

# Kain a Hrabal

K E E S M E R C K S

Textem, o který se tady jedná, je povídka Kain Bohumila Hrabala z roku 1949. Je to, jak známo, prvotní text dvou jiných, pozdějších variant (Hrabal 1994: 327), *Ostře sledovaných vlaků* (1965) a *Legendy o Kainovi* ze souboru *Morytáty a legendy* (1968). Kain je prvotním textem také v tom smyslu, že patří k prvním prozaickým textům, které Hrabal napsal, a můžeme jej proto považovat za jeho literární krédo.

Děj Kaina je možné shrnout takto: subjekt-Já (sám výpravčí na nádraží v Kostomlatech) si kupuje jízdenku do náhodně určeného místa, aby tam v hotelu spáchal sebevraždu. Ve vlaku se setká s průvodčí Mášou, svou dávnou přítelkyní z mládí, která ho v mezistanici Praha vezme s sebou do svého bytu a vášnivě se spolu milují. Následující den pokračuje subjekt-Já ve své cestě vlakem a naplňuje svůj původní plán tím, že si v hotelové vaně podřeže břitvou zápěstí. V posledním okamžiku je však zachráněn. V nemocnici dostane novou krev a cítí se najednou i novým člověkem. Máša ho navštíví. Jakoby znovuzrozený teď pomýšlí na obyčejný rodinný život s Mášou. Když ta mu řekne, že je s ním těhotná, začne se mluvit i o svatbě. Subjekt-Já se zase vrátí do práce, tam je ale zatčen SS jako podezřelý z odbojové činnosti. Je však propuštěn, protože němečtí vojáci teď, když se už stahují z front, nepovažují za nutné zabíjet. Když krátce poté subjekt-Já jede na kole podél trati, uvidí v příkopu těžce zraněného německého vojáka. Ze soucitu a jako projev humánnosti ho zastřelí. O chvíli později potká skupinu německých zajatců pod dozorem českých strážců. Když se několik zajatců pokusí o útěk, je subjekt-Já (pravděpodobně) smrtelně zraněn zbloudilou kulkou ze zbraně jednoho z Čechů.

Text Kaina (Hrabal 1991: 7–37) má podtitul „existenciální povídka“<sup>1</sup>, tedy vztahující se k existenci, k ryzímu bytí, ne

---

1] Tento podtitul už ale významně chybí v textu *Legenda o Kainovi* (1968).

k společensko-psychologickému životu. Hrabal sám naznačuje, že v době, kdy psal Kaina, byl pro něj zásadní dojem ze dvou knih. První bylo Goethovo *Utrpení mladého Werthera* (1774), kde hrdina spáchá sebevraždu, protože je odmítnut svou láskou Lotte, která mu dokonce sama nabízí vražednou zbraň. Druhou knihou je Camusův *Cizinec* (1942, česky 1947), v níž hlavní postava spáchá vraždu pouze z pocitu odcizení ve světě, z „indiferentnosti“, tedy bez jakékoliv společensko-psychologické motivace (Hrabal 1995: 284). V tomto sledu je vidět zajímavý posun, protože i subjekt-Já v povídce Kain nemůže svůj pokus o sebevraždu odůvodnit ničím jiným než tím, že ho k němu vedla temná vnitřní touha po smrti bez jakéhokoli vnějšího impulzu, jakým jsou třeba nesnesitelné milostné nebo válečné útrapy nebo obtížná situace subjektu ve společnosti. V *Ostře sledovaných vlacích* však taková jasná (psychologická) motivace je: selhání eléva-výpravčího Miloše *in sexualibus (ejaculatio praecox)*. I když se v *Cizinci* jedná o vraždu z indiferentnosti a u Hrabala o pokus o sebevraždu, nezmiňuje se Hrabal, že by četl i Camusův text o sebevraždě *Mýtus o Sysyfovi* (1942). Toto kultovní dílo nebylo tehdy ještě do češtiny přeloženo, ale dá se předpokládat, že alespoň jeho obsah Hrabal znal.

