

KASTRUJÍCÍ STÍN SVATÉHO GARTY

V základech představy, kterou dnes většina lidí sdílí o Kafkovi, je jeden polozapomenutý román. Max Brod ho napsal hned po Kafkově smrti a vydal v roce 1926. Vychutnejte jeho název: *Čarovná říše lásky* (Zauberreich der Liebe). Je to takzvaný klíčový román. V jeho protagonistovi, pražském německém spisovateli jménem Nowy, rozpoznáte lichotivý autoportrét Maxe Broda (pronásledovaného obdivem žen a závistí kolegů-literátů). Nowy-Brod svede ženu muži, kterému se pak podaří dostat Nowyho ze msty na čtyři léta do vězení pomocí hrozně zamotaných intrik. Octneme se rázem v příběhu upleteném z nejnepravděpodobnějších náhod (postavy se potkávají nenadále na lodi uprostřed moře, na ulici Haify, v pouličním davu Vídně), sledujeme boj mezi dobrými (Nowy a jeho milenka) a špatnými (podvedený manžel, tak vulgární, že si nezaslouží než své parohy; literární kritik, kte-

9

rý systematicky ztrhává nádherné Nowyho knihy), jsme dojati melodramatickými zvraty (hrdinka si bere život, protože nemůže déle snést život mezi podváděným manželem a podvádějícím milencem) a obdivujeme se citlivé duši Nowyho-Broda, který při každé příležitosti omdlévá.

Ten román by byl zapomenut ještě dříve, než byl napsán, kdyby nebylo postavy Garty. Protože Garta, intimní Nowyho přítel, je portrét Franze Kafky; bez tohoto klíče byl by tou nejnezajímavější postavou v celých literárních dějinách. V románu vystupuje jako „světec naší doby“, ale ani o úřadu jeho svatosti se toho moc nedovíme kromě toho, že Nowy-Brod u něho hledá radu ve svých milostných těžkostech a Garta, nemaje jakožto světec se ženami žádné zkušenosti, mu ji nemůže dát.

Podivuhodný paradox: obecně rozšířený obraz Kafky i posmrtný osud jeho díla jsou počaty a poprvé narýsovány v tomto naivním románu, v této karikaturně romaneskní vymyšlenosti, která je esteticky pravým opakem Kafkova umění.

10

Několik citátů z románu: Garta „byl světec naší doby, opravdový světec“, „...možná že to velké na něm bylo právě to, že zůstal vždycky vůči všem mytologiím tak nezávislý a svobodný, tak svatě přirozený, i když byl s nimi hluboce spřízněn a sám byl vlastně mytologickou postavou.“ „...chtěl žít v absolutní čistotě, jinak žít prostě nemohl...“

Slova svatý, světec, svatě, mytologie, čistota nejsou pouhou rétorikou; je třeba je brát doslova: „Ze všech mudrců a proroků, kteří prošli po této planetě, byl ten nejmlčenlivější. [...] Možná že mu chyběl jen malý krok: sebedůvěra. Kdyby ji byl měl, byl by se stal vůdcem lidstva. Ne, vůdcem nebyl. Nepromlouval k učedníkům ani k lidu, jako to dělali Buddha, Ježíš, Mojžíš. Byl uzavřený. Ale nebylo to proto, že pronikl dále než tito tři do nejpodstatnějšího tajemství? Že to, čeho se podujal, bylo ještě obtížnější než to, o co usiloval Buddha? Že kdyby byl docela úspěš, bylo by to s definitivní platností?“

11

Garta je představen jako někdo, kdo píše a kdo učinil Nowyho vykonavatelem své poslední vůle „s tím zvláštním ustanovením, že má celou jeho literární pozůstalost zničit“. Nowy „mohl pochopit důvod tohoto extrémního požadavku. Garta nebyl zakladatelem nové náboženské doktríny; své náboženství chtěl pouze žít, proměnit se v ně, jen to chtěl, jen to ho mohlo uspokojit. Vyžadoval sám od sebe nejvyšší úsilí. Protože nedosáhl, čeho chtěl, všechno, co napsal (ubohé příčle žebříku vedoucího k nejzazším výškám), stalo se pro něho bezcenné.“

Přesto Nowy-Brod odmítl uposlechnout přítelovu vůli, protože usoudil, že jeho rukopisy „i jakožto pouhé pokusy, tušení, vidění, jsou nenahraditelné pro bloudící lidstvo“.

