

Tříštění těla. Středověká inkohERENCE

Kafkova *Rozjímání* a Ortelu

Matouš Jaluška – Richard Müller

ABSTRACT

The body falling apart: Medieval incoherence of Kafka's *Contemplation* and The Judgment

The study aims to show how the short stories by Franz Kafka, proverbially challenging with respect to the modern idea of narrative coherence, can be fruitfully read with the help of premodern paradigms and with regard to their medial aspects. In the first part, the authors examine the affinities between Kafka's authorial practices and the pre-Gutenbergian situation. On the material plane, both Kafka and medieval producers create an environment where various manuscript versions of the text exist in parallel and individual fragments are autonomous. We must also note the status of the fragment in Kafka as part of the temporal continuity created by both writing and life. The oft-noted absurdity of Kafka's texts can be validly interpreted as stemming from the "postreligious attitude", where residuals of the medieval idea of divinely sanctioned meaning are transferred into the secular, post-Cartesian world. The second part is focused on Kafka's first published book, *Contemplation* (*Betrachtung*, 1912), and two competing modes of coherence: the temporal coherence of a human life that proceeds towards its termination against the spatial coherence of the human body. The first mode relates to the countryside and eventually prevails over the second one, artificial and urban. The scars and wrinkles inscribed in the human face remind the reader of the external force of time, serving a purpose similar to the physical traces of saintly intervention in medieval miracle stories. It is, however, the new status of writing (especially handwriting) in the new media situation that brings the evidence of the body and textual evidence back to close proximity – again, a feature uniting the medieval condition and Kafka's modernity. Descriptions, especially those of gestures – with roots in the Yiddish theatre, open the texture of Kafka's fiction, providing key clues of sense and disorienting at the same time. Finally, the authors turn to *The Judgment* (*Das Urteil*, 1913) and present Georg's final suicidal jump as a modern instance of an ordeal ("Gottesurteil"). The world of *The Judgment* implodes as rhetorical structures inherent to the "text of a quarrel" permeate it. Significantly, however, Georg's death or survival is withheld from us. Considering the

final destiny of the protagonist's body might enable readers to establish a coherent meaning of the story and see through all the rhetorical traps set inside. The challenge to coherence posed in the text continues – in reading rather than perpetuity.

KEYWORDS

Kafka; narrative coherence; *Contemplation*; The Judgment; medieval literature; modern epoch; mediality; miracle stories; body; technical media.

KLÍČOVÁ SLOVA

Kafka; narativní koherence; *Rozjímání*; Ortel; středověká literatura; moderní epocha; medialita; příběhy o zázracích; tělo; technická média.

I.

Problém narativní koherence v sobě obsahuje několik příznačných otázek. Především: Jak můžeme konstruovat a chápat její opak? Jak se historicky měnila kritéria, s jejichž pomocí koherenci od inkoherence rozlišujeme? A konečně: Jak se máme vyrovnat s absencí požadavku na soudržnost narativu, případně s jeho latencí či nezávažností, jak to pozorujeme zejména v „předliterárních“ epochách i ve formách nikoli specificky literárních? Tak přistupujeme ke koherenci a jejímu působení jakožto k historicky podmíněnému a příznakovému jevu a tato perspektiva má důsledky také pro porozumění dílům řazeným k modernismu, kde nás znaky zvýšeného smyslu pro inkoherenci literárního textu nepřekvapují a kde je očekáváme.

Svůj pokus o porozumění budujeme okolo Franze Kafky, a to z několika důvodů. Kafkovo dílo představuje jistě vyhraněnou podobu střeoevropského modernismu, jeho rezonance však nápadně překračuje jazykové i regionální hranice, přičemž se vymyká také z jednoznačné vazby na epochu svého vzniku. Na rozdíl od jiných známých modernistů, u nichž lze mluvit spíše o nových normách koherence literárního narativu, je navíc u Kafky inkoherence skutečně markantním rysem tvorby. Pražský spisovatel je v této věci zkrátka obvyklý podezřelý a není náhoda, že jej tematické heslo v *Living Handbook of Narratology* uvádí v sekci „Výzvy koherenci“ (TOOLAN 2013).

Mluvíme-li o důvodech Kafkovy práce s inkoherencí, obecnější souvislost s modernitou a jejími vnitřně protichůdnými tendencemi (ať už je pojmem jakkoli; srov. BENJAMIN 2016; BÜRGER 1974; LATOUR 1991) je nasnadě. Jednou z příčin „zvýšeného smyslu“ pro inkoherenci literárního textu v tomto

období je však také zvýšený „smysl pro koherenci“ či touha po ní v epoše, která modernismu v literárních dějinách bezprostředně předchází. Chceme-li srovnat rozdílné funkce inkoherece, různé podoby textové soudržnosti a zdroje potřeby uvádět člověka, text a svět v uspořádaný či smysl dávající vztah, vyplatí se sáhnout v dějinách poněkud hlouběji, k době, která za Kafkových časů (stejně jako dnes) stále ještě slouží jako opačný pól vůči aktuálnímu stupni pokroku, civilizovanosti či naopak hodnotové neukotvenosti a úpadku – ke středověku.

V našem výkladu vyjdeme z následující hypotézy: Ve starších obdobích literárních dějin text čerpá svou koherenci příznačně z pevného modelu světa (a pozice člověka v něm), např. z interpretace dějin světa platné v konkrétní kultuře nebo standardizované verze narativu. Ve středověkém životopise světe tak například očekáváme posloupnost „života a umučení“ a případně dalšího, posmrtného působení protagonisty, která zajišťuje smysluplnost jeho víry či oběti. Toto zajištění se často děje prostřednictvím série zázraků, tedy nečekaných, obvyklý chod světa narušujících událostí. V novověké, sekularizované literatuře jsou takové události naopak z definice jedinečné a koherenci narativů spíše rozbíjejí (srov. VON CONTZEN 2017: 11–12).

Tímto způsobem se koherence obvykle zakládá tehdy, když literatura v kultuře nepoživá autonomie, respektive se v ní ještě plně nerozvinula instance profesionálního autora, pojatého jako individuální původce textu. Středověká literatura sice ke zformování takové instance postupně směřuje, jak je zjevné např. z pojetí role básníka v životopisech okcitánských trubadúrů (srov. BURGWINCKLE 1997; PROKOP 2020) či z autoritativní sebestylizace autorů francouzských a německých rytířských románů (srov. DECKER 1982), konsolidace pole literatury, v němž se systémově uplatňují určité regulované praxe a normy, můžeme nicméně s jistotou situovat až do raně novověkého období, do osvícenství nebo v případech některých „malých“ jazyků a kultur do 19. století.

Neexistují-li žádná obecná kritéria narativní (ani textové) koherence jdoucí napříč kulturami a dobami, koherence se jeví jako kategorie typu wittgensteinovské rodinné podobnosti či koncept utvářený zpětnou projekcí. Pro Kafkův modernismus se pak zdá být rozhodujícím tento rozdíl: Jestliže se koherence narativu rozpadá, sotva se stačila v modelu realistického vyprávění ustavit,¹ děje se to i proto, že literární pole se napříště neorganizuje vzhledem k soudržnému kulturnímu modelu, o nějž by se narativní modely opíraly a z nějž by mohly čerpat při doplňování chybějících prvků. Přesněji řečeno: Pro koherenci kulturního

1) Navazujeme na zjištění Alice Jedličkové, učiněné v kontextu výzkumu narativu z diachronní perspektivy a rozpracované také v jejím příspěvku v přítomném čísle.

modelu je určující to, že se v průběhu 19. století citelně oslabila (ne-li rozvrátila) vazba pozemské a sakrální sféry a vývoj vědeckého poznání jakožto potenciálního zdroje nové koherence je přitom buď příliš překotný a nepřehledný, nebo podřízený specializacím. V Kafkově případě na místo zdroje koherence nevstupuje ani výrazný vnější autorský subjekt, veřejná literární osobnost. Kafka nenachází jednoznačný model koherence ani v rámci literární tradice a dobového literárního pole, a tak vytváří, jak uvidíme, své vlastní pojetí.

Ze svých studií, z diskusí s přáteli, z intelektuálních kroužků, jichž byl členem, z příležitostných přednášek, jichž se účastnil, i z kulturních časopisů, které četl nebo odebíral, znal Kafka dobové trendy a podoby různých oblastí poznání a (nových) vědeckých oborů. Brentanovská deskriptivní psychologie a principy jako intencionální in-existence, založení intencionality v představě (koncepty původem aristotelsko-scholastické) či vnitřní vnímání,² spory mezi intuicionismem filozofie života a neokantovským racionalismem,³ Einsteinova speciální teorie relativity⁴ nebo psychoanalýza přinášely nové vědecké poznatky, jež bylo jednotlivě možné reflektovat (srov. Kafkovy ironické reflexe a z větší části nesouhlasné poznámky o psychoanalýze, Brodově apoteóze nového spočívající v estetické apercepci či třeba Steinerově „okultní fyziologii“). Stěží je však bylo lze integrovat v soudržný celek současného vědeckého poznání, neřkuli v jedinou teorii, která by mohla podepřít koherenci narativů. Rozrůzněnost literární scény je obrazem této „ztráty středu“.

Soudobému poznání lze nakonec nejspíše rozumět symptomaticky, jako příznaku určité krize spojené s novou fází dějin po vítězství a následném selhání Descartesovy logiky (jakož i Newtonovy fyziky) – právě v kultuře postavené na této logice byla koherence jakožto logická konzistence povýšena na silný epistemologický princip (srov. FISCHER 1987). Novost situace vede (opět symptomaticky) k promyšlení starých textů, včetně těch středověkých, jejichž

2) Kafka jako student Karlo-Ferdinandovy navštěvoval přednášky Brentanových žáků Antona Martyho a Christiana von Ehrenfelse a přes určitý odstup (inciátorem těchto aktivit byl spíše Max Brod) byl po tři roky členem Brentanova kroužku; zúčastňoval se také večerů v salonu Berty Fantové s nepoměrně volnější atmosférou (a otevřenějších různých sférám; srov. BROD 1994: 157). Ohledně rozsahu vlivu brentanismu na Kafkovu tvorbu panují dodnes spory (srov. např. WAGENBACH 1958; HEIDSIECK 1994; RYAN 2002).

3) Z nich vychází a v jejich rámci je situována kniha, kterou Kafka znal, Brodův a Weltschův spis *Anschauung und Begriff* (vyšla až v roce 2017).

4) Ke Kafkovu přístupu k Einsteinově teorii relativity existuje ilustrativní komická epizoda: K dopisu Otle z dubna 1921 přikládá Kafka výstřížek z brněnských *Lidových novin* „Léčení tuberkulózy Einsteinovým principem relativity?“, aby jej předala Pepovi: Jelikož Einstein dokázal, že „zvětšují se všechna tělesa, která se pohybují ve směru zemského otáčení, tedy od západu na východ, a zmenšují se ta, která se pohybují od východu na západ“, vyvinul „prof. Wehrgeist“ metodu léčby tuberkulózy spočívající v odeslání pacientů „sdíleným pohybem“ na plovoucích sanatoriích na východ, dokud nedosáhnou patřičného stavu ztloustnutí a zhojení plicních kavern. Šlo o aprilové číslo.

inspirativnost pro literáty na přelomu 19. a 20. století zjevně nabírá na síle (srov. NOLTING-HAUFF 1991; ANGENENDT 2002: 107–113; STEIGERWALD 2008). Když je do tohoto kontextu řazen Franz Kafka, interpreti obvykle setrvávají u zjevných styčných bodů mezi postavou zeměměřiče K. v *Zámku* a bludným rytířem Parzivalem (KÜPPER 1985; ULLYOT 2016: 82–105), případně u Kafkových židovských inspirací (VÍZDALOVÁ 2002; GRÖZINGER 2014: 65–83, 169–182). Zde se při juxta pozici dvou Kafkových raných textů a středověkého materiálu pokoušíme toto čtení rozšířit, použít středověk jako překvapivě vhodný podklad právě pro zachycení Kafkova specifického uplatnění inkoherence a jejího vztahu k „vnějším“ modelům.