### **„Auto-image“ (sebeobraz, subjekt-Já)<sup>2</sup>**

Sebeobrazem, který v prvotním textu Kaina vyvolává Hrabal tím, že se jednak rozhodl pro ich-formu a jednak že nazval tento subjekt-Já ústy průvodčí Máši Bogánkem, domácími pojmenováními pro Bohumila, je obraz subjektu, pro který je jeho „ryzí“ bytí nesnesitelné a který se tím dostává do psychického stavu camusovské indiferentnosti. První indikací tohoto stavu je libovolnost cílové stanice, do níž si kupuje jízdenku: „sedmý sloupec, sedmý řádek zprava doleva, jako u židů“ (Hrabal 1991: 7).<sup>3</sup> Když pak vyjde jako místo

---

2) Terminologie podle Šwiderska 2001: 13, 21–85.

3) Číslo sedm hraje v příběhu symbolickou roli: číslo pokoje v hotelu je také sedm. Za deset minut sedm přichází „znovuzrozený“ subjekt zase do práce. I v biblickém kainovském příběhu (*Gen 4,15*) se výrazně vyskytuje sedmička: „nad tím sedmnásobně mštno bude“, kdo by zabil Kaina, slibuje Bůh, aby zmírnil znamení, kterým jej trestá za bratrovraždu, Lámech (o pět pokolení později)

určení Bystřice u Benešova, komentuje to subjekt takto: „V městečku, kde jsem nikdy nebyl, v hotelu, kde jsem nikdy nespal“ (tamtéž). V rozhovoru se (šťastnou) sadařkou ve vlaku na ni subjekt křičí: „Vylezu na vysoký žebříček [...] Pak někdo zavolá a nezavolá, vystřelí a nevystřelí, ale já poletím, ale ne dolů, nahoru“ (tamtéž: 9). V obou případech si povšimněme opakované negace něčeho kladného (inklinace k indiferentnosti). Dokonce i vůči Máše projevuje indiferentní postoj, nebo lépe řečeno poukazuje na její zdánlivou indiferentnost: „Sakra, jí je to jedno, jestli ji mám rád, nebo ne“ (tamtéž: 12). Nebo obecně vůči vlastnímu jednání: „Vždy jsem upřímně dělal to, co se mi právě potrefilo“ (tamtéž: 13), nebo ve větě „Nebyl jsem ani smutný, ani veselý“ (tamtéž: 14), kde se znovu objevuje onen záporný paralelismus. Svého předcházejícího života se dotýká slovy: „tak jako nikdo neotrávil můj šťastný minulý život“ (tamtéž: 16), což je neutralizace možného důvodu sebevraždy a zároveň projev indiferentnosti: je mu jedno, jestli byl šťastný, nebo ne.

Následkem tohoto indiferentního postoje je, že se subjekt musel znovu a znovu smířovat se svým osudem: „Já jsem nikdy nevzdoroval. Vždy jsem podléhal, poněvadž to bylo bezpečnější“ (tamtéž: 11). A dokonce později v příběhu projevuje týž postoj vůči nacistům: „Já jsem jim zabezpečoval cestu“ (tamtéž: 25, 28), „Uměl jsem sloužit“ (tamtéž: 28). Jako důvod uvádí: „Byl jsem loutkou“ (tamtéž: 30); nebyl tedy schopen samostatně a svévolně jednat, ale cítil se řízen, predestinován, tak jako byli podle jeho názoru Bohem predestinováni Kain i Ježíš. V tom vidí subjekt určité osudové sblížení s nimi.

U subjektu také dochází k významné redukci sebeobrazu, když vejde do koupelny hotelu a sám sebe pozoruje v zrcadle: „bezhlavý klobouk, dutý kabát, kalhoty a kousek stojanu“ (tamtéž: 14). V tom pokračuje i později, byť v jiném významovém kontextu, ve svém vztahu k esesákům: „Stával jsem se nulou“ (tamtéž: 27), nebo: „Byl jsem číslem, na kterém [...] nezáleží“ (tamtéž: 29).

