

„Lovím verše z přívalu“. K eposu *Zánik Titaniku* Hanse Magnuse Enzensbergera

Mgr. Pavel Novotný, Ph.D.

Enzensbergerův bláznovský koráb

O Enzensbergerově básnickém cyklu *Zánik Titaniku* (1978) už bylo v německé jazykové oblasti napsáno mnoho a časem se toto dílo stalo opravdovou literární klasikou. U nás tento klíčový autorův text dosud jako celek nevyšel a reflektován byl pouze sporadicky. Enzensbergerova básnická tvorba vůbec, podobně jako v případě jiných zahraničních básníků, byla dosud překládána a publikována pouze formou výborů a navíc nepříliš hojně. Autorovou poezií se překladatelsky hlouběji zabýval Josef Hiršal, v současnosti pak Tomáš Kafka, přičemž byly přeloženy i některé vybrané texty *Titaniku*. Autor tohoto pojednání v současné době dokončuje kompletní překlad Enzensbergerova eposu, text by měl vyjít tento rok v nakladatelství Archa. Důvodů, proč zpřístupnit českému čtenáři *Titanik* jako celek, je samozřejmě více. Jedním z nich je fakt, že tento epos funguje jako unikátní struktura či „textura“,¹ která jako celek působí zcela jinak a rozvíjí zcela jiný smysl než v rámci jednotlivých, z kontextu vytržených básní. Vnitřní provázanost Enzensbergerovy skladby by se logicky měla promítat i do překladu – neboť v rámci celku je nutno mít na zřeteli množství metatextových spojnic – se kterými básník cíleně pracuje a které mimo kontext cyklu není v překladu bezpodmínečně nutné respektovat; v tomto ohledu jsou Hiršalovy překlady, při své vysoké úrovni, mnohdy ne zcela přesné: jako části vyňaté z kontextu nejsou nijak svazovány lexikálními zákonitostmi celku. Problematika překladu *Titaniku* zde bude nastíněna právě s ohledem na jeho celkovou strukturu, na motivickou a asociační provázanost. Proto zde bude samotná jazyková práce zohledněna spíše okrajově a pozornost bude věnována především strukturním vlastnostem Enzensbergerova textu, interpretaci textu jako východisku pro překlad.

Zánik Titaniku nese ironicky zcizující podtitul *Komedie*, čímž mnohoznačně odkazuje na bohatou linii od Danta přes Balzaca, Grabbeho až po Dürrenmatta.² Dílo má třicet tři *Zpěvů* (po vzoru Dantovy *Božské komedie*) a je prokládáno šestnácti dalšími, různě rozsáhlými básněmi. Základní epickou osu představuje proces postupného zániku obřího plavidla, od proříznutí lodního trupu až po uzavřenou, ledově klidnou hladinu. Autor postupně rekonstruuje průběh katastrofy, pracuje se známými i dohledatelnými fakty, mimo jiné i s autentickými výpověďmi přeživších cestujících a zprávami – postupuje zdánlivě zcela nepoeticky, dokumentárně, s chladnou věcností. Tímto pro poezii neobvyklým způsobem paradoxně vytváří pradávny alegorický obraz světa jako obří lodi, který propracovává do jemných detailů. A nepotápí se zde jen jakýsi dávný bláznovský koráb, nýbrž luxusní zaoceánský parník, symbol moderní doby a jejích technických vymožeností. Dá se říci, že Enzensberger důsledně užívá rozumových konstrukčních postupů, aby současně znázornil zánik jako jejich logický důsledek.

Podobně jako básník německého humanismu, autor *Lodi bláznů* Sebastian Brant, nechává autor nastoupit na svou loď značně pestré, všemožné osazenstvo: Nejen reálné postavy spojené s katastrofou Titaniku, ale například poeovskou postavu Arthura Gordona Pyma („povoláním přízrak“), Danta, Bakunina, kubánského básníka a revolucionáře Herberto

¹ Pojem „textura“ v souvislosti se svou poezií používá Enzensberger už v roce 1962, ve známé eseji *Vznik jedné básně*, přeložené Bohumilou Grögerovou a Josefem Hiršalem (Enzensberger 1970, s. 114).

² Sorg připomíná, že v dobách Danta byl výraz „Comedia“ chápán spíše jako výraz „Spiel“, tedy „hra“ v obecném slova smyslu (Sorg 1985, s. 45). U Enzensbergera jde samozřejmě též o „hru“, a to doslovně – o reflexivní hru s formami, jazykem, obecně možnostmi literárního textu.

Padillu, hordu nomádů i s velbloudy, fiktivního malíře Salomona Pollocka atd. Autor se zcela volně pohybuje mezi desetiletími i staletími. Mimo jiné reflektuje svůj pobyt na komunistické Kubě na konci šedesátých let (v té době kulminovalo jeho levičácké období, pobyt na krizi sužované Kubě však představoval opravdovou léčbu šokem, a tím i zánik jedné z velkých iluzí), promlouvá o berlínském životě v letech sedmdesátých, reflektuje i zánik Třetí říše, v jiných textech se fiktivně přenesl do patnáctého století a promlouvá hlasem umbrijského malíře, jindy zase hlasem malíře vlámského apod. Základní graduující proces zániku legendární obří lodi tedy asociačně rozvíjí, často zcela opouští výchozí látku a doslova zde maluje obraz zániku a apokalypsy ve všech možných podobách a rovinách.