Ano, všechno je tu už obsaženo.

Bez Broda by nám dnes z Kafky nezůstalo ani jeho jméno. Hned po přítelově smrti Brod vydal jeho tři romány. Bez ohlasu. Pochopil tehdy, že

12

prosadit Kafkovo dílo si vyžádá, aby se dal do dlouhé války. Prosadit dílo, to znamená představit ho, vyložit ho. Brod zahájil skutečnou dělostřeleckou ofenzívu; předmluvy: pro *Proces* (1925), pro *Zámek* (1926), pro *Ameriku* (1927), pro *Popis jednoho zápasu* (1936), pro deník a dopisy (1937), pro povídky (1946); pro *Rozhovory s Janouchem* (1952); potom dramaturgie: *Zámku* (1953) a *Ameriky* (1957); ale hlavně čtyři významné knihy interpretace (zaznamenejte dobře tituly!): *Franz Kafka, životopis* (1937), *Víra a učení Franze Kafky* (1946), *Franz Kafka, jenž ukazuje cestu* (1951) a *Zoufání a spása v díle Franze Kafky* (1959). Obraz načrtnutý v *Čarovné říši lásky* je všemi těmito texty potvrzen a rozvinut: Kafka je především náboženský myslitel, *der religiöse Denker*. Je pravda, píše Brod, že „nepřinesl systematický výklad své filozofie a své náboženské koncepce světa. Přesto je možno odvodit jeho postoj k hlavním otázkám lidského bytí z jeho díla, zejména z jeho aforismů, ale též z jeho poezie, z jeho dopisů, z jeho deníku, potom též (a zejména) z jeho způsobu života.“

Dále: „Není možno pochopit skutečný Kaf-

13

kův význam, nerozlišíme-li dva proudy v jeho díle: 1) jeho aforismy, 2) jeho vypravěčské texty (romány, povídky).“

„Ve svých aforismech Kafka vyjadřuje *das positive Wort*, pozitivní slovo určené lidstvu, svou víru, přísnou výzvu ke změně osobního života každého jednotlivce.“

Ve svých románech a povídkách Kafka „popisuje strašlivé tresty určené těm, kteří nechtějí vyslechnout slovo (*das Wort*) a nevolili správnou cestu“.

Zaznamenejte dobře tu hierarchii: nahoře – Kafkův život jako příklad k následování; uprostřed – aforismy, to jest všechny myšlenkové, „filozofické“ pasáže jeho deníku; úplně dole – vypravěčské dílo.

Brod byl oslňující intelektuál mimořádné energie; velkomyslný člověk ochotný bít se pro jiné; jeho oddanost Kafkovi byla upřímná a nesobecká. Smůla tkvěla pouze v jeho umělecké orientaci: muž idejí, Brod věděl málo o tom, co je vášeň formy; jeho romány (napsal jich kolem dvaceti) jsou smutně konvenční; a hlavně: nerozuměl modernímu umění.

14

Jak to, že ho měl Kafka přesto rád? A co vy? Přestali byste snad mít rádi nejlepšího přítele jen proto, že má mánii psát špatné verše?

Jenomže člověk píšící špatné verše se stane nebezpečný ve chvíli, když začne vydávat dílo svého přítele básníka. Představme si, že by nejvlivnější Picassův vykladač byl malíř, který nestačil porozumět ani impresionistům. Co by řekl o Picassových obrazech? Asi totéž, co Brod o Kafkových románech: že popisují „strašlivé tresty určené těm, co nejdou správnou cestou“.

Max Brod vytvořil obraz Kafky i jeho díla; tím založil *kafkologii*. I když kafkologové se rádi tu a tam distancují od svého otce, nejsou s to nikdy vystoupit z území, jež jim vymezil.

Navzdory astronomické kvantitě svých textů kafkologie rozvíjí v nekonečných variantách stále stejnou úvahu, stejnou spekulaci, která je čím dál nezávislejší na vlastním Kafkově díle a živí se jen sama sebou. V nesčetných předmluvách, doslo-

15

vých, poznámkách, biografiích a monografiích, univerzitních přednáškách a diplomních pracích kafkologie produkuje a udržuje svůj obraz Kafky, takže autor, kterého zná publikum pod jménem Kafky, není Kafka, ale zkafkologizovaný Kafka.