---

pak bude dokonce mstěn „sedmdesátekrát sedmkrát“ (*Gen 4,24*). Sedm je dále číslo smlouvy mezi Bohem a člověkem a spojení mezi *Starým* (Kain) a *Novým zákonem* (Ježíš).

Poté, co je zachráněn a v nemocnici dostane novou krev, cítí se být najednou jiným člověkem a jeho sebeobraz se paralelně mění tak radikálně, že subjekt sám sebe, nebo části sama sebe, doslova nepoznává. Například už stěží poznává (identifikační problém) svou vlastní ruku, kterou pořád vyndává z kapsy, aby se ujistil, je-li opravdu jeho, a že nejde o nějaký nahodile zapomenutý předmět někoho cizího (tedy znak odcizení nebo dokonce změny hmoty) jako „opuštěná [...] hůl či deštník“ (tamtéž: 21). Cítí se dezintegrovan, „roztahán na ploše několika kilometrů“ a už ne „jako celek“ (tamtéž). A když mívá výkladní skříň, má téměř pocit depersonalizace: „Nepoznal jsem se [...] Stále jsem měl naději, že je to někdo jiný“ (tamtéž). Dochází k úplné seberedukci: „Měl jsem dojem, že jsem ještě nešel, nebo již dávno přešel“ (tamtéž). Takto ho pronásleduje jeho druhé Já jako stín, s nímž tvoří dialektickou jednotu (amalgám, tamtéž: 21) a s nímž má zůstat v dialogu.

Minulost toho slabšího Já je pro něj jako „nášlapná mina, [která] stále a neočekávaně bude vybuchovat“ (tamtéž: 22) a provází ho v podobě fialové jizvy na zápěstí jako Kainovo znamení (tamtéž: 24). Jeho ruka se jakoby mění v předmět, který se bohužel nedá „vyšroubovat [...] jako protéza“ (tedy opět jde o změnu hmoty – tamtéž). To znamení ho bude pronásledovat po celý život a ještě dál, do dalšího pokolení. Jeho kolegové v práci však nepovažují tuto jizvu za znak minulosti, nýbrž pro ně reprezentuje přítomnost: „teď se to stalo předmětem, zvířetem, životem“ (tamtéž). Subjekt se cítí, jako by byl obětí nehody nebo dokonce vraždy: „jako by mne právě přejel vlak, či jako zavražděný, na kterého se sjíždějí podívat“ (tamtéž). Místo aby byl subjektu umožněn nový život toho silnějšího Já, navracejí jej pohledy jeho kolegů zpět do minulosti: „vrhali [mne] do krvácející vany“ (tamtéž). Subjekt se však chce od své minulosti vzdálit. Pro něj samého to je, jako by si zápěstí podřezal někdo jiný – jeho slabší Já. Jako nový člověk s novým posláním se teď bojí smrti (tamtéž: 22), stal se „bojácným, literárním“ (tamtéž: 20) a směřuje se s idylickou představou života, jakou má Máša.

Oproti slabšímu, indiferentnímu a do sebe obrácenému subjektu povstal subjekt po zápase se smrtí jako silnější, akceschopný

a navenek obrácený, který má nejen svůj rodinný ideál (Mášin idylický způsob života), ale i svůj názor na svět. Před svým lékařem formuluje své nové poslání, své bizarní ideje o lidstvu, svou utopii v podobě hromadné sebevraždy „fyzicky a morálně zdravého lidstva lidí, avšak posedlého touhou po smrti“, což má být kulminací fází vývoje lidské společnosti. Tato hromadná sebevražda pak bude „koncipována umělci a estéty“ (tamtéž: 19). Takové učení můžeme pochopit jen z funkčního hlediska kompozice, neboť i Ježíš měl svoje učení a musel kvůli němu zemřít, aby tak dokázal jednu z hlavních náboženských doktrín: posmrtné znovuzrození vzkříšením.

