphologist. The men flicked the marbles eagerly, but with all seriousness. At first it seemed that the game would be dominated by the physiologist, but he grazed his forefinger and then lost turn after turn. The men laboured without any satisfactory outcome for little under an hour.

“That's a dumb way to play”, they heard somewhere behind their backs.

The men got a fright. Standing behind them was a disshevelled boy with his hands in his pockets. The men looked at the boy, the boy looked at the men.

“What?” said the morphologist.

“How dare you!” said the physiologist sternly.

The boy didn't reply, looking the men in the eye.

“Eh,” said the microbiologist with a wave of his hand, “ Don't take any notice of him, gentlemen. He is not here for us. He means less to us than a *volvox globator*, that algal rolling sphere!”

The microbiologist smiled at his apt analogy, and turned to the experiments they had underway.

“But he said that this is a dumb way to play!” fumed the morphologist.

“Really dumb,” confirmed the lad.

The physiologist clenched his fists.

“Out!” He exclaimed, turning a shade of maroon. “Out! You, you, you....”

He was shaking with rage, gasping for breath and pointing at a little bush with an extended right hand, as if the bush contained some kind of door, behind which there were some kind of out.



The boy pulled up his trousers a little and said: "Look here, stop shouting at me sir, yeah, or I'll tell on you that you've been stomping marbles into the ground when they weren't looking sir, yeah."

Upon this the microbiologist and the physiologist turned their attention to the physiologist.

The physiologist went pale, then red again.

"He's lying, gentlemen, yes, surely you wouldn't believe such a, of course, my dear colleagues, I didn't notice, but it wasn't on purpose, please understand, I grazed my finger, yes, I have a wife and, dear friends, please understand...." The physiologist was getting hopelessly tangled.

"That, sir, is a despicable thing to have done!" said the morphologist.

"Impertinent!" said the microbiologist.

"Repulsive!" said the morphologist and took a step towards the physiologist.

"You – physiologist!" said the microbiologist.

The men went for each other.

"Stop fighting, yeah?" chided the boy.

"You stomped marbles into the ground as well," said the boy, pointing at the microbiologist, "and you did, too" giving the morphologist his due.

The men stopped. They adjusted their clothes.

"I have to go", said the physiologist stooping to pick up ten marbles.

"I also have some business..." began the morphologist and likewise gathered up his ten marbles.

Four marbles were left on the little patch.

"So you're going to.....? Well, fine. And I'd looked forward so much. Please understand..."

The microbiologist stood by the hole and couldn't bring himself to pick up his marbles. Eventually he raised his eyes, in which there were tears. He met the gaze of the lad.

The lad understood.

"Let's play for four, sir! Go on, throw, shotgun last!"

A new game began.

The boy attacked.

The microbiologist removed his jacket.

The men did not leave. They gave their back seat advice, and when the boy allowed them to, they joined the game. The first to run out was the physiologist. He begged the others to help him out with a loan, but the microbiologist and the morphologist couldn't lend him any. They were also almost out.

The boy had pockets full of marbles. First he maintained that he didn't do loans, but then he let himself be persuaded and lent them five marbles under oath and forfeit of a slap on the head.

At seven, it was getting dark, the lad announced that he had to go, that he'd get his hide tanned by his mum otherwise. The researchers delayed him, but eventually had to agree that a tanning is a tanning.

The microbiologist, under oath, owed twenty one slaps on the head, the morphologist twenty six, and the physiologist thirty nine.

“So, see you at four tomorrow for the pay back game, mister, mister... lad”, said the morphologist.

“Yeaah, I dunno about that.” said the boy. “We've got school tomorrow afternoon!”

“School?” said the physiologist. “That's nothing. I have school too, we all have school and we'll come. We'll excuse you!”

“We can arrange it with the minister”, said the morphologist.

“The prime minister!” trumped the microbiologist.

“That's pointless,” said the boy, “Don't bother. I had school this afternoon as well, and you see I'm here aren't I? So see you tomorrow at four!”

The boy ran off down the slope to the gardens and houses.

The gentlemen stood on the patch and waved.

At the foot of the hill the boy stopped and shouted: “I'm Frank by the way!” and ran on.

“You see, we didn't even introduce ourselves,” said the physiologist, “He is Frank, and what about us?”

“Hm, Frankie, that's a nice name,” said the morphologist. “Francis, that's a very nice name, very,” said the microbiologist. The streetlights along the path at the foot of the hill came on. The three gentlemen walked back to the city in silence.

Their teacher and friend remains unknown to the public.

#### **iv. “Hornbeam Grove”**

The station is called Hornbeam Grove. It is of the species Little Railway Station – Loner.

It's a long way from anywhere, and the longest way from Hornbeam Grove. The name Hornbeam Grove is not a matter of any concern to the travelling public passing through Hornbeam Grove station.

The station used to be called Line End, because Line End is the closest village – an hour away. But this was a matter of concern to the travelling public. When the conductor called: “Line End!”, the uninitiated passengers would get off the train, despite the fact that they were travelling to Castle Hill or Goodleigh. They put their faith in the conductor. Mistaken, they then complained. About Line End, which wasn't the end of the line.

So the conductor had to call: “Line End! But careful, it's not the end of the line!” But that confused the travelling public again. The passengers would get off the train to ask about what had happened to the conductor, that he was shouting: “Line End! But careful, it's not the end of the line!”, or to see for themselves. And their train continued without them, again.

There is still a guest house next to the station building from the days when the station was called Line End. It's closed now, there's no need for it, the station is called Hornbeam Grove. The travelling public won.

Since then, the inhabitants of the village of Line End don't use the station anymore. As a sign of protest they walk to the Buteley railway stop, which is 5km further away than the little Hornbeam Grove station. The inhabitants of the village of Hornbeam Grove go to Berryford, because it's 6km closer than the Hornbeam Grove station. The residents of Swineham and Bullywell occasionally come to the Hornbeam Grove station, because these villages are closer than Hornbeam Grove, but further away than Line End. Those from Swineham requested that the little railway station be renamed “Swineham”, those from Bullywell that it be renamed “Bullywell”. But they got a memorandum saying that the Ministry of Transport was going to stick with Hornbeam Grove, because it's a morally uplifting name for a railway station.

I didn't know any of this when I missed my train that day at Hornbeam Grove. Had I known, I definitely wouldn't have mixed myself up in anything that day, and my life would have developed in a totally different way. At least I hope so.

I missed my train, and it started to rain. I entered the waiting room. And there it was, waiting for me. There was a metal pole jutting out of the wall in the waiting room, at the end of which hung a longish hand-hold of the type you find in trams.

A hand-hold in a waiting room! That got me excited. That was just my character, that I needed to know why, that it was vital for me for things to make sense. But, a hand-hold in a waiting room?

Maybe the hold isn't a hold at all, I thought. Maybe it's the exact opposite. Some kind of hand release. Yes. You tug it and the whole station building comes toppling down. The want to tear down the little railway station – and why ever not! - and nobody wants to take responsibility for it, so they installed this hand release. But then, almost immediately, I realised the foolishness of such an explanation. Hand holds – or hand releases – with such a function, would not

be placed in a waiting room just like that. A hand hold which causes the toppling of the station when tugged, is usually in the office of the station master, or at least in the baggage collection room.

I approached the hand hold and pulled downward carefully. The station didn't budge. I tugged at it. Nothing. I wrenched the hand hold with all my strength, until I was so tired that I had to hold on to it, to avoid falling over.

It's not for tugging and toppling.

I closed my eyes, and commanded myself to go to sleep. "There isn't any hand hold in the waiting room, there's no hand hold in the waiting room," I repeated to myself, but I knew too well that there was. I was gawping at it. My eyes had opened by themselves.

Why is there a hand hold here?

Perhaps, I thought, perhaps it's a memorial to some illustrious local. A hand hold instead of a plaque. The illustrious local held on, he had a hand hold in his holdings...basically he got hold of a hand hold somehow, and then bequeathed the illustrious hand hold to the station, which... But there was no sign on the hand hold. There was no "This hand hold was held by our compatriot of undying fame, while creating his magnum opus." Obviously! Why would the famous local hold on to the hand hold? A local holds on to his local area, not hand holds! Of course, if it was necessary for him to hold on to a hand hold, then he clearly isn't as illustrious a local as they are making him out to be here!

I was holding the handle of the hand hold again. It didn't allow me to continue my dispute with the illustrious local. It wanted my attention for itself. Why this?

I began to feel anxious. But – Maybe the local population just likes holding on. Every household has a hand hold. The father of the family comes home from work, and holds on for a while. His wife can hold on for a while too, so can the kids. Each member of the family have their own hand hold, of course. Richer families have a special one for guests. They stand, they hold on, and they feel good.

I felt worse. The hand hold was shaking in my grip. I had to calm down. "Hand holds" I reminded myself slowly, "are apparatus fitted for security in spaces where a person's balance is at risk due to the sharp movement of these quarters. Hand holds are so we don't fall over! A hand hold in a waiting room is..."

I ran outside into the rain. I wasn't going to manage alone. The rain had a benefactory effect. The station master surely knows and will tell me.

The station master was sitting in his office, sleeping.

I knocked on the window.

The station master gave a start and started pressing his Morse's telegraph key.

"Tapping again" he murmured "tapping again, and nothing."

"I'm sorry, that was me tapping," I apologised.

“You?” The station master stopped his telegraph transmission and raised his eyebrows.

“Me. You have a hand hold in the waiting room.”

He admitted the fact.

“And what is the reason for the existence of such a hand hold?”

“For people to hold on to.” he replied informedly.

“And do a lot of people hold on to the hand hold in your waiting room?”

“In the waiting room? Why should people hold on in the waiting room?”

The station master was becoming irritable.

“Yes, but you have a hand hold in the waiting room. Why did you put it there?”

“We didn't put anything there!” The station master leaped from his chair.

“You didn't? But there is a hand hold there! Why is it there?”

I retreated, because he was approaching me with a hammer.

“It's there, because it was there!”

He pushed me out of the door, and quickly slammed it shut.

I heard him locking it and closing the latch. I felt like kicking the door, I felt like running away, but for the time being I just went back into the waiting room. I knew that now it was up to me to face the terrible hand hold alone. I was bound by my duty to the railway station, to humanity, to the world.

The hand hold has to make sense. If it doesn't, it has to be removed. Mercilessly. I ran into the waiting room. The blood was pounding in my ears, I could barely see through the sweat and the rainwater in my eyes. With the furious courage only displayed by a coward with no way out, I lunged for the hand hold. I don't remember the rest.

When I came to, I was surrounded by a total darkness, penetrated only by the weak light of a streetlamp beyond the window outside. I was lying under a table, and when I moved I felt a dull pain at the back of my neck, and in my whole body. I felt blood drying on my forehead when I touched it.

I got up. In the pale square of light on the floor lay – the hand hold! I had wrestled with the hand hold and I'd torn it out of the wall, metal pole and all.

I touched the hand hold with the tip of my shoe. It was motionless and cold now. I felt sorry for it as it lay there, cast down.

I am a brute, I thought to myself, a brutal brute.

Outside, the bell heralded the arrival of a train.

My task is completed, I can leave.

“Forgive me, hand hold, I had to, you didn't make sense.”

But does it make any sense now for it to lie here on the ground?

I grabbed the hand hold and managed to jump into the moving train at the last minute. The hand hold lay on the bench across from me.

I'll leave it in the train!

No – I'll throw it out of the window! But does a hand hold lying in the grass somewhere make any sense?

I took the hand hold home. For a while it lay in a closet in the kitchen, then on a bookshelf in the living room. Its uselessness and senselessness deepened. I was responsible for its meaning.

Now I was responsible for it to make sense. I didn't have the means to buy a tram in which to install it. And...

And that was the beginning of my unique collection of hand holds, which made me world famous. For my heroic struggle in the waiting room to be meaningful and thus justified, I began to collect hand holds. From trams, trolleybuses, aeroplanes, rickshaws, boats, and elevators.

So far, 2943 hand holds have become useless, for a single one to become meaningful. The hand hold from Hornbeam Grove won out over all of them. But the most valuable item in any collection is not one that is in it, but one that is not yet in it. How many hand holds are there in the world, anyway. How many?

## **v. “Profession of Ticketholdability”**

A woman with a child, a gentleman with a folding camp bed, two ladies with difficulty, a young woman with a smile, a little boy with a parcel under his arm and a man with a yellow attaché case got into the second car of the number 20 tram.

The conductor came in. The gentleman with the yellow attaché case presented his travel card and opened a newspaper, the two ladies bought a ticket each, the woman with a child wanted one full and one half fare – transfer. The gentleman with the folding camp bed bought two tickets (the bed was empty) the young woman with the smile had her ticket punched.

Nobody else?

Nobody.

And what about the boy with the parcel under his arm? Is he a nobody? Is he not going to buy a ticket, present his travel card, or have his ticket punched? No. The boy was standing behind the folding bed and was looking out of the window. The conductor hadn't noticed him behind the folding bed, but the lad had been noticed by those who had bought their tickets, who'd had their tickets punched, and who had presented their travel cards.

They'd noticed him, because they'd done all those things. And the boy hadn't. They were in the know. Their knowing eyes met. They met to confirm what they all knew, that they all had their integrity, but that there is someone present who....

And the tram went on. One of the ladies was telling the other she isn't at all a bad woman she isn't but putting garlic into meatloaf, that was a bit much. The child stretched his (chewing) gum far out of his mouth - stop it, don't do that - the lady with the child rapped the child over the knuckles of the hand which was stretching the gum. And that's how the gum came to be stuck onto the yellow attaché case of the reading man. The man with the yellow attaché case didn't notice anything, he was reading his newspaper and from time to time looked over at the boy behind the folding bed, keeping an eye on him. For himself, for the others, for a good cause. The man with the folding camp bed leaned on his bed and gazed into nowhere. Perhaps he felt a little guilty that the boy was hiding behind his bed, perhaps he felt proud of it. For if it were not for his bed, the conductor would surely have noticed the boy - and then what?

The young woman with the smile did her smile. There wasn't anything else left for her to do. New passengers got on. The woman with the child, the two ladies, the young woman with the smile, the man with the folding bed, the man with the yellow attaché case transmitted the freshly embarked passengers with looks that said "Attention please, announcement coming." When their eyes connected, they led the sight of the new arrivals behind the folding bed where, in his hideaway, the boy with the parcel under his arm was to be seen. They led them carefully, perhaps so as not to be noticed by the conductor, and not to startle the boy. The new ones understood: They've got him, there behind that bed, they've got him. And they bought their tickets in twos and threes, they showed their travel cards. Because they were of the same confession.

The tram went on.

Then a man in a three quarter length coat got on. The conductor sold tickets and shouted more eagerly.

The man let loose his badge. Ticket control!

Yes, that's him.

We've been waiting for you - the looks said - welcome!

The man with the yellow attaché case showed his travel card, and looked at the ticket inspector. He was the first! Won't the ticket inspector praise the man with the yellow attaché case? No. The ticket inspector carries on, inspecting as he goes.

There followed a general profession of ticketholdability.

Yes yes, yes, yes. We've got everything in order, we do. But wait, it'll all be plain to see, what we're like, it'll all be plain to see. The looks rose, quivered, but did not tell. The conductor has to discover that himself. No telling. The ticket inspector didn't get at all excited by the fact that the passengers had their tickets. He accepted their professions calmly, with the indifference of a high priest. The passengers however, knew what they knew. There, there behind the folding bed, we have him, when everything is over, when everything is nearly over, that'll really be something! And in their hearts, they rubbed their hands together. Nobody glanced behind the folding bed however. Not now, he has to do that himself. The moment of truth was

coming to its fulfillment. The man with the yellow attaché case, who had till now been covering the edge of the bed with his back, moved aside. A gap appeared, which a grown man could comfortably have passed through. The ticket inspector was a grown man. The gate to the sacrifice lay open.

The ticket inspector who had accepted everything due to him and wasn't asking for anything more, noticed the space, and instinctively set out towards it. The passengers held their breath. Now!

No. In the last moment a corpulent lady launched herself into the breach, obstructing him. She was handing the ticket inspector three tickets. Her eyes shone. She had managed!

“Hurry up!” hissed the man with the yellow attaché case.

The ticket inspector gave a nod, the woman stood aside. The ticket inspector passed behind the bed. The passengers became motionless, some closed their eyes. The ticket inspector passed behind the bed, turned and made his way to the conductor. The ones in the know were flabbergasted.

The first to come to was the man with the yellow attaché case.

“What?” He burst out and grabbed the ticket inspector by the lapels. The looks of the others focused behind the folding bed. There was nobody behind the bed.

“Where is the boy?” Exclaimed the man with the attaché case, he let go of the ticket inspector, let go of his attaché case, and grasped the man with the folding bed by the neck.

“Where did you put the boy?!”

He shook the miserable man, who wasn't capable of uttering a single word.

All the knowing people were taken over by a panic. Some looked under the seats, others patted each other down, the man without his yellow attaché case climbed through the folding bed. The ticket inspector enjoyed that.

“You have jolly passengers,” He said to the conductor. He agreed.

“Well, goodbye.” The ticket inspector wanted to alight. He was prevented from doing so by the young woman with a smile who was in tears.

“Wait just a moment,” She urged him, “He's got to be here, they'll find him.”

“Whom?” asked the inspector, attempting to free himself from her embrace. “Who will they find?”

The passengers quietened down and became embarrassed – they weren't allowed to tell. The young lady let go of the inspector.