Enzensbergerův epos bývá nezřídka často vnímán jako kritika pokroku a s tím spojeného konzumu,³ jako dílo, které přímo navazuje na předchozí básnický cyklus *Mauzoleum. Třicet sedm balad z dějin pokroku* (1975). Je zjevné, že Enzensberger – podobně jako například Max Frisch v románu *Homo Faber* – postihuje osudnou slabinu moderního světa: Směšnou racionalistickou iluzi o nezranitelnosti, o nepotopitelnosti, víru člověka v samospasitelnost, která je ovšem nekompromisně smetena přírodním živlem. Nezbude po ní nic než klidná hladina, volný čistý prostor pro vyplutí nových Titaniků, pro vznik nových omylů a nových katastrof. Epos bývá pochopitelně nahlížen v souvislosti s *Dialektikou osvícenství*, klíčovým dílem Frankfurtské školy, tedy jako text, který potvrzuje osudné konsekvence racionalizace lidského myšlení a konání, včetně vlastního sebezničení. V koncentrované podobě se smrtelný důsledek rozumové úvahy objevuje ve *Zpěvu osmém*, kde se autorské já stylizuje do postavy inženýra: „Každá inovace v podstatě vychází z nějaké katastrofy: / Nové nástroje, teorie a pocity – tomu se říká evoluce.“ Později, klesaje pod hladinu, postava dokončuje svou úvahu ležerní reflexí vlastního konce: „Z toho vyvozují, že nemá smysl posuzovat každý / jednotlivý případ – který se zrovna náhodou týká i nás, / například vlastní smrt – z příliš zúženého úhlu pohledu“ (Enzensberger 1981 [dále T], s. 34).

Bezpochyby je namístě chápat Enzensbergerův *Titanik* nejen jako kritiku pokroku a racionálně založené společnosti, ale i mnohem obecněji, jako reflexi dynamiky dějin, procesu zapomínání a s tím spojeného mizení v čase, jako cestu pod *nehybnou* hladinu přítomnosti, případně lze text chápat i jako autobiografickou zprávu o autorově názorovém a tvůrčím vývoji, jako ironické ohlédnutí za vlastními omyly, názory, idejemi. Zároveň lze ovšem vysledovat, že žádný z úhlů pohledu není jednoznačný, že všechny působí společně, ve vzájemných relacích, a vytvářejí tak poeticky svobodný, autonomní celek. Hnacím motorem *Titaniku* je dialektika ve všech svých myslitelných podobách, jako napětí mezi *ano* či *ne*, mezi *levou pravou*, mezi *uzavřeností* a *otevřeností*, nebo například i mezi *existencí* a *neexistencí* samotné poezie. Poezie zde totiž vzniká cestou svého vlastního popření, rozumově vedenou textovou montáží, syntézou a experimentem, nikoli tradiční cestou subjektivní prožitkové lyriky. Svou věcností a zdánlivým dokumentarismem text vytváří to, co sám vyvrací.

Titanik jako loď mrtvých

V *Titaniku* je k dokonalosti doveden postup nové montážové epiky, kterou prosazoval už Bertolt Brecht či také Alfred Döblin; literární montáž z principu rozrušuje lineární průběh a soustřeďuje pozornost na vnitřní textové procesy, na *příběh* samotného textu; Brecht, v souvislosti se svým „epickým divadlem“ mluví například o „událostech v ohybech“ („Geschehnisse in Kurven“), dále také píše o přesunu napětí do samotného „chodu“ či

³ Ze současných českých literárních vědců se tímto aspektem Enzensbergerovy tvorby dopodrobna zabývala Naděžda Heinrichová v dizertační práci *Kritika blahobytu v lyrice Hanse Magnuse Enzensbergera*. Mimo jiné zohledňuje také vliv Bertolta Brechta na Enzensbergerovu tvorbu, přičemž oproti Brechtovi vyzdvihuje Enzensbergerovu nevíru v budoucnost, dále též *zánik* jako logický důsledek *pokroku* (Heinrichová 2002, s. 22–29).

„průběhu“ děje („Spannung auf den Gang“) oproti napětí spočívajícím v tradičním „rozuzlení“ („Spannung auf den Ausgang“), případně o „facit saltus“, tedy průběhu díla ve skocích, oproti klasickému pojetí „natura non facit saltus“ (srov. Brecht 1967, s. 270). Jestliže mluvíme o *Titaniku* jako o básnickém eposu, je tedy třeba uvést, že jeho moderní druh epiky nespočívá v líčení děje, nýbrž v otevřených relacích a procesech, které se odehrávají uvnitř struktury – jednotlivé scény, obrazy, motivy nejsou spojeny kauzálně, nýbrž na základě svých paralel, protnutí, kontrastů, na základě paradigmatických.⁴ Jako by tyto výjevy už ani nebyly s to ožít samostatně, ale pouze ve vzájemných vztazích.