Činorodost subjektu se ukáže, hned jak se vrátí do práce a chce se aktivně pustit do zaměstnání navzdory všem pokusům kolegů mu v tom zabránit. Následuje dynamická pasáž, plná akčních sloves. Jeho minulost ale není zapomenuta. Když subjekt volá traťovým telefonem strážníkům a když odpovědí „Rozumím“ (tamtéž: 24), vykládá si jejich odpověď tak, jako „by si přáli rozumět mému zápěstí“ (tamtéž). Uvědomuje si, že ho i nadále budou vidět jako muže „se stříkajícím zápěstím“ (tamtéž).

Jeho ochota k činům se projeví, když ho kolegové pozvou k odbojové akci, ačkoli jej vybrali spíš kvůli tomu, že ho nepřítel bude považovat za nevinného, bezelstného človíčka. Esesáci ho ale přesto vezmou na lokomotivu a subjekt se najednou stává „hrdinou proti své vůli“ (tamtéž: 27). Když mu německá posádka nakonec dá milost (z indiferentnosti, nebo dokonce ze soucitu) a propustí ho na svobodu, uvědomuje si, že „raději [by] byl nalezen bez viny, ač [...] byl vinen“ (tamtéž: 28). Tento paradox přímo vychází z dvojitosti sebeobrazu subjektu. Vážná hra s protiklady (být vinen bez viny) se objevuje též ve výročích „A tak soudíce krev budou souditi mne, který nejsem“ (tamtéž: 22) nebo „poprvé já sám jsem byl obžalovaným i soudcem“ (tamtéž: 29).

Následuje kapitola o Máše, která na subjekt zakřičí v burácentní jedoucího vlaku, že s ním čeká dítě. Zpočátku se subjekt opět projeví indiferentně: „nebyl jsem ani nadšen ani sklíčen“ (tamtéž: 32), ale rychle si uvědomí, že jeho „bytí“ teď najednou nabude

na významu, protože to dítě bude od něj potřebovat morální podporu, ale zároveň mu bude muset (s omluvou) vysvětlit, po kom zdědilo svou touhu po smrti. Není však schopen dát přiměřenou odpověď a řekne Máše jenom: „Říkala jsi něco?“ (tamtéž: 33). Jednoznačnou radost ze zprávy o těhotenství nemůže prokázat, což je asi motivováno psychickým stavem, majícím kořeny v minulosti, před pokusem o sebevraždu. Jeho výrok spadá spíše do sféry camusovské indiferentnosti jako jediného smysluplného postoje, jímž se nesnesitelné stává aspoň trochu snesitelným. Jeho druhé vnitřní Já – v celku-necelku jeho osobnosti – inklinuje však už víc k úloze budoucího otce.

## **„Hetero-images“ (obrazy Jiných)**

### **Ježíš**

Ježíš se v povídce poprvé objeví v podobě katolického devočního obrazu (obr. 1) na zdi v Mášině ložnici (tamtéž: 13) nad postelí, kde se oba vášnivě milovali. Zajímavé jsou ikonografické detaily obrazu, které nám Hrabal popisuje: Ježíš je na něm zobrazen se svým (viditelným, navenek obráceným) srdcem, které „bezmocně zářilo“ (tedy indiferentně – tamtéž), s trny (jako hříchy lidstva, které ho trápily), s krví (utrpení) a plameny (horoucnost) (Timmers 1974: 58). Tento vznešený obraz vyzařující božskou lásku je však ihned degradován v následující větě, v níž je Ježíš srovnáván se „stráží“, sledující milostnou hru, při níž se subjekt cítil „odsouzeným“ (Hrabal 1991: 13), ale nezasahující do ní (Ježíšova indiferentnost). Tato degradace jde ještě o stupeň dál – až k profanaci Ježíše, který je srovnáván s „dopravním strážníkem“ (tamtéž: 37) nebo označen jako „poštovní zřízenec“ (tamtéž).

