

smyslu, to jsou přece rodní bratři těch dvou pánů v cylindrech, kteří za šerého úsvitu bez mrknutí okem na rozkaz soudu vykonají rozsudek na K. z Procesu, aniž ví proč. To jsou ti Kafkovi zřízenci, policajti, zaměstnanci, úředníci Zámku, byrokratické hluché tvrďáky, jimiž nešťastné oběti ukazuje svoji němou a nelítostnou tvář tajemný Zákon. Odkryjí štěníci Řehoře a, věříte-li?, jeví ochotu ho snést a požertovat. Ale jen neblahá rodina projeví úděs nad prozrazeným tajemstvím, jen tu ještě jednou nakonec rodné srdce vypukne zmučeným projevem solidarity, a u cylindrů obrat: projevy pohoršené a okázalé důstojnosti, uražený odchod. Jejich tvrďásky připomínají zárodek štěnícího krunýře. Ostatně stejně jej připomíná otcova uniforma.

Povídka Proměna má v rámci Kafkova díla osobité místo: výjimečně zde autor projevuje svému hrdinovi jakýsi stín soucitu, výjimečně také spojuje pocit viny se skutečným proviněním. Pravidelně totiž je u něho pocit viny spojen přímo s faktem existence, vina je daným přívlastkem nebo obsahem existence: člověk je u něho vinen proto a *tím, že jest*. Bytí je poskvrnění vznešené, čiré, nesmírné *nicoty*. Přesně, jak prohlásil starý španělský dramatik: Cožpak největším hříchem člověka není již to, že se narodil? Ten šálivý prvek soustrasti mate: Proměna jím nabývá náznakového rázu osobní zpovědi, básník se zde citově angažuje přes míru svého zvyku. Ale nespolehejte na to příliš, Kafka zpovídá ještě spíš *vás*, než se zpovídá. Neboť není autora lstivějšího a úskočnějšího než Kafka. Krom jediného ovšem: Dostojevského.

(1964)

O KAFKOVI

Josef Jedlička

Leopardi vniknou do chrámu a vychlemtají obsah posvátných nádob; opakuje se to znovu a znovu; konečně to lze předvídat a stane se z toho část obřadu.

Fragmentárnost jako metodu, torzovitost jako záměrný moment uměleckého díla prokázal – v níže způsobilé zobecnění – Jan Mukařovský na případu Máchy. I odkaz Franze Kafky je na první pohled torzo. Klade se tu otázka, nakolik je „nehotovost“ jeho textů způsobena vnějšími okolnostmi, co jde na vrub Kafkovu individuálnímu psychologickému habitu – nebo není-li tato neukončenost jako u Máchy (a zdaleka ne jen u něho) imanentní Kafkovu nejvlastnějšímu vidění světa, imanentní samé podstatě jeho svědectví. Nepoměr mezi Kafkovými nepublikovanými a publikovanými texty je zřejmý. A třeba i ona vžitá představa „skrytého básníka“ je utkvělé nedorozumění na základě kusých informací z druhé a třetí ruky, tak přece právě reprezentativní část jeho „díla“ – tedy romány *Amerika*, *Proces*, *Zámek* i klíčové novely z okruhu zamýšleného románu o stavbě Čínské zdi, *Doupě*, *Bádání psa* a mnoho dalších textů – jsou fragmenty Kafkou nikdy netištěné, dokonce fragmenty odkázané ke spálení. V celém souboru dnes známého a dostupného odkazu reprezentují ty texty, jimž dal Kafka sám své imprimatur, výrazně menší část, i když nepřihlížíme k záznamům vysloveně privátním a ke korespondenci.

Kafka zemřel v jedenačtyřiceti letech: jeho věku se nedožila řada tvůrců, jejichž dílo je fakticky i po duchu uzavřeno a dovršeno. Ale Kafka zároveň zanechal po sobě desítisvazkový soubor textů fundamentálního významu, naprosto ne pouhou „přípravu na dílo“.

Torzovitost jeho svědectví nelze tedy vysvětlit ani předčasnou smrtí básníkovou, ani tím, že by byl Kafka patřil k onomu tvůrčímu typu, který zraje dlouho a pomalu. Naopak: jeho „téma“ je celé exponováno už v nejranejších literárních pokusech a beze změny prochází celou Kafkovou tvorbou jako monomanické uhrnutí, v němž také končí, anebo – lze-li tak říci – s nímž se posléze hroutí. Bylo už dříve konstatováno, že Kafkův literární odkaz není výklad světa, ale protokol o světě, že to není obraz skutečnosti, ale její simplifikace. Odtud lze jistě vysvětlit Kafkovu úzkostnou výhradu k jednoznačným filozofickým závěrům i ony metafyzické rozpaky před „posledním slovem“ (řečeno s Jakubem Demlem) – ale stále pak tu ještě zbývá otázka, proč je tento nejvyšší přesný protokol kusý, i pokud jde o samu faktografii – tedy prakticky: proč jsou povídky opouštěny uprostřed věty, romány uprostřed kapitoly, a proč dokonce i samo řazení jednotlivých „záznamů“ (jako je tomu třeba v *Procesu*) zůstává autorem nerozhodnuto.