Extrapolace kategorie koherence mimo epochu zavedeného profesionálního autorství a komparace středověké a modernistické literární kultury navíc zdůrazňují jeden důležitý aspekt Kafkova experimentu, totiž mimořádný význam existence fragmentů a odlišných verzí textů ekvivalentních z hlediska dohotovosti (srov. ČERMÁK 2011).

V tom smyslu jako by se Kafka pohyboval v „předprofesionální éře“ nebo dokonce v některých ohledech v kultuře anonymní literární produkce. Fragmentárnost díla nechává Kafku vystoupit ze stínu typu profesionálního autora, přičemž prvek volby nebo preference je zde nepřehlédnutelný, jakkoli neschopnost či nemožnost text dokončit současně působí autorovi stále trápení. Kafka je téměř opakem autora „pečujícího o svou značku“ (o to se postará jeho přítel Brod). V pozadí tohoto postoje je pojetí psaní jako existenciální aktivity, jejíž produkty nemusí procházet filtrem zveřejnění, nebo lépe řečeno, produkce tvořící v materiálním i symbolickém smyslu kontinuitu: kvartové a osmerkové sešity popisované souběžně různými samostatnými texty, texty, v nichž není přesně rozlišena hranice mezi fikcí a ne-fikcí, mezi záznamem skutečnosti, záznamem snu, koncepty dopisů, koncepty fikčních textů, nápady k pozdější tvorbě či texty poslední ruky. Texty jsou zde opakovaně přerušovány a znovu navazovány, přepisovány na jiné nosiče anebo jsou zase části nosičů vyňaty z celku. Tak je například rukopis *Procesu* obsažen na přibližně 160 listech vytržených z celkem deseti čtvrtarchových sešitů; tyto listy však zdaleka neobsahují pouze text *Procesu*, nýbrž řadu dalších záznamů a typů záznamů (PASLEY 1989). Členění a podoba textu, které zásadně ovlivňují koherenci románu (a zároveň jsou výsledkem editorových představ o měřítkách koherence), vychází také z identifikace přibližně 150 filigránů a jejich pozic na papíře, lišících se arch od archu a sešit od sešitu.⁵

5) Rozčlenění na kapitoly a fragmenty je (podle Pasleyho interpretace) Kafkovo: (narrativně) dokončené kapitoly překrýval prázdný list papíru, zatímco nedokončené kapitoly byly vloženy do prázdného dvojlistu.

Na váze zde získává textologický a materiální výzkum, beroucí v potaz rovněž techniku zápisu, duktus rukopisu a jeho proměny, strojopisné překlepy, existence průtisků apod. (srov. KITTLER 2017; KITTLER – NEUMANN 1990; SIEGERT 1993; ANDERSON 1992).

Výše uvedené konstatování, že v Kafkově době sakrální model nefunguje a ten sekulární se tříští, nás vede k otázce, zda by nějaká „vyšší“ koherence, zastřešující jeho na první pohled slabě koherentní texty, nemohla vycházet z nějakého antropologicky ukotveného principu. Zde lze vyjít ze zjištění, že základní struktury, z nichž kategorie koherence postupně vyvstává a které v předmoderní Evropě slouží jako měřítko toho, nakolik je v textu všechno „na svém místě“ („everything fits“; TOOLAN 2013), jsou obrazy těla (*corpus*; ZANKER 2016: 123–145) a (vzhledem k etymologii) obrazy tkaniny (*textury*; ERNST 2006). První z nich, s ohledem na platónskou tradici (Faidros 264c), a ještě spíše na novozákonní vyjádření o žádoucí jednotě církve (1Kor 12), odkazuje především k celku, který má „hlavu a patu“, tj. je složen z odlišných, navzájem provázaných a závislých částí, které jsou určeny k vykonávání různých činností a někam spějí. Ten druhý je v zásadě homogenní a dvourozměrný: úkolem textury je věci chránit, zahalovat či zdobit. Oba koncepty jsou přitom vzájemně komplementární, stýkají se v obrazu člověka a toho, co pokrývá jeho tělo, v první instanci šatu, přeneseně však i pokožky – jak dále uvidíme, tento obraz je při hledání koherence důležitý i pro Kafku.

Sakrální rámec, který garantoval koherenci ve středověké literatuře, je vždy alespoň implicitně narativní. Jeho dominantní, křesťanská verze spojuje stvoření světa a pád člověka s „milostivým létem“ Ježíšova působení a vede dál do budoucnosti, k Poslednímu soudu (srov. KERMODE 2007; JALUŠKA 2019: 100–107). „Zahalené tělo“ textu tudíž vždy tak či onak kráčí před soudní instanci, která zasedne po skončení konkrétního příběhu, resp. po skončení pozemského života lidského jedince. Následný rozsudek přinese souzenému buď obnovu do stavu ještě dokonalejší vzájemné harmonie jednotlivých prvků, anebo věčný trest.

Rámec, který se v Kafkově době rozpadá, je dobré vrátit do hry i proto, že nám umožňuje v diachronní perspektivě zachytit proměny strategií objasnění inkoherence v kanonickém textu, který kvůli jeho statutu nelze jednoduše odmítnout jako nesmyslný. Základem tohoto rámce je totiž mnohdy obskurní, vnitřně rozporný a nesourodý text Bible.

Vzorovým hledačem koherence biblického textu je Augustin z Hipponu, jenž základní klíč k orientaci ve světě i v textu shledává v rozlišení mezi *uti* a *frui*,

tedy mezi „užíváním“ (znaků, předmětů a dalších věcí, k nimž člověk zaujímá instrumentální vztah) a „těšením se“ (z věcí hodných toho, aby se staly objektem lidské touhy). Augustinovy úvahy mají dovést čtenáře k poznání, že jediný lidské pozornosti hodný objekt spočívá v Bohu, láska k němuž se pak stává hlavním interpretačním klíčem pro čtení (AURELIUS AUGUSTINUS 2004: 49–59; TOOM 2020). Z textu se tak stává eminentní prostředí pro dialog, který interpret vede s živou autoritou Boha, tj. s oním soudcem i vykonavatelem rozsudku na výše zmíněném tribunálu. Augustinovská linie nakonec vede k poznání, že inkoherece Bible neleží ani tak v textu samém, ale primárně v jeho čtenáři jakožto příslušníku postlapsárního lidstva utopeného ve hmotě a uvězněného mezi smyslovými vjemy, který proto musí neustále upravovat své priority, připomínat si, co je pro něj důležité. Rozsudek, k němuž člověk spěje, tak bude nakonec pronesen především nad jeho interpretační dovedností. Předběžné ujištění o tom, že čte správně, může nicméně čtenář čerpat již v tomto světě z replik, jimiž soudce a garant koherence sám vstupuje do rozhovoru, tj. především z božích zázraků.

V jaké podobě nacházíme tuto paradigmatickou vertikální rozmluvu u Kafky a jak souvisí se soudními procesy zobrazenými v jeho díle? Předem je třeba poznamenat, že postkonfesijní a postreligiózní postoj⁶ obdařuje Kafkovo psaní specifickým osvětlením, které můžeme připodobnit ke svitu lucerny, s níž v Nietzscheho *Radostné vědě* pobíhá jistý Pomatenec po tržišti a ohlašuje hluchým uším vraždu Boha, či k onomu šerění, jež pouze pro oči „rozených hadačů hádanek“ zahaluje Evropu konce 19. století (NIETZSCHE 1992: 123–125, 203–204). Pro Kafkovo „postreligiozitu“ nicméně platí následující: Nikdy sice s jistotou neurčíme, zda zdrojem světla, které se zjevuje skomírajícímu zraku muže v podobenství Před zákonem, není třeba žárovka nastražená úplatným úředníkem; tato možnost však s sebou nese tentýž *nádech omylu* jako čistě teistická vysvětlení. Podobně jako v augustinovské hermeneutice tu záleží především na vnitřním ustrojení čtenáře (srov. CARY 2008), bez ohledu na to, zda soudce přichází, vůbec neexistuje, anebo v očích lidí znicotněl.

Přesto, že soudící moc je nevýslovně pošpiněna, je tu nesmírná žízeň po situaci, kdy se člověk stává předmětem nelidsky nestranného soudu. Nejzřetelnější je tento moment V kárném táboře, kde se důstojník dobrovolně odevzdává

6) Viz např. dopis Brodovi z konce června 1921 (KAFKA 2007, zejm. s. 548–549); rozhovor s Brodem: „Jsme nihilistické myšlenky, které napadají Boží hlavu“ (BROD 2000: 63); v Dopise otci (KAFKA 1996: 84–87). Přestože všechny tyto poznámky pocházejí z pozdější doby, odrážejí víceméně stabilní názor, přítomný v různých Kafkových obdobích.

aparátu jako právě taková *věc k souzení*.⁷ Snad právě tušené znamení pádu a korupce na tváři (nezjevené) nejvyšší autority činí tuto touhu ještě palčivější.⁸ Ještě v poslední chvíli, než jeden z popravčích pohrouží nůž v jeho srdce, vztahuje K. ruce k soudci, jehož nikdy nespátřil. Ještě než vyprchá život z muže nevpustěného k zákonu, vidí zář neuhasitelně se řinoucí z jeho dveří. Ještě poté, co je fanatický důstojník z kárného tábora bohapustě usmrčen aparátem, aniž by zakusil slibované vykoupení, jeho pohled zůstává „klidný a přesvědčený“ (KAFKA 2006: 160).

II.

V této sondě nyní se stálým ohledem na středověké obrazy soudu a zázraků přistoupíme k úzkému výseku Kafkova díla určenému dvěma texty publikovanými na začátku jeho samostatné publikační činnosti: k souboru nazvanému *Rozjímání* (*Betrachtung*; vydáno 1912, předtím částečně časopisecky) a k povídce Ortel (*Urteil*, 1913 v *Arkadii*, samostatně 1916).

Jedním ze zásadních rysů Kafkových narativů je nečitelnost, obtížná srozumitelnost jejich hrdinů a situací; i díky ní mohou zrcadlit tolik protichůdných věcí a sobě navzájem nepodobných interpretačních strategií (srov. WAGNER 2020: 401–405). Středověký materiál, který vtahujeme do hry, nám umožňuje propojit tuto nečitelnost s rámcovým příběhem „dějin spásy“ vedoucím k Poslednímu soudu, tedy k pointě, při které se s definitivní platností přímo do těl souzených bytostí vepíše rozsudek a dojde k jejich objektivnímu zčítelnění – to je ostatně v evropské literatuře zaužívaný a kanonický princip, prakticky shodně funguje i udílení trestů hříšníkům v Dantově *Božské komedii* (srov. STEINBERG 2019). Ptáme se přitom, zda se Kafka k tradiční představě koherence vztahuje i jinak než s vynalézavou destruktivitou, jež se mu obvykle připisuje. Vítězí u něj někdy dostředivé síly nad svým opakem? Ano: Zde jako text zkoumající namísto slabosti vazeb a tvarů věcí nespornou, až drtivou moc koherence přečteme ten starší ze zkoumaných textů, *Rozjímání*, které můžeme i díky tomu vnímat jako pevný základ následujícího rozpadu, exemplifikovaného Ortelem.