Dalším Ježíšovým atributem na devočním obrazu je „[trnová] zahrádka korunovaná hořícím víchem“ (tamtéž: 13). Tento motiv se opakuje: „Vzpomněl jsem si na trnovou zahrádku kolem Ježíšova srdce“ (tamtéž: 24). Oba motivy se jinde vyskytují odděleně od sebe: „[ani] hořící vích, ani trnová zahrádka“ (tamtéž: 29), čímž jejich význam roste. V tomto popisu odpovídají srdce, krev, oheň a trny tradičnímu zobrazení, kdežto „zahrádka“ a „vích“ se

mu vymykají. Trny obvykle v ikonografii ovíjejí Ježíšovo srdce jen jako věnec a netvoří „zahrádku“. Pouze na jediném devočním obrázku, který mám k dispozici (obr. 2), je zobrazen trnový věnec jako plošný kruh okolo srdce. Na obou obrázcích je srdce „korunováno“ obvyklými plaménky.

Proč Hrabal pojmenovává tyto trny „zahrádkou“? Myslel při tom snad na „hořící keř“ či „hořící trní“, o němž mluví *Starý zákon* v kontextu epifanie Boha Mojžíšovi (*Gen 3,4*)? Ovšem takový výklad není příliš přesvědčivý, protože příběh o Mojžíšovi nehraje v Hrabalově povídce žádnou roli. Proč ale tento motiv Hrabal opakováním zdůrazňuje? „Zahrádka“ má i jinou konotaci, například „rajská“ zahrada je idylický a idealistický prostor míru a štěstí, kam směřuje „druhý“ život s Mášou. „Zahrádka“ však může mít i význam „malé ohraničené plochy“. Odtud snad také vyhraněnější význam jako „plodný prostor lásky“ na ženském těle, na který možná Hrabal implicitně odkazuje tím, že v jeho popisu devoční obraz visel nad Mášiny nahým tělem. Taková lascivní narážka není u Hrabala neobvyklá, a když bereme v úvahu, že se podobná metafora používá též v mystické poezii (zahrádka jako posvátné místo – Hodrová 1994: 197, a Ježíš jako zahradník), nedá se ani tato interpretace vyloučit.

Druhým problémem při výkladu zmíněného devočního obrazu je atribut nebo motiv „hořícího víchu“. I zde platí, že se na obraze nad postelí buď objevuje v přímém významu, nebo jako metafora. Jestliže se opravdu jedná o ikonografickou složku, pak může tento vích v kontextu Kaina odkazovat na jeho oběť (svazek klasů), odmítnutou (indiferentně) Bohem ve prospěch oběti Ábelovy (beránka). Souvislost s biblickým Kainem je zřejmá, ale v povídce dochází též ke srovnání Kaina s Ježíšem, když se mluví o jejich predestinaci: Kain tím, že byl Bohem už před svou obětí odmítnut, a Ježíš tím, že musel zemřít, aby dokázal biblické učení o vzkříšení člověka a posmrtném životě. V tom by mohl být Kain určitou prefigurací Ježíše, což není v teologii zcela výjimečné tvrzení, ale zároveň nepatří ke standardnímu výkladu. Zřejmě tu Hrabal ozvláštnil a rozšířil standardní obraz stejně jako obraz „zahrádky“ prvkem vlastního, netradičního názoru.

