

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Anežka Petrželová

Sexualita a erotika v díle Franze Kafky

(Erotica and Sexuality in the Work of Franz Kafka)

Vedoucí práce: Mgr. Michal Topor, Ph.D.

Praha 2020

Srdečné díky patří vedoucímu této práce, Mgr. Michalu Toporovi, Ph.D., za jeho podnětné rady a připomínky a také za jeho velkou vstřícnost a podporu.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, 11. srpna 2020

Abstrakt

Východiskem této práce je vymezení titulních pojmů sexuality a erotiky coby možných klíčů k následné interpretaci románu *Zámek* Franze Kafky. Osou práce se stává několik elementárních tezí společně tvořících perspektivu, skrze niž je nahlíženo románové prostředí. Výchozí premisa zakládá představu zámku jako svrchovaného činitele rozkoše, ba dokonce samotného, ač neustále zapovídaného a nedosažitelného vyvrcholení. Tomu odpovídá sadomasochistická struktura představeného prostoru. Po vymezení východisek pojmoslovných, metodologických i obsahových se práce soustředí na oblast sakrálního fetišismu, kde se sbíhají dva koncepty společně generující specifickou formu přitažlivosti, dále se zabývá okruhem ženských postav a jejich specifik. Pozornost je věnována rovněž erotickému motivu služek, vábivé ošklivosti, tělesné blízkost a odcizení, homosexuální přitažlivosti, absenci soukromí a intimního života. V závěrečné kapitole věnované postavě hostinské jsou usouvztažněny průběžně traktované linie módního fetišismu, významu oděvu a kontaktu s tělem.

Klíčová slova: sexualita, erotika, Franz Kafka, *Zámek*, sadomasochistická struktura, fetišismus, intimita

Abstract

The basis of the thesis is the specification of the main terms of sexuality and eroticism as the possible clues to the interpretation of Franz Kafka's novel *The Castle*. The focal point of the thesis are several fundamental propositions creating a perspective which a novelistic setting could be seen through. The initial assumption gives the idea of a castle as an absolute factor of pleasure and even as the climax itself albeit constantly forbidden and unavailable. The sadomasochistic structure of the aforementioned setting corresponds to this. After determination of the terminological, methodological and semantic basis the main focus is on the area of sacral fetishism where the two concepts collectively generating a distinctive form of attraction converge. The thesis is focused on the circle of female characters and their specificities as well. The consideration is also given to an erotic motif of female servants, tempting ugliness, physical intimacy and estrangement, homosexual attraction, the absence of privacy and private life. Continuously analysed lines of fashionable fetishism, importance of clothing and the contact with a body are put in to mutual relations in the final chapter dedicated to the character of the landlady.

Key words: sexuality, erotica, Franz Kafka, *The Castle*, sadomasochistic structure, fetishism, intimacy

Obsah

1	Úvod.....	7
1.1	Pojmosloví.....	8
1.2	Vypravěčské hledisko.....	9
2	Zámek jako ne-přítomný úběžník sadomasochistického prostoru.....	10
3	Sakrální fetišismus.....	12
3.1	Barnabáš.....	12
3.2	Děvče ze zámku.....	15
4	Ženské postavy.....	17
5	Frída.....	22
5.1	Sexuální akty.....	26
5.2	Pomocníci neboli absence soukromí.....	29
6	Pepina.....	32
7	Olga a Amálie.....	37
8	Hostinská.....	40
	Závěr.....	42
	ODBORNÁ LITERATURA.....	44

1 Úvod

Pohromadě to všechno udržuje jen mocný stín zámku. (Stach 2018: 426)

V prostoru vyrůstajícím z textu Kafkova románu *Zámek*¹ jako by vše bylo v područí jediné moci – zámecké entity. Ta, zastoupena jednotlivými úředníky, drží pohromadě a v chodu svébytný útvar vesnice rozkládající se pod ním. Jako by k „zámku“ byly nakonec obráceny všechny hierarchické mocenské vztahy ve vesnici, prostoupeny navíc, zdá se, výrazně sadomasochistickou strukturou. Všechny postavy románu jsou zámkem nějak ovlivňovány, jsou mu podřízeny. Mnohdy se navíc zdá, že se jeho dominanci, síle a převaze podrobují s masochistickým potěšením, jsou k němu (či k jeho prostředníkům) nezvratně přitahovány ohromnou silou, mechanismem, z kterého nelze uniknout. Celý tento systém jako by tedy byl organickým soukolím, z něž není možno vystoupit. Kdo jednou do vesnice vstoupí, už ji neopustí. Je to svět sám o sobě a pro sebe.

Max Brod zastával názor,² že Kafka *Zámek* dokončil, přestože svůj závěr nikdy nepřenesl na papír. Dle jeho názoru se měl K. dostat na zámek v den své smrti. To by odpovídalo metafoře zámku jako smrti – konce (její oprávněnost je posilována mj. i ustavičnou K-ovou únavou a rovněž tím, že smrtí končí mnoho autorových děl).³ V perspektivě nastolené pojmy sexuality a erotiky se však nabízí i jiná interpretace mocenské instance – zámek lze chápat jako vyvrcholení, (finální) rozkoš, koncentrovanou slast a zcela explicitně – orgasmus. Ostatně – zámek (rozuměno fyzická budova) stojí na kopci, jinými slovy na úplném vrcholu.

¹ Román *Das Schloss* vznikl v roce 1922, německy byl vydán o čtyři roky později, ovšem ve zkrácené podobě, již připravil Max Brod. V češtině vyšel – na základě Brodovy edice – poprvé roku 1935 v překladu Pavla Eisnera. Svou práci opírám o jiný, pozdější český překlad, poprvé uplatněný ve svazku z roku 1969 (přel. Vladimír Kafka, doslov Eduard Goldstücker. Praha, Odeon), poté, s úpravami, také v rámci české edice Díla Franze Kafky (srov. k tomu Nekula, Marek: Ediční poznámka, in F. Kafka: *Zámek*, přel. Vl. Kafka. Praha, Společnost Franze Kafky 1997 /sv. 6/, s. 351–356). Právě k tomuto vydání z roku 1997 v průběhu svého výkladu odkazuji.

² Fromm, Waldemar: *Das Schloss*. In.: Engel, Manfred – Auerochs, Bernd (eds.): *Kafka Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. J. B. Metzler, Stuttgart 2010, s. 302.

³ Srov.: „[T]he castle point towards God“ (Boa 1996: 244); Brodova náboženská interpretace Kafkova románu, v níž zámek představuje samu Boží existenci, byla ve své době kanonická a v jistých místech má styčné body s výkladem, který se snažíme předložit zde (viz kapitola Sakrální fetišismus níže) – nicméně blíže se jí zde věnovat nebudeme.

Těžištěm následujících kapitol bude interpretace románového fragmentu *Zámek* z perspektivy, již nabízejí pojmy sexuality a erotična. Odtud vyplývá několik elementárních (zčásti již naznačených) premis, o které se budu opírat a jež je třeba prověřit. Primárně se zaměřím na již nastíněnou základní myšlenku sadomasochistické struktury Kafkova textu v jejích variacích a přeryvech, s nosnou polaritou v pojmech dominance a submise a s tematickou dominantou v zámecké instanci jako zdroji (možného) potěšení, či dokonce rozkoše, ba samotného vyvrcholení, zároveň jako objektu neustále oddalované či zapovídáné slasti. Speciální pozornost bude v tomto rámci věnována motivům voyeurismu, absence soukromí a intimity, fetišismu, respektive erotické fascinace vztahy oděvu a těla, dále pak momentům/detailům homosexuální přitažlivosti, špíny, vábivé ošklivosti, kontaktu lidských těl, protikladu tělesné blízkosti a odcizenosti či figurám služek.

1.1 Pojmosloví

Hned napočátku je třeba blíže vymežit pojmy sexuality a erotiky (sadismu/masochismu, fetiše). Michel Foucault v trojsvazku *Dějiny sexuality* sleduje historické utváření a fungování svébytného konceptu sexuality ve společnosti, potažmo v komunikaci a současně možnost či nemožnost o sexualitě mluvit. Sexualitu zde definuje mj. jako „spatření sebe sama jako subjektu touhy“ či jako moment, kdy „v sobě člověk rozpoznává bytost žádostivou“ (Foucault 2003: 12, 13). Budu z tohoto pojetí vycházet a chápat tedy sexualitu jako projevení erotických zájmů a tužeb s důrazem na vlastní sebereflexi.

Se subjektivním prožitkem je úzce spjat i pojem erotiky, který na sémantické rovině jedinečnost individua značně akcentuje. Pojem erotika pojímá množinu rozličných entit, jejichž charakter se liší v závislosti na jednotlivci, které jsou obdařeny erotickým potenciálem se schopností vyvolat touhu po sexuálním naplnění. Erotika je tedy jakýmsi stimulem a současně projevem vlastní sexuality.

Pojmy fetiše/fetišismu, resp. sadismu a masochismu jsou jistě primárně součástí psychologické či medicínské, psychiatrické rozpravy, současně jsou však komplikovaně vepsány do širší kulturní, a tedy i literární tradice a její literárněhistorické a filozofické reflexe. Fetišismus lze spolu s Grahamem McCullochem chápat jako „an extension of one's sexuality, and is defined as interest in objects, body parts or situations, not traditionally viewed as sexual“, sadismus a masochismus jako „the act of deriving pleasure, chiefly sexual

gratification, from exacting pain, suffering, or humiliation upon others and oneself“ (McCulloch: 1, 2). V konfrontaci s textem a světem Kafkova románu bude však třeba – zdá se – oblast předmětů s fetišismem tradičně spojovanou (typicky specifické kusy oděvu) stejně jako představu sadomasochistických zálib přinášejících erotickou rozkoš přenést i na sféry obecnější a abstraktnější.

1.2 Vypravěčské hledisko

Interpretaci Kafkova románu podstatně podmiňuje specifický způsob vyprávění, tedy problém hlediska vypravěče, vypravěčské perspektivy a fokalizace. Následující odstavec se tedy bude ve stručnosti věnovat vyjasnění této naratologické problematiky a důsledkům, které s ní souvisejí.

Kafka začíná pracovat na *Zámku* v lednu 1922 a po třetí kapitole se rozhodne pro změnu vypravěčské perspektivy. Přepisuje tedy již hotový text z první osoby do třetí (srov. Nekula 1997). „Kafkovu transpozici ich-formy rukopisné verze první kapitoly románu *Zámek* do er-formy lze chápat jako obměnu hrdiny K. z postavy vypravěče do postavy reflektora. Jako reflektor se K. vymyká nároku čtenáře na vysvětlení nesčetných nevysvětlitelných a mysteriózních okolností, jež zde hrdinu obklopují stejně jako hrdiny ostatních Kafkových románů“, konstatuje Franz Karl Stanzel (1988: 191). Výše popsaná změna vypravěčské perspektivy měla za následek mj. útlum zjevné subjektivity – pocitů a emocí hlavního protagonisty –, jistou depersonalizaci sledovaných sexuálních aktů a prožitků, „přestrukturování míst nedourčenosti, které ještě zdůrazňuje obecnou tendenci tohoto románu zobrazovat bezejmennost všeho osudového“ (tamtéž). Byť je vyprávění formálně koncipováno do 3. osoby, nejedná se zde o er-formu v klasickém slova smyslu. Svěbytná narativní perspektiva, kterou autor nakonec volí, totiž umožňuje neustálou oscilaci mezi pomyslnou figurou vypravěče a perspektivou postav – čili je do jisté míry limitována jejich vlastní subjektivitou. A právě toto faktické kolísání mezi perspektivami vede ke konstantní čtenářově nejistotě. Jinými slovy, veškeré výpovědi a fakta, která se dozvídáme, jsou částečně relativizovány tím, skrze koho je momentální situace nahlížena. Lze tedy říci, že žádná tvrzení, charakteristiky postav ani definice jednotlivých vztahů vyplývajících přímo z promluv v textu nelze brát jako obecně platné, neboť vždy se vykládá někým, někomu a za nějakým účelem. To je zásadní rámeček a limit pro jakákoli tvrzení o povaze světa, jež Kafka v *Zámku* vystavěl.

2 Zámek jako ne-přítomný úběžník sadomasochistického prostoru

Kafka's fictional universe is sadomasochistic (Schaffner 2012: 198)

Teze Anny Kathariny Schaffner si nárokuje obecnou platnost, pokusme se ji nicméně vztáhnout jen k *Zámku*. Na zámku podle všeho nesedí jedinec, který by dirigoval veškerá dění, mocenská síla je v kolektivu – ve všech tamních úřednících a současně v žádném z nich. Roberto Calasso tyto úředníky nazývá archonty. „Archonti podléhají erotické obsesi [...]. V poetičtější a neurčitější podobě [v porovnání se soudci v *Procesu*] se s touto obsesí setkáváme u zámeckých úředníků, kteří čekají jen na to, až je strany uprostřed noci zaskočí a přemohou. Celý svůj život tráví donucováním, a tak touží být sami k něčemu donuceni“ (Calasso 2008: 22). Právě tato dvojakost, o níž zde Calasso možná trochu odvážně hovoří, je výsostně sadomasochistické povahy. Většina protagonistů takým či onakým způsobem má nebo navazuje vztahy jednak mezi sebou navzájem, jednak se zámek, z nichž následně vzniká základní osnova. Jako by tu neexistovaly vztahy vně této osnovy.

Existuje tu, zdá se, přítom určitá hierarchie: ti, kdo se zdají mít k zámku blíž, fungují ambivalentněji, mohou působit utrpení, ponížít, avšak také tíhnout k potěšení z podstoupené strasti. Mezi vesničany převažuje zobecněně spíše záliba v masochismu, Schaffner navíc toto tíhnutí spíná s inklinací homoerotickou („The act of submitting to these authorities is frequently invested with homoerotic masochistic pleasure“, Schaffner 2012: 198). Je to však ještě složitější. Podle Deleuze a Guattariho se problém moci (a touhy po ní) u Kafky nevyčerpává pojmem sadomasochismu: „Každé soukolí odpovídá jedné pozici touhy a všechna soukolí a pozice komunikují ve sledu kontinuit [...]. Všechno je touha, každá linie je touhou, pro ty, kdo disponují mocí a postihují, i pro obžalované, kteří mocí trpí a jsou postihováni [...]. Bylo by zjevným omylem chápat zde touhu jako touhu po moci, touhu postihovat nebo být postihován, jako sadistickou a masochistickou touhu. [...] Neexistuje žádná touha po moci, moc sama je touhou“ (Deleuze – Guattari 2016: 103–104). Nicméně, touha tak může gradovat právě i ze slasti přivozené účasti v tomto soukolí. Je tedy možné interpretovat sadomasochistickou touhu přítomnou napříč textem *Zámku* jako touhu po tom, stát se součástí zámeckého aparátu, splynout s ním? „Touha po moci, kterou člověk cítí, není nic jiného než jeho fascinace kolečky, chuť uvést do pohybu některá z těchto soukolí, být sám jednou z nich...“ (tamtéž: 104). Vzniká uvnitř zámku a mechanismu, který je k němu vztahován, syntéza dvou kontrastujících veličin, touhy sadistické a masochistické? Kde je vlastně místo zámku v tomto soukolí, nachází (erotické) potěšení sám v sobě, ve svém vlastním fungování? To, co se děje uvnitř zámku, potažmo i zámek samotný, je nám

zprostředkováno pouze pohledem a řečmi z vesnice. Není tedy nakonec jen ona zámek a vztahy v ní pak pouze – byť účinnou – projekcí poměru k domnělé a vytoužené autoritě zámku?