Materiál, který autor užívá, je jak *cizí*, tak i *odcizený*. Hemží se to tu reálnými údaji i jejich volným rozvíjením, důmyslnými mystifikacemi (či lépe: pastmi na literární teoretiky i kunsthistoriky), narážkami, parafrázemi i přímými citacemi, od Bible přes autentické telegrafní zprávy, jídelní lístek až po parodované stalinské fráze (např. „Socialismus na jednom parníku“). Některé texty jsou dokonce demonstrativně vybudovány výhradně z cizího materiálu: *Telegrafní zprávy z 15. dubna 1912* jsou zjevně kolážovány přímo z autentických záznamů, *Zpěv dvacátý* je sám o sobě prefabrikátem a samostatným stavebním kamenem: reprodukuje černošskou lidovou píseň o topiči na Titaniku, přičemž zdroj je otevřeně uveden v kurzivě pod textem. Podobně autor postupuje také ve *Zpěvu třináctém*, který je složen z pěti různých písňových textů.⁵ Reflexivní, ironizující přístup uplatňuje Enzensberger i v práci s literárními formami, epochami a směry. V tomto smyslu je Titanik také trpkým zúčtováním s uměleckými a filozofickými směry a epochami, včetně moderny (srov. Lüdke 1985, s. 43). Jinými slovy, tento epos není pouze všestrannou reflexí autobiografickou a společenskou, ale zároveň reflexí uměleckých postupů a směrů, dále také jazyka, jako univerzálního inventáře pro literární tvorbu. Použité stavební prvky se dle logiky textu rovnají „mrtvolám“, či přesněji „utopencům“. Z takové mrtvé materie autor vytváří nový celek, doslova loví umrlce z hlubin, přičemž se ironicky, místy dokonce požitkářsky, stylizuje do role Boha-stvořitele (zároveň ovšem, se stejným požitkem, opět dialekticky, i do Boha-ničitele, totiž malíře Apokalypsy):

Času mám jak Bůh.
Nic nepromeškám. Starám se
o hlášení ve vysílačce, o menu,
o utopence. Shromážďuji
ty utopence, lovím je z černého

⁴ Montáž obecně rozvíjí princip *paradigmatické* struktury oproti tradiční struktuře *syntagmatické*, souvislostní (Novotný 2012, s. 13–51). Na negaci linie času v *Titaniku*, která se promítá do struktury, poukazuje Fues; v této souvislosti cituje Goetha: „Entstehen und Vergehen, Schaffen und Vernichten, Geburt und Tod, Freud und Leid, alles wirkt durcheinander, in gleichem Sinn und gleicher Masse“ – tedy: „Vznik a zánik, tvoření a ničení, zrození a smrt, radost a strast, vše působí najednou, ve stejném smyslu a ve stejné míře“ (Fues 1995, s. 85). Lze doplnit, že podobné myšlenkové pochody najdeme i u raných německých romantiků, především u Novalise a Friedricha Schlegela. Romantické postupy lze v *Titaniku* sledovat i v reflexivním pojetí jazyka a textu (viz níže).

⁵ Poslední jmenovaný zpěv představuje velmi nápaditou a veskrze tragikomickou textovou koláž. Jednotlivé fragmenty písní spolu kontrastují a zároveň se doplňují, vznikají zde dokonce mimoděčné souzvuky a rýmové shody. Při překladu tohoto zpěvu se vyskytl značný problém s tím, jak tento materiál převést do českého kulturního kontextu, neboť tyto písně jsou schopny plně působit (a také být náležitě identifikovány) pouze v německém kulturním prostředí; mimo jiné zde totiž Enzensberger cituje dvě, v Německu dodnes notoricky známé, písně Bruno Balze, slavného předválečného „Schlagermachera“, který ne zcela vlastní vinou zapletl s nacistickým režimem. Jeho dvě písně *Das kann doch einen Seemann nicht erschüttern* (Toho lodník se však nikdy nezalekne) a *Davon geht die Welt nicht unter* (Z toho se svět nezhroutí) se staly součástí nacistické propagandy a zněly i během zániku Třetí říše, totiž v poslední dny války, kdy byly vysílány radiem jako nekonečná smyčka. Vztaženo na problematiku překladu: Jistěže takový kontext lze jen těžko nahradit českým písňovým ekvivalentem a každá náhrada by zásadně změnila vyznění celé skladby (byla tedy zvolena cesta přímého překladu). Navíc zde Enzensberger opět využívá průchozích motivů – cituje totiž taková místa v písních, která vytvářejí spojnice s jinými místy v cyklu *Titaniku*.

ledového toku minulosti.
(T, s. 23).

V souladu s tím představuje jednu z takových „mrtvol“ dokonce i samotný text *Titaniku*: jedná se totiž o částečnou pamětní rekonstrukci původní verze eposu, která se v šedesátých letech coby poštovní zásilka, obálka z hnědého manilského papíru, ztratila na cestě z Kuby do Evropy – Enzensberger to mimo jiné zmiňuje přímo v textu, totiž ve *Zpěvu čtvrtém*, přičemž je ztráta (či také zmizení) jedním z leitmotivů celé skladby. Na konci čtvrtého zpěvu je pak rozmáčená obálka pomyslně, jako skutečný utopenec, vylovena z přívalu Karibského moře:

Sutiny, trosky vět, prázdné bedny na ovoce,
těžké hnědé obálky z manilského papíru,
rozmáčené, rozežrané solí,
lovím verše z přívalu,
z temného, teplého přívalu
Karibského moře,
hemžícího se žraloky.
(T, s. 23).

Text tedy není jen jakousi zásobárnou, muzeem dějinných událostí, autobiografických momentů, vzpomínek či textových forem, ale velmi složitou otevřenou strukturou, která neustále balancuje na ose *zániku* (zapomnění, zmizení) a následné *rekonstrukce*. Sama sebe posílá ke dnu, aby vzápětí *oživovala* obraz vlastního zániku.