Výklad, že Kafkova literární a vyjadřovací potence vždycky znovu narazila na nepřekročitelnou mez anebo že takový už prostě byl jeho osobní habitus, padá sám sebou před mimořádně rozsáhlým „dílem“ pouhých dvaceti let i s ohledem na nepochybná svědectví o Kafkově lidské

spořádanosti, až puntičkářsky nebohémské svědomitosti a imponující sebekázní. Lze, zdá se mi, právem odmítnout i ono vysvětlení, že torzovitost tu slouží poetizaci díla, že se jí vytváří (jako je tomu u Máchy) dostatečný prostor pro vznik a pohyb akcesorních významů: všechny ostatní Kafkovy vyjadřovací prostředky směřují k výrazu co možná nejpřesnějšímu, neúplnějšimu, vědecky věcnému, právnicky obšírně nedvojznačnému.

A sotva tu konečně obstojí i názor, že Kafkova fragmentárnost znamená výzvu ve smyslu pedagogickém, že je tedy jinou historickou realizací téhož osvícení, k němuž se odvolává náboženský zážitek Kierkegaardův, když si vyložil jako aktivizující sebezpoznání text epištoly sv. Jakuba o „posluchači slova“, který „podoběn jest muži spatřujícímu obličej svůj přirozený v zrcadle“. V Kafkovi není jediného výroku a jediné situace, o níž by bylo možno říci, že směřuje k onomu imperativu, který je úběžníkem Kierkegaardovy zkušenosti: „Tak mluvte a tak číňte (rozuměj ve shodě se zjeveným Zákonem) jako ti, kteříž podle zákona svobody souzení býti máte!“ (Jak. 2, 12.)

Je-li Kafkův „problém“ problémem teologickým (jak mnozí tvrdí), pak záleží v děsivém existenciálním rozporu: Kafka, přijímaje formální správnost sylogismu o víře a skutcích („Takž i víra, nemá-li skutků, mrtváť jest sama v sobě.“ /Jak. 2, 17/), zhola nic prostě neví o hodnotě, a tedy objektivní závaznosti skutků, domnívá se, že o tom ani vůbec nic vědět nelze – i soudí odtud, že ucelený a uzavřený objektivní řád je vůbec nemožný. Milosti se mu pak, jak už bylo mnohokrát řečeno, nedostává.

Pokládat tedy fragmentárnost jeho tvorby za vědomé a notabene sociálně angažované „otevření otázky“, za záměrný a promyšlený pokus vzbudit v čtenáři pocit tak, aby se člověk z něho chtěl vykoupit právě určitou a předem nabídnutou katarzí – to vše je v příkrém rozporu s kafkovskými fakty textologickými i biografickými.

Kafkův protokol o světě však přesto znepokojuje a znepokojuje tím víc, že je to protokol neúplný. Funguje-li tedy historicky opravdu (a nelze o tom pochybovat!) jako neodbytný apel, spočívá to v jeho svědečné síle, již je i zkoumaná fragmentárnost zřejmě – připusťme to prozatím bez důkazu – integrální součástí.

Odmítnou-li se tedy z dobrých důvodů náhodné i životopisné faktory, literární metoda a technika i společensko-pedagogický cíl jako možné zdroje Kafkova neodbytného sklonu vytvářet torza – zbývá už jen položit si otázku, co je to vlastně fragment o sobě, jaké jsou ontologické podmínky, v nichž vzniká, do jaké míry je příznakem určitého noetického postoje – slovem: jakého duchovního položení je příznakem a čeho je objektivně svědectvím?

Ve zmíněné máchovské studii, jejíž cíl je přísně literárněvědný, ukazuje Mukařovský (Kapitoly z české poetiky, sv. III, 1948) na to, že „básnické pojmenování jako významová jednotka je pevně zasazeno do kontextu a vstupuje v intenzivní styky s pojmenováními sousedními, je soudržností kontextu zbavováno bezprostředního styku s věcí, kterou samo o sobě znamená: teprve ukončený kontext jako významový celek navazuje bezprostřední styk se skutečností“. A konečně, dovolává se Vološinova, konstatuje: „Dokud tento kontext neznáme celý, může se vždy ještě kterýkoli částečný význam daný v jeho souvislosti změnit dodatečně vlivem toho, co za ním v kontextu následuje. Kontext je tedy významová konstrukce uskutečňující se v čase, jejíž jednotlivé části jsou na sobě zavěšeny, ba do sebe vklíněny, a je jim tak bráněno, aby se skutečností navazovaly každá o sobě vztah zvláštní.“

Je tedy fragment – nazírá-li se v širších souvislostech a v poněkud jiné rovině – vlastně výhrada. A to hned ve dvojím směru: jednak si neukončené dílo vyhrazuje definitivní a jednoznačnou interpretaci jako celek, všechna fakta (pojmenování), jež obsahuje, jsou tímto způsobem přímo demonstrována jen jako materiál (připravený k eventuálnímu výkladu), jednak neúplnost díla rozrušuje je podstatně samo jako kontext, tedy jako skloubenou organizaci, takže ona jednotlivá fakta jsou s to navazovat bezprostřední vztah se skutečností. Torzovitostí se tu (řečeno předběžně a zhruba) ustavuje v rovině literárního postupu ona „protokolárnost“ výpovědi, kterou jsme už jednou zjistili z jiného zorného úhlu jako nejpodstatnější a nejvlastnější rys Kafkovy tvorby.

Jak výpověď, není-li ozřejmena definitivně ukončeným kontextem, tíhne k bezprostřednímu a „věcnému“ záznamu o skutečnosti – toho dokladem může být například scéna z dvanácté kapitoly Zámku. Je to ona scéna, v níž se líčí, jak se zeměměřič K. s Frídou a pomocníky probouzejí ve školní třídě, v níž právě začíná vyučování, a jak jsou nuceni si obstarávat své nejprivátnější potřeby za školního provozu. Tato situace by mohla být groteskní až fraškovitá, mohla by být „trapná“ ve smyslu Dostojevského, mohla by – proč ne? – obsahovat třeba tajemství, které se posléze vysvětlí, mohla by být interpretována třeba i jako společenská kritika – ale nic, naprosto nic z toho nepřichází v úvahu u Kafky. Fragmentárnost románu (tedy bytostná fragmentárnost, nikoli pouze jeho vnější neukončenost) způsobuje, že tu naprosto chybí jakýkoli klíč k oné scéně. Nikdo neví, jak příběh dopadne, nikdo neví a nikdy se nedozví, zda byl zeměměřič do Zámku pozván, anebo zda jde o omyl, pronikl-li nakonec přece jen do Zámku, anebo nepronikl-li, nikdo neví, jednal-li správně a právem on, anebo učitel s učitelkou, byl-li za tím vším nějaký

záměr, anebo šlo-li pouze o shodu okolností – nikdo neví prostě nic, o co by mohl opřít výklad, a tedy i hodnocení té scény. A tak čtenáři nezbyvá, než aby situaci nazíral samu o sobě, aby repliku od repliky vážil praktickou oprávněnost stanoviska učitele a zeměměřiče, prostě: aby událost vnímal jako protokolární záznam faktu. Protože zde docela chybí kontext, který by „teprve“ jako významový celek navázal vztah se skutečností. Zde každá jednotlivá výpověď, každé jednotlivé pojmenování znamenají právě jen tu skutečnost samu v diskrétní osamocenosti jevu.

Je ovšem nasnadě určit tuto diskontinuitu Kafkových výpovědí jako důsledek historické fetišizace vztahů a odtud celé dílo jako obraz odcizeného světa. Je jím ostatně – alespoň do jisté míry a jako „historický dokument“.

Stačí však srovnat – pokud jde o literární metodu – odkaz Franze Kafky třeba se surrealistickými automatickými texty nebo s absurdním divadlem, aby správnost a oprávněnost tohoto určení mohla být uvedena v pochybnost. Zde se diskrétnost faktů a nekomunikativnost jednotlivých promluv demonstruje (v oblasti psychologické nebo sociologické) jako soustava, jako doklad filozofického soudu – v kontextu, který (byť i nenabízí východisko) je natolik hotov a ukončen, že diskontinuitu a odcizení usoustavňuje jako smysluplné svědectví o absurditě světa. Zcela jinak se to má s Kafkou: jeho texty nemají „otevřený konec“. (Ten, jak patrně právě v absurdním divadle, může fungovat a také funguje jako součást kontextu se všemi důsledky, které z toho plynou.) Kafkovy texty jsou prostě neukončeny, jsou to torza. Neustavují prostě kontext vůbec. Vyhrávají si jej v pokorné víře v poznatelnost konečného smyslu i s vůlí a touhou po absolutní nebo aspoň čestně použitelné pravdě – pohříchu s vírou nikdy nenaplněnou a s touhou neukojenou...