Pokud jsou veškeré K. styky jen prostředkem k dosažení vytčeného, tedy kontaktu se zámek, lidské subjekty jsou degradovány na pouhé nástroje, jež ho mají přivést k vyvrcholení či alespoň uspíšit cestu k němu. Jediným cílem je dostat se na zámek, tedy na vrchol. Roberto Calasso dokonce tvrdí: „Sex je pro něho jeho jediná možná lingua franca“ (Calasso 2008: 48). Milování i jakákoli tělesná intimita by pak sloužily jako způsob komunikace, jako zdánlivé spojení, snaha dosáhnout zámku či přinejmenším jeho stínu. Přitom jako by si K. pohyby a intervence nakonec vystačily s pouhým drážděním, které mu vždy dá pouze naději nebo její náznak, avšak nikdy ho k samotné extázi nedovede – „cesta ze vsi nikdy nedovede k zámku, odkloní se jiným směrem ještě před ním a pokračuje dál kolem něj, aniž se k němu přiblížila. [...]“ (tamtéž: 37).

3 Sakrální fetišismus

3.1 Barnabáš

Indexem této homosexuality jsou slavné a Kafkovi tak drahé přiléhavé oděvy: Arthur a Jeremiáš, dvojníci ze Zámku střežící milostný život K. a Frídy, se ženou kupředu „oděni do přiléhavých oděvů“; nižší služebnictvo nenosí livreje, nýbrž šaty, které těsně přiléhají, sedlák nebo řemeslník by takové nemohl potřebovat; Barnabášova touha prochází fází intenzivní touhy po krátkých přiléhavých kalhotách, a jeho sestra Olga mu také takové ušije. (Deleuze – Guattari 2016: 126)

V rámci sledu erotických vztahů a kontaktů lze číst i Barnabášovu figuru, již už Deleuze a Guattari vplekli do sítě homoerotické. K. je mužem, který mu přinesl dopis ze zámku, okouzlen, Barnabáš jej náhle vytrhuje z trudnomyslnosti probuzené absolvovanými nepříjemnostmi. „Vtom skupinu sedláků odzadu rozdělil rychlý krok jakéhosi muže, který se před K. uklonil a předával mu nějaký dopis“ (Kafka 1997: 28). Jako by se rázem veškeré hemžení lidských těl zpomalilo a všechna pozornost se koncentrovala na přicházejícího posla. „K. podržel dopis v ruce a pohlédl na muže, který mu v tom okamžiku připadal důležitější. Byl velice podobný oběma pomocníkům, stejně štíhlý jako oni, stejně přiléhavě oblečený, též stejně čiperný a hbitý jako oni, a přece docela jiný“ (tamtéž 1997: 29). K. vábí ten muž k pohledu víc než úřední list, tolik mu Barnabáš učaroval. Z čeho však jeho kouzlo pramení? Barnabáš je prosycen jakousi zámeckou esencí, ať už mu ji propůjčuje vzkaz, který přináší a jenž se zdá být vlastně přímým spojením se zámkem, či právě specifický oděv: „Byl skoro celý v bílém, šaty asi nebyly z hedvábí, byl to zimní oděv jako každý jiný, ale přitom jemný a slavnostní jako hedvábný šat.“ (Kafka 1997: 29) „Není to jenom sebeklam K., nýbrž i jeho ošálení, neboť lesklé roucho ho svádí“, konstatuje Hans Dieter Zimmermann (2009: 157).

Barnabášovy rysy jsou do jisté míry androgynní. Z celé jeho rodiny je to právě on, kdo působí nejzranitelněji, a tato křehkost je ještě autentičtější v kontrastu se statnými „Barnabáškami“ (Calasso 2008: 58). Mužské a ženské rysy v něm tvoří dokonalou syntézu mužnosti a čisté nevinnosti: „Jeho rty se při mluvení mužně, a přitom jemně otíraly a zavíraly“ (Kafka 1997: 29). Tuto nepošpiněnost podtrhuje bělost jeho oděvu, který K. evokuje zámek a připomíná mu ženu s kojencem, kterou viděl u koželuha. Ona fascinace hraničící až s uhranutím, jež K. prožívá při prvním střetnutí, jednak s ní, jednak s Barnabášem, je jedinečná a zpravidla k ní nedochází při setkání se opačným pohlavím (výjimkou je pouze ona žena ze zámku). „Much like the encounters between Frieda and K. in

Das Schloß, one of which takes place on a filthy, beer-stained pub-floor, it contrasts starkly with the spiritual purity of same-sex erotic moments, such as when Karl plays with the stoker's hand or when K. admires Barnabas' tight, white outfit.“ (Schaffner 2012: 200).

Postava Barnabáše přitom sama nevyzařuje žádnou erotičnost, zdá se být až asexuální. Přitažlivost mezi ním a K. je čistě jednostranná, Barnabáš zůstává v tomto vztahu dokonale pasivní. Jakákoli vřelost a laskavost odbývající se směrem ke K. jsou pouze projevem úslužnosti (viz např. Barnabášovo ponížené a úctyplné gesto úklony). Oproti tomu K. je skutečně očarován – „Ach, tady jsi,“ řekl K. bez důvodu, jen z radosti, že Barnabáše vidí“; „[...] ale příjemný pocit z Barnabášovy přítomnosti trval“ (Kafka 1997: 32).

„Mluvil mužně a přitom jemně“ – zkrátka jako anděl, z latinského angelus – posel“, píše Zimmermann (2009: 157). Určité detaily ukazují na přítomnost jistých sakrálních motivů obsažených právě v této figurě: na možnost chápat Barnabáše jako nebeského posla či anděla strážného. Zdálo by se, že takovéto motivy by poněkud tlumily (homo)sexuální aspekt. Není nakonec ona zmíněná přitažlivost spíše (a pouze) sakrálním momentem a přirozeným uchvácením ze setkání s kýmisi „svatým“?

Tento zdánlivý rozpor či protiklad lze však vyložit bez popření jednoho nebo druhého momentu, připustíme-li, že se erotická přitažlivost s fascinací posvátnem může protínat; tak se také ve fetišistickém vztahu k Barnabášovu oděvu může sbíhat aspekt sakrální s erotickým, ostatně – tuto tezi lze nakonec vztáhnout i na zámek, s nímž si K. Barnabáše spojuje, i ten může být chápán i jako objekt touhy náboženské. „[...] pozemská stavba – co dokážeme my stavět jiného?“ Tak se píše o věži v jeho rodné vsi. Je tedy zámecká věž nadpozemskou stavbou?“ (Zimmermann 2009: 148).

Obě entity (sakrální a zámecká) jsou typicky spojeny s určitým místem – v případě zámku je tento prostor konkrétně definován zámeckým návrším. „Topographically, the castle rises above the village and may represent a transcendent order towards which the village aspires, as the soaring church spire at home gestured towards God“ (Boa 1996: 244).⁴ V obecnější rovině jde o prostor nahoře a ona entita je zde mnohdy spíše tušena než fakticky přítomna – „Bylo už pozdě večer, když K. dorazil na místo. Vesnice ležela pod hlubokým

⁴Boa dále podrobněji představuje dva protichůdné tábory – interprety analyzující zámek jako symbol transcendence a jejich oponenty vidící v entitě naopak popření této transcendence či přesněji řečeno odhalení její iluzornosti. Píše rovněž o nesčetných a různorodých výkladech Kafkova *Zámku*, jejichž detailní mapování není tématem této práce.

sněhem. Zámecké návrší nebylo vidět, obklopovala je mlha a tma, ani nepatrný záblesk světla nepřipomínal velký zámek. Dlouho stál K. na dřevěném mostě vedoucím od silnice ke vsi a díval se nahoru do zdánlivé prázdnoty“ (Kafka 1997: 7). Dále jsou obě něčím tajemným, mystickým. Jejich moc je zprostředkovávána pozemskými sluhy, vyznavači. V K.-ově vztahu k Barnabášovi i k zámecké entitě tak zřejmě dochází k souběhu erotického a sakrálního významu, jenž umocňuje jejich atraktivitu.

K. tenduje k fyzické blízkosti a k letným dotekům ani ne pár hodin poté, co se potkají. Rozčarovávanému Barnabáši podává na rozloučenou ruku, načež za ním vybíhá do nehostinné, zimní krajiny, aby si vymohl ještě nějaký čas v jeho blízkosti, chytá ho pod paží, nechá se jím vléct nocí a předpokládá, že s ním dosáhne zámku, a to nejkratší a přímou cestou. Zde už tedy původně bezprostřední a nemotivovaná Barnabášova přitažlivost získává nový instrumentální rozměr. Namísto toho se však K. objeví v chalupě Barnabášovy rodiny a je krajně rozhořčen – „Tak to tedy bylo nedorozumění, prachsprosté, ubohé nedorozumění a K. mu úplně podlehl. Dal se okouzlit Barnabášovou přílehou, hedvábně lesklou kazajkou, kterou si teď Barnabáš rozepjal a pod níž se objevila hrubá, špinou zašedlá, vyspravovaná košile na mohutné, hranaté hrudi čeledína“ (Kafka 1997: 38). K. je zklamán, neboť jeho vzrušení patrně pramenilo netoliko z Barnabáše samotného, nýbrž z toho, co představoval a symbolizoval jeho, totiž poslův, oděv. Popis mohutnéhranatéhrudi čeledína jako by byl vytržen z klasické červené knihovny, avšak pro K. jsou tyto rysy nežádoucí, neboť popírají onu transcendentální entitu, již Barnabáš vyzařoval. Vznešená čistota ustoupila hrubé maskulinitě, která je fádni a profánní. Odtud již K. vnímá posla jinak. Stejně jako se většina protagonistů dynamicky vyvíjí napříč textem, tak Barnabáš pozvolna přichází o svou prvotní atraktivitu.

Při druhém setkání se ještě zdá, že mu K. odpustí. Radostně ho vítá, avšak jeho pozornost už není plně orientována na toho, kdo dopis přináší, jako kdysi, nýbrž na dopis sám: poslovo kouzlo vyprchalo. Barnabáš ztratil auru potenciálního milostného objektu: zbyl (ne)funkční prostředník mezi K. a vytouženým zámkem. Tato skutečnost může být dokladem toho, že erotickým cílem nejsou žádní jednotliví lidé (neboť ti v důsledku nejsou schopni K. poskytnout milostné potěšení), nýbrž zámek jako jediný činitel slasti či slast sama. Fyzické osoby pak sehrávají pouze roli jakýchsi spojnic a K-ova libost a zájem o ně se přímo odvíjejí od toho, jak mu jsou či nejsou v tomto ohledu schopni prospět:

...těžce na něho dolehlo, že mu Barnabáš zjevně nerozumí, že se jeho kazajka v poklidných časech pěkně leskne, ale když jde do tuhého, nenajde se u něho pomoc, jen němý odpor, proti němuž se nedá bojovat, protože sám je bezbranný, jen jeho úsměv září, avšak pomáhá stejně málo, jak málo svedou hvězdy nahoře proti té vichřici tady (Kafka 1997: 135).

Barnabášova atraktivita dál už jen probleskuje, avšak pouze sporadicky a vždy podmíněna novou nadějí na možný styk se zámekem. „[...] když si podali na rozloučenou ruce, dotkl se ještě K-ova ramene. K. bral ten dotyk – s úsměvem ovšem – jako vyznamenání, jako by teď bylo všechno zase jako tenkrát, když Barnabáš poprvé v plném lesku vstoupil mezi sedláky do lokálu“ (Kafka 1997: 138). Vedle motivu sakrálního lze v Barnabášově postavě spatřovat rovněž motiv rytířský, pro nějž svědčí rovnou dva momenty. Za prvé onen dotyk K-ova ramene z výše uvedeného citátu vyvolává představu pasování do rytířského stavu, jenž je ještě umocněn zmínkou o tom, že K. ho bere jako vyznamenání. Barnabáš ostatně, jak čteme dále, poprvé vešel do lokálu v „plném lesku“, což evokuje, vedle významu glancu a působivosti, taktéž lesk rytířské zbroje. Tuto rytířskou zbroj pak Barnabáš v intimním prostoru svého domova odkládá a vyjevuje svou pravou podstatu v podobě „hrubé, špínou zašedlé, vyspravované košile“ (tamtéž: 38).

Jméno Barnabáš se překládá jako „syn útěchy“.⁵ K. do něj vkládá naději, která je však zklamána. Sehrává tak roli selhávajícího rytíře. V motivu zářivé zbroje se tedy setkávají oba zmíněné rozměry – sakrální a rytířský – formované do postavy archanděla Gabriela.

3.2 Děvče ze zámku

„Jakousi velkou škvírou, jedinou v celé zadní stěně světnice, pronikal, patrně ze dvora, bledý přísvit sněhu a dodával šatům ženy, která unaveně a pololežíc spočívala hluboko v koutě ve vysokém křesle, odlesku téměř hedvábného. Držela u prsu dítě... žena v lenošce ležela jako bez života, ani na dítě u prsu se nepodívala, hleděla do neurčita vzhůru“ (Kafka 1997: 18). Žena, jíž K. potkává v den svého příjezdu u koželuha, představuje první zámecký odlesk, jímž je oslněn. V intimní atmosféře plné výparů od horké kouřící vody za velkého prádla v stíněné a potmělé místnosti působí výjev snovým, až neskutečným dojmem. „K. se na ni dlouho díval, na ten neproměnný, krásný, smutný obraz [...]“ (Kafka 1997: 18).

⁵⁵Čerpáno z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Svatý_Barnabáš#Původ_jména.

K. je jí očiřarován, ale její atraktivita je jiného druhu než Barnabášova, přestože se mu tento krásný obraz při pohledu na něj později připomene. Přitažlivost oné ženy však není erotické povahy. Přestože v celém románu není jiné, která by byla označena za krásnou, K. nejeví pokušení se jí dotýkat a její blízkost ho spíše fascinuje, neuspokojuje. Co ji s postavou Barnabáše spojuje, je asexualita a pasivita, která je v tomto případě ještě umocněna. Dalším společným rysem je křehkost, zranitelnost – zde až do očí bijící a vystupňována unaveným, nemocným vzezřením. K. v ženě ze zámku shledává zalíbení v podstatě platonického rázu.

