

Univerzita Karlova
Fakulta humanitních studií



Humor, groteskno a absurdno v Kafkově „Proměně“

Bakalářská práce

Autor: Martin LANDA

Studijní obor: Studium humanitní vzdělanosti

Vedoucí práce: doc. Mgr. Jakub Češka, Ph.D.

Praha

Leden 2015

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracoval samostatně pouze s použitím materiálů uvedených v seznamu citované literatury.

Praha 5. ledna 2015

.....

Martin Landa

Chtěl bych touto cestou poděkovat Jakubu Čěškovi, že vůbec akceptoval můj výběr tématu a umožnil mi realizovat se na poli značně zprofanovaném a akademicky i intelektuálně již poněkud vytěženém.

ABSTRACT

In my Bachelor Thesis I deal with one of the most enigmatic pieces of modern literature, Franz Kafka's "The Metamorphosis". Written in 1912 – which was the decisive year for Kafka in terms of establishing his really original poetics –, this short story (or novella as some commentators claim) has been a great challenge both for readers and for literary critics. One of the most contemporary expert on Kafka's literary work Stanley Corngold once pointed out that "The Metamorphosis" is "the most haunting and universal of all his stories". The following work is above all the product of my own reader's fascination with this extraordinary text, even though I will of course follow the rules of academic discourse which is mainly based on comparative attitude.

The Bachelor thesis is divided into six chapters. The first one describes the place which "The Metamorphosis" occupies in the context of Kafka's literary work. The second one points at the specific features of Kafka's humour and comic elements which penetrate his work with regard especially to "The Metamorphosis". In the third, fourth and fifth chapter there is presented a brief analysis of the key terms which I consider being important for interpretation of Kafka's text. These terms are Grotesque, Absurd and Fantastic. The final section of my work is dedicated to the problems with interpretation in terms of "The Metamorphosis". The centre of this part of my work then there is the presentation of the two particular interpretations related to Kafka's text: Vladimir Nabokov's famous interpretation (originally the lecture delivered at Cornell University) and Stanley Corngold's *deconstructive* reading; both authors represent a totally different approach to the literary text; but both Corngold and Nabokov demonstrate what we can call the passion for the text and the pleasure for original and insightful interpreting it.

Obsah

Úvod.....	6
I. „Proměna“ v kontextu Kafkovy tvorby.....	10
II. Kafka a humor.....	16
III. Groteskní svět Franze Kafky.....	28
IV. Estetika absurdna a filozofie absurdity	37
V. Fantastično jako zrcadlo obzvláštního.....	42
VI. Interpretační labyrint aneb Hloubání o nesmrtelnosti brouka.....	47
Literatura.....	67
Příloha č. 1.....	
Příloha č. 2	
Příloha č. 3.....	
Příloha č. 4.....	

Úvod

Kafka IS NOT systematic but he is coherent

Stanley Corngold

Franz Kafka je dnes spíše literární institucí než spisovatelem. Odborná pojednání o jeho osobnosti a významu jeho díla se stále množí. Bezpočet vykladačů se snaží najít konečný smysl jeho textů a kafkologie vystavěla babylonskou věž¹ nejrůznějších interpretací, analýz a komentářů, hovořících možnými i nemožnými jazyky. Proč tedy přidávat další kámen do této stavby? Ve svém slavném úvodu ke knize *Slova a věci* Michel Foucault napsal:

Původ této knihy leží v jednom Borgesově textu. Ve smíchu, který četba tohoto textu vyvolá a který otřese vším důvěrně známým v myšlení – v našem myšlení: v myšlení našeho věku a našich zeměpisných šířek – a rozechvěje uspořádaný prostor a všechna hlediska, jež nám zpřístupňují kolotání jsoucen a nadlouho rozkolísá tisíciletou praxi našeho porozumění Stejnému a Jinému.²

Také kořeny předkládané práce leží v jistém prožitku údivu a smíchu, který ve mně vždy vyvolává četba Kafkovy „Proměny“. Netroufám si ovšem tvrdit, že tato povídka rozkolísává tisíciletou „praxi našeho porozumění Stejnému a Jinému“, nicméně její enigmatičnost, záhadnost a subverzivnost představují pro „normálního“ čtenáře i pro „profesionálního“ interpreta veliké pokušení a trvalou výzvu. Tento odkaz na Foucaulta není náhodný, ale má to své vnitřní opodstatnění, neboť to byl právě tento francouzský filozof, který v samotném závěru *Slov a věci* nazírá Kafkovo dílo z poměrně překvapivé perspektivy, když jej začleňuje do společnosti takových autorů, jakými jsou Raymond Roussel, Antonin Artaud, Georges Bataille či Maurice Blanchot, což jsou umělci, kteří byli – jak Foucault píše – fascinováni „bytím řeči“ a kteří literaturu chápali a zažívali jako

1 Možná že bylo vhodnější hovořit v duchu Borgesovy povídky o „babylonské knihovně“, neboť stejně jako je to ve stejnojmenné povídce také v případě kafkologie se člověk musí probrat množstvím slovního harampádí, spadu a odpadu. (Toto je psáno s vědomím toho, že i tento text se stane součástí takovéto knihovny.)

2 Foucault, M. *Slova a věci*. Brno 2007, str. 1.

zkušenost smrti (a v živlu smrti), jako zkušenost myšlení, které se nedá myslet (a v jeho nepřístupné přítomnosti), jako zkušenost opakování (původní nevinnosti z hlediska řeči stále zde a stále nejdál), jako zkušenost konečnosti (v otevřenosti a tlaku této konečnosti).³

Tím, že se v úvodu odvolávám na čtenářský prožitek, nemám v úmyslu zakládat své teze na nějakém intuitivistickém impresionismu, jde mi spíše tento prožitek před vlastní prací vytknout a zvážit, zda jej lze učinit perspektivou poznávání literárního díla. Tento prožitek – jak nás učí recepční teorie literatury – zakládá jedinečný vztah mezi dílem a čtenářem a slouží „plnému přijetí skutečnosti díla, jeho času a prostoru, tj. tomu, že vlastní zkušeností a hodnotami jsme bezešvě srostli s dílem a že jsme se stali – alespoň ve chvíli vnímání – jeho součástí“.⁴

Stanley Corngold, americký literární teoretik a jeden z největších soudobých znalců Kafkova díla, na jehož analýzy a postřehy se budu ve svém textu nejednou odvolávat, hovoří v souvislosti s „Proměnou“ o „nejvíce vzrušujícím a nejuniverzálnějším příběhu, který Kafka napsal“. Ve své feministické interpretaci Kafkovy *Proměny* literární historička Nina Pelikan Straus píše o tomto nejvíce interpretovaném díle světové literatury dvacátého století jako o literárním Rorschachově textu, jako o „zrcadle“, v němž se spíše odrážejí heterogenní postoje a náhledy interpretů, přičemž samotná povaha a podstata zrcadla zůstává nepostižena.⁵ V tomto skromném příspěvku k tématu žádné odhalování autorových vlastních postojů nehrozí, neboť autorsky zůstávám zcela záměrně a důsledně skryt za interpretacemi, komentáři a analýzami jiných autorů, kteří se Kafkovým textem zabývali. Povaha překládané práce je tak výrazně eklektická a kompilační.

Co se vlastní struktury týče, je rozdělen do šesti relativně samostatných kapitol. V první části dám Kafkův text do genetických souvislostí. Přiblížím jeho historii a též postavení v kontextu celého Kafkova díla. Ve druhé kapitole prozkoumám zajímavou otázku, kterou představuje povaha Kafkova díla a jejího vztahu k humoru, respektive humoristické literatuře a na základě textologické kritiky pojednám o některých komických aspektech jeho textů s pochopitelným zřetelem k „Proměně“. Ve druhé kapitole se zaměřím na specifičnost Kafkova humoru se zvláštním ohledem

3 Tamtéž, s. 293. K tomuto typicky foucaultovskému citátu, jehož manýristická rétorika má spíše performativní povahu, se vrátím v závěrečné kapitole své práce, v níž bude představena interpretace Kafkovy povídky od Stanleyho Corngolda. Jeho lingvistická interpretace „Proměny“ Foucaultovy charakteristiky a Kafkovu přináležitost k jistému trendu moderní literatury potvrzuje.

4 Trávníček, J.: „Kontakt s literárním dílem“. In Kubínová M.: *Kapitoly z teorie literárního díla*, Praha, 1993, s. 140.

5 Strauss, N. P.: „Transforming of Kafka's Metamorphosis“. 1989, s. 652.

k humoru černému, jak jej teoreticky formuloval André Breton. V této kapitole provedu také definici pojmu „kafkovský“, a to na základě úvah Milana Kundery pocházejících z jeho eseje „Někde za“. Následující tři kapitoly představí tři obecné pojmy: estetický pojem groteskna, filozofický koncept absurdna a žánrovou kategorii fantastické literatury. Jsou to pojmy, které se obvykle jaksi automaticky a samozřejmě používají v souvislosti s popisem, analýzou a výkladem přízračného světa Kafkových próz. Po obecném a spíše teoretickém úvodu, v nichž se tyto pojmy na základě recepce autoritativních odborných textů pokusím definovat, bude následovat krátký přehled toho, jak jsou tyto pojmy explikovány a aplikovány některými vybranými autory coby interpretační rámec či konceptuální východisko při výkladu „Proměny“. V případě groteskna půjde především o filozofa Karla Kosíka. Kapitola o absurdnu nemůže pominout Alberta Camuse a jeho *Mýtus o Sisyfovi*, k němuž též přidávám podnětné úvahy českého filozofa Ivana Dubského. Část věnovaná fantastické literatuře pak představí práci literárního vědce Tzvetana Todorova *Úvod do fantastické literatury*, v níž mu Kafkova „Proměna“ posloužila jako příklad nově se konstituované podoby moderní fantastické literatury 20. století, která podstatným způsobem redefinovala žánrová pravidla tradičního fantastična. Závěrečná kapitola podává telegrafický přehled interpretační tradice, které se ke Kafkově povídce váží. Jádro této kapitoly bude jako *pars pro toto* tvořit představení a shrnutí dvou zcela odlišných přístupů k „Proměně“. Prvním z nich je slavná přednáška, kterou o „Proměně“ pronesl na Cornellově univerzitě spisovatel a Kafkův nadšený obdivovatel Vladimir Nabokov. Druhým textem je neméně slavná studie “The Metamorphosis of the Metaphor” amerického literárního vědce Stanleyho Corngolda. V obou případech jde o texty, která doposud nebyla českými kafkology náležitě reflektována.

Krátká poznámka ke struktuře práce: Rozhodl jsem se jednotlivé kapitoly dále nečlenit na další oddíly a pododdíly; pouze tam, kde to logika výkladu žádá, jsem v rámci kapitoly provedl segmentaci, jejímž výsledkem ovšem nejsou formálně samostatné tematické oddíly.

Z takto letmého představení práce vyplývá, že mým záměrem ani ambicí není nějaká originální či systematická interpretace „Proměny“, ale spíše prozkoumání toho, jakým způsobem „Proměnu“ vykládají a analyzují relevantní, respektovaní a kompetentní autoři, pro něž může představovat „Proměna“ pouze východisko či inspiraci (např. Karel Kosík) pro vlastní myšlenkové výboje; nebo jde o autory, pro které je text „Proměny“, jeho struktura základní osou jejich uvažování (např. Stanley Corngold). Můj vlastní vklad pak bude spočívat především v juxtapozici a komparaci často protikladných a protiřečících přístupů, hledisek a strategií; výklady obecných pojmů se budou střídat s konkrétním komentářem k vybraným pasážím povídky.

Okruh autorů, o které se moje práce opírá a jimiž se zaštiťuje, je mnohem početnější, než těch několik, které jsem výše uvedl, a proto výsledný text může působit poněkud fragmentárně a nezavršeně. Tento fakt se odráží i v přítomnosti možná až neúměrného množství zpřesňujících a vysvětlujících komentářů a poznámek mimo rámec hlavního textu. Doufám však, že každá poznámka pod čarou je opodstatněná a že jejich relativně vysoký počet neovlivní negativním způsobem plynulost, srozumitelnost a souvislost základního textu.

Jestliže se v názvu mé práce vyskytuje slovo humor, tak kromě logické a přímé souvislosti směrem k traktování humoristických a komických aspektů nacházejících se v Kafkově textu, se pokusím demonstrovat přítomnost humoru – byť pochopitelně mnohdy nechtěného a nezáměrného – i na některých interpretačních přístupech, které Kafkův text exploatují způsobem, který se pohybuje na samé hranici parodie a které jsou mnohdy „kafkovštější“ než samotný Kafka.

I. „Proměna“ v kontextu Kafkovy tvorby

Kafka dosáhl v povídce Proměna vrcholu svého mistrovství. Napsal něco, co už nikdy nemohl překonat, protože není ničeho, co by mohlo „Proměnu“ překonat. Je to jedna z mála velkých a dokonalých básní tohoto století.

Elias Canetti

Velký odpor vůči „Proměně“. Nečitelný konec. Nedokonalá téměř od základu...

Franz Kafka

Ve své kafkovské monografii rozlišuje František Kautman čtyři žánrové oblasti ⁶, do kterých lze rozdělit dílo Franze Kafky. Do prvního náleží románové fragmenty (*Amerika, Proces, Zámek*) a větší epické povídky nebo alespoň povídky epického charakteru. Do druhé oblasti patří všechny drobné útvary aforistického rázu. Třetí oblast zahrnuje dopisy a čtvrtá deníkové záznamy.⁷

Jeho „Proměna“ pak spadá do druhé kategorie s tím, že jde o jeden z mála textů, který Kafka – tak přísný a nesmlouvavý k vlastní tvorbě – dovolil publikovat. Kafka napsal „Proměnu“ během tří týdnů. Práce na textu započala 17. listopadu 1912 a po mnoha přerušeních, vynucených Kafkovými pracovními povinnostmi, byl text dokončen 7. prosince. V Kafkových dopisech Felice Bauerové, stejně jako v jeho denících najdeme několik velmi zajímavých spisovatelových komentářů k povídce.⁸ „Proměna“ vyšla nejprve v říjnu roku 1915 v německém avantgardním časopise *Die weissen Blätter* a v prosinci téhož roku ji vydalo jako samostatnou publikaci lipské nakladatelství Kurt Wolff Verlag.

„Proměna“ nese v sobě pečeť roku 1912, který byl pro Kafkův literární, ale i soukromý život přelomový. V tomto roce Kafka zahájil práci na svém prvním románu *Amerika*. V noci 22. srpna pak na jeden záťah napsal svůj klíčový text, povídku „Ortel“, která je obecně považována za

⁶ Kautman, F.: *Franz Kafka*. Praha, 1992, s. 38nn.