Jak bylo naznačeno výše, redukce na materiál nezůstává ušetřen ani básnický subjekt, i on, tento „anachronismus v anachronismu“ (T, s. 20) se třífíší v zrcadlovém labyrintu celku, resp. v prostoru prostředků literární fikce, od hry s autenticitou přes parodování až po otevřené přiznání falzifikace.⁶ Autor střídá styly, formy i role, smazává rozdíl mezi autorským a fiktivním já, promlouvá v jednotném i množném čísle, mluví za přeživší, umírající i mrtvé, je pozorovatelem i prožívatelem. Jeho lyrické já je přítomné, zároveň ovšem neuchopitelné, nemá žádnou jednoznačnou základnu, představuje veskrze literární tanec rolí i vyprávěcích perspektiv, je součástí zcizující ironické hry: Básník je subjektem i objektem textu, je postavou, o níž se mluví („já bych rád vysvětlil, jednou pro vždy, / že on v té Havaně nikdy nebyl, / tenhle simulant, a kromě toho, / žádné ledovce tam nejsou. / Všecko si to vycucal z prstu! / Všecko to ukradl.“ (T, s. 110), je malířem, resp. několika malíři najednou, lodním pasažérem i všeobjímajícím demiurgem. Možnosti kombinace těchto perspektiv jsou velmi bohaté a dá se říci, že i ony vytvářejí vlastní epický moment. Reflexivní pohyb vnitřních procesů, ona neustálá těkavost, se logicky vztahuje i na básnický jazyk jako takový – i on tvoří jakýsi inventář, který lze stěží užít jako relevantní prostředek iluze, neboť: „Obrázek záchranného člunu samozřejmě / nikoho nespasí a rozdíl mezi / plovací vestou a výrazem *plovací vesta* / je jako rozdíl mezi životem a smrtí“ (T, s. 99).

Přesně na oné hraně života a smrti, či přesněji zániku a zpětného oživování se text

⁶ V českém prostředí se fikční konstrukcí literárního textu zabýval nejnověji Jiří Koten v práci *Jak se fikce dělá slovy*, v této souvislosti lze uvést např. možnosti odstupu od literárního textu, různé zaujímání rolí, *předstírání*, které prostor literárního textu umožňuje, včetně imitací a perziřláží: „Prozatím souhlasně konstatujeme, že fikce v řadě případů skutečně působí jako napodobeniny nefikčních žánrů. Například román Fjodora M. Dostojevského *Běsi* v incipitu imituje maloměstskou kroniku [...] Podobně můžeme číst Goethovo *Utrpení mladého Werthera* nebo Laclosovy *Nebezpečné známosti* jako imitaci korespondence, Sartrovu *Nevolno* jako fiktivní deník, Čapkův *Obyčejný život* jako napodobeninu vlastního životopisu, Hrabalův román *Obsluhoval jsem anglického krále* jako imitované vzpomínky, vyprávění na pokračování apod.“ (Koten 2013, s. 35). Enzensbergerův text tímto způsobem cíleně postupuje: permanentně střídá role, dokonce tematizuje padělatelský postup, když nechává v textu promlouvat fiktivního malíře.

permanentně pohybuje. Materiál, z něhož je celek složen, je skutečně demonstrativně užit jako neživý *materiál*, přičemž ovšem (na rozdíl od radikálních jazykových experimentů, např. konkrétní poezie nebo třeba lettristických koláží) neztrácí svůj iluzivní rozměr. Nejen Dante, ale i zmíněný Gordon Pym tu tedy mají své pevné místo: Stejně jako v jednom z přízračných zážitků Pymových jsou postavy, které se v textu vyskytují, jen pouhými preludy,⁷ iluzemi. Enzensberger přitom ovšem nezapomíná důsledně dialekticky ironizovat, jaksi naoko zachraňovat racionální obraz: „Ne, není to prelud. Může za to počasí, že jejich obrysy jsou rozmazané“ (T, s. 114). Titanik není roztrášeným ostrovem blahobytu, nýbrž plovoucí ocelovou rakví, lodí mrtvých – mrtvých lidí i postav, mrtvých iluzí, idejí i ideologií, mrtvého jazyka.

Textura

Montážové dílo se obecně vyznačuje „sémantickou plasticitou,“⁸ tj. tím, že daný prefabrikát, je-li vsazen do nového prostředí, vytváří nové souvislosti, vstupuje se svým okolím do dialogu. Zároveň si však daný element ponechává vazbu ke kontextu původnímu. V tomto napětí mezi *původním* a *novým* skýtá montážové umění široké možnosti a minimálně od dob Duchampa či dadaistů s ním cíleně pracuje. Tak tomu je samozřejmě i v případě *Titaniku*, ovšem snad ještě intenzivněji zde působí vnitřní jazykový kosmos celku – to, co se odehrává uvnitř. Jestliže autor ve své dávné eseji *Vznik jedné básně* mluví o takzvané „textuře“ básně, pak lze tvrdit, že princip takovéto textury uplatňuje v mnohem širším, snad až monumentálním měřítku v celé knize *Titaniku*. I zde totiž působí „pletivo, jehož vlákna se táhnou napříč celkem“ (Enzensberger 1970, s. 117). Zmíněná textura, se v *Titaniku* projevuje především propracovaným vnitřním lexikem. Montážový text tak nepůsobí jen v místech bezprostředních textových švů a setkávání různorodých prvků,⁹ ale mnohem intenzivněji v místech křížení a opakování slovní zásoby a tím i motivů či narážek. Autor takto vytváří jakési značky či průlezy: v eposu je jich bezpočet a jejich prostřednictvím může čtenář, je-li dostatečně aktivní, vnímat spojnice i kontrasty napříč celým cyklem – a tím i napříč staletími, systémy, režimy, žánry, rolemi, situacemi, zcela mimo čas a prostor.¹⁰

Už v prvním zpěvu začne tato „struktura tkaniva“ (Enzensberger 1970, s. 117) působit, zprvu velmi nenápadně, totiž tichem, které je náhle „proříznuto“, a to i onomatopoicky. V trupu se objevuje trhlina a tím i „diskrétní“ leč neodvratný rozsudek smrti:

Zaskřípění. Škrábání. Trhlina.

