

Bratr tělo¹ (1914)

Martin Buber

Překlad Jan Motal

[archive]

Překlad je publikován © se svolením společnosti The Marsh Agency Ltd., zastupující Pozůstalost Martina Bubera / by permission of The Marsh Agency Ltd., on behalf of The Estate of Martin Buber.

Tanečník² onemocněl. Zakouším to, chvíli o něm přemítám, myslím na něco jiného a znenadání se mně přihodí onen zázrak přítomnosti. Jako bych nečetl, nýbrž z dálky vnímal: toho, jenž v mé paměti přebýval pouze jako obraz, nyní cítím z hloubi jeho tělesného života. Odtud cítím jeho chorobnost, po rozhodující okamžik cítím zlost letící z míchy do selhávajících svalů. A ve stejnou chvíli mne ovládne tanečnickovo tajemství. Prožívám nevýslovné vznikání pohybu.

V tomto tanečnickovi se osvobozuje gesto člověka.

Hrající a vyjadřující gesta, prve spojená v primitivním tanci, pak dlouho oddělena, zde opět splynula. Ale tanečníkův nový pohyb je uzpůsoben jinak než ten primitivní; je osvobozený.

Práčlověk si hraje: tělo oslavuje svoji sílu. Tlak nadbytku a Možnosti³ jím proniká, všechny věci kolem něj se pohybují jako jeho předsunuté hlídky, vzduch víří, jako by

1 V orig. *Bruder Leib*. Protože cílem nebylo podat čtenáři kritické, srovnávací vydání textu, ale spíše podání odpovídající Buberovým intencím, překlad byl pořízen ze standardního vydání esejů, které cití autorovy záměry a jeho pozdější revizi: (BUBER 1953: 30–35). V Buberově souborném vydání díla *Werke I–III* tento text chybí, spolu s celým obsahem svazku *Ereignisse und Begegnungen* [Události a setkání] (1917), v němž vyšel poprvé. Stejně tak do této edice nebyly zařazeny články o divadle (nicméně Buber uveřejnil svoji hru Eliáš v druhém svazku spisů), které se však nacházejí v autorské antologii esejů. Zájemcům je nicméně dnes k dispozici nová, rozsáhlá souborná publikace Buberova díla, jež obsahuje i kritické vydání *Bratra tělo*, včetně autorem později vynechaných částí textu – viz (TREMEL 2001: 261–266). Na ni odkazujeme případně zájemce o kritické a úplné vydání eseje. Při překladu byla preferována konceptuální přesnost před jazykovou plynulostí. Bylo zachováno i Buberovo svébytné používání diakritiky, zvláště středníků, a to především proto, že diakritika text rytmičuje a otiskuje tak do něj téma samotné. K původu a interpretaci textu, stejně jako k odlišnostem verzí viz průvodní esejistickou studii překladatele v tomto čísle.

2 V. F. Nižinskij.

3 Možnost – Nutnost (*die Möglichkeit – die Notwendigkeit*) je ústřední dichotomie textu, označují ji proto vezáčkou na začátku slova.

letěly tisíce šípů, země se chvěje, jako by běžely tisíce divokých koní, a uvnitř, v hloubi jeho tělesného života, nastává vulkanický děj: pračlověk vymršťuje paže, roztahuje prsty, od šije k patám ho rozechvívá zpěvný výkřik.

Pračlověk se vyjadřuje: tělo oznamuje valící se dění. Nastražený a napjatý přijímá pračlověk náraz hrozivých, nejistých, podmanivých událostí. Viděl v lese velké, neznámé pestrobarevné zvíře; stálo tiše dýchajíc a propalovalo jej pohledem. Co od něj to zvíře chce? A najednou je nějakým způsobem má v sobě, něco si z něj nese s sebou, chvěje se děsem a obraz zvířete se mu vpaluje do každého kousku masa, vpaluje se do hloubi jeho tělesného života, dokonává se proměna, zmocňuje se jej povel, musí uskutečnit, co viděl. Nenapodobuje zvíře, pouze ohýbá hrud, jako by se připravoval ke skoku, pouze otáčí hlavu jako na číhané, a tím zvíře ohlašuje svým druhům, božstvům, sobě.