Obraz Ježíše se dále vrací v podobě rezavého krucifixu („plechová boží muka“ – tamtéž: 23) u cesty, po které subjekt jezdí na kole do práce na stanici. I tento religiózní obraz je profanizován: nejenže je rezavý, ale i přemalovaný místním malířem, takže má na sobě „plavky v národních barvách“ (tamtéž) místo obvyklé bederní roušky. Subjekt se s ním identifikuje: i on má svá stigmata a je nevinný, a přesto vinen. Také on nejedná samostatně, ale je predestinován, je „loutkou“ ve vyšší hře. Rozdíl je však v tom, že Ježíš naplnil svou obět (což je dokonce pojmenováno jako sebevražda – tamtéž: 13) jako důkaz svého přesvědčení nebo učení (tamtéž: 34), zatímco subjekt nemá jinou motivaci než onu temnou touhu po smrti. V takto degradované, polidštěné, sbratřené situaci je mu Ježíš do jisté míry roven, takže ho subjekt může žoviálně oslovit „Kamaráde“ (tamtéž). Později se objevuje ještě jeden odkaz na takové bratrství (tamtéž: 23) a zde dochází k vyrovnání mezi oběma postavami: „jsi zrovna takový žebrák jako já [...] a já zrovna takový žebrák jako ty“ (tamtéž: 37). Povšimněme si zase syntaktického paralelismu a sémantické hry degradace (sestup) z hlediska sakrálního a gradace (vzestupu) z hlediska profánního. Subjekt dokonce považuje nejen Ježíše, ale i sebe za „chudáčka“ (tamtéž), protože oba jsou predestováni k smrti.

Ježíšova horlivost v nápravě lidstva naplňuje znovuzrozený subjekt stejnou vůlí („do nejzazších míst jeho těla“ – tamtéž: 14), a ta dává jeho novému životu cíl a smysl. Subjekt ji uplatní tím, že se účastní odbojové akce, končící pro něj nakonec fatálně. Vědom si toho, že tato vůle koneckonců není jeho, povzdychne si: „ne jak má vůle, ale jak Tvá vůle se staň“ (tamtéž: 30), stejně jak Ježíš řekl svému Otci (*Mt 26,39*). Zde se to však odehrává o stupeň níž, a tak se znovu setkáváme s tendencí k profanaci jedné osoby (Ježíše) a sakralizaci osoby druhé (subjektu). To platí i pro ideologii, jíž je subjekt najednou naplněn. Není to Kristovo učení, ale národní ideologie (plavky v národních barvách), na jejímž základě souhlasí s odbojovou akcí proti Němcům. Standardním obrazem je, že Kristus zemře na kříži za lidstvo a je popraven cizími lidmi, ale subjekt umírá v příkopě, zastřelen zbloudilou (nahodilou) kulkou svými krajany. Tento nečekaný obrat je opět



znakem ozvláštňení standardního modelu, stejně jako se Bogánkova „utopie“ esteticky provedené hromadné sebevraždy ideově diametrálně liší od Ježíšovy eschatologie vzkříšení lidstva.

## Máša

Obraz prosté průvodčí Máši je mnohem jednodušší: Máša představuje dívku, která vyznačuje bezpodmínečnou lásku tak, jak ji symbolizuje Ježíšovo srdce. Nemá při milostné hře postranní myšlenky, zatímco její milenec-subjekt srovnává svůj podíl na mileneckém aktu se sebevraždou. Máša však překypuje láskou a nemá tušení o temných podnětech v jeho duši. Máša je také do jisté míry pomocnicí doktora Galla, který do subjektu napumpoval tu novou krev, zatímco ona předtím ve vlaku tak pevně svírala jeho ruku, „jako by do mě chtěla přepumpovat svůj život“ (tamtéž: 11) a tím asi i svou idylickou představu života, svou utopii spořádané rodinky. Teprve když se subjekt novou krví promění v jiného člověka, je ochoten tuto představu přijmout: „viděl jsem domek a zahrádku a dítě“ (tamtéž: 33). „Zahrádka“ snad i tady znamená něco širšího než obyčejnou zahrádku u domku: prostor ideální lásky a štěstí. Konečně spojuje Máša, jako jeho láska z mládí, subjekt s jeho šťastnou minulostí, s rájem dětství.