“They'll find....”

“A melon!” interjected the man with the folding bed. “This gentleman here dropped his melon, so we're searching for it.”



The man with the yellow attaché case nodded his assent, crestfallen: “Yes, my melon.”

“Oh, right,” smiled the inspector and alighted. He didn't feel like having any melon.

It was all over.

The tram went on. The passengers were afraid to look at each other. A child started crying. Some alighted, and the ones who stayed punched their tickets or moved their travel cards to their deepest pockets. Everything had been made ready, almost... but no.

The profession of ticketholdability had not succeeded, for the heretic had not been revealed.

## **vi. “Monologue of a Man over Somebody’s Skull”**

Literature has a bad influence on people. Quite certainly. If I say 'a monologue of a man over somebody's skull', most people will recall Hamlet, Prince of Denmark. A literary image! I'm not saying no to Hamlet, I'm not saying that at all, but a man leading monologues over people's skulls is far more likely to be Mr. Francis Charleston, barber and hairdresser. Or any other barber and hairdresser. Having mentioned Francis Charleston, let Francis Charleston, barber and hairdresser, speak.

And the mutton chops? No, off with with the mutton chops!

Don't take this the wrong way, but you have beautiful hair. By God I can tell. I've been doing this for forty years, after all. Time flies, time flies. I've held many a head in my hands. A dab of Bryl? A little oil? No.

Shall we wet them? No, I didn't think so. Don't take this the wrong way, but having such beautiful hair as you do, it's better dry. A hair net at night, once in a while.

Like Francis Eustace-Tumble. He also used to have beautiful hair like you, dry at all times, and a hair net at night.

Good old Francis.

He lived across the road here, he was a tailor and his wife left him. You probably didn't know him, did you. His wife ran away to Bedford with one of his regulars, or was it Shrewsbury. She was such a full bodied beauty – my wife used to give her the black dye every so often. She had the look of an Italian. And she slipped up. Don't take this the wrong way, but that wasn't nice of her. Eustace-Tumble, Francis that is, never really managed to pick himself up. Even his hair became all sad and creaky. Well, he's dead now. And you wouldn't guess, she came. His runaway wife from Bedford. To his funeral, dressed in black, brought the poor soul a wreath of red roses. Forgive me, rest in peace. Your Gussie. She'd put that in gold letters on the ribbon. Then she stood there when everyone had left, weeping. We saw that, we did, my wife and I. Such emotion. Everyone was surprised that she'd come. Then she came over to ours' and sat here weeping, saying that she had realised what a character Francis had had, that she could only now appreciate his heart of gold, now when it had stopped beating. That she'd gone through a lot, and nobody gives a black dye quite like you, Mrs. Charleston, that's what

she said, nobody. Anyhoo, don't take this the wrong way, but it was very nice of her, to say that here like she did. And my wife gave her hair the very blackest of dyes. And then she left.

At your service, always a pleasure councillor! Do you know councillor O'Neill? He was also at the funeral, Francis tailored for him.

My my, you do have a very fine skin, silky smooth to touch.

Francis used to sit here, just like this. But he was a little pockmarked – oh sorry, it's nothing, just a little pimple, it's – there we go – but otherwise he had good skin. The last time he sat here – He didn't tarry at all, ten days and he was finished – I slide over with the razor, and then I touch the cheek and feel it between my fingers. The skin is spongy. And I knew then that he wouldn't last very long. He just felt a little out of sorts, like he had a flu, and the doctors weren't sure....

Sorry, don't take this the wrong way, you're also a doctor, Sir, aren't you? Oh, you're a philosopher, Sir.

Well, those doctors didn't have a clue. I knew that it was bad, the skin going spongy that's the end, that is. Would you believe that I can tell from that? I'm surprised meself. And it's not a one off. Every time. The skin going spongy means it's over, Amen. I could give you countless examples. And I wasn't wrong, not once.

I'm telling you because, don't take this the wrong way, you are an intelligent person. With your permission, I'll tell you: Doctor, your face is becoming spongy. No, it's not becoming spongy, not yet anyway, but it if ever were to, then you can rest assured I'll tell you straight.

There, bend your head to the right for me. To expose your neck. There, one moment, one moment.

You see, the razor, it does it all itself. Solingen. Hard to find one like it these days.

Expose your neck for me, that's right.

So, it's all over for old Francis. Dear dead Frankie.

Don't take this the wrong way, Doctor, but I'm fond of the dead. I don't know about you, but I... You understand, it builds a closeness when you're the last one to serve them. I did my apprenticeship in Lily street with Mr. Ebb. And even then, as an apprentice, I used to accompany the master to the hospital, it's the general hospital today. And there was enough work there.

I'll confess, the dead are our consolation. You see, there's a dose of passion in it, don't take this the wrong way, not everyone can become a barber, a hairdresser, without talent. You're working on something, every little head is an original. You put your soul into it... And a while later all your work is for nothing. It all grows back on them all. And again. Ah, the pointlessness of it all.

Don't take this the wrong way, but the dead, they are a great consolation. You understand, it's permanent. A creation. Done, once and for all. You understand? If there's any justice in this world, the Last Judgement should come for our effort alone. I don't mean that in any religious sense mind you, not at all, just that it would then become clear as to who worked how. Well.

So sometimes I wish, when I see my customers getting out of the chair, if only he could go straight in the coffin now!

Finished, doctor! Old Spice? Yes, a little Old Spice. And now if you could go here for me... into the light, so I can dust you off. There.

Thank you, at your service doctor, always a pleasure!

**vii. HAMPROD**

**HAMPROD**  
*or*  
**HAMlet Prince Of Denmark**  
**In shortened form.**

A play by Ivan Vyskočil

translated from the Czech by Jakob Keller

second draft

*this translation is dedicated to Jitka*

Jakob Keller, February 2020

This is a translation of the Czech text of

HAPRDÁNS *neboli* HAMlet PRinc DÁNSký ve zkratce

as published in *Nedivadlo Ivana Vyskočila*, Brkola, Prague 2016.

## Synopsis:

Vyskočil's comedic narrative retelling of Shakespeare's Hamlet in the form of thirteen tableaux and twelve commentaries. The author views the famous drama as 'normally' as possible: through the optics of a cultivated, civilised person with no place in their life for the tension of bloody tragedies, because everything can be easily solved (and without the unnecessary bloodshed) if reality is correctly (mis)interpreted and manipulated. If it is accommodated, or if one accommodates oneself to it:

*“Let's make a promise to do everything in our power for it not to be a tragedy. Let's make a promise to try to solve the problem on the level of today, normally. So that everything goes as it goes, and all in all nothing really happens.”*

Normally here also means that the great drama collapses, falling apart, and to the level of small common non/dramas of the kitchen, the bedroom, or the WC, leaving the stripped-down backstage with its low register and banal thought patterns. For Vyskočil Hamlet isn't the central character, he's just an ambivalent, torn intellectual in need of therapy. It is Polonius who is the protagonist here, head of the state apparatus, and strong player in the struggle for power. And this is the main focus of Vyskočil's Hamlet: the primitive fight for power. Naturally then, this normalising retelling doesn't lead us to a tragic end, but to a happy ending which is as suspicious as it is consiliatory: conflicting interests harmonise, and abnormalities are eliminated. This narrative and political “revolution” is aided by parodically schematic psychologising, derived mainly from psychoanalysis, which has the power to explain, to blunt conflicts, and mercilessly cure any anomalies. HAMPROD is also made up of the Bouillon à la Shakespeare, a small puppet theatre performance with culinary utensils and culinary metaphors, which Vyskočil uses to retell the original Hamlet in brief and thick form, taking stock of it, so to speak, before presenting his own variation on the theme.

*Michal Čunderle. Translated by Jakob Keller*

## A Seminar exercise on the play of Mr. William Shakespeare named

### HAMPROD

*or*

### HAMlet PRince Of Denmark In shortened form.

**In short, a lesser-known version of the well-known tale,  
where the tragic hero comes short.**

#### THE TOPIC

*“Shakespeare's Hamlet is the greatest and the best -known tragedy ever written. Its genius doesn't only lie in what is written in it and how, but above all in what is not directly written in it, that which remains hinted at, suggested. And it is this very 'imperfection' which enables the play to be ever reinterpreted and re-viewed.”*

These are the words of Mr. Fergusson, a renowned scholar and expert. You've said it beautifully, Mr. Fergusson!

*“For Hamlet to speak to the contemporary viewer in contemporary language, one must approach it without the usual “apriorisms” and deep-rooted artistic prejudice, in short one must approach it as if one were approaching a living problem, with open possibilities.”*

There you go! And these are the words of Mr. Zadek, the director. First class too. Bravo, sir, thank you!

*“For the old, familiar tale to address the audience of today in a new and surprising way, our performance must not be one of the old familiar tale.”*

Excellent! Mr. Besson, the director, goes even further! Notice kindly that he does not speak about Shakespeare's Hamlet, but about the old familiar story. And he is interested, as he mentions, in our tale, in our Hamlet. Yes, Mr. Besson, Excellent!

*“Let's approach Hamlet as our contemporary!”*

Yes, Mr. Kott!

And let us then approach the other characters in the play as our contemporaries too! Let us view the the matter through the prism of the present, so to speak.

Prism? Oh I hope not!

Perhaps we could say the lens of the present. The lens of experiences, feelings, opinions and the efforts of the audience of today.

And let's also mention, here and now, that in that case it probably shouldn't be a tragedy. That in that case it cannot be a tragedy! Let's make a promise to do everything in our power for it not to be a tragedy. Let's make a promise to try to solve the problem on the level of today, normally. So that everything goes as it goes, and all in all nothing really happens.

Someone could point out, of course, that what Mr. Shakespeare wrote was a tragedy and that therefore, it is a tragedy.

Well, yes, someone can point that out of course. Mr. Shakespeare did indeed write a tragedy. An outright massacrificious, butcherific, bloodcurdling carcassorium. Nobody is denying him that. What else could he have written, in his time? But we should do something about it!

However, because looking at you esteemed viewers it is obvious that we cannot trust you with being acquainted with that good old tale enough to feel a pressing need to do something about it, you see, we have to take time right at the beginning to review and revise the story with you in brief, for you to know it and feel that pressing need, do you see? There you see what you are doing! How you're holding us up! And because it's for you, it'll be a practical kitchen-sink revision!

It won't be that bad. We've prepared you an easily digested and nutritious broth or **Bouillon Hamlet à la Shakespeare**. Cook for ten minutes, stirring constantly.

**(A marionette theatre with kitchen utensils)**

In ancient times king Hamlet ruled the kingdom of Denmark. Heavy weight, iron fisted, hard headed. One day he hit the dust.

**(The introduction of king Hamlet – a meat tenderiser.)**

This blow brought back his son, prince Hamlet, a complex and somewhat divided being, back from Wittenberg university. He rolled up to his father's funeral.

**(Prince Hamlet - mechanical double whisk.)**

His mother however, the newly-widowed queen Gertrude, married Claudius, the younger brother of her late husband, right after the funeral.

**(Queen Gertrude - wooden hand mixer.)**

Thus Claudius leaped onto the Danish throne, and really stirred things up.

**(Claudius - wooden spoon.)**

**Consternation** is mainly felt on the part of prince Hamlet, who is very upset by the cheer. So much so that he is totally beside himself. He takes a stand against his uncle Claudius and his mother Gertrude and keeps banging on about his dead father. They are all dumbstruck.

But lo and behold! Ophelia, the daughter of Polonius, a simple and transparent being, whips up Hamlet's desire and love.

**(Ophelia – Egg Whisk.)**

Hamlet begins to run in circles around Ophelia and tries to get involved with her.

But then Polonius comes in, Ophelia's father and the chief royal adviser, with eyes everywhere, who wants to strain all he can from these inclinations for himself. He cleverly holds the lid down over Ophelia.

**(Polonius – strainer.)**

Hamlet is quite down from the strain of all this, and would rather go off again to university somewhere were it not for...

for, for...

Were it not for his daddy's spirit appearing to him, who says: "Hamlet, my son, I was murdered by Claudius!" He continues, telling the prince that Claudius killed him with a

poison he poured into his ear. “Avenge me! Whooh!”

**(The ghost – a metal, unfolding vegetable steamer.)**

Of course Hamlet, complicated as he was, instead of immediately stabbing Claudius with a dagger, die you blaggard, that's for my father, yours truly, Hamlet, he lets it go to his head and he begins to go crazy. Well, he begins to feign going crazy, to assure himself the spirit wasn't telling porkies, and to make proper preparations for vengeance.

Ophelia is in a bit of a flurry from Hamlet's madness. Gertrude and Claudius are, too.

Polonius is not. He is all fired up. He pronounces that Hamlet has gone crazy out of love for Ophelia.

Rosencrantz and Guildenstern arrive. They are Hamlet's friends and classmates, who are a bit flashy, but all in all basically shallow.

**(Rosencrantz and Guildenstern – spoons.)**

King Claudius has had them summoned, to probe Hamlet a bit, and to find out what he's up to.

But far are they from trumping Hamlet!

Hamlet meanwhile has prepared a marvellous trap for king Claudius. With some travelling players, he has rehearsed a play about the murder of king Gonzaga by his nephew Lucianus, through which Lucianus takes the throne and queen Baptista. It is an old Italian tragedy. In Hamlet's rendition, Lucianus murders the sleeping Gonzaga by pouring poison into his ear. Aha! The similarity is of course purely intentional!

This really shakes up King Claudius! He, accompanied by queen Gertrude, staggers out of the performance.

After this scandal, Queen Gertrude has Hamlet summoned to her bedchamber, to give him a talking to.

Polonius meanwhile, as they had agreed, conceals himself in the bedchamber behind a tapestry, to listen in on the conversation and inform king Claudius about it.

Hamlet enters, all aflutter.

Mummy, mummy, break up with uncle!

My son, my son, that's none of your business!

Mummy! Mummy! Mummy!!!

Heelp!!

At that moment the tapestry moves, Hamlet lunges his blade, he's all ablaze, into the curtain, thinking that Claudius is concealed behind it. Stab! And a dead Polonius falls out instead. Oh dear! Look at this mess!

And after the death of Polonius it's blow after blow.

Claudius sends Hamlet to England, with orders to have him decapitated. **(Blow)** But nor

Hamlet nor Gertrude know anything about this villainy of course.

Ophelia loses her mind following the death of her father, and drowns. **(Blow)**

Laertes, Polonius' son, who cuts a fine figure and is a sharp lad, returns on edge from France, to avenge the deaths of his father and sister on Claudius. **(Blow.)**

**(Laertes – meat cleaver.)**

Claudius' situation is shaky. His throne wobbles. **(Blow)**

And into this mess prince Hamlet returns! **(Blow)** The boat taking him to England has happened to be hijacked by pirates who by some chance have happened to drop him off all alone on the Danish coast. And he happens to appear just as...

These coincidences enable Claudius to elicit Laertes' desire for revenge to aid his illicit plans for Hamlet.

He says: look Laertes, Hamlet is at fault for all of this. We'll organise a fencing match between the two of you, in which you will kill him. For you will have a sharp weapon, whereas his will be a foil. Hahaha!

Moreover, Laertes will taint the tip of his sword with a lethal poison.

Both are poised and on we go!

Queen Gertrude, excited by the fencing, drinks to Hamlet's success.

But she drinks from the wine which the disgusting Claudius had specially poisoned, just for Hamlet, just in case...

The duel continues. Now Laertes scratches Hamlet with the poisoned tip of his weapon. Ow!

And careful! The wounded Hamlet is beginning to smell a rat, and in the heat of the fighting swaps swords with Laertes. And now he stabs Laertes! Oh woe!

Upon this, Queen Gertrude dies loudly of her alcohol poisoning! **(Blow)**

Now Laertes, with his last breaths, confesses all to Hamlet and dies! **(Blow)**

Hamlet, discovering the foul treachery and its vile begetter, skewers the scoundrel Claudius. Finally! Claudius dies! **(Blow)**

Hamlet, poisoned by the scratch, speaking to the very end, likewise dies.

The massacrificious butcherific tragedy ends in an outright carcassorium.

Fortinbras, the Norwegian prince, enters hereupon, as to a set table, and scoops up whatever he can. The kingdom of Denmark.

**(Fortinbras – ladle.)**



So you see where it all leads! And how it ends! Or how it *could* end, if we didn't do anything about it.

And now let's take a look at it through the lens of today.

Let's get on with HAMPROD! From the top!

#### SCENE ONE

*Once upon a time in Denmark, The royal castle Elsinore, Queen Gertrude's chamber.*

GERTRUDE: I am Queen Gertrude, the much-younger wife of king Hamlet, a woman of ripe nordic beauty. And I am filled with consternation in anticipation of coming events. Lo, I hear footsteps, he approaches! But which one?

CLAUDIUS: I am Claudius, the younger brother of the lately late king Hamlet.

GERTRUDE: Oh God! No! So....

CLAUDIUS: Yes.

GERTRUDE: So that means I'm...

CLAUDIUS: Yes.

GERTRUDE: ...after all.

CLAUDIUS: Yes.

GERTRUDE: That is terrible! And what am I to do?!

CLAUDIUS: The main thing is not to give way to boundless sorrow...

GERTRUDE: But a widow! I don't want to be a widow!

CLAUDIUS: Well you've just got to not be a widow again.

GERTRUDE: Yes, but how?

CLAUDIUS: Easy. You'll just get married again.