7) Srov. v *Procesu* pochod K. s oběma svými průvodci na popravu: „tvořili takovou jednotu, že kdyby někdo jednoho z nich rozbil, rozbili by se všichni. Byla to jednotu, jakou může tvořit skoro jen neživá věc“ (KAFKA 1997a: 210).

8) Srov. motivy žízňně souzeného i špíny spojené s procesy „okultního“ soudu z *Procesu* a v odlišné konstelaci odřeknutí pokrmu a pošpinění ve vztahu k chodu aparátu V kárném táboře. K motivům špíny i pádu v Ortelu viz dále.

Polovina z osmnácti črt obsažených v *Rozjímání* byla již dříve vydána časopisecky, ty nově přidané byly většinou vyňaty z poznámek k Popisu jednoho zápasu (Beschreibung eines Kampfes) a vznikaly během delšího časového údobí – jedna z nich je „stará nějakých osm nebo deset let“, jak píše Kafka Felici Baue-rové (SCHILLEMEIT 2004: 189). Ke „koherentnímu“ čtení tohoto heterogenního materiálu nás vede již důraz, s nímž jim Kafka propůjčuje jednotu, jak vyplývá i z jeho lpění na názvu v singuláru, proti mínění nakladatelských redaktorů (NEYMEYR 2010: 111–112). Texty sjednocené názvem společně tvoří asociativně provázanou „meditaci“ (SCHILLEMEIT 2004: 195–196), v níž se opakují obrazy noci, oken, procházek, návratů či koní, přičemž tok tohoto přemítání je až překvapivě plynulý a klidný, což lze ve shodě s míněním Ludwiga Dietze vnímat jako další znak intencionální koherence, vybudované jako kontrast vůči představě psaní jako boje, již prezentuje Popis (parafrázováno dle NEYMEYR 2010: 113).

Rámeček celku tvoří texty nazvané Děti na silnici (Kinder auf der Landstraße) a Trápení (Unglücklichsein). Oba v knize vycházejí poprvé a bývají obvykle čteny v diametrální opozici klaustrofobie a „aporetické rezignovanosti“ konce proti „narativnímu vitalismu“ a otevřenému prostoru silnice, polí a lesa počátku (KRINGS 2018: 67). V obou navíc vystupují poněkud neurčité děti – v první je to vypravěč, chlapec, jemuž nevidíme do tváře, v té druhé dětské „strašidlo“ ve středním rodu („das Gespenst“). Podle obecně akceptované interpretace, jak ji podává *Kafka-Handbuch*, touží dítě v první povídce po negaci plynutí času i rozrůzněnosti prostoru a rádo by zůstalo uzavřeno ve slastném útočisti zahrady. Postupně se nicméně otevírá světu, začleňuje se do komunity. Když děti večer běží po silnici, hrají si a každou chvíli slastně usínají v příkopě, první osoba singuláru je nahrazena plurálem. Pak se nicméně vypravěč ze skupiny opět vylo- mí a namísto k domovu uniká přes lesy směrem k lákavému městu (NEYMEYR 2010: 124). Lákavost města v jeho očích podle závěru povídky tkví především v zastavení běžného chodu času, jež tento prostor nabízí:

„Mířil jsem k městu na jihu, o němž se u nás ve vsi říkalo:

„Tam jsou lidé! Považte, oni nespí!“

„A pročpak nespí?“

„Protože nejsou unaveni.“

„A pročpak nejsou?“

„Protože jsou to blázni.“

„Copak blázni nebývají unaveni?“

„Jak by blázni mohli být unaveni?“
(KAFKA 2006: 12)

Podle vesničanů – těch, které chlapec na začátku povídky pozoroval skrz zahradní mříž, podle „dětí“, „dívek“, „mužů a žen“ či „pána s holí“ (srov. IBID.: 9), tj. podle lidí prožívajících různá stadia života – se ve městě provozuje kontinuální bdění. Rozdíl mezi dnem a nocí se stírá, aktivita nepřináší únavu. Tato únava ovšem implikuje normalitu a patrně rovněž zkušenost a paměť. Na kom svět takto nezanechává stopy, musí z pohledu venkovanů zůstat bláznem.

Následující texty v *Rozjímání*, explicitně situované do městského prostředí, proto čteme jako sondy do vnitřního fungování sféry této bláznivosti, které mimo jiné ukazují iluzivnost „venkovského“ pohledu na věc. Ve druhé povídce tak představuje „šejdíř“, doslova „lapač venkovanů“ („Bauernfänger“) trvalou, stále znovu opakovanou výzvu pro vypravěče, který mu podléhá, ačkoli dlí ve městě „už několik měsíců“, je odhodlán zakrývat svůj venkovský původ a domnívá se, že zná podobné podvodníky „skrz naskrz“ (IBID.: 14). Nedaří se mu užít tyto zkušenosti ve chvíli, kdy by to k něčemu bylo a kdy by díky nim mohl vyklouznout ze šejdířova objetí a vystoupat „od vrat“ „nahoru“ a „do sálu“, kam od začátku spěje. Vybavují se mu až ex post – poté, co propadl šejdířovu kouzlu. Na druhou stranu ovšem platí, že večer stále trvá. „Dvě hodiny“, během nichž jej podvodník vlácel po městě, nezměnily nic na tom, že je „nahore“ očekáván jako zvaný host, ani na jeho konečném rozhodnutí „rychle vyběhnout do schodů“, ačkoli je již „velmi unaven“. Nikdo nejde spát.

Ponětí o tom, jak v tomto prostředí interaguje čas a lidské tělo jakožto hmota podléhající zkáze, získáváme z dvojice povídek *Pasažér* (Der Fahrgast) a *Šaty* (Kleider), které obsazují hranice mezi druhou a třetí třetinou souboru. Exemplosní matérií se tu stává ženské tělo, jež v prvním textu pozorujeme ve zpomaleném okamžiku, když tramvaj brzdí před zastávkou. Dívka stojí u dveří a chystá se vystoupit. Vypravěč se opírá o její nespornou existenci („Jeví se mi tak určitá, jako bych se jí dotýkal“; IBID.: 27), podrobně popisuje její šaty, vlasy, „chloupky“ poletující na jejím pravém spánku, a především díky opoře v těchto vjemech je schopen opustit úvahy o tom, že nemá „vůbec žádnou jistotu o svém postavení v tomto světě, v tomto městě, ve své rodině“. Ženské tělo v tomto textu tak působí jako svérázný zázračný objekt, který v sobě může ukotvit nejistotu subjektu, tím, že jej od uvažování o minulosti a budoucnosti přitáhne k aktuálnímu okamžiku. Pro tuto chvíli se tedy zdá, že by toto tělo mohlo představovat loka-

lizovanou a nečasovou alternativu koherence plynutí času, kterou by z pohledu vesničanů mělo město nabízet.

Dívka však za okamžik zmizí z očí, chystá se přece vystoupit, a následující Šaty ukazují, že i zdánlivě pevný a ukotvující objekt těla svéprávné, dospělé a atraktivní ženy, který do městských textů *Rozjímání* vstoupil v Pasažérovi poprvé (po služebných a nedospělých dívenkách), podléhá témuž postupnému, temporálně koherentnímu rozpadu, „únavě“, před kterou chlapec na začátku utíkal. Tento rozpad se v Šatech projevuje především na tváři – tedy tam, kam hleděl pasažér tramvaje, v ohnisku identity a kontinuity lidské existence. Ukazuje se totiž, že bez ohledu na rafinovanost líčení či proměny účesů se ženy „den co den zjevují v tomto jediném přirozeném kostýmu, pokaždé kladou tvář do týchž dlaní a obražejí ji v jejich zrcadle“. A toto „zrcadlo dlaní“ na ve chvíli únavy odráží plynutí času:

„Jen někdy večer, když přijdou pozdě z nějaké slavnosti, připadá jim v zrcadle obnošená, napuchlá, uprášená, všemi okoukaná, že už ji sotva lze dál nosit“ (IBID.: 29).

Poslední povídka přivádí na scénu podobně omšelou entitu v podobě strašidla, které ze zastrčených dveří vstoupí do vypravěčova bytu a spolu s ním kráčí na hranici deliktu. I ve své gramatické bezpohlavnosti má totiž blízko k ženství z předchozích textů souboru: „Kdybyste bylo dívka, nesmělo byste se tak beze všeho se mnou zamknout v pokoji“ (IBID.: 39), praví vypravěč, a strašidlo jej v následném dialogu obviní, že mu vyhrožoval. Po odchodu strašidla pak ještě vypravěč žertuje na schodech se sousedem o možnosti „vykrmit si“ strašidlo, pokud je „kupříkladu ženské“. Hovor o sexualitě na hranici mezi dětstvím a dospělostí či mezi skutečnou a fantomatickou existencí tu nicméně zakrývá podstatnější strach, jak se ukazuje v téže závěrečné rozmluvě vypravěče se sousedem na schodišti:

„Ten pravý strach je strach z příčiny zjevení. A tento strach zůstává. Toho mám v sobě víc než dost.“ Samou nervozitou jsem začal prohledávat všechny kapsy.

„Když jste ale neměl strach přímo z toho zjevení, mohl jste se ho přece klidně zeptat na jeho příčinu!“
„Zřejmě jste ještě nikdy nemluvil se strašidly. Z nich nikdy nedostanete kloudné vysvětlení. Není s nimi řeč. Tahle strašidla jako by měla o své existenci větší pochybnosti než my, což ostatně při jejich vetčnosti není žádný div“ (IBID.: 41).

Jde o příčinu, o něco, co v čase předcházelo události. Rozhovor se strašidlem však vězí v pasti města – masku nečasové příšery buď nosí strašidlo samo, anebo mu ji nasazuje vypravěč, když hovoří se sousedem. Výsledek je v obou případech týž, minulosti se nelze diskursivně dobrat. Zjevuje se jen v opotřeбенí těla a ve strachu.

Bytost zůstávající ve svém dětství se mění ve strašidlo, gramaticky odsouzené ke ztrátě pohlavních znaků, neschopné plodit další bytosti spějící k smrti – o sexualitě či těhotenství se kolem strašidla jen mluví, sice neodbytně, ale zcela bezzubě. Pokud přijmeme provizorní identifikaci vypravěče všech textů v *Rozjímání* s chlapcem z první povídky, vidíme ve strašidlu jeho vlastní zrcadlový obraz, co do účinku podobný ženské tváři v zrcadle dlaní z Šatů: V Trápení sledujeme, jak „venkovská“ vnější realita plynutí času a křehkosti věcí i těl, z níž jsme se na začátku spolu s chlapcem pokusili uniknout, definitivně vítězí. V poslední větě sbírky se vypravěč konečně namísto další městské aktivity („mohl jsem se teď vlastně jít v klidu projít“; IBID.: 41) ukládá ke spánku („Aber weil ich mich gar so verlassen fühlte, ging ich lieber hinauf und legte mich schlafen“).