Svou nekonečnou láskou nabývá Máša stupně svatosti a začíná se podobat Panně Marii, byť v pozemské podobě. Jestliže můžeme Mášu interpretovat jako ztělesnění Matky Boží, můžeme jí přidělit i „svaté“ ikonografické atributy (bělost, svatost): vždycky má na sobě čistou a „neposkvrněnou“ uniformu s tvrdým límečkem (přísnost), ale má „mohutný zadek“ (tamtéž: 12), který subjekt ještě dále degraduje: „jako by měla tělesnou vadu“ (tamtéž). Ještě pozemštěji popisuje znaky její ženské tělesnosti a plodnosti, když spí nahá na posteli a on pozoruje, jak její „pravý prs ne visel, ale vzdouval se“ a jak „bublínka u nosu se stále vzdouvala a klesala“ (tamtéž: 13). Obraz Ježíše nad postelí jako strážce morality krásně kontrastuje s tímto obrazem Máši po milostném aktu. Naivní obraz Ježíše jako takový odkazuje na její prostou, naivní, lidovou zbožnost.

Druhou možností výkladu je, že Máša představuje ve své spojitosti se „zahrádkou“ lidovou podobu biblické Marie Magdalé-

ny, která nepoznala svého milovaného Ježíše, ale viděla v něm „zahradníka“ (J 15,20). V mystické poezii bývá – jak známo – zahrada metaforou ženskosti a zahradník mužskosti. Pak obě Marie u Hrabala splývají, jsou k sobě komplementární, stejně jako Ježíš ke Kainovi. O posledním přirovnání Hrabal mluví v povídce explicitně, zatímco druhý výklad zůstává implicitní a potenciální ve vědomí čtenáře.

Máša je lékařem Gallem subjektu představena jako žena, která mu zachránila život (tamtéž: 17) tím, že ho objevila v hotelu ve vaně. Tím se tento fakt dovídá poprvé i čtenář, protože dříve se o tom (kupodivu) nemluví. Také přednosta stanice a Bogánkův nadřízený o této Mášině funkci zachránkyně zřejmě ví, když se později táže: „To je ta konduktérka, co vás tam našla?“ (tamtéž: 31). Na informaci dr. Galla subjekt nereaguje. Asi o tom ani nemůže vědět, protože když ho našli, byl už v bezvědomí. Podruhé reaguje bez údivu, jako by bylo samozřejmé, že pan přednosta o tom ví.

Mášina zbožnost, svatost, plodnost, její nesmírná láska a její funkce utěšitelky a spasitelky životů ji povyšují skoro na úroveň opravdové světice Marie/Marie Magdalény, stejně jako subjekt povstává do polohy Krista/Kaina.

### Obrazy ostatních (závěr)

V Kainovi jsou i další *images*, například obraz Boha-Otce-Stvořitele, který krutě vyhnal první lidi z ráje (tamtéž: 37) a který nespravedlivě odmítl Kainovu oběť. Ani s Ježíšem nezacházely dobře, když ho nezachránil před smrtí. Tento Bůh se podle subjektu-Já staví dosti indiferentně k lidstvu: je „hluchý“, zatímco i subjekt „hluše“ mluvil k Ježíšovi a ten šel se stejnou hluchostí k svému hluchému Otci (tamtéž). Je to příklad úplného selhání komunikace, které implikuje totální osamocení subjektu v jeho hledání odpovědi na životní otázky. Kvůli existenciálním problémům však pro něj metafyzické řešení neexistuje. Tento nemilosrdný Bůh vystupuje v povídce v profanované podobě trochu ošuntělého, ale „auktoriálního“ přednosta stanice, který subjektu „vypálil“ na čelo Kainovo znamení (tamtéž: 31). Ví o Máše, že subjekt zachránila, a tím

patří s dr. Gallem k těm, kteří vědí o pokusu o sebevraždu víc než ostatní. Jiná možná interpretace je, že výroky přednosta a ostatních zřízců drah existují pouze v představě subjektu, a jsou tedy plody jeho interpretace nově vzniklé situace. V tom případě vstupují tyto výroky jako odraz „jiných“ do sebeobrazu subjektu. Takováto náboženská interpretace přednosta stanice má svou anticipující obdobu v osobě výpravčího, Bogánkova kolegy, který řídí „svou zelenou lampičkou“ vlak, „jako by kněz vykropoval rakev“ (tamtéž: 8). Služba výpravčího se tak podobá bohoslužebnému rituálu.