GERTRUDE: I don't even want to ask to whom.

CLAUDIUS: Don't ask! The way I see it, the grand funeral will be followed by a grand wedding.

GERTRUDE: And won't it be rash?

CLAUDIUS: Oh balderdash! Don't be abashed! It'll be a masterstroke! With the element of surprise! We'll take the initiative and take on all the scoundrels who'd want to cash in on a helpless widow's plight. Well take that, lovebirds, take that! No widow for you! And no empty kingless throne! You'll see how it'll take their breath away! Not to mention those brats the Norwegians, it'll be a smack on the muzzle to them.

GERTRUDE: I'm glad to hear this.

CLAUDIUS: Wait, I haven't even told you how it all happened. So, I come to the garden...

GERTRUDE: Oh no, not this! No! Not now! Some other time, OK? I'm really sorry, believe me, but now, please leave me. I'd like to devote myself to my sorrow.

CLAUDIUS: So I won't tell her how it happened, and off I go. Time's precious.

GERTRUDE: And I am staying alone. I'd like to spend the morning on my mourning. Oh, good grief!!! It's one thing to say mourning, but how? Looking at myself in the mirror I see: This is what I look like happy and this is what I look like sad. Probably a high-neck, tight-fitting dress. And a long, thick veil, to hide the tears. If there are any.

*(Gong.)*

That's all quite plain and clear-cut isn't it? But the fact is that Mr. Shakespeare is missing this important scene! That is because Mr. Shakespeare has wholly dedicated himself to his hero prince Hamlet.

And whatever anyone may think of Claudius, they can hardly deny that he is in possession of

a not inconsiderable talent for successfully coping with the role of monarch.

Take for example the element of surprise!

*“Claudius is the new ascendant authority instituting thought in place of the sword. He is the opposite of the old king, approaching reality with a watchful contemplation. He is an intelligent person, as a king he is apparently more likeable than the 'old' one with his brutal forcefulness.”*

This again, is the opinion of the director Besson.

Between ourselves, Mr. Besson also speaks of king Hamlet as a *“boorish brute and an old idiot, whose death must have been a relief for everyone!”*

But we won't go that far! Now it is important that there has been a grand funeral and a grand wedding immediately after. And that many were aghast.

## SCENE TWO

*Polonius' study.*

POLONIUS: I am Polonius, the principal courtier at this court of ours, so something like a prime minister, if something like that were to exist in this dismal feudalism of ours. And I cannot catch my breath!

So we have a new boss! And he has no great love for you, Polonius, take note of that! I am taking note: No juice comes from a melon, which means the boss has no great love for me.

You've overslept, old boy, you've overslept! But that was to be expected, and don't say it wasn't! If you had trusted your gut, and curried favour here and there, you could have it nicely sorted by now. But instead of that you're neither here nor there... but he did gallop through with it, the shameless so and so! Well, that's the new way of doing things. Dammit! And now he's after you! Well well Polonius, and you'll be very glad if it's only the scrapyard for you! Ah, idle talk! I'm in the soup. Let's hope it's not too hot.... I go to the window and look out. And I see my son, Laertes. Lo and behold, it is the young gentleman, our son. High time for him to set off for France! As long as the boss is willing to grant him his munificent consent. Let's hope they don't poke around in his bags. By thunder, would that he were there already! Holding our little back door open for us, just in case...

*(Gong.)*

The change of management must have taken the wind out of Polonius' sails in particular. And who else? Polonius is still the principal courtier. He attained this ultra-important post under the late king Hamlet. As his man. His right-hand man. And if king Claudius really wishes to reign in his own way- and we know that that is what he wishes - he urgently has to sort out - whom?

Lord Polonius.

Polonius knows this all too well. King Claudius is not open to compromises. He swung up onto the throne and he is a radical.

But king Claudius is also a realist. He knows he has to get rid of Polonius as soon as possible. He also knows, however, that he can't do it before he is firmly sat in his own saddle.

There you go! And this vital fact, this fundamental conflict of power and drama, is not something that a viewer notices straight away in Mr. Shakespeare's version. This usually evades our notice, doesn't it, dear viewers. Mr. Shakespeare has both gentlemen, Claudius and Polonius on stage behaving as if there were nothing of the sort in the air between them, as if there were nothing the matter. But that won't do, will it? It's all a trick. Of course it won't do at all. Why else would Polonius react to this situation by packing his son Laertes off out of

Denmark in such haste, with such impatience, on such short notice? And, to France? And were it not for the family complication with his nephew-turned-son Hamlet, with which king Claudius hadn't counted, which caught him off-guard, the rest of the play would most probably present king Claudius dealing with Polonius. It would likely be a one-acter, and end up as a farce.

However...

However, however...

### SCENE THREE

*Prince Hamlet in the garden.*

HAMLET: I am Hamlet, prince of Denmark, and if there is anyone who has been bowled over by what has happened, it's me. Now I need to calm down though. Look Hamlet, you have a book, so read! I am reciting my vocab from an English Phrasebook, words words words! It's really gotten me. I'm festering... my mum has got married! Scarcely had my departed father been laid to rest when mummy went and married again. And whom? That... Uncle! Such a wimp, such a nothing... that daddy towered over with all his being, a fool worthy only of ridicule. That is what she is marrying! And that is what she is shackled up with now, canoodling. Yuck! Instead of waiting for me to come back, when daddy finally died.... What? Did I say "finally"? I hope not! But yes! I wanted to say that everybody is.... Final. Finite... Unfortunately! Didn't I hurry back fast enough, when I got that most heartbreaking news, to be with her as soon as possible?! We could have fallen into each other's arms so beautifully and she would have sobbed so bitterly on my breast. And we'd always be together. She, beautiful with a sad smile on her lips, would reign as queen, and I, I would advise her, help her, and do my best to cheer her up. I'd quote the philosophers, I'd tell her wise anecdotes, and regale her with tales of student life. That would be the life! And it's all gone to shit! - Hamlet, language language - But I'm so wretched and torn apart! - But you're an intellectual! - Yeah yeah... bollocks! - Really!- To be here or not to be here? That's the question! No, I'm not going to stay here with them! I'll show them! I'll leave! That'll make them goggle! ...but if I leave I won't be here anymore. And then they won't have anything to goggle at, there'll be nothing to see, nothing to silently remind them of their guilt. And he - he won't see me pretending not to see him. No, you'll stay here for them to see you, they'll see. I'll show them! - But what? - Oh, we'll see about that. Yeah, but what am I to do in the meantime? Hang around malingering and torturing myself? ...Dammit who's loitering here now? Or should I say frolicking? Hm. I wonder how this kind of carrying on came to Denmark? And isn't it the little Polonius girl? And all grewed up? Well, I guess so. Hm, hm... No this is nothing for you, Hamlet! For one thing you are wretched and torn apart, and thus are in no state of mind for this kind of thing, and for another this isn't a girl from a royal house, and therefore nothing for you! - And who could mind, that she isn't of a royal house, what? And who would definitely mind, if I were to.... - Well, I do believe I've fallen in love! And that I *will* write to her with my ardent declarations! And that I *will* meet with her! And I *will* court her! And I will not give up! You just wait and see!

(Gong)

We've brought it on thick and fast in prince Hamlet's very first appearance, in order to make obvious everything that you can find in Mr. Shakespeare's text. Mr. Shakespeare however, serves everything wrapped up in all kinds of chit-chat and art...

What is obvious, is that Prince Hamlet, despite clearly being sensitive, intelligent, handsome, educated, young, basically quite nice, is a little bit unusual. Nowadays we'd say that our poor lad is suffering from an enormous Oedipus complex.

Yes, the Oedipus complex...

The Oedipus complex... *(as if starting a formal technical introduction)*

No! Let's not get into the Oedipus complex now! It's enough to say that he is suffering from it, we all get it!

But the audience...

The audience either know, or don't know but they trust us. And if they don't know, then they will remember this term, and they will fill in the gaps in their knowledge in their own time.

Or, they will just use the word, as if they knew what it meant. Anyway, I hope we've made all the particulars very obvious in our demonstration, haven't we? Let's not get caught up on that!

The important thing is that what we have coming into play here, is a considerably subjective, even solipsistic, agent of distortion and complication.

Objectively speaking, the behaviour of the young man certainly isn't what Denmark, given the situation it is in, would need and expect of her son at this time!

#### SCENE FOUR

*The royal bedchamber.*

GERTRUDE: I am Gertrude again, and I am not exactly over the moon about the fact that Claudius is getting used to dragging that throne of his, and that kingdom of his, all the way here, into our bedroom. He is totally, head over heels in it. It's terrible, how guys so easily get interested in something new! How quickly they become irritating boring blockheads. No way! So, Claudie, how's it going?

CLAUDIUS: Ah, it's you!

GERTRUDE: Is everything good good good?

CLAUDIUS: Yeah, fine fine fine, Trudi! You know, being king really is a damned tough grind, but it's going very smoothly so far! Touch wood! And I'm telling you, it was high time that someone properly took the job in hand around here! Those... parasites would steal whatever they could if I let them, and everything would go rotten in our beautiful Denmark. Including us, my darling!

GERTRUDE: Oh you, reformer you! I wouldn't have thought you had it in you!

CLAUDIUS: You didn't, did you? I probably have it in my blood. And after all that time spent tagging along and clowning around at court, one tends to notice a thing or two, and figure out a thing or three, you know? One learns to perceive and ponder, penetrate and prepare... you just pick up a lot. And then all it needs is the qualitative leap, strong nerves, a steady hand...

GERTRUDE: And what about passion? I often wonder whether your his oh-so royal highness feels any passion for me at all anymore?

CLAUDIUS: Oh! But Trudi! More than ever, and ever more! Look! Smoochie, smoochie smooch! So, there you go. You know that I am doing all this damned work just because I love you, for you, my pussycat! And now I'd like to get back to work.

GERTRUDE: So, smoochie smoochie smooch, my kittycat?

CLAUDIUS: But of course! Smoochie smoochie smoochie smoochie smooch!

GERTRUDE: Listen, aren't you also feeling a little hot in here all of a sudden, smoochie? I am loosening my dress and pouring wine into a glass. And aren't you a little thirsty as I am, smoochie?

CLAUDIUS: Damn, smoochie, I am! I take the glass, I lift this chalice...

GERTRUDE: And at that moment there is a rustling sound behind the door.

CLAUDIUS: Did you hear that? Wasn't it behind the door again?

GERTRUDE: But Claudie, that was just the wood in the fire!

CLAUDIUS: Yeah, wood! Yeah, in the fire! That or the dear young man our son is snooping

on us behind the door again!

GERTRUDE: But Claudie!

CLAUDIUS: No buts! He's disturbing us all the time! Whenever we're alone together for an instant he starts rustling or coughing somewhere around the corner! And then you go asking whether I love you or not! How can I feel any passion here? It's impossible! I'm getting a tic, I'm becoming neurotic! No! That boy ain't normal!

GERTRUDE: You can't talk about him like that, Claudie!

CLAUDIUS: I can't? So I can't. And what about him? He can? Do you know how he talks about us? And I don't mean in private like this, but in public!

GERTRUDE: He's still a child, he's too sensitive.

CLAUDIUS: And I'm not? I'm so sensitive...

GERTRUDE: Oh please, grow up and take a hold of yourself! And keep in mind that Hamlet is our beloved son.

CLAUDIUS: Darling, if I didn't have a good hold of myself, and if I wasn't keeping this in mind all the time, I wouldn't have any of these stupid worries, do you understand? Day after day my desk is covered in reports – and most of them are from those friends of his! - about our dear son spouting complaints about us, about how he undermines our authority, our sovereignty! He is inciting unrest, the show off! He is making himself popular! And all this now, when we should be demonstrating our power and firm hand! We shouldn't be allowing anything like this, to anybody! And here we are, like an old ass...

GERTRUDE: Well, I'll tell you something that your snitches haven't snitched about yet. Our Hami has fallen in love.

CLAUDIUS: What?

GERTRUDE: You see! That's what he needs. And us too! Love! That'll calm him down, and take his mind off things...

CLAUDIUS: If it doesn't end up driving him totally nuts!

GERTRUDE: Claudie!

CLAUDIUS: Sorry, that just slipped out. I wanted to say, that I am also hopeful.

GERTRUDE: That's better. And aren't you going to ask whom he's fallen in love with?

CLAUDIUS: Of course he's fallen in love! I mean, of course I'll ask! And who has our Hami fallen in love with? Who's the lucky girl?

GERTRUDE: Ophelia.

CLAUDIUS: Really? Well, that's lovely! And, who is that?

GERTRUDE: The little Polonius girl!

CLAUDIUS: Well that's getting me started! That's the last straw! The Polonius girl! Don't you understand, that old Polonius is the one person we have to get rid of as soon as possible? For all this to make sense, we have to get his finger out of the pie! Wasn't he, isn't he still, the **spirit** of our departed predecessor and his whole stupid government? Isn't this old swindler the only brains and spirit that my brother had? And then our son goes and does this to us! Polonius joining the family!

GERTRUDE: Darling, I understand, but I don't get you. I don't think anyone said anything about our Hami marrying the girl. Think about who he is, and who she is! That's totally out of the question. What we need is for our Hami to calm down, to sow his wild oats, to get it out of his system if you will. We want to be able to talk to him in a reasonable way, don't we? And the sweet thing is perfect for that. And then he'll come to his senses. And Miss Polonia's behaviour and designs could then provide very good reason for their family's presence at court to be no longer welcome.

CLAUDIUS: I'm amazed. Well, Trudi, pussycat, I really don't recognise you like this!

GERTRUDE: Oh you! You men! You always complicate things with that reason of yours. And you always want to show off and fight like totally unreasonable boys, isn't that so?

CLAUDIUS: Boys will be boys, smoochie smooch...

GERTRUDE: Oh, weren't you saying something about raising your chalice and feeling kind

of hot?

(Gong)

Unprejudiced as we are, we cannot but acknowledge and admit that the tolerance and benevolence of king Claudius towards Hamlet is genuine. And perhaps even excessive.

So you maintain that it is queen Gertrude who is behind this tolerance, because the king loves her, and because she seems more on Hamlet's side than on the king's? Yes, of course! But surely we'd expect a king to be capable of finding some way to "pacify" a prince, independently of the queen and without her knowledge, no? Especially if the king really were the type of villain that Mr. Shakespeare and his hero make him out to be. If that were the case, an effective and convincing "unfortunate accident" shouldn't be a problem to arrange, should it? But king Claudius doesn't do this.

Why doesn't he do that?

Queen Gertrude, the real cause of the problem, sees Hamlet's love as a solution. And that is quite clever! But she uses Ophelia as the **instrument** of Hamlet's pacification. Mr. Polonius is of course also aware of the possible consequences of this solution. And he begins to use this **instrument** himself.

#### SCENE FIVE

*Polonius the dad.*

POLONIUS: I am Polonius again, now considerably restless. I walk to and fro, and I don't know how to begin. Ophelia, my darling daughter, I have heard tales about some sort of goings-on between you and a certain... prince Hamlet. Please, tell your old daddy that these stories aren't true, that it's all just gossip.

OPHELIA: I'm Ophelia again, and I'm pretending I can't hear.

POLONIUS: Did you hear what I said to you, and what I asked you to do? ...Silence? That's also an answer! What's going on between you? Tell me!

OPHELIA: Nothing.

POLONIUS: Aha! I knew it! And what kind of nothing?

OPHELIA: Just nothing. Well, he loves me, that's all!

POLONIUS: Well well well! He loves her! And what about you?

OPHELIA: Well, I love him too!

POLONIUS: You love him too?

OPHELIA: Well, yeah!

POLONIUS: Heavens above, well yeah, she loves him too! You total bimbo, this now, what about me, in this situation? Ophi, don't you see that, that they, this against me with this and then all the more, and then it'll all go to that and whatnot? As if it weren't enough with all that, now you go and do this? With him! You want to make me a grandfather? An extramarital grandfather? He'll just get you, and then what? And don't say he won't, I know all about all that. And where will you be then? You don't think he wants to marry you, do you? Him! You? Well then! Who are you? And who is he? And then we'll have to slink off, in disgrace! And them, them there, it would suit them perfectly! How much has happened between you! Tell me!

OPHELIA: Well, nothing's happened.

POLONIUS: What exactly do you mean by nothing? And tell me the truth, out with it!

OPHELIA: Well, he writes me letters and stuff... and we meet and stuff.

POLONIUS: And?

OPHELIA: And he talks...

POLONIUS: And?

OPHELIA: He talks.

POLONIUS: And?

OPHELIA: He just talks...

POLONIUS: And what does he say?

OPHELIA: That I'm beautiful and that he loves me and that he'll never...

POLONIUS: Ah yes, same old story! He's chatting you up. And what else?

OPHELIA: Nothing else.

POLONIUS: What do you mean, nothing else? How come? I know what men are like, I know what they...

OPHELIA: Yeah but that's the thing, there's nothing else, dad! He just talks and talks, talks so beautifully that I get all flustered, and then all he does is sigh in that unhappy way, which gets me all flustered again, and that's all. Nothing else! Always nothing! And dad, I know that he wants to...

POLONIUS: You shameless hussy!

OPHELIA: No, seriously, dad! He's different, trust me! He's so beautiful, in his suffering and unhappiness. And I really feel, that I could... that I, that both of us together...