Celek *Rozjímání* tedy lze pojmut jako výpověď o cestě z venkova do města a následné okoušení „bláznivé“ existence beze spánku – tedy beze smrti, ale v nekončícím umírání, při kterém se čas vepisuje do těla, aniž by ho zahubil. Když vypravěč v městském domě usíná, plynutí času definitivně vítězí nad nečasovou „bláznivostí“, jež byla městu původně připsána. Setkání se strašidlem tak můžeme číst jako zdárné vyvrcholení jednoduchého příběhu o cestě „odněkud někam“. Vypravěč vyrazil z venkova do města v touze po zachování lokalizované a hmotné koherence svého těla. Děj opřený o koherentní plynutí času jej nicméně dovedl k poznání, že toto zachování zajistit nelze. Finální obraz strašidla přitom můžeme číst jako ohlas spiritistického ovzduší počátku 20. století, ale rovněž v něm shledat ironickou analogii vůči proměňujícímu setkání se zásvětňní entitou, na kterém často stojí středověká vyprávění o zázracích a zázračných místech jakožto cílech poutních cest.

Chlapec jde do města veden očekáváním, které je postupně zklamáváno, až se zhroutl docela. Soud venkovanů nad městem se nenaplnjuje, nenaplnjuje se ani naděje dítěte: Namísto bláznivé, frenetické aktivity sledujeme v povídkách spíše různé obrazy letargického, marného boje, při kterém poznáváme opravdovou moc protivníka. Pouť vede jinam a k jiným koncům, než si poutník – chlapec – myslel.

Jako ekvivalent takové pouti v textech středověké tradice může posloužit příběh o zázračném vzkříšení poutníka svedeného ďáblem, který nacházíme ve všech stěžejních vrcholně středověkých sbírkách mariánských miráklů a pů-

vodně byl patrně spojen s klášteřem v Cluny. Ve všech verzích tohoto příběhu se vypráví, jak do Santiaga de Compostela zamířil poutník, který před cestou strávil noc s prostitutkou, aniž by se z tohoto hříchu vyzpovídal. Na cestě se mu zjeví ďábel přestrojený za svatého Jakuba a instruuje jej, aby si uřízl penis a následně aby se sám podřezal, jinak kvůli zmíněnému hříchu nepřejde do nebe. Vyděšený poutník ďáblův převlek neprohlédne, uposlechne rozkaz a spáchá sebevraždu. V tom okamžiku se na místě zjeví rozesmátí ďáblové, popadnou poutníkovu duši a vydají se s ní směrem k pecku. Když cestou míjejí kapli svatého Petra, vystoupí odtamtud opravdový svatý Jakub, zastaví je a vyčte jim, že duši získali neprávem, když poutníka obelstili. Ďáblové mu oponují, že duše poutníka jakožto duše sebevraha propadají pecku automaticky, bez ohledu na okolnosti. Žádné ze stran se nepodaří argumenty přesvědčit tu druhou, na Jakubův návrh se proto všichni odeberou k Panně Marii, aby je rozsoudila. Ta stanoví, že se poutníková duše má vrátit do těla, aby mohla činit pokání. Useknutý úd mu však nedoroste a jizva na krku nezmizí. Poutník následně skutečně vstal z mrtvých a stal se řeholníkem.

Od nejrůznějších vyprávění o zlodějích či vrazích, jimž stačilo pod šibenicí zašeptat Zdravas Maria, a byli ochráněni, se tento příběh liší v tom, že se poutník nijak zvláštní oddaností k Marii nevyznačuje a svůj devocionální akt – pouť ke hrobu svatého Jakuba – kvůli nevyznanému hříchu fakticky zneplatňuje ještě před tím, než se na ni vydá. Proto, že svůj hřích skrývá a snaží se zapůsobit na své okolí dojmem zbožného muže, získává ďábel možnost skrýt před ním svou pravou podobu, ukázat se mu v podobě světce a dát mu destruktivní rozkaz. Sebevražda tu působí jako trest a možná pointa dokonale koherentního příběhu, kde se vyjevuje povaha hříchu prostřednictvím způsobu jeho potrestání.

Výsledkem aktu vzkříšení se stává člověk, který na svém vlastním těle nese zprávu o svém hříchu v podobě rány na krku (již on sám nevidí, ale pro okolí je zřetelná) a useknutého údu, který zůstává velice soukromým zraněním, zpřítomňovaným pouze pro kajícíka samotného při každé tělesné potřebě, jak to plasticky popisuje verze příběhu (patrně neprávem) připisovaná Caesariovi z Heisterbachu:

„Ten člověk se vzpamatoval a vrátilo se mu zdraví, jen jizva mu zůstala na znamení v místě, kde došlo k přetnutí hrdla (tantummodo cicatricem pro signo mansisse, ubi guttur fui defractum). Ale životné údy (vitalia membra), kterých se zbavil, mu navraceny nebyly a nic z nich nezůstalo kromě vystouplého otvoru, kterým močil. Tak byl vyvržen ze smrti, jako by procitl ze sna“ (CAESARIUS VON HEISTERBACH 1901: 186).

Hřích se nevepsal do těla kdesi na onom světě, které je teď a tady smrtelníkům nepřístupné, ale je k vidění v živé tkáni, jejíž nositel může vizuální vjem doplnit vyprávěním svého osudu jakožto exempla. S přechodem od obecné omšelosti postupně nanášených vrstev úpadku k jasným směrem vedené jizvě, která se stává stopou konkrétní události, o které lze mluvit, přecházíme k druhému Kafkovu textu, v němž se nabízí spojení modernistických poruch koherence s těmi středověkými – k Ortelu.

V Ortelu nastoluje jizva otázku evidence těla: Jedním z momentů schopných vrýt se v paměť čtenáře je obraz starého otce, jak s vyhrnutou košilí poskakuje na posteli a vyhazuje nohama, a jizva na jeho stehně, která se nám přitom krátce mihne před očima. Zdánlivá fotografičnost tohoto detailu nám poslouží k rozšíření úvahy.

Specifikum „moderní situace“ lze totiž spatřovat také v prudké proměně mediální krajiny, v nástupu nových záznamových (analogových) a zpravodajských médií a technik konce 19. a začátku 20. století, krátce v „Aufschreibesystem 1900“ (KITTLER 1995). Proti tomu, co se domnívá Kittler, zde literatura zaujímá výsadní postavení. Mediálně-genealogický pohled (MÜLLER et al. 2020: 14–18, 573–574) ukazuje, že ve skutečnosti plní média i ještě nerozvinutá média různé, ne plně srovnatelné funkce a odlišně se podílejí na systému mediálních modalit (ELLESTRÖM 2010). Sémiotická modalita například filmu (pre-média, vůči jehož neotřelé novosti otevíral Kafka své smysly; srov. ZISCHLER 2004) zůstává dosud omezena, podobně jako u fonografu zde převažuje smyslová modalita a kulturně-mediální funkce atrakce a záznamu.⁹ S literaturou tak nejsou v (plně) konkurenčním vztahu: Literatura vtahuje celou skutečnost, včetně ostatních médií i sebe sama, je (*kličovým*) *mediem reflexe*. Přesto že možnosti komunikace, zobrazení i reprodukce se násobí, sama povaha skutečnosti se ukazuje být dezorientující, což „určuje“ také situaci psaní jako (stále ještě) paradigmatického média, dokonce *metamédia osobní svébytnosti*. V něm a s ním se Kafka stává Kafkou, a ne například společníkem v otcově firmě, „synem“ v názvu společnosti apod.

Význam mediálních technologií pro Kafkovu tvorbu vyplývá z řady indicií. V rámci našeho tématu stojí za zvláštní pozornost právě Kafkova fascinace

9) Pojem modalit strukturuje různá média tak, aby doložil jejich srovnatelnost (modalita materiální, smyslová, časoprostorová a sémiotická). Pohled na vývoj médií však ukazuje, že nová mediální technika se stává médiem teprve postupně (v tom smyslu je zprvu pre-médiem), s rozšiřováním svých funkcí a naplňováním různých modalit včetně nových způsobů značení i souběžným rozrůzňováním celého mediálního pole.

gestem a svědectvím těla, které je „čitelné“ ve specifickém významu. Čtení zde implikuje dosud nepoznané dimenze rozumění – a nedorozumění; je čtením současně hlubším (jde-li o zakoušení „na vlastní kůži“) i povrchnějším (kůže stejně jako šaty jsou koneckonců viditelný povrch); jedná-li se o dotyk, často je to u Kafky dotyk čehosi cizího či studeného, co vyvolává odpor, husí kůži či mrazení.¹⁰ Motivace zájmu o gesto a tělo v postoji či pohybu, ošacené či nahé, a způsobu jeho zpodobení vychází z širších (kulturně-mediálních, estetických i epistemických) souvislostí. Tělo a gesto s sebou nesou *naléhavost* sdělení či znamení i silně pocítovanou *nedoslovnost*, neoddiskutovatelnou evidenci a zároveň nedořečenost. Snad nikdy nepomáhá popis (těla) u Kafky vysvětlovat význam, činit skrytý záměr zřejmějším či snad dokonce jednoznačným. Strategická selektivnost literárního popisu (analogový technický obraz zaznamenává nepoměrně velkoryseji), jeho u Kafky zejména úsporná ekonomika paradoxně exponuje problém rozumění. Všude tu jsou znaky, náznaky a indicie, vše nese *příznak* klíče, možné indicie smyslu či souvislosti, a přitom nic z toho nenabízí jednoznačný klíč k porozumění. Tak i vztah mezi vizualitou gesta a jeho sémantikou je zlověstně rozvolněn.¹¹

Mediální význam zapisování těla (či tělem o těle),¹² příznačný reprezentační důraz kladený na popis těla i gesta a jeho spojitost se zastavením a pohybem pomůže naznačit Kafkova reflexe analogových technických obrazů. V deníku z inspekčních cest do severních Čech na začátku roku 1911 si o „jediné atrakci ve Frýdlantu“, Císařském panoramatu – šlo o jedno z oblíbených Fuhrmannových „stereokin“, kruhovou stěnu, k níž diváci usedali, aby kukátkou pozorovali postupně rotující fotografické stereoobrazy –, zapisuje:

„Obrazy živější než v kinematografu, protože *ponechávají pohledu klid skutečnosti* [důraz náš]. Kinematograf vnucuje pozorovaným věcem neklid pohybu, klid pohledu se zdá důležitější. Hladká podlaha katedrál přímo před naším jazykem. Proč neexistuje spojení kinematu a stereoskopu tímto způsobem? [...] Vzdálenost mezi pouze vyslechnutým líčením a panoramatem je větší než vzdálenost mezi panoramatem a viděnou skutečností“ (KAFKA 1999: 11–12).

10) Příklady: dotek jehly na nahém těle odsouzence, roubíku v ústech, jež okusovaly tisíce odsouzenců na smrt V kárném táboře; dotek chladného vzduchu na holém trupu K. v hodině poprav v *Procesu*; dotek Gregorových hmyzích nožiček na místě, kde je jeho tělo pokryto záhadnými bílými skvrnami v *Proměně*.

11) Jeden z nesčetných příkladů, zde z *Procesu*: K. Itala „rozmrzele pozoroval, [...] jak [...] zvedl paži a pohyblivými rukama s uvolněnými klouby se snaží cosi znázornit, co K. nechápal, ačkoliv byl předkloněn a nespouštěl z rukou očí“; i v poslední verzi přeškrtnutá vložená věta jen rozvíjí napětí mezi tušením indicií a absencí rozumění: „*co by člověk aspoň na první pohled, a kdyby nevěděl, o čem mluví, pokládal za padání vody ve fontáně*“ (KAFKA 1997a: 188, 260).