To je ono. Ledový nehet,

který škrábe o dveře a zadrhne se.

Něco se trhá.

⁷ Souvislostí s Pymem je v *Titaniku* nebývale mnoho a literární věda se jim dosud příliš nevěnovala – jedna z nejméně výrazných paralel je motiv převleku; v Poeově textu se Pym převlékne za mrtvolu, vycpe si břicho, hraje roli mrtvého námořníka. *Titanik* pracuje s takovýmito převleky neustále, jak bylo řečeno, především ve střídání rolí lyrického či vyprávěcího já.

⁸ Tento přílehlavý výraz („semantische Plastizität“) používá Franz Mon (1970, s. 120).

⁹ Právě otevřená demonstrace takovýchto švů patří k základním znakům literární montáže. Mon například mluví o takzvaných „poetických roznicích“ („poetische Zündungen“, Mon 1970, s. 79).

¹⁰ Zřetelnost mnohých spojnic je pochopitelně vázána na specifika němčiny, a proto jsou mnohé zdánlivě bezproblémové výrazy obtížně přeložitelné. Například už samo podstatné jméno „Untergang“ stejně jako sloveso „untergehen“, tedy „zánik“ a „zanikat“ či „zaniknout“, lze v německém jazyce vnímat i mnohem konkrétněji, totiž jako „klesání“, případně „zmizení pod hladinou“, dále také „zapadnout za obzor“ – když například již výše zmíněná postava inženýra použije výraz „ich gehe unter“, navodí tak zcela konkrétní představu, kdy sedě v lodním křesle nehnutě klesá pod hladinu, zároveň je ovšem jedním z mnoha, kteří zanikají, umírají, topí se. Takovýchto doslovně myšlených cest ke dnu se v *Titaniku* odehrává nepočítaně a výraz „untergehen“ se tak stává společnou metaforou zániku, zmizení, zapomnění. Při překladu je samozřejmě třeba, aby takové paralely jazykově byly co nejzřetelnější, nejpřímější.

Nekonečný lem plachtoviny,
sněhobílý pruh plátna,

který se nejdřív pomalu,
pak rychleji a rychleji
syčivě roztrhne v půli.
(T, s. 8).

Toto místo začátkem je začátkem a zároveň koncem, vyzrazuje epickou linii zániku, která se v textu objevuje v mnoha variacích. Čistě lexikálně pak rozehrává hru s dvojitým významem: Autentická výpověď přeživších cestujících Titaniku, popis zvuku, který byl skutečně srovnáván se zvukem trhajícího se plátna (Davie 1991, s. 74), zároveň odkazuje i na citát z Bible, okamžik po zničení jeruzalémského chrámu, apokalyptický obraz (Matouš 27,51: „A hle, chrámová opona se roztrhla v půli odshora až dolů, země se zatřásla, skály pukaly“). Obrazem roztrnutí se tu otevírá bohatá motivická hra, jedna z ústředních vnitřních spojnic textu; jako nejviditelnější paralelu lze například uvést místo, kdy malíř maluje obraz Apokalypsy:

Zničit celý svět dá hromadu práce.
Obzvláště těžko se malují zvuky,
trhání chrámové opony, řvoucí
zvířata, hrom, všechno se totiž
musí roztrhat, musí to být roztrháno,
nejen plátno. A termín je pevný:
nejpozději do Všech svatých
nalazurovat zuřící moře v pozadí,
natisíckrát, se zelenými pěnivými
světly, moře provrtané stožáry,
lodmi mrštěnými kolmo do hlubin
(T, s. 13).

Roztržení však zároveň odkazuje na veskrze romantický způsob nekonečné reflexe, tedy odhrnutí nové opony, odhalování nových a nových jevišť.¹¹ Takto se otevře scéna celé básnické skladby, řetězec vzpomínek na původní ztracený text, současně ovšem scéna jazykového, poetického a historického materiálu, vlastní jeviště tvůrčího procesu:

Pak škusnu. Opona se trhá
syčivě v půli, vyjasní se,
zase je všechny poznávám:
Mulatky, kapitána
s bílými licousy. Danta
(1265-1321), topiče Jeroma,
příjmení neznámé (1888?–1912),
starého malíře z Umbrie
(T22).

Neustále se opakující, více či méně zřetelný motiv proříznutí, roztržení v půli (často i zvukomalebně), protikladu ticha a hluku, zdánlivé neměnnosti a nečekaného pohybu,

¹¹ Princip nekonečné reflexe se, jak známo, objevuje u raných romantiků, především u Novalise a Friedricha Schlegela; princip otevírání nekonečné řady jevišť je k dokonalosti doveden ve hře *Svět naruby* (*Verkehrte Welt*) Ludwiga Tiecka. Enzensberger se romantickou tvorbou intenzivně zabýval, napsal například velmi úspěšnou dizertační práci o poetice Clemense Brentana.

otevírání nových a nových jevišť – to je základní konstituční princip, kterým je text udržován v pohybu a získává na prostorovosti – přičemž se ovšem nejedná o prostorovost iluzivní, nýbrž jazykově kombinační. Asociační řetězce se dále větví, s motivem proříznutí například volně souvisí i motiv uzavřeného prostoru, kajuty, kabiny, krabice i krabičky, velice zřetelně a exaktně v básni „Model teorie poznání“ (která ovšem opět nepostrádá řadu jiných souvislostí, například již zmíněnou řadu dějových jevišť):

Tohle je
velká krabička
s nápisem
Krabička.
Když ji otevřeš,
najdeš v ní
krabičku
s nápisem
Krabička
z krabičky
s nápisem
Krabička.
Když ji otevřeš –
teď mám na mysli
tuhle krabičku [...]
(T73).