Jak definovat kafkologii?

1) Podle Brodová vzoru kafeologie zkoumá Kafkovy knihy nikoli ve *velkém kontextu* literární historie (historie světového románu), ale téměř výhradně v *mikrokontextu* jeho životopisu. Boisdeffre a Albérès se dovolávají ve své kafeovské monografii Prousta, který odmítal biografické výklady literárních děl, ale jen aby řekli, že Kafka si vyžaduje výjimku z pravidla, protože jeho knihy jsou „neoddělitelné od jeho osoby. Ať se jmenuje Josef K., Rohan, Samsa, zeměměřič, Bendemann, zpěvačka Josefina či umělec v hladovění, hrdina jeho knih není nikdo jiný než Kafka sám.“ Životopis je hlavním klíčem pro pochopení smyslu díla. Ještě hůř: jediný smysl díla je být klíčem k pochopení životopisu.

2) Po příkladu Brodově *kafeologie proměňuje*

16

Kafkovu biografii v hagiografii; nezapomenutelný patos, s nímž Roman Karst uzavřel svůj projev na sympoziu v Liblicích¹ v roce 1963: „Franz Kafka žil a trpěl pro nás!“ Různé typy hagiografie: náboženské; laické: Kafka, mučedník samoty (Marthe Robert: *Sám jako Franz Kafka*²); levičácké: Kafka, který navštěvoval „horlivě“ schůze anarchistů (Klaus Wagenbach podle mýtomanského svědectví, stále citovaného, nikdy neverifikovaného) a byl „velmi pozorný k Revoluci 1917“ (Deleuze, Guattari³). Každé církvi její

¹ Nemyslím si, že by projevy na liblické konferenci přinesly samy o sobě něco pronikavého k poznání Kafkova díla. Přesto zůstává v mé paměti liblická konference (nezúčastnil jsem se jí, sledoval jsem ji jen z dálky) jako něco mimořádného: pomohla vynutit Kafkovi jeho místo v českých nakladatelstvích a knihkupectvích, spojila Kafku s liberalizačním procesem šedesátých let.

² Marthe Robert, dnes již zesnulá, byla jednou z největších postav francouzské literární teorie v době, kdy jsem přišel do Francie.

³ Gilles Deleuze, též již zesnulého, jsem poznal jako velkou a originální postavu francouzské moderní filozofie. Jeho kniha *Kafka. Pour une littérature mineure*, kterou napsal spolu s jiným levičově orientovaným filozofem, Felixem Guattarim, byla po mnoho let ve Francii nejautoritativnějším spisem věnovaným Kafkovi (a jedním z nejabsurdnějších).

17

apokryf: *Rozhovory s Gustavem Janouchem*⁴. Každému svatému gesto sebeobětování: Kafkova vůle dát zničit své dílo.

3) Po příkladu Brodově *kafeologie vypovídá Kafku systematicky z území umění*: buď jako „náboženského myslitele“, nebo, na levici, jako popěrače umění, jehož „ideální knihovna obsahuje pouze knihy inženýrů a právnických znalců“ (Deleuze, Guattari). Kafeologie zkoumá neúnavně vztahy Kafky ke Kierkegaardovi, k Nietzscheovi, k velkým teologům, ale nechce nic slyšet o romanopiscích a básnících. Ani Albert Camus ve svém eseji nemluví o Kafkovi jako o romanopisci, ale v duchu kafeologie jako o filozofovi. Jeho deníkové zápisy jsou pojednávány na stejné úrovni jako jeho romány, ale větší pozornost je věnována těm prvním: uvedu jako příklad dlouhý esej, který napsal o Kafkovi Roger Garaudy: čtyřiapa-

⁴ Český germanista Eduard Goldstücker odhalil mýtomanii těch, co svědčili o Kafkově účasti v anarchistickém hnutí a jimž rád uvěřil německý kafeolog Klaus Wagenbach. Goldstücker též dokázal (proti Brodovu mínění), že Janouchovy světoznámé *Rozhovory s Kafkou* jsou víc než nevěrohodné. Bohužel jeho důkazy, podrobné a přesvědčivé, západní kafeologové nevzali na vědomí.