„Podívala se na K. unavenýma modrýma očima, hedvábný průsvitný šátek jí sahal až po půli čela, kojeneč jí spal u prsu“ (Kafka 1997: 19). Příznačný je opět hedvábný materiál. Zatímco Barnabášův oděv pouze vypadal jako hedvábný, šátek takový skutečně je – lze tedy říci, že tato skutečnost potvrzuje její nepředstíranou, faktickou příslušnost k zámku? Šátek jí zakrývá část obličeje, avšak zároveň je průsvitný. O to svůdněji může působit toto domnělé vytváření tajemna na způsob nějaké hry, která vlastně není hrou, neboť šátek zahaluje, ale zároveň i odkrývá. Po celou dobu, kterou K. stráví v chalupě, se očima neustále vrací ke krásné ženě, která svým vzezřením evokuje zpodobnění madony s děťátkem. Její zájem o kojence je přítom – zdá se – téměř nulový, žena jako by se oddávala výhradně své únavě a vůči dítěti, které jí spí u prsu, je netečná. Poté, co se k ní K. několikrát vrací pohledem, k ní znenadále přiskočí – „pro každého neočekávaně se K. jediným skokem obrátil a stanul před ženou v lenošce“ (Kafka 1997: 19) – jako by se obával, že posvátný a okouzující obraz zmizí. Představu snové vidiny podporuje i skutečnost, že ženě v lenošce nikdo kromě K. nevěnuje pozornost, ignorují její přítomnost, chovají se spíše tak, jako by tam ani nebyla. Přesto: jako by K. tím rychlým přiblížením přestoupil jakousi hranici: K. stihne pronést k ženě sotva jednu větu, načež je místními surově vyvlečen a vykázán z domu.

Signifikantní detail kojení jako by navozoval určitou důvěřnost, a říká-li žena sama, že je „děvčetem ze zámku“, může takové obnažení nabýt zvrstveného významu. (Zároveň žena tento fakt sděluje opovrřlivě, přičemž není zřejmé, zda pohrdání patří K. či vyslovenému.) Zdá se nicméně být nejbližším osobním kontaktem, který je K. schopen získat. Jako se v Kafkově románu nic neztrácí, i toto letmé setkání získá posléze na důležitosti v kapitole, v níž vysvítá, že žena je matkou Jeníka, a K. odtud začíná projektovat, jak by bylo možné chlapce a jeho matky využít (tato linie nakonec není dále rozvinuta a vyznívá do ztracena).

4 Ženské postavy

Muži jsou součástí hierarchie, jsou závislí na svých funkcích – se zámek jsou vázáni úředními vztahy, kdežto ženy spíše osobními. Muži obsazují většinu mocenských pozic, avšak jejich pohyby jsou korigovány ženami. – „[T]he castellan's son in Das Schloß is in love with and debases himself in front of Gisa, the cruelly indifferent schoolteacher [...]“ (Schaffner 2012: 199). Podobně pomocníci jsou věrní a úslužní spíše Fridě než K. (viz kapitola Pomocníci níže). Starosta je přímo závislý na své ženě Mici, byť to příznačně není jednoduše očividné. Zprvu se praví: „Tichá žena, skoro jako stín v zešeřelém pokoji s malými okénky zastíněném záclonami, přinesla K. židli a postavila ji před něj. [...]“ (Kafka 1997: 69). Avšak starosta sám konstatuje: „má žena je mi velkou oporou při těžké úřední práci...“ (tamtéž: 71) či „Mici je stejného mínění jako já, tak se to snad mohu odvážit říct. [...]“ (tamtéž 1997: 81). Není snadné říci, zda v tomto případě starosta své ženě vkládá slova do úst či si to ona skutečně myslí a on na její názor dá. Tuto inverzi pozic napřímo pojmenovává v rozhovoru s K. hostinská Gardena takto: „starosta je úplně bezvýznamná osoba. Copak jste to nepostřehl? Nemohl by ani den zastávat své místo nebýt jeho ženy, která všechno vede“ (tamtéž: 99).

„Vůbec první muži, které tu K. potká, jsou podřízení – brzy to vyjde najevo – ženám, které mají vedle sebe... Zcela jinak se prezentují ženy. Všechno, co se o nich ihned dovídáme, se sbíhá do jednoho bodu, a tím bodem je sex. [...]“, konstatuje – ačkoli příliš schematicky a paušálně – Calasso (2008: 48). Není to dokonce tak, že ženy vesnici vládnou? „Historiky o zámku jsou pro vesnici v letargii jejich dlouhých zim rozptýlením. Vyprávějí je převážně ženy, jež svými vzněty probouzejí senzibilitu vsi vůči zámku. Jejich potenciální intimní spojení s úředníky a s tím spojený nárok na poznání (Gardenino vcit'ování do Klammova idealizovaného obrazu) jim zajišťuje roli opatrovatelek vesnické sudby“, jak píše Libuše Moníková (2000: 72). Implikuje zde nejen myšlenku, že zámek je pouhý mýtus, ale – a to se zdá podstatné – mýtus stvořený vesnickými ženami. Ty v jejím pojetí vytváří určitý konstrukt, který jim dává možnost pasovat se v jeho rámci do strategických pozic (proklamováním styků s úředníky ať už jsou skutečné či nikoli), z nichž budou následně schopny přímých či nepřímých mocenských úkonů. „The narrative undermines the notion of an eternal mythic authority by showing how the village woman develop through time, gaining their authority by doing the dirty work for the officials in the castle, and then taking on the role of fearsome matriarch in the limited space available to them“ (Davies 2010: 266).

Nastíněnou (nad)vládu žen ve vesnici lze detekovat u většiny (ne-li u všech) ženských figur, jak naznačuje Schaffner. Asi nejzřetelněji je patrná u učitelky Gízy, u níž jsou zjevné známky záliby v přinášení utrpení. Dokladem toho může být její vztah se synem kastelána, Schwarzerem. Ten žije již nějakou dobu ve vesnici pouze z lásky ke Gíze. Během jejich vyučovacích hodin sedí na stupínku u jejích nohou. Jejich soužití vykazuje jednoznačnou asymetrii, v níž dominantním činitelem je žena: „tak se musel podřídít i temperamentní Schwarzer, musel chodit pomalu, mluvit pomalu, hodně mlčet“ (Kafka 1997: 184). Ovšem kastelánův syn si toto podrobení nechává líbit, ba dokonce mu zřejmě činí potěšení, „bylo však vidět, že je za to vše bohatě odměněn Gízinou prostou, tichou přítomností“ (tamtéž). Avšak sadismus se výrazně projevuje i v jejím chování vůči K., zejména při scéně, která se odehraje po první noci ve školní tělocvičně. Gíza K. osočí, že poranil její kočku a ukojí si na něm zlost „krvavým trestem“ – „ukázala mu tlapku, a než se nadál, škrábla ho kočičími drápy do hřbetu ruky; drápy byly sice tupé, avšak učitelka, neohlížejíc se tentokrát na kočku, přitlačila tak, že po nich zůstaly krvavé šrámy“ (tamtéž: 146).

Ačkoli totiž stojí mimo úřední směnu, mají ženy k zámku blíže než kterýkoli muž z vesnice. Dokáží – alespoň to tvrdí – navazovat a udržovat blízká, důvěrná spojení s úředníky. Zároveň – ženy spojuje to, že jsou těmito úředníky přitahovány – jako jakýsi *homme fatale* tu figuruje zejména Klamm. To vše je však nevytrhuje z podřízeného postavení vůči zámku a jeho zástupcům, v němž jsou stejně jako muži v pozici submisivní. Na rozdíl od nich však ony svým způsobem již zámku coby rozkoše dosáhly nebo se jí přinejmenším dotkly: intimní styk se členy zámeckého aparátu jim umožnil, řečeno s Deleuzem a Guattarim, stát se na chvíli součástí jednoho soukolí čili obsadit jednu pozici touhy. Na tomto setkání, respektive jednorázovém, případně opakovaném milostném potěšení lpí a možno říci, že na něm posléze zakládají celé své bytí. Až obsedantní adorace Klamma je u obyvatelk vesnice více či méně pravidlem. Velmi často je tato většinou již minulá, avšak utkvělá aféra spojena se lpěním na určitém artefaktu, který je s milovaným subjektem, ač třeba okrajově, spjat, je tedy fetišem. S takto z fetišizovaným předmětem se v textu setkáváme nejednou. Kupříkladu hned během prvních dnů na postu číšnice Pepina obdrží také takový důkaz náklonnosti – „jakýsi písař Bratmeier je do ní blázen, věnoval jí tento řetízek s přívěskem a do přívěsku dal svůj obrázek“ (tamtéž: 332). Věci, jež jsou nějakým způsobem spojeny zejména s Klammem, či potažmo se zámekem, nabývají charakteru artefaktu či suvenýru se symbolickým erotickým významem. Jako by chtěly a měly být dotýkány nebo vystaveny pohledu: „Mici,“ řekl starosta ženě, která ještě pořád seděla k němu přitisknuta a zasněně si

hrála s Klammovým dopisem, z něhož složila lodičku“ (tamtéž: 85). Hostinská Gardena tímto způsobem uchovává staříčkou fotografii posla, jehož prostřednictvím si ji Klamm kdysi dávno povolal – „Pohrávala si s třásněmi šátku. Teprve po chvílce vzhlédla, rukou si přejela přes oči a řekla: ‚I tenhle šátek a čepeček, to jsou tři mé upomínky na Klamma... bez těch tří věcí bych tady tak dlouho nevydržela, ba nebyla bych tu pravděpodobně vydržela ani den‘ [...]“ (Kafka 1997: 91). Jako Gardena ochraňuje své suvenýry, chová se výrazně ochranně k Frídě. Tuto starostlivost lze chápat i jako projev touhy dotknout se skrze Frídu přece jen ještě toho, co bylo. Snad jí její chráněnkyně připomíná funkci, kterou ona sama dříve zastávala a z níž se těšila. V prostoru vsi, a zejména v okruhu vesnických žen, totiž funguje jakási instituce Klammovy milenky. Ta patrně tkví spíše v bezmezném, absolutním poslušnosti než v reálných sexuálních stycích (vezmeme-li v potaz samu prkennou figuru věčně spícího hodnostáře, jeho zřejmě vysoký věk atp.) a nositelce titulu Klammovy milenky na oplátku přináší náležitou prestiž (jak si níže ověříme v kapitole věnované Frídě). Pro celé fungování vesnice je zároveň víc než příznačné, že tamní obyvatelé jsou dobře obeznámeni s tím, kdo se tímto titulem pyšní.

Erotické kontakty, styky s představiteli zámecké administrativy, mají přitom leda podobu románků, jsou vždy jen přechodné, byť se mohou opakovat. Odložené ženy se následně upínají ke znovupřijetí, čekají, až budou opět povolány. Pověstinou se toho nedočkájí, jsou pak uvrženy do jistého marného, frustrujícího očekávání, které jim však způsobuje masochistické potěšení – „a první, bolestné čekání na Klamma bylo pryč, pořád ještě tajně vyhlížela posla, ale se stále většími pochybnostmi...“, píše Moníková (2000: 85) o hostinské z hospody U Mostu. Jindy se onen vyhlášený kontakt neuskuteční ani jedenkrát jako v případě Pepiny, která se těší, až Klammovi dokáže svou převahu nad Frídou – „Ale proč nepřišel? Náhodou? Pepina si to tehdy také myslela. Oba ty dny ho čekala každou chvílí, i v noci čekala. ‚Teď Klamm přijde,‘ říkala si ustavičně, a pobíhala sem a tam jedině proto, že byla ze samého čekání neklidná a že ho toužila uvidět první, hned jak vejde. To opakované zklamání ji velmi unavovalo, snad proto nebyla tak výkonná, jak mohla být“ (Kafka 1997: 333).

Podle Deleuze a Guattariho mají v sobě Kafkovy ženy „část sestry, část služky, část kurvy“ (Deleuze – Guattari 2016: 118). „Proces a Zámek zmnožuje tyto ženy, které v sobě v různých podobách sdružují vlastnosti sestry, služky, kurvy. Olga, děvka zámeckých sluhů atd... Tyto tři vlastnosti odpovídají třem složkám únikové linie a třem stupňům svobody, svobodě pohybu, svobodě výpovědi a svobodě touhy“ (tamtéž: 119). Sloučením tří zmíněných

prvků vzniká jakýsi autorův ideální archetyp, manifestaci tří dílčích typů nalézáme jednotlivě ve třech hlavníchženských postavách *Zámku – Olze* v zastoupení sestry, služebné *Pepině* (zde doslovné) a *Frídě* jako kurvě –, přičemž se však zároveň všechny vzorce navzájem prostupují a s odvíjením textu proměňují své umístění, unikají v jednotlivých postavách jednoznačnému určení, stejně jako mate svým zjevem a chováním starostova žena, může se v K. očích proměnit *Frída*; okouzlení a vábivost jsou křehké: „sledoval její unavené pohyby. Bývala to svěžest a ráznost, co drobnému tělu dodávalo krásy; teď byla ta krása ta tam. Stačilo pár dní společného života s K.“ (Kafka 1997: 152).