Uzavřenost prostoru, ať už se jedná o prostor jakýkoliv, od kabiny přes berlínský pokoj, krabičku až po tělní dutinu, zde vystupuje v ostrém kontrastu s proříznutím, roztržením, otevřením, probodnutím, obecně penetrací a následným zánikem. Sugestivní jsou v tomto směru taková místa v textu, která důsledně (i prostřednictvím zvukomalby) zpracovávají téma postupného zaplavení, zaplnění. Už ve *Druhém zpěvu* „proud vody na šířku paže ledově / probublává mezi poštovními pytli, prosakuje do lodní kuchyně. / *Wigl wagl wak*, hraje kapela ve sněhobílé uniformě“ (T, s. 10). V osmém zpěvu se dozvíme, že slaná voda pronikla do tenisové haly, „ovšem mokré nohy ještě zdaleka neznamenají konec světa“ (T, s. 34), ve *Zpěvu čtrnáctém* je s neobyčejně tělesnou intenzitou líčen proces postupného utopení:

až ti to konečně sáhne po krku,
až to piješ, až cítíš, jak si to hledá tvoje útroby,
dýchací trubici, dělohu, jak voda žíznivě
hledá tvoje ústa, jak všechno chce vyplnit,
jak chce být polykána a polykat.
(T, s. 52).

I na příkladu prostoru a jeho narušení lze doložit, jakým způsobem Enzensberger buduje poetický rozměr celé skladby. Postupem, který ve své tvorbě již dlouho před vznikem *Titaniku* prosazoval, totiž zdánlivě zcela střízlivým dokumentarismem, buduje rozměrnou metaforickou a symbolickou síť. Každý montovaný prvek totiž říká víc než pouze to, čím v daném kontextu je, neboť funguje zároveň v rámci jiného (kon)textu eposu. V každém z textů působí daný motiv trochu jinak, vždy vytváří samostatný, často i suše dokumentární obraz, zároveň se však pojí s texty ostatními a rozvětňuje tak takřka donekonečna svůj význam, nutí čtenáře, aby přemýšlel v souvislostech ve vztazích, a to ve všech myslitelných směrech – aby text sám uváděl v pohyb a *život*. Enzensberger tak, jak bylo zmíněno, rozkládá princip metafory, syntetizuje ji – tedy ji dialekticky popírá i potvrzuje. To je v *Titaniku* koneckonců i několikrát tematizováno, nejzřetelněji ve *Zpěvu patnáctém*, kdy postava

nezachytitelně balancující mezi autorským já a jednou z postav (v er-formě) prohlásí, že „žádné metafory neexistují“; ti, kteří ho sledují, poslouchají a vstupují s ním do sporu, reagují takto:

To je zmatené! křičeli jsme (zmateně) jeden přes druhého,
to není žádná báseň! To je pasticcio! A on konečně šel,
odešel, a my koukali na naše nože na krájení ovoce
a přemýšleli, zda existují metafory s tak špičatým ostřím.
(T, s. 54).

Nejen v tomto místě cyklus tematizuje i sám sebe: *Je* a zároveň *není* básní, je pasticcium poskládaným z jednotlivostí, tedy i průníků a rozporů, opět metaforicky přeneseno na hádku či nesvár: tleská i vysmívá se všem zaníceným a gestikulujícím ideologům, univerzitním vědcům i falešným mesiášům, kteří nepřestávají diskutovat a hádat se do posledního okamžiku, dokonce ještě pod vodou, za okénkem kajuty. V textu se neustále objevuje motiv hádky a sporu, např. jako spor mezi salonními levičáky a kapitalisty, ale třeba také spor o to, jestli má či nemá smysl zachraňovat tonoucí, kteří se zmítají v ledových vodách, jestli záchranný člun otočit, či plavat dál od místa neštěstí.

Některá místa v textu lze náležitě dešifrovat pouze prostřednictvím paralel s texty ostatními, často se vytvářejí jakási textová zauzlení či „motance“, vedle výše citovaného úryvku např. i toto místo:

Trouba kouřila. Na velikém stole
vprostřed pokoje
cosi leželo. Hromada,
smotaných kabátů,
plachty, pytle s pískem,
balíky hnědého manilského papíru?
Nikdo se o to nestaral.
(T, s. 103).