12) Ke Kafkovu tihnutí k psaní perem a určité rezistenci vůči psacímu stroji srov. KITTLER 2017; ANDERSON 1992; KITTLER – NEUMANN 1990; REUß 2011.

Kafka registruje zúžení mezery mezi obrazem a věcí stejně jako bizarní charakter stereoskopického obrazu *sui generis* (lidé jako voskové figuríny s nohama přilepenýma k chodníku). Upřednostnění klidu, jež poskytuje prostorový obraz, před neklidem, který oku vnucuje obraz pohyblivý, není u literáta překvapivé (a mějme na paměti zrychlení pohybu filmových postav, které je výsledkem kompenzace za nízkou frekvenci snímků na pásce). Reflexe tohoto rozdílu však odpovídá Kafkovu tvůrčímu sklonu, ne-li přímo tvůrčí metodě, jak ji poznáváme z jeho textů i svědectví různých přátel a známých. Máme na mysli Kafkovu potřebu vycházet z distancovaného a pozorného dívání se, „pozorování a rozjímání“ (opět „Betrachtung“), jeho „pohled sfingy“, potřebu, pro niž pak ideální transformativní substrát poskytuje literární médium. Právě ono umožňuje převést zkušenost až bizarní mnohotvárnosti a zneklidňující nevysvětlitelnosti skutečnosti, která se tak neodbytně nabízí našim smyslům, ale sama o sobě smysl nevyjadřuje, před níž člověk nepřestává žasnout (Milena Jesenská např. zdůrazňuje u Kafky právě toto žasnutí), v zaznamenávání takové zkušenosti. Přitom však jako by neúprosnost toho, co je psáno, neobstála před silou, která žene psaní – podobně jako v jiných případech život – před:

„V deníku nachází člověk důkazy toho, že žil, rozhlížel se a zapisoval svá pozorování i za stavů, které se dnes zdají nesnesitelné, že se tedy tato pravice pohybovala tak jako dnes, kdy jsme sice chytřejší, jelikož můžeme získat přehled o tehdejšímu stavu, proto však tím víc musíme ocenit naše tehdejší úsilí, neohrožené, přestože tonoucí v naprosté nevědomosti“ (KAFKA 1997b: 181).

Navic „[c]o není zapsáno, mihá se člověku před očima a optické nahodilosti určují celkový úsudek“ (IBID.: 214).

Popis, který překračuje úzce vymezenou uměleckou literaturu a zahrnuje také fragmenty, deníky či dopisy, se dobírá neobyčejné přesnosti díky selekci a možnosti spočinutí („Ruhe“), jež umožňuje ohledání místa v téměř detektivním smyslu. Ukazuje se však neustále, že skutečnost je mnohorozměrná, její aspekty či indicie poukazují různými směry (v Ortelu popis otce přímo klame). Nejde o popisy-indexy v barthesovském významu, o efekt reality ani efekt reálného, nýbrž o dezorientaci vznikající zatížeností indiciemi, *zkušenost dezorientace*, která se ne náhodou přenáší na čtenáře. Dezorientovat ale neznamená zmást, zmýlit, nýbrž zbavit orientace, tj. také osvobodit: To je zřejmě hlavní smysl této „hry“ s *převrácením vztahu* či *rozrušením hranice* mezi subjektivním vnímáním a objektivní existencí, vnitřními signály nervového systému a varovnými signály z vnějšího prostředí (jako v *Procesu*) či vnitřní a vnější referencí (jako v *Nezvěstném*).

Motiv osvobození nás přivádí k důležitému zdroji ztvárnění gest a dokonce konkrétních gest právě v Ortelu, a to je divadlo v jidiš. Od října 1911 do ledna 1912 navštěvoval Franz Kafka zčásti improvizovaná představení kočovné divadelní skupiny ze Lvova hraná v jidiš v Café Savoy na Kozím plácku (zprvu krátce v hotelu Central v Hybernské). Na základě této zkušenosti s „žargonovým divadlem“ (jak se tehdy jidišové divadlo také nazývalo), ale i osobních kontaktů se členy skupiny sepisuje celý katalog gest, výrazů tváře a těla, líčení, kostýmů a oblečení; s neobyčejnou intenzitou se začne zajímat o literaturu v jidiš a východní židovství vůbec a pouští se do studia ústních i písemných pramenů;¹³ navazuje blízké přátelství s Jizchakem Löwym, zamilovává se do paní Tschissikové atd. V protikladu k reakcím pražské kulturní německojazyčné scény (i té českojazyčné, pokud si jejich přítomnosti vůbec všimla, jako v česko-židovském *Rozvoji*), recenzím v *Selbstwehr*, *Prager Tagblatt* a *Bohemia*, ale i pražské sionistické obce včetně jeho přátel, nahlíží Kafka tento fragment jidišové kultury z oblasti Haliče s hlubokou fascinací a sympatiemi. Jeho záznamy jsou nejpodrobnějším dostupným historickým pramenem o činnosti této skupiny (MASSINO 2007). Možná nejsuggestivnější gesto z Ortelu má původ právě zde. Avšak tím, kdo v povídce provozuje „tancování se zvednutými sukněmi“ (KAFKA 1997b: 112), není kočovný herec, nýbrž strašlivý otec. Zlomyslná komediálnost Kafkova záměru vynikne, když si připomeneme, že Hermann Kafka pronese o synově novém příteli z východu nelichotivé poznámky, incident, který Franze dosti rozezlí, a ještě o mnoho let později v Dopise otci pro něj typizuje způsob, jakým otec odmítá jeho přátele, jeho svět vůbec.

Pro Kafku představuje kočovné jidišové divadlo kus autentického východního židovství, které probouzí jeho smysl pro hledání životních pramenů a je mu bližší než smělé sionistické vize jeho nejbližších přátel. Toto setkání vybudilo u Kafky neobvyklou organizační aktivitu, když pro Löwyho uspořádal benefiční večer a navíc u té příležitosti napsal a pronesl obrannou přednášku o jazyce jidiš (*Rede über die jiddische Sprache*). Jizchak Löwy je přítomen v genezi postavy „přítele“ z Ortelu. Uvažme rovněž mediální inspiraci jidišového divadla a ztvárnění jizvy v tomto světle. V popisu totiž jen zdánlivě jde o zastavení pohybu (à la stereoskop nebo fotografie), zastavení pohybu, jenž je vlastní divadlu i filmu, neboť zobrazené je zde podřízeno sekvenčnosti zápisu (vlastní také čtení). Narušení reprezentačního paradigmatu v nové mediální síti vede tedy

13) Heinrich Graetz: *Volkstümliche Geschichte der Juden* (1888); Jakub Fromer: *Der Organismus des Judentums* (1909); Meyer Isser Pinès: *Histoire de la littérature judéo-allemande* (1911, něm. 1913); osobní rozpravy (a podrobné záznamy z nich) se členy skupiny, především Jizchakem Löwym.

v Kafkově případě ke gestu, které zastavením oživuje, zatímco se (vpřed) pohybuje pohled.

Představme si zpodobení jizvy na otcově stehně v paralelních technických médiích: ve filmu by detailní záběr působil až obscénně; ve fotografii by připomínal kriminologický důkaz; v divadle by musela být zvýrazněna, aby ji divák zaznamenal (nebo včleněna do řeči postav). Snad právě vynoření se a rozrůžňování technického obrazu způsobuje, že se vrací do hry mediální podmínka, kdy se *svědectví těla* a *svědectví písma* (řeči v písmu) znovu sblíží. To může platit až do masového rozšíření analogových médií a jejich zdůvěrnění, kdy již nevyvolávají touž rezistenci jako ve svých počátcích.

Jizva v Ortelu je však také připomenutím skutečných, nezpochybnitelných (do těla vepsaných) zásluh, „válečných ostruh“, vůči nimž existence Georga, který se v otcových očích ukazuje být pouhým pisálkem „prolhaných dopisů“, ztrácí oporu.¹⁴ Ztráta opory se ovšem vztahuje i na otce nehodného syna.

III.

Povídku Ortel se pokusíme přečíst jako výpověď o „vepsání“ rozsudku do Georga, které se podobá trestu udělenému poutníkovi po jeho vzkříšení, případně věčnému trestu seslanému na vzkříšená těla hříšníků po Posledním soudu. Toto vepsání tvoří nedořečenou pointu takto čtené povídky; vše k němu směřuje, ale doplnit je – konkrétně doplnit si představu o konečném stavu Georgova těla – musí čtenáři sami.

Zázrak s poutníkem (podobně jako např. Kafkovu povídku *V kárném táboře*) oproti tomu podpírá jistota ohledně rozsudku, který byl již vynesena a nyní jsme svědky jeho výkonu. Ortel je obecně určen spíše nejistotami – ohledně přítele v Rusku, ohledně stavu otce, a konečně ohledně toho, jak dopadne Georgův sebevražedný pád z mostu. Většinu těchto nejistot sám Georg zakouší a stahuje k nim pozornost publika. V situaci plné nespolehlivých prostředníků (dopisy mohou být zničeny či zůstat nedoručeny, komunikace probíhá za zády, bez vědomí jednotlivých aktérů) se tato hlavní postava nakonec podvoluje otcovu rozsudku rovněž proto, aby získala nějakou jistotu a aby (svým finálním výkřikem, který ovšem zaniká ve vřavě) nějakým způsobem zajistila příběh, který na sobě exemplárně nese.

14) Srov. komplex nicotnosti zaznamenaný v *Dopise otci*.

Skokem z mostu se Georg – o jehož tělesné zdatnosti nemáme důvod pochybovat, „za mlada“ to přece býval „vynikající cvičenec“ (KAFKA 2006: 56) – fakticky vydává svému osudu, pouští svou bezprostřední budoucnost z rukou. Při pohledu prizmatem „středověké“ tradice, již křísil např. Heinrich von Kleist (jeho díly se Kafka právě v době vzniku Ortelu nadšeně zaobírá), tedy podstupuje ordálii.¹⁵ *Urteil* v názvu povídky se mění na „Gottesurteil“, „Boží soud“, při němž se souzený explicitně vydává do moci vyšší instance a očekává její zásah, aby jím pro svou situaci zjednal koherentní rozuzlení. Ostatně, právě koherence svého druhu, tedy pravdivost výpovědi, ekvivalence mezi slovem a světem, je obvyklým bodem sporu, jehož strany ordálii inscenují.

Tak je tomu například v epizodě o zkoušce ohněm v nedokončeném *Tristanovi a Isoldě* od Gottfrieda von Strassburg, který zůstává po celé 19. století jako jeden z mála středověkých textů součástí německého literárního kánonu.¹⁶ V této scéně je předmětem sporu Isoldina věrnost manželovi, králi Markovi. Isolda mu už dlouho věrná není, na královském hradě opakovaně po všech stránkách naplňuje svou lásku k Tristanovi, prvnímu z Markových rytířů. Ve zkoušce horkým železem, které musí uchopit, aniž by se spálila, a tak prokázat svou nevinu, nicméně Isolda obstojí, a to díky lsti, která vychází z pohybu těla, ale nakonec se realizuje ve slovech. Cestou na prostranství, kde se má zkouška odehrát, totiž královna objala odporného žebráka, za něhož se Tristan přestrojil – na první pohled proto, aby nešťastníkovi prokázala skutek milosrdenství. Když následně přísahá, že nikdy neobjala nikoho, jen svého právoplatného manžela krále a „tohoto žebráka“, mluví v důsledku pravdu. Žhavé železo, jež musí následně sevřít v dlaní, nezanechává na jejím těle žádnou stopu: „Amen, řekla krásná Isolda. Ve jménu Božím uchopila železo a pozvedla je. Vůbec se přitom nespálila“ (GOTTFRIED VON STRASSBURG 2004: 265, v. 15734–15736). Ve zinscenované situaci tak lstivá slova v důsledku garantují stálost a krásu královnina těla.