Bylo řečeno, že zámečtí úředníci v čele s *Klammem* platí za *homme fatale*. Na tuto roli však kupodivu může dosáhnout také K.: „je pro ně ale bytost z románu, vane z něho vzduch jiného světa. Je tomu tak alespoň u žen. Jak u *Friedy*, tak u *Pepi* i u *Olgy*: odezva všech tří na K. je bezprostřední [...]. A K. je pokaždé, když na ně promluví, sebejistý a jde přímo k věci. [...]“ (Calasso 2008: 44). Přitom ale ani toto postavení – tak jako nic v *Kafkově* románu – není navždy. Věrnost *Klammových* milenek či třeba úslužnost pokojských může být pouze zdánlivá, resp. může skrývat určitý záměr, důvod, kontext, v němž K. hraje menší roli, než se má za to, neboť – mimo jiné – „nikdy nelze mít jistotu, zda podrobení neskrývá tu největší vzpouru. [...]“ (Deleuze – Guattari 2016: 150). Sexuální akty (přínejmenším milování s K.) sehrávají roli vzpoury proti systému – jde vlastně o jakési akty vzpoury. „Šukání je vlastně nejryzejší podobou svobody“, konstatoval *George Steiner* (2019: 107). Bezprostředně po prvním sexu v hostinci se *Frída* rozhodne nevyslyšet *Klammovo* volání – „S přímou vrozenou poslušností chtěla už *Frída* vyskočit, ale pak se rozpomněla, kde je, protáhla se, tiše se zasmála a řekla: ‚Přece za ním teď nepůjdu, nikdy už k němu nepůjdu‘“ (Kafka 1997: 50). Podobně jako se patrně K. touží prostřednictvím žen, včetně milostného styku s nimi, dostat blíž k zámku, chtějí se ony zas vymanit z pout vazeb, podrobení a závislosti na zámku. V K. pak mohou vidět vykupitele z řádu. Jsou odkázány hledat potěšení a těšit se z přízně zámeckých pánů, ale jakmile se jim naskytne možnost dostat se pryč z vesnice, rázem a bez rozmýšlení se jí chopí. „Jak je K. přitahován *Friedou* nebo *Josef K.* pradlenou, v domnění, že udržují ‚styky‘ se zámkem nebo se soudem, a oni by jich mohli využít pro své cíle, tak pro *Friedu* nebo *pradlenu Josef K.* nebo K. jsou přitažliví coby cizinci, kteří přišli z míst, kde se dýchá vzduch méně těžký a zatuchlý než ten, v němž *hieroduly* žijí“, píše *Calasso* (2008: 57), avšak zároveň podotýká, že to neznamena, že by se nějak výrazně stavěly proti zmíněným autoritám. Tento pokus o únik je dobře patrný ve *Frídině* (dočasném) naléhání na K., aby okamžitě odjeli někam daleko. A zcela explicitně je v závěrečné kapitole

vysloven Pepinou – „Milovala tehdy K., jako ještě nikdy nikoho nemilovala, měsíce sedávala dole ve své maličké, temné komůrce a byla připravena, že tam nepovšimnuta stráví léta a v nejhorším i celý život, a tu se najednou objevil K., hrdina, osvoboditel dívek, a uvolnil jí cestu nahoru“, tj. na Frídino místo (Kafka 1997: 321). Nicméně okruh její touhy se zdá být užší než Frídin, respektive, je vymezen pouze prostory Panského hostince (viz kapitola Pepina níže).

Mezi většinou vesničanů panuje sadomasochistická touha splynout se zámeckým aparátem, stát se jeho vlastní součástí. Tato touha patrně vede k ustanovení jistého nepsaného řádu vsi, který se postupně zkompletoval z jednotlivých dílčích elementů a motivů a do jehož vnější struktury je sex, příznačně, vepsán. Zakládá se na několika principech, které jsou vesničany poslušně dodržovány a respektovány a fungují organicky v obecném podvědomí. Jedním z těchto pravidel je tolerování neexistence intimního života – intimní rovná se automaticky veřejné. Zvláštní samozřejmost této absence symbolizují postavy pomocníků. To má za následek, že je milostný vztah vždy nutně podřízen řádu vesnice. K. jako cizinec je tak překvapen a znechucen neustálou přítomností svých pomocníků, kteří jsou mu na obtíž. Stejně jako neexistence soukromí je normální vědět, kdo nosí titul Klammovy milenky. Třetím pilířem tamního systému je všeobecně akceptovaný princip ženy – děvky. Neexistuje možnost jí nebýt, pouze roli přijmout či nepřijmout čili stát se děvkou či vzpurnou děvkou, jak je tomu v případě Amálie, která tímto krokem zůstává stranou panující sadomasochistické mašinerie. Proto je vyhnání voyerů či odmítnutí úlohy kurvy hodnoceno a postihováno, neboť jde o porušení jedné ze složek zdejšího řádu.

5 Frída

Klammova blízkost ji učinila tak nepochopitelně svůdnou, touto svůdností strhla K. a teď v jeho náruči uvadala. (Kafka 1997: 152)

Již v první větě třetí kapitoly románu pozorujeme zvláštní kontrast. „Pivo čepovala mladá dívka jménem Frída. Nevzhledná, drobná, světlouhlavá dívka se smutnými rysy a pohubými tvářemi, která však překvapovala svým pohledem, v němž byla zvláštní převaha. [...]“ (Kafka 1997: 43–44). Bylo již řečeno, že v očích K. se Frída proměňuje, výraznou pozornost Frídinu zjevu věnuje později Pepina, již je Frída – to je důležité – de facto konkurenční figurou. „Copak se mu opravdu mohla zalíbit ta hubená, nažloutlá holka?“, říká (tamtéž: 328). Frída si podle ní také byla velice dobře vědoma své přitažlivosti pramenící převážně z kvalit jiných než čistě povrchních a fyzických: „je-li už ubohost její tváře i těla mimo pochybnost, musí mít přece alespoň jiná tajemství, jež si nikdo nemůže ověřit, třeba její údajný poměr s Klammem“ (tamtéž: 321), stejně tak – podle Pepiny – však věděla o svých nevelkých půvabech a ubohém zjevu: „Nikdo neví líp než Frída sama, jak uboze vypadá; když ji člověk například prvně vidí, jak si rozpouští vlasy, spráskne soucitem ruce...“ (tamtéž: 325).

Nejen její tvář a tělo jsou popisovány jako nepřilíš krásné, podobně Frída na první pohled nevyčnívá ani šatstvem. Příznačné je, že v porovnání s oděvem a celkovým vzezřením Pepiny, o kterém bude řeč níže, mu není věnováno tolik prostoru – opakuje se pouze zmínka o Frídině halence. Ani ta neunikne kritice Pepiny: „když už má někdo nažloutlou kůži, ať ji má, ale nemusí přece ještě nosit krémovou blůzu s hlubokým výstřihem jako Frída, až člověku ze samé žluté oči přecházejí“ (Kafka 1997: 331). Zdá se tak, jako by byla Frída oblečena spíše „do skandálu, do svých styků, do pomocníků, zkrátka do všech svých klamů“ (tamtéž: 336). O to podstatnější roli sehrávají dva konkrétní prvky jejího oděvu – hedvábná spodnička a kožená taštička, kterou Frída nosí u pasu. „jen hedvábná spodnička, jediné, nač vydá peníze, jí zašustí“ (tamtéž: 334) – hedvábí je výsadním materiálem lidí ze zámku. Vlastnictví této látky svědčící o příslušnosti k tamní elitě však Frída překvapivě nevystavuje na odív. Je sice hrdě nošena, však pouze jako spodnička, nikoli svrchní část sukne. Což ovšem zároveň znamená, že je v bezprostředním kontaktu s tělem. Druhým důležitým doplňkem je kožená taštička – atribut číšnice.

Stejně jako jiné postavy (včetně K.) je i Frída záhadou. Její ambivalentnost je rozehrána již ve třetí kapitole románu, jež je věnována právě prvnímu K. setkání s Frídou, jak již bylo

naznačeno výše. Jako by se ve Frídě praly dva osobnostní póly. Frída překvapuje svým pohledem „v němž byla zvláštní převaha“, ovšem o několik chvil později klopí oči a mluví tiše, submisivně. O několik odstavců dál stojí: „Bylo v ní něco veselého, uvolněného, čeho si K. zprvu vůbec nevšiml a co v ní nečekaně převážilo.“ (Kafka 1997: 49).

K. jejímu specifickému kouzlu podlehne velmi rychle či možná pouze chce vzbudit tento dojem, ovšem tak či onak s ní ihned začne koketovat, což se projevuje například tíhnutím k fyzické blízkosti či očním kontaktem – „naklonil se daleko přes nálevní pult, aby znovu připoutal Frídin pohled“ (tamtéž: 44) – zcela záměrným činem připomínajícím okamžik z první kapitoly, kdy K. v koželuhově domě přiskočil k tajemné ženě (viz podrobněji výše). První, co Frída K. říká (v již zmíněném odstínu zvláštní nesmělosti), se rovná lákání k pohledu na Klamma – jako by tím chtěla vyjevit své možnosti: „Chcete pana Klamma vidět? [...]. Tady je taková malá špehýrka, tudy se můžete podívat“ (tamtéž). Neotřelá nabídka v K. patrně vzbudí velikou zvědavost a napětí: toužil by Klamma spatřit, avšak zdráhá se kvůli ostatním lidem v hostinci. Na tuto námitku Frída pouze „ohrnula spodní ret“ (tamtéž), snad jako gesto své domnělé převahy. Je nově příchozím pravděpodobně přitahována od první chvíle – jednak dává na odiv své dispozice, jednak i ona inklinuje k dotykům a tělesné intimitě – „neobyčejně měkkou rukou táhla K. ke dveřím.“ (tamtéž). Chopí se velení a váhavého zeměměřiče na místo sama dovede. Chce tím pouze demonstrovat svou moc či jí K. vskutku eroticky přitahuje? A jak interpretovat onen detailní vjem neobyčejně měkké ruky? Je snad Frídina ruka porovnávána s paží Olgy, do níž se K. při cestě do Panského hostince zaklesl? „K. se do Olgy zavěsil a nechal se od ní, nemohl si pomoci, táhnout skoro tak jako předtím od jejího bratra“ (tamtéž: 40). Ostatně momentů, kdy se K. nechává někým vést či přímo odevzdaně táhnout, je v textu hned několik. Ať už se jedná o Barnabáše, jeho sestru nebo nyní Frídu, vždy se K. dotyčným pasivně a povolně vydává všanc.

Posléze dochází k voyerské scéně, při níž K. s Frídou pozorují Klamma – „odpověděla mu však, že se může dívat, jak dlouho chce. [...]“ (Kafka 1997: 45). Následně zůstane dvojice o samotě, ztlumí hlas a přejde do důvěrného šepotu. Frídina koketerie se zároveň stává zřetelnější a zjevnější – „teprve teď si všiml, koketně si urovnávala lehkou krémovou blůzu s výstřihem, která jaksi cize spočívala na jejím hubeném těle. [...]“ (tamtéž 1997: 45). Příznačný je zde onen výstřih halenky, který kontrastuje s Frídinou neatraktivní postavou, na níž pouze „cize spočívá“. Koneckonců vábivá ošklivost a absence fyzické přitažlivosti v běžném slova smyslu je charakteristickým rysem její postavy. Povrchové estetično jako by

bylo potlačeno na úkor atraktivity plynoucí z titulu Klammovy milenky. „Co na tom, že je snad trochu hubená, postarší, že si lze představit hustší vlasy, to jsou maličkosti ve srovnání s tím, co na ní doopravdy je, a ten, komu tyto maličkosti vadí, dokazuje pouze, že mu chybí smysl pro věci větší. Toto se jistě Klammovi vyčítat nedá. [...]“, shrnuje později K. v hovoru s Pepinou (tamtéž 1997: 340). Avšak i na jejím nuzném vzhledu je přinejmenším jeden detail vzbuzující smyslnost a touhu a tím je několikrát vyzdvihovaný Frídin pohled – „Všimla sis někdy, jak se ona dívá? To už nebyl pohled číšnice, to už byl skoro pohled hostinské“ (tamtéž 1997: 340).

Teprve teď se K. dozvídá, kým Frída je – svůj post prezentuje, s „vítězným pohledem“ (Kafka 1997: 45) jako veliký triumf. Onou klíčovou informací započne mezi dvojicí jakási slovní hra, v níž se ustanovují vzájemné pozice a postavení. Ta je provázena napětím, které je zprvu spíše mocenským chvěním než sexuálním. Tyto momenty, v nichž v noci jejich seznámení námluvy graduji, se bezezbytku točí kolem Klamma (zároveň není snadné říci, zda je v nich Frída více hrdá na svůj status či na nepokrytý zájem, který informace o její zdánlivé přínaležitosti k zámku vzbudila u zeměměřiče). Jak rozhovor postupuje, napětí se stává stále erotičtější. Koketní potence dialogu se realizuje v lichotkách. K. namítá jak „s těmato jemnými rukama“ mohla pracovat jako pouhá děvečka, přičemž sám neví, zda „jí jen lichotí nebo jestli si ho už tak podmanila“ (tamtéž: 45).

Symptomatickým předmětem, který se s Frídou coby atribut pojí a v této chvíli do hry vstupuje, je bič. Interpretován jako sadomasochistický symbol nabývá ještě významnějšího postavení. „Vzala z kouta bič a jediným, ne zcela jistým skokem, jako jehňátko, přiskočila k tancujícím“ (Kafka 1997: 48). I zde přetrvává ona zmiňovaná, počáteční ambivalence – Frída s bičem v ruce připravená zranit je současně připodobňována něžně k jehňátku, což naopak evokuje její vlastní zranitelnost. Milan Kundera na této scéně zdůrazňuje dvě věci „překvapující krutost Frídy, která je rozhání bičem, a překvapující strach, s nímž ji uposlechnou...“ (Kundera 2006: 29). Z čeho tedy pramení Frídina autorita? Hraje opět roli její proklamovaný důvěrný kontakt s vysoce postaveným zámeckým úředníkem, nebo jsou muži ve vesnici vskutku podřízeni ženám?

„...hledajíc K., zašla za pult, kde se K. mohl dotknout⁶ její nohy a od té chvíle se cítil v bezpečí. [...]“, stojí v textu (Kafka 1997: 48). Následuje hravá scéna, při níž Frída schovává K. pod pultem výčepu. Toto místo je opět vedle výstupu s bičem chvílí, v níž se vyjevuje její

⁶ „...mohl pohladit...“ (Kafka 1997: 363).

dominantní nátura. „položila svou malou nohu K. na prsa [...] silněji přitiskla nohu na K.“ (tamtéž: 49). Mimořádně submisivní poloha K. ležícího na podlaze, nadto vměstnaného v klaustrofobickém prostoru pod barem, přitisknutého k zemi ženským chodidlem je (souzeno z prožívaného pocitu bezpečí) další, tentokrát jakousi sadomasochistickou předehtou k vlastnímu milostnému aktu, který následuje.

Není úplně zřejmé, kdy a zda vůbec došlo k explicitní výzvě k milostnému sblížení, přesto se Frída vroucně a bezmyšlenkovitě vrhá za K. pod bar, jakoby dočista opojená láskou. „Ještě snad ani [hostinský] nevyšel z místnosti a už Frída vypnula elektrické světlo a byla pod pultem u K. ‚Miláčku! Můj sladký miláčku!‘ šeptala, ale ani se K nedotkla, ležela na zádech, jako by láskou omdlávala, a rozpráhovala ruce, před její šťastnou láskou byl čas asi nekonečný, spíš vzdychala, než zpívala jakousi písničku.“ (Kafka 1997: 49). Náhlé prudké zněžnění zvláště koresponduje s její předešlou hravostí, která znamenala, že je paní situace. Tento teatrální až extatický slovní výlev jako by se snad K. ani netýkal, odehrával se mimo a spíš sám pro sebe než pro něj. K. nereaguje, je pasivní a netečný. To by odpovídalo hnutí mysli, jež ovšem Kafka K-ovi přisoudil nakonec jen v zapuzené variantě dané pasáže: „K. myslel víc na Klamma než na ni. Když teď dobyl Frídu, musel změnit své plány, neboť se mu tím dostalo mocenského prostředku, který možná učiní zbytečným celé jeho dělnické období ve vsi“ (tamtéž: 363). Explicitně se zde mluví o Frídě jakožto o pouhém instrumentu, jehož bylo užito nikoli z chťiče či nepotlačitelného zvířecího pudu, nýbrž strategicky: nikoli z touhy sexuální, ale mocenské.