Pokud bychom se neorientovali v kontextu celku, jistě bychom tento text považovali za *pouhý* pozoruhodný obraz, jakýsi poetický shluk růzností. V kontextu celého cyklu však takové místo funguje v mnoha dalších rovinách: Kouřící trouba se zjevně propojuje jak s motivem pohasínajících lodních kotlů, tak i s nomády, kteří na palubě náhle rozbijí své stany a v nich rozdělají ohně z dřevěného uhlí (zároveň se ovšem vyskytují na jednom z obrazů umístěném v salónu Titaniku). Veliký stůl se motivicky propojuje např. se stolem v kajutě či kavárenským stolem na Kubě, kde se neustále prou a diskutují trockisté; hromada smotaných kabátů funguje symbolické zauzlení, ale zcela konkrétně vede i k místu v jiném textu, kde je vyličen skutečný příběh o Číňanech ukrytých na dně záchranného člunu. Plachty jsou zároveň oním mnohokrát se vyskytujícím motivem opony. Pytle s pískem lze automaticky spojit s válkou, barikádou, a tím třeba zánikem Třetí říše – který v cyklu hraje podstatnou roli; balíky hnědého manilského papíru vedou přímo k fixní ideji ztraceného a znovu rekonstruovaného textu, původně vloženého do obálky z manila-papíru. Dokonce i věta „nikdo se o to nestaral“ je v kontextu celku mnohoznačná, lze ji vztáhnout na ekonomický úpadek na Kubě pozdních šedesátých let, na ignoranci kapitána Titaniku, který se „nestará“ o varovná hlášení a signály a pluje plnou parou vpřed, či třeba na samotný proces zániku věcí v čase. Samotný pokoj, ve kterém se scéna odehrává, je berlínským pokojem, zároveň ovšem jakýmkoli uzavřeným prostorem, např. lodní kajutou.

Spojnic a linií je v textu nebývalé množství a jejich vytváření je do značné míry dáno tvůrčím a svobodným přístupem čtenáře, jen málokdy se textura projevuje návodně, jednoznačně.

Dalším pozoruhodným příkladem vytváření motivické sítě je i biblický příběh o Jákobovi, který je v cyklu několikrát zmíněn. Pouhým jménem je vytvořena spojnice s příběhem jednoho ze skutečných pasažérů, nejbohatšího cestujícího Johna Jacoba Astora; kámen, kterým si biblický Jákob podkládá před spaním hlavu, může tak být zároveň i kamenem, na němž spočine hlava utopence. Příběh o Ezauovi a Jákobovi a s tím spojené rčení „der wahre Jacob“ („pravý Jákob“) získává v kontextu básně *Postup při zjišťování totožnosti* význam zjišťování identifikace zemřelých, resp. zjišťování toho, kdo je to vlastně Dante. Jindy toto rčení můžeme nahlížet v souvislosti textem, v němž malíř Salomon Pollock vypráví o svém padělatelském umění.

Uveďme ještě jeden příklad kontextového řetězce, na němž je jasně vidět, jakým způsobem autor posouvá možnosti literární montáže, když takřka donekonečna zmnožuje kontextovou vazbu užitých elementů. V již zmíněném *Zpěvu třináctém* zazní úryvek z písně Bruno Balze „A svět se jenom tak nezhroutí, / však on ještě bude potřeba“ (T, s. 50), čímž se rozvine bohatý kontextový labyrint: píseň zde vystupuje parodicky, jako jedna z dalších možných fám o tom, co se vlastně hrálo na Titaniku, když se potápěl. Zároveň však můžeme vnímat původní kontext písně, totiž její propagandistické poslání během období Třetí říše a jejího zániku.¹² Píseň zároveň vystupuje v kontextu dalších montovaných kusů (např. známé *Nearer my God, to Thee*), a ono zhroucení světa takto poukazuje na motiv biblické Apokalypsy; vzápětí je však taková souvislost uzemněna „spotřební“, užitnou hodnotou světa a praktickou *nemožností* zhroucení. A pokračujeme-li v onom úvahovém řetězci dále: Význam užité hodnoty světa vlastně není obsažen v přímo Balzově písni, ale vytváří se až v kontextu eposu o Titaniku, o lodi, která je typickým představitelem spotřební společnosti, konzumu jako světonázoru.

Závěrem

Sledujeme-li logiku celého eposu, zjišťujeme, že vnitřní variace a tím i intertextový kosmos skladby by bylo lze libovolně rozšiřovat a větvit jako pavučinu, a udržet tak spolehlivý poetický balanc mezi tvůrčím zákonem a naprostou tvůrčí svobodou, jinými slovy: Text pevně drží pohromadě a současně si zachovává vysokou míru otevřenosti. Právě v rozvíjení výše zmíněných kontextových sítí nelze epos *Zánik Titaniku* jednoznačně interpretovat, protože celá skladba se ve své mnohvrstevnatosti chová velmi dynamicky a nevyzpytatelně. Kdykoli se necháme svést zdánlivou věcností, případně také dějovostí textu, zjistíme, že *Titanik* představuje opravdový labyrint zrcadel, dílo, které můžeme popisovat, analyzovat, které nám ale neustále bude unikat mezi prsty, přes svou zdánlivou dokumentárnost je bytostnou poezií. Snad bychom se mohli pokusit interpretovat přímo stavební princip celé skladby: Výše popsanou vnitřní kombinatorikou vystupuje na povrch nekonečná, ovšem neustále se opakující variabilita veškerého světového dění i sociálních modelů. Znázornění či studie takovéto variability ovšem nečiní svět srozumitelnějším, naopak: Znázorňuje jej jako hemživý chaos, tanec protikladů, apokalyptický a nevyhnutelný sled procesů, který je urychlován a zjevně i zapříčiněn lidským pokrokem a racionálním způsobem myšlení. Autor v textu rozvíjí moderní postupy „hloubkové mimeze“,¹³ která spíše oproti jednotě či souvislému příběhu ztvárňuje samotnou *strukturu* či *dynamiku* světa, řečeno brechtovsky:

¹² Toto poslání ovšem není v písni obsaženo přímo, opět bylo dáno historickým *vsazením* do daného kontextu, konkrétně zneužitím Balzovy tvorby nacisty.

¹³ Výraz *tiefenmimetisch*, tedy *hloubkově mimetický*, je jedním z termínů, který popisuje vlastnosti montážového díla – oproti tradičním mimetickým postupům se jedná se o strukturální nápodobu, o zachycení struktury skutečnosti (Novotný 2012, s. 39–45). Koten mluví o *mimesis* z hlediska jejího historického vývoje; v souvislosti s moderními mimetickými (dá se říci i hloubkově mimetickými) postupy cituje Antoina Compagnona, „cílem *mimesis* už není vytvořit iluzi skutečného světa, ale iluzi pravdivého diskurzu o skutečném světě“ (Koten 2013, s. 33, resp. Compagnon 2009, s. 114). Formou takového diskurzu je logicky *strukturální*, montážová, nikoli tradičně lineární nápodoba vnímané reality, která rozvíjí dialog s vnímatelem, vybízí ho k aktivitě.

„Die Welt, wie sie wird“ (Brecht 1967, s. 270).

V tomto pojednání bylo pouze naznačeno, jakým způsobem lze Enzensbergerův text číst a jakým interpretačním směrem se ubírá práce na překladu celku. V případě *Titaniku* spočívá problematika překladu především v zachování či alespoň adekvátním nahrazování relací, které v textu působí. Překlad v tomto smyslu není jen intenzivním kontaktem s textem, pokusem o jeho přenos do jiného jazyka, ale pochopitelně i jistou výpravou do tvůrčí dílny autora, nahlédnutí pod jeho prsty, rekonstrukcí a interpretací jeho tvůrčího procesu. Enzensbergerovi se zde zjevně podařilo to, o co se se sporným úspěchem pokoušela a pokouší řada radikálních literárních experimentátorů: Exaktní a zdánlivě chladnou cestou vytvořit dílo, které ožívá jako samostatný organismus a rozvíjí prakticky nekonečné poetické univerzum.

LITERATURA

Brecht, Bertold: *Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. In týž: *Stücke*, sv. III. Aufbau, Berlin 1967, s. 266 – 287.

Compagnon Antoine.: *Démon teorie*, přel. Eva Sládková. Host, Brno 2009.

Davie, Michael: *Titanic*. Svoboda, Praha 1991.

Dietschreit, Frank – Heinze-Dietschreit, Barbara: *Hans Magnus Enzensberger*. Metzler, Stuttgart 1985.

Enzensberger, Hans Magnus: *Vznik jedné básně*, přel. Josef Hiršal In: Jan Zábřana (ed.): *Jak se dělá báseň*. Československý spisovatel, Praha 1970, s. 102–119.

Enzensberger, Hans Magnus: *Der Untergang der Titanic*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1981.

Enzensberger, Hans Magnus: *Zpěv z Potopy*, přel. Josef Hiršal. Edice současné poezie, Praha 1963.

Enzensberger, Hans Magnus: *Jed*, přel. Tomáš Kafka. Nakladatelství Vlasty Brtníkové Festival spisovatelů Praha, Praha 2006.

Enzensberger, Hans Magnus: *Historie mraků*, přel. Tomáš Kafka. Nakladatelství Vlasty Brtníkové Festival spisovatelů Praha, Praha 2010.

Enzensberger, Hans Magnus: *Zánik Titaniku* (výbor ze Zpěvů), přel. Pavel Novotný. In Tvar, Praha 1-12/2013.

Enzensberger, Hans Magnus.: *Zánik Titaniku* (výbor), přel. Josef Hiršal. In Literární noviny, Praha 25/1998.

Fues, Wolfram Malte: *Text als Intertext: Zur Moderne in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Winter Verlag, Heidelberg 1995.

Heinrichová, Naděžda: *Kritika blahobytu v lyrice Hanse Magnuse Enzensbergera*. Masarykova univerzita v Brně, 2002.

Koten, Jiří: *Jak se fikce dělá slovy. Pragmatické aspekty vyprávění*. Host, Brno 2013.

Lüdke, Martin: *Lasset uns singen und springen und fröhlich sein. Ein schräger Blick auf Hans Magnus Enzensberger*. In: Arnold, H. L. (vyd.): *Text und Kritik 49. Hans Magnus Enzensberger*. Text und Kritik, München 1985. s. 28–43.

Mon, Franz: *Collagetexte und Sprachcollagen*. In: Mon, F.: *Texte über Texte*. Neuwied 1970.

Novotný, Pavel: *Die Vorformen der literarischen Montage*. Arco Verlag, Wien, Wuppertal 2012.

Sorg, Bernhard: *Komödie und Rechenschaftsbericht. Zu Hans Magnus Enzensbergers der Untergang der Titanic*. In: Arnold, H. L. (vyd.): *Text und Kritik 49. Hans Magnus Enzensberger*. München 1985. s. 28–43.

RESUMÉ

Článek se zabývá interpretací Enzensbergerova eposu *Zánik Titaniku*, a to především s ohledem na strukturu díla a literárně reflexivní postupy. Autor své dílo buduje jako hustou motivickou síť, jejíž vnitřní dynamika vytváří vlastní epický moment textu. Tato síť se mimo jiné projevuje jako nepřetržitý těkavý pohyb mezi prostředími a časovými rovinami, jako asociační větvení výchozího tématu. Rozkrytí strukturních principů textu, jakési nahlédnutí do tvůrčí dílny autora, je takto nahlíženo jako důležitý klíč k překladové práci.

(publikováno v časopise Slovo a smysl 1/2014)