⁷ Takový Milan Kundera se svým úzkostlivě rigorózním pojetím uměleckého díla a autorství by proti takovémuto rozdělení protestoval. Viz jeho poznámka: „A odmítám přisuzovat stejný význam Kafkovým dopisům a jeho *Zámku*.“ In Kundera, M.: *Slova, pojmy, situace*. Brno, 2014, s. 9.

⁸ Dopis z listopadu 1912: „Nejmilejší! Co je to jen za výjimečně odporný příběh, který teď opět odkládám stranou, abych se zotavil v myšlenkách na tebe. Pokročil teď už kousek za polovinu a já s ním také nejsem obecně nespokojen, ale je bezmezně odporný a takové věci, vidíš, vycházejí ze stejného srdce, ve kterém bydlíš Ty a které Ty jako byt (sic!) snášíš.“ In Kafka, F.: *Dopisy Felice*. Přel. Ivana Vizdalová. Praha: TV Spectrum, 1992, s. 48.

Kafkovo regulérní zrození coby spisovatele, neboť v této povídce se již koncentrují všechny strukturální znaky Kafkova stylu, poetiky a estetiky. Ale na rozdíl od „Ortelu“, k němuž – a to je zcela ojedinělé – poskytl ve svém deníku pozoruhodný komentář, si Kafka „Proměny“ příliš necenil a především její konec považoval za nepodařený.

V již zmiňované kafkovské monografii se František Kautman pokouší Kafkovu poetiku přiblížit pomocí srovnání expozic jeho nejdůležitějších textů, konkrétně jde o romány *Proces*, *Amerika* a *Zámek* a povídky „Ortel“ „Proměna“. Úvodní odstavec „Proměny“ patří bez pochyby k těm případům „otvíráku“ literárního díla, které svou evidentní šokantností radikálně destruuje čtenářův „horizont očekávání“. Ocitujme první odstavec „Proměny“:

Když se Řehoř Samsa jednou ráno probudil z nepokojných snů, shledal, že se v posteli proměnil v jakýsi nestvůrný hmyz. Ležel na hřbetě tvrdém jak pancíř, a když trochu nadzvedl hlavu, uviděl své vyklenuté, hnědé břicho rozdělené obloukovitými výztuhami, na jehož vrcholu se sotva ještě držela příkrývka a tak tak že úplně nesklouzla dolů.⁹

Expozice „Proměny“ podle Kautmana odkazuje k expresionistické poetice, a to především Kafkovým tvůrčím gestem, v němž pracuje s tzv. „materializovanou metaforou“, nicméně samotná povídka „čistý“ expresionismus přesahuje, a to směrem „k surrealismu, spřádáním snových, fantastických dějů“.¹⁰ Kafkova originální tvůrčí metoda bude předmětem úvah především v závěrečné kapitole, nicméně, co se jeho stylu týče, tak velmi plasticky jej vystihl např. italský bohemista A. M. Ripellino:

[Pro Kafku je typická] monodická řeč bez ozdob, nelítostně strohá, takřka až skelně strnulá v jakýsi rigor mortis, metafyzický suchý playdoyer, tak odlišný od horečné a sršící dikce ostatních pražských spisovatelů...¹¹

9 Kafka, F.: „Proměna“. Praha 1990, s. 63.

10 Kautman, F.: *Franz Kafka*. Praha 1992, s. 56. – Koncept „materializované metafor“, stejně jako Kafkův vztah k surrealismu bude předmětem samostatných analýz později.

11 Ripellino, A. M. *Magická Praha*. Praha, 1992, s. 66. Kvality Kafkova stylu ocení především čtenář znalý německého jazyka, nicméně etablované překlady Vladimíra Kafky jsou obecně chápány jako příklady kongeniálního převodu, v nichž překladatel respektoval originál a funkčně jej převedl do cílového jazyka, zachovav jeho stylovou i syntaktickou jedinečnost.

Navazme na Kautmanovy postřehy a přejděme k dalšímu autorovi, který – ač se sám nepovažoval za profesionálního kafkologa – se s „Proměnou“ kriticky vyrovnal ve své studii „Nad Kafkovou Proměnou“¹², jejímž autorem je Václav Černý. Ten navrhuje čtenáři tři možnosti jak se vyrovnat s úvodním odstavcem; tyto čtenářské strategie pak recipientovi nabízejí jisté východisko pro budoucí čtení a pomáhají vymezit potenciální interpretační pole textu. (1) Samsa se v brouka (Černý uvádí konkrétně štěnici a chrobáka) skutečně proměnil a „objektivní nemožnost“ tohoto faktu na tom nic nemění. Pokud se to čtenáři nelíbí, může si jít číst Waltera Scotta, odbývá případné námitky Černý. (2) Celá výchozí situace odráží duševní nerovnováhu protagonisty. Samsa se zbláznil a vlivem tíživých životních okolností se za štěnici považuje, jako štěnice se chová a jako štěnice se cítí. (3) Samsa se ve štěnici neproměnil, ani se za štěnici nepovažuje, ale dospěl k poznání, že je „línou, smrdutou, parazitní lidskou štěnicí“. Sám Černý se přiklání k první možnosti. Přijmout výchozí premisu povídky jako „fakt“ představuje pro čtenáře tu nejobtížnější a zároveň nejobroductivnější alternativu na pomyslné stupnici jednak „zážitkovosti“, jednak interpretovatelnosti povídky. Ony dvě zbývající možnosti se sice s hádankovitostí a rafinovaností expozice vyrovnávají a dokonce ji interpretují, ale činí tak pomocí poměrně „pohodlné“ alegorizace.

Mnoho komentátorů „Proměny“ se pokouší dešifrovat výraz *Ungeheures Ungeziefer*, kterým Kafka hned v první větě označuje novou identitu Řehoře Samsy. Etymologie tohoto výrazu je poměrně komplikovaná. Jak adjektivum *Ungeheures*, tak substantivum *Ungeziefer* jsou tvořeny záporným prefixem *un* a odkazují k neexistující entitě. V případě slova *ungeheures* je českým ekvivalentem termín „mohutný“, „rozměrný“ či – a pro tuto podobu se rozhodly oba dva etablované překlady do české podoby – již konotativně jednoznačně negativní „nestvůrný“. Samotné slovo *Ungeziefer* pochází ze staroněmeckého *ungezibere*, což je modifikovaná negace slova *zebar*, znamenající oběť či zvíře určené k obětním rituálům. Logicky pak *ungezibere* označuje pravý opak: zvíře svou podstatou a povahou nečisté a nevhodné k rituálním úkonům.¹³ Velmi volně pak

12 Černý, V.: „Nad Kafkovou Proměnou“. In TÝŽ: *Tvorba a osobnost II*. Praha 1993, s. 294–316.

13 S ohledem na konec celého příběhu nebohého Řehoře pak v takovém užití nelze nevidět stopy Kafkovy jemné ironie, neboť Samsa vlastně jako oběť končí, jsa obětován na oltář nově obnovené rodinné harmonie, která je vyjádřena v posledních odstavcích povídky. O tom viz např. studie Normana N. Hollanda „Realism and Unrealism“: *Kafka's Metamorphosis*. In Bloom, H. *Rebirth and Renewal, Bloom's Literary Themes*. New York 2009, s. 169–179. Ve své analýze se autor snaží odhalit biblickou symboliku a imaginaci v Kafkově textu a nachází paralely v Kristově utrpení a smrti s osudem Řehoře Samsy. Holland jde dokonce tak daleko, když tvrdí, že Řehořova transformace a reakce okolí na ni představuje nepochopený a ignorovaný druhý Kristův příchod. Detaily Řehořovy smrti, jak je Kafka v závěru povídky popisuje, svou atmosférou, dikcí i konkrétními formulacemi údajně korespondují

Ungeziefer znamená v českém jazyce třídu zahrnující odpor budící a asociující věci, pro něž v českém jazyce máme pojmenování jako *havěť*, *verbež*, možná *pakáž*. (Oba dva etablované překlady do češtiny od Zbyňka Sekala a Vladimíra Kafky inkriminované slovní spojení pak překládají jako „jakýsi obludný hmyz“ (Sekal), respektive „jakýsi nestvůrný hmyz“ (Kafka).

Pokusme se nyní pozastavit nad žánrem Kafkova textu, a to ve smyslu makrostrukturálního. Až doposud jsme hovořili o „Proměně“ jako o povídce. Ale existuje zde možnost klasifikovat „Proměnu“ jako novelu. Jestliže se novela chápe jako fixovaný literárněvědný termín pro prozaický útvar, který je velmi vyhraněný a určitější než povídka a jehož morfologickými a sémantickými znaky jsou „omezený rozsah, neobyčejnost, vyprávěného příběhu, stručnost a spádnost děje, dramatická stavba a konečně neočekávané, překvapivé rozuzlení, tvořící závěrečný efekt, pointu“¹⁴ pak tyto charakteristiky přesně odpovídají Kafkově povídce, s jedinou výjimkou, a tou je právě konec povídky.

Spisovatel Martin Greenberg ve své kafkovské monografii *The Terror of Art* hovoří v souvislosti s expozicí „Proměny“ o jistém „narativním paradoxu“, který spočívá v tom, že originalita a výjimečnost „Proměny“ pramení především z toho, že vrchol povídky (*climax*) je umístěn do první věty. Zbytek povídky ve své dějové a sémantické dynamice pak ve srovnání s tímto vrcholem představuje postupný sestup a propad, který je pouze oddalován třemi dějovými zvraty. (Na konci každé z jejích tří částí dojde k té samé události: Řehoř opustí své vymezené teritorium, překročí hranice a ocitne se v obývacím pokoji, přičemž dvakrát je zpět zahrán otcem a potřetí již v předtuše vlastního konce a u vědomí marnosti svého počínání odcouvá zpět do pokoje sám.) Jak je možné, ptá se Greenberg, konstruovat povídku tak, že autor její pointu umístí na začátek? Podle Greenberga je tomu proto, že u Kafky ztratila platnost tradiční zásada, kterou pro vyprávění navrhl Aristoteles, tedy rozdělení na expozici, komplikaci a rozuzlení. Toto schéma je pro Kafku v případě „Proměny“ nepoužitelné, neboť právě nemožnost rozuzlení je vlastním tématem příběhu. Podle Greenberga je totiž smrt alfou omegou „Proměny“, jejím základním a jediným tématem, neboť „smrt žádné

s některými pasážemi novozákonních pašijí. Postava tří nájemníků pak nesymbolizuje – jak by svéráznou Hollandovou interpretační strategií poněkud zaskočeného čtenáře mohlo napadnout – biblické tři krále, ale falešné a neautentické božstvo. Již zmiňovaný Václav Černý vidí v oněch třech nájemnících zase „veřejné neosobno v tom v tom nejméně sympatickém smyslu. [...] To jsou ti Kafkovi zřizenci, policajti, zaměstnanci, úředníci Zámku, byrokratické hluché tvrdáky, jimiž nešťastné oběti ukazuje svoji němou a nelitostnou tvář tajemný Zákon“. Černý, V.: „Nad Kafkovou Proměnou“. Praha 1993, s. 316.

14 Táborská, Jiřina: „Novela“. In Svatoň, V.: *Příspěvky k morfologii a sémantice literárněvědných termínů*. Praha: ČSAV, 1974, s. 185.

rozhřešení nemá. Smrt je pouze a jenom postupné mizení a vytrácení se¹⁵.

Kafka na několika místech vyjádřil svou nespokojenost se závěrem povídky. Lze pouze spekulovat proč. Konec „Proměny“ je velmi efektní a vůči předchozímu vyprávění kontrastní. Proměňuje se perspektiva narace, což je logické vzhledem k tomu, že reflektor je mrtev. Nastolení a obnovení rodinného řádu a harmonie se děje uprostřed nadcházejícího jara a probouzející se přírody. Čtenář konečně opouští Řehořův zatuchlý a zaneřáděný pokoj, který byl v závěru povídky změněn ve skladiště nepotřebného haraburdí, což vlastně odráželo Řehořův zhroucený rodinný status.

Na závěr této kapitoly, v němž jsme představili některé tematické a formální aspekty Kafkovy povídky, se pokusme nalézt případné inspirační zdroje, které mohly Kafku přímo či nepřímo ovlivnit při práci na textu „Proměny“. Jorge Louis Borges kdysi vtipně poznamenal, že každý spisovatel si vytváří své předchůdce. V případě Kafkovy „Proměny“ se někteří interpreti ve své historicko-genetické archeologii vracejí až k Ovidiovým *Proměnám*. Např. Theodore Ziolkowski ve své monografii *Ovids and the Moderns*, když uvažuje o tomto archetypálním motivu v rámci světové literatury, rozlišuje metamorfózu *metonymickou* a *metaforickou*.¹⁶ Metaforická metamorfóza označuje proces, kdy je člověk náhle zbaven svého lidství a proměněn v bytost, která sémioticky souvisí s jeho jménem či charakterem. V metonymické transformaci pak tyto spoje chybí. Kafkova „Proměna“ pak kombinuje oba dva tyto mody. Jméno Samsa a „jakýsi odporný hmyz“ spolu očividně nesouvisí, ale podle Ziolkowského je v povídce přítomný autobiografický motiv (Kafkův otec se o svých zaměstnancích vyjadřoval jako o štěnicích) a navíc zde může být souvislost mezi Řehořovým pravým a potlačovaným Já, kterýžto konflikt někteří interpreti chápou jako spouštěč Řehořovy metamorfózy.