Takto do vývoje lidství vstupují hrající a vyjadřující gesta, tělo jsoucí samo pro sebe a duchovnost. Každé gesto buduje svůj svět v duši a tvaru; tělo s duchem se setkávají, vzájemně se ovlivňují, ale nesjednocují se. Nově spojené v kolébce každého dítěte, posléze oddělené v průběhu lidského života, spojují se duše a tvar v umění ve společné práci; avšak nesnoubí se – leda v pravzácných zázračných bytostech, jako je tento tanečník. Jeho tančící tělo je zcela samo sebou a současně plně prostoupeno duchem. Jeho pohyb obsahuje gesta hry i výrazu, ale oboje je od základu proměněné.

Hra je jásot možného.

Ve všech ostatních pohybech člověka gesto určuje podnět, na nějž toto gesto odpovídá, či cíl, o který usiluje. Ve hře je však tělo autonomní, nezávislé na světě a duchu. Co činí není řízeno ničím jiným než jeho tělesným stavem v daném okamžiku. Přebytek hybe člověkem, skrytá hojnost gest, jež ho pohání dát jim volný průchod; aby jí byl práv, musel by veškerý pohyb, jímž je nadán, provést najednou; neboť na rozdíl od podnětu a cíle po něm hra nežádá volbu přiměřených prostředků, nýbrž vyžaduje nechat neomezeně působit pohyb. Jako by se kolem každého gesta, jež činí, třepetal mihotavý vír možného. Člověk se pak stává pánem tohoto nesmírného impulsu, ovládá ho rytmem a linií, formuje ho pěstěním uší a očí, jež nyní oddělují možné a přikazují „krásné“, tvoří konvenci a tradici, krotí hojnost pravidlem. Ale původ se nedá popřít; element hry, jásot možného se prosazuje stále znovu a mihotavý vír možného rozpoznatelný v sotva znatelných výkyvech z obrysu pohybu se třepetá dokonce i při kroku nejpěstěnějšího a nejlépe se ovládajícího tanečníka, obzvláště tam, kde se zbavuje hranic tradice.

Ale u tohoto tanečníka tomu tak není. Jeho gesto je beze zbytku svlečené z možného. Každé proniká divákem s pevným přesvědčením o své Nutnosti. Není možné si představit jinou variantu, ani nepatrnou odchylku na stranu. Kolem žádného z jeho gest nehraje nejistý třpyt jinakosti.

Nutnost! Tu nemůže vytvořit žádné spojení podnětu a odezvy, cíle a naplnění. Neboť tam všude je ještě něco vně, nějaké rozštěpení, dvojakost těla a světa, těla a ducha. Zde se ale zjevuje jednotná Nutnost lidského těla, toho lidského těla, jež se utváří a ovládá jen sebou samým, a přece v něm není žádná svévole hry, pouze smysl, pouze podstata.

Ale tato hra je také vyjádření.

Zajisté, žádné tanečnickovo gesto neznamená nic jiného než sebe sama. Neukazuje na něco jemu vnějšího, na nějaký předmět, vztah, pocit, na nic z toho, co lidská gesta obvykle znamenají. Žádné z nich neodkazuje mimo sebe. Nechtějí být ničím jiným než obměnou jeho těla. Tanečnickovo gesto je osvobozeno od oné vířící Možnosti, stejně jako od smyslu, jenž víří spolu s ním. Je čisté a vymezené jen svým tvarem, samo a volné. Nepřipomíná nic než gesto předcházející, nezvěstuje nic než gesto následující. Nevábí paměť, představivost, jemnocit, nýbrž pohled; netěší žádnou naši jednotlivou část, ale celý náš pohybový systém soustředěný v pohledu, jenž nahlíží osvobozenou dokonalost. Gesto do sebe přijalo podstatu vyjadřujícího pohybu, jeho charakter; ten ale nelze oddělit a izolovat.