Tak se v této povídce postupně s vytvářením obrazů Boha, Kaina, Ježíše, Marie/Magdalény a dokonce jednoho kněze objevuje celá křesťanská nomenklatura. Jsou jako obrazy (standardní či individualizované) uloženy v sebeobrazu a vědomí subjektu, ale mohou se jako abstrakta také vtělit do podoby jednajících osob (fikční inkarnace/deinkarnace). V tomto procesu vstupují do sebeobrazu subjektu a zase z něj vystupují ve smyslu internalizace či externalizace. Zároveň však stoupají a klesají (gradace či degradace) v axiologickém smyslu profanace či sakralizace. Není proto divu, že v tomto hemžení proměnlivých hodnot se chudák subjekt nemůže orientovat.

Jeho sebeobraz je rozdvojen. Hraniční čáru tvoří pokus o sebevraždu, kterou Hrabal nazývá v Postscriptu k Legendě o Kainovi dokonce bratrovraždou (Hrabal 1994: 327) vzhledem k opozici Kaina a Ábela. I v sebeobrazu subjektu přemohl Kain (symbol zla) Ábela. Hodnotová soustava subjektu, která platí v druhé, ábelovské fázi jeho života, se neshoduje s dřívějším systémem první, kainovské fáze, ba tvoří jeho opak. Jeho minulost se ale přece jen nedá vymazat: obě půle života jsou pevně spojeny znakem Kainova znamení. Vlastní minulost se subjektu jeví jako přítomnost. Tato významová konstrukce usnadňuje přechod z jednoho systému do druhého a zpět. Kainovský život se zdá končit tragicky, ale zachráněn milenkou nedosáhne konečného bodu – smrti, zatímco ábelovský život doopravdy smrtí končí. Ale i v tom je dialektický rozpor: subjekt, opatřen národní ideologií odboje, nezahyne rukou předpokládaného nepřítele, ale náhodnou kulkou z vlastních řad.

Tak vznikla už v roce 1949 povídka, která je zdánlivě jednoduchá, ale která se při bližším pohledu mění v opravdu postmoderní diskurz. Na pozadí alespoň dvou existenciálních, mezních situací tu jde o základní náboženské, morální i národní otázky a hodnoty, jejichž standardní obrazy se prolínají s individuálně i umělecky ztvárněnými variantami.

## Literatura

HODROVÁ, Daniela

1994 *Místa s tajemstvím. Kapitoly z literární topologie*  
(Praha: Koniasch Latin Press)

HRABAL, Bohumil

1991 *Židovský svícen. Sebrané spisy B. H. 2*, edd. K. Dostál, V. Kadlec  
(Praha: Pražská imaginace)

1994 *Kafkárna. Sebrané spisy B. H. 5*, edd. K. Dostál, V. Kadlec, C. Poeta  
(Praha: Pražská imaginace)

1995 *Kdo jsem. Sebrané spisy B. H. 12*, edd. K. Dostál, V. Kadlec  
(Praha: Pražská imaginace)

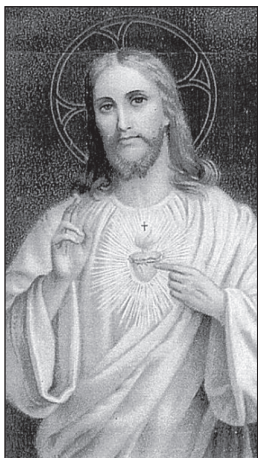
ŠWIDERSKA, Małgorzata

2001 *Studien zur literaturwissenschaftlichen Imagologie*  
(München: Sagner)

TIMMERS, J. J. M.

1974 *Christelijke symboliek en iconografie* (Bussum: Fibula van Dishoeck)

*Drs. Kees Mercks, Universiteit van Amsterdam*



*obr. 1*



*obr. 2*