18

desátkrát cituje z Kafkových dopisů, pětadvacetkrát z Kafkova deníku; pětadvacetkrát z *Rozhovorů s Janouchem*; dvacetkrát z povídek; pětkrát z *Procesu*; čtyřikrát ze *Zámku*; ani jednou z *Ameriky*.

4) Po příkladu Brodově *kafeologie nebere na vědomí existenci moderního umění*; jako by Kafka nepatřil ke generaci velkých novátorů, ke Stravinskému, Webernovi, Bartókovi, Apollinairovi, Musilovi, Joycovi, Picassovi, Bracquovi, kteří byli všichni jako on narozeni mezi 1880 a 1883. Když je v padesátých letech vyslovena myšlenka o jeho spřízněnosti s Beckettem, Brod hned protestuje: svatý Garta nemá přece nic společného s touhle dekadencí!

5) *Kafeologie není literární kritika* (nezkoumá hodnotu díla spočívající v odhalení dosud neznámých aspektů existence, v nových formách, které ovlivní další vývoj umění); *kafeologie je exegeze*. Jakožto taková vidí v Kafkových románech pouze alegorie. Ty alegorie jsou

náboženské (Brod: zámek = milost Boží; zeměměřič = nový Parsifal hledající božskou podstatu atd. atd.), jsou psychoanalytické, existencialistické, marxistické (ze-
19

měměřič = symbol revoluce, protože jeho práce zakládá nové rozdělení půdy), jsou politické (filmový *Proces* Orsona Wellese); kfkologie nehledá v Kafkových románech skutečný svět přetvořený nesmírnou imaginací; vidí v nich náboženská či ideologická poselství, filozofické paraboly.

„Garta byl světec naší doby, opravdový světec.“ Ale může světec chodit do bordelu? Brod vydal Kafkův deník, ale trochu ho přitom zcenzuroval; vynechal nejen narážky na prostitutky, ale všechno, co se týká sexuality. Kfkologie vždycky dávala najevo pochyby o mužské síle svého autora a ráda rozvíjela úvahy o martyrii jeho impotence. Kafka se tak stal patronem neurotiků, zachmuřenců, neduživců a anorektiků, patronem sofistických pozérů, preciózek a hysteriků (u Orsona Wellese K. neustále hystericky řve, zatímco Kafkovy romány jsou celé historii literatury ty nejméně hysterické).

Životopisci neznají sexuální život svých vlast-
20

ních manželek, ale myslí si, že vědí všechno o pohlavních tajemstvích Stendhala nebo Faulknera. Co se týče Kafky, troufám si říci jen toto: erotický život jeho doby se nepodobal našemu: mladé dívky odmítaly tělesnou lásku před uzavřením manželství, takže pro svobodného muže zbývala dvě východiska: vdané ženy z dobrých rodin anebo lehké ženy z nižších vrstev – prodavačky, služky a samozřejmě prostitutky.

Obrazotvornost Brodových románů se živila na tom prvním prameni; odtud jejich exaltovaná erotika zároveň romantická (dramatické nevěry, sebevraždy, patologické žárlivosti) a asexuální: „Krásné ženy se mýlí, když si myslí, že pro muže je důležitý tělesný akt. Ten je pro něho pouhým symbolem, důkazem, že ho žena miluje a je mu oddána do poslední buňky.

Veškerá mužova láska je jen boj o přízeň a dobrotu (Güte) ženy.“ (*Čarovná říše lásky*)

Erotická imaginace Kafkových románů čerpá naopak téměř výhradně z toho druhého pramene: „Šel jsem kolem bordelu jako kolem milence doma“ (deník 1910, věta cenzurovaná Brodem).

21

Romány devatenáctého století, i když uměly svrchovaně analyzovat všechny svůdcovské strategie, ponechávaly sexualitu a sexuální akt zahalený stínem. V prvních desetiletích našeho století sexualita vystupuje z mlhy romantického toužení. Kafka byl jeden z prvních (například s Joycem), který ji objevoval ve svých románech. Nevidí ji jako hřiště určené malé elitě libertinů (na způsob osmnáctého století), ale jako banální a zároveň základní realitu života každého z nás. Kafka odhaluje *existenciální* aspekty sexuality: sexualita jakožto protiklad lásky; cizota druhého jako předpoklad, požadavek sexuality; paradoxní mnohoznačnost sexuality: její schopnost vzrušovat tím, co jinak odpuzuje; její strašná bezvýznamnost, která nezmenšuje nijak její stejně strašnou moc, atd.