A přece je tento tanec vyjádřením. Nebyl by jen jako pouhý úhrn svých okamžiků. Ale je něčím jiným. Má linii, jež není v prostoru, ale v čase. Neuskutečňuje se v některém z okamžiků, ale v jejich následnosti a spojitosti.

Jakkoliv tanečnickova gesta mohou nadchnout, nejsou významná ve své jednotlivosti. Žádné z nich nevypadne, každé přechází do následujícího, a i ty nejnázornější postoje těla nejsou vyústěním pohybu, nýbrž jeho spojnicí; až poslední gesto, zdůrazněné nebo doznívající, tvoří nepřekonatelný závěr. Tanečník nevyznačuje obrys svého tvaru v prostoru, nýbrž v čase. Kdo je schopen jej následovat a obtáhnout tuto linii pohledem a životem, pozná její tvůrčí přesnost a ctnost. Tato linie není tvarována obrazy, je jednolitým obrazem v čase, celistvostí nevysvětlitelnou, nepřeložitelnou, jedinečnou a bez souvislosti, a přece vyjadřující. Ale pravdu, již vyjadřuje, nelze vyslovit, jen prožít. Tak se vyjadřuje symbol.⁴

Prozradit tajemství se řekne v řeči antických Řeků, stejně jako v řeči některých „divokých“ kmenů, „vytančit“ je.

Co je to, co naučilo člověka ovládnout podnět hry prostřednictvím rytmu a linie a dát vzniknout tanci? Co propojilo vyjadřovací gesta v tanec a uspořádalo je jinak, než bylo nezbytné k tomu, se dorozumět?

Ani hra, ani vyjádření nepůsobilo rozhodujícím způsobem ve vývoji tance, byla to magie, jež oboje spojuje a udává řád. Tak lze odpovědět na prvotní chaoticky a nezměrně se řítící dění, skrze spoutaný, zákonitý, uměřený pohyb, skrze pohyb jako tvar. Spojené poutá.

V osvobozeném tanečnickovi se vrací hlubina původu: pohyb jako tvar, jako magicky utvářený čas. Tomu, kdo dokáže slévat všechny impulzy hry a vyjádření, dává tento původ schopnost osvobodit hru od Možnosti vířící kolem a vyjádření od významu vířícího s ním; krok za krokem buduje z člověka naší doby symbol.

František tě nevyžýval mezi svými bratry a sestrami, bratře tělo.⁵ Jak by také mohl! Ten, který byl s tebou zcela v jednotě, jedl s malomocnými z jedné misky a na vlastní

4 Pro Bubera je symbol „úmlouvou“ mezi univerzálním a konkrétním. Ukazuje na konkrétní událost, jež má vztah k absolutnu a oslovuje člověka. Symbolem je faktická existence člověka, jako např. život proroků. Proto je třeba závěru eseje rozumět v transcendentálním smyslu. Tělesným projevem se tanečník zapojuje do celku světa. Srovnej (FRIEDMAN 1954: 5–6).

5 Odkaz na *Chvalozpěv stvoření* sv. Františka z Assisi. Rozvíjí zde předchozí myšlenku vnitřní nutnosti směrem ke službě Stvoření a otevírá cestu pro pozdější objev *mezilidského*. (Pozn. překl.)

kůži prožil sen o ukřižování? Tobě tváří v tvář stál neochvějně a tys mu sloužil, jako sloužil on sám, nemusel poručit tvému hrdlu svou píseň, neboť v něm byla zrozena. Ale já zpozdilý, předčasný, oddělený, hledím na tebe a vzývám tě, bratře tělo, a chválím tě více než slunce a vítr.

Bibliografie

- BUBER, Martin. 1953. *Hinweise: Gesammelte Essays*. Zürich: Manesse Verlag, 1953.
- FRIEDMAN, Maurice. 1954. Symbol, Myth, and History in the Thought of Martin Buber. *The Journal of Religion* 34 (1954): 1: 1–11.
- TREML, Martin (Hrsg.). 2001. *Martin Buber Werkausgabe I: Frühe kulturkritische und philosophische Schriften 1891–1924*. München: Gütersloher Verlagshaus, 2001.