Jak je již z tohoto příkladu zřejmé, ordálie je problematická věc – čtvrtý lateránský koncil roku 1215 zapovídá účast biskupů v ordáliích a ironické zpodobnění tohoto procesu u Gottfrieda bývá vnímáno jako komentář k této debatě (BATTIS 2003: 62–63). Při Božím soudu si totiž člověk přímo vynucuje Boží zásah a v lepším případě opovážlivě spoléhá na jeho milost, v tom horším z něj činí komplice vlastního zločinu. Obojí tuto poslední božskou instanci v důsledku

15) Kafkovu afinitu ke Kleistovi mapují NICOLAI 1973; FURST 1985; MEHIGAN 2013. Důležitost motivu ordálie u Kleista zdůrazňuje např. LINDINGER 2013.

16) Tak je tomu i díky opernímu zpracování příběhu od Richarda Wagnera, kde nicméně scéna s ordálií chybí.

znevažuje – v soudních soubojích i při různých fyzických zkouškách totiž obvykle vítězí silnější, ne pobožnější strana (NEUMANN 2010: 74–75).

Při Isoldině souzení nejde v první řadě o její čest, ale o čest krále jakožto osoby i instituce, což sama královna ve své řeči několikrát zdůraznila. Ekvivalentní komunitou se v Ortelu stává rodina s otcem jakožto hlavou. Když Georg při skoku přes zábradlí mostu deklaruje svou lásku k rodičům – „Milí rodiče, přece jen jsem vás vždycky miloval“ (KAFKA 2006: 56), jako by k soudu nesl pověst rodu a koherenci světa, ve kterém je jeho otec milovaným rodičem a jemu samému náleží role milovaného syna. Jako by chtěl to všechno slovem zachránit.

Ortel je pravděpodobně nejlepší příklad rozpadu světa v rámci Kafkova díla; tento rozpad (nebo spíše transformaci) předvádí čtenáři před očima a rozklad koherence vyprávění umožňuje tuto transformaci charakterizovat. Zpočátku však ani o jednom ani o druhém nic nesevřdí; Georg píše dopis ve svém pokoji a přemítá. Koherence je výrazněji narušena až v momentu, kdy jeho otec popře, že by adresát dopisu – tj. Georgův přítel – existoval. Zmateným či zapomínajícím se až do určitého okamžiku zdá být otec, o jehož zchátralém stavu text postupně referuje. Z možností vysvětlení, které připadají v úvahu – existuje tento přítel, nebo na něj otec zapomněl? či je snad opravdu Georgovou smyšlenkou? –, se jako stále pravděpodobnější jeví otcův mentální i fyzický úpadek, jak jej nade vši pochybnost prozrazují také jeho špinavé spodky.

Zdá se, že role otce a (malého) dítěte se obrátily: Georg odnáší otce do postele a s hrůzou si všímá, že si otec hraje s jeho řetízkem od hodinek a nechce se jej pus-
tit. Otázka „Jsem teď dobře přikrytý?“ (IBID.: 53), kterou otec několikrát opakuje a dává si „obzvlášť pozor“ na to, co mu Georg odpoví, se nicméně stává bodem obratu a *rétorickou pastí*. Od chvíle, kdy Georg odpovídá „jsi dobře přikrytý“ a otec se vztyčuje na posteli a obviní Georga z přání pohřbít jej zaživa („zugedeckt bin ich noch nicht“), jakýsi odlišný plán skutečnosti vystupuje na povrch a protrhává dosavadní zdání soudržnosti (také soudržného realistického vyprávění). Narušeny jsou zcela základní parametry: návaznost replik obou postav, soudržnost jejich psychologických motivací a paměti, jednota prostorových souřadnic i kontinuita času; do hry vstupuje význačnost vyřčených slov. Tak v jedné pasáži donese Georg otce k posteli, v jiné (přes několik odstavců navazujících) se rozběhne k posteli a v dalším navazujícím popisu (o dva odstavce dále) stojí v koutě. Jako by se Georg v pokoji skokově či bloudivě přemísťoval, anebo text okolnosti jeho záhadného putování zamlčel. Objevují se staré noviny, jejichž jméno „už Georg vůbec neznal“ (KAFKA 2006: 56), opakují se poukazy na rozpad a ztrátu základních kognitivních schopností a také pozbytí rétorické kontroly nad účinkem vyřčeného.

K narušení návaznosti ze strany otce dochází v aktu interpretace, volby významu slova „zudecken“. Jde o pokrývku anebo o hrob? Tím, co v této pasti „sklapne“ a dopadne na Georga, je tak v důsledku hovor o smrti, již dosud text konstruoval především pomocí obrazů úpadku, připomínajících osud aktérů *Rozjímání*: úpadku patrného v otcově pokoji, úpadku otcových sil i přítelova obchodu v Rusku.¹⁷ Syn nesoucí do postele dětinsky se tázajícího otce je vrcholným obrazem chátrání, jehož úběžník, smrt, dlící dosud mimo zorné pole, je v otcově projevu najednou dostižena a příběh se dostává až za ni, k hrobu a k obrazu dopadající hlíny.

Mezi určující prvky této pasti patří (v kontrastu se situací na začátku povídky) ožehavost, plynoucí z přetržení kontinuit; i Georgova náhlá zapomětlivost či neschopnost ovládat přízvuk slov ve chvíli jejich zhmotnění na rtech svědčí o tomtéž. Malý svět mezi otcem a synem se stává světem, kde se namísto života, který s nějakou mírou koherence a smyslu postupně odvíjí v rozhovorech, cestách či svatbách, rozhoduje o smrti obou aktérů, která přichází náhle a dokonale: buď je ona, anebo člověk. S ohledem na fungování prostorů venkova a města v *Rozjímání* lze Ortel vnímat jako vyprávění o chvíli, kdy dochází ke vzájemnému prolomení a průniku těchto dvou prostorově vymezených řádů koherence.

Textem Ortelu nicméně prorůstá rozpornost jak zezdola (od postavy), tak seshora (od vypravěče) současně, neboť text výrazně staví – na rozdíl od povídek *Rozjímání* – na polopřímém diskurzu (*erlebte Rede*). Právě v Ortelu pro sebe Kafka tuto techniku objevil a v dalším vývoji jeho autorské poetiky sehraje důležitou úlohu. Názorným příkladem je jeden téměř nepostřehnutelný rozpor v časovém údaji. Tehdy, když se ještě vyprávění odvíjí pod (zdánlivou) kontrolou Georgova vědomí (s prvky polopřímé reprezentace myšlení), čteme: „Přítel nebyl teď už víc jak tři roky („schon über drei Jahre“) ve vlasti a vysvětloval to velice nepřesvědčivě nejistými politickými poměry v Rusku“ (IBID.: 46–47). Když však Georg promluví v přímé řeči, říká: „Tak uvažuj, otče, [...], budou to už brzy tři roky („bald drei Jahre“), co byl můj přítel u nás na návštěvě“ (IBID.: 52).

Rozpor mezi „víc jak tři roky“ a „brzy tři roky“ by bylo možné personalizovat, respektive psychologizovat, např. ve smyslu: Ztrácí Georg paměť? Lže svému otci? Je čtenář klamán ze strany vypravěče? Tato zosobňující vysvětlení však nemají velkou přesvědčivost. Otázka tedy zní: Je rozpor mezi oběma údaji znakem Georgovy neobjektivity? Je tato nekonzistence podobným typem nekonzistence, jaký bychom našli v *textu hádky* (k paradoxnosti tohoto spojení viz

17) Přítel dle Georga není schopen vycestovat, protože se obává ztráty kontroly nad záležitostmi – ne třeba toho, že bude v „revoluci“, jak o ní vypráví, najednou a nečekaně zastřelen.

dále), kdy kritérium soudržnosti výpovědi bledne před snahou o rétorickou přesvědčivost a získání moci nad druhým? Kdy nelze předpokládat snahu o spolupráci, kooperativní princip (jak o něm uvažuje GRICE 1975), ale spíše její pravý opak? Naznačená rétorická interpretace je v souladu s dalšími příznaky procesu, kdy se rétoričnost řeči vymyká z ruky a jako by začínala převládat nad standardní fyzikální, „časoprostorovou“, příběhovou nebo také psychologickou konzistencí světa, jako to vidíme v pasážích typu: „Dokonce i v košili má kapsy!“ pomyslel si Georg a řekl si, že by ho touto poznámkou mohl znemožnit před celým světem. Jen na okamžik na to myslel, neboť neustále vše zapomínal“. „Víš všechno tisíckrát líp!“ volal [otec]. / „Desetitisíckrát!“ řekl Georg otci posměšně, ale ještě v jeho ústech dostalo slovo smrtelně vážný přízvuk“ (IBID.: 55–56).

Dezorientující opakování se tedy připojuje k příznakům toho, že do fyzikální podstaty světa nebo možná lépe řečeno do dojmu stálosti, který fyzický svět za obvyklých podmínek vykazuje, pronikají *mechanismy ryze rétorické povahy*. Jako by (zdánlivě objektivní) svět pronikala a protrhávala jakási metaforická textura, takže svět, ve chvíli, kdy se stává pouze světem otce a syna (přítel jako spojující linka je z něj odstraněn), podstupuje implozi; jako by jakýsi podtlak tento svět vyprázdnil.

Otec konstruuje rétorickou past tak, že se ve chvíli jejího spuštění smrt stává jediným tématem, o kterém lze mluvit a ke kterému se všechna slova sbíhají. Mluvení se v této rétorické sféře rovná existenci a vystoupit odtud lze patrně pouze tehdy, když jeden z aktérů navždy zmlkne. Sféra však zůstává provizorní a slova slabá, neschopná druhému přímo vyrvat slovo a zahubit jej. Aby ke smrti skutečně došlo, je zřejmě třeba vrátit se z malého světa do velkého, obnovit kontinuitu, vystavit se věcem namísto slov. Právě to se podle našeho mínění děje v závěru: Georg se cítí být štván jako lovná zvěř z pokoje („Georg fühlte sich aus dem Zimmer gejagt“) a jako pohyblivá hmota zvířecího těla prchá po schodech dolů – otec po zániku malého světa napjatého v hádce mezi rodičem a dítětem, který mu dosud propůjčoval moc, padá na postel. Snad tak signalizuje obnovení původního spojitého diskursu úpadku, snad i jej v tomto „úderu“, doslova „šlaku“ („Schlag“), dostihla bezprostřednost smrti. Nonverbální „úder“ zní Georgovi v uších, to ale na věci nic nemění. Slova dozněla a jejich působení trvá, otcův pád znamená i to, že vyřčený rozsudek nemá kdo odvolat.

Začarovaný kruh, který pojí otce a syna jako dědice hříchu i původce výčitky, jež se ukazuje mít obousměrnou (a nekončící) platnost, vyjadřuje Kafka v pozdějším deníkovém náčrtu (z 15. února 1920): „Dědičný hřích, ono dávné bezpráví, jež člověk spáchal, spočívá ve výčitce, již člověk vznáší a nemůže v tom

přestat, že se mu událo bezpráví, že byl na něm spáchán dědičný hřích“ (KAFKA 1998: 234).

Zděšené zaklení služky na schodech („Jesus! rief sie und verdeckte mit der Schürze das Gesicht, aber er war schon davon“) chápeme jako teatrální předznamenání konce Georgova sestupu „jako po šikmé ploše“ („wie über eine schiefe Fläche“), signalizující jeho finální pokus o ustavení správného čtení události, již on sám propůjčuje alespoň minimální stupeň koherence jakožto její aktér. Služka tu působí jako činitel stojící ve vnější pozici vůči rétorickým strukturám, na kterých záviselo vynesení rozsudku z úst otce, proto se Georgovi při tomto pokusu nabízí ke spolupráci; „křesťanskost“ kletby v rodině, kterou máme s ohledem na autora tendenci považovat za implicitně židovskou, toto postavení služky ještě zdůrazňuje.¹⁸ Synův sestup z nejistot otcova pokoje k vodě totiž nemusíme číst jen jako vykonání rozsudku či jako sebevraždu, ale rovněž jako vydání se interpretaci a finálnímu rozhodnutí jiné instance – schopnostem těla, tíží hmoty anebo Bohu (to v případě pádu do řeky vychází nastejno). Právě zde se z ortelu stává ordálie, která nás od kontextu moderny odvrací ke „středověké“ situaci a k pokusům ke zjednání koherence posvátného textu (příběhu) a světa.

Georgův poslední výkřik o lásce k rodičům zaniká v „nekonečném provozu“ na mostě, který se jedním lidským zvoláním a jedním lidským aktem nedá zastavit (v protikladu k situaci nahoře v pokoji, kde rétorický vstup smrti reorganizuje celou situaci). Chápeme ho jako vzhledem ke světu marný, s ohledem na „Boží soud“ signifikantní mluvní akt, jímž Georg (stále pod vlivem otce) klade tvrzení, jehož pravdivost a platnost bude v ordálii přezkoušena. Otce jakožto soudce zbavujeme moci, ten pravý ortel vynese někdo jiný nebo se odehraje jinak: souběhem vnějších faktorů (výšky, úhlu dopadu, teploty vody) v „odkouzleném“ světě.

Skokem z mostu se „výborný cvičenec“ Georg vydává osudu, který neznáme. O dopadu těla nečteme nic, Kafka pozornost čtenáře poutá k provozu na mostě, právě následky dopadu by však pro čtenáře (pro čtenáře textu, pro hypotetické vyšetřovatele nehody) mohly nakonec posloužit jako klíč k příběhu: Pokud se Georg zachrání, bude mu navrácena moc, již projevoval na začátku příběhu, a možná již nebude zdánlivá. Pokud se jeho tělo roztříští, či pokud v souladu s rozsudkem (intencionálně?) utone, tělo se promění a rozsudek bude definitivně

18) Lze dodat, že zástupnost Georgovy oběti, kterou může výkřik služky čtený jako smysluplná náboženská výpověď implikovat, je rovněž něčím, co se ve středověkých příbězích o Božích soudech opakuje, když (typicky) za obviněnou slabou ženu svede boj silný muž. Právě tento mechanismus fascinoval již zmíněného Heinricha von Kleista, jak ukazuje např. CROSBY 1964.

potvrzen. Tuto informaci však nemáme – zbývá nám jen důkazní řízení opakovaného čtení.

Řečnická povaha konfliktu, která charakterizuje Ortel, tak vstupuje v napětí také s *psaností*. Všimněme si, že v jidišovém divadle (a ve zkušenosti převážně) má rétoričnost uplatňující se v hádkách a rodinných konfliktech mluvenou formu a z této formy vychází. Hádky je na mluvenosti vlastně stavěna (např. v tom smyslu, že výroky nelze ověřovat, protože nejsou zapisovány). Kafka zde pootáčí tuto konstelaci, když tuto mluvenou formu převádí do formy zápisu, psané formy, kde naopak lze provést „důkazní řízení“. Ze čtenářského pohledu využívá tuto vlastnost textu k dezorientaci i k tomu, aby čtenáře potenciálně přivedl k „právní konzultaci“ (nezapomínejme, že Kafka byl vzděláním právník), tj. v případě publikované povídky k opakovanému pozornému čtení.

Zpětně tak můžeme Kafkovu autorskou strategii vztáhnout k možnostem reprodukce, jaké se objevily v nových analogových médiích: totiž poukázat na kontrast v možnostech pohybu záznamem v analogových (ještě ne) médiích (typu gramofon a fonograf) a v médiu psaného a zejména tištěného textu. Zatímco analogový záznam je třeba pracně přetáčet či převíjet, místa v textu na papírovém nosiči typu sešitu nebo knihy lze konfrontovat skokově. (Odtud Kittlerova teze o revolučnosti kodexu ve vývoji mediálních technologií, místům v textu přisuzuje „soubor adres“.) Ve zpětném pohledu se rozpadá (tradičně chápaná) koherence narativu s tím, jak Kafka nápaditě využívá expresivních možností psaného/tištěného textu: Ty stojí v protikladu vůči možnostem mechanického, periodického opakování signálů, které poskytuje např. fonograf, když Kafkův text vytváří tlak na *interpretaci* psaného – respektive jeho významovou rekonstituci (jíž klade překážky, avšak neznemožňuje ji).

Vzájemnou závislost psanosti a mluvenosti spojuje Walter Benjamin v kontextu *Procesu* s napětím mezi existencí zákoníků a působením osudu, s vpádem praseveta či dávnověku („Vorwelt“):

„Zákony a psané normy jsou v prasevetě nepsanými zákony. Člověk je může bez nejmenšího tušení překročit, a tak propadnout trestu. Ale ať už trest postihne nevědomého člověka jakkoli nešťastně, jeho příchod nepředstavuje v právním smyslu náhodu, nýbrž osud, jenž se tu zjevuje ve své dvojnáznosti [...]: „samotný řád osudu podle všeho podněcuje a způsobuje tento přestupek, tento pád“ [...]. Vede nás to daleko před ustavení Zákona dvanácti desek do praseveta, nad nímž psané právo znamenalo jedno z prvních vítězství. Zde [v *Procesu*] stojí psané právo sice v zákonících, ale je tajné, a s oporou v něm vládne prasevět o to bezmezněji“ (BENJAMIN 2009: 274).

Neexistence souběžného soudního zápisu ze sporu, absence protokolu v Ortelu vede na obou stranách ke krajní obezřetnosti; proto si otec dává na synovy odpovědi „obzvlášť pozor“, proto Georgovy neprozřetelné repliky získávají ještě v ústech „smrtně vážný přízvuk“. Reálná existence textu s sebou však ani v tomto případě nenese vítězství psaného práva nad dávnověkem osudu, před nímž prcháme, a jemuž tak nevědomky spěcháme v ústrety, ani nestaví čtenáře – či autora – do rozhodčí pozice.

Právě v této souvislosti je pro Kafku důležité zachovat radikální *nerozhodnost zápisu*; text je předmětem doličným, ale takovým, který při obracení tím či oním směrem svědčí odlišně; v různé míře v prospěch či neprospěch jedné nebo druhé strany. Text musí zůstat vnitřně rozporným předmětem, obsahujícím současnou nutnost i nemožnost rozsudku. V tomto smyslu není již podřízen metafoře souměrného organického těla, ztrácí „hlavu i patu“ a jeho paradoxní textura se zaplétá sama do sebe.

Kde má tedy původ síla, ženoucí Georga k řece, kde se bere ona neúprosnost souzení? V jakém vztahu je návrat „středověké situace“ a zjištění, že náboženská určení,¹⁹ filozofická vysvětlení i vědecké poznání světa selhaly, nepostačují nebo se vzájemně vyvracejí? Vnější instance je *promítnuta dovnitř* situace (téměř dokonale vratkého vztahu otec – syn), avšak právě *pouze* ve svém aspektu síly (proto snad ona situace „padání“); lidská měřítko spravedlnosti zde postrádají smysl, a proto nelze rozeznat, je-li prací náhody, předurčeného osudu, svobodné, či Boží vůle, nebo snad imanentní duševní či psychické dynamiky.

Rozptyl pojmových rámců, fatální nevyváženost usuzování, nestálost věcí v čase, nic z toho nenachází vykoupení v literární tvorbě, v literárních dílech, přesto je tvorba poznamenána „stigmatem“ hledání. To se odehrává u vědomí nevyhnutelného paradoxu: Právě to, co by mohlo zajistit jinde nedostupnou soudržnost vztahu světa a já, rovnováhu vnímání a pojmání, vlastního souzení a souzení druhých, je současně tím, co tradičně pojatou textovou a narativní koherenci narušuje. Toto cosi je kontinuita psaní. V této kontinuitě se každé „dílo“ stává pouhým fragmentem, pouze tato kontinuita však vposledku může garantovat smysl. Psaní nestojí, nebo lépe řečeno, nemá stát proti „životu“; požadavky, jako jsou vstup do manželského stavu, založení rodiny, pracovní úspěch, však neklade pouze „vnější“ svět, ale vycházejí také z potřeb jedince,

19) Srov. např. Kafkovu poznámku ze Šířemských zápisků (25. února 1918): „Nebyl jsem uváděn do života rukou křesťanství, rukou arci již těžce klesající, jako Kierkegaard a nestačil jsem se chytit ještě posledního cípu odlétajícího židovského modlitebního pláště jako sionisté“ (KAFKA 2003: 342).

jsou vlastními požadavky na sebe sama, a to dosažení ideální jednoty psaní a života znemožňuje.

Inkoherence „Kafkova typu“ se děje jako hybridní spojení nevývratné osudovosti se ztrátou koherence modelových rámců, jako koncentrace rozptylu, můžeme-li to tak říci. Není tedy určena jakousi anonymní absurditou, o níž se u Kafky často mluví. Fragmentárnost se stává současně rubem kontinuity psaní i symptomem prolomení bariéry mezi literaturou a životem. Cokoli může nést osudový význam, přestože zachycujeme pouze zlomky celku nebo neověřitelné, vzájemně se vyvracející verze událostí a souvislostí. Usilování o interpretaci – života i textu – tak s sebou nese fatální existenciální důsledky. Nic jiného patrně nezbývá.

Publikace vznikla v rámci výzkumného záměru Ústavu pro českou literaturu Akademie věd České republiky, v. v. i., (RVO: 68378068). Při práci na textu byly využity zdroje výzkumné infrastruktury Česká literární biografie (kód ORJ: 90 136).

PRAMENY

CAESARIUS VON HEISTERBACH

1901 *Die Fragmente der Libri VIII Miraculorum*, ed. Alois Meister (Rom: Herder – Spithöver)

GOTTFRIED VON STRASSBURG

2004 *Tristan*, ed. Karl Marold, unveränderter fünfter Abdruck nach dem dritten (Berlin – New York: De Gruyter)

KAFKA, Franz

1996 *Dopisy Otlle a rodině*, přel. Vojtěch Saudek (Praha: Aurora)

1997a *Proces*, přel. Josef Čermák (Praha: Nakladatelství Franze Kafky)

1997b *Deníky 1909–1912*, přel. Josef Čermák (Praha: Nakladatelství Franze Kafky)

1998 *Deníky 1913–1923*, přel. Věra Koubová (Praha: Nakladatelství Franze Kafky)

1999 *Deníky z cest*, přel. Věra Koubová (Praha: Nakladatelství Franze Kafky)

2003 *Povídky II. Popis jednoho zápasu a jiné texty z pozůstalosti*, přel. Jiří Stromšík (Praha: Nakladatelství Franze Kafky)

2006 *Povídky I. Proměna a jiné texty vydané za života*, přel. Vladimír Kafka (Praha: Nakladatelství Franze Kafky)

2007 *Dopisy přátelům a jiná korespondence*, přel. Věra Koubová (Praha: Nakladatelství Franze Kafky)

LITERATURA

ANDERSON, Mark

1992 *Kafka's Clothes. Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle* (Oxford: Clarendon Press)

ANGENENDT, Arnold

2002 „Das Wunder – Religionsgeschichtlich und Christlich“, in HEINZELMANN, Martin – HERBERS, Klaus – BAUER, Dieter R. (eds.): *Mirakel Im Mittelalter. Konzeptionen, Erscheinungen, Deutungen* (Stuttgart: Steiner), s. 95–113

AURELIUS AUGUSTINUS

2004 *Křesťanská vzdělanost – De doctrina christiana*, přel. Jana Nechutová (Praha: Vyšehrad)

BATTS, Michael S.