Tyto úvahy, jakkoliv plodné a inspirativně ozřejmující některé souvislosti, však ztrácejí ze zřetele jeden důležitý aspekt, který je pro Kafkovu prózu klíčový a kterou se liší od svých předchůdců: Řehořova transformace je totiž proměnou *nemotivovanou* a vypravěčem nevysvětlenou, respektive nevysvětlitelnou. V Ovidiových *Proměnách* jsou reálné lidské bytosti zbaveny svého statusu lidství zásahem shůry; jedná se většinou o trest bohů a proměna je zasazena do konkrétního mytologického rámce. Na opačném pólu takovýchto motivovaných proměn jsou pak texty, kde je proměna člověka ve zvíře výsledkem nějakého vědeckého experimentu. Tyto příběhy pak spadají do žánru sci-fi nebo hororu. Příímého předchůdce Kafkova fantastického příběhu tak hledejme spíše v povídce „Nos“, která je součástí *Petrohradských povídek* Nikolaje Vasiljeviče

15 Greenberg, M.: *The Terror of Art*. New York, 1968, s. 70.

16 Ziolkowski, T.: *Ovid and the Moderns*. Ythaca, NY 2005, s. 78–82.

Gogola. V Gogolově povídce se přihodí nevysvětlitelná událost: Nos vyššího úředníka Kovaljova zmizí z jeho tváře a objeví se v čerstvě upečeném bochníku chleba jeho holiče, nos pak nabude svůj vlastní život a v uniformě státního rady se objevuje v různých více či méně absurdních situacích v ulicích Petrohradu, aby se nakonec na konci povídky znovu vrátil na místo určení, na Kovaljovovu tvář. Stejně jako u Kafky se fyzicky nemožná (nadpřirozená) událost stane v přirozené oblasti ve fikčním světě Petrohradu první poloviny 19. století.¹⁷ U Kafky stejně jako u Gogola je absurdita a nesmyslnost jejich příběhů výsledkem společné stylové metody, která je založena na rozporu mezi „formou“, která je vážná, a „obsahem“, který je v případě Gogola spíše směšná, u Kafky pak nabývá groteskní podobu. Stejně jako Kafka, tak i Gogol konstruuje a vytváří dva světy. Ale na rozdíl od romantických autorů¹⁸ se tento druhý svět – ať již jej nazveme jako svět fantastický, iracionální, surreální, bizarní, odcizený apod. – nenachází kdesi mimo a netvoří etický či estetický kontrast k tomu našemu, ale vyrůstá přímo ze světa, který důvěrně známe, a patří k němu. Samotné srovnání Gogola a Kafky může vést k dalším překvapivým paralelám.¹⁹

17 Pozornější komparace však odhalí přece jenom jistý rozdíl mezi fikčním světem „Nosu“ a „Proměny“. Kafkův svět přes zcela nepopiratelné realistické detaily vykazuje ve svém celku zřejmou modelovou abstraktnost a přízračnost, a to i přesto, že jsou v textu přítomny konkrétní reálie odkazující k sociální skutečnosti první poloviny 20. století (povolání Řehoře Samsy, středostavovské milieu rodiny, odkazy na křesťanské rituály apod.). Navíc postavy v Gogolově „Nosu“ přeci jen reagují „adekvátněji“ na nadpřirozené události, kterých jsou svědky a účastníky.

18 Často se hledají paralely mezi Franzem Kafkou a E. T. A. Hoffmanem či E. A. Poem. Např. Ivan Dubský tvrdí, že arzenálu romantické literatury či gotického románu Kafka užívá spíše skromně a „dává mu určitou přesně vymezenou funkčnost pro postižení reality, a tím je ruší – zbavuje jejich samostatného působení – činí je jen prostředkem k vyjádření životní skutečnosti a situace, kterou jinak nelze vyjádřit“. Dubský, I.: cit. dílo, s. 229.

19 Viz např. studie Neilla Cornwella: *Absurd in Literature*. Manchester 2006, s. 186nn. Velmi originálně působí srovnání Kafkova *Zámku* a Gogolovy satirické komedie *Revizor*. Cornwell uvádí, že výchozí situace Kafkova *Zámku* je pouze pokřiveným a vypouklým obrazem Gogolova dramatického východiska. Groteskní duo Dobčinskij a Bobčinskij pak nalézají u Kafky inkarnaci ve slavných K.-ových „pomocnicích“.

II. Kafka a humor

Kdo má odvahu číst Kafkova sama o sobě mnohoznačná a nadto komentáři zatížená vyprávění „naivně“, bez pokusu odkrývat v každé větě, hieroglyfy, symboly a alegorie, zaznamenaná stonásobně více komična.

Ernst Fischer

Své pojednání o humoru v díle Franze Kafky zahajme připomínkou závěru románu Umberta Eca *Jméno růže*, jehož osou je filozofický dialog mezi Jorgem a Williamem z Baskervillu o funkci a smyslu smíchu a humoru v lidském životě. Antagonista románu, mnich Jorge, spojuje smích s rouháním. Smích je pro něj útěcha sedláků, slabost těla. Je nutné mu stavět překážky a budovat kázeň. Jorge otrávil Aristotelovo dílo o smíchu právě proto, že v něm řecký filozof smích pozvedá k umění, a tak, jak tvrdí Jorge, otevírá cestu ďáblu. Pro autority je smích povýšený na umění velmi nebezpečný. Protože odkrývá to, co je skryté. Komédie spojená s inteligentním humorem se stává hrozbou. V pozadí dialogu se vznáší duch díla ruského literárního teoretika Michaila Bachtina a jeho knihy *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, ve které se zabývá především specifickou lidovou smíchovou kulturou, kterou označuje jako karnevalovou. Je pro ni charakteristická svérázná logika „obrácenosti“, světa „naruby“, neustálé převraty mezi „nahore“ a „dole“, rozmanité druhy parodií, travestií a bláznovských korunovacích, ale také zdůraznění tělesnosti a inscenování násilné smrti a zrození. Právě v době renesance se podle Bachtina u karnevalového principu zdůraznil jeho podvratnou funkci ve vztahu k panujícímu řádu, jeho lidový charakter i zrušení třídních bariér. Smích narušuje a boří celý znakový systém, který existuje ve světě kultury. Michail Bachtin mluví v souvislosti s karnevalem o dialogickém (či polyfonickém) románu.

Právě proto se Jorge tolik děsí představy, že by se Aristotelův spis o komedii – kolem nějž se točí celé detektivní pátrání románu – dostal na veřejnost, protože obsahuje nebezpečné poselství, že „smích je vlastní člověku“. Jorge se obává toho, že smích zbaví člověka strachu

jehož pravé jméno je bohobojnost. A z této knihy by mohla vzejít luciferská jiskra, která by založila v celém světě nový požár: a smích by se stal novým

uměním, jaké neznal ani Prometheus, uměním, jak zrušit strach“.²⁰

Jorge je typickým příkladem agelasta. Bojí se osvobozující funkce a podvrtné role smíchu, neboť ten nabourává struktury a instituce oficiální moci (politické, náboženské, sociální či estetické).

Zdá se poněkud zvláštní spojovat Kafkovo dílo, které je přiřazováno k modernistickému umění první poloviny 20. století, s Bachtinovým pojednáním o smíchové lidové kultuře ve středověku a renesanci. Jenže i povaha Kafkova humoru a komična, jak se pokusíme doložit, má takovou subverzivní či transgresivní funkci a smích, který vyvolává, může osvobozovat, byť asi v jiném smyslu, než jak o tom psal Bachtin. A navíc koncepce Bachtinovy dialogičnosti bude ještě využita při našem rozboru žánru fantastické literatury.

Dříve než se dostaneme ke Kafkově humoru, je třeba krátkého teoretického úvodu. V žádném případě neaspirujeme na to, abychom zde provedli nějakou systematickou taxonomii humoru, smíchu a komična. Teorií existuje obrovské množství; co autor to zcela jiný pohled na věc, odlišná metodologie i jiný klasifikační model.

Za velmi podnětný přístup k dichotomii humoru a komična považuji ten, který uplatňuje ve své interpretaci Haškova Švejka Přemysl Blažíček, jenž rozlišení humoru a komična pojímá takto:

[Humor] je určitý celkový životní postoj²¹, humor, založený na vědomí podmíněnosti všeho konečného a postavení člověka v souvislostech světa, je základní postoj, který potřebuje komiku jako výrazový prostředek, aniž by byl proto s komikou identický²².

Blažíček má v návaznosti na tradici romantismu na mysli humor vznešený a umělecky hodnotný, do něhož řadí např. Cervantesova Dona Quijota nebo Shakespearovy komedie. Vrcholná humoristická díla jsou schopna vidět ve vzájemné jednotě komické a tragické. Důležitá a klíčová je pak vazba mezi humorem a smyslem umění, estetická funkce humoru. Je zcela pochopitelné, že Kafkovy prózy, tak precizní ve fenomenální výstavbě svého světa, ale temné svým významovým vyzněním, nemůžeme vnímat jako humoristickou literaturu; ostatně do té podle Blažíčkových kritérií nespadá ani Haškův Švejk.

Milan Kundera, který se ve svých esejích na mnoha místech dotýká obecných estetických

20 Eco, U.: *Jméno růže*. Přel. Z. Frýbort. Odeon: Praha, 1988, s. 458.

21 Vzpomeňme na Vančurovu definici humoru: *Humor znamená lépe vědět*.

22 Blažíček, P.: *Haškův Švejk*. Praha 1991, s. 221.

problémů, napsal:

Poskytující krásnou iluzi lidské velikosti, tragično nám přináší útěchu. Komično je krutější: brutálně před námi odhaluje bezvýznamnost všeho. Předpokládám, že všechny lidské situace obsahují v sobě komický aspekt, který v jistých případech je rozpoznán, přijat, literárně využit, v jiných případech zastřen. Skuteční géniové komična nejsou ti, co nás nejvíce rozesmějí, ale ti, kteří objevují neznámou oblast komična.²³

V kafovském světě není podle Kundery komično protikladem tragična, jak je tomu např. u Shakespeara, jeho funkce nespočívá v tom činit tragično snesitelnějším, zde komično není doprovodným jevem, nýbrž jej v samotném zárodku ničí a zbavuje tak protagonisty jeho příběhů jediné naděje, kterou je účast na velikosti tragédie.

Ano, všechny lidské situace, jak píše Kundera, opravdu obsahují komický aspekt, respektive ten komický aspekt musí být umělcem odhalen a přiveden k životu. I situace člověka, který se proměnil v „jakýsi nestvůrný hmyz“, obsahuje takových komických elementů řadu. Jestliže hovoříme o *situaci*, pak chceme naznačit, že v „Proměně“, jednoznačně dominuje komika situační a že komika slovní – jak ta, jež se *jazykem vyjadřuje*, tak ta, jež se *na jazyce zakládá* – zcela chybí. Podstatným rysem Kafkova humoru je těsná vazba k nejkonkrétnějším prvkům vyprávění.

O rozlišení humoru a komična se na půdorysu Kafkovy povídky pokusil také David Luke ve své studii „Kafka's Verwandlung“.²⁴ Luke provádí terminologickou diferenciaci a vyděluje humoristický aspekt příběhu od aspektu komického, přičemž tím prvním rozumí vyjádření (především prostřednictvím techniky vypravěčského hlediska založeného na samozřejmé a jakoby nezúčastněné akceptaci podivných událostí ze strany vypravěče) jistého druhu tragikomického postoje samotného autora, kterého Luke poněkud nepřipadně ztotožňuje s protagonistou příběhu. Druhý, tedy komický aspekt pak tvoří kumulace komických efektů odvozených z chování hlavního hrdiny a jeho

23 Kundera, M. *Slova, pojmy, situace*. Brno 2014, s. 16. Kunderovo *komično* a Blažičkův *humor* tak plní stejnou funkci, mají podobný význam a jsou zaměnitelné. Jde o příklad terminologického zmatení. Z toho plyne, jak je mnohdy nesnadné pojmy *humor* a *komično* odlišit. Většina estetických slovníků nicméně zdůrazňuje, že komično se projevuje v pásmu od dobrosrdečně střízlivého humoru přes intelektuálně agresivní vtip a dvojznačnou ironii až po zničující, cynický sarkasmus. Humor je pak chápán jako jeden z modů komična. Jedním z rozdílů mezi komičnem a humorem je, že v případě humoru schází „odstup a nadřazenost, která je zdrojem komična., neboť se pokouším pochopit pocity osoby, jež se jeví jako komická. Viz Eco, U.: *Meze interpretace*. Praha 2004, s. 177nn.

24 Luke, D.: „Kafka's Vewandlung“. 1951, s. 232–245.

interakce s dalšími postavami.

Tyto komické aspekty pak Luke dále člení do dvou podkategorií. První kategorie zahrnuje komické účinky, které plynou z faktu proměny a jejích fyzických následků. Srovnání Řehoře-brouka a Řehoře-lidské bytosti je v textu neustále přítomno. Ve svém novém těle Řehoř poznává, že je pro něj obtížně nebo dokonce nemožné vykonávat kdysi samozřejmé úkony. Řehoř ztrácí lidský apetit. První sekce povídky zahrnuje na několika stranách podrobné líčení toho, jak se hrdina snaží pomocí metody pokus – omyl dostat z postele a odemknout dveře svého pokoje. Komičnost této scény pak vyvěrá z toho, že běžný člověk takovou činnost provádí automaticky a s minimálním vynaložením energie. Komický efekt také vzniká následkem Řehořovy ztráty schopnosti lidské řeči²⁵ jako „nechtěného a *automatického* následku proměny“.²⁶

Druhou podkategorií komických efektů pak Luke přisuzuje mentálním projevům a reakcím Řehoře a jeho okolí. Základním zdrojem komična v tomto případě je srovnání reakce Řehoře a jeho rodiny na fakt proměny, jež je podle Luka nepochopitelně emocionálně i intelektuálně „plochá“, s pravděpodobnou reakcí, kterou by tato šokující událost *ve skutečnosti* vyvolala. Toto srovnání odhaluje nesourodost, nepoměr a nepatřičnost. Zde pouze krátký komentář. Řehoř skutečně nepocituje hrůzu ani zděšení, spíše klidně a věcně v mysli registruje podivnou změnu svého stavu a první vážné znepokojení prožije až tehdy, když se podívá na hodiny a zjistí, že zmešká vlak a nepřijde včas do práce. Na tento rozpor upozorňuje mnoho komentátorů „Proměny“, ale jeho problematičnost spočívá právě v onom předpokladu, že víme, jak by člověk měl nebo neměl reagovat v případě takto *nemotivované* proměny. Jenže proměna člověka v hmyz je natolik hraniční zážitek mimo jakoukoliv praktickou zkušenost i představivost, že jej nelze dost dobře myslet. Jak pak můžeme vědět – a toto hypotetické vědění je implicitně přítomno v Lukově tezi – , jak bychom reagovali, kdybychom se jednou ráno probudili proměnění brouka?²⁷ Na druhou stranu se takovéto přemýšlení a promýšlení textu čtenáři přímo vnucuje a je to důsledek Kafkovy ojedinělé metody, ve které se velmi funkčně a rafinovaně spojuje bizarní fantastičnost s citem pro evokaci sugestivního,

25 Řehoř sice není schopen mluvit lidskou řečí, ale jeho schopnost rozumět druhým zůstala zachována. Nicméně pro výklad povídky je podstatné to, že zbylí členové rodiny o tomto Řehořově uchovaném znaku původní identity nemají ponětí. Také čtenář v důsledku použité narativní techniky, o níž bude řeč později, má tendenci tento fakt ztrácet ze zřetele.