Nezařazená věta tak poukazuje buď na zeměměřičův chladný kalkul: dotknout se Frídy by pak znamenalo totéž co dotknout se zámku. V druhém případě na velkou sílu Klammovy atraktivitu, která z Frídy učinila vzrušující objekt. Či Frídinu přitažlivost ustanovuje fakt, že byla přitažlivou pro Klamma? „Jak by se však i druzí neobdivovali tomu, co stačí Klammovi, a tak než se kdo nadál, stala se z Frídy veliká krasavice, dívka právě taková, jaká je ve výčepu potřeba, ba skoro příliš krásná, příliš mocná, sotva už ji výčep stačí. [...]“, vysvětluje K. Pepině (Kafka 1997: 326).

Zřejmě by však bylo chybou pokládat Frídu za zneužitou oběť, a to hned ze dvou důvodů. Jednak se ona sama a to naprosto dobrovolně vrhá do náručí K. Jednak to, co se zdá být scénou lásky, je možná z Frídi strany stejně tak pouhým projevem kalkulu a určité strategie – Frída (a později i Pepina) mají v konečném důsledku stejný důvod pro (předstíranou) lásku ke K. – slibují si, že je vyváže ze sadomasochistických pout představitelů zámku.

5.1 Sexuální akty

V románu jsou celkem tři výjevy explicitně zobrazující soulož, přičemž všechny se odehrávají mezi K. a Frídou. Jinak zůstává sex mimo čtenářův přímý, zorný úhel, převážně tedy, což je vzhledem k povaze textu symptomatické, skrze řeči postav, je tedy spíše než reálný pouze vyřčený, tvrzený. Zůstává v rovině implikovaného a naznačovaného, např. jako prostředek k dosahování určitého cíle (například Olžin nadstandardní vztah se zámeckým služebnictvem) či k zajištění stavové identity (jakým jsou proklamace Klammových milenek). Ony tři sexuální scény, první odehrávající se na podlaze Panského hostince, druhá v pokoji hospody U Mostu a třetí ve škole, jsou naproti tomu vcelku detailní a výslovné. Zároveň se všechny navzájem propojují a jedna druhou rozvíjí.

Kafkův román je výrazně vystavěn na kontrastech (zámek-podzámčí, místní-cizinec, dominance-submise atp.), přičemž tato struktura se – jak již bylo v úvodu naznačeno – promítá i do všudypřítomné sexuality. V tomto smyslu představuje zámek jakožto vytoužená, avšak nedosažitelná, a tudíž nehmatatelná entita, jakési abstraktní erotično. O to koncentrovanější se zdá být sexualita dole ve vesnici.

První milostná scéna byla v původním textu psána ich formou, jak již bylo naznačeno v úvodu, a až později transformována do vypravěčské třetí osoby. Tento fakt se v textu projevuje fokalizací na K.-ův subjektivní milostný prožitek, zatímco v dalších sexuálních výjevech je již pozornost věnována prožitku obou milenců.

Milostná pasáž na podlaze Panského hostince je tou nejvíce rozebíranou a často bývá interpretována na rovině existenciální, avšak možná „není třeba slavnou pasáž o bloudění vykládat jen na základě výrazu dusit se veskrze negativně, ať už na základě Kafkovy biografie, či skrze religiózně-metafyzické spekulace, jak to činí například Benjamin. Ale přijmout ji prostě jako zdařilý popis sexuálního prožitku, v němž intenzita sebezapomenutí zvyšuje intenzitu slasti, přičemž se jedná o navýsost ambivalentní prožitek“ (Prouzová: 12). Na jedné straně je vyzdvižováno splynutí obou milenců – „hodiny a hodiny společného dechu, společného tlukotu srdcí“ (Kafka 1997: 49) –, na straně druhé je však ihned relativizováno pocitem naprosté cizoty, v níž se člověk „musí udusit“ (tamtéž). Ambivalence milostného aktu je dále podporována zcela i navenek rozličným prožíváním obou milenců: extatickým až teatrálním prožitkem Frídy – „ležela na zádech, jako by láskou omdlevala, a rozpráhovala ruce“ (tamtéž) – a naproti tomu absolutní pasivitou a nezaujatostí K. – „pak, když K. zůstával tichý a zamyšlený, se vytrhla a jako dítě ho začala tahat“ (tamtéž).

„Nejkrásnější erotická scéna, kterou Kafka kdy napsal, je v třetí kapitole *Zámku*: milostný akt K. a Frídy. Ani ne hodinu potom, co poprvé uviděl tu ‚malou bezvýznamnou blondýnu‘, objímá ji za barovým pultem, v kalužinách piva a jiné špíny, jimiž byla pokryta podlaha“; tvrdí Milan Kundera (2006: 26). Ona koncentrovaná sexualita v podzámčí se vyznačuje konkrétností, jež zjišťuje smysly – pach erotična a „špína: neoddělitelná od sexuality, od její podstaty“ (tamtéž: 26) graduje. To vše vrcholí v sexu mezi páchnoucími kalužemi piva na podlaze Panského hostince. Spontánnost a špinavost aktu ho činí téměř až zvířecím. Nejen že k němu dochází uprostřed lokálu, dokonce, jako by byl sex již nevyhnutelný, vrhá se Frída na K. přímo pod výčepní pult na holou podlahu, na níž „zůstali ležet v loužičkách piva a jiné nečistotě“. Nadto, jak udává vyškrtnutá věta, se zde, v této špíně, válejí „skoro svlečení, neboť jeden rval druhému šaty s těla rukama i zuby“ (Kafka 1997: 363). Smyslové vjemy jsou v této scéně všeobjímající: výpary a vlhkost rozlitého piva – „celou noc v kalužích piva, jejichž pach ho teď omamoval“, „kalné předjitřní světlo“ (tamtéž: 50), (pa)chuť hadrů, jež ze sebe milenci zuby strhávají, „hluboký, rozkazovačně lhostejný hlas“ (tamtéž) Klammův, nevyžádaná přítomnost pomocníků. V neposlední řadě i zřejmá opilost pivem, jeho omamující, smysly otupující výpary a snad i K.-ova únava, s níž do hostince přichází – to vše přispívá k vytvoření velmi specifické atmosféry, která v pozdějších dvou sexuálních pasážích již nenalézá obdoby a v textu popisujícím první sex je vyjádřena opakovaným líčením „bloudění ve vzdálené cizině“ (tamtéž: 49). Toto bloudění má charakter jakési extáze či extatického vzdálení se od tady a teď zahrnujících škálu protikladů tady a kdesi jinde. V této cizině se K. pohybuje jako u vytržení, ignoruje čas, který se zdá nekonečný – „tu uplývaly hodiny a hodiny“ (tamtéž), i prostor špinavé a vlhké hospodské podlahy, na níž dvojice stráví celou noc.

Milan Kundera podotýká, že Kafka odhaluje mnoho specifických aspektů sexuality a mj. i „sexualitu jako protiklad lásky“ (2006: 22) a tuto tezi dokládá na scéně následující bezprostředně po souloži, v níž leží oba milenci v objetí. K., jehož smysly se po prožití extázi začínají zjišťovat a on tak ostřeji vnímá Frídinu přítomnost, se cítí být „příliš úzkostně šťastný, neboť se mu zdálo, že opustí-li ho Frída, opustí ho vše“ (Kafka 1997: 50). Tato pasáž by jeho tvrzení mohla zdánlivě vyvracet, avšak Kundera tvrdí, že „jestliže je člověk sám a zbaven všeho, malý kus ženy, kterou sotva zná a s kterou leží v kaluži piva, stane se pro něho celým vesmírem – a to bez jakéhokoli zásahu lásky“ (Kundera 2006: 27). Tuto paralelní součinnost dvou na první pohled obtížně slučitelných emocí – úzkosti a štěstí – lze ostatně vnímat taktéž

jako náhlé uvolnění po onom extatickém momentu, znamenajícím dočasné (a jinak nemožné) osvobození z okruhu vsi a zámku.

Popis druhého milostného aktu je příznačně uvozen větou: „Tam leželi, ale ne v takové oddanosti jako tenkrát v noci“ (Kafka 1997: 54). Jako by se K. i Frída zoufale a marně snažili nalézt to ono (snad naději, punc vzpoury či jen neopakovatelný prožitek prvního sexu), čeho se jim dostalo jejich první společné noci. „Ona cosi hledala a on cosi hledal, zuřivě, se zkrivenými tvářemi, zarývající hlavu jeden druhému do prsou hledali a jejich objetí a vzpínající těla jim nedávala zapomenout, nýbrž připomínala jim povinnost hledat, jako když psi zoufale ryjí v zemi [...]“ (tamtéž: 55). Druhý sex lze charakterizovat třemi atributy, jež ho vystihují: je zuřivý, plný zoufalství a zklamání. Beznadějná zuřivost je až animální, milenci tak svým počínáním připomínají zvířata – „přejížděly chvílemi jejich jazyky široce druhovu tvář“ (tamtéž). Zároveň je prostoupen zklamáním a zoufalstvím z bezvýsledného hledání. Scéna je završena emocí, jež už nepatří milencům, stojí tedy mimo sex sám – do místnosti právě přicházejí služky, z nichž jedna, jako by snad z dvojice vyzařovalo ono zoufalství a následná únava, „přes ně ze soucitu hodila šátek“ (tamtéž).

Třetí sex se odehrává opět na podlaze, tentokrát školní tělocvičny. Zdá se, že partneři znovu našli onu rozkoš, která chyběla druhému milostnému aktu, avšak tentokrát jako by patřila někomu jinému, třetímu – „začali se navzájem dotýkat rukama, překotně, bez dechu, úzkostně, jako by se jeden v druhém chtěli skrýt, jako by rozkoš, již cítili, patřila někomu třetímu, komu ji odcizili“ (Kafka 1997: 382). Je symptomatické, že tato poslední vyličená sexuální scéna se odehraje během hádky K. a Frídy, a to pouze jakoby mimochodem. „Zdá se ale, že je téměř úplně kontaminována žárlivostí a neporozuměním. Postupné odcizování milenců, způsobené zejména pomluvami a spory, které na jejich základě vznikají, tak nalézají výraz i v jejich intimním soužití“ (Prouzová: 12). Poté co K. vyžene pomocníky, dojde mezi snoubenci k rozepři, která se týká právě Artura a Jeremiáše. Točí se zejména kolem K.-ovy žárlivosti, vůči níž se Frída snaží vymezit, avšak zároveň se i přiznává k jisté bipolární slabosti, kterou k nim chová (jak bude popsáno níže – viz kapitola Pomocníci neboli absence soukromí). Téměř jako by se Frída pokoušela odvést pozornost od svých „provinění“ ve snaze K. oblomit – „Frída spustila závěs, zavřela vnitřní okno, prosebně přitáhla K. ke slamníku“ (Kafka 1997: 382). Zde sex, jak se zdá, svým způsobem funguje jako manipulativní prostředek. Bezprostředně po aktu však výměna názorů, byť možná o něco smířlivěji, pokračuje.

5.2 Pomocníci neboli absence soukromí

Význačným rysem celého románového prostředí je absolutní absence soukromí, která je o to víc alarmující v kontextu vznikajících milostných vztahů a zejména sexuálních styků. Jak již bylo řečeno v předchozí kapitole, v textu se objevují celkem tři zcela explicitní milostné akty, všechny mezi K. a Frídou, přičemž jeden z nich nalézáme mezi přiloženými škrty. Při prvním milování jsou po celou dobu (což se však dovídají – oba nebo alespoň K. až ex post) pozorováni zpoza pultu oběma pomocníky. Při druhém se k této stále dvojici voyerů přidává hospodská z hospody U Mostu sedící přímo u jejich postele. Když je spatřena, reaguje navíc zcela překvapivě a nepatřičně – „Čekám už dlouho“... Slova zněla jako výčitka, nevhodná, neboť K. přece nežádal, aby přišla“ (Kafka 1997: 55). Jako by jí vůbec nepřišlo zvláštní být přítomna milostnému aktu a jako by jí snad víc než to obtěžovalo dlouhé čekání. K třetímu aktu došlo ve škole, poté, co K. vyhnal pomocníky, tedy zdánlivě beze svědků; ovšem pomocníci jsou neodbytní, a jak je řečeno dále, sledovali vše okny tělocvičny a následně se přesunuli na kamennou zídku, odkud „lépe viděli do světnice“ (tamtéž: 152). Intimní život tedy v prostoru, v němž se K. pohybuje a jež dočasně obývá, vlastně neexistuje. Jako by si jej nikdo nemohl nárokovat a je zcela přirozené, že hostinská sedí u postele milenců v průběhu jejich milování. Na intimním poměru s příslušníky zámku se ostatně staví i společenská postavení. Osobní život se stává veřejným. „Toto vměšování se však neomezuje jen na prostor, v němž milenci žijí, zejména hostinská, ale v jistém smyslu i Klamm či Barnabášova rodina, stojí jakoby mezi Frídou a K., našeptávají, mlčí, tajnůstkaři a pomlouvají. Jedná se o lásku zcela vnořenou do řeči a nejasných struktur vesnice a zámku“ (Prouzová: 1). Jde o milostný vztah (úmyslně se zde vyhýbám pojmu láska, neboť se domnívám, že označuje něco daleko hlubšího a v mnoha ohledech zkrátka jiného, než je poměr K. a Frídy – to však není tématem této práce) veskrze podřízený řádu vesnice, fungující ve stínu zámku, v jeho područí a ve své podstatě i pouze pro něj.