2003 „Gottfried’s Strasbourg. The City and Its People“, in: HASTY, Will (ed.): *A Companion to Gottfried von Strassburg’s Tristan* (Rochester, NY: Camden House), s. 55–69

BENJAMIN, Walter

2009 „Franz Kafka“, in IDEM: *Výbor z díla I. Literárněvědné studie*, přel. Martin Ritter (Praha: OIKOYMENH), s. 271–298

2016 *Původ německé truchlohry*, přel. Martin Pokorný (Praha: Malvern)

BROD, Max

1994 *Život plný bojů. Autobiografie*, přel. Bedřich Fučík a Hana Žantovská (Praha: Nakladatelství Franze Kafky)

2000 *Franz Kafka. Životopis*, přel. Josef Čermák (Praha: Nakladatelství Franze Kafky)

BÜRGER, Peter

1974 *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt am Main: Suhrkamp)

BURGWINKLE, William E.

1997 *Love for Sale. Materialist Readings of the Troubadour Razo Corpus* (New York – London: Garland)

CARY, Phillip

2008 *Outward Signs. The Powerlessness of External Things in Augustine’s Thought* (New York: Oxford University Press)

CROSBY, Donald H.

1964 „Heinrich von Kleist’s Der Zweikampf“, *Monatshefte* 1964, roč. 56, č. 4, s. 191–201

ČERMÁK, Josef

2011 „Má povídka mě odmítá... Malý příspěvek k fragmentárnosti díla Franze Kafky“, *Svět literatury* 2011, roč. 21, č. 43, s. 117–124

DECKER, Frances L.

1982 „Gottfried’s Tristan and the Minnesang. The Relationship between the Illicit Couple and Courtly Society“, *The German Quarterly* 1982, roč. 55, s. 64–79

ELLESTRÖM, Lars

2010 „The Modalities of Media. A Model for Understanding Intermedial Relations“, in IDEM (ed.): *Media Borders, Multimodality and Intermediality* (London: Palgrave Macmillan), s. 11–48

ERNST, Ulrich

2006 „Text und Intext. Textile Metaphorik und Poetik der Intertextualität am Beispiel visueller Dichtungen der Spätantike und des Frühmittelalters“, in KUCHENBUCH, Ludolf – KLEINE, Uta (eds.): *Textus im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht), s. 43–76

FISCHER, Walter

1987 *Human Communication as Narration: Toward a Philosophy of Reason, Value, and Action* (Columbia, SC: University of Southern California Press)

FURST, Lilian R.

1985. „Reading Kleist and Kafka“, *The Journal of English and Germanic Philology* 1985, roč. 84, č. 3, s. 374–395

GRICE, Paul

1975 „Logic and conversation“, in COLE, Peter – MORGAN, Jerry L. (eds.): *Syntax and semantics 3. Speech Acts* (New York: Academic Press), s. 41–58

GRÖZINGER, Karl Erich

2014 *Kafka und die Kabbala*, 5., aktualisierte und erweiterte Auflage (Frankfurt am Main – New York: Campus)

HEIDSIECK, Arnold

1994 *The Intellectual Contexts of Kafka's Fiction. Philosophy, Law, Religion* (Columbia: Camden House)

JALUŠKA, Matouš

2019 „Božské komedie. Příběhy o zázracích a dějiny spásy“, in BAŽANT, Vojtěch – ŠORM, Martin (eds.): *Hranice smíchu. Komika a vážnost ve středověké Evropě* (Praha: NLN), s. 75–107

KERMODE, Frank

2007 *Smysl konců*, přel. Miroslav Kotásek (Brno: Host)

KITTLER, Friedrich

1995 *Aufschreibesysteme 1800/1900* (München: Fink)

2017 *Gramofon. Film. Typewriter*, přel. Tomáš Chudý (Praha: Karolinum)

KITTLER, Wolf – NEUMANN, Gerhard (eds.)

1990 *Franz Kafka. Schriftverkehr* (Freiburg im Breisgau: Rombach)

KRINGS, Marcel

2018 *Franz Kafka. Beschreibung eines Kampfes und Betrachtung. Frühwerk – Freiheit – Literatur* (Heidelberg: Winter)

KÜPPER, Peter

1985 „Die Verirrungen eines Landvermessers. Ueberlegungen zum Roman Das Schloss von Franz Kafka“, in ENKLAAR, Jattie – KÜPPER, Peter (eds.): *Kafka-Kolloquium. Utrecht, Mai 1984* (Amsterdam: Rodopi), s. 38–52

LATOURE, Bruno

1991 *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique* (Paris: La Découverte)

LINDINGER, Stefan

2013. „Gott hat gerichtet! – ? – Das Gottesurteil. Ein Motiv in Heinrich von Kleists Das Käthchen von Heilbronn und Der Zweikampf“, in LASKARIDOU, Olga – THEISEN, Joachim (eds.): *Nur zerrissene Bruchstücke. Kleist zum 200. Todestag. Athener Kleist-Tagung 2011* (Frankfurt am Main: Peter Lang), s. 75–88

MASSINO, Guido

2007 *Franz Kafka, Jizchak Löwy und das jiddische Theater. Dieses nicht niederzudrückende Feuer des Löwy*, přel. Norbert Bickert (Frankfurt am Main – Basel: Stroemfeld)

MEHIGAN, Tim

2013 „The Process of Inferential Contexts. Franz Kafka Reading Heinrich von Kleist“, in HIGH, Jeffrey L. – CLARK, Sophia (eds.): *Heinrich von Kleist. Artistic and Political Legacies* (Amsterdam: Rodopi), s. 69–85

MÜLLER, Richard et al.

2020 *Za obrisy média. Literatura a medialita* (Praha: Karolinum – Ústav pro českou literaturu)

NEUMANN, Sarah

2010 *Der gerichtliche Zweikampf. Gottesurteil – Wettstreit – Ehrensache* (Ostfildern: Thorbecke)

NEYMEYR, Barbara

2010 „Betrachtung“, in ENGEL, Manfred – AUEROCHS, Bernd (eds.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* (Stuttgart – Weimar: Metzler), s. 111–126.

NICOLAI, Ralf R.

1973 „Kafkas Stellung zu Kleist und der Romantik“, *Neophilologus* 1973, roč. 45, č. 1, s. 80–103

NIETZSCHE, Friedrich

1992 *Radostná věda*, přel. Věra Koubová (Praha: Československý spisovatel)

NOLTING-HAUFF, Ilse

1991 „Die Fantastische Erzählung als Transformation Religiöser Erzählgattungen (Am Beispiel von Théophile Gautiers La Morte Amoureuse)“, in MAURER, Karl – WEHLE, Winfried (eds.): *Romantik. Aufbruch zur Moderne* (München: Fink), s. 73–100

PASLEY, Malcolm

1989 „Kafka's Der Process. What the manuscript can tell us“, *Oxford German Studies* 1989, roč. 18, č. 1, s. 109–118

PROKOP, Josef

2020 *Les Vies des poètes provençaux de Jehan de Nostredame. Essai d'interprétation* (České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích)

REUSS, Roland

2011 „Running Texts, Stunning Drafts“, in CORNGOLD, Stanley – GROSS, Ruth V. (eds.): *Kafka for the Twenty-First Century* (Rochester, NY: Camden House), s. 24–47

RYAN, Judith

2002 „Kafka Before Kafka. The Early Stories“, in ROLLESTON, James (ed.): *A Companion to the Works of Franz Kafka* (Rochester, NY – Woodbridge: Camden House), s. 61–83

SIEGERT, Bernhard

1993 *Relais. Geschiehe der Literatur als Epoche der Post, 1751–1913* (Berlin: Brinkmann und Bose)

SCHILLEMEIT, Jost

2004 *Kafka-Studien* (Göttingen: Wallstein)

STEIGERWALD, Jörn

2008 „The Fairy-Tale, the Fantastic Tale“, in GILLESPIE, Gerald – ENGEL, Manfred – DIETERLE, Manfred (eds.): *Romantic Prose Fiction* (Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins), s. 325–344

STEINBERG, Justin

2019 „More than an Eye for an Eye. Dante's Sovereign Justice“, in GAIMARI, Giulia – KEEN, Catherine (eds.): *Ethics, Politics and Justice in Dante* (London: UCL Press), s. 80–93

TOOLAN, Michael

2013 „Coherence“, in HÜHN, Peter et al. (eds.): *The Living Handbook of Narratology* [online]. Created: 29. September 2011; revised: 1. October 2013 [citováno 15. 5. 2021]. Dostupné z: <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/69.html>

TOOM, Tarmo

2020 „Scripture in Augustine's De doctrina christiana“, in YATES, Jonathan – DUPONT, Anthony (eds.): *The Bible in Christian North Africa. Part I. Commencement to the Confessiones of Augustine (ca. 180 to 400 CE)* (Berlin – Boston: De Gruyter), s. 321–342

ULLYOT, Jonathan

2016 *The Medieval Presence in Modernist Literature. The Quest to Fail* (New York: Cambridge University Press)

VÍZDALOVÁ, Ivana

2002 „Jiří Mordechai Langer und seine Tore zur Identität“, in: WALLAS, Armin A. (ed.): *Jüdische Identitäten in Mitteleuropa. Literarische Modelle der Identitätskonstruktion* (Tübingen: Niemeyer), s. 111–118

VON CONTZEN, Eva

2017 „Unnatural Narratology and Premodern Narratives. Historicizing a Form“, *Journal of Literary Semantics* 2017, roč. 46, č. 1, s. 1–23

WAGENBACH, Klaus

1958 *Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend, 1883–1912* (Bern: Francke)

WAGNER, Eva Sabine

2020 *Narrativity, Coherence and Literariness. A Theoretical Approach with Analyses of Laclos, Kafka and Toulmin* (Berlin – Boston: De Gruyter)

ZANKER, Andreas T.

2016 *Greek and Latin Expressions of Meaning. The Classical Origins of a Modern Metaphor* (München: Beck)

Zischler, Hans

2004 *S Kafkou do kina*, přel. Lucy Topolská (Praha: Prostor)

Mgr. Matouš Jaluška, Ph.D., jaluska@ucl.cas.cz, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, Česká republika / Institute of Czech Literature AS CR, Faculty of Arts, Charles University in Prague, Czech Republic

Mrg. Richard Müller, Ph.D., muller@ucl.cas.cz, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Vysoká škola kreativní komunikace, Praha, Česká republika / Institute of Czech Literature AS CR, University of Creative Communication, Prague, Czech Republic



Toto dílo lze užít v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.