26 Luke, D.: cit. dílo, s. 236.

27 Takovéto tvůrčí čtení vedlo např. jednoho čtenáře ke komickému psychologizování, když jako důkaz mravní zkaženosti otce, matky i Markétky uvedl fakt, že k Řehořovi nezavolali lékaře, když nemocnice se přeci nachází hned naproti jejich bytu. K tomu bychom mohli dodat, že příhodnější vzhledem k Řehořově situaci by bylo požádat o pomoc veterináře...

realistického detailu.

V „Proměně“ se tak podle Luka uplatňuje princip *inkongruence*, kde je podstatou komiky nějaká nesourodost, nepředvídanost, překvapivost prvků. Existují dva významné důsledky inkongruence – údiv a smích. „Údiv vede k povznesení, k hledání filosofického, morálního nebo náboženského řešení inkongruence. Smích je pokleslou reakcí na neřešitelnost inkongruence.“²⁸ To je velmi přesné: čtenář se při četbě povídky diví tomu, že se její hrdinové dost nediví.

Jedna z nejkomičtějších scén, kdy se uplatňuje situační a částečně též jazyková komika „Proměny“ je spojena s postavou staré posluhovačky, která se objevuje ve třetí části povídky. Její nástup na scénu doprovází vypravěč těmito slovy.

Vždyť tu teď byla posluhovačka. Tato stará vdova, která díky své silné kostře přestála v životě už asi lečjakou svízel, necítila vlastně k Řehořovi odpor. Bez nějaké zvláštní zvědavosti otevřela jednou náhodou dveře do Řehořova pokoje, a jak uviděla Řehoře, který byl tak překvapen, že ačkoli ho nikdo nehonil, začal pobíhat sem a tam, zůstala stát s rukama složenýma v klíně. Od té doby neopominula vždycky ráno a večer na okamžik pootevřít dveře a nahlédnout k Řehořovi. Ze začátku ho dokonce přivolávala slovy, která se jí patrně zdála vlídná, jako „Pojď sem, ty starý hovnivále!“ nebo „Podívejme se na něho, starého hovnivála!“²⁹

Tato krátká pasáž je dokonalou ukázkou Kafkova humoru, založeného na situační komice, jemné ironii a výstižném popisu. Smích vyvolává již představa zmateně a chaoticky pobíhajícího Řehoře, jehož reakce je dílem studu a dílem vyjádření vcelku pochopitelného rozhořčení nad po(s)tupnou ztrátu soukromí, na pronikání cizího elementu do jeho intimní sféry. Komický efekt je pak umocněn familiárním oslovením posluhovačky „ty starý hovnivále“.³⁰ Slova posluhovačky mají veliký význam, neboť je to poprvé a zároveň naposledy, kdy je v textu Řehoř přímo a jednoznačně entomologicky definován, vymezen a pojmenován. Tedy již ne „jakýsi odporný hmyz“ (*Ungeheures Ungeziefer*), ale chrobák, hovnivál, skarabeus. Stanley Corngold ve své detailní studii, k níž se ještě vrátíme v závěrečné kapitole, však takovéto přímé pojmenování chápe jako výraz faktu, že posluhovačka netuší, že v rodině proběhla proměna ani že ono monstrum, které sdílí

28 Borecký, V.: *Imaginace, hra a komika*. Praha: Triton, 2005, s. 147.

29 Kafka, F.: „Proměna“, s. 103.

30 Německé *Mistkäfer* (doslovný překlad tohoto výrazu je hnojník) rozhodně nemá takové konotace jako český hovnivál.

domácnost Samsových je syn jejich zaměstnavatelů. Corngold, jak bude vysvětleno v poslední kapitole této práce, v intencích své interpretační strategie musí trvat na tom, že Řehoř je *nepojmenovatelný*. Pro některé jiné interprety je však tato zmínka důležitým impulsem k povětšinou mytologickým interpretacím, založených na skutečnosti, že chrobák byl ve starověkém Egyptě posvátným broukem a byl uctíván jako symbol slunečního cyklu a představoval znovuzrození nebo stále se opakující vzkříšení, reinkarnaci. Jestliže jsme se letmo dotkli problémů entomologických, zaměříme se krátce na oblast etymologie.

Etymologicky orientované analýzy se většinou zaměřují na příjmení SAMSA, ať již poukazem na to, že jde o variantu slova KAFKA, nebo poukazují na fonetickou podobnost s českým slovem „sám“. Pozoruhodný je také Kafkův výběr křestního jména protagonisty. Gregor je jméno řeckého původu odvozené od výrazu *grégoros* – „bdělý“. Není pak důkazem Kafkovy jemné ironie fakt, že Řehořově proměně předchází zpronevěření se hrdiny svému vlastnímu jménu, tedy to, že Samsa zaspal? Navíc podle křesťanského kalendáře připadá svátek jména Řehoř na 12. března, tedy na měsíc, kdy příběh „Proměny“ končí...

Co se možných entomologických spojů a konotací týče, tak jednu z nejkompexnějších interpretací a zároveň nejkomičtějších nabízí ve své studii³¹ Micahel P. Ryan, který poměrně spekulativní a obtížně verifikovatelnou cestou dospívá k překvapivému závěru, že totiž „Proměna“ má v sobě schopenhauerovské aluze a že její tematicko-ideové podloží tvoří problematika lidského utrpení, marnosti a nesmyslnosti života. Tento spodní a temný akord měl Kafka převzít od německého filozofa A. Schopenhauera. Tento německý idealistický filozof inspiroval Kafku hned dvakrát: jednak v celkovém pesimistickém ladění povídky, jednak aluzemi a odkazy na východní filozofii, což má být primárně vyjádřeno v Kafkově volbě příjmení protagonisty. SAMSA je lehce zkomolená, ale stále ještě identifikovatelná variace klíčového pojmu hinduistické filozofie, kterým je SAMSÁRA.³² Schopenhaerovská inspirace je podle autora také přítomna v často interpretované scéně v závěru třetí části, ve které Markétka předvádí před třemi nájemníky hru na housle. Podle autora se zde odkazuje na Schopenhauerovo hodnocení hudebního umění, které stojí nad ostatními uměleckými druhy, neboť hudba je nejbezprostřednějším emanací samotné vůle, a tedy i podstaty světa; v ní údajně promlouvá nejhlubší podstata člověka i všech věcí.

Jedním ze zdrojů komična, jak bylo výše řečeno, je odhalená a rozpoznaná inkongruence.

31 Ryan, P. Michael : “Samsa and Samsara: Suffering, Death and Rebirth in The Metamorphosis ”, 1999, s. 133–152.

32 Samsára je označení pro koncept znovuzrození a označuje neustálé putování. Nekonečné „vzdouvání a klesání moře života, které je symbolem nepřetržitého procesu opakovaných zrození, stárnutí, utrpení a umírání“. Ryan, Michael P.: cit dílo, s. 141.

Zaměříme se nyní na jednu patrně nezamýšlenou inkongruenci, kterou lze odhalit v Kafkově textu. Kafka je považován za autora nesmírně precizního, stylového puristu, plně oddaného literatuře. Jak se s takovýmto obrazem perfekcionisty, ctícího logiku ve smyslu vypravěčské koherence a stylové jednoty snese fakt, že v textu „Proměny“ nalezneme některé nesrovnalosti? Jistě, z hlediska celkového vnímání povídky je lze snadno pominout nebo je dokonce vysvětlit jako autorský záměr a pak je elegantně interpretovat jako něco funkčního, zapojeného do struktury celku, jako nositele pro dílo neobyčejně důležitého významu.

Z textu vyplývá, že rodina Samsových před osudovým dnem zaměstnává kuchařku a služku. Ponechme teď stranou skutečnost, že vzhledem k tomu, že až do osudné proměny byl Řehoř jediným ekonomicky aktivním členem domácnosti, jakož i fakt, že rodina je silně zadlužena³³, lze takovéto počínání charakterizovat oním zprofanovaným termínem neoliberalního kapitalismu „žít si nad poměry“, a všimněme si, jaké informace dostává čtenář o služce a kuchařce. O služce víme, že

také hned první den – nebylo docela jasné, co a kolik o celém případě věděla – na kolenou prosila matku, aby ji okamžitě propustila, a když se za čtvrt hodiny nato loučila, děkovala se slzami v očích za propuštění jako za největší dobrodiní, jakého se jí tu dostalo, a aniž ji kdo o to žádal, strašlivě se zapřísáhla, že nikomu nevyzradí ani to nejmenší.³⁴

Takže vypravěč nám sděluje, že služka domácnost Samsových opustila. Nicméně o několik stránek dál čteme tyto věty:

[s]lužka by jí docela jistě nepomohla, neboť toto asi šestnáctileté děvče sice od propuštění dřívější kuchařky statečně vytrvávalo, ale vyprosilo si dovolení, že se smí trvale zamykat v kuchyni a otevře dveře jen na zvláštní zavolání...³⁵

Druhou neshodou, a to mnohem závažnější, je scéna ze závěru druhé části povídky. Řehoř se ocitá v obývacím, kde provede nově osvojenou schopnost, která se mu stala jeho jedinou vášní

33 Připomeňme, že je to otec, který rodinu zadlužil a že je to Řehoř, kdo peníze splácí. Věřitelem Samsových je Řehořův šéf.

34 Kafka, F. „Proměna“. Praha 1990, s. 85.

35 Tamtéž, s. 91. Je možné tuto nesrovnalost přičíst na vrub nespolehlivému vypravěči. – Povaha narativní techniky v „Proměně“ bude předmětem samostatného výkladu.

v jeho „novém životě“³⁶: začne brázdít stěny pokoje: „...jal se lézt, zlezl všechno, stěny, nábytek i strop a posléze v zoufalství, když se s ním celý pokoj začal točit, sletěl doprostřed velkého stolu“.³⁷ Jenže o necelé dvě stránky dál se dovídáme, že stěny obývacího pokoje „byly zastaveny pečlivě vyřezávaným nábytkem se spoustou vroubků a hrotů“.³⁸ Jak ale potom mohl slézt všechno v obývacím pokoji?

Otázkou zůstává, jak s těmito protirečícími se informacemi, které se v textu vyskytují, naložit. Zatímco v případě Kafkových románů³⁹ můžeme tyto nesrovnalosti připsat skutečnosti, že nebyly podrobeny standardní korektuře, tak v případě „Proměny“ tato námitka odpadá. Kafka text osobně korigoval a připravil nejprve k časopisecké publikaci a později též ke knižnímu vydání.

Černý humor

V roce 1939 vychází poprvé slavná *Antologie černého humoru*, do které Breton zařadil také Franze Kafku a právě ukázkou z jeho „Proměny“.⁴⁰ Jak „papež surrealismu“ chápe černý humor? Breton považuje černý – nebo-li též objektivní – humor, nikoli za pouhý žert, ale za klíčový moment každé autentické tvorby. Ne náhodou v předmluvě zdůrazňuje, že

vzhledem ke specifickým požadavkům moderní senzibility je stále jistější, že básnickým, uměleckým či vědeckým dílům, filozofickým a společenským systémům postrádajícím tento druh humoru něco zásadního

36 Takto eufemicky pojmenovává vypravěč Řehořovu situaci po jeho totální lidské degradaci. Opět příklad inkongruence a zdroje komického efektu.

37 Kafka, F. „Proměna“. Praha 1990, s. 95.

38 Tamtéž, s. 97–98.

39 V případě románu *Proces* představuje nesrovnalost jméno strýce obžalovaného Josefa K., který je nejdříve představen jako Albert, ale později ho advokát Huld oslovuje jako Josefa.

40 Nechtěně surreálným dojmem působí fakt, že v medailonu, v němž Breton Franze Kafku představuje, o něm hovoří jako o „zaměstnanci rakouské správy vod“. To lze chápat jako snadno pochopitelnou faktografickou chybu, nicméně tento nonsens slouží Bretonovi jako východisko pro imaginativní charakteristiku Kafkovy poetiky: „Jako zaměstnanci rakouské správy vod v sobě Kafka kojí iluzi, že mu přísluší vrhnout tyto vody do lesů lidského chování a vést je jimi a že jen jeho emotivní substance dokáže upříst plátno, které přetrvá každou kontinuitu mezi říšemi a druhy až po člověka, a rozechvěje se při sebemenším kontaktu.“ Breton, A.: *Antologie černého humoru*. Praha 2006, s. 295. (Co a kam by asi Kafka vrhal, kdyby Breton věděl, že pracoval jako úředník Dělnické úrazové pojišťovny?)

chybí. A jsou odsouzeny k více či méně rychlému zániku.⁴¹

Černý humor charakterizuje jako humor podvratný, útočný a nevybíravý. Jako tu polohu absurdní komiky, před níž si nemůže být jista žádná bašta zdravého rozumu, a tedy kultury, potažmo celé civilizace, protože tato intelektuální aktivita spěje k nejvyšší revoltě ducha. Velmi svérázně pak působí jména, která Breton do své antologie zařadil. Vedle sebe se tak ocitají básníci, malíři, filozofové, dezertér i vrah; autoři světově proslulí stejně jako dnes již téměř zapomenutí. Ateisté, romantici i moderní dandyové – a také Kafka. V závěru své poněkud mnohomluvné a rétoricky exaltované předmluvy předmluvy Breton vypočítává proti čemu všemu černý humor vystupuje, čím je omezován, co vše hodlá „se svou korunovanou hlavou děvky“ zničit. Stručně řečeno všechnu sentimentalitu, prázdnou nadutost a blbost světa. Černý humor lze v nejobecnější rovin chápat jako specifický druh humoru, který užívá takových prostředků (motivací, situací, výroků zahrnujících zpravidla témata „tři s“: slast – smrt – smysl), které jsou svým komickým vyzněním vůči světu protikladné, tzn. drastické nebo nelidské.

Vratislav Effenberger, významný český exponent surrealismu, charakterizoval černý humor na principech Freudovy teorie libida a destruda s tím, že černý humor můžeme psychologicky charakterizovat jako „zvláštní funkci destruda, libidózně zaměřeného ke zničení života způsobem nad jiné sarkastickým“.⁴² Tento způsob ničení a všeobecné negace je podle Effenbergera agresivní v tom, že je spojen s jistým „pocitem satisfakce či dokonce slasti, pocitem příbuzným romantikům, kteří v něm nalézali „formu odvety za zranění svých ideálů životem“.⁴³ Černý humor se stává výrazem těch sil libida, které bývají označovány za perverzní (sadismus a masochismus). V Kafkově „Proměně“ se nachází scéna, kterou můžeme chápat jako ilustraci výše uvedeného. Ve druhé části povídky se matka s Markétkou rozhodnou vyklidit Řehořův pokoj. Jejich úmysly jsou sice ušlechtilé; chtějí, aby se Řehoř mohl nerušeně oddávat své vášni lezení po stěnách, ale Řehoř to chápe jako nepřátelský akt, kterým se vlastně stvrzuje jeho status ne-člověka.