Emblematickými představiteli této hrozivě samozřejmé absence soukromí, v nichž neexistence intimity jako takové krystalizuje, jsou postavy pomocníků – Arthur a Jeremiáš – respektive Arthuři. „...reprezentují veškerou hrozivou modernitu světa zámku: jsou to slídiví fizli, reportéři, fotografové – nástroje totální destrukce soukromého života...jsou to lascivní voajéři, jejichž přítomnost vdechuje románu sexuální pach nečisté a kafkovsky komické promiskuity“ (Kundera 2006: 30). Pomocníci jsou patrně přiděleni zámkem, ale z nějakých důvodů K. tvrdí, že jsou jeho „staří pomocníci“. Než jsou násilně rozděleni, pracují vždy spolu, vykonávají tytéž pohyby, jsou v jistém smyslu miniaturou zámeckého aparátu, kdy

větší množina funguje soudržně jako jedinec. „A ve druhém případě, kdy dvojníci vykonávají společný pohyb, sama jejich aktivita předpokládá třetí člen, například vedoucího kanceláře, kterému jsou podřízeni. Trojice, formálně úřední triangulace, uvádí Kafka na scénu vždy v této podobě“ (Deleuze – Guattari 2016: 101). Ke kompletaci této triangulace pak dochází přes spojení s Klammem, jímž byli zřejmě vysláni,⁷ aby kontrolovali aktivity K., a vzniká tak oficiální, úřední trojúhelník. Vztaženo však k intimnímu životu, může pozici třetího členu obsadit Frída. Byť se přirozeněji nabízí K., nedochází v tomto trojúhelníku k adekvátnímu fungování – pomocníci paradoxně K. rozkazy ze zásady neposlouchají – a vnitřní integrita onoho trojúhelníku se tak následně rozpadá. „podívej se na pomocníky! Oni nespínají ruce k tobě, nýbrž ke mně“ (Kafka 1997: 155).

Nejenže pomocníci Frídu poslouchají, navíc se v její blízkosti stávají stále drzejšími „jako by jim teprve Frídina přítomnost dodávala odvahu a naději, že před ní K. nezakročí tak rázně, jako by zakročil jindy. [...]“ (Kafka 1997: 141). K. ji brzy začne podezírat, neboť nevidí jiný důvod, který by vysvětloval, že je brání a ustavičně se „dotěrných a smyslných kluků“ zastává – „řekl, že je s nimi, jak se zdá, spolčena nebo k nim aspoň chová velkou náklonnost, nu, vždyť jsou to hezcí hoši“ (Kafka 1997: 142). Frídino vztahování se vůči pomocníkům se zdá být velmi ambivalentní. Na jedné straně je neustále hájí, zrazuje K. od myšlenky zcela je vyhnat. Na straně druhé však říká, jak vděčná bude, když se jejich definitivní zapuzení povede a ona bude moci být s K. sama – „není to opravdu žádná maličkost, být ustavičně pozorována dvěma muži...“ (Kafka 1997: 142). Protože pomocníci jsou, jak již bylo řečeno, vlastním ztělesněním absence intimity, lze Frídinu nerozhodnost v jistém smyslu interpretovat jako touhu a zároveň strach z náhle nabytého soukromí, které by znamenalo vybočení ze zaběhlých pravidel fungování vesnice a tamního řádu (podobně je tomu i s jejím přáním odjet s K. někam pryč).

K zajímavému momentu dochází, když se K. přespávající v tělocvičně na slamníku probudí a vedle sebe nalézá namísto Frídy jednoho z pomocníků. K. se lekne a pomocníka udeří, posléze se situace vysvětlí – „Frída se probudila tím, že jí – aspoň jí to tak přišlo – skočilo na prsa nějaké velké zvíře, nejspíš kočka, [...] vstala a prohledala se svíčkou celou světnici. To využil jeden z pomocníků, aby si na chvílku pohověl na slamníku“ (Kafka 1997:

⁷ Přesněji řečeno vysláni Galaterem, Klammovým zástupcem – „Trochu jsme žertovali, trochu jsme se smáli, trochu jsme škádlili tvou snoubenku. Ostatně všechno dle příkazu. Když nás k tobě Galater posílal –‘–, Galater?’ zeptal se K. ‚Ano, Galater,‘ řekl Jeremiáš. ‚Zastupoval tehdy zrovna Klamma. Když nás k tobě posílal‘...“ (Kafka 1997: 259).

143). Avšak když se Frída vracela zpět na slavník, „pohladila konejšivě po vlasech pomocníka, který tu dřepěl a kňoural“ (tamtéž).

V rozhovoru s K. krátce po vyhnání pomocníků ze služby, se Frída doznává k vzájemné přitažlivosti: „Nevšiml sis, jak nebyli k odehnání z našeho pokoje v hospodě U Mostu, jak žárlivě střežili naše styky, jak nakonec jeden lehl na mé místo na slavníku, jak teď vypovídali proti tobě, aby tě vystrnadili, zničili a aby mohli být se mnou sami?“ (Kafka 1997: 154) Zatímco K. je v daném okamžiku přesvědčen o jejich nevinnosti, pouhé nezvedenosti a neposlušnosti, Frída vykládá veškeré jejich chování skrze sexuální chtíč, žárlivost a touhu, jež zastírají i jejich fízlovské povinnosti – „Co by na tom jinak bylo, že za mnou pomocníci běhají, i když jsou to Klammovi vyslanci“ (tamtéž: 155). Jako by právě v konfrontacích s pomocníky zřetelně vystupovala Frídina rozpolcenost. Sama K. přiznává, že z nich nemůže spustit oči, cosi jí nutí něžně se jich dotýkat – „Pořád se po nich musím dívat. Když by bylo třeba se na ně zlobit, musím se smát. Když by jim člověk měl nabít, já je musím pohladit po vlasech. A když vedle tebe v noci ležím, nemohu spát a musím se přes tebe dívat, jak jeden, pevně zabalený do přikrývky, spí, a druhý klečí před otevřenými kamny a přikládá, a já se musím předklonit, až tě skoro probudím“ (Kafka 1997: 155). Zároveň Frída vyslovuje touhu po vyproštění z pout a zákonitostí vesnice, z dosahu „jiskřících očí, jež ji připomínají Klammovy“, a tedy i z vábivých, mužsky se napřahujících rukou oddaných pomocníků. „Je to tu přeplněné Klammem“, říká Frída, „je tu překlammováno; chci pryč, abych mu unikla. Nechybí mi Klamm, nýbrž ty, kvůli tobě chci pryč; protože se tě tady, kde po mně všichni pasou, nemohu nasytit“ (tamtéž: 153).

6 Pepina

...protože ji tu K. viděl sedět, na Frídině židli, vedle toho pokoje, který kdysi hostil a možná dodnes ještě hostí Klamma, malé tlusté nohy na podlaze, na níž ležel s Frídou, zde v Panském hostinci, v domě pánů úředníků, musel si říci, že kdyby tu byl zastihl Pepinu místo Frídy a tušil u ní nějaké vztahy k zámku – a patrně i ona má takové vztahy –, pokusil by se patrně to tajemství na sebe strhnout stejným objetím, jako to musel udělat u Frídy. (Kafka 1997: 370)

Pepině je v poslední části knihy věnováno mnoho prostoru, a to v rámci rozsáhlého rozhovoru s K., v němž jako by byl celý příběh znovu nasvěcován z jiných, dalších úhlů, postavy a děje nahlíženy skrze perspektivu Fríдины nástupkyně. Jak již bylo řečeno v jednom z úvodních odstavců, vše co někdo někomu vypráví, říká s určitým úmyslem, jemuž svou promluvu přizpůsobuje. To platí u figury Pepiny dvojnásob a je třeba mít tuto skutečnost na paměti – výrazné je to například v jejích charakteristikách Frídy.

Ve vyškrtnuté, tedy původní pasáži nalézáme zeměměřičovo přiznání (výše citované jako motto této kapitoly), v němž připouští, že kdyby se v první den návštěvy v Panském hostinci nacházela za výčepem na místě Frídy Pepina, svedl by nejspíš ji. Tímto výrokem tak popírá jakoukoli jedinečnost své snoubenky, naopak akcentuje její zaměnitelnost a opětovně potvrzuje tušenou účelovost onoho milování. V definitivním znění však K. dospívá k opačnému závěru. Co je však příznačné, napříč oběma verzemi zůstává zmínka o K.-ově žádostivosti. „A přece si musel na chvíli zakrýt oči, tak žádostivě se na ni zadíval“ (Kafka 1997: 114). Na tomto jediném místě románu je jeho smyslnost explicitně přiznána, ukázána navenek. Jako by K. náhle ztratil zábrany a chtěl ho zcela ovládl. Snad se zalekne této nově objevené touhy, která se při pohledu na Pepinu projeví, nebo chce zabránit náhlé ztrátě kontroly nad svým tělem, protože reflex ihned a zcela vehementně potlačí zakrytím očí.

Pohled jakožto smyslový vjem je přitom při objevování podzámčí klíčovým. Jak výstižně podotýká Roberto Calasso: při prvním setkání jsou nejprve Frída a poté stejným způsobem i Pepina podrobeny detailnímu drobnohledu, „jako by byl okamžitě uveden do chodu přístroj zaznamenávající přesné údaje o jejím fyzickém vzhledu a jejím ošacení“, jenž se podobá až „policejnímu záznamu“ (2008: 56). „Byla malá, červená, zdravá, bujné nazrzlé vlasy měla spletené do silného copu, mimoto se jí kudrnatily kolem obličeje, na sobě měla hladké splývavé šaty z lesklé šedivé látky, které ji příliš nepadly, dole byly dětsky nešikovně zadržnuty hedvábnou stuhou a mašlí, tak že ji tísnily“ (Kafka 1997: 112). Pepinin oděv,

potażmo i její celkový vzhled, ji usvědčuje ze dvou věcí – z touhy po společenském vzestupu a z přílišného lpění na kráse a estetice, což jsou v jejích očích, jak se zdá, dvě úzce propojené veličiny. Ty se navíc vzájemně ovlivňují: pěkné oblečení a tvář jsou nutnou podmínkou k povýšení a povýšení je příležitostí ukázat své kvality a slušivé šatstvo, neboť „chodit do panských pokojů v šatech bez poskvrny by byla lehkomyšlnost a plýtvání“ (Calasso 2008: 26). Váha, kterou Pepina přikládá materii a marnivému parádění, pouze potvrzuje její povrchnost a do jisté míry i prostoduchost. Úspěšný přechod z temného přítmi panských pokojů do výčepu závisí, dle jejích slov, zejména na půvabu nové číšnice, neboť ve výčepu „je člověk lidem stále na očích, a to i zhýčkaným a vnímavým pánům, a kde by tedy měl vypadat co možná vybraně a příjemně [...] Obtíž byla jen v tom, jak obstát v prvním období, neboť byla přece jen chudá pokojská, bez šatstva a bez šperků, a protože páni nemají trpělivost čekat, jak se člověk vyvine, nýbrž chtějí mít hned bez přechodu číšnici jakseptří, jinak se odvrátí“ (Kafka 1997: 324–325).

Vzhledem k tomu, jak si na účinnosti svého šatstva a ustrojení Pepina zakládá, působí K.-ova zřetelná kritika, již její oděv vystaví, o to drsněji, byť je patrné, že K. svou filipiku sehrává na obranu své snoubenky – „Pepino oblečení však překračuje všechny meze. To, co nosí, nejsou už přece ani šaty, nýbrž pestrá košile a její účes je směšný, nehodný jejích krásných vlasů [...] Je mladá a svěží, přijde-li v nejprostších šatech, všechny získá“ (tamtéž: 407). Přes zdánlivou útočnost skrývá K.-ova výpověď i překvapivě mnoho komplementů.

Pepiny touhy jsou omezené, důsledně dané a ohraničené předem vymezeným teritoriem. Vše řečené svědčí pro to, že se netouží dostat na zámek, spíše dosáhnout jiného postavení v rámci hostince a v neposlední řadě v očích hostů. Přeje si, aby „se stala číšnicí, všemi milovanou a podporovanou“ (Kafka 1997: 336). Stejně jako je pro tamní obyvatele vesnice celým světem, je pro Pepi jakýmsi mikrokosmem Panský hostinec. Její vysněné místo je však obsazeno Frídou, která „seděla ve výčepu jako pavouk v síti, všude měla svá vlákna“ (tamtéž: 320), a tak jí Pepina haní a opovrhuje jí, čímž se současně snaží neumně vrhnout lepší světlo na sebe samu. Tato Pepiina snaha ostatně koresponduje i s jejím největším cílem – (za)líbit se. „Byla ovšem mnohem mladší než Frída, skoro ještě dítě, a její oblečení bylo směšné, ustrojila se zřejmě podle svých přehnaných představ o významu číšnice. A byly to dokonce představy z jejího hlediska oprávněné, neboť to místo, pro něž se ještě nehodila, bylo jí asi přiděleno neočekávaně a nezaslouženě a pouze dočasně, nesvěřili jí ani koženou taštičku, kterou Frída neustále nosila u pasu. [...]“ (tamtéž: 113), stojí v textu; snad jde o názor K., jak potvrzují jeho pozdější poznámky. V mnoha aspektech je postava Pepiny líčena jako dětská, což o to

více vyniká v přímém srovnání s Frídou, která je naopak již „starší a zkušenější“ (tamtéž: 406). Nezralost je jedním ze symptomatických rysů mladé pokojské. Čteme, že se Pepina vyparádila tak, jak se dle jejích představ má řádná číšnice strojit. Jsou to snad představy nabyté četbou dívčích románů, které ji umožňují vidět v K. „osvoboditele dívek a hrdinu“? „Už tvé šaty a účes, jimiž se tak vychloubáš, jsou jenom výplody oné tmy a oněch postelí ve vašem pokoji; tam jsou jistě velmi krásné, ale tady se jim kdekdo potají nebo veřejně vysmívá“ (tamtéž: 338) komentuje její styl K. Tento model je navíc uplatnitelný na její chování vůbec: jako by celou dobu žila pouze ve svých snech, které jsou ovšem mnohdy zcestné a chimérické, a jim podrobovala veškeré své jednání. Patrně kvůli svému mládí nikdy nepoznala nic, co by překračovalo hranice Panského hostince a její představy o vnějším světě a jeho fungování jsou tak zkreslené a deformované prostředím panských manýrů, kterým je třeba vyhovět. Calasso podotýká, že Pepině a jejím přítelkyním je ovšem „milejší vyprávět si příběhy ze světa v tom malinkatém pokojíčku než mít co dočinění se světem skutečným“ (2008: 27), což znovu jen podporuje tezi, že Pepině je vlastní setrvávání v iluzi. „Nesmí si jen dělat přehnané představy o tom, co lze získat, a ve shodě s tím se pouštět do přehnaných věcí a přehnaně je provádět a nakonec – jak ani nelze jinak – ztroskotat“, radí jí K. dále, demontuje (jako naivní) její víru, „že takovýmto místem [tedy místem číšnice] uskuteční všechny sny svého mládí“ ((Kafka 1997: 407).

Byť Pepinina figura snad nejlépe ztělesňuje to, že vše vyřčené je pouze hrou s posluchačem, právě Pepina je paradoxně, jak se zdá, svému výkladu beze zbytku věrná, v to, co říká, věří a považuje to za jedinou pravdu (ať už se jedná o módní diktát či nedostatky její sokyně). Nebo je pouze velice přesvědčivou vypravěčkou? Své nedospělosti a nedostatečné vyspělosti si není vědoma, ba naopak – „Nakonec se nadechla a setřela si z očí a tváří pár slz a poté s pokývnutím hlavy pohlédla na K., jako by chtěla říci, že v podstatě ani nejde o její neštěstí, ona to unese a nepotřebuje ničí pomoc ani útěchu, natož pak pomoc nebo útěchu od K., přes své mládí zná život a její neštěstí je jen potvrzením jejích znalostí, ve skutečnosti totiž jde o K., jemu chtěla nastavit zrcadlo, považovalo to za nutné udělat ještě před zhroucením všech svých nadějí“ (tamtéž: 406).