Brod byl romantik. V základě Kafkových románů je naproti tomu nesmiřitelný *antiromantismus*; projevuje se ve všem: ve způsobu, jakým Kafka vidí společnost, stejně jako ve způsobu, kterým konstruuje větu; ale možná, že jeho prapůvod je v jeho vidění sexuality.

22

Mladý Karel Rossmann (protagonista *Ameriky*) je vyhnán z otcovského domova do Ameriky kvůli hloupé sexuální nehodě se služkou, která ho „svedla a měla s ním dítě“. Před souloží: „Karle, ach ty můj Karle,“ volala služka, „zatímco on vůbec nic neviděl a cítil se nesvůj ve spoustě teplých peřin, které tu patrně nakupila schválně pro něho...“ Potom „jím třásla, poslouchala tlukot jeho srdce, nabízela mu svá prsa, aby si také poslechl“. Pak „hledala rukou mezi jeho nohama tak protivně, až se Karel otrásl a vystrčil hlavu a krk z podušek“; nakonec

„se k němu několikrát přirazila břichem a on měl pocit, jako by byla částí jeho sama, a možná proto ho zaplavila zoufalá potřeba, aby ho někdo před ní ochránil“.

Tato ubohá kopulace je příčinou všeho, co bude v románu následovat. Je deprimující, když si člověk uvědomí, že celý jeho osud uvedla v pohyb tak totálně bezvýznamná příčina. Ale každé odhalení nečekané bezvýznamnosti je zároveň pramenem komična. *Post coitum omne animal triste*. Kafka byl první, kdo popsal komično tohoto smutku.

23

Komično sexuality: myšlenka nepřijatelná jak pro puritány, tak pro neolibertiny. Myslím na D. H. Lawrence, toho pěvce Erotu, toho evangelistu koitu, který *se v Milenci lady Chatterleyové* pokusil rehabilitovat sexualitu tím, že ji lyrizoval. Jenomže lyrická sexualita je ještě mnohem směšnější než lyrická sentimentalita předchozího století.

Erotickým klenotem *Ameriky* je Brunelda. Fascinovala Federica Felliniho. Dlouho myslil na to zfilmovat *Ameriku a v Intervistě* nám ukázal vybírání herců pro tento film, o němž snil: producíruje se tam několik neuvěřitelných kandidátek pro roli Bruneldy, které Fellini ukazuje s tím rozverným požitkem, pro nějž ho máme rádi. (Ale já zdůrazňuji: ten rozverný požitek znal už Kafka. Protože Kafka pro nás *netrpěl!* Kafka se pro nás *bavil!*)

Brunelda, bývalá zpěvačka, „velmi delikátní“, s „podagrou v nohou“. Brunelda s malýma tlustýma rukama, s dvojitou bradou a „neúměrně tlustým tělem“. Brunelda, která vsedě s roztaženýma nohama „za cenu velkého úsilí, trpíc u toho a odpočívajíc každou chvíli“, se zohýbá, aby „uchopila vrchní okraj svých punčoch“. Brunelda, která

24

vyhrne sukni a jejím okrajem utírá oči plačícímu Robinsonovi. Brunelda, která je neschopna vystoupit dva tři schody, a musí proto být vynášena - pohled, jímž Robinson byl tak unesen, že po celý život bude vzdychat: „Ach, jak byla krásná ta žena, oh bože, jak jen byla krásná!“ Brunelda stojící nahá ve vaně, umývaná Delamarchem, kňourající a stěžující si. Brunelda ležící pořád v té stejné vaně, zuřící a boučající pěští do vody. Brunelda, kterou dva muži budou po dvě hodiny snášet dolů schodištěm, aby ji složili do pojízdné židle, kterou Karel potlačí přes celé město k tajemnému domu, podle všeho bordelu. Brunelda, která je v tom vozítku celá přikryta širokým šátkem, takže policajt ji považuje za pytel brambor. Nové na této kresbě obézní ošklivosti je to, že ta ošklivost je vábivá; morbidně vábivá, směšně vábivá, ale přesto vábivá; Brunelda je monstrem sexuality na hranici mezi odpudivým a vzrušujícím, a křik mužského obdivu není jen komický (*je komický, samozřejmě, sexualita je komická!*), ale zároveň docela pravdivý. Není divu, že Brod, romantický zbožňovatel žen, pro něhož koitus nebyl skutečností, ale „symbolem oddanosti“, nemohl

25

vidět v Bruneldě nic skutečného, ani stín nějaké reálné zkušenosti, ale jen popis „strašných trestů určených těm, kteří nejdou správnou cestou“.