POLONIUS: Just you dare! You crazy bimbo! And if it really is as you say it is, though it really is almost impossible to believe, then we can thank our lucky stars! Then there genuinely is something wrong with the guy. (To Ophelia:) And you listen carefully now and remember: You'll give back those letters of his, and politely make it very clear to him that it's all over between you! Do you understand?

OPHELIA: But dad!

POLONIUS: No buts!

OPHELIA: He'll go mad!

POLONIUS: He won't go mad! Not from that! And even if he did, they can pay for it, and we can't! You'll do as I say. And if not, you'll go to a nunnery! I won't allow any hanky panky! And now get on with it!

OPHELIA: (*leaves in tears*)

POLONIUS: Stupid clodpole! Poor girl.... But still, Polonius... I think, I shake my head, I am clearly going through something in my mind. But what? If that's all there is to it, and it probably is, then there's probably something else to it! Hm... Look, when you calm down as the father, you should probably think it all through as good old Polonius. Yes! And maybe, inconspicuously, I could...

(Gong)

Mr. Polonius is cleverly using this countermove to enter the machinations that others are playing, for it all to start playing into his hands. Mr. Shakespeare adapted that Polonius nicely didn't he! When you get an inkling of who Mr. Polonius is, when you get an inkling of the fact he's now in it for all or nothing, his activity has to appear like the activity of an old senile swindler, scoundrel, smart-ass and scallywag, scamp and scammer.

Whatever you want! Mr. Polonius has to appear to be a comic counterpoint and sparring partner for the hero Hamlet. He has to be a fool, the butt of Hamlet's irony and humour. Well, and the hero? He has been walking around Elsinore and the surroundings in the meantime, and has continued making unseemly comments. Nothing suits him, and he's wondering what to do next.

And king Claudius?

King Claudius: still nothing!

## SCENE SIX

*A dark corridor in Elsinore.*

HAMLET: I am prince Hamlet again. Unable to sleep, I amble through the corridors of Elsinore and stop at the window in the pale moonshine. Oh, how beautiful she is, how I love her, and nothing! However I try to do it, it's impossible! I always end up thinking of my mother and that... that... this is for you, you wimp! I drive my imaginary rapier into the imaginary Claudius, who falls dead. So! - Hamlet, what have you done? Why, you've killed him, you nasty murderer! - No, I'm not a murderer. He's a murderer! - Hamlet, get a hold of yourself! You've got a screw loose! - I know, it's disgusting, but oh to be able to punish him for everything! And to have a great, sacred reason for doing it! Daddy... - Methinks I saw my daddy. And that I heard footsteps... - But no, it was just his portrait here. My daddy, in oils! How great and noble he was! A real king! Daddy, tell me, what am I to do? Tell me, and I'll obey! You could tell me what to do to him... You're getting all mixed up again. You should go to sleep, Hamlet! - Yes, to sleep, just to sleep, and forget about everything. To sleep, perchance to dream... - Yeah but the rub is, I can't walk past that bedroom of theirs without stopping behind that door... - Daddy, surely that deserves punishment! - Is there someone there? I listen. It seemed to me that there was someone here! - I think, Hamlet, you've just been imagining things again...

(Gong)

That nothing positive would come of the plan with Ophelia was something that could have been expected. No no, Oediposis does tend to provoke such plans, but it wouldn't allow him to go through with it. If it did, he'd be through with it. Everything would be as Gertrude had hoped, and we'd be through with the problem and the Oediposis. But that is beyond Hamlet's current possibilities. Of course, this failure, crowned by the fact that Ophelia broke up with him following the orders of Mr. Polonius, makes his state of mind and behaviour even worse. Now he really is being rattled by it all! He is going mad with love and helplessness! But it still needs the final instigation, the higher purpose leading him to action. The Spirit!

## SCENE SEVEN

*At the Polonius' home.*

POLONIUS:

I'm Polonius going, where even Claudius goes alonius. I'm looking into, and sometimes I even make notes in my little notebook. Cucumber is ripening. Wouldn't it be suitable to give him a little fertiliser? Correct, Polonius! It seems that as long as Cucumber ripens in this way, Melon can't touch you! The question is, how long can our dear young Cucumber keep on ripening, before he gets bloated and bitter. What then? Then we'll have to do some stewing and pickling! We'll get him in a right pickle! What it needs is for Cucumber to go straight for Melon's stalk, then Melon will have to defend himself, will have to want to tick off Cucumber. And then he'll be stopped by Pumpkin! She stands behind Cucumber. And then the only thing left to do will be to make sure that he, Melon, is helped out by none other than the experienced gardener. Then Melon will have to be grateful. Well, Polonius, let's try and do something about it.

(Gong)

Sorry, Mr. Shakespeare, it seems that, after all, it might not be you adapting Mr. Polonius into



the role of the harmless comic old man, but that he is adapting himself for the role himself. To reach a normal solution, it is sometimes necessary to use abnormal means! Polonius has enough presence of mind for that!

And in the situation, where Hamlet almost has to leave it all, at the eleventh hour to be exact, prince Hamlet is visited and directed by his departed father's spirit.

Look, nowadays we can all think whatever we want about visitations by spirits, but one cannot deny that this kind of spiritism is in line with the spirit of feudalism, it's lifestyle, and the feudal dramatic spirit. A spirit here, a spirit there, but the objective was attained.

## SCENE EIGHT

*Queen Gertrude's bedchamber.*

CLAUDIUS: I am king Claudius. And as you've heard yourself, my dear, our plan with the girl doesn't seem to be coming off.

GERTRUDE: But Claudie, I know Hami is in love with her, that's safe to say!

CLAUDIUS: Unsafe, my dear. His love is very unsafe!

GERTRUDE: It's all because of his love. He takes after his mother, you know, Claudie.

CLAUDIUS: I hope I survive that, Trudi! But it's all playing into the hands of that swindler. He's cleverly blocked that girl of his, and now he's hoping our move will be to ask **him** to deign to give **his** munificent permission for **his** daughter to start meeting with **our** beloved son, who's allegedly mad with love for her! As if! And he probably wants **us** to ask him for his blessing. And that's out of the question! Let nobody think, that I can't think! We am not such a madman! I know what I'm doing, and I know what I want! If only we knew what's bouncing around in his coconut.

GERTRUDE: But Claudie!

CLAUDIUS: It's just tiring! It's the same old thing around and around. It's constricting me, it's draining me of my peace and strength, it's ruining my plans, and all in all it's really pissing me off.

GERTRUDE: Claudie, darling, you mustn't talk like that! Be patient, and everything will be all right, you'll see. I can feel it. You know, us women, we feel...

CLAUDIUS: Yes, I know, but...

GERTRUDE: And what about Hami's classmates, whom you've had summoned? That Rosenkrantz, and the other one! Maybe they could...

CLAUDIUS: Yes. So far they've discovered what everyone knows already. That he's off his rocker, that he's crazy, do you understand?

GERTRUDE: Claudius?!

CLAUDIUS: Apart from that, I have reports that aside from the usual: inciting rebellion, insulting our sovereignty, and similar crimes, he's been seen of late, playing with a knife! Too often! And that's dangerous! They say that he stabs the air, or bushes, when he is alone...

GERTRUDE: I hope he doesn't do himself any harm!

CLAUDIUS: That's what I mean, he needs treatment!

GERTRUDE: Has he harmed himself?

CLAUDIUS: No, I mean to make sure he doesn't harm himself. Or anyone else for that matter...

GERTRUDE: Oh don't start with that again! I've told you before, how it is, and how it's going to be! He may be a little bit crazed, but he's not crazy! Or do you want to...

CLAUDIUS: I think all I can do is shrug my shoulders in resignation, and throw up my arms in despair. There's no point talking to her about this.

GERTRUDE: You saw how he changed, when those actors arrived, didn't you? How he brightened up suddenly, how he welcomed them, and how full of interest he is now. And how he invited us to the performance he's preparing with them, wasn't that nice? And how it really matters to him, that we come? Well, don't you think that's normal, and lovely? Oh, art is so

powerful! Almost as much as love! You'll see that theatre will help him. He's always had thespian talent hasn't he. Do you remember how beautifully he recited as a little boy, with such feeling! (*She recites Humpty Dumpty sat on a wall, lisping as if she were the little Hamlet. She really gets into it, she is moved and enthusiastic.*) Haven't I always said that he should study at drama school instead of all that philosophy? Philosophy just confuses and mixes up the mind! But you didn't agree.

CLAUDIUS: That's easy to say! But did we know anybody at the drama school?

GERTRUDE: So why not just get him a theatre? He just needs something to put his mind to, he has to find something fulfilling! And we'll make a point of going to that performance, and clap as much as we can. Look how excited I am! You should be excited too, Claudie! No?

CLAUDIUS: Well, fine, I'm clapping too then.

GERTRUDE: You see, how much fun it is!

(Gong)

But as we know, they didn't think the performance was much fun at all, and they didn't clap. True, Claudius' palms were itching for some action, but more for that of the slapping than the clapping variety.

The play was a renowned Italian tragedy about the murder of king Gonzaga by his nephew Lucianus, who stood to gain the king's throne and queen by the murder. Hamlet's improved version had Lucianus murder Gonzaga by pouring poison in his ear. See, how the information from his spirited father was incorporated. It was a scandal! But the young man is well and truly mistaken, if he thinks that his diagnostic sociodrama is enough of a trap to incriminate Claudius. He creates such a stuffy, embarrassing atmosphere during the performance, not only by totally compromising Ophelia, but mainly by giving Claudius and Gertrude a running commentary, that the only possible solution in the given circumstances was to leave.

Whatever the actors were or weren't depicting on stage.

It's worth a mention here, that Mr. Polonius was at the prince's side all the while he was making arrangements with the actors and preparing the play. Polonius probably knew what and how they were going to perform all along. And he definitely had enough sense to realise what meaning, and what effect, it could all have.

So Prince Hamlet made his attack in front of many witnesses. Now it was a scandal that couldn't be brushed under the carpet, and hushed up.

It's high time to do something about it! It has to be sorted out!

## SCENE NINE

*Claudius' chamber.*

CLAUDIUS: I am Claudius, beside myself with shame, humiliation and anger! It's all on his head now, the freak. It's pretty clear to everyone now, that he is a madman! A dangerous madman! We have to get him out of here, immediately! It's a matter of life and death now! And that means the fun and games are over! We have to think about our security, our sovereign security, our national security. That is our duty to the crown and to Denmark. He's asking for it, so let him have it! And no mercy!

GERTRUDE: I am Gertrude and I am also deeply shaken by what has happened. But I am even more shaken, Sir, by your behaviour. I must be dreaming! What the hell are you playing at? And you claim to love me? Is this the behaviour of a king?!

CLAUDIUS: Madam, I cannot allow, you understand, we just cannot allow...

GERTRUDE: We won't allow, Sir, you understand, and will not tolerate anyone calling him a lunatic!

CLAUDIUS: But he is a lunatic!

GERTRUDE: Maybe for you Sir. But not for me! And he mustn't seem so to others.

CLAUDIUS: Then I'll go mad!

GERTRUDE: By all means, Sir! You can! It won't do you any harm, you've made it to king! Even if you were a raving lunatic, you'd still be a king and not a fool!

CLAUDIUS: But we have to...

GERTRUDE: Sir, if you were to really lose your mind, and wanted to push through these disgusting plans of yours, then you'd have to get rid of me first, do you understand, Sir? Were you to find the courage, and were you to succeed.

CLAUDIUS: What the hell am I supposed to do?

GERTRUDE: Well you can watch your language, for one thing, and not be such a wimp for the other! Behave like a king, Sir, if you can't find it in you to be a loving father! We are going to our bedchamber now, and we shall have our son Hamlet summoned, to have a little motherly chat with him. In the presence of Mr. Polonius, if that were what you desire and require, your majesty.

CLAUDIUS: Nooo!

GERTRUDE: Or in your own presence, then you'll have it all first hand. We'll I'm off!

CLAUDIUS: I'm off too. Completely. Paralysed. I'm in the soup. I'm.... dammit. I'm going to go ... and pray. That might soup me up.

(Gong)

I'm sorry, but we've had a question popping up its head here for some time, and we have to give it expression now! This "heroism" of prince Hamlet, who is it actually helping? Who could have any interest in blocking king Claudius and some planned new course for the government of the country? The nearest neighbours, the Norwegians? Most likely. But Mr. Shakespeare is an Englishman isn't he? And prince Hamlet is his hero, isn't he? And Englishmen didn't particularly love those Danes, did they? Doesn't king Claudius say:

*"And, England, if my love thou hold'st at aught--  
As my great power thereof may give thee sense,  
Since yet thy cicatrice looks raw and red  
After the Danish sword, and thy free awe  
Pays homage to us..."*

So what is the real story with the "hero" Hamlet and the "villain" Claudius? Here we have prince Hamlet coming in to meet king Claudius. He sneaks in, unobserved. And the king is literally on his knees, deep in the soup, if not in prayer. This would be an excellent opportunity to kill the king! Of course it would! If the person in question really wanted to do that! But prince Hamlet is throwing away this excellent opportunity. You say, that it is because he is planning some more refined and perfect revenge? Well, perhaps! But the true reason, again, is his complex! The complex would never allow something so direct! Like every complex, Oediposis only thrives on fantasies and talk. It hinders true action!

And a nasty case of full-blown Oediposis becomes very apparent during Hamlet's conversation with Gertrude in the bedchamber, where he seems more like a betrayed lover speaking with his unfaithful mistress than a son talking to his mother.

And Mr. Polonius is present during this unpleasant conversation of course, for a while, behind the tapestry.

And if anybody is truly a poor wretch, suffering at their wits' end, in need of help, it's king Claudius. Are we on the same page?

SCENE ELEVEN

*King Claudius' chamber.*

GERTRUDE: I am Gertrude and I run in horrified, shouting. Claudie, oh Claudie! Help!

CLAUDIUS: What's going on?

GERTRUDE: Hami...

CLAUDIUS: What is it this time?

GERTRUDE: ...killed him!

CLAUDIUS: Who?

GERTRUDE: Polonius!

CLAUDIUS: What?!

GERTRUDE: Yeah! But he didn't mean to! You know, somehow he moved a bit as he was standing behind the tapestry. And Hami, all angry and everything, just shouted *Rat!* And before I could... he stabbed him!

CLAUDIUS: Oh damn!

GERTRUDE: Yeah! And Polonius gave a scream from behind the rag, fell out and says: he's killed me! I'm dead! I'm dying!

CLAUDIUS: He really said that?

GERTRUDE: Yeah. And then he was dead on the floor, blood everywhere! Claudie...

CLAUDIUS: Well, he's probably done for.

GERTRUDE: That's what I've been telling you!

CLAUDIUS: Why else would he say that?

GERTRUDE: He killed him, but he didn't mean to! It was an accident!

CLAUDIUS: What a horrific thought! If I'd had my way and it had been me behind that curtain, then I'd be a gonner.

GERTRUDE: Yes, good for you. Such luck! But now, Claudie, you have to save him!

CLAUDIUS: How can I save him, if he's dead?

GERTRUDE: No, not him! Hami, of course! Save Hami, you understand? He has to leave immediately! He has to get away!

CLAUDIUS: Where?

GERTRUDE: Maybe England.

CLAUDIUS: Now? But a moment ago I said that....

GERTRUDE: A moment ago isn't now!

CLAUDIUS: Yeah, now he's a murderer!

GERTRUDE: No, now he's a lunatic! He went mad all of a sudden!

CLAUDIUS: But what can I do about it now? If it wasn't Polonius of all people! You know who it is, what kind of contacts he has, what influence he has, how many people he knows. Everybody knows, what our relationship was like. And everybody is going to think that this was my doing! No! We can't just brush this under the carpet! I can't cover for a murderer, even if he is our son!

GERTRUDE: But you're the king!

CLAUDIUS: You're only realising that now? Then you should also realise how fragile our situation is, all thanks to our son...

GERTRUDE: Claudie...

CLAUDIUS: And also that our neck is on the line here. Isn't it the sacred duty of a king to defend law and justice? And harbouring a murderer...

GERTRUDE: He's a lunatic and not a murderer! Everyone knows that, and everyone will understand that, when you tell them... Please understand.... Claudie, if you don't want to, if you love me...

CLAUDIUS: Trudi! We'll try.

GERTRUDE: Claudie!

CLAUDIUS: Where is he?

GERTRUDE: He is hiding the body.

CLAUDIUS: On top of it all! Tell him to stop immediately. He has to go! Now!

GERTRUDE: Thanks!

CLAUDIUS: Rosencrantz and Guildenstern will accompany him.

(Gong)

Well well well! Help arrived for king Claudius. And from whom? From Mr. Polonius! That's what we call help! That's what we call service! But, at what price!?

It's interesting how drastically the death of Mr. Polonius changes the whole situation, isn't it? How queen Gertrude suddenly implores that Hamlet be sent away, and how the mad Hamlet suddenly and sensibly submits.

Excellent, Mr. Polonius, excellent! It's always better when someone is a madman than a murderer. Better to be a madman than a murderer. Better, better, better! That went well! As a solution, this system could be described as the "out of the frying pan, into the fire" variety, but for king Claudius this fire is the only way out. And the death of Mr. Polonius is the key, the focal point, the juncture to the story and the whole shamozzle. Mr. Polonius is a rail switch, and with his death, Mr. Shakespeare has set the rail switch to head for tragedy.

Polonius is dead. Hamlet sails away to England with Guildenstern and Rosencrantz and his letter of introduction.