Posun na kariérním žebříčku (z místa pokojské na pozici číšnice) znamená, jak se Pepina domnívá, vzestup fyzické intimity a tělesné blízkosti. V tom se výrazně odlišuje od Frídy, která zůstává stále stejně (symbolicky s atributem biče) chladnou a nedostupnou, „která se prý uchovávala výhradně jen pro Klamma“ (Kafka 1997: 332). Pepina na druhé straně byla přívětivou a přístupnou pro všechny – „Jedna přes druhou zajížděly všechny ruce Pepině do

kadeří, takže snad desetkrát za den si musela upravovat účes, těm svůdným kadeřím a mašlím nikdo neodolá, ani K., který jindy bývá tak duchem nepřítomen“ (tamtéž). Tento zájem, jenž jí potvrzuje její atraktivitu, se Pepině zamlouvá, avšak jak ji K. později opět usměrňuje: „Výčepní má být výčepní, nikoli milenka všech hostů; pokud věří tomu druhému – a její vyprávění a oblečení tomu nasvědčuje –, tak je to velký omyl“ (tamtéž: 407). Pepina však sama, ať už úmyslně či nikoli, jako by oním výrazným a vyzývavým zevnějškem muže sama provokovala k dotekům a tělesnému kontaktu. „Smutek jí ovšem nezabránil, aby se dnes nevyšňořila snad ještě víc než posledně; ve vlasech měla vpletenou spoustu mašlí a stuh, nad čelem a na spáncích byly vlasy pečlivě naondulované a na krku měla řetízek, který jí visel do hlubokého výstříhu blůzy“ (tamtéž: 320). Přestože se K. jejímu ustrojení vysmívá, i jeho v jisté chvíli cosi zláká a dotkne se její mašle ve snaze ji hravě, a možná i koketně, rozvázat – „potají sáhl po jedné z mašlí a pokoušel se ji rozvázat“ (tamtéž).

„Je to místo jako každé jiné, ale pro tebe je to učiněné nebe, proto se pouštíš do všeho s přehnanou horlivostí, zdobíš se tak, jak si myslíš, že jsou ozdobeni andělé – ti jsou však ve skutečnosti jiní“ (Kafka 1997: 339). Tato pasáž v původním textu pokračovala následovně: „nemají mašle ve vlasech“ (tamtéž: 411). Těmito slovy K. Pepině oplácí její předešlou upřímnost, jako by jí chtěl sdělit, že ač by samu sebe ráda viděla jako anděla, klame se. Avšak jak může vědět, že si Pepina myslí právě toto? Nesnaží se jí pouze vsugerovat svou vlastní představu? Na rovině Panského hostince tak K. v Pepině vidí snahu uplatnit principy (milostné) přitažlivosti, o kterých byla řeč dříve – principy propojující atraktivitu s náboženskými motivy –, jejichž předpoklady zde ovšem chybí, a ony se proto stávají nefunkčními.

Dlouhý rozhovor K. a Pepiny v Panském hostinci vrcholí její nabídkou: „je chladno a ty nemáš ani práci, ani postel, pojď k nám, mé přítelkyně se ti budou líbit, uděláme ti pohodlí, budeš nám pomáhat při práci, která je pro samotné dívky opravu příliš těžká, my dívky nebudeme odkázány jen samy na sebe a v noci se už nebudeme bát. Pojď k nám!“ (Kafka 1997: 341), láká ho. Pepinina výzva, přinejmenším lascivní, evokuje postavy služek z brakové literatury, zároveň se tu Pepina staví stranou množiny vesnických žen tím, že se přiklání ke klasickému ženskému archetypu. Tento model je ve vsi ojedinělý, neboť většina ženských představitelek, jak již bylo naznačeno, tíhne spíše k soběstačnosti a nezávislosti, a tak i latentní nadřazenosti vůči mužům. Pepina se tedy staví, ač možná pouze účelově, spolu se svými přítelkyněmi naopak do role křehkých žen toužících po mužské pomoci a ochraně. Zohledníme-li obraz Pepiny – dítěte/ženy, nabude její charakter dalšího rozměru vůči K. Tato

nová perspektiva ještě umocňuje obscénní auru, jež postavu obestupuje. „Pozvání Pepi bylo jen kamarádké, málem jako by K. byl další děvče, které by bylo dobře vzít mezi ostatní. Není v něm žádná erotická narážka“, tvrdí Calasso (2008: 27), avšak dále dodává: „Jenže erotické je vše, co Pepi vysloví“ (tamtéž). V lákání do místnosti pokojských pokračuje Pepina takto: „Mé přítelkyně taky znají Frídu, budeme ti o ní vyprávět historky, až toho budeš mít po krk! Tak pojď tedy! Máme i Frídiny obrázky a ukážeme ti je. Tenkrát ještě bývala Frída skromnější než dnes, ani ji nepoznáš, leda podle očí, které už tehdy číhaly“ (Kafka 1997: 342). Jako by náhle Pepina ztratila víru v dostatečnost své atraktivity, snaží se přitáhnout K-ův zájem skrze jeho snoubenku. Či jde o pouhou velkomyslnost, jak tento návrh vykládá Calasso (2008:27), a prohlížení Frídinych portrétů je pouze dalším prostředkem, jak K. potěšit? „Maličký erotický ráj“, jak pokoj služek nazývá, se vyznačuje a vábí diverzitou objektů milostného zájmu – „zvláště Jindřiška se ti bude líbit, ale Emilka také“ (Kafka 1997: 342), svou intimitou a útulností – „je tam teplo a těsno a my se k sobě ještě víc tiskneme“ (tamtéž). „Pokoj děvčat je jediný ráj, do něhož by K. mohl vejít a zase z něj odejít, aniž by tím na sebe bral nějaké povinnosti nebo porušoval zákazy“ (Calasso 2008: 29). Návštěva dámského pokoje je nabídkou přechodného (milostného) dobrodružství, povyražení, aférky. „Všimněme si podrobností: kde by asi K. spal? V posteli některé z děvčat. Možná by postele i střídal“ (tamtéž). Snad i proto, že služebné nemají potenciál atraktivity zámku, nedočká se Pepinina vroucná žádost („Pojď, ach, prosím tě, pojď k nám!“; Kafka 1997: 343) souhlasné reakce. Avšak není ani striktně odmítnuta, neboť jejich rozhovor je náhle násilně přerušeno příchodem hostinské.

7 Olga a Amálie

Vedle postav Frídy a Pepiny sehrávají důležitou ženskou roli i sestry posla Barnabáše – Olga a Amálie. Avšak s děvčaty z Panského hostince nemají příliš společného (vyjma prostoru hostince, který funguje jako jakýsi průsečík drah působení Frídy, Pepiny a Olgy). Jako pojítko mezi těmito ženskými postavami fungují výroky, které o sobě navzájem prohlašují, z nichž je patrná zjevná antipatie a nevraživost. Co je ovšem (přinejmenším s Olgou) spojuje nezpochybnitelně je slabost pro nově příchozího cizince – K. A právě z Olgy si zeměměřič udělá svou důvěrnici, nenahlíží na ni jako na objekt erotického zájmu, vnímá ji spíše jako svou sestru, přítelkyni či možného spojence: „K. se do Olgy zavěsil a nechal se od ní, nemohl si pomoci, táhnout skoro tak jako předtím od jejího bratra“ (Kafka 1997: 40). V postavě Olgy se tedy výrazně manifestují zejména dva prvky výše zmíněné triády Deleuze a Guattariho – má v sobě vlastnosti sestry (vzhledem ke K.) a kurvy (vzhledem k zámeckým pánům). „Tu vstala Olga, jemnější z obou sester, i trochu dívčí rozpačitosti v ní bylo [...]“ (tamtéž: 39). Na první pohled se zdá být Olga jakýmsi útrpným a poslušným členem rodiny a tato submisivnost se projevuje i v chování vůči K. – viz: „K. jí ruku otočil jiným směrem, strpěla to, dívajíc se s úsměvem stranou“ (tamtéž: 43), či: „„A teď tedy mohu jít. Olgo,“ zavolal K., „půjdeme domů.“ Olga poslušně sklouzla ze sudu“ (tamtéž: 46). Zároveň je to zčásti i způsob, jakým vidí Olga samu sebe, jako sebeobětující se ve prospěch rodiny – „ten, kdo mě takto pozoruje, bude soudit mírněji než ostatní, že snad pozná, že byť uboze, přece jen také nějak bojuji za naši rodinu a pokračuji v otcově usilování“ (tamtéž: 246). Veškeré její kroky jsou tak vždy promyšlené a uskutečněné s jasným záměrem, o čemž svědčí například její styky v Panském hostinci, ke kterým se propůjčuje za účelem vybudování kontaktu na zámku – „Čeho jsem však v Panském hostinci přeci jen dosáhla, bylo jisté spojení se zámkem [...] kdybych snad jednou přišla na zámek, nebudu tam cizí“ (tamtéž: 247).

„Sestry, obě světlovlasé, jedna druhé i Barnabášovi podobné, jenže s tvrdšími rysy než Barnabáš, veliké silné děvečky [...]“, stojí v textu (Kafka 1997: 38).⁸ Byť vzhled potvrzuje jejich sesterské pouto, charakterově si Olga a Amálie zdánlivě nejsou v ničem podobné. A přece: životní situace, postoje a rozhodnutí jak Amálie, tak Olgy se všechny nakonec točí, řečeno s Calassem, okolo jediného bodu „a tím bodem je sex“ (2008: 48). Obě jsou totiž více či méně determinovány svými ať už minulými či přítomnými sexuálními a milostnými zápletkami – „Olga se dává za úplatu panským sluhům. Amalia odmítla urážlivé erotické

⁸ Inverznost charakteristických fyzických rysů mužských a ženských by mohla být dalším argumentem pro latentní (nad)vládu tamních žen, byť možná pouze v rámci Barnabášovy rodiny.

nabídky jednoho zámeckého pána a roztrhala dopis, v němž jí je sděloval: její život je už jen důsledkem tohoto činu“ (tamtéž). Calasso toto dovádí do krajnosti, když konstatuje, že: „Mluvit o těchto ženách znamená vyprávět jejich sexuální příběhy“ (tamtéž).

Na rozdíl od Olgy nedává Amálie, zdá se, najevo ani sebemenší náznak emocí, jakoby rozhodnuta setrvat provždy v pasivitě. „Jen Amálie ho přitom trochu mátna svým vážným, přímým, nehnutým, snad i trochu tupým pohledem“ (Kafka 1997: 39), čteme. Tato pasivita se však vztahuje zejména na oblast citovou, na emoce a jejich (ne)vyjadřování. Svůj razantní nesouhlas s poměry ve vesnici, s tamní politikou, se způsoby vysoce postavených pánů, na druhou stranu již rezolutně transformovala do výbušné scény roztrhání dopisu. V této dále zdánlivě pasivní, avšak ve skutečnosti naopak spíše aktivní, negaci následně houževnatě setrvává. Přes vše výše řečené však stále obecně platí, že Amálie se navenek příliš neprojevuje, ovšem o to silnější je její příběh točící se okolo odmítnutého milostného návrhu zámeckého pána Sortiniho. V pasáži popisující tuto nezdařenou aférku se ostatně objevuje řada velmi ostentativně erotických vyjádření, jak podotýká Libuše Moníková: „Sortiny je uveden s využitím pro Kafku nezvykle mnoha sexuálních metafor: vydatné ohmatávání nové hasičské stříkačky (jehož se Barnabáš nechce zúčastnit a dostane za to od otce výprask), hlučné trubení na nové trumpety, čnějící oj, který musí Sortini přeskočit, aby se Amálii přiblížil...“ (2000: 73).

Hasičská slavnost, na níž se Sortini s Amálií setkají, je velmi specifickou událostí. Už jen oděv, který si Amálie při této příležitosti oblékne, je mimořádný – „zvláště Amáliiny šaty byly krásné, bílou blůzu měla vpředu bohatě nabranou, jednu řadu krajek nad druhou, matka jí tehdy na to půjčila všechny své krajky, záviděla jsem jí tenkrát a proplakala jsem před slavností polovinu noci“ (Kafka 1997: 212), vypráví Olga. Znovu se opakuje motiv půjčení drahocenného doplňku či části oděvu, jehož si lze všimnout u Pepiny, v tomto případě je ještě znásoben granátovým náhrdelníkem, který sestře k šatům věnuje Olga. Vše naznačuje, že se jedná o speciální událost, jež se podobá téměř rituálu (erotické povahy). Když otec sourozenců „ohmatává“ stříkačku vymáhaje si jejich obdiv, účastní se Amálie – a ovšem také Barnabáš, „který se tenkrát vzpouzel a dostal za to výprask“ (tamtéž: 214) –, obřadu s očividným nezájmem. „Jen Amálie se o stříkačku nestarala, stála tam vzpřímená ve svých krásných šatech a nikdo se neodvažoval jí něco říci“ (tamtéž). Slavnost, na níž participuje řada zámeckých příslušníků, není pro vesničany pouze zvláštní příležitost. Takto intimní setkání se zámek vzbuzuje v řadě z nich, a znovu, příznačně, s výjimkou Amálie, až jakési euforické pocity – „vůbec jsme byli ten den nějak poblázněni a všichni – až na Amálii – jako

omámeni sladkým zámeckým vínem“ (tamtéž: 215), vzpomíná Olga. Calasso tuto její imunitu popisuje takto: „Amálie má v sobě cosi nezlomného, hluchého vůči všemu, co vane ze zámku, cosi odolávajícího jeho přílnavé moci“ (2008: 66). V dopise, který posléze Amálii adresuje Sortini, se uplatňuje výrazná představa dominance zahrnující požadavek podrobení – ona ho však s mlčenlivostí sobě vlastní roztrhá a vhodí poslu do tváře, čímž se dopustí výsostné urážky autority (jak obecné, ta konkrétní) i pisatelova ega – „Zámek si nevyžaduje žádné zvláštní projevy oddanosti. Předpokládá ale bezpodmínečný souhlas se svým řádem“ (tamtéž).

Zároveň svým způsobem kompletuje pomyslný trojúhelník sestra – kurva – služka komponentou služby. Od pohromy, kterou svým chováním uvalila na celou rodinu, převzala na sebe postupně většinu rodinných povinností včetně starosti o téměř nemohoucí rodiče a těchto úkolů se zhostila s veškerou svou zarputilostí. Nevyslyšení Sortiniho žádosti je proti nepsanému řádu obce. „Není to ale tak, že by vesničané byli vůči úřadu nesvéprávní nebo neschopni úsudku, že úklady zámeckých úředníků vesnickým ženám by znamenaly smilstvo s nesvobodnými: vesničané naopak tyto projevy útisku integrují do svých imaginárních útvarů [...]“ (Moníková 2000: 69). Tato latentní pravidla, která zde panují a jsou zde pevně zakořeněna, vesničané (včetně Amáliiny rodiny) uznáním její viny de facto schvalují. Tím současně podporují princip děvky jako jednu ze složek vlastního řádu. Či lépe řečeno, podvolení se zámecké autoritě (přijmutí role děvky) hlas vesnice patrně toleruje, kdežto vzdor/odmítnutí této úlohy čili vybočení z řádu není ochoten nechat bez odezvy. Z této perspektivy lze v postavě Amálie vidět naplněnu nejenom roli služby (v rámci rodinné domácnosti), ale rovněž i jakési vzpurné děvky.

Ač se Olga zdá být tou nevinnější z Barnabášových sester (či alespoň poslušnější zmíněnému vesnickému řádu), je to ve skutečnosti Amálie, která patrně zůstává nepolíbenou, zatímco její sestra obcuje se zámeckými služebníky. Fakt, že Amálie nepřijala sexuální výzvu zámeckého pána a nepodmanila se jeho nátlaku, je ve vesnici skutečností téměř nevídanou. Ona tedy jako by zůstávala stranou celé tamní sadomasochistické mašinerie, zůstávala nepošpiněna, nezasvěcena – „nejsem zasvěcena, za nic na světě bych se nedala zasvětit, za nic na světě [...]“ (Kafka 1997: 191).

8 Hostinská

K. to vysvětloval, ona z výkladu začala zívát. „Nemluvíš pravdu. Pročpak nemluvíš pravdu?“ – „Ty také nemluvíš pravdu.“ (Kafka 1997: 346)

Kuriózní a nevysvětlenou komponentou, kterou lze na první pohled jen velmi těžko začlenit do logiky narativu a osvětlit z hlediska hlavního dějového rámce, je „módní“ epizoda popisující dialog mezi K. a hostinskou z Panského hostince téměř v samotném závěru románu. Tento dialog se týká jejího ošacení a drzé poznámky, kterou na její účet K. dříve pronesl.

Hostinská do příběhu vstupuje rovněž (podobně jako například Frída či Pepina) skrze vnější popis oděvu – „přišustila v podivně ošuntělých, staromódních, přespříliš nabíraných a zřasených, a přitom vybraně městských šatech“ (Kafka 1997: 41), jímž je K. po celou dobu fascinován, což i explicitně doznává v onom krajně impertinentním výroku „Nedívám se na tebe, dívám se jen na tvé šaty“ (tamtéž: 317). Tato věta se hostinské bytostně dotkne. Otázkou však zůstává, proč je K. jejím vzezřením zaujat natolik, že je nucen se k němu dokonce nahlas vyjadřovat. Jakým právem se zeměměřič staví do pozice samozvaného módního poradce a guru komentujícího odění nejedné z vesnických žen (vzpomeňme na jeho rady adresované Pepině), když v jednu chvíli hostinskému sám přiznává, že šatům nerozumí, byť zároveň jak říká: „Člověk nemusí rozumět šatům [...] a přece je může dobře posuzovat“ (tamtéž: 404).

V zavrhnuté variantě K. rozvádí své stanovisko takto: „Ty si myslíš, že jsi obzvlášť pěkně oblečená. Klidně ty knoflíky nechej na pokoji. Tím, že se zapneš, to nevylepšíš. Jsi oblečená tak, že dokonce i já, kterého tady nechceš nechat chvíli vyspat, mám s tebou soucit. Jestli máš švadlenu, tak tě klame. Vždyť ty šaty nejsou dělané pro tebe. Jsou to cizí staré šaty, a ty je oblékáš jen proto, že jsou ze sametu a že vznešené vypadají. Styď se. Máš takových šatů nejspíš celý pokoj a věříš, že máš poklad. A jsi přitom mladá a štíhlá a mohla by ses oblékat tak, jak by to odpovídalo hostinské z Panského hostince“ (Kafka 1997: 403). Tento soud se nápadně podobá výtce, kterou K. dříve řekl Pepině. Taktéž jako jí totiž vytýká i hostinské její klamnou představu o atraktivním šatstvu, přičemž ale zároveň vyzdvihuje fyzickou přitažlivost obou žen, která by mohla v adekvátním ustrojení vyniknout. Mezi hostinskou a Pepinou lze ostatně, mimo výše zmíněné, nalézt i řadu dalších analogií. Nápadnými jsou kupříkladu jejich totožné ambice: hezky se strojit a (za)líbit se či podobnost, na níž

upozorňuje Zdeněk Kožmín, mezi naléhavým pozváním do komůrky služebných a šatníků hostinské – „A ještě naléhavěji ho na posledních stránkách románu láká hostinská, aby se věnoval jejím šatům“ (Kožmín 2001: 88).

V jiné variantě této polemiky K. usuzuje: „Copak na tobě nevidím, že máš celou místnost plnou takovýchto šatů a že to považuješ za největší poklad?“ (tamtéž: 404). Ať už v těchto verzích či finální variantě, v závěrečném střetu K. a hostinské (v němž je rovněž možno spatřovat jistý moment flirtu), potažmo pak v její figuře jako takové, krystalizuje až fetišistické zaujetí jednotlivými, specifickými typy oděvu, které je jinak rozeseť napříč celým textem. Podobně jako, dle K., švadlena mystifikuje hostinskou, hostinská se zase nejspíš snaží ohromit okolí kvazi-okázalostí svých šatů, v jejichž skutečnou prestiž zřejmě věří a na níž si velmi zakládá. V poslední kapitole se tak znovu vrací k zeměměřičově původní poznámce, přičemž opakuje „nemáš se co obírat mými šaty“ (tamtéž: 345) tolikrát, že její slova jako by ztrácela svůj smysl. Načež zmateného K., který si svůj předchozí výrok nepamatuje, či to alespoň předstírá, odvádí do vedlejší místnosti se slovy „ukážu ti něco, pak si snad navždy necháš zajít chuť na své drzosti“ (tamtéž). Celý rozhovor se odehrává ve velmi familiárním tónu – tykají si. I to patrně přispívá k oné velmi zvláštní atmosféře, která celou módní afěrku provází a po příchodu do pisárny, v níž se nachází šatní skříň zabírající celou stěnu, kdy hostinská usadí K. do křesla a začne mu předvádět své šatstvo, ještě kulminuje do té míry, že je v ní možno tušit až cosi erotického. K žádným tělesnostem nicméně nedochází a K. končí rozmluvu slovy: „nejsi jen hostinská, tvým cílem je něco jiného“, načež ona odvětí pouze: „Mým cílem je krásně se strojit“ (tamtéž: 346). V tomto zdánlivě nevinném až hloupoučkém výroku, který však ve skutečnosti navozuje atmosféru jakéhosi bezdotykového svádění a erotična, jako by vězel jakýsi hlubší význam, jenž zůstává čtenáři skryt (a snad i samotná hostinská něco skrývá) – jiný úhel pohledu, v němž tato povrchní, materiální žena sehrává poměrně klíčovou roli. Calasso tuto tezi vede ještě dále, když píše: „Mají-li se věci tak, že ani jeden z nich není to, co tvrdí, že je – přičemž ani jeden nedokáže povědět, co je ten druhý [...] – pak se ale pochybnosti týkají úplně všeho. I samotná vesnice by pak mohla být jen improvizací na Potěmkinovo téma. A zámek jakbysmet.“ (2008: 72). Hostinská sama toto podezření pouze podporuje tím, že zareaguje tak, jako by K. narazil na něco tajného, o čem se nemá hovořit, protože ho náhle s rozhořčením vyhání z pokoje pryč, shrnuje vlastně ve vyslovených alternativách možnosti, jež čtenáři zbývají, zkouší-li pochopit K.-ovu postavu i jeho pohyb vesnicí, podzámčím – „[...] ty jsi buď blázen, nebo dítě, nebo velmi zlý, nebezpečný člověk. Jdi už, jdi!“ (tamtéž).

Závěr

Práce si kladla za cíl rozšířit dosavadní řadu rozličných interpretací Kafkova románu *Zámek* o prizma, jež nabízí pojmy sexuality a erotiky. V konfrontaci vlastního čtení a sekundární literatury, jež se podobnou tematikou zabývá, se vyjevilo několik základních tezí, které jsou vymezeny v úvodu práce a které bylo třeba prověřit v samotném textu metodou tzv. close reading. Jedná se zejména o přítomnost sadomasochistické struktury, na níž je založeno celé fungování vesnice a tamních vztahů výrazně submisivních či naopak dominantních a s níž souvisí možnost vnímat zámeckou instanci jako vyvrcholení, orgasmus, slast ustavičně oddalovanou a nedosažitelnou. Kromě těchto elementárních premis byla věnována pozornost rovněž motivům voyerismu, specifickému (ne)fungování intimity a v neposlední řadě i fetišistickým prvkům koncentrujícím se převážně v módní obsesi.

V úvodní kapitole zabývající se figurou posla Barnabáše a následně dívkou ze zámku se projevuje existence zvláštní syntézy erotického a sakrálního. Toto spojení prokazatelně skýtá výsostnou přitažlivost. Zámek ztělesněný v těchto dvou postavách představuje jakousi vyšší úroveň sexuality, pro niž K. nenachází dole ve vesnici náhradu. Erotickým cílem se tak nestávají konkrétní lidé, nýbrž zámek sám (o čemž zde svědčí např. zeměměřičovo ochlazení citů po odhalení Barnabášovy pravé identity, neboť K. svádělo pouze to, co posel představoval). Toto abstraktní erotično je ale prchavé, pomíjivé, a kvůli tomu nedosažitelné. Žena ze zámku, jíž K. potkává u koželuha, je jeho prvním a zároveň jediným opravdovým setkáním se zámeckou atraktivitou, tím spíš působí dojmem snové vidiny.

V kapitole věnované ženským figurám nacházíme jeden společný jmenovatel a tím je sex. Právě skrze sexuální styky navazují důvěrná spojení se zámkem, usilují o ně. Ač z podvolování se chťiči zámeckých úředníků a příslušníků, zdá se, v konečném důsledku těží ať už v podobě výhodných kontaktů (Olga), pouhé obliby (Pepina) či titulu Klammovy milenky (Frída), současně se z této submisivní pozice touží vyvázat, což vysvětluje jejich slabost pro nově příchozího cizince. O konkrétních aféřkách jednotlivých žen se dozvídáme pouze z jejich vlastních tvrzení a zároveň, jak bylo ukázáno výše, je patrná (nad)vláda žen ve vesnici, a tak zůstává otázkou, zda zámek není pouhým mýtem vytvořeným vesnickými ženami.

Frída potvrzuje sílu vážnosti funkce Klammovy milenky, která jí zajišťuje atraktivitu, díky níž i přes svoji ošklivost vábí. Tato přitažlivost pravděpodobně vede k oboustranně strategicky výhodnému vztahu, potažmo i sexu s K. Navzdory jistě vzájemné

instrumentalizaci je zejména první sex milenců velmi smyslovým až extatickým zážitkem skýtajícím dvojici formu úniku, osvobození.

Pouze jedinkrát a na okamžik se K. takřka nechává svést bez ohledu na vábení zámku, a to v kontaktu s náhradní číšnicí – Pepinou, která je ostatně nejerotičtější postavou románu. Přestože Pepina K. záměrně provokuje, chybí jí potenciál zámecké atraktivity, a tak se K. brání veškerým jejím svodům, neboť si je vědom, že mu Pepina nemůže pomoci dosáhnout zámku. Zde se znovu potvrzuje teze degradování lidí na pouhé nástroje sloužící jako méně či více funkční spojnice se zámkem, na základě této jejich (ne)funkčnosti s nimi K. obcuje. Zároveň je v její figuře možno vidět množství paralel s hostinskou z Panského hostince, ať už jde o sdílenou snahu (za)líbit se či o oděvní fetišismus. Linie fascinace oděvem, kterou jsme sledovali průběžně napříč celou prací, krystalizuje v módním dialogu (a flirtu svého druhu) mezi K. a hostinskou téměř na samém konci textu.

ODBORNÁ LITERATURA

PRAMENY:

Kafka, Franz: *Zámek*. Přel. Vladimír Kafka, Nakladatelství Franze Kafky, Praha 1997.

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA:

Boa, Elizabeth: *Kafka: gender, class, and race in the letters and fictions*. Clarendon Press, Oxford 1996.

Calasso, Roberto: *K*. Přel. Zdeněk Frýbort, Slovart, Bratislava 2008.

Davies, Peter: *Myth, Matriarchy and Modernity. Johann Jakob Bachofen in German Culture. 1860–1945*. De Gruyter, Berlín 2010.

Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: *Kafka. Za menšinovou literaturu*. Přel. Josef Hrdlička, Herrmann & synové, Praha 2016.

Engel, Manfred – Auerochs, Bernd (eds.): *Kafka Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. J. B. Metzler, Stuttgart 2010.

Foucault, Michel: *Dějiny sexuality II. Užívání slastí*. Přel. Karel Thein, Natálie Darnadyová a Josef Fulka, Herrmann & synové, Praha 2003.

Kožmín, Zdeněk: Kafkův román *Zámek* a geneze jeho prostoru. In.: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity* 50, 2001, č. V4, s. 77–89.

Kundera, Milan: *Kastrující stín svatého Garty*. Atlantis, Brno 2006.

McCulloch, Graham: *Victorian Sexualities: The Role of Fetishism In 19th Century Literature*.

Moníková, Libuše: *Eseje o Kafkovi*. Nakladatelství Franze Kafky, Praha 2000.

Prouzová, Mariana: *Zámek – milostný román?* Archiv autorky.

Schaffner, Anna Katharina: *Visions of Sadistic Women: Sade, Sacher-Masoch, Kafka*. In.: *German Life and Letters* 65, 2012, č. 2, s. 181–205.

Stach, Reiner: *Kafka 3 – Roky poznání*. Přel. Petr Dvořáček, Argo, Praha 2018.

Stanzel, Franz K.: *Teorie vyprávění*. Přel. Jiří Stromšík, Odeon, Praha 1988.

Steiner, George: Jazyky erótu. In.: *Knihy, které jsem nenapsal*. Přel. Michal Kleprlík, Dauphin, Praha 2019, s. 75-113.

Zimmermann, Hans Dieter: *Jak porozumět Kafkovi*. Přel. Josef Čermák, Nakladatelství Franze Kafky, Praha 2009.