7

Nejkrásnější erotická scéna, kterou Kafka kdy napsal, je v třetí kapitole *Zámku*: milostný akt K. a Frídy. Ani ne hodinu potom, co poprvé uviděl tu „malou bezvýznamnou blondýnu“, objímá ji za barovým pultem „v kalužinách piva a jiné špíny, jimiž byla pokryta podlaha“. Špína: neoddělitelná od sexuality, od její podstaty.

Ale vzápětí ve stejném odstavci nám Kafka dá uslyšet poezii sexuality: „Tu mýjely hodiny, hodiny společných dechů, společného tlukotu srdcí, hodiny, během nichž K. měl stále pocit, že bloudí anebo zeje tak daleko v cizině jako žádný člověk před ním, v cizině, v níž ani vzduch nemá nic ze vzduchu domova, v níž se člověk samou cizotou musí udusit, a uprostřed jejichž nesmyslných vábení nemůže přesto dělat nic než dále jít, než dále bloudit.“

26

Délka soulože se proměňuje v metaforu dlouhé pouti pod oblohou cizoty. A přece tato pout' není ošklivostí; naopak, vábí nás, vyzývá nás, abychom šli ještě dál, opíjí nás: je krásou. Několik řádků pod tím: „Byl příliš šťastný, že drží Frídu v náručí, úzkostně šťastný, neboť se mu zdálo, že opustí-li ho Frída, opustí ho všechno, co má.“ Tedy přece jen láska? Ne, vůbec ne láska; jestliže je člověk sám a zbaven všeho, malý kus ženy, kterou sotva zná a s kterou leží v kaluži piva, stane se pro něho celým vesmírem - a to bez jakéhokoli zásahu lásky.

8

André Breton v *Manifestu surrealismu* je přísný k umění románu. Vyčítá mu, že je nevyhléditelně zavaleno prostředností, banalitou, vším, co je pravým opakem poezie. Vysmívá se jeho popisům i jeho nudné psychologii. Hned za kritikou románu následuje chvála snu, která končí tímto resumé: „Věřím v budoucí sloučení těchto dvou stavů na pohled tak protikladných, jako je sen a skuteč-

27

nost, věřím v jejich sloučení v jakousi absolutní realitu, možno-li tak říci, surreality.“ Paradox: toto „sloučení snu a skutečnosti“, které francouzští surrealisté proklamovali, aniž se jim podařilo je uskutečnit ve velkém literárním díle, už existovalo, a to právě v tom umění, kterému se vysmívali: v románech Franze Kafky napsaných v předchozím desetiletí. Jak definovat, jak pojmenovat způsob imaginace, jíž nás Kafka uhranuje? Sloučení snu a skutečnosti, tato formule, kterou Kafka samozřejmě neznal, mi připadá jako klíč. Stejně jako jiná věta drahá surrealismu, Lautréamontova slavná věta o nahodilém setkání deštníku a šicího stroje: čím jsou věci cizejší jedna druhé, tím magičtější je světlo, které vyšlehně z jejich doteku. Rád bych mluvil o poetice překvapení. Anebo o kráse jakožto ustavičném údivu. Anebo bych rád užil jako kritéria hodnoty pojmu *hutnosti*: hutnosti imaginace, hutnosti nečekaných setkání. Scéna, kterou jsem citoval, v níž se milují K. a Frída, je příkladem takové zavrať vzbuzující hutnosti: krátká pasáž, sotva jedna stránka, objímá tři existenciální objevy, které nás omámí svým rychlým sle-

28

dem: špína; opojná černá krása cizoty; dojemný a úzkostný stesk (existenciální trojúhelník sexuality).