Everything so far seems to be the same as Mr. Shakespeare has it, does it not? But where is the perspective of today? Where is the solution of today?

What is needed here is a solution that would be in accordance with our sense of normality, and which would strengthen this sense within us. But are any of the involved characters at all capable of putting in action a **solution of today**?

And if so, who?

Let us allow the scene we left out earlier – for reasons you will surely understand – to answer this question. Aha! The discussion between king Claudius and Mr. Polonius after queen Gertrude proudly walked off to her bedchamber to have her talk with Hamlet, and before queen Gertrude came running from the same bedchamber with the news that Hamlet had killed Mr. Polonius. So...

## SCENE TEN

*The bedchamber of king Claudius. (Claudius is played by Gertrude.)*

CLAUDIUS: I am king Claudius. It is to be sure an emergency solution, but king Claudius is in a state of emergency. Aside from this, he's not at all himself, or in control of himself. And he is so dependent on Gertrude, that he is more of an image of her than of himself. So this solution is scenically functional and significant!

POLONIUS: I am Polonius, and I have come to king Claudius. I know that he's in the soup. I saw it with my own eyes, heard it with my own ears, and I also did all I could, to help. Forgive me, sire, that I am late...

CLAUDIUS: What do you want?!

POLONIUS: I was under the impression that your majesty had summoned me. That your majesty needs me.

CLAUDIUS: No! You can go!

POLONIUS: Forgive me, but since I'm already here, allow me to offer your majesty my unworthy assistance.

CLAUDIUS: We don't require any help from you, Polonius. We will conceal ourselves in our wife's bedroom, and we will listen in on the conversation between her and our son the prince

Hamlet ourselves.

POLONIUS: I wouldn't advise that, your Majesty.

CLAUDIUS: And we won't be advised by you either! And kindly stop poking your nose into our affairs! There's nothing going on anyhow! And now get lost!

POLONIUS: I smile courteously and don't show any signs of being on my way.

CLAUDIUS: Did you hear me? I don't have time for you! And be glad that's the case!

POLONIUS: Your majesty is surely the best judge of how to persuade her majesty the queen that prince Hamlet is mad and must leave here immediately. In this case my help is superfluous. With your permission I will leave – I show signs of being on my way and bow.

CLAUDIUS: Polonius!

POLONIUS: I stop and stand still.

CLAUDIUS: You are a villain and a scoundrel!

POLONIUS: At your service, Sire.

CLAUDIUS: You spy on people!

POLONIUS: I bow and smile, as if it were a compliment.

CLAUDIUS: And you prattle! What do you think you could sort out in this situation of ours? Well?

POLONIUS: Look here, my Lord! If I'm going to do anything, we may as well say it as it is. It's high time! Trouble has been brewing for a long time now. And that is something that those who are in power and want to stay in power, cannot afford. Especially you, my Lord! You sprang up into the saddle, and started to prance around as you wished right away, but you're not sitting steady in that saddle of yours. And it's also because of your young one! The people like him, and they don't like you! And having this in your own home, going against you, that's a tragedy right there! And you can't do anything about it anymore. And why am I telling you all of this anyway? I think our relationship could finally do with some serenity, your serene Highness. I want everything to be clear. I don't know about you, but I want to keep my position of power. Of course, I am and can only ever be a servant, my Lord. My power is all dependent on my boss, that means you, my Lord. I have nothing at all to gain from some insurrection, from some changes around here, or your fall. But I have much to be losing, my Lord. And this is why I have a personal interest, you understand, in you managing your mishap, keeping the throne and ruling the country reasonably. I will gladly be of assistance to you. Of course. In this tug of war, we have to pull together. We have to pull the same rope, so to speak. I have to pull the same rope as you, Sire. If you have that rope in hand. But if Sire doesn't have that rope in hand, then it may be beneficial for Sire to pull together with whoever does have the rope in hand!

CLAUDIUS: I'd like to call him: Villain! Scoundrel! But I won't. So what's going to happen then?

POLONIUS: Yes. Now I will conceal myself in the bedroom of your wife, as we have agreed, and when the right moment comes, depending on the situation... I whisper into Claudius' ear, that I will move the curtain, upon which Hamlet will stab the curtain, I will give a shout, clutch at my heart, where I have some "blood" ready under my shirt, and I will fall to the floor "dead".

CLAUDIUS: He's going to kill you?

POLONIUS: Yes, Sire, it'll **seem** so! Shock will take care of the rest.

CLAUDIUS: And what if...

POLONIUS: Yes, but preferably not! If something unpleasant were indeed to befall me, you'll have to account for it all. That has already been arranged, Sire!

CLAUDIUS: But what I wanted to say, dear Polonius, was that maybe...

POLONIUS: Time is short, your Highness. Allow me to take my leave and put your plan into action without any further ado. It is truly an excellent plan, Sire, trust my experience!

(Gong)

Is that clear? This is the answer to the question. This is Mr. Polonius' solution. And it is also our solution. Mr. Polonius isn't dead! When prince Hamlet stabbed the tapestry – and we will say again that he stabbed the tapestry, nobody has ever seen him stab Polonius! - so, when he stabbed the tapestry in his moment of madness, it was very easy for Mr. Polonius behind the tapestry to pretend to have been pierced and killed. And pretend he did! And shock took care of the rest.

After all, it is this solution that Mr. Shakespeare has been preparing and suggesting all along. Doesn't Shakespeare have prince Hamlet asking Mr. Polonius:

*“My lord, you played once i' the university, you say?”*

To which Polonius answers:

*“That did I, my lord; and was accounted a good actor.”*

Hamlet:

*“What did you enact?”*

Lord Polonius:

*“I did enact Julius Caesar: I was killed i' the Capitol; Brutus killed me.”*

Well well well, and surely everybody knows, that Caesar was **stabbed** by Brutus!

Which means that Mr. Polonius knew how to portray a stabbed man very well! Hamlet then makes a joke:

*“It was a brute part of him to kill so capital a calf there.”*

But Mr. Polonius doesn't reply. He has no need for jokes. He knows something that Hamlet doesn't.

Doesn't Hamlet not killing Polonius fit far more with the character and psychology of Mr. Polonius, and the character and logic of the whole situation, than him killing Polonius?

And is it at all probable, that a seasoned professional of Polonius' calibre...

And don't let yourself be fooled by the fact that Hamlet makes him out to be a foolish calf!

And is it at all likely, that a seasoned professional of his calibre, who set up the whole situation, would in the end allow, indeed arrange for himself to be skewered behind a tapestry like some suckling pig? How would that make any kind of sense?

Very well. Let us admit the possibility, in the case of some unfortunate accident, of something like that happening. Fine. But do you think that someone, skewered in this way, would, for the sake of completeness, go on to announce, with his last breath:

*“O, I am slain!”*

Perhaps so that nobody would be in any doubt as to what had actually happened, and that it happened? What logic would that be? And if Polonius wasn't dead, then it's obvious that Hamlet didn't hide his dead body, because in fact, he couldn't find it! Because Mr. Polonius didn't leave any dead body to be found! Because: in the blink of an eye, when nobody was watching, Mr. Polonius used an opportune moment to hide his **living** body away somewhere. Somewhere out of the way, in his house, until prince Hamlet sailed away. And then he could appear again, alive and well, and explain it all away, perhaps with the story that Hamlet had only dealt him a slight scratch, but that he, aghast by the sight of blood, had fainted, thinking himself killed, dead, slain, as he said. And when he came to, it was all so awkward for him, that he just disappeared, that means hid away at home, to pull himself together. And now he's, like, very sorry about that. Isn't this understandable, logical, normal?

But meanwhile, isn't Hamlet on his way to England, to be gotten rid of, liquidated, at

Claudius' behest? No! Not anymore! And why not? Because, after all, Polonius is alive and well, enjoying the favour and gratitude of king Claudius! Everything is, and will be, normal again. The voyage to England isn't to get rid of, to liquidate prince Hamlet, but to get rid of, to liquidate, prince Hamlet's Oedipus complex. His unadaptability. Getting rid of a person! - Why get rid of a person, when you can change his psychology? After that, the person himself isn't a bother! Quite the opposite!

So, in England, prince Hamlet is being treated, treated, treated... By professor Rosencrantz! The uncle of Rosencrantz the classmate, that is. And now we see why king Claudius had Rosencrantz the classmate summoned, of all people.

Professor Arthur Rosencratz, isn't that a dignified and beautiful name for a renowned british psychotherapist, which in and of itself is a guarantee of success?

So Hamlet, cured, returns to Elsinore.... (*wedding march*)

And marries Polonius' Ophie.

How beautiful they look! Be happy, kids!

And they let him marry her?

Well yes! Hamlet's therapy has been entirely successful, but he has been through therapy, which means he is no longer perfect. And so Ophelia is the perfect match for him! Mr. Polonius knew that too of course, and had it arranged!

And the happy newlyweds settle in Elsinore, surrounded by family, at court. Hamlet's adaptability is consummated and confirmed.

So there you go! What tragedy? Could a family like that afford a tragedy a like that? Can you imagine, where it could all lead? And how it could end? And it didn't look good, did it? All it takes is to recognise the positive guideposts, to catch hold of them, and not let go. All it takes is to look at the material and problems through the prism of experience...

Wait a moment! Let's not bring everything to a close prematurely! It's still unclear how it all happened with the death of king Hamlet. Was it an ordinary death, or was it a murder...?

Oh, come on, that's not important at all anymore. That's all passé. Of course it was an ordinary death. But if you like, let's see prince Hamlet have a little conversation about it with king Claudius. Of course that's a separate issue, aside from the main program.

## SCENE TWELVE

*King Claudius' kingly closet.*

CLAUDIUS: I am a well-tempered king Claudius, who is engaging in a heartfelt conversation with his son, prince Hamlet, concerning matters of interest to both parties. But of course, Hami, I will be delighted to tell you how it all happened, since we're already talking about it, and if you're interested. You know, it is somewhat awkward for me, but on the other hand, I'm thinking, this is a man to man talk, isn't it? So look here, I thought that he was overeating and overdrinking, and had some heart problems, so I thought it high time to honestly give him a piece of my mind, face to face, what's what, you know what I mean? But I still felt it was a bit awkward, telling him face to face when he was awake, so I thought I would tell him, face to face, when he was having a snooze, face to sleeping face.

And that's what I did!

We had a spot of wonderfully low pressure, it was dead stuffy, and he, as per usual, was dozing, sprawled under a tree in the garden. So, I come to him like this, and tell him everything face to face, or face to ear to be precise. His eyes pop out, I flinch, he looks at me, goes red, goes pale, grabs his heart, groans, "haaa", and gives up the ghost. All quite ordinary! What poison? What bottle, dear Hami? That's all nonsense, it's silly to believe in ghosts!



HAMLET: I am a well-adjusted prince Hamlet, and I am of the same opinion as you, dear papa. What bottle of poison indeed, when there are words words words! That's the real venom people are always pouring in each other's ears. Great, papa. And what was it exactly, that you ... poured in his ear?

CLAUDIUS: I haven't told you? Oh yeah, actually I didn't want to tell you. Because, that's the bit that's a bit awkward, you know? For me, as your father...

HAMLET: But papa! Oh come on, your Highness!

CLAUDIUS: Well, so I told him that he governed like an idiot.... And that you are my son, and not his, because Gertrude and I, us two have been in love for ages. Well, and that's about it, dear son.

HAMLET: Was this the venom that killed him? Didn't he know about that?

CLAUDIUS: Well, he knew. He probably knew. I mean, he definitely knew!

HAMLET: Well then that couldn't have hurt him papa, if he knew about it!

CLAUDIUS: No, there you're wrong! It could! Of course it could. More, than if he didn't know about it! Look here, all of you too. A person can know about something, and pretend that he doesn't know, because he doesn't know what to do about the thing he knows about, right? Or maybe he doesn't really want to do anything about it, because it suits him the way it is. But if someone spells it out for him, then he does have to know about it, and he does have to do something about it, you see? Well, and what did he do about it? He departed. And that was probably the only thing he could do about it, and the best. What finished him off wasn't **what** I'd told him, but **that** I'd told him. Yeah, honesty and sincerity, that was me in those days!

Ans what kind of father figure am I for you now, eh?

HAMLET: Papa, what a nice surprise this is! Truly! Now I understand why you treated me with such incredible tolerance and magnanimity, when my behaviour was so impossible and dangerous!

CLAUDIUS: Well I am you dad, after all, aren't I? And mum...

HAMLET: However, when I think about it now, dear papa, I'm sorry to say that it was downright careless and irresponsible of you. Now, for such behaviour, I'd neutralise myself, right away....

CLAUDIUS: Oh don't worry about it, Hami, everything's alright now...

HAMLET: No, papa. I simply cannot allow your life and your sovereignty to be threatened, by anyone! I know what it means! Apropos, papa... (I hand Claudius some documents.)

CLAUDIUS: What's this?

HAMLET: Success, again, papa! Another conspiracy has been discovered, and neutralised!

CLAUDIUS: What, again?! But, Hami, we don't seem to be doing any else except neutralising conspiracies! What kind of government is that?

HAMLET: It is testament to the greatness of your power and your sovereignty, your Highness!

CLAUDIUS: Aren't you exaggerating a tad, my lad?

HAMLET: Quite the opposite! It's not enough! I won't allow anybody to depose your

Highness! Whatever their intentions are, or aren't, I'll stop them! I want you to know that I am your son, and that I am totally different than I was!

CLAUDIUS: You know, Hami, to me you're the same as you always were, just inside-out! Isn't that so, Mr. Shakespeare?

*“For Hamlet to speak to the contemporary viewer in contemporary language, one must approach the story without the usual “apriorisms” and deep-rooted artistic prejudice, in short one must approach it as if one were approaching a living problem, with open possibilities.”*

*(Gong)*

*“For the old, familiar tale to address the audience of today in a new and surprising way, our performance must not be one of the old familiar tale.”*

*(Gong)*

And all it needs, is to view it all through the prism...

Yes, so here it was, through the **prism**.

And life goes on, as normal, and problems are dealt with, as normal...

But now what?! This needs a proper exclamation mark! Or at least some kind of full stop!

What it needs is for everybody to KEEP CALM.

FINAL SCENE

*FAR SHOT, EXTERIOR: garden in bloom. CLOSE ON: an apple tree blossom. FULL SHOT: Mr. Polonius! He's just heard the happy news that he's going to be a **marital grandfather!***

POLONIUS: Yipee! And if it's a little boy, then we'll name him Fortinbras! *(He stops suddenly.)* Wait, whatever could have made me come up with that? Yipee!

And that concludes:

A seminar exercise on the play of Mr. William Shakespeare named  
HAMPROD

or

HAMlet Prince Of Denmark

In shortened form.

In short, our version of the well-known tale,  
where the tragic hero comes short.

END

## viii. „Tichý Služebný“

Jakob Keller

„Tak Vy chcete, drahý Rechštajner tvrdit, že studium hlasu je okultní věda? Že podle hlasu lépe než z tarotových karet či astrologických tabulek lze vyčíst mnoho skrytých věcí? Charakter a možnosti, ba i situaci a budoucí situace nějakého daného individua? Nevěřím Vám! A spíše fandím Vaším loňským exkurzím do židovské mystiky, které jste teď po Novém Roce snad úplně zanechal, a na místo Kabbaly nastolil studium ...zpěvů? Je to pro badatele Vašeho kalibru skoro směšné, omluvte mě! Ještě že máme trvající společný dlouhodobý zájem v indickém soustředění *šámata*. Mohl bych si jinak myslet, že toho máme pomalu pramálo společného.“

Dr. Knupp se opřel o čalouněnou lavici v rohu temného salónku restaurace, popotáhl z dýmky a pokynul směrem ke stolu v protějším rohu zeleně vytapetovaného sálku. Florální vzor na stěnách jakoby záviděl život mísícím se chuchvalečkům světlemodrého kouře, osvětlených žlutou září z lamp zavěšených nízkou nad stoly. Rechštajner se usmál, aniž by nejmenším pohledem zavadil směrem k menšímu stolku, u kterého se v živém hovoru o čemsi dohadoval mladý pár.

„No tak se předved'te, příteli! Pokračoval Knupp. Máte příležitost! Co mi řeknete o těchto dvou...?“

„Poslouchám je už dobrou chvíli, vlastně od momentu co vstoupili do naší místnosti. Vzhled často klame, tak jsem si řekl, že se na ně chvíli nepodívám. Hlas lže méně často, nebo přesněji řečeno: je těžší si nasadit přesvědčivou masku v této oblasti. Ale nicméně, když se teď na ně dívám, tak vše perfektně spadá.“

„Ta slečna je tomu mladému muži nejpravděpodobněji nevěrná, a je-li tomu tak, on to tuší, ale neví. On má silně porouchané sebevědomí, jakkoliv se to snaží zastírat, a troufám si tvrdit, že je to rozmazlený dědic poněkud slabé vůle. To by ostatně mohlo být i důvodem pro celou situaci, o které se teď bezpochyby, ač třeba nepřímou, diskutuje. Vlastně tak málo stačí k neštěstí.“

„To slyšíte?“

„Ano. To, že je slečna špatně vyspalá, a muž rozzloben, to ostatně slyšíte i Vy, jestli se nepletu. Namítnete, že tohle je jasné, že to ani nestojí za řeč, ale podobně se slyší i to ostatní, je jen potřeba vědět, čemu naslouchat. Není zajímavé jen to, jak hlasivky a tenzi svalů kolem nich ovlivňuje teplota vzduchu, nemoc, křik nebo momentální emoce, ale je věru fascinující to, a do jaké míry, ovlivňuje působení hlasového aparátu to, jak přemýšlíme, o čem přemýšlíme, a jak se dlouhodobě cítíme. Přece něco podobného jste mi kdysi, Knuppe, říkal když jste mi prezentoval svoji zálibu fysiognomie. Nejen do obličeje se mohou vrýt tendence naší povahy! Některé vrásky se i slyší. Například tento nešťastník: všimněte si, jak se musíme namáhat, abychom zachytili jeho slova, ač se snaží mluvit nahlas, jeho hlas není pomocí bránice promítán do prostoru. Je zcela v krku, a souvisí to s ruminujícím myšlením. Všimněte si podivné polohy tónů jeho hlasu, cholerického rytmu řeči, drsného tónu. Mohli bychom si zde půjčit známý alchymistický maxim: *quod est inferius est sicut quod est superius.*<sup>1</sup> Tady by nám mohl ilustrovat propojení těla a mysli na které chci upozornit. Mohl bych pokračovat, a sáhodlouze! Ale toto je základ mé metody.

„Podivné“, řekl Knupp, hledě smutně z vitráže dekorativního okna na vůz, který právě jel kolem. „Chudák Kryšpín.“

„Kryšpín?“

„Je to můj synovec. Jsme tu spolu úplně náhodou, to Vám zaručuji, a ani si mě, chudák, ve svém stavu nevšiml. Ostatně je mi to líto, ale máte pravdu, vše se má skoro přesně tak, jak to líčíte. Je to nešťastná situace. Jeho matka byla také trochu tragický případ, ale tím Vás nebudu zatěžovat.“

Rechštajner se podíval svému příteli do očí.

„Omlouvám se, kdybych byl věděl, že jde o vašeho synovce, byl bych to řekl... jemněji.“

„Ne! Pro důkaz vaší schopnosti bylo třeba, abyste opravdu vůbec nic nevěděl. Jen tak jsem mohl mít jistotu, že se dostáváte k Vaším závěrům opravdu jen poslechem resonancí. V pořádku. Jak říká jedna moje známá: Co je, to je. Jsem vlastně svým způsobem nadšen tím, co jste mi ukázal. Najednou mě napadá se Vás zeptat, co byste řekl o té osvícené bytosti, která nás včera večer přivítala na krátkou audienci ve svém hotelovém apartmá. Takové štěstí! Po již čtyřletém dobrodružném cvičení soustředění *šámata*, se nám konečně poštěstilo toto. Přijede k nám do města opravdový mistr. Je to jediný indický guru, nejen v Praze, ale v celém Rakousku! A ten rubín co měl na turbanu!“

„Rubín?“ Probral se najednou Rechštajner, jakoby ho byla oživila magická formule nějakého kouzelníka. Na tvář se mu začal vracet úsměv.

„No ano, mistr *Mahatirthankara* ho měl přece nahoře nad čelem, čemu se tak smějete?“

„Mistr na čele přece žádný rubín neměl.“

„Ne, ne, všechno si to velmi dobře pamatuji! Seděl se skříženými nohama na trůnu na malém pódiu, byl zahalen do jakéhosi pláště, a na hlavě měl přece turban s rubínem, nebo to snad byl jen sen? Byl jste tam se mnou nebo nebyl?“

„Byl. A vidím, že jste si, drahý příteli, nevšiml další věci, přes vaše znalosti všemožných jazyků a textů. Překládal jste nám ze Sánkrtu a Hindštiny opravdu znamenitě. V duši smekám, pokaždé když to předvedete. Ale že by Vám náramně legrační podstata našeho včerejšího *soirée* byla zcela unikla? Vzpomeňte si na náš zážitek. Co jsme tam vlastně viděli. Co jsme tam vlastně slyšeli, a jak. Máte pravdu že jsme vešli jsme do místnosti ve které na pódiu ve středu prostoru seděl muž v plášti a s turbanem, který s námi mluvil. Obsluhoval ho druhý, starší muž v dlouhé zelené košili. Když jsme vešli, uvedl nás starší služebný na polštáře, a řekl nám anglicky ať se usadíme, uvolníme, ať pozorujeme, a kdybychom něco chtěli, abychom dali vědět. Muž na pódiu pak začal mluvit, Hindsky. Věděl, zjevně z Vašich dopisů, že mu rozumíte.“

„Vskutku jsem všemu rozuměl, a Víte, ani jsem nemusel příliš na místě tlumočit! Mnohé z toho, co nám říkal, byly přímé citáty z Véd, takže s předchozí znalostí této literatury úplně postačilo si vzpomenout, na které pasáže odkazuje. Přípomínka védické výzvy ke snažení se o světlo vědomí: „*Tamasō mā, jyōtir gamaya*“, která je z *Upanišády Brihadaraṇaka* mi přišla zvláště poetická: „*ze tmy ved' nás do světla*“. Toto bylo asi jeho hlavní poselství. Ale to se mu říká, když je, pravděpodobně, už daleko na spirituální cestě! A jak krásně plynulou recitací nám předvedl z *Bhágavaty Purány*!

„*tāmasād api bhūtāder  
vikurvānād abhūn nabhaḥ  
tasya mātṛā guṇaḥ śabdo  
liṅgaṁ yad draṣṭṛ-dṛśyayoḥ*“

Rechšťajner nic neříkal.

„Ach, musí to být báječné, být osvobozen ze tmy světa hmoty, světa stvořeného, který je vlastně jen výtvořem falešné identifikace s ideou odděleného, permanentního Já. Jsou to samozřejmě jen slova, ale možnosti které naznačují mě vsutku vzrušují!“

„Ano Knappe, je to krásná pasáž. Jak jste řekl: slova. Slova, slova, slova! Ale ano, vše bylo znamenité. Ale copak jste neslyšel něco divného v jeho hlasu? Kdežto v případě vašeho synovce bychom mohli mluvit o neurasthenické tenzi svalů nejpravděpodobněji naznačující nevyřešené výzvy dětství, v tomto případě to bylo úplně jiné. Ten hlas byl krásný, ale nezdál se Vám až skoro příliš krásný? Kadenci cizích řečí samozřejmě těžko posoudím, ale i v instancích kde nešlo o recitaci, se mi jeho projev zdál herecký, v tom smyslu, že byl v něčem neautentický. Mohl bych pro přirovnání připomenout falešný cit zpěvných pozdravů nevěstek v temných zákoutích Kaprovy ulice. A toto stranou, zdálo se mi, že jsem slyšel i hlasovou poruchu! Je to bohužel častý důsledek špatných technik cvičení hlasu a zpěvu, v tomto případě jde o fonační hypertoni. Dochází k svírání hrtanu nebo hrtanového svalstva následkem expiračního tlaku. Mám podezření, že jde o herce. Není z nejlepších, ale má silné odhodlání svoji roli zahrát dobře. Pod maskou medových tónů byla slyšet úzkost, neklid, strach. A copak by bytost prozřívše do *Nirvāny*, nahlédnuvši do podstaty věcí, trpěla něčím takovým? To by pak jistě znamenalo, že není osvícený. Seděl sice pozoruhodně nehnutě, ale třeba i v tomto byla vidět přílišná velkolepost, a rigidita.“

„Takže chcete říct že jsme tam nepotkali *Mahatirthankaru*?“

„Veřím, že potkali. Ale nebyl to ten muž na pódiu. Já veřím, že to byl ten služebný, který nás usadil, řekl nám ať se uvolníme, ať pozorujeme, a kdybychom něco chtěli, abychom mu dali vědět. Vlastně nám on organizoval celý zážitek, celou podívanou. Tím nám asi dával možnost něco pochopit. Ale všiml jste si jeho hlasu v těch několika větách, které nám dal? Všiml jste si té hloubky, té čistě, přirozené fonace? Té absence nadbytečných tenzí ve svalech? Nebyla tam předstíraná dokonalost, žádný lesklý herecký nátěr. Já jsem v tom hlase slyšel přijetí – přijetí nedokonalého osudu, který je údělem každého savce, každé lidské bytosti. Slyšel jsem lásku, a neslyšel jsem hlubinné napětí. Napětí o kterém mluvím způsobuje neklid v duši, který neměl. Toto byl hlas světce. Hlas úplného člověka, a myslím že bychom se měli řídit jeho stručnými radami, pokud nás zajímá to, kam se dostal on. Na velikosti rubínu myslím nezáleží, pokud byl vůbec pravý, o čemž pochybuji.“

Rechšťajner vytáhl dýmku z třešně, a pobroukává si melodii, ji opatrně plnil. Na moment vzhlédl, když na druhé straně místnosti mladý pár vstal a opustil svůj stůl, aniž by se byli vůbec podívali na dva muže v jejich zakouřeném rohu.

*1*To, co je dole, je jako to, co je nahoře

*2*„Ze tmy, se jistě vytváří první z prvků hmoty, nebe. Jeho subtilní forma je vlastnost zvuku, přesně tak, jaký je vztah mezi pozorovatelem a pozorovaným.“

## ix. “The Quiet Attendant”

By Jakob Keller

“So you really want to insist, my dear Rechsteiner, that the study of the voice should be counted among the occult sciences? That it is through the voice that we can best read many hidden things, better even than with the cards of the Tarot, or from astrological tables? One's character and possibilities, even the circumstances and future circumstances of a given individual? I must say that I don't believe you! And that I am a greater fan of your excursions into Jewish mysticism of yesteryear, which you now seem to have completely abandoned, left them by the wayside, allowing the place of the noble *Kabbalāh* to be taken by the study of ...mere singsong? Forgive me, but for a researcher and seeker of your calibre, this is an almost laughable turn of events! It is just as well that we share a long-term common interest in the Indian *shāmatha* concentration practices. I might otherwise justifiably come to the conclusion that we no longer have much in common at all.”

Dr. Knupp leaned back on the upholstered bench in the corner of the dim salon in the large restaurant. He drew some smoke from his pipe, and indicated a table in the opposite corner of the room, which was covered in a green wallpaper. The floral patterns on the walls seemed to envy the intermingling tufts of sky-blue smoke their life, their curling twist illuminated by the lamps above the tables. Rechsteiner smiled, without so much as a glance in the direction of the small table, at which a young couple were seated, engaged in heated dialogue.

“Well, my friend”, continued Knupp, “now's a chance as good as any for you to show off your skill! What can you deduce about those two...?”

“I've been listening to them for some time now, in fact from the very moment they entered our room. Appearances can often be misleading, so I decided not to look at them for some time. The voice doesn't lie as often. Or, to put it more accurately: it is more difficult to put on a convincing mask in the domain of sound. But nevertheless, looking at them now, everything seems to fit perfectly.

The girl is most probably being unfaithful to the young man, and if this is the case, he doesn't know it for certain, despite some inklings. He seems to have a severely damaged sense of self-confidence, however hard he is trying to disguise the fact, and I would venture to claim that he is a spoiled heir of a somewhat weak-willed disposition. Incidentally, this may in fact be the cause of the whole situation, a discussion about which, however indirect it may be, is surely what we are now witnessing. How little a man needs for perfect unhappiness.”

“You *hear* all of that?”

“Yes. After all, the girl's sleepless night, and the anger of the young man, are things that even *you* can make out from audible clues, if I'm not mistaken. You will counter with the argument that this is obvious and not worth mentioning, but in fact the rest of the situation I outlined can be heard in a very similar way, one simply has to know what to listen for. It is interesting how the vocal chords and the tension of the muscles around them are affected by the temperature of the air, by illness, by shouting or by momentary flights of emotion, but it is truly a source of fascination for me how, and to what extent, the function of our system of vocalisation is affected by the patterns in how we think, and what we think about, as well as how we feel in the longer term. If I'm not mistaken, Knupp, you explained something similar once in a wonderful exposition of your hobby-horse interest in physiognomy. It is not only the face which can be etched with the tendencies of character! Some wrinkles can be heard. So let's

take this poor fellow: notice the way we have to strain to hear the words, the voice is not being projected by the work of the diaphragm, it is fully in the throat. This is associated with ruminative thinking. Notice the peculiarities of pitch, the choleric rhythm of the speech, the coarse timbre. To borrow the familiar alchemical maxim: “*quod est inferius est sicut quod est superius.*”<sup>2</sup> It can be aptly applied to the interconnectedness of body and mind. I could continue. At length! But this is the basis of my method.

“Strange.” said Knupp, looking through the stained glass window with a sad expression at a passing cart. “Poor Crispin.”

“Crispin?”

“He is my nephew. The presence of us both here and now is a complete coincidence, I assure you, and the state he is in is probably the reason why he hasn't noticed me, poor boy. Anyway, I am sorry to say that you are right, and that everything is almost exactly as you have described it. An unfortunate situation indeed. His mother was a somewhat tragic case too, but I won't burden you with that.”

Rechsteiner looked his friend in the eye.

“I apologise. Had I known he was your nephew I would have expressed myself more... gently.”

“No! As proof of your abilities I required your total ignorance of these circumstances. It was only thus that I could be certain that you truly arrive at your conclusions with a mere hearing of the resonances, as you claimed. All is as it should be, what happened, happened. In a manner of speaking I am thrilled by what you have demonstrated. And I cannot help but enquire about your opinion on another matter: what would you say about that enlightened being whose company we had the honour of enjoying yesterday evening, invited as we were to the short audience in his hotel suite. Such good fortune! After four adventurous years of *shāmatha* concentration exercises, we have finally experienced this. A genuine master, in our city. He is, after all, the only Indian guru here. Not only in Prague, but in the whole of Austria! And that ruby in his turban!”

“Ruby?” asked Rechsteiner, coming suddenly to life, as if animated by the utterance of a sorcerer's formula, his smile returning.

“Well yes, master *Mahatirthankara* had it affixed above his forehead, what are you laughing about?”

“He didn't have any ruby on his forehead...”

“No no, I remember it all very well! He sat cross-legged on a kind of throne on the podium, wrapped in a kind of shawl, and on his head he did really have a turban with a gigantic ruby. Or was it all a dream? You *did* accompany me there last night, did you not?”

“I did. And I see now, my dear friend, another thing you have not noticed, despite your expert knowledge of languages and texts of all kinds. Your translation for us from Sanskrit and Hindi was truly excellent. I doff my hat to you in my mind's eye, every time you demonstrate your skills. But you don't really mean to say that the veritably amusing essence of yesterday's *soirée* has totally passed you by? Remind yourself of our experience, of what we saw there. What did we actually hear, and how? You're right in that we entered a room in which, on a

podium in the centre of the space, a seated figure of a man, wearing a cape and a turban, spoke to us. A second, older, man, dressed in a long green robe, attended to him. When we entered, this servant led us to some cushions, and addressing us in English, invited us to sit down, relax, watch, and to let him know if we needed anything. Then, the man on the podium spoke. In Hindi. He knew, clearly from your letters, that you understood.”

“I did indeed understand, and I didn't even have to do too much real translation, you know! Much of what he told us were quotations directly from the Vedas, so with a prior knowledge of this literature it sufficed to call to mind the passages he was referring to. The reminder of the vedic injunction to try to strive for the light of consciousness: “*Tamasō mā, jyōtir gamaya*”, which is from the *Brihadaranyaka Upanishad* was particularly poetic: “*from the the darkness, lead us into the light*”. And it was the main message to us, I think. But it is a rather easy thing to say, coming from someone who is probably very advanced on the spiritual path! And what wonderfully flowing recitation he demonstrated from the *Bhāgavata Purāna*!

“*tāmasād api bhūtāder  
vikurvāṇād abhūn nabhaḥ  
tasya mātrā guṇaḥ śabdo  
liṅgaṃ yad draṣṭṛ-dṛśyayoḥ*”<sup>2</sup>”

Rechsteiner said nothing.

“Oh, it must indeed be great, to be delivered from the 'darkness' of the material, created world, which is a product of false identification with a separate, permanent self. They are just words, of course, but the possibilities they imply fill me with excitement!”

“Yes, Knupp, it is a beautiful passage. Words, as you said. Words, words, words! But yes, everything was splendid. However, did you not hear something strange in his *voice*? Whereas in the case of your nephew we could speak of a neurasthenic muscle tension probably indicative of unresolved childhood challenges, in this case it was very different. The voice was beautiful, but didn't it seem almost too beautiful to you? It is, of course, more difficult for me to judge the cadence of foreign languages, but even when it was not recitation, it seemed actorly, in the sense of being in some way inauthentic. I could liken it to the false feeling in the poor harlots' descant greetings in the darker corners of the Karpfengasse. Other than that, there seemed to be some damage in the voice. It is sometimes the sad consequence of bad voice training or practice which leads to the hypertonic phonation I heard. The trachea is rigidly clamped by the tracheal musculature as a result of forceful expiration. I suspect we are dealing with an actor, not of the best, one with a strong desire to play his part well. There was anxiety, restlessness and fear underneath the 'mask' of honeyed tones. Would a being, having glimpsed the fruition of *Nirvāna*, having seen the true nature of things, suffer from something like that? That would make him unenlightened, surely, Knupp. The way he sat motionless was interesting, yes, but perhaps even this was excessively... spectacular, and rigid.”

“So you want to say that we didn't meet the master *Mahatirthankara*?”