Vyklízejí mu pokoj; seberou mu všechno, co má rád; prádelník, kde je uložena lupenková pilka a jiné nářadí, už vynesly [...] I vyrazil ven – ženy se vedle v pokoji zrovna opíraly o psací stůl, aby si trochu odpočinuly –, čtyřikrát v běhu změnil směr, opravdu nevěděl, co zachraňovat dřív, vtom uviděl, že na

41 Breton, A.: *Antologie černého humoru*. Praha 2009, s. 11.

42 Effenberger, V.: cit podle Hudec, Z.: „Spalovač mrtvol a černý humor“. *Cinepur* 2007, č. 50, s. 32.

43 Tamtéž, s. 32.

zdi, jinak už docela holé, nápadně visí obraz dámy oblečené v samou kožešinu, honem vylezl nahoru a přimáčkl se na sklo, které ho udrželo a blahodárně působilo na jeho rozpálené břicho. Aspoň tento obraz, který teď Řehoř celý zakrýval, už jistě nikdo nevezme. Stočil hlavu ke dveřím obývacího pokoje, aby viděl ženy, až se budou vracet. Nedopřály si dlouhého odpočinku a už zase přicházely; Markétka paží podpírala matku a skoro ji nesla. „Tak co vezmeme teď?“ řekla Markétka a rozhlédla se. Tu se její pohled setkal s pohledem Řehoře visícího na stěně. Asi jen kvůli matčině přítomnosti zachovala klid, sklonila k matce tvář, aby jí zakryla rozhled, a řekla, ovšem rozechvěle a bez rozmýšlení: „Pojď, vrátíme se raději ještě na chvíli do obývacího pokoje, nemyslíš?“ Řehořovi bylo jasné, co Markétka zamýšlí, chce odvést matku do bezpečí a jeho pak zahnat ze stěny dolů. Ale jen ať si to zkusí! Řehoř sedí na svém obraze a nevydá ho. Raději skočí Markétce do obličeje.⁴⁴

Obrázek dámy s kožešinou je v očích některých psychoanalyticky orientovaných interpretů aluzí na román Leopolda von Sacher-Masocha *Venuše v kůži*. A scéna, která líčí Řehořovo odhodlání bránit obrázek i proti sestře, má pak údajně dokládat Řehořovy sexuálně sadistické tendence, o kterých hovoří Effenberger.

Mnoho komentátorů, rezignující na nějaký komplexní, souvislý a koherentní výklad, se často pouštějí do vyzobávání jednotlivých motivů, symbolů či metafor, které pak náležitě exploatují. Symbol je odhalen, dešifrován, ale jeho funkce v textu zůstává nevysvětlena, pokud ovšem nějakou vyšší funkci v kontextu vyprávění vůbec má. Tento výběrový přístup a snahu vysvětlovat vybrané symboly, motivy či metafory je ovšem poněkud problematický, neboť Kafkova, neboť významové bohatství Kafkovy poetiky se realizuje v jeho celistvosti, ve struktuře celku. V Kafkových textech se realizuje „[m]etajora celku myšlenkového a uměleckého“.⁴⁵

Tímto se dostáváme k problematickému vztahu Kafky a surrealismu. Předně je třeba si uvědomit, že surrealismus kladl poezii nad román – kterýžto žánr Breton nazýval *únavným*. Přesto se sám proslavil eseji a prózami, počínaje prvním *Manifestem surrealismu*, vydaným v roce 1924, a jeho pokračováním z roku 1930. Určujícím principem surrealismu byl „čistý psychický automatismus“⁴⁶, který podněcoval techniku spontánního tvoření obrazů či textů bez jakékoliv

44 Kafka, F.: „Proměna“, Praha 1990, s. 94–95.

45 Dubský, I.: cit dílo, s. 227.

46 Surrealistická tvůrčí metoda je vlastně v diametrálním protikladu k tvůrčímu přístupu, který formuloval ve svém slavném eseji *Filozofie básnické sklady*. E. A. Poea. Je docela možné, že Poe pouze své čtenáře mystifikoval a že

formy či vědomé kontroly. Klíč k osobní svobodě a společenskému osvobození tkvěl podle Bretona a ostatních surrealistů v nevědomé mysli, přístupné pouze skrze výklad snů a zkoumání šílenství. Milan Kundera ve svém eseji *Stín kastrujícího Garty* staví Kafku nad surrealisty⁴⁷ a považuje jeho poetiku za mnohem originálnější, a to proto, že Kafkovi se podařilo, o čem surrealisté pouze snili, tj. „sloučení snu a skutečnosti“. Pokusme se tento Kunderův postřeh rozšířit a prohloubit. Surrealisté propagovali a ve svém díle aplikovali automatický záznam podvědomí, užívali sexuální symboliku, obraceli se k magii a mystice, zachycovali bizarní logiku snového proudu představ a iluzí. Kafka je naproti tomu ve své poetice anatomicky přesný, logický a koherentní. Dějová dynamika jeho příběhů sice vychází z absurdní premisy (např. proměna člověka v brouka), ale příběh sám odpovídá fungování mechanismu fikčního světa a dodržuje jeho pravidla. Porušení vnější logičnosti pak slouží tomu, aby se Kafka „dobral jejích hlubších vrstev, hlubších vrstev sebe sama světa, v němž žijeme“.⁴⁸ V případě „Proměny“ pak může být onou hlubší vrstvou odhalení hluboké nenormálnosti zvrácených vztahů, které měl Řehoř ke svému šéfovi, podniku a otci.⁴⁹

Zakončeme tuto část práce odkazem na analýzu pojmu *kafkovština*, která je součástí eseje Milana Kundery „Někde za“.⁵⁰ *Kafkovština* je

termín převzatý z uměleckého díla a definovaný výhradně romanopiscovými obrazy, je jediným společným jmenovatelem situací (literárních i skutečných), k nimž nám ani politologie, ani sociologie, ani psychologie nedává klíč.⁵¹

Kundera se v tomto svém textu pokouší odpovědět na otázku, jak je možné, že Kafkovy

jeho pojetí básnické tvorby představuje pouze ironickou provokaci.

47 Na jiném místě pak Kundera rozlišuje mezi dvěma proudy moderního umění. Ten první, kam Kundera řadí také surrealismus se „v lyrické extázi ztotožňuje s moderním světem“. Opačný pól pak představuje Kafka (ale též Beckett či Broch) jako zástupce modernismu antilyrického, kritického, antiromantického a skeptického. Kundera, M.: *Slova, pojmy, situace*. Brno, 2014, s. 25—26.

48 Dubský, I.: *Per viam*. Praha, 2003, s. 225

49 Toto je již ovšem konkrétní interpretace „Proměny“, kterou by S. Corngold odmítl jako symbolickou. Tato interpretace bere za své východisko marxistický pojem odcizení, jak jej definoval K. Marx ve svých *Ekonomicko-filozofických rukopisech*. Dělníkův akt odcizení je vztahem jednak k produktu práce jakožto cizímu předmětu, který má nad ním moc, jednak vztahem k aktu výroby jako k činnosti, jež mu nenáleží. Problém takové interpretace spočívá v tom, že Samsa není proletář, ale obchodní cestující. – Odcizení ovšem můžeme pojímat mnohem širěji jako ztrátu původní jednoty, domova sebe sama, jako odvrát od původního zdroje bytí.

50 In Kundera, M.: „Někde za“. *Kritický sborník*, 1983, č. 1, s. 25—37.

51 Tamtéž, s. 26.

umělecké obrazy našly své naplnění v námi zakoušené realitě. Byl Kafka něco na způsob proroka či vizionáře, který anticipoval vznik totalitních režimů? Podle Kundery existují v moderních dějinách tendence, které kafkovštinu ve velkém měřítku produkují: postupná koncentrace moci s tendencemi ke zbožštění, byrokratizace společenské činnosti, která všechny instituce mění v nekonečné labyrinty; odosobnění jednotlivce, která z toho vyplývá. Totalitní režimy pak představují koncentraci těchto tendencí; tzv. demokratické státy jsou však podle Kundery neméně prostoupeny duchem *kafkovštiny*. *Kafkovština* je jednou ze základních možností člověka bez ohledu na povahu politického režimu, v němž žije. Kafka díky své geniální imaginaci pak tyto obecné tendence a na základě niterně prožívané každodenní zkušenosti jasnozřivě odhalil v mikrosvětech rodiny a úřadu. Díky fantastičnosti, kterou objevil v byrokratickém světě a díky tomu, že „rozšířil kulisy kanceláří do gigantických rozměrů universa, dospěl Kafka, aniž to mohl tušit k obrazu, který nás fascinuje svou podobností se společností, kterou nikdy nepoznal“.⁵²

V epitetonu *kafkovština* se střetává absurdita, groteskno i fantastično. Právě tyto pojmy, respektive jejich rozbor bude předmětem následujících tří kapitol.

52 Tamtéž, s. 27.

III. Groteskní svět Franze Kafky

Logika je sice neotřesná, ale člověku, který chce žít, neodolá.

Franz Kafka (*Proces*)

Pohled do slovníku nás poučí, že groteska⁵³ původně označovala určitou formu antického ornamentu, v němž se fantastickým způsobem navzájem spojují rostliny, zvířata, lidé a bájně bytosti. Ornamenty tohoto druhu byly okolo r. 1500 znovuobjeveny v římských lázních a palácích a tvořily vzor pro Raffaelovu výzdobu vatikánských lodžii. Koncem 18. století byla „groteska zobecněna do estetické kategorie a přenesena na všechna zkreslující, karikující či nelidská zobrazení, jež pro svou zálibu v paradoxu, ve frašce nebo monstróznosti vzbuzují děsivě komický nebo skličující účinek“.⁵⁴

Pod pojmem groteska si většinou představujeme literární útvar, který deformací skutečnosti vyvolává dojem směšnosti, ale mnohdy i hrůzy. V obecném povědomí zakotvila nejvíce groteska filmová, spojená s populárním Ch. Chaplinem, dvojicí Laurelem a Hardym nebo tvůrcem kreslených grotesek W. Disneyem. Méně rozšířená v obecném povědomí je groteska hudební, která vznikla původně z grotesky zvukové, nesourodé směsice zvuků, a později získala širší uplatnění. Taneční groteska je pravidla charakterizována jako tanec s přepjatými a nepřirozenými pohyby.

V literární oblasti patří termín groteska do skupiny termínů *posteriorních*, neboť má svůj původ ve výtvarném umění – podobně jako např. termín impresionismu – a postupně se rozšířil do dalších sfér. Je zajímavé, že čistou grotesku nenajdeme např. v architektuře, kde by byla v rozporu s účelovostí.

Přejdeme nyní k nástinu teorie groteskna, jak jej formuloval německý literární vědec Wolfgang Kayser. Kayserovu teorii tvoří čtyři základní premisy: (1) groteskno reprezentuje odcizený svět; (2) groteskno vyjadřuje nevysvětlitelné, nepochopitelné a neosobní síly; (4) groteskní umění je pokusem o vyvolání a zároveň podmanění démonických sil světa. Podle Kaysera groteskno zobrazuje odcizený či cizorodý svět, čímž se rozumí svět vzniklý transformací a radikální proměnou našeho světa. Svět, v němž důvěrně známé a přirozené elementy se náhle stávají zlověstnými, nepřátelskými, zvláštními. V groteskním umění dochází k proměně reality; svět je obrácen vzhůru

⁵³ Zde je na místě rozlišení mezi grotesknem a groteskou. Zatímco groteskno je čistě estetická kategorie, příznak, groteska odkazuje ke specifickému žánru, např. němé grotesce. V obecně historickém výkladu je proto vhodnější používat termínu groteska. Ve výkladu teoretickém se pak objevuje varianta groteskno.

⁵⁴ Henckmann, W – Lotter: *Estetický slovník*. Praha, 1995, s. 79.

nohama a platné normy a logika přestávají fungovat. Umělec vytvořil svět, který vznikl „sloučením disparátních sfér, které by měly být odděleny, zrušením zákona statusu, ztrátou identity, zhroucením vazby mezi přirozeným znakem a tvarem, potlačením kategorie předmětů, destrukcí osobnosti, fragmentarizací historického řádu.“⁵⁵, a to takovým způsobem, že svět, který je nám takto dán, je podivný, odcizený, bizarní ve svém obsahu i předmětu. Groteskno spojuje věci, situace, formy i obsahy, které k sobě nepatří, které jsou nekompatibilní a disproporční.

Jiný autor, který se problémem grotesky zabýval, je Geoffrey Harpham. Ve své studii “The Grotesque: The First Principles”⁵⁶ tento americký historik umění označuje pojem groteskna za vůbec nejzákladnější estetickou kategorii, neboť když se zabýváme grotesknem, hrozí nám dvojitá nebezpečí: hrubá generalizace hraničící až s arbitrarností nebo naopak konkrétní soudy o konkrétních dílech.

Harpham doplňuje Kayserův strukturální model a zaměřuje se na účinky, které by groteskní umělecké dílo mělo ve svém recipientovi vyvolat. Čtenář, posluchač či divák musí být v rámci recepce uměleckého díla, jehož obsah a forma reprezentují groteskno, překvapen, ohromen a šokován, zhnusen a zděšen a konečně třetí reakcí na přítomnost groteskna by měl být smích.

Na tomto místě se pokusíme alespoň o odlišení pojmů groteskna a absurdna, kteréžto pojmy trpí poněkud laxním a zároveň nadměrným užíváním. Oba dva pojmy se užívají při pojmenování něčeho, co je buď pouze směšné, excentrické či hloupé. Jestliže budeme trvat na striktním významu absurdna – tedy něčeho, co je v protikladu k rozumu, co nemá smysl – je zřejmé, že často absurdno nebude odpovídat grotesknu. Co celou věc ještě komplikuje, je skutečnost, že počínaje Camusem, se absurdno stalo pojmem s rozsáhlými implikacemi, a sémantické pole se ještě více rozšířilo s příchodem absurdního divadla. Proto někteří teoretikové jsou toho názoru, že absurdní divadlo je zároveň divadlem groteskna a interpretují hry Beckettovy, Ionescovy, Adamovovy, Genetovy či Pinterovy prizmatem teorie groteskna.

Philip Thomas ve své monografii *The Grotesque* dokonce tvrdí, že „výběr mezi absurdnem a grotesknem představuje falešnou alternativu“.⁵⁷ Nicméně ten samý autor nakonec přece jen uvádí zásadní rozdíl mezi absurdnem a grotesknem. Podle Thomase lze groteskno zredukovat na určitý formální model.⁵⁸ Žádné takové strukturální a jedinečné charakteristiky však absurdnu přisoudit

55 Kayser, W., cit. podle Adams, J. L. – Yates, W (eds.): *The Grotesque in Art and Literature: Theological Reflections* Cambridge (USA), 1997, s. 17.

56 Harpham, G.: “Grotesque: The First Principles”. 1976, s. 461–468.

57 Thomson, P.: *The Grotesque (Critical idioms)*. London, 1972, s. 52.

58 Thomson tento formální model (*formal pattern*) v případě grotesky rozkládá na tyto konstitutivní elementy:

nelze. Absurdno může být pouze vnímáno skrze svůj obsah jako jistá kvalita, která nese pocit, atmosféru či světový názor. Formálním prostředkem, kterým se absurdita manifestuje pak může být ironie, filozofická disputace či samotná groteska.

Grotesknost spočívá ve spojení navzájem neslučitelného. To ale platí o komičnosti vůbec, grotesknost tak vlastně tvoří speciální typ komického. Podle Přemysla Blažíčka k dojmu grotesknosti nestačí, aby byly spojeny neslučitelné jevy, děje, situace či myšlenky. Klíčové je, aby ona disjunkce obsahovala a zahrnovala elementy a oblasti různých „významových kontextů“. Neslučitelné musí být „smysluplně“, „organicky“ propojeno, aby tak vznikla jednota natolik vnitřně rozporná, že jeden její pól je de facto diskvalifikován.⁵⁹ Nemotivovaná proměna člověka v hmyz a z ní plynoucí podvojná *transgresivní* existence tomuto modelu odpovídají takřka dokonale.

Vraťme se ještě jednou k Harphamovi a jeho tezi o trojí reakci (smích, děs a překvapení), které má groteskní umění v recipientovi vyvolat.

Protože komickými aspekty jsme se již zabývali, přejdeme k opačnému pólu, k estetice ošklivosti a hnusu v „Proměně“. Kafka nabízí mnoho detailů, které ve čtenáři vzbuzují pocity hnusu a odporu; většinou jede o obrazy a detaily spojené s fyzickými důsledky proměny. Řehoř, respektive jeho nová tělesná schránka po proměně vylučuje jakousi „odpornou hnědou tekutinu“; v závěru druhého dílu otec hází po Řehořovi jablka, přičemž jedno způsobí Řehořovi fatální zranění a uvízne v jeho hřbetu a dlouhé měsíce v něm hnije. Na konci povídky je Řehoř plazící se mrtvola, jejíž tělesnost popisuje vypravěč takto: „[...] prach, který ležel všude v jeho pokoji a při sebemenším pohybu se rozvířoval, pokrýval i jeho; na hřbetě na bocích vláčel nitky, vlasy, zbytky jídla⁶⁰

Nás však nezajímají ani tak tyto naturalistické detaily, ale výchozí premisa příběhu, tedy proměna člověka v „jakýsi nestvůrný hmyz“. Kafkova „Proměna“ je nepochybně příběhem, v němž se vyskytuje monstrum, což je podle britského estetika Noëla Carrolla⁶¹ základním znakem určujícím hororový žánr. Bylo by jistě přehnané označit „Proměnu“ jako hororovou povídku, nicméně výskyt hmyzího monstra je evidentní fakt. Navíc narativ Kafkova příběhu se liší od pouhého příběhu s monstrem (pohádky, mýty či bajky) i v tom, jaký je postoj postav hrdinů příběhu vůči monstru, s nímž přicházejí do styku. V hororových příbězích považují lidé monstra, s nímž se střetávají, za anomálie, za narušení přirozeného řádu. To do jisté míry platí i pro Kafkovu povídku,

disharmonii, jednotu komična a hrůzu, extravaganci a nadsázku, realitu a fantastično a nenormalitu.

59 Blažíček, P.: cit. dílo, s. 212.

60 Kafka, F.: „Proměna“. Praha 1990, s. 106.

61 Viz Carroll, N.: „Podstata hororu“. Iluminace 1993, č. 3, s. 53–63.

byť – jak ještě uvidíme v kapitole o fantastičnu – imaginativní zacházení s reálným světem a světem ireálným je zde řešeno způsobem, který znemožňuje jakoukoliv snahu o její konkrétnější žánrové zařazení, nemluvě již o jednoznačném výkladu.

Přejděme nyní k textu Karla Kosíka⁶² a podívejme, jak Kafkův vykládá tento český marxistický filozof. „Proměna“ je Kosíkovi především básnickou alegorií, která dokládá, že v moderní době už nemůže existovat žádné tragično, jen groteskno – každý tragický hrdina se nezadržitelně proměňuje v hrdinu směšného. Klíčovou postavou epochy groteskna je pro Kosíka Markéta Samsová, jejíž bratr se jednoho dne proměnil v jakýsi hmyz. Markéta, tvrdí Kosík, je moderní anti-Antigonou. Antígona v Sofoklově tragédii pohřbí svého bratra – zrádce obce, tedy monstrum svého druhu, a to přes výslovný zákaz vladaře Kreonta. Pohřbí ho, protože povinnosti vyplývající z rodinného svazku jsou nadřazeny povinnostem, které nám ukládá státní moc. Markéta Samsová svého bratra zakletého v hmyzím těle nepohřbí, nechá ho hodit do popelnice, když sám neměl dost odpovědnosti, aby odešel a nerušil klid rodiny. Kafkův příběh je podle Kosíka alegorií doby, v níž se miliony lidí jednoho dne probudí v obtížný hmyz a budou hozeny do popelnic. Kosík jasně odkazuje k holocaustu a chápe Kafku jako umělce, který ve svých textech předvídal či prorokoval hrůzy totalitních režimů.

Kosíkova základní teze, že hlavní postavou „Proměny“ není Řehoř Samsa, ale jeho sestra Markétka, se objevuje též v některých feministicky orientovaných komentářích povídky. Podle Niny Strauss Pelikan⁶³ je „Proměna“ je především rodinné drama o změně rodinných a genderových rolích. Kafka je pak chápán jako takřka feministický autor, který v průběhu líčení zážitků hlavních postav

zpochybňuje evropské, velkoměstské maskulinní postoje vůči ženám, které byly typické pro začátek dvacátého století, a transformuje je tak, že nejprve prezentuje Markétku a matku Samsovy jako ženy starající se a pečující o Řehoře, aby nakonec zvítězila jejich vzpoura proti této sociální roli.⁶⁴

„Proměna“ pak neodkazuje pouze k nové hmyzí identitě Řehoře, ale též k proměně tří zbývajících členů rodiny. To je nejvíce patrné na otci, který se ze slabého a unaveného muže proměňuje v silnou a vitální osobnost, jehož pronásledování uprchlého Řehoře z konce druhé části

62 Kosík, K.: „Století Markéty Samsové“. In TÝŽ: *Století Markéty Samsové*. Praha, 1995, s. 11–21.

63 Straus, N. P.: “Transforming Franz Kafka’s *Metamorphosis*”. 1999, s. 126.

64 Straus, N. P.: “Transforming Franz Kafka’s *Metamorphosis*”. 1999, s. 126.

povídky tvoří jeden z komických vrcholů „Proměny“. To samé platí o Markétce, která, jak vypravěč dotvrzuje, vykvetla do „krásné a kypré dívky“. Jak upozorňují někteří komentátoři,⁶⁵ Řehořova proměna je spouštěčem fundamentální transformace vztahů mezi příslušníky rodiny. Společně sdílejí nešťastný osud, když musí společně snášet život monstrem (parazitem). Řehoř vlastně sjednocuje jejich „emocionální energii“ a pomáhá rodinu sjednotit do znovu fungující sociální struktury, což vzhledem k událostem, které k tomu vedly, působí silně ironicky a černohumorně.

Kosíkovi tedy slouží Kafkova „Proměna“ pouze jako odrazový můstek k obecnějším a poněkud moralistním úvahám o povaze moderní doby. Jeho pojetí tragična je však poněkud archaické a konzervativní. Stejně jako apoteóza Antigony.⁶⁶

Druhý text, v němž se Kosík obrací k dílu Franze Kafky, má název „Jaroslav Hašek a Franz Kafka aneb Groteskní svět“⁶⁷ a nabízí velmi originální srovnání těchto *pražských* spisovatelů.⁶⁸ Hašek a Kafka byli sice naprosto rozdílné individuality a psychologické typy; lišil se také jejich vztah k literatuře; a v přibližně stejné době vytvořili zcela odlišná díla, které jsou si na první pohled svou poetikou, tvarem i žánrem vzdálená, ale podle Kosíka se ve svém umělecké apelu ve skutečnosti doplňují. Zatímco

Kafka zobrazil zvěcnění každodenního lidského světa a ukázal, že moderní člověk musí prožít a poznat základní podoby odcizení, aby mohl být člověkem, Hašek dokázal, že člověk je více než zvěcnění, poněvadž je neredukovatelný na věc, na zvěcněné produkty a vztahy.⁶⁹

Oba autoři podle Kosíka zpodobují hru člověka s mechanismem a mechanismu s člověkem.

65 Např. Straus, N. P.: cit. dílo.

66 Americká filozofka Martha Nussbaumová ve své detailní analýze Sofoklovy Antigony dovozuje, že tragično – tedy zpodobení určitých archetypálních konfliktů mezi mravními jevy – bylo již v klasickém období chápáno jako cosi problematického. Již tehdy totiž Řekové měli za to, že „lidský vztah k hodnotě není či neměl by být hluboce tragický, ale naopak je či měl by být s to odstraňovat bez trestuhodné nedbalosti nebo závažné ztráty riziko tragického jevu. Tragédie by pak představovala jakési primitivní či zpátečnické období etického života a myšlení“. Nussbaum, M.: *Křehkost dobra*. Přel. D. Korte. Praha: Oikoymenth 2003, s. 143. Kosík pak v závěru svého eseje navíc tragično spojuje primárně s politikou a s životem v POLIS.

67 Kosík, K.: „Hašek a Kafka neboli Groteskní svět“. In TÝŽ: *Století Markéty Samsové*. Praha, 1995, s.

68 Hledání paralel mezi Haškem a Švejkem je poměrně módní a rozšířená záležitost, která se často jen omezuje na triviální zasazení obou autorů do kontextu pražského genia loci či je oba začleňuje do poněkud vágní žánrové přihrádky coby představitele „pražské ironie“. Viz např. Ripellino, M. A. cit. dílo.

69 Kosík, K.: *Století Markéty Samsové*, Praha 1995, s. 112.

Tímto mechanismem je u Haška zkarikovaný byrokraticko-militaristický aparát rakouské monarchie u Kafky zase nabývá podoby hrůzného a nesmyslného labyrintu sémanticky indiferentního Soudu a Zámku, které sice neodkazují ke konkrétní sociální či politické entitě, ale jejichž možné konotace rezonují s pocity i zkušenostmi moderního člověka. Jako příklad konkrétního literárního obrazu odcizenosti moderního světa a jeho grotesknosti Kosík necituje Kafku, ale Haška:

„Zkrátka a dobře,“ řekl Švejk, „je to s vámi vachrlatý, ale nesmíte ztrácet naději, jako říkal Cikán Janeček v Plzni, že se to ještě může vobrátit k lepšímu, když mu v roce 1879 dávali kvůli tý dvojnásobný loupežný vraždě voprátku na krk. A taky to uhád, poněvadž ho vodvedli v poslední okamžik vod šibenice, poněvadž ho nemohli pověsit kvůli narozeninám císaře pána, který připadly právě na ten samej den, kdy měl viset. Tak ho voběsili až druhej den, až bylo po narozeninách, a chlap měl ještě takový štěstí, že třetí den nato dostal milost a mělo bejt s ním obnovený líčení, poněvadž všechno ukazovalo na to, že to vlastně udělal jinej Janeček. Tak ho museli vykopat z trestaneckýho hřbitova a rehabilitovali ho na plzeňskej katolicej hřbitov, a potom se teprve přišlo na to, že je evangelík, tak ho převezli na evangelickej hřbitov a potom...“⁷⁰

Tato pasáž z Haškova Švejka slouží Kosíkovi jako příklad zpodobení groteskně absurdní povahy moderního světa. Podle Kosíka „v tomto drobném příběhu nepůsobí mrazivě a cize *sama* smrt či sama poprava, nýbrž *nesmyslnost* smrti a *aburdnost* popravy“. Jestliže je někdo popraven na základě nedorozumění plynoucí z úřední chyby, je to sice hrůzné, ale celé zarámování historiky a vypravěčské Švejkovo gesto odhaluje také komickou stránku „věci“, kterou je potvrzena definice groteska jako jednota smíchu a hrůzy. Osud Haškova cikána Janečka má svou paralelu s osudem Kafkova Josefa K. Milan Kundera hovoří v souvislosti se světem Franze Kafky – je třeba ovšem zdůraznit, že má na mysli spíše romány *Proces* a *Zámek* – o zvláštním úkazu. Hrdinové, respektive jejich fyzická existence jsou pouhým stínem. Tím skutečným světem, něco na způsob platónské ideje, je kancelářský spis, jehož je lidská existence pouhým odrazem „promítnutým na plátno iluzí“.⁷¹

Rozšířme tuto Kosíkovu komparaci světů Franze Kafky a Jaroslava Haška na srovnání jejich

70 Hašek, J.: *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*. Díl 2. Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 179.

71 Kundera, M.: „Někde za“. 1983, s. 27.

poetiky a tvůrčí metody, a to na základě odpovědi na otázku, do jakého světa staví *struktura skutečnosti* v Haškově románu a Kafkových próz *skutečnost mimoliterární*. Zde nalezneme základní rozdíly. Kafkův román je zasazen v tradici realistické románové tendence, byť ji pomocí groteskní hyperboly karikuje. Osudy, jak píše Přemysl Blažíček, „navzdory svému vyhraněnému zaměření podávají mnohostranný celkový obraz života daného společenství své doby.“⁷² Hašek podle Blažíčka patří k autorům, „kteří na realismus sice navazují, ale tak, že odhalují cosi pozoruhodného, a přece prostého: *skutečnost je nenormální*“.⁷³ V případě Kafky můžeme tuto tezi obrátit: Kafka odhaluje jinou „pravdu“, a sice tu, že *nenormálnost je skutečná*. Tohoto paradoxního efektu pak dociluje specifickým zacházením s moderm fantastična, jehož deskripce bude předmětem další kapitoly.

Podle Františka Kautmana je „Proměna“ „monumentální groteskou, nasycenou četnými panoptikálními situacemi“.⁷⁴ Přibližme si blíže funkční využití grotesky, a to ve smyslu zobrazení fyzické akce a gagu na konkrétním příkladu z druhého narativního segmentu Kafkovy povídky. Na konci druhé části příběhu Řehoř znovu opouští svůj pokoj, když se brání snahám své matky a sestry vyklidit ho a zbavit jej všech symbolů „domáckosti“, tedy nábytku a osobního majetku, například zarámovaného obrázku na zdi, na kterém lpí coby na posledním pozůstatku své ztracené identity. Řehoř se tak ocitá v obývacím pokoji

odříznut od matky, která je snad jeho vinou na pokraji smrti; dveře otevřít nesměl, nechtěl-li zahnat sestru, která musí u matky zůstat; nezbývalo mu než čekat; a sklíčen výčitkami a obavami, jal se lézt, zlezl všechno, stěny, nábytek i strop a posléze v zoufalství, když se s ním celý pokoj začal točit, sletěl doprostřed velkého stolu.⁷⁵

Toto je situace sama o sobě směšná a komická. Obraz ohromného brouka, který ve zmatku a stresu leze po stěnách obývacího pokoje v měšťanském bytě, zatímco ve vedlejším pokoji se nachází matka ve stavu v bez vědomí a mezi Řehořovým pokojem a obývacím pokojem pobíhá Markétka, je čtenáři evokován s citem pro konkrétní detail i pro efekt. Scéna totiž pokračuje následujícím způsobem:

72 Blažíček, P.: cit. dílo. Praha 1991, s. 235.

73 Tamtéž, s. 235.

74 Kautman, F.: *Franz Kafka*, Praha 1992, s. 66.

75 Kafka, F. „Proměna“. Praha 1990, s. 97.

Uplynula chvilka, Řehoř ochable ležel, všude kolem bylo ticho, snad to bylo dobré znamení. Vtom se ozval zvonek. Děvče bylo samosebou zamčeno v kuchyni, a tak musela jít otevřít Markétka. Byl to otec.⁷⁶

„Gag ozvláštňuje obecně známý automatismus vpádem věrně autentického obrazu jiného obecně známého automatismu“.⁷⁷ V případě Kafkova textu ovšem musíme tuto Havlovu definici poněkud upravit, neboť lezení po stěnách, které si Řehoř osvojil a které se stává jeho zábavou, má v inkriminované scéně znaky automatismu, ale rozhodně nikoliv „obecně známého“. Vpád otce v momentě, kdy Řehoř porušil nepsaná pravidla své symbiózy v rámci rodiny, je dokonale vypointován a končí tragikomickým otcovým pronásledováním Řehoře. Ještě před samotnou akcí, však přichází dějové zklidnění, ztišení, kdy vypravěč popisuje téměř přes celou stranu Řehořovu minuciózní evidenci otcova zevnějšku; Řehoř se nachází ve své „přirozené“ pozici a vhlíží na svého otce; Kafka konstruuje dokonalý obraz dominance a podřízenosti. Teprve pak se akce znovu spustí:

A tak před otcem prchal, zarazil se, když otec zůstal stát, opět vyrazil, jak se jen otec hnul. Tak oběhli párkrát pokoj, aniž došlo k něčemu rozhodujícímu, ba celá věc, vzhledem k pomalému tempu, nevypadala ani jako pronásledování. Proto též Řehoř zatím setrval na zemi, bál se ke všemu, že kdyby utekl na stěny nebo na strop, bral by to otec třeba jako obzvláštní zlomyslnost. Řehoř si ovšem musel přiznat, že dokonce ani tento běh dlouho nevydrží; neboť zatímco otec udělal jeden krok, musel on provést nespočet pohybů.⁷⁸

Tuto scénu si lze velice živě a názorně představit v případné filmové adaptaci⁷⁹, kde by sloužila jako příklad jednoho z pravidel němého grotesky, totiž faktu, že jejich hrdinové jsou součástí situací, ve kterých veškeré úmysly a rozhodnutí jsou manifestovány v podobě fyzické akce. Jednání hrdinů grotesky vychází z iniciace danou situací – zárodky těchto situací vycházejí z potýkání se

76 Kafka, F. „Proměna“, Praha 1990, s. 96.

77 Havel, V.: *.. Eseje a jiné texty z let 1953–1969*. Praha 1999, s. 560.

78 Kafka, F. „Proměna“, Praha 1990, s. 97.

79 Existuje několik filmových adaptací Kafkovy povídky. Režisérem jedné z nich je i český tvůrce Jan Němec, který svou verzi realizoval v západoněmecké televizi v roce 1974. Němec zvolil poměrně originální řešení – byť je lze chápat z druhé strany jako z nouze ctnost – a vypravěčskou techniku převzal od Kafky. Veškeré dění sledujeme z Řehořova pohledu a jeho podoba není nijak vizualizována.

s nepřátelskými subjekty, osobami nebo nástrahami předmětů. Co se předmětů týče ocitujme tuto pasáž z knihy Petra Krále věnované právě němé grotesce:

Jednání postav vtahuje v grotesce do akce také předměty. Získávají-li často překvapivou autonomii, až se stávají „postavami“ samy, jsou napřed většinou věci pouhé rekvizity, sloužící hrdinům k dosažení jasných, bezprostředních cílů. Předměty samy, jinak řečeno, zjevují svou poezii hlavně v pohybu; i tam, kde dosáhne nejtajemnějších poloh, je tato poezie jen jedním z důsledků akce.⁸⁰

Této charakteristice ozvláštňující funkce věcí v němé grotesce pak při finální scéně druhé části povídky náleží jablko, které se stává pro Řehoře osudovým; a poezie tohoto jablka je poezií smrti.

– tu cosi lehce hrozného sletělo těsně vedle něho a kutálelo se před ním. Bylo to jablko; hned za ním sletělo druhé; Řehoř se leknutím zastavil; bylo zbytečné utíkat dál, neboť otec se rozhodl, že ho bude bombardovat. Z misky na kredenci naplnil kapsy a házel teď po něm, zatím bez přesného míření, jedno jablko za druhým. Ta malá červená jablíčka se koulela jak elektrizovaná po podlaze a narážela na sebe. Jedno slabě vržené jablko zavadilo o Řehořův hřbet. sklouzlo však a neublížilo mu. Zato další, které přiletělo hned za ním, se mu přímo zarylo do hřbetu

80 Král, P.: *Groteska, čili Morálka šlehačkového dortu*. Praha: NFA, 1998. s. 56.

IV. Estetika absurdna a filozofie absurdity

Když jsem studoval Kafku, měl jsem za to, že osud jeho knih v rukou kafkologů je mnohem absurdnější než osud Josefa K.

Philip Roth

Absurdnost (z lat. absurdus – nelibě znějící, přen. nesmyslný) odporuje danému řádu, kauzálním vztahům, systémům norem nebo je dokonce ruší. Esteticky lze absurdnost pocítovat jako komickou nebo tragickou. Absurdnost nezná smír; smír sám je odmítán jako absurdní. Tím ztrácejí svůj význam tradiční formy uměleckého vyjádření. Jsou rozrušovány a nahrazovány absurdními činy, situacemi, dialogy atd.⁸¹

Výše uvedená slovníková definice představuje standardní vymezení jednoho z klíčových pojmů estetiky a filozofie 20. století, nicméně je poněkud vágní. Rozlišme mezi absurdnem jako estetickou kategorií a absurditou coby filozofickým pojmem. Slovo absurdita, potažmo absurdno patří k těm termínům, které jsou až nebyvalé zatíženy *sémantickou inflací* a ledabylym používáním. Filozoficky splývá absurdita s existencialismem a s novým výkladem pojmu „odcizení“. Ivan Dubský⁸² tento pojem analyzuje na příkladu z oblasti literárního umění, když rozebírá pocity Natašy Rostovové v románu L. N. Tolstého *Vojna a mír*. Mladá dívka přijde do Velkého divadla tak rozrušena, že není schopna vnímat operní děj jako divadelní iluzi, jako znak, v rámci běžných konvencí; náhle vidí dění na scéně i postavy „odcizeně“. Nataša přestává vnímat představení jako představení, tedy jako řadu víceméně funkčních úkonů, ale spatří na jevišti to, co tam skutečně je: papírové kulisy a mezi nimi tlusté pány a dámy v pestrých šatech, kteří běhají po jevišti, podivně deklamují a chovají se podivně a směšně. To, co Nataša zakouší, je *pocit absurdity*. Ten je důsledkem faktu, že Nataša přestala vkládat do viděného a slyšeného smysl, ale vnímá jejich „skutkovou podstatu“, oproštěnou od veškerých konvencí. Nataša vnímá svět kolem bezprostředně mimo jeho morálně etický význam. Pocit absurdity a „odcizení“ znamená tedy vidět „naze a nezprostředkovaně“.

81 Henckmann, W – Lotter K.: *Estetický slovník*. Praha, 1995, s. 11.

82 Dubský, I.: *Per viam*. Praha 2003, s. 122–144.

Atmosféra a zážitek absurdity ovšem ještě neznamená, že se zde odhaluje skutečná skrytá absurdnost. Podle Dubského musíme rozlišovat mezi absurditou, která v důsledku převratných politických a společenských událostí (zkušenost s totalitními režimy, atomová bomba, hluboké rozpory kapitalistické společnosti, dehumanizace lidského subjektu apod.) nabývá pouze pohodlné nálepky, klišé, který realitu a lidskou zkušenost nijak produktivně nedefinuje, ale spíše zakrývá. Je nutné si uvědomit, píše Dubský, že pravá a autentická absurdita se člověku zjeví v jeho „setkání se světem nejobyčejnějších věcí“. Rysy a znaky, které jsou absurditě nejčastěji přisuzované, jako jsou grotesknost, bizarnost, antinomičnost, jsou spíše nástrojem uměleckého vyjádření těchto obecných a univerzálních pocitů a které dosáhly svého esteticky a programově nejkonzentrovanejšího naplnění ve fenoménu absurdního divadla.

To, co jsme výše nastínili představuje pocit či atmosféru absurdity, abychom se dostaly k podstatě absurdity, musíme tento pocit převést na filozofický pojem či duchovní princip, musíme zkrátka začít filozofovat. Přesně to s pocitem absurdity učinil francouzský spisovatel Albert Camus ve svém eseji *Mýtus o Sysifovi*.

Sartre nazval Camuse „karteziánem absurdity“, neboť také on se snaží zjistit první a základní pravdu lidské existence; tou je podle Camuse evidence absurdna. Camuse pravda absurdity „přepadá“ nejprve jako neodbytný pocit. Teprve později je absurdno velice přesně definováno a precizováno. Oproti tomu, jak je pojem absurdity zařizovaný v obecném povědomí, je možná překvapivá teze, že absurdita nevzniká z nějaké vady v myšlení, ale naopak je produktem důsledně uplatněného rozumu. Ivan Dubský výstižně charakterizuje povahu absurdity jako „hypertrofii ‚racionality‘“. „[...] Absurdno vzniká *srovnáním* a pak *zdvojením* ‚přirozeného‘ celku – mne a světa; a tím, že se oba momenty ‚přirozené jednoty‘ postavily proti sobě jako cizí.“⁸³ Camus používá obrazu „absurdních zdí“, které se tyčí před člověkem. Ty nutí člověka přiznat si, že všechny jeho snahy uchopit rozuměním svět a cítit se v něm jako doma se nakonec ukazují jako marné. Toto vědomí absurdity jde ruku v ruce se zproblematizováním každodennosti a zhroucením kulis. Absurdita spočívá v rozporu. Jde o rozpor mezi člověkem, který touží po jednotě, smyslu a bezpečí, a světem, který této touze neodpovídá, nýbrž ukazuje se jako fragmentární, heterogenní, nepřátelský, odmítavý a nesmyslný. Camus píše. „Absurdno se rodí z tohoto rozporu mezi lidským voláním a nerozumným mlčením světa.“⁸⁴ Svět sám o sobě není absurdní. Nesmyslným a absurdním se stává teprve vzhledem k lidskému očekávání smyslu. Jak žít v nesmyslném světě? Camus hledá pravidla bohatého života všemu navzdory, života přirozeného a vnitřně bohatého a lidsky

83 Dubský, I.: cit. dílo, s. 134.

84 Camus, A.: *Mýtus o Sysifovi*, Praha 1995, s. 31.

důstojného. Jeho pravidla pak vyhlášují nutnost nahradit kvalitu kvantitou a hodnotové soudy soudy věcnými. Těžko lze jeho *etiku kvantity* brát jako nějaký návod či manuál jak žít v absurdním světě, nicméně se nedopustíme přílišného zjednodušení, pokud ji charakterizujeme jako jistou formu hédonismu, který je pečlivě zdůvodněný a respektující kvality moderního života.

Žít znamená nechat žít absurdno. A nechat je žít znamená především se na ně podívat. V rozporu s Eurydikou absurdno umírá, jedině když se od něho odvrátíme. Jedním z mála koherentních filosofických postojů je tedy vzpoura. Znamená trvalou konfrontaci člověka s jeho vlastní nesrozumitelností. Je to požadavek nemožné transparentnosti. V každé vteřině znovu pochybuje o světě.⁸⁵

Když Camus vyložil svou etiku kvantity, líčí konkrétní figury absurdního života. Pokládá za ně dona Juana, herce, dobyvatele a umělce. Přitom však nejde o to představit tyto postavy jako vzory, které by měly být napodobovány. Slouží jako ilustrace toho, jak je možné konkrétně aplikovat *etiku kvantity* a jakých podob konkrétně nabývají jednotlivé momenty, jež charakterizují absurdního člověka.

Z tohoto letmého náčrtu základních tezí Camusova díla je patrné, že něco jiného je absurdito chápáno jako základní fakt lidské existence vyvozovat a definovat pomocí filozofických argumentů a něco jiného je absurditu zobrazovat formou uměleckého díla. Camus se ve svém eseji umělecké tvorby na několika místech dotýká. Nás bude zajímat jeho vztah ke Kafkovi, který je součástí dodatku *Mýtu o Sysifovi* „Absurdno a naděje v díle Franze Kafky“.⁸⁶ Těch necelých dvacet stránek však spíše než o Kafkovi vypovídá o samotném Camusovi a jeho lpěním na abstraktním modelu své filozofie absurdna, jíž je kafkovský appendix pouze variací. Camus sice Kafku oceňuje a přesnými charakteristikami ozřejmuje jeho poetiku, ale svou reflexi Kafky uzavírá konstatováním, že Kafka přese všechno, přese svůj literární význam, není absurdní, což ovšem musíme chápat jako soud kritický. Svůj soud opírá Camus o svou interpretaci Kafkova *Zámku*⁸⁷. Toto dílo shledává příliš „nadějeplné“; o proti čistě absurdnímu *Procesu* – oba románové fragmenty spolu vedou podle

85 Tamtéž, s. 53.

86 Tamtéž, s. 169–186.

87 Ponechám teď stranou, že věta uvozující jeho úvahu o *Zámku*, je značně problematičtější. Není totiž pravda, že K. je jmenován zeměměřičem na *Zámku*, jak jednoznačně tvrdí Camus; ono totiž vůbec není jisté, zda K. vůbec zeměměřičem je...

Camuse dialog: *Proces* stanovuje diagnózu a *Zámek* zvažuje léčbu – jde o „exaltovaný skok“, v němž se K. (rozuměj Kafka) pokouší o nalezení boží milosti, což je podle Camuse Kafkův úrok stranou. Proto se Kafkovo dílo nejeví Camusovi jako plně absurdní, neboť bohatě používá symbolů nesoucích teologické významy a konotace. Camus Kafku řadí kamsi na hranici mezi smyslem a aburditou, aniž se kdy tento „básník úzkosti“ plně „ponoří“ do absurdity. Ačkoliv je Camus považován za teoretika absurdity, v jeho prozaickém díle se absurdno realizuje jinak než u Kafky. Ve stejném roce, v němž vychází jeho programový spis o absurditě, je publikován také Camusův nejznámější román *Cizinec*. Ačkoliv lze vést některé spoje a paralely mezi *Cizincem* a Kafkovým *Procesem*⁸⁸, jejich etika a estetika fungují odlišně, stejně jako má odlišnou kvalitu jejich architektura jejich fikčního světa. Mersault, protagonista Camusova románu, si na konci uvědomuje absurditu okolního světa a přijímá ji. Ve slavném monologu k vězeňskému kaplanovi lze nalézt stopy jisté existenciální revolty. Výsledkem ovšem není svoboda, ale svobodné ponoření do absurdity. Josef K. zůstává až do posledních chvil pasivní a jeho vzpoura se omezuje na spíše trapně nedůstojnou a pouze v myšlenkách realizovanou hru se svými katy. Tou hrou máme na mysli jeho koketování s možností, že by mohl spáchat sebevraždu

[A]le nečinil tak, nýbrž otáčel krkem dosud volným a rozhlížel se. Dokonale se osvědčit nemohl, nedovedl odnít úřadům veškerou práci, odpovědnost za tuto poslední chybu měl ten, kdo mu odepřel zbytek síly k tomu potřebné.⁸⁹

Camus je i ve svých prozaických textech spíše moralista a jeho existenciální etika vítězí nad estetikou.

Shrňme tedy: Je rozdíl mezi filozofickým pojmem absurdity, jehož kontury nastiňuje Camus, a poetikou či estetikou absurdna, kterou nejvíce ve dvacátém století proslavilo tzv. absurdní divadlo, jehož je Kafka jedním z inspirátorů. Jestliže absurdita je něco na způsob evidentního faktu, vycházející z hrůzy a nesmyslnosti bytí, pak absurdní umění (estetika a poetika absurdna) tuto skutečnost pouze pomocí určitých stylotvorných a estetických principů zobrazuje. Podle Neilla

88 Oba dva texty stojí na půdorysu soudních pří. V obou dílech je povaha soudního tribunálu, jeho kompetencí a legitimitou více než pochybná. Avšak zatímco v *Cizinci* je Mersaultovo chování na pohřbu matky vyloženo soudem při jakési fiktivní rekonstrukci jeho mravního profilu, tak předmětem obžaloby v *Procesu* není vzneseno kvůli určitému provinění člověka ani se nesoudí jeho morálka, nýbrž celá existence osoby Josefa K.

89 Kafka, F.: *Proces*. Přel. P. Eisner. Praha: Odeon, 1992, s. 196.

Cornwella⁹⁰ zobrazuje absurdní literatura a divadlo obraz rozpadajícího se světa, který ztratil svůj jednotící princip, svůj význam a účel. Charakteristické rysy absurdního umění pak tvoří: pocit osamělosti jedince ve světě, nemožnost poznat pravou podstatu světa, změnit jej, nemožnost poznat podstatu svého já, nemožnost se dorozumět, vědomí nesmyslnosti existence. To vše se odráží i v proměnách poetické struktury a techniky: antipsychologismus, absence účelného jednání a s ní související likvidace dramatického příběhu v tradičním smyslu, znesnadnění smysluplného dialogu (jazyk se stává prostředkem ne-dorozumění), smazávání hranic mezi tragičným a komičným (žánrový synkretismus). Autoři absurdní literatury dvacátého století v různých variacích dokumentují, že absurdní svět je o to nebezpečnější, že funguje. Absurdita se v jisté fázi mění na fungování věcí a lidí. Z absurdity vznikl fungující svět.⁹¹

Srovnajme na závěr „Proměnu“ s novelou Henry Melvilla „Písař Bartleby“, která nese také znaky absurdní poetiky. Hlavní hrdina povídky Bartleby je bez pochyby jednou z nejzáhadnějších postav světové literatury a kvintesencí absurdního protagonisty, ale na rozdíl od Řehoře Samsy, pouze on představuje absurdní centrum příběhu. Všechny další postavy – vypravěč, právník, který Bartlebyho najal do svých služeb, jeho spolupracovníci⁹² – obývají fikční svět, který odkazuje k identifikovatelné realitě kapitalistického světa druhé poloviny 19. století. Bartlebyho pasivní rezistence, která se nejprve projevuje odmítáním vykazovat jakoukoliv pracovní činnost, kooperaci a později vede k úplné rezignaci na jakoukoliv aktivitu vůbec včetně odmítání potravy, je sice extrémní a nesmyslná, ale je v zásadě představitelná. Samsa je naproti tomu absurdní postava nacházející se v absurdním světě a v průběhu děje interagující s postavami chovajícími se stejně absurdně. „Písař Bartleby“ je tedy próza absurdní, zatímco „Proměna“ groteskně absurdní – a fantastická.

90 Cornwell, N.: cit. dílo.

91 Absurdní literatura má v sobě zakódovanou jistou kritickou či dokonce satirickou funkci; tu měly např. hry Václava Havla uváděné v 60. letech v Divadle Na zábradlí. Camusovi je jakákoliv politická angažovanost cizí; jemu jde o obecně platný popis absurdní zkušenosti lidského subjektu, který má nadčasovou platnost.

92 Dvojice pomocníků vypravěče příběhu a jedné z postav v příběhu, Škrdla a Krocan, jsou komickými karikaturami, jejichž potrhlost a „bambulovitost“ dávají vzdáleně vzpomenout pomocníkům zeměměřiče K. Z Kafkova *Zámku*.

V. Fantastično jako zrcadlo obzvláštního

Rád bych vám, pánové, pověděl, ať vás to zajímá nebo nezajímá, proč jsem se nedovedl stát hmyzem. Prohlašuji slavnostně, že mnohokrát jsem se chtěl stát hmyzem.

F. M. Dostojevskij (*Zápisky z podzemí*)

Odlišme v literatuře dvojí tendenci: realistickou, která nepřekračuje meze kolektivní zkušenosti čtenářů, a fantastickou, do které můžeme přiřadit jak fantastickou literaturu (klasickou a postmoderní), tak science fiction, fantasy a horor⁹³. Americký literární vědec E. D. Hirsch ve svém eseji „Objektivní interpretace“ hovoří o potřebě klasifikování literárního textu do určitého žánru, neboť tak interpret automaticky vytyčuje „obecný horizont jeho významu. Žánr poskytuje smysl celku, dává ponětí o typických významových složkách“.⁹⁴ Kafkova „Proměna“ je často přiřazována k fantastickému žánru. Co to znamená a jaké to má případně interpretační implikace? Na tyto otázky se pokusíme odpovědět v následujících řádcích. Průvodci našimi úvahami budou texty Tzvena Todorova, Nancy H. Traillové a Richarda Murphyho.

Žánr fantastické literatury je předmětem dnes již klasické strukturalisticky orientované studie Tzvena Todorova *Úvod do fantastické literatury*. Východiskem první části Todorovovy práce je otázka, jakým způsobem přistoupit k teorii žánrů. Za příklad genologického systému, jež podrobuje pečlivé kritice, si Todorov zvolil *Anatomii kritiky* Northropa Frye. Kanadský teoretik sice udivuje ohromující erudicí, avšak jeho žánrový model stojí podle Todorova na nahodile zvolených kategoriích, které navíc nejsou ve vzájemném souladu. Todorov proto hodlá zkoumat „strukturní rysy“, které spojují texty fantastické literatury, ve všech úrovních literárního díla; Todorov hovoří o verbálním, syntaktickém a sémantickém aspektu.

Todorov stanovuje něco na způsob „ideálního“ žánru, *invariantní strukturu*, kterou nazývá čistá fantastika. Podle něj podstatnou složkou fantastického díla není téma, nýbrž *nejednoznačnost*, která vede čtenáře k váhání při vysvětlení nadpřirozených událostí ve vyprávěném příběhu. Toto váhání se může stát tématem, pokud hrdina sdílí čtenářovo váhání. Todorovova definice fantastické literatury je následující:

Fantastično vyžaduje splnění tří podmínek. Nejprve je třeba, aby text nutil

93 Toto rozlišení je velice hrubé, neboť mlčky předpokládá dělení na literaturu vyšší, která je umělecky hodnotnější než literatura „žánrová“ a „triviální“.

94 Hirsch, E. D.: „Objektivní interpretace“. Olomouc, 2003, s. 155.

čtenáře považovat svět postav za svět živých osob a nutil ho váhat mezi přirozeným a nadpřirozeným vysvětlením připomínaných událostí. Dále toto váhání může pociťovat i sama postava; takto je role čtenáře takřikajíc svěčena postavě a současně s tím je zde znázorněno váhání, stává se jedním z témat díla; v případě naivní četby se skutečný čtenář ztotožňuje s postavou. Nakonec záleží na tom, aby si čtenář osvojil určitý postoj k textu: bude odmítat stejně tak alegorickou, jako „básnickou“ interpretaci. Tyto tři požadavky nemají stejnou hodnotu. První a třetí skutečně daný žánr utvářejí; druhý být splněn nemusí.⁹⁵

Sousedními žánry fantastiky jsou podle Todorova „podivuhodno“ a „zázračno“; oba žánry fantastiku prostupují, takže není snadné mezi nimi vést jasně rozlišitelnou linii. Pokud je váhání implikovaného čtenáře nakonec rozhodnuto ve prospěch přirozeného vysvětlení, jde o žánr podivuhodného příběhu.⁹⁶ Nadpřirozený výklad nejednoznačných událostí je naopak příznakem zázračna.

V závěrečné části své práce, která je pro naše účely nejpodstatnější, Todorov bilancuje svůj průzkum struktury fantastické literatury a zamýšlí se nad její funkcí. Podle něj éra tradiční fantastiky skončila, jejím zlatým věkem bylo 18. a především 19. století (anglický gotický román, Hoffmann, Gogol, Nerval, Gautier, Balzac, Maupassant). Produkci fantastické literatury paradoxně podněcovala víra ve svět přirozený, ve schopnost „objektivně poznat skutečnost“ a odlišit neskutečné; podle Todorova se tvůrci fantastické literatury odvažovali za hranice představitelného a do lidského nevědomí, proto fantastická literatura skomírá s psychoanalýzou. Bezpečná a důvěrná každodennost naší zkušenosti a povaha světa, které byly založeny na relativní stabilitě měnících se vztahů a na pravidelném potvrzování základních očekávání v přírodním i v sociálním dění, jsou v dílech fantastické literatury zpochybňovány.⁹⁷ Nadpřirozeno se podle Todorova stává integrální součástí moderního světa, neboť neexistují žádné jistoty o tom, co je skutečné. Předmětem této části Todorovovy práce je také rozbor Kafkovy „Proměny“, na které demonstruje proměnu fantastiky, která nastala ve dvacátém století. Čím se tedy liší Kafkova povídka od děl tradiční fantastiky? Fantastické vyprávění podle Todorova obvykle přechází od všedního světa racionality k říši nadpřirozena. Kafkova „Proměna“ ale směr této trajektorie de facto obrací. Jak totiž konstatuje Todorov, po počátečním „zvratu“ přechází Kafkovo vyprávění do racionální

95 Todorov, T. *Úvod do fantastické literatury*. Praha 2010, s. 32.

96 Do této kategorie můžeme zařadit např. romaneta Jakuba Arbese.

97 Jiná teoretická fantastické literatury Rosemary Jackson hovoří proto o fantastičnu jako o subverzivním žánru

a realistické polohy. Jinými slovy: U „Proměny“ sice faktické oznámení Řehořovy metamorfózy v úvodních řádkách textu umísťuje celou událost na rovinu fantastična a zázračna, nicméně tato literární konvence je skoro ihned porušena, brzy zcela opuštěna a text na sebe bere realistický háv. Zmíněné váhání (příznačné pro fantastično, jak jsme viděli) v otázce, zda jsou dané události způsobeny přirozeně nebo nadpřirozeně, u zázračné proměny skoro nevyvstávají. Vyprávění sice začíná tím, že Řehoř leží v posteli a probouzí se z tíživých snů, takže by mohla realita líčených událostí být zpočátku zpochybněna na způsob fantastično coby pokračování snu, toto váhání je však podkopáno prohlášením „nebyl to sen“, u něhož je sice obtížné stanovit, zda patří do promluvového pásma vypravěče či samotného Řehoře, ale které případné pochyby a váhání přesto spíše vyvrací. Klíčový je pak Todorovův závěr, když o povaze světa „Proměny“ tvrdí, že je „úplně celý bizarní, stejně abnormální jako sama událost, jíž tvoří pozadí“.⁹⁸

Poněkud jiný model fantastické literatury podává literární teoretička Nancy H. Traillová. Stejně jako Todorov klade u fantastické literatury důraz na střet mezi přirozeným a nadpřirozeným, avšak ohrazuje se proti závěrům Todorovovu přístupu, podle nějž je fantastika stavem „váhání implicitního čtenáře“, který není s to se rozhodnout, zda událostem v textu přisoudit či nepřisoudit přirozené vysvětlení. Poukazuje totiž na to, že jakmile jsou události vysvětleny nebo z jiného důvodu pomine čtenářovo váhání, dílo svou fantastičnost ztrácí. Traillová také tvrdí, že fantastická literatura není specifický žánr, ale *univerzální estetická kategorie*, která se může uskutečnit v mnoha uměleckých formách.

Snaha o vlastní vymezení fantastiky vede Traillovou k aplikaci teoretického modelu možných světů. Příslušnost k fantