

ZDENĚK KOŽMÍN

## REKONSTRUKCE ROMÁNOVÉHO PROSTORU KAFKOVY AMERIKY

Položme si otázku, jaký klíčový pohyb probíhá první kapitolou románu Amerika. Čeho se tento pohyb vlastně zmocňuje? Jaké sémantické gesto tu dominuje? Hledejme nejprve to, co je významově primárně determinující. Sledujme právě onen charakter invaze horizontu jedné osoby do horizontu druhé osoby: kdo se vlastně koho zmocňuje? Tento problém invaze považuji při interpretaci Kafkovy prózy za elementární geometrizaci celé další problematiky.

Kapitola Topič (Der Heizer) přímo akcentuje zvláštní robustní půdorys. Nezačíná se ničím mlhavým, ničím neurčitým, ale všecko je zároveň při maximální reálnosti zvláštním způsobem přesviceno.

Kafka jako by vycházel z konkrétního úryvku snad svého snu, možná opakovaného snu. Tento předpoklad je zdůvodnitelný typem velice reálného a současně velice intimního pocítění velikého města, v němž jsme se překvapeni octli. Zrovna takhle jsme na samém začátku románu s konglomerátem životních pocitů i vin vrhání in medias res — a často na archetypální lodi — právě ve snu:

KDYŽ ŠESTNÁCTILETÝ KAREL ROSSMANN, KTERÉHO POSLALI CHUDÍ RODIČE DO AMERIKY, PROTOŽE HO SVEDLA SLUŽEBNÁ A MĚLA S NÍM DÍTĚ, VIJZDEL DO NEWYORSKÉHO PŘÍSTAVU, VŠIML SI, ŽE SOCHU SVOBODY, NA KTEROU SE UŽ DLOUHO DÍVAL, ZNENADÁNÍ JAKO BY PRUDCE OZÁŘILO SLUNCE. ZDÁLO SE MU, ŽE NAJEDNOU NAPŘAHUJE PAŽI, DRŽÍCÍ MEČ, A ŽE VZDUCH KOLEM NÍ VOLNĚ PROUDÍ. (27)

Velký prostor se rychle posouvá do malého prostoru. Karel se na lodi vrací pro deštník. NA ZDAŘBŮH (motivované zvraty jsou provázeny nahodilými) začne Karel tlouci na malé dveře, na něž při svém bloudění narazil“(28). Za nimi je „velikánský muž“ (28) („ein riesiger Mann“, 10), a Karel omlouvá svůj vpád blouděním po „ strašně velké lodi“(28) („aber es ist ein schrecklich großes Schiff“, 10). Velký muž vtáhne Karla do malé kabiny:

„NATÁHŇETE SE NA POSTEL, TAM MÁTE VÍC MÍSTA“, ŘEKL MUŽ. KAREL ŠPLHAL NA POSTEL, JAK NEJLÉPE UMĚL, A HLASITĚ SE ZASMÁL, KDYŽ SE MU NEZDAŘIL PRVNÍ POKUS VYHOUPNOUT SE NAHORU. (29)

Opustíme na chvíli Ameriku a podíváme se na blízký motiv do románu Zámek. Zeměměřič K. tu právě bloudí po hostinci, kde se má setkat s tajemníkem Erlangerem, ale otevře namátkou dveře a uvidí na posteli ležícího pána, který je tajemníkem jiného jména: jmenuje se Bürgel:

„/ . . . / PUSŤTE TEDY UŽ PROSÍM KONEČNĚ TU KLIKU A SEDNĚTE SI NĚKAM, MÍSTA JE TU OVŠEM MÁLO, NEJLÉPE, KDYBYSTE SE POSADIL SEM NA PELEST: DIVÍTE SE, ŽE TU NEMÁM ANI ŽIDLI ANI STŮL? NU, MĚL JSEM NA VYBRANOU, BUĎ ÚPLNĚ POKOJOVÉ ZAŘÍZENÍ S ÚZKOU HOTELOVOU POSTELÍ, NEBO TUTO VELKOU POSTEL A JINAK NIC NEŽ UMYVADLO. VYBRAL JSEM SI VELKOU POSTEL, V LOŽNICI JE PŘECE POSTEL HLAVNÍ VĚC! ACH, KDO SE TAK MŮŽE NATÁHNOUT A DOBŘE SPÁT, TAHLE POSTEL BY PRO DOBRÉHO SPÁČE MUSELA BÝT OPRAVDU SKVOSTNÁ VĚC. ALE I MNĚ, KTERÝ JSEM POŘÁD UNAVEN A PŘITOM NEMOHU SPÁT, JE V NÍ PŘÍJEMNĚ, TRÁVÍM V NÍ VALNOU ČÁST DNE, VYŘIZUJI TU VŠECHNU KORESPONDENCI, PROVÁDÍM TU VÝSLECHY STRAN. JDE TO DOCELA DOBŘE. STRANY SI TU OVŠEM NEMAJÍ KAM SEDNOUT, ALE OŽELÍ TO, I PRO NĚ JE PŘECE PŘÍJEMNĚJŠÍ, JESTLIŽE SAMY STOJÍ A PROTOKOLISTA SE CÍTÍ DOBŘE, NEŽ SEDÍ-LI SI POHODLNĚ A PŘITOM SE NA NĚ NĚKDO OSOPUJE. PAK UŽ MOHU POSKYTNOUT JEN TOHLE MÍSTO NA PELESTI A JE URČENO POUZE PRO NOČNÍ HOVORY. / . . . /“ (252)

A román při pokračujícím konfesijně úředním monologu, kdy Bürgel přiznává, že se ovšem úřední přisnost v noci oslabuje a že spíš vládne sklon respektovat víc soukromé věci, všechno nepatříčně zlidšťovat, uvolňovat přehrady mezi oběma okruhy, posléze nechá zeměměřiče usínat v posteli za svého pokračujícího monologu tajemníkov. Když už je K. blízko samotného zámeckého světa, usíná a nechává si zdát sny o boji s tajemníkem, řeckým bohem, který , , pískal jako holka, když ji lechtají“ (257).

Vraťme se nyní opět k textu Ameriky.

Jestliže tu budeme vnímat veškeré románové dění jako *vypuzování*, pak jde o dvojí podobu této aktivity: jednak je Karel vyháněn někým, jednak sebou samým. Užívám pro obojí pohyb pasiva, protože hrdina vlastně aktivitu stále provozuje v jakémsi zvláštním nutkání, jako by byl čímsi hnán, i když to či ono zcela obyčejně prostě udělá. Ale věci se v tomto románu spíš dějí, než aby byly vskutku rozhýbávány hrdiny. Všimněme si třeba tohoto detailu:

ASI TO NEMYSLÍTE VÁŽNĚ, ŽE BYSTE SE MOHL STÁT TOPIČEM, ALE TO SE JÍM PAK ČLOVĚK JEŠTĚ NEJSPIŠ STANE. JÁ VÁM TO TEDY VŮBEC NERADÍM. (31)

Lodní topič už svou replikou vstupuje do románového kontextu v duchu koncepcce jakéhosi samovolného dění: Kafkův německý text to vyslovuje s maximálním akcentem na neosobně chápanou možnost:

SIE DENKEN WAHRSCHEINLICH NICHT ERNSTLICH DARAN, HEIZER ZU WERDEN, ABER GERADE DANN KANN MAN ES AM LEICHTESTEN WERDEN. (12)

Český překlad Dagmar Eisnerové je ovšem jazykově správný a zní dobře česky, ale snad je až příliš bodrý na ono Kafkovo DANN KANN MAN ES. . .

WERDEN, což chodí kolem té neosobní nahodilosti snad víc po špičkách. Vůbec se mi zdá ta české verze Topiče poněkud hřmotnější — tak jen zcela nahodile ocitujeme:

kdekdo si tu běží kolem a dívá se dovnitř, čert aby to vydržel(29)

da läuft jeder vorbei und schau herein, das soll der Zehnte aushalten (10)

V podhoubí Topiče se jasně vyhraňuje onen pohyb zvláštního vyhošťování z prostoru, světa, času nejrůznějšími cestičkami a neschematizovanými kompozičními postupy. Ten pohyb je tu všude zakódován jako nezbytnost dalšího pohybu děje vpřed. Nemůže se tu nebyt jakoby stále nějak cizí. Jinak je cizí jakási mohutná, ale neproniknutelná stěna Ameriky, přístavu, města a zase jinak je cizí lidská mnohovztažnost lidí na lodi, kde hierarchie je sice průhledná, ale jaksi nelidsky hrozivá jistou neproniknutelnou konvenčností i nevypočitatelností. Je tu hodně detailů až filigránsky vyiplaných, ale zase stejně tolik náhlých přechodů do obrysovosti. Všecko míří k jakési konečné chladnosti řešení. Vřelostí je vlastně charakterizován jediný Karel Rossmann, který vidí zápas o spravedlnost pro topiče až pohádkově snadně: je třeba prostě vytáhnout do boje proti zlým Šubalům a tvrdým kapitánům. Karel by si přál, aby svou statečností obměkčil i nelítostivost rodičů, jimiž byl zapuzen. Je adorováno až dětsky viděné hrdinství, neboť navísta tu stojí proti rutině světa. Karel je sama bezelstnost, přímost, rád tasí meč, aby stínal nepřátelské hlavy. Stále chce vcházet do čistoty pohádky:

TY SE ALE MUSÍŠ BRÁNIT, ŘÍKAT ANO A NE, JINAK TI LIDÉ PŘECE NEBUDOU MÍT ANI PONĚTÍ, KDO MÁ PRAVDU. MUSÍŠ MI SLÍBIT, ŽE MĚ POSLECHNEŠ, NEBOŤ Z MNOHA DŮVODŮ MÁM STRACH, ŽE UŽ TI VŮBEC NEBUDU MOCI POMÁHAT. (60)

A tato pohádková geometrická průzračnost se hned v další větě textu prudce „propadne“ do nejexaltovanějšího sentimentu:

A KAREL TEĎ PLAKAL A LÍBAL TOPIČI RUKU A VZAL TU RUKU, ROZPRASKANOU A TĚMĚŘ BEZ ŽIVOTA, A PŘITISKL SI JI NA TVÁŘ JAKO POKLAD, KTERÉHO SE MUSÍ VZDÁT. (60)

Celý text Topiče je jakousi montáží různých poloh a rytmů, aby kdekoliv bylo možno vybočit, proměnit se, provést přesmyk kterýmkoliv emotivním i myšlenkovým směrem. Střízlivý věcný aspekt je součástí všech aspektů dalších. Jsme tu ve snu právě tak jako v reálu. Sestup z lodi na loďku v neklidném přístavním moři je víc než přírodním či civilizačním záběrem: je to spíš navození jisté tísně z cizosti, do níž je Rossmann uvrhován:

BYLO TO OPRAVDU, JAKO BY TOPIČ UŽ NEEXISTOVAL. (63)

Všecko lidské, opěrné, hřejivé je náhle ponořeno do nicoty. Jako by to ještě nadějně bylo pohlceno samotným netečným mořem, ale mořem plným dynamiky. Chladná dynamika Ameriky — nic ideologického, nic vyčteného, všecko jako mocný existenciál světa jako takového.

Vstupme do d r u h é kapitoly Ameriky. Má až děsivě neutrální nadpis Der Onkel (Strýc). Nic tu není navíc, Kafka nemiluje konvenční přívlastky. Ale ten nadpis strýc působí drtivě — a celá kapitola také drtivě končí: šťastným spánkem, který je namířen do prázdna marné naděje v lidské siločáry dění.

Karel rád postává na balkóně strýcova domu, aby nasál atmosféru Ameriky, ale je najednou obviněn z marnění času. Strýc mu zakáže vstup na balkon jako něco zcela neproduktivního. To je asi první nejotřesnější fakt Karlova startu do amerického světa, je to debakl snění, debakl nadějnosti, debakl štěstí. Opakují si: *zákaz snít!* Aneb: *být vytlačen z balkónu chystajícího se startu!*

A STRÝC SE SKUTEČNĚ ZAKABONIL, KDYŽ ZASTIHL KARLA NA BALKÓNĚ PŘI JEDNĚ ZE SVÝCH NÁVŠTĚV, A TO VŽDY V NEJRŮZNĚJŠÍ DENNÍ DOBU. KAREL SI TOHO BRZO POVŠIML, A PROTO SI POKUD MOŽNO ODPIRAL POTĚŠENÍ POSTÁVAT NA BALKÓNĚ. (65)

Odpírat si je také formou vytěšňování, které stále ve strýcově „poli“ zesiluje. Strýc je jakoby vstřícný a přející, ale není s to skutečně vyjít Karlovi vstříc. Je tu velké místo reminiscencí na maminku a dětství proti chladnému chování strýcova. Strýcův obzor vytěšňuje horizont dávného domova, dětství, světa maminkina, který tak drtivě už náhle není. Karlův strach z naprosté vyhoštěnosti ze světa hravého štěstí je v románě realizován také v přístupu k věcem. Karel dostal od strýce nový psací stůl:

BYL TO NEJNOVĚJŠÍ VYNÁLEZ, PŘIPOMÍNAL VŠAK KARLOVI VELMI ŽIVĚ JESLIČKY, KTERÉ BYLY DOMA NA VÁNOČNÍM TRHU PŘEDVÁDĚNY ŽASNOUCÍM DĚTEM, A TAKÉ KAREL ČASTO PŘED NIMI, NAVLEČEN DO ZIMNÍCH ŠATŮ, A NEPŘETRŽIĚ SROVŇÁVAL, JAK SE V JESLÍCH PROJEVOVALY POHYBY STARÉHO MUŽE, KTERÝ OTÁČEL KLIKOU, JAK STRNULE POSTUPOVALI SVATÍ TŘI KRÁLOVÉ, JAK SE ROZZAŘILA HVĚZDA A NESMĚLE OŽÍVAL SVATÝ CHLÉV. A VŽDY MU PŘIPADALO, ŽE MATKA, KTERÁ STÁLA ZA NÍM, NESLEDUJE DOST PODROBNĚ VŠECHNY TY VÝJEVY: PŘITÁHL SI JI K SOBĚ, AŽ JI CÍTIL TĚSNĚ ZA ZÁDY, A UKAZOVAL JÍ S HLASITÝMI VÝKŘIKY MĚNĚ PATRNĚ ZJEVY, TŘEBA ZAJÍČKA, KTERÝ VPŘEDU V TRÁVĚ HLEDNĚ PANÁČKOVAL, HLEDNĚ SE ZASE CHYSTAL K BĚHU, TAK DLOUHO, AŽ MU MATKA ZAKRYLA RUKOU ÚSTA A BYLA PATRNĚ ZASE TAK NEPOZORNÁ JAKO PŘEDTÍM. / . . / STRÝC PŘESTO NEOPOMENUL KARLOVI PORADIT, ABY POKUD MOŽNO VŮBEC NEPOUŽÍVAL REGULÁTORU: ABY TA RADA BYLA ÚČINNĚJŠÍ, TVRDIL STRÝC, ŽE MECHANISMUS JE VELMI CHOULOSTIVÝ, ŽE SE LEHCE POROUCHÁ A ŽE OPRAVA JE VELMI NÁKLADNÁ. NEBYLO TĚŽKO UHODNOUT, ŽE TAKOVÉ POZNÁMKY JSOU JEN VÝMLUVY, I KDYŽ SI ČLOVĚK NAOPAK MUSIL ZASE ŘÍCI, ŽE SE REGULÁTOR DÁ VELMI SNADNO PEVNĚ NASTAVIT, COŽ VŠAK STRÝC NEDĚLAL. (66-67)

Karel je obklopován věcmi, které jsou zbavovány — přičiněním strýcovým — své možné intimity. Intimita je vytěšňována z Karlova světa vědomky i nevědomky.

Mohutné symboliky nabývá stěhování klavíru, který se vznáší nad Amerikou a nad Karlovým osudem, aniž je ta symbolika nějak dál zniterňována a zemitivněna. Vlastně i hudbou je Karel vytlačován mimo šťastný prostor, když strýc přehlušuje klavír ještě houslemi a lesním rohem (str. 69).

Lze říci, že strýcova invaze do Karlova světa je zcela jednosměrná. Karel je stále plný zvláštních reziduí svého českého domova, své maličké filozofie pře-

žívat velice skromně, spíš s minimem nejkonvenčnějších pravd o světě, o lidech, s minimem předsudků nejrůznějšími způsoby vštěpovaných. Spíše je to bezmoc, co Karel vůči světu pocituje. I samo jeho svedení služebnou je při vši erotické intenzitě jen bytím na okraji. Je ideálním hrdinou bezvlivnosti. Je hrdinou, který tu je proto, aby jím bylo cloumáno, posouváno. Je ovšem často aktivní, ale je to aktivnost bezmocné bezúhonnosti, většinou latentně či zjevně komická. Ale současně se tu formuje všemu vyhošťování navzdory zvláštní převaha čistoty a mírnosti.

Strýc sice Karlovi milostivě povolí návštěvu u pana Pollundera, ale prakticky ji stěžuje různými podmínkami, které mají být splněny. Stále zřejměji se při vši vnější velkorysosti stává umíněným tyranem. Karel se snaží jakoby žehrat a doptávat na podivné chování strýcovo:

JE TO ZVLÁŠTNÍ, JAK NERAD MI DOVOLIL, ABYCH VÁS NAVŠTÍVIL, AČKOLI JSTE PŘECE JEHO PŘÍTEL. (79)

Tyranie, ale i skryté motivace jejích jednotlivých postojů vytváří jakýsi tíživý závoj Karlova vstupu do složitostí americké společnosti. Zřejmě se nedýchá u strýce lehko. Karel se snaží vyčistit svůj úděl z intimity své cesty autem s panem Pollunderem. Je v jeho chování hodně léčivé naivity a důvěřivosti. V newyorských ulicích se demonstruje, ale Karel nevnímá svět velkoměsta nijak jinak než v pohádce: skrze stulení k modré vestě pana Pollundera, ke zlatému řetezu na jeho krku, k teplu jeho přítomnosti, k dětským dimenzím své vyjíždky:

KAREL SE VŠAK RADOSTNĚ OPÍRAL O PAŽI, KTEROU HO OBJAL PAN POLLUNDER: NADMÍRU HO BLAŽILO VĚDOMÍ, ŽE BRZO BUDE VÍTANÝM HOSTEM V OSVĚTLENÉM VENKOVSKÉM DOMĚ, OBEHNANÉM ZDMI A HLÍDANÉM PSY, A AČKOLI UŽ ZAČAL BÝT OSPALÝ, A NECHÁPAL PROTO PŘESNĚ ČI ASPOŇ NEPŘETRŽITĚ VŠECHNO, CO ŘÍKAL PAN POLLUNDER, PŘECE SE OBČAS VZCHOPIL A PROMNUL SI OČI, ABY SE ZASE NA CHVÍLI PŘESVĚDČIL, ZDA SI POLLUNDER POVŠIML JEHO OSPALOSTI, NEBOŤ TOMU CHTĚL STÚJ CO STÚJ ZABRÁNIT. (80)

Tento vstup do vlídná spánku má hlubší pozadí celého Kafkova světa, který se rád propadá právě do bezčasí, do smazávaného prostoru. Je to úlevný únik do jinam, než jsou tvrdé kontury dané neúprosnosti. Karel chce velice být velký, aby dokazoval sobě i svým nepřítomným rodičům, že už umí obstát v těžkých podmínkách dospělosti.

Tomu, kdo je vyhošťován, je spánek blahodějnou říší celistvého smyslu života. A navíc je-li očekáván v osvětleném venkovském domě. (Připomeňme, jak bojoval za vydědence-topiče.)

Akcentují se tajuplné obnovy naděje v děsivém světě vytěšňování smyslu.

Díky těmto obnovám lze dál žít. Vypravěč je posléze pojmenuje jako *z t r a c e n é o k a m ž i k y*. (80) Jsou to tedy paradoxně nalezené okamžiky stále ještě hřejivého života.

Ale jak to ve vysněném domě skutečně bylo, dozvíme se ve skalpelovitě řezané polohorrorové třetí kapitole *Vila u New Yorku*. Karlův osud je v románě nyní utvářen panem Pollundrem, jeho dcerou Klárou a vysloveně zlou vůlí pana

Greena, který se do vily u New Yorku vetřel. Deus ex machina ovšem nepůsobí jen slepou egoističností pana Greena, který má zcela vytlačit Karla i mimo přízeň strýce, ale vši démoničnosti navzdory zapracuje i jasná logika Karla Rossmana, která je sice jen glosováním pravé spravedlnosti i zloby a zní zcela tichounce, ale vyslovuje přesný soud, jak t o j e . Vítězí ovšem pan Green, nápadník slečny Kláry.

Všecko je plné příslibů — i milostných, dokud nezačne působit ničivá přítomnost Greenova. Vypravěč ovšem nedémonizuje pana Greena, ale odkrývá jeho ničivou rafinovanost v osnování zápletek tak, aby mohl být Karel jakoby objektivní nepřizní okolností zničen, znemožněn. Kafka použije tradiční intriky s doručením dopisu strýcova Karlovi, který je obviněn z toho, že vlastně strýce zradil, že prosadil cestu k panu Pollundrovi přece jen přes strýcovo přání. Když Karel najednou pochopí, že cosi svým přáním zlomil, že strýcovi nevědomky ublížil, chce se náhle v noci ještě k němu do New Yorku vrátit. Green zná znění dopisu, v němž strýc stanoví jako rozhodující bod svých dalších postojů vůči synovcovi půlnoc. Ta půlnoc je nadána tedy osudovou mocí, které se poddává i sám strýc, ale která je tou mocí i z vůle celé literatury, kde půlnoc hraje odedávna osudovou moc. Je tu tedy osudová moc půlnoci. Avšak zatímco pan Green tuto moc noci zcela přizpůsobuje své zlobě (zničit hrdinu, to je tradiční topos, o který se román opírá), pak Karel využívá moci svého kladu racionality a étosu, aby odkryl možnosti své nepodjaté nevinnosti. Tedy zlosyn a totálně kladný hrdina? Nikoliv, jen starodávná moudrost pohádky, mýtu, románu, kde dochází k odvěkému měření sil světa. Jsme tu s Kafkou u jakéhosi věčného kadlubu lidského světa, kde platí vlastně stále tytéž zákonitosti lidské velikosti a malosti. Síla Kafkova umění je v tom, že nevolí patos vítězícího hrdiny, ale antipatos drčeného člověka, který odkrývá zlo zcela prostou argumentací jednoduchých pravd. Účinným pozadím je tu i využití prostředků gotického románu (např. jisté démonizování Kláry, vila se té noci podobá nápadně ruinám gotického hrůzyplného zámku apod. ). Ale naprosto „negoticky“ působí tichý hlas hrdinovy etické argumentace, která prostě je, i když je vlastně už poražena (nevědoucnost o úradcích sudby je tou nejsilnější zbraní mocné bezmoci člověka vrženého na dno).

Chtěl bych podtrhnout dva kafkovsky mohutné závěrečné motivy třetí kapitoly románu: je to jednak motiv hrdinovy až absolutní vědoucnosti pravdy a jednak motiv konečně nalezeného hrdinova kufru. Pokusíme se ukázat oba tyto motivy v celé jejich románově konstitutivní síle. Za detailní etickou analýzu by stál ovšem sám strýcův dopis, ale za podstatnější považuji právě hrdinovu očištnou racionalitu a stejně tak očištné působení věci, která kotví hluboko v mužském životě. Jde o necelé čtyři stránky třetí románové kapitoly, které považuji za geniální stránky moderního evropského románu. Řekl bych, že rozvinou samo tajemství hrdinovy identity, hrdinovy personality. Sledujme genezi této románové částky v celé její neokázalé dramatičnosti i řekněme psychologické jasnozřivosti.

*„Jste hotov?“ zeptal se Green.*

*„Ano“, řekl Karel. „Přinesl jste mi ten kufř a deštník?“ zeptal se.*

„Tady je,“ řekl Green a postavil na zem vedle Karla jeho starý cestovní kufr, který až dosud držel v levé ruce za zády.

„A deštník,“ ptal se Karel dál.

„Všechno je tu,“ řekl Green a vytáhl také deštník, který měl zavěšený v kapse kalhot. „Ty věci přinesl jistý Šubal, vrchní strojník Hambursko-americké linie, a tvrdil, že je našel na lodi. Můžete mu příležitostně poděkovat.“

„Aspoň mám teď zase své staré věci,“ řekl Karel a položil deštník na kufr. (120)

Řekl bych, že právě větu ASPOŇ MÁM TEĎ ZASE SVÉ STARÉ VĚCI je možno chápat jako emotivní dominantu závěru. Spojnice s domovem, s dávným časem, s jednoduchostí věcí má svou nenahraditelnou hodnotu. Navíc jde o přímé spojení s vlastí, s otcem:

„JE TO KUFR, S JAKÝM VOJÁCI V MÉ VLASTI NASTUPUJÍ VOJENSKOU SLUŽBU,“ ODPOVĚDĚL KAREL, „JE TO STARÝ VOJENSKÝ KUFR MÉHO OTCE. JE OSTATNĚ DOCELA PRAKTICKÝ“, DODAL S ÚSMĚVEM, „NENECHÁ-LI HO ČLOVĚK NĚKDE STÁT.“ (121)

Ta reálie vojenského černého kufru, vyrobeného ze dřeva, patřičně těžkého, patřila přímo k „výbroji“ rakouské c. k. armády, byla normálem při nástupu do vojenské služby. Vojenský kufr často zůstával součástí domácího inventáře v rodinách vojáků, dal se uzamykat, byl velice bytelný a všestranně použitelný jako malý „sekretář“. Že se ze stále hledaného kufru vyklube nakonec obyčejný, ale zcela neopakovatelný vojenský dřevěný kufr jako už mnohoznačně sémantizovaná reálie, je také výraznou komponentou humoru, stejně jako přítomnost deštníku, který ovšem posiluje také lyrickou i groteskní tonalitu Karlových věcí, které si rád i nerad přivází z vlasti. Je možno připomenout, jak právě objekty jaksi překážející plní obdobnou roli lyricko-komických objektů např. i v Beckettových románech (v románě Mercier a Camier je to kolo a plášť do deště). Ještě bych připomněl další podstatný aspekt Kafkova humoru, který má společný s celou tzv. moderní prózou: je to až srdceryvná snaha nepromarnit ani vteřinu svého času, zatímco jako celek je život hrdinův plný neustálého absurdního marnění času. Hrdina Karel Rossmann stále kalkuluje, jak nejlíp využít čas, ale všechno dění je stále zaplétání do okolností, které vlastně odtlačují člověka do stran, do ztrát, do ničeho.

Vraťme se však opět k analýze našeho textu. Román vytvoří nyní mnohem těsnější kruh kolem lidí, než to stvořila milostná scéna či spíše sadistická scéna mezi Klárou a Karlem. Je to sevření, které vytvoří Karel, když odkryje strašnou podlost pana Greena.

„. . . / NEŘÍKÁ DOPIS DOCELA JISTĚ, ŽE PŮLNOC MÁ PRO MNE BÝT JEŠTĚ POSLEDNÍ LHŮTOU? A VY, VY JSTE VINEN, ŽE JSEM JI ZAMEŠKAL.“ (123)

Tady jsme v samotném středu dosavadního světa intrik a chladu mezi lidmi: svědčí o tom obě pojmenování vyhrazená pro nejvyšší zápletku dramatu. Poslední lhůta je spíš z rodu horroru, ale dominantu tvoří klíčová kafkovská kategorie: VINA. Celý Kafka se ve svých románech točí především kolem viny, VINA, VINA, VINA — nic už nemůže být u Kafky podstatnější. Podstatné však stejně je, že Kafka zná východisko z této situace: není to nic menšího než

s v o b o d a , třebaže to tu nijak manifestačně nezazní. Kafka nemanifestuje, ale spíš věrně svědčí:

KAREL SE DOSTAL ŠTASTNĚ ZE ZAHRADY, ANIŽ HO PSI OBTĚŽOVALI. NEMOHL PŘESNĚ URČIT, KTERÝM SMĚREM LEŽÍ NEW YORK. CESTOU DO VILY SI PŘÍLIŠ MÁLO VŠÍMAL JEDNOTLIVOSTÍ, KTERÉ BY MU TEĎ MOHLY POMOCI. KONEČNĚ SI ŘEKL, ŽE PŘECE NENÍ NUTNÉ, ABY ŠEL DO NEW YORKU, KDE HO NIKDO NEOČEKÁVÁ a jeden ČLOVĚK DOCELA URČITĚ NEČEKÁ. VYKROČIL TEDY NAZDAŘBŮH A VYDAL SE NA CESTU. (ER WÄHLTE EINE BELIEBIGE RICHTUNG.) (123).

Najednou je tedy Karel Rossmann zase ve svobodném prostoru. V pohádkách se v takovéto svobodě chodí do širého světa. Ale dobře už předem víme, že v Kafkově světě se nevychází svobodně do světa. Složitost této cesty kafkovského hrdiny chceme sledovat detailní analýzou a interpretací veškerého světa Kafkových próz. V dalším výkladu půjdeme nejprve do RAMSU a a odtud přes HOTEL OCCIDENTAL a ASYL až do tajuplného OKLAHOMSKÉHO DIVADLA V PŘÍRODĚ, kde VŠECHNY OBAVY POSLEDNÍCH HODIN SE ROZPLYNULY a kde Kafka také svou Ameriku ukončuje.

Ještě si připomeňme, jak bylo lidsky útulně u lodního topiče, přes všechny problémy, které tu byly společensky zapleteny a zase rozpleteny nečekanou smířlivostí topičovou a ubohou neschopností Karla Rossmanna vést skutečný spor. Rossmann vlastně neuměl nic, tím méně se ujímat vydědence a pomoci mu v konkrétním případě v jakémisi možném zlepšení jeho sociální situace. Nic se tu vlastně nepodařilo. A nepodařilo se ani ovládnout divně bláznivý stroj srýcova světa a lidí v něm. Jsme najednou v situaci dalšího vytěšňování, dalších opouštění. Nikam se zatím v Americe nedošlo. A sám Karel neslibuje, že se kamkoliv skutečně dojde. Vlastně ani pořádně nikam dojít nemůže a ani skutečně nechce. Proč tedy Kafka otevřel tak mocně americký svět, když ho není možno skutečně naplno žít? Je v románě všecko vyvoláváno jen proto, aby tu Karel prostě krok za krokem dál rezignoval, dál byl oklamáván a dál klamal sám sebe? Proč se Karel jako románový hrdina vlastně narodil? Kým vlastně doopravdy je a kým vlastně vůbec být ještě může? Není jeho úděl jaksi údělem vyhoštěnosti navždy? Ale proč se potom dál žije? Proč Karel po totálním debaklu prostě neskočil do moře, které se tak lživě a se slibem naděje k němu vinulo? Není Karel jaksi už vůbec bez Boha? Nevzal na sebe roli být navždy ztracen a bez Boha trčet v nepřátelském čase, v nepřátelském prostoru? Je vůbec možné, aby Karel mohl být něčím či dokonce někým vykoupěn ze svého nicování v neznámém světě? Jak může Karel ve světě vlastně dál smysluplně žít? A co by to bylo smysluplně žít? A konec konců z čeho bude vlastně sám román dál žít? Co může Karel vůbec očekávat sám od sebe a od lidí, mezi něž je vlastně dál a dál prostě nějak uvrhován? Jaká je tu vlastně naděje Kafkovy Ameriky?

Je to zvláštní, ale Karel si všemu navzdory vytváří jakési maličké filosofie existence. Je možno říci, že právě v tomto umenšení se na samo pouhé existování v nejtrapnějších podmínkách jakéhosi ještě možného smyslu leží sama možnost dalšího hrdinova života, sama možnost románu jako jakéhosi zmocňování se příštích hodin života a světa.



Přímo nás ovane starost, jak bude možno vůbec žít onu kormutlivou cestu do Ramsu, do nikam. Vydejme se tedy tam, kde se nám vlastně nic neslibuje, kde nás bude obklopotvat jen několik podivných stínů či občas i spíš démonů slabosti a nicotnosti. Kam se dáme zase zatlačit, vyhostit, vyvrhnout? Co budeme schopni ještě z těch ubohostí vlastně unést? A přece:

Objednáme si v nejubožejší hospodě světa ten nejubožejší nocleh. Chceme zřejmě přece jen spát a ráno se zase vydat do světa. Přece jen chceme jít do Ramsu?

Jak se tedy chodí do světa v Kafkově Americe? Co vlastně mám pro své štěstí? Bylo by možno říci, že máme jakési věčně logicky i citově děravé reflexe strachu. Tyto maličké reflexe musí unést každou další vteřinu našeho života i každou další vteřinu samotného života románu. Jsme v jakési neubožejší hierarchii nocležny.

Hostinský tu bude s námi jednat, jako bychom byli jeho podřízení. Takový je stav naší svobody. Jediná lidská gesta jsou tu dána jako komická pantomima spáčů. Jsme v divadle lidské ubohosti ponechané sobě samé. Není to veselohra, ale je tu přece jen smích:

VE CHVÍLI, KDY KAREL ODKRYL OKÉNKO, POZVEDL JEDEN ZE SPÁČŮ RUCI A NOHY DO VÝŠE, A BYLA TO TAKOVÁ PODÍVANÁ, ŽE SE KAREL PŘES SVÉ STAROSTI V DUCHU ZASMÁL. (124)

Podívejme se přece jen ještě na to, jak nám toto zasmání „v duchu“ předvádí Kafka ve svém německém textu:

IN DEM AUGENBLICK, ALS KARL DIE LUKE FREIGELEGT HAT, HOB EINER DER SCHLÄFER DIE ARME UND BEINE EIN WENIG IN DIE HÖHE, WAS EINEN DERARTIGEN ANBLICK BOT, DAB KARL TROTZ SEINEN SORGEN IN SICH HINEINLACHTE. (84)

Je to nesporně přece jen trochu jiné, než se zasmát v duchu. To hineinlachen daleko víc znamená ztráct se kamsi dovnitř, mizet si uvnitř sebe sama. To podivné HINEINLACHEN se mi jeví jako daleko tíživější sestup do vlastního prázdna než ono české V DUCHU.

Dlouho se ale Karlovi nechce pustit se do vnitrozemí. Raději by zůstal u moře, aby se mohl kdykoliv vrátit domů. To je velký archetyp t r v a l é m o ž n o s t i , jemuž by byl Karel nejraději stále nablízku. Ale i vlivem Delamarche a Robinsona přijme možnost prostě uniknout lákání staré vlasti. Jak rychle se dá od jedné argumentace přejít k argumentaci opačné! Sugestivní jsou nyní krajinné projekce této proměny perspektivy. Panorama New Yorku se rozlévalo stále do větší šíře:

MOST, KTERÝ SPOJUJE NEW YORK S BROOKLYNEM, VZNÁŠEL SE JEMNĚ NAD EAST RIVEREM A ZACHVÍVAL SE, KDYŽ ČLOVĚK PŘIMHOŘIL OČI. ZDÁLO SE, ŽE NA NĚM NENÍ ŽÁDNÝ PROVOZ, A POD NÍM SE TÁHL NEOŽIVENÝ, HLADKÝ PRUH VODY. V OBOU OBROVSKCH MĚSTECH VYPADALO VŠECHNO PRÁZDNÉ A ZBYTEČNĚ VYSTAVĚNÉ. / . . / (136)

Jako by se živoucí města naráz proměnila v cosi kosmicky nehybného a věčného.

Jaksi se při všem vnějškovém kamarádství nevytváří mezi třemi mladými muži skutečně obšťastňující přátelství, ale spíš handrkování o peníze — a Karel je mezi oběma prohnánymi kamarády jakousi antikvitou naivity a přímočarosti. Je tísnivo, nepanuje žádná radost, žádná katarze. Vypáčený kufr a snědené jídlo drtivě ochlazují náladu. Kafka jako by právě na okrajích románu hromadil záměrně banality a brutality. Ostatně i obě jména společníků jsou jakousi vyvřelou konvenčností: Robinson cosi velkého připomíná, ale dělá spíš pravý opak velikosti. Delamarche je konvenční figurka jakýchsi vyčpělých cestovatelských dvojic. Nic lákavého se nekonstituuje. Vzájemné obviňování vytváří banální dusno vztahů. Není najednou radostno být na světě. Karel chce definitivně od „přátel“ odejít. Život se nenaplnuje do potřeby štěstí. Dva prohnání mládenci nikdy nepochopí osudovou hlubinu Karlova života, jeho odlišný osud vydeděnce, jeho židovské vyvržení. Karel hledá fotografii svých rodičů. To už samo o sobě je v kontextu cizosti světa, kde se Karel octl, jakoby životně beznadějně. Nehledá se jakoby nic podstatného, ale přece právě tady jde Karlovi o celý další smysl jeho života.

KAREL ČEKAL DRAHNOU CHVÍLI, ZDA SE TI DVA NAHOŘE PŘECE JEN JEŠTĚ NEROZHODNOU JINAK. DVAKRÁT VŽDY PO CHVÍLI ZAVOLAL: „STÁLE JSEM JEŠTĚ TADY!“ ALE NEOZVALO SE ANI HLESNUTÍ, JEN JEDNOU SE SKUTÁLEL KÁMEN SE SVAHU, MOŽNÁ ŽE NÁHODOU, MOŽNÁ ŽE JEJ NĚKDO HODIL A MINUL SE CÍLE. (157)

A téma fotografie rodičů prozaňuje hřejivostí celý vstup do kapitoly Hotel Occidental. Při vstupování do hotelového světa vládne zvláštní vlídnost. Už samo sbližování vrchní kuchařky a Karla Rossmanna je pojato jako samo průzračno reminiscencí:

„ODKUDPAK JSTE?“

„Z PRAHY V ČECHÁCH“, ŘEKL KAREL

„PODÍVEJME SE“, ZVOLALA VRCHNÍ KUCHAŘKA NĚMECKY SE SILNÝM ANGLICKÝM PŘÍZVUKEM A SKORO ZDVIHLA RUCI, „TO JSME TEDY KRAJANÉ, JÁ SE JMENUJI GRETE MITZELBACHOVÁ A JSEM Z VÍDNĚ. A PRAHU VÝBORNĚ ZNÁM / . . /“(159)

Působením Robinsona a Delamarche se nakonec všechno změní a kuchařka se stane Karlovou nesmiřitelnou odpůrkyní. Karel je definitivně vytěsněn ze šťastného prostoru. Najednou si uvědomuje, že je dotlačen vlastně už jen k jediné možnosti: přijmout to, co vlastně vůbec nechce. Jde už jen o možnost přežít. Volba jediné alternativy, to je nejvlastnější temnota Kafkova vesmíru. Roli vládkyně ve světě tří mužů převezme bohatá Brunelda, kterou Kafka inscenuje s uměním portrétní věrnosti až k ubohosti člověka a k obludnosti vládcovských gest bohaté dámy.

Všecko je přesně explikováno v jakémsi hektickém dialogu-monologu s oním věčným studentem na jednom balkónu, kdesi vysoko nad městem, kam se také náhodou utíká Karel Rossmann. Ve městě právě probíhají volby soudce a je tu mimořádně rušno.

„RADÍTE MI TEDY, ABYCH ZŮSTAL U DELAMARCHE?“ ZEPTAL SE KAREL.

„ROZHODNĚ,“ ŘEKL STUDENT A SKLONIL UŽ HLAVU NAD KNIHY. (304)

Karel si nyní bude klást jen ty nejskromnější cíle. Vlastně velice truchlivé jsou ty sny o úřednické kariéře:

VŽDYT BY SE RÁD STAL OBCHODNÍM SLUHOU, KDYBY TO BYLO NUTNÉ, ALE KONEC KONCŮ NENÍ VŮBEC VYLOUČENO, ŽE BY TAKÉ MOHL BÝT PŘIJAT NA PRAVOU KANCELÁŘSKOU PRÁCI A JEDNOU SEDĚT JAKO ÚŘEDNÍK U SVÉHO PSACÍHO STOLU A DÍVAT SE CHVILKU BEZSTAROSTNĚ Z OTEVŘENÉHO OKNA JAKO ONEN ÚŘEDNÍK, KTERÉHO DNES RÁNO VIDĚL, PROCHÁZEJE DVORY. (305)

Poslední kapitola nedokončeného románu nese jméno Oklahomské divadlo v přírodě. Znamená posun celého dění do nové roviny, ale otištěné dodatky k románu svědčí o tom, že Kafku stále přitahoval onen sémanticky hutný svět divadla jako svět umělkyně Bruneldy a lidí kolem ní. Snad by groteska divadla vystřídala grotesku oné divné show, která se odehrávala kamsi do nekonečna spíš jako cirkusový pastiš: nelze z něho vysuzovat, kam se měl román dál ubírat. Rozhodně bych sem nepromítal žádnou kafkovskou metafyziku. Román zůstal jako torzo především soustředěn do významu vytěsnění, vytlačení: je třeba být vystrčen až na sám okraj všeho, je třeba spíš všecko ztratit. Základní pohyb románu je konce konců v intenci nevstřebat folklorní barvitost. Tato barvitost jako by chtěla být stále negována, ač je jí všude spíš víc než míň. V tom vidím hlavní problém dalšího prozaického vývoje Kafka: jde o to, jak zesílit onen v e l k ý pohyb románové sémantiky. Onen pohyb vytěsňování jako by nestačil na SKUTEČNOU ROMÁNOVOU STRUKTURACI. Proces a Zámek budou už od začátku komponovány dostředivěji.

## DIE REKONSTRUKTION DES ROMANRAUMES IN KAFKA'S AMERIKA

Der epische Raum ist bei Franz Kafka im Vordergrund der Strukturierung seiner Romane. In Amerika wird ein Modell der permanenten Verbannung realisiert. Es gibt hier keinen Ort, wo man normal leben könnte. Überall sind die Lebensmöglichkeiten bedroht. Der Held muß immer verlieren, um eigentlich jeden weiteren Schritt machen zu dürfen.

Franz Kafka: Gesammelte Werke, hrg. von Max Brod, Fischer Taschenbuchverlag, 1989.  
Český překlad: Franz Kafka: Amerika, SNKLU, Praha 1962.