“You know, I do believe we did. But he wasn't the man on the podium. I believe it was the attendant who seated us, who told us to relax, observe, and to let him know if we needed something. It was he who was organising our experience, organising the 'show'. Perhaps he was giving us the possibility of coming to understand some point he wanted to make. But did you notice his voice, in the few sentences he gave us? Did you notice the depth, the purity of his natural phonation? The absence of unnecessary tensions in the muscles? No show of perfection, no glistening veneer of the actor. I heard acceptance there. Acceptance of the imperfect lot that is the destiny of every mammal, every human being. I heard love, and no deep tension.



The tensions I speak of are caused by unrest in the soul. Unrest which he didn't have. This was the voice of a saint. The voice of a complete being, and it is his simple advice that we are to follow, if interested in getting where he has gotten. I believe the size of the ruby matters very little, if it was even genuine, which I sincerely doubt.”

Rechsteiner pulled out his cherrywood pipe, and humming a tune, stuffed it carefully, looking up for a moment as, at the other end of the room, the young couple rose and left their table without so much as having glanced at the two men in their smoky corner.

<sup>1</sup>“that which is below is like to that which is above”

<sup>2</sup>“From darkness, certainly, the first of the material elements, the sky, is generated. Its subtle form is the quality of sound, exactly as the seer is in relationship with the seen.”

## **x. „Piscatorův Háček“**

*Jakob Keller*

Krátce před jeho smrtí měl překladatel Wilhelm Maier možnost se seznámit se světoznámým Argentinským spisovatelem, jehož povídky už mnoho let četl a obdivoval. José Piscator. Jeho opravdové jméno to nebylo, to bylo delší a honosnější, takový podivný řetězec spojek a jmen šlechtických rodin a oblastí, skoro parodie starosvětské nafoukanosti. Proti tomu, říkal si Maier, bylo jméno Piscator jen jemným náznakem tradice. Byla to latinská a ne španělská forma slova “rybář”, vlastně takový titul nebo funkce víc než jméno.

“*Ano, je to lovec ryb*”, řekl si jednou v duchu Maier.

“*Loví je v hlubinách kam my ostatní nevidíme.*”

Maier miloval, a překládal, španělskou literaturu, a třeba to bylo jeho pílí, že se mu jednou splnil jeho velký sen. Toho březnového odpoledne mu zazvonil telefon, a ozval se jemný hlas.

“*Buenas tardes, doctor Maier*”.

Maier ten hlas poznal, i když ho neznal. Byl to Piscator.

“*Líbil se mi Váš překlad textu nové hry Juana Mayorgy*”.

Piscator pokračoval německy, s lehkým španělským přízvukem. Maier nevěděl, zda být více překvapený tím, že mu telefonuje jeho idol, nebo tím, že umí jeho mateřštinu, a že si v ní čte jeho práci.

“*Ale neumím německy tak dobře jak se zdá!*” pokračoval se smíchem starý hlas, jakoby četl jeho myšlenku.

“*Byl bych rád, kdybyste přijal nabídku přeložit do němčiny jeden text. Má o něj zájem jeden časopis z Bernu, chtějí ho za měsíc vytisknout v dalším čísle. Zajímalo by Vás to?*”

“*Ano, samozřejmě.*” Vykoktal Maier. Hlas v telefonu najednou znejistěl.

“*Ale je tu jeden.... háček.*”

“Háček?”

“Povídka ještě není dopsána. Mám asi ... dvě třetiny. A nevím..... kdy ..... jí dopíšu.”

“Ale řekl jste, že jí chtějí za měsíc vytisknout, tedy v německém překladu?”

“Ano. Víím, je to ...neobvyklá situace. Jste ochotný to se mnou risknout?”

“No samozřejmě”, řekl Maier bez váhání. Rozloučili se. Maier si sedl do křesla a přemítal si konverzaci v hlavě. Co to bylo? Má začít překlad povídky která není dopsaná. Nač ten spěch?

Za tři dny dostal Maier poštou obálku s několika tenkými listy. Povídka byla psaná na stroji. Nebyla přes kopírovací papír, byl to originál. V obálce byl list s kontakty na Piscatorova agenta v Argentíně, a na redakci časopisu Saiten v Bernu, pak na druhé straně neoznačené argentinské telefonní číslo. Maier zavolał redakci časopisu, kde s povídkou už počítali, nechali výběr překladatele na samotném autorovi, protože se v němčině vyznal. Maier s redaktorem si vyměnili osobní kontakty a domluvili všechny podrobnosti. Když zavěsil telefon, uvědomil si ale Maier že se úplně zapomněl zmínit o nejpalčivějším tématu. Že povídka nebyla dopsaná. Uvažoval o tom, že redaktorovi zavolá znovu, ale neudělal to. Maier seděl v křesle, ve kterém četl snad všechny Piscatorovi knihy. Povídka začínala stylem, který Maier dobře znal. Ten stejný typ neopakovatelné věty, opatrné ale plynoucí. S náznakem zastaralého myšlení, aniž by se nějak lehce a konkrétně dalo vytyčit, co přesne z textu není moderní. Jakoby moderním jazykem psal někdo, kdo je doma ve starší fázi vývoje toho jazyka, nebo dokonce v jiném, prastarém jazyce, ze kterého se tento teprve později vyvinul.

Maier se zamyslel. Jak by asi psal Goethe, kdyby se objevil tady, teď, a deset let žil mezi námi? Co by složil Mozart, kdyby se podobně ocitl ve světě jazzu, techna, trapu... Maier se vzpamatoval, nemůže se takhle pouštět do zasněných a nesmyslných stylistických úvah. Jde přece hlavně o ten děj! Děj nezklamal. Ale ani neuspokojil. Ale to ani nemohl. Maier si všiml, že jeden z listů v obálce byl úplně bílý. Za dva dny byl překlad skoro hotový, a Maier měl sepsaný seznam otázek pro Piscatora. Nebyly to otázky palčivé, nebyly ani nutné. Na všechny znal Maier velmi dobře odpověď. Ale nemohl se odtrhnout od představy, že vytočí to neoznačené argentinské telefonní číslo, a že se mu ozve ten jemný hlas. Telefonát si naplánoval časově podle časového pásma Buenos Aires, připravil diktafon, otázky, uvelebil se v křesle. A vytočil číslo. A vytočil ho znovu, a vytáčel ho stokrát, několik zoufalých dní, než přišla myšlenka, že Piscatorův hlas už nikdy neuslyší. Něco mu bránilo zavolat do redakce v Bernu, nebo agentovi do Argentiny. Maier nespál, a četl dokola povídku. Originál, pak překlad, pak zase originál, četl povídku ve dne v noci, onemocněl horečkou, a ve svém pomateném stavu v ní hledal tajné skryté významy. Chtěl mu tou povídkou Piscator něco vzkázat? Jaký byl tajný význam divné fabule o člověku, která poslouchal píseň ptáků? Porovnával povídku se staršími autorovými povídkami, s jeho romány. Hledal paralely, hledal kdy spisovatel použil podobné slovo v podobné pozici ve větě, třeba se ve všech jeho knihách skrývala nějaká velká šifra! Třeba to bylo všechno takto naplánováno. Konečně Maier usnul, a když se po dvacetihodinovém spánku probudil, pochopil že ty myšlenky byly jen blouzněním jeho vyšinuté mysli. Dal se do pořádku, a sedl si k telefonu. Vytočil číslo agenta v Buenos Aires. Ale pak si znovu všiml prázdného bílého listu na stole. A zavěsil. Po dvou týdnech zazvonil v pracovně telefon.

“Bravo, doctor Maier.”

Nastalo ticho. Ticho po telefonu. Maier přemýšlel co říct, až si všiml že poslouchá jak Piscatorovi před oknem zpívá nějaká pták. Jak asi vypadá jeho pracovna? Po několika vteřinách položil Maier otázku kterou vyhodnotil jako hlavní.

„Nezlobíte se?“

“Ale vůbec, dopsal jste to znamenitě. Nemohu si vysvětlit, jak jste uhodl několik detailů, o kterých jsem sám uvažoval, ale ten konec... ten je opravdu znamenitý, sám bych to nenapsal lépe, v tom jsem si naprosto jistý. Já už... nedokážu myslet tak jako kdysi - jsem starý. Ale třeba, třeba to opravdu nevádí... A vy, señor, nezlobíte se VY na MĚ?”

“Vůbec mě to nenapadlo. Cítím se ale teď trochu jako vetřelec, jako podvodník, mistře. Ta povídka, tedy, ten konec..... no prostě není to PISCATOR.”

Maier zase zaslechl, jak v Buenos Aireském parku zpívá mistrovi před oknem pták. Byl to pták *bentevi*, si teď Maier vzpomínal. Odkud ale sám nevěděl.

“Muž, se kterým teď mluvíte po telefonu, se ale nejmenuje Piscator, to přece víte. Já myslím, že jste nahlédl do jisté hlubiny, a věřím že můžeme říci, že povídku doopravdy napsalo to, čemu říkáme José Piscator.”

Na víc než tiché “Díky” se Maier nezmohl.

“My děkujeme.”

V časopisu Saiten vyšla osmého dubna 2001, krátce před jeho smrtí, poslední povídka argentinského romanopisce který psal pod pseudonymem José Piscator. Někteří čtenáři si všimli podivné shody, že v květnu toho roku vyšla ve stejném časopisu povídka dosud neznámého německého autora, písíciho nezvyklým zastaralým stylem připomínající jihoamerický proto magický realismus. Pod povídkou vytiskli jméno *Josef Fischer*.

Mnozí se pak snažili přijít na to, co [...]

## **xi. “Piscator’s Catch”**

*by Jakob Keller*

Shortly before the writer's death, translator Wilhelm Maier had the opportunity to get to know the world renowned Argentine author, whose short stories he had read and admired for many years. José Piscator. It wasn't his real name: that was longer and more venerable, a peculiar string of conjunctions and names of Spanish families and regions, almost a parody of old-world arrogance. Compared with that, Maier thought, the name Piscator was just the gentlest suggestion of tradition. The latin form, not the Spanish, of the word “fisherman”. More of a title, or position, than a name.

“Yes, he catches fish”, he said to himself once. “He catches them in the depths the rest of us don't see into.”

Maier loved, and translated, Spanish literature, and perhaps it was through his industriousness that he once had his great dream come true. That March afternoon his telephone rang, and a soft voice spoke from it:

“Buenas tardes, doctor Maier“.

Maier recognised the voice, despite not knowing it. It was Piscator.

*“I liked your translation of the new play by Juan Mayorga.”*

Piscator continued in German, with a gentle Spanish accent. Maier didn't know whether to be more surprised by the fact that he was being telephoned by his great idol, or by the fact that he spoke his native German, and had been reading his work in it.

*“My German isn't as good as it may seem, however!”* continued the old voice, laughing, as if he had read his mind.

*“I'd be very glad if you accepted an offer to translate a short text into German. A magazine in Bern is interested in it, they'd like to print it in their next issue. Would you be interested in this?”*

*“Yes, of course.”* stammered Maier. The voice in the telephone suddenly became uncertain.

*“But there is one.... catch.”*

*“Catch?”*

*“The story isn't finished. I have about .... two thirds of it. And I don't know.... when.... I'll finish writing it.”*

*“But you said they want to print it in a month's time, in the German translation, that is?”*

*“Yes, I know it's.... an unusual situation. Are you willing to risk it with me?”*

*“Well, of course.”* said Maier without hesitation. They said goodbye. Maier sat down in his armchair, replaying the conversation in his head. What was that? He was to start the translation of a story that wasn't finished. Why the hurry?

Three days later Maier found an envelope containing a few thin sheets of paper in his letter-box. The short story was written on a typewriter. It wasn't a carbon copy, it was the original. One of the sheets of paper had the contact information for Piscator's agent in Argentina, and for the editorial office of the Saiten magazine in Bern. The other side of the paper had an unidentified Argentine telephone number. Maier called the magazine's editor. They were counting with the translation: they'd left the choice of translator to the author himself, because he was well-acquainted with German. Maier and the editor exchanged their personal contact details, and arranged all the necessary details. When he hung up, Maier realised that he had totally failed to mention the most burning issue. That the story wasn't finished. He considered calling the editor again, but he didn't.

Maier sat in his armchair, where he had probably read all of Piscator's books. The story began in a style Maier knew very well. The same type of irreproducible sentence, careful but fluid. With a hint of archaic thinking, without it being easily and specifically pinpointed, what exactly made the text something other than modern. It was as if contemporary language was being used by someone who was at home in an earlier phase of the development of the language, or perhaps even in another, older, ancient language, which this one developed into only later.

Maier paused in thought. How would Goethe write, if he appeared here, now, and lived here for ten years? What would Mozart compose, if he was similarly confronted with the world of jazz, techno, trap.... Maier came to, he can't waste time on these dreamy, meaningless reveries on style. The main thing is the plot! The plot didn't disappoint. But didn't satisfy, either. But it couldn't. Maier noticed that one of the sheets of paper in the envelope was completely blank. Two days later the translation was almost finished, and Maier had a list of questions he had ready for Piscator. They weren't burning questions, they weren't even necessary. Maier knew the answer to each of them very well. But he couldn't tear himself away from the image of dialling the unidentified Argentinian telephone number, and hearing the soft voice again. He planned the call from the Buenos Aires time zone, prepared his dictaphone, his questions, and settled in his armchair. He dialled the number. And he dialled it again, and dialled it a hundred times, in the course of the following, desperate days, before the thought came that he was never going to hear Piscator's voice again. Something was stopping him from calling the editorial office in Bern, or the agent in Argentina. Maier didn't sleep, and read the story over and over again. The original, then the translation, then the original again.

He read the story day and night, he fell ill with a temperature, and in his feverish state he searched for hidden meanings in the text. Did Piscator want to pass him some message in the story? What was the secret meaning of the strange plot about a man who listened to the songs of birds? He compared the story with the author's earlier stories, with his novels. He looked for parallels, searching for instances where the writer had used a similar word in a similar position in a sentence, maybe all his books contained some great code! Maybe it had all been planned like this.

At last, Maier fell asleep, and when he woke up, twenty hours later, he realised that his ideas had merely been the wanderings of his unhinged mind. He pulled himself together, and sat down with his telephone. He dialled the number of the agent in Buenos Aires. But then his attention was caught by the blank page of typing paper on the table. He hung up. Two weeks later the telephone in his study rang.

*“Bravo, doctor Maier.”*

Silence. Telephonic silence. Maier thought about what to say, until he noticed that he was listening to some bird singing outside Piscator's window. What did his office look like? Some seconds later Maier asked the question he guessed was the main one:

*“You're not angry with me?”*

*“Oh, not at all, you wrote it excellently. I cannot explain how you guessed a couple of details I was considering including myself, but the end.... the end really is excellent, I wouldn't have written it better myself, I am absolutely convinced of that. I can't..... think as used to- I'm old. But perhaps, perhaps it really doesn't matter... And you, señor, are YOU not angry with ME?”*

*“That really didn't cross my mind. But I do feel like a bit of an intruder now, some kind of impostor, maestro. The story, or the end of it.... well it's just not PISCATOR.”*

Maier noticed, again, that a bird was singing in front of the maestro's window in a Buenos Aires park. It was the *bentevi* bird, Maier remembered. But where he could have remembered that from, he didn't know.

*“The man you are now talking to on the telephone, is not called Piscator, you know that. I think that you've had a glimpse of some kind of depth, and I believe that we can say, that the story really was written by whatever we call by the name José Piscator.”*

A quiet *“Thanks.”* was all Maier managed.

*“We'd like to thank YOU”.*

The magazine *Saiten* published the last short story by the Argentinian novelist writing under the name of José Piscator on the eighth of April, 2001, a few weeks before the author's death. Some readers noticed a strange coincidence, that the next, May issue of the same magazine had in it a short story by an unknown German author, writing in an unusual archaic style reminiscent of south American proto-magical realism. Below the story they printed the name *Josef Fischer*.

Many people later tried to find out, what [...]

## **xii. “The Tunnel”**

*By Jakob Keller*

17.II

Winter is still going strong. It's a little better indoors, and the ices are probably already melting somewhere closeby. In a few months, the winter's power will be gone again. I don't want to complain. My comfort lies in young Heinrich. Seventeen. At his age I was less studious, though he reminds me of myself in many ways. He is very curious, and it is through his curiosity that I hope to kindle interest in the deepest concentration. I cannot launch into it quite yet though. He is hungry for facts, and it is mainly in and around these that our discussions meander. He wants to know which philosopher said what, how the ancient philosophers, and proponents of the different religions, find solutions to the paradoxes of existence, the meaning of suffering. I do what I can, directing things to useful models of reality and human experience where possible. Plato's parable of the cave from the *Republic* provided material for an interesting discussion today.

22.II

Schmied is a strange man. I am fond of him, and value his company, but I am often frustrated by the fact that he wishes to protect me or comfort me. I sometimes feel he wants to push me to realisations which he has ready for me, that he wishes me to pass through, like the shamans of a tribe preparing youths for a rite of passage, which is what we spoke about in our last discussion. I ask him my questions, and I hope for specific answers. Sometimes I get them, and how thankful I am for these when they come! The old man is a veritable well of information. Who said what, in which book. When. How I would like to pick his brain! When we speak, however, I always get the same feeling: that all of my questions are being somehow taken up into a great whirlpool, which is heading somewhere deep below and beyond my understanding. Between the lines he tells me that I am not asking the right questions, or answers questions which I haven't quite posed in the way he seems to have assumed from his answers. But I don't want to complain, not about this, anyway. Not about poor Schmied. The thought of comparing Schmied with a man like Seidl is bewildering to me. How totally differently they have understood life. The obvious aside, in what different worlds they live! To what extent are the individual worlds we all have in our minds a product of our upbringing, I wonder.