Celá třetí kapitola je vír neočekávaného: na těsné ploše následují za sebou: první setkání K. a Frídy v hospodě; mimořádně realistický dialog svádění, které je dovedně maskováno před třetí osobou, Olgou; motiv otvoru ve dveřích, kterým K. vidí Klamma dřimat za stolem; dav sluhů, kteří tančí s Olgou; překvapující krutost Frídy, která je rozháni bičem, a překvapující strach, s nímž ji poslechnou; hospodský, který vejde, zatímco K. je schován vleže za pultem; Frída, která objevuje K. na zemi, laská mu nohou hrud' a zapírá ho přitom hospodskému; akt lásky přerušeny voláním Klamma, který se za dveřmi probudil; ohromivě statečné gesto Frídy křičící na Klamma „jsem se zeměměřičem!“; a potom, vrchol všeho (zde scéna vystoupí docela z pravděpodobnosti): nad milenci sedí na barovém pultu dva pomocníci; celou dobu je pozorovali.

29

9

Dva pomocníci ze zámku jsou pravděpodobně největší básnický nápad Kafkův, zázrak jeho fantazie; nejenomže jejich existence je nekonečně překvapivá, je navíc bohatě naplněná významy: jsou to malí ubozí vyděrači a otravové; ale reprezentují též veškeru hrozivou *modernitu* světa zámku: jsou to dva slídíví fyzli, reportéři, fotografové - nástroje totální destrukce soukromého života; jsou to, chcete-li, dva nevinní klauni, kteří přejdou po scéně

dramatu; ale jsou to též lascivní vojažři, jejichž přítomnost vdechuje románu sexuální pach nečisté a kafkovsky komické promiskuity.

Avšak hlavně: výmysl těch dvou pomocníků je páka, která zvedá příběh do výše, kde je vše zároveň podivně skutečné i neskutečné, možné i nemožné. Dvanáctá kapitola: K., Frída a jejich dva pomocníci táboří v třídě obecné školy, kterou proměnili v ložnici. Učitelka a žáci tam vstoupí ve chvíli, kdy se tato neuvěřitelná čtyřčlenná rodina dala do ranní toalety; oblékají se za příkrývkami spuštěnými na bradlech, zatímco děti, poba-

30

vené, zaujaté, zvědavé (i ony se staly lascivními vojažery), je pozorují. To je víc než setkání deštníku a šicího stroje. To je svrchovaně nepatřičné setkání dvou prostorů: třídy obecné školy a podezřelé ložnice.

Tato scéna nesmírné komické poezie (měla by být uveřejněna na prvním místě v antologii románové modernosti) je nemyslitelná v době před Kafkou. Totálně nemyslitelná. Trvám na svých slovech, abych plně vyslovil veškeru radikálnost Kafkovy estetické revoluce.

Vzpomínám si na rozhovor s Garcíou Márquezem, který mi před dvaceti lety řekl: „Jen díky Kafkovi jsem pochopil, že je možno psát *jinak*.“ Jinak, to znamená: psát a překračovat hranici pravděpodobného. Ne proto, abychom unikli skutečnému světu (na způsob romantiků), ale abychom ho tak lépe postihli.

Protože postihnout skutečný svět, to patří k definici románu; ale jak postihnout skutečnost a zároveň se oddávat mámivé hře fantazie? Jak být rigorózní v analýze světa a zároveň neodpovědně svobodný v hravém snění? Jak sjednotit dva tak nesmiřitelné cíle? Kafka uměl vyřešit tento nesmírný rébus. Otevřel průrvu ve zdi pravděpodob-

31

nosti; průrvu, kterou ho následovali mnozí, každý po svém způsobu: Fellini, Márquez, Fuentes, Rushdí. A jiní a jiní.

K čertu se svatým Gartou! Jeho kastrující stín učinil neviditelným jednoho z největších básníků románu všech dob.

Kastrující stín svatého Garty (L'ombre castratrice de saint Garta) vyšel poprvé francouzsky v roce 1991 v časopisu L'Infini. Tvoří druhou část knihy Les testaments trahis (Zrazené testamenty), Gallimard 1993. Můj český překlad vyšel poprvé v roce 2001 v časopisu Host.

M K

Milan Kundera

Kastrující stín svatého Garty. Brno: Atlantis, 2006. Str. 7–32.