Jeví se tedy Kafkova fragmentárnost jako statečná, sebezraňující a krutě osvobozující abdikace na Zákon, jako výraz nedůvěry k existujícím soustavám morálním i metafyzickým a jistě zároveň i jako předvídavé poznání epochy, která v jeho době byla teprve naznačena příznaky tak subtilními, že vytušit ji bylo dáno jen Kafkově geniální citlivosti. Přesto, vytvářeje „graf světa“, v němž je „vše dovoleno“, nemůže Kafka připustit, že takový je a musí být svět trvale, zaznamenáváje s akribií dokonalého pozorovatele absurdní nesouvislost jevů, touží po dokonalém poznání alespoň jevové skutečnosti, aby si ji připravil k výkladu, o němž nikdy nepochyboval, že je možný.

Kafkova torza nejsou náhodný výsledek vnějších okolností, ale nejsou ani intencionální smysluplné zobrazení absurdního a odcizeného světa: Je to materiál – jehož Kafkovi samému nebylo dáno využít (z důvodů,

o nichž již byla řeč) – a právě jako záznam, jako „pouze-materiál“ tvoří konsekventní výraz jeho filozofických i teologických rozpaků. Ono shledávání nesrozumitelných a neuchopitelných událostí a snaha pojmenovat je prozatím mimo jakýkoli kontext v bezprostředním věcném kontaktu se skutečností je (na rozdíl od pozitivistického postupu induktivního) gesto obrany, usilování o jistotu, neustávající inventura toho, co zbylo, když jsme – neschopni „konverze“ v nejširším smyslu slova – ztroskotali na pustém ostrově.

Zde, v této fragmentárnosti z důvodů nejpodstatnějších, je zdroj Kafkova tragického životního pocitu i jeho zoufalství. Zde je i svědectví o jeho privátním heroismu člověka, který znovu a znovu a vši pravděpodobnosti navzdory se snaží „spatřit tvář svou přirozenou v zrcadle“. Ale odtud, a zřejmě právě jen odtud začíná objektivní působení jeho odkazu i ono současné uhranutí Kafkou, které nikterak není jen záležitostí pomíjivé módy.

Kafkova víra, manifestovaná skrytě torzovitostí díla a v této torzovitosti výrazně ztělesněná, že snad lze najít řešení za určitých, jemu samému neznámých a nikdy nepoznaných podmínek – to je pozitivní hodnota, jíž se Kafka obrací i k našemu osudu. A ona pokorná abdikace na kontext je metoda, kterou nabízí a která je (více nebo méně vědomě) dychtivě přijímána právě mladou generací našich dnů.

Neboť pro ni není přijatelných kontextů. Většina z nich, použitelných ještě před několika desetiletími, ukázala se být pouze planou a zdánlivou organizací roztržitého duchovního materiálu, demagogickým „papakontextem“, který nejenže nebyl s to sjednotit diskrétní fetiše v přijatelnou a hodnotnou významovou konstrukci, ale devalvoval samy bezprostřední věcné významy pojmenování, a násilně a s mocenskou bezohledností zničil i ty z nich, které zůstávají v kontextu jakéhokoli smyslu – pokud je kontextem a je-li kontextem, tedy duchovní strukturou, a ne jen holou a prázdnou nicotou.

Klade-li tedy Kafka svými příběhy, které jsou „protokolárním záznamem“ jevů, neodbytné mravní a metafyzické otázky, aniž i jen naznačuje odpovědi, a provokuje nás tak, abychom je v obrovském prostoru svobody, do něhož se prolomil, hledali sami na vlastní vrub – nabízí naopak organizací svého torzovitého díla použitelnou metodu, totiž „inventarizaci“ v okamžiku ztroskotání. Je to na svůj způsob metoda plodná, neboť vedouc bezpodmínečně ad fontes, zříkajíc se prozatím apriorního kontextu, staví člověka ničím nezaštítěného a docela obnaženého do situace vypjatého sebenazírání a vybízí jej k sebezpytování v pravdě. Je to ostatně reálná metoda dnešního umění, ať už si říká kino-pravda, antiromán, absurdní divadlo anebo poezie faktu.

Toto umění jde nad Kafku svou vůlí k ustavení nového kontextu – pohříchu většinou tak, že buď metodu samu absolutizuje ve faktografický ornament, nebo – odkrývajíc literární postup – doufá, že nalezne řád, imanentní výpovědi o sobě. V obou případech pak nalézají heroické uspokojení z toho, že se – ve smyslu Schopenhauerově – snaží alespoň velkolepě konstatovat hrůzu světa.

Ale možná, že je přece jen ještě jeden způsob, jak se vykoupit z děsivé roztržitosti nesouvisejících faktů: možná, že lze obnovit kontext tak, že fragment a torzo nebudou žádným způsobem ornamentalizovány, ale prostě pozdviženy do polohy nářku.

(1965)