### 3.III

I sometimes don't know what to tell Heinrich. And I find that I sometimes make the stupid mistake of trying to gloss over my lack of knowledge of the facts he wants from me. What ego! Do I want to seem like the all-knowing teacher to him? Why? How silly. I remind myself often of the role I have. What I have to pass on is not information. When I die, it won't be information that will be lost with me. He will be able to read information in books, surely! I have to pass on the wisdom I have gained, if any, the 'how' of everyday life. Our exchanges, they have to truly be for him, not for me. Our philosophical discussions with Heinrich are the only thing keeping me alive now, but I have to remember to answer his questions. Not the ones I am posing, and I mustn't just slip into the self-involved nostalgic mood of wanting to pass on those fragments of memories and anecdotes which, with my death, will be lost forever. For they will be lost forever, one day, whether I tell something of them or not. And so will all the fragments of the most beautiful memories we all hold as the greatest treasures deep within us, slowly transforming as they do, with time, changing a little with every recollection in reverie or dreams, some colours fading, others becoming more intense. There are billions of childhood memories of lost worlds on the planet. How many of these have perished this very day? Countless, to be sure. And countless possible futures with them. And it will always be like this. It is the way of the world.

### 13.III

I entered a huge hall, a wooden baroque library, with leather-covered tomes lining all four walls. There was a mezzanine with ladders, and I had a limited time to collect all the books I could carry. At first I didn't know what books to take. I was anxious, pulling the volumes out of the shelves at random, flipping through them in a frenzy. I looked at the medieval illuminations on soft vellum, inhaled the sweetish smell of old paper and leathers and glues and resins, I looked at the large Latin letters, curving Greek, black Hebrew texts. I was thirsty for everything. I didn't know what to take in sooner. Then I looked around at the hall a bit more. *ΨΥΧΗΣ ΙΑΤΡΕΙΟΝ* it said above the portal. Healing place of the soul. There were huge globes standing around, and the books were not only on the shelves, assorted according to topics, but also on the floor in piles, sometimes a metre high. The silence in the hall calmed me down. There was now less of a rush, and my desire for taking and owning waned. I walked around, enjoying the atmosphere, the beauty, the wisdom, the transformative calming potential of the place. Would I find the medicine I was searching for here, among these volumes? I picked a book at random, a dark brown codex that looked like a very old manuscript, and opened it at a random page, placing my finger in the middle of the page. It was a manuscript, a Hebrew text. My finger was pointing to a saying:

חֶלְמָא דְלֵא מְפָשֵׁר כְּאַגְרָתָא דְלֵא מְקֻרָא

I was pleasantly pleased, proud even, that I had picked a Hebrew text, but why was I suddenly stunned, feeling a wave of nausea? What strange meaning did this sentence have for me? I translated the sentence: “*A dream not interpreted is like a letter not read*”, but didn't understand its significance at first, though I felt that unconscious understanding was rising up within me, that something in me had already understood something I didn't yet consciously know. And then, once the colours in the room started to change, as if the cycle of the rising and falling of the sun had been accelerated suddenly, I understood that I was in fact dreaming, and woke up.

I immediately realised that the library had been an image of Schmied's mind, and that the books were all his knowledge of all the philosophers that I desired to have. They were all in front of me, all within reach, all visible, tantalising, and yet I had only a limited time to get it all. An impossible task. A limited time. A limited time. Poor old Schmied.

#### 14.III

Despite my love for reason, for systematic and logical enquiry into the workings of the Lord God, my sense of awe and wonder at encountering the unexplainable in life always lasts longer than it might. I secretly rejoice at all little clues to there being 'more' to all of this than can be rationally conceived. Perhaps science might have provided me with a framework for these things once, had I been scientifically inclined, which from my early youth I clearly wasn't. But these are vain speculations, it is too late now. Too late. Too late for so much good! Heinrich's dream was true in this regard, how little time I have. But how the hell could he have dreamed about the sayings of Rav Hisda? He claims never to have read the Talmud. There must be some simple explanation. He simply must have read it at some point, or perhaps heard about it from someone, or overheard this sentence. I cannot think of any other reasonable explanation. The brain remembers so much more than we think it does after all. It must have been some vague half-forgotten memory. Or perhaps he really did enter my mind in his dream, and find this sentence which I have always loved, since I was told it as a boy. And what about this boy? Will this phrase be as useful to him as it has to me? Perhaps there is little point in my considering another man's dream. I am not the prophet Daniel. Who am I to interpret his dream? That is also a very interesting question, and I wonder what Dr. Freud would have had to say about it: Is it always clear who the letter is for, is it always for the dreamer? Dreams. He might have chosen something more useful for himself in the library! Perhaps I really don't have much for him at all. Poor boy. Dearest boy. My faith is in him. The future is in him. I will pass on to him whatever I can. I vow it again to You, my Lord God. Save the poor boy.

#### 17.III

How great it is to have Schmied. Learning keeps me focused, my mind occupied, and my fears at bay. Today I noticed that the grumbler Mirsky was learning French verbs from an older man I hadn't noticed before. It doesn't matter what it is, I guess. As long as it gets your mind off things for a few seconds. In those moments, one can even be happy.

#### 2.IV

Heinrich is ill. I'm worried. And for me it has been a realisation, how much I truly need those little study sessions of ours. Deep down, I used to think it was all just for him. I have hope in him and this gives me joy. Sometimes in weak moments I thought that he was tiring me out with his endless curiosity. But actually he is giving me something in every meeting. His youth, his strength, his motivation, these things rub off on me and help me find meaning in this God-forsaken place. No, I cannot say that. The Lord is here with me, it's all just a test, after all. I can pray, I can concentrate, and seek God.

#### 3.IV

When I get better I have to ask Schmied to help me with Aramaic. Language learning is the very thing for this situation, I think, and what better language to learn now. I could also try to look within, like he does. Or I could try to improve my English, but I cannot do that with Schmied. Language learning is good. Information, memorisation. Slow, steady, regular work. We have the time here. Keep thinking, keep thinking.

#### 10.IV

Heinrich died last night. We said Kaddish.

#### 13.IV

What can I do now? What can anything mean now?

#### 18.IV



I don't know if I can be this strong. I have never felt so alone. I loved that boy too much, it seems. What can the point of existence be now?

*“In your lifetime and in your days and in the lifetime of the entire House of Israel, sword, famine and death shall cease from us and from the entire Jewish nation, speedily and soon.”*

I find myself repeating the phrase. And yes, this is a state I mustn't fall into. Absent-minded wandering. Weak, automatic thoughts. They turn, quickly, into negative thoughts. Negation of being. Heinrich, with his constant thinking and desire to think, he'd chide me now if he saw me! But I never got to teach him about deep meditations. The other kind of thinking. Don't drift away. The Lord is here with us. You are here with us. You are here. You are everywhere.

## 2.VI

I am someone else now. Everything is the same, but different at the same time. I was walking in the street in the morning. For a moment something disappeared, and then the back of my head seemed to pull back, extend like rubber. Then it exploded. My whole being, my whole world, is vibrating. I can smile at people again with an earnest love. I don't, but it is as if I knew something, understood something, which I always suspected. I don't know it, but I am experiencing it. It is very difficult to put it into words. Perhaps a picture might do it better justice. Perhaps drawing it will help me understand it more, who knows. If I drew a thick, say, red circle, and within it another smaller concentric circle, the smaller one coloured in with black for example, this could be me, yesterday. But today, in this scheme, I am a red circle without a solid core, instead there are lots of tiny specks of black inside. The solid black centre has disintegrated in a very slow explosion, leaving nothing but a cloud of love and energy.

## 22.VII

I was sitting in a large wood-lined room. The wood was dark, old, oak, in panels, making a renaissance interior. There was nothing in the room. No books, no furniture, no carpet. There was a fireplace, but that was all. I was sitting on the floor. I was sitting there, and I noticed I looked older than I am. I'm getting really old, I thought. At that moment I realised that I was looking at myself from the outside, and that it was a dream. The moment of realisation was accompanied with a storm outside, the room shook. The seated figure in front of me started rising up in the air. Levitating, but still sitting, with his eyes closed. It really was me, I was looking at my sleeping self. The figure drifted higher, several metres off the floor, and his legs and arms slowly relaxed and dropped down. It reminded me of the figures of the crucified Jesus, except the arms were not outstretched: the whole body was relaxed, in mid air. The storm got stronger, and I started falling. I woke up on my bed before hitting the ground.

## 1.IX

We are being moved today. I have overheard the word OSTTRANSPORT, so I assume we are going east. Someone else says north. A different camp, better suited to do work for the Reich, apparently. Not knowing what's going on is more frightening than I would expect.

## 5.IX

It's been a few days since we left Theresienstadt, but we are still on the move. Ironically, we were made to buy the train tickets ourselves. If Theresienstadt is a camp for 'better people', I cannot imagine what other camps are like. The train was an ordinary train, but the feeling I have is that of an animal in a cage. Why do we have to go north like this? North, north, north. So far north that you can smell the sea. Riga was the original destination, but that plan changed. On we went to Tallinn, then finally a tiny little station, Raasiku. The middle of nowhere. The worst is not knowing. Not knowing what will happen next. Having a strange

feeling and not knowing what to do about it, having no power to do anything about it. I look up at the sun all the time. The same sun that is shining on my home. The same sun they see in Prague. So maybe, maybe, it won't be all that bad.

We really are going to the middle of nowhere. A few younger people, mainly women, were taken to one side on the railway station in Raasiku. The rest of us were taken to some blue buses nearby and we are now driving along a tiny road through a sandy larch forest.

*“In your lifetime and in your days and in the lifetime of the entire House of Israel, sword, famine and death shall cease from us and from the entire Jewish nation, speedily and soon.”*

I can smell the sea. I have never smelled the sea before. It must be quite close by, somewhere. But which direction, where is north? But no, Lord, I will not go to the sea.

*“Have mercy on me, Lord, for I am faint; heal me, Lord, for my bones are in agony. My soul is in deep anguish. How long, Lord, how long?”*

The white dunes are like a desert.

And you are here, Lord, in every grain of sand.

*“Even though I walk through the valley of the shadow of death, I will fear no evil, for you are with me; your rod and your staff, they comfort me.”*

You are here, Lord, in every inhalation and exhalation, in every step. You are here.

No, Lord, I will not run to Tarshish. I will go where you want me to go.

And then Schmied was taken from Kether to Chokmah, and to the nothing of the Ain. And on his return, a split second later, he understood what he had wanted to understand, as he had sat reading a big leather bound tome in the Klementinum library as a young man all those years ago. Only, then he didn't really understand what exactly it was he wanted to understand. How young I was then, I remind myself of Heinrich. Or had the book been reading him?

The fetters were gone. Had there ever been any?

This was reality. This is it. We knew that, but yes, now we see it. This is it. Welcome back, welcome home, Schmied.

And looking at the man in the grey uniform, who was now shouting at Schmied in German, such beautiful German, Schmied's native, beloved German, the language of Goethe and the Rabbi Zadik who had been the greatest fountain of all practical wisdom for Schmied.

Oh the love. And the pity. Love and pity for this beautiful, unique, deluded soul. What language can I use to tell this creature that he is beloved of the All? How would he understand? Oh, to show love to this child! To communicate the untellable truth that he too is a son of God, as we all are.

*“Alles fließt, mein Junge!”*

Oh to embrace this creature, let us walk to him, with arms outstretched and heart open, this lost child, this ghost in grey who was now only a couple of metres away, reaching into a holster, offering Schmied an object for contemplation, what is it? A curious tiny black tunnel.

## Seznam použité literatury

- Dahl, R. 1977 "The Hitch-Hiker" 1977 issue of the Atlantic Monthly, ISSN: 1072-7825
- Eliade, M. 1965 *Mephistopheles and the Androgyne*; Studies in religious myth and symbol, Sheed and Ward, New York, bez ISBN.
- Fenollosa, E.F. & Pound E. 2005 *Čínský písemný znak jako básnické médium*, Fra, Praha, ISBN: 80-86603-03-2
- Fink, E. 1992, *Oáza štěstí*. Praha: Mladá fronta ISBN: 80-204-0224-1
- Fink, E. 2012 Oasis of Happiness: Thoughts toward an Ontology of Play (in Purlieu, A Philosophical Journal, Vol. 1 Issue 4, pp.20-42 Purlieu, Denton, Texas. Přeložili I. A. Moore & C. Turner, ISSN: 2159-2101
- Frynta, E. 2013, *Eseje*, Torst, Praha, ISBN: 978-80-7215-462-3
- Gollancz, I. 1967 *The Sources of Hamlet*, Octagon Books, New York, USA, ISBN 10: 0374931925
- Hančil, J. 2008, CAUSA IVAN VYSKOČIL, Reflex č. 26/2008, ISSN: 0862-6634
- Hanna, F. 1995, Husserl on the Teachings of the Buddha, Article in The Humanistic Psychologist, ISSN: 0887-3267
- Heaney, S. 1990, *New selected poems*. London: Faber & Faber, ISBN 10: 0571143725
- Higley, S. 2007 *Hildegard of Bingen's Unknown Language*, Palgrave Macmillan, New York, ISBN: 978-0-230-61005-7
- Hillman, J. 1997, A Blue Fire. BetterListen, ISBN: 978-1-61544-238-6
- Husserl, E. 1970 The crisis of European Sciences and transcendental phenomenology. Evanston IL: Northwestern University Press, ISBN: 978-0-810-102552
- Ingram, D. 2018, Mastering the Core Teachings of the Buddha, Aeon Books, London, ISBN 13: 978-1911597100
- Josek, J. 2019: *Na cestě k Shakespearovi*, AMU Praha, ISBN: 978-80-7437-294-0
- Kundera, M. 1965 *Falešný autostop*, in: Druhý sešit směšných lásek, ČS spisovatel, Praha, ISBN: D-02-60134
- Leutz, G.A. 1974, *Psychodrama, Theorie und Praxis*. Berlin: Springer Verlag, ISBN: 978-3-642-65901-0
- Levý, J. 2012 *Umění Překladu*, Apostrof, Praha, ISBN: 978-8087561157
- Perls, F. 1969, *Gestalt Therapy Verbatim* Moab, Utah, USA: Real People Press, ISBN 10: 0911226036

- Piaget, J. 1999, *The Construction Of Reality In The Child*. International Library of Psychology, Routledge, Taylor & Francis, London, ISBN: 9780415210003
- Platón, 2010 *Hippias Větší, Hippias Menší, Ión, Menexenos*. Přeložil František Novotný. Praha, Oikoumene, ISBN: 978-80-7298-454-1
- Pokorná, J. *Maminka není doma*, 2006, Brkola, Praha, ISBN: 809038420X
- Rank, Otto 1945, *Will Therapy and Truth and Reality*, translated by Jessie Taft, Alfred Knopf, New York, USA. (Původně: *Technik der Psychoanalyse* 1929, Franz Deuticke). ISBN: 0393008983
- Rut, P. 2000, *Ivan Vyskočil - Vždyť přece lézat je o hubu*. Portál, Praha, ISBN: 80-7178-364-1
- Shubina, N. 2015 *Možnosti překládání poezie – překlady básní J. Skácela do ruštiny*. Bakalářská práce, Praha, FFUK, dostupné z: [dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956](https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956)
- Svatoň, V. Housková, A. (ed) 2009: *Literatura na hranici jazyků a kultur*, FFUK, Praha, ISBN: 978-80-7308-284-0
- Updike, J 1967 *The Music School*. Andre Deutsch, London, ISBN 10: 0140068171
- Vyskočil, I. & Havel V. 1961, *Autostop, pátá hra Divadla Na zábradlí*. Praha: Dilia, V.Č.:6367/61
- Vyskočil, I. 1963, *Vždyť přece lézat je snadné*. Praha: Mladá Fronta, ISBN: 80-903455-5-7
- Vyskočil, I. (et al.) 1965 *Seven short stories*, Orbis, Praha, OCoLC: 579091941
- Vyskočil, I. & Rut P. 2016, *Nedivadlo Ivana Vyskočila* Praha: Brkola, ISBN: 978-80-88151-02-9
- Vyskočil, I. 1966(/1993), *Kosti*, Mladá Fronta, Praha, ISBN: 80-204-0398-1
- Vyskočil, I. 1957 *K úloze psychologa v záchytných domovech pro mladistvé*. Diplomová Práce, FFUK, dostupné z: <https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/88197>
- Vyskočil, I. 1978 Malé jevištní formy aneb JAK NA TO? In: *Amatérská scéna*, r. 15, 6, ISSN: 0002-6786
- Vyskočil, I. (Et alii) 1964 *Začalo to Redutou*. Orbis, Praha, bez ISBN.
- Waldl, R. 2004, 'J.L. Morenos Influence on Martin Buber's Dialogical Philosophy' Prezentace na *ASGPP 62nd Annual Psychodrama Conference*, ISSN: 1862-2526
- Willis, P. 2001, The "Things Themselves" in: *Indo-Pacific Journal of Phenomenology*, 1:1, 1-12, ISSN: 2079-7222
- Wortner, V. (2020) *Lektor a herec: umělci vztahu k sobě a druhým*. Disertační práce, DAMU Praha, dostupné z: <https://dspace.amu.cz/jspui/handle/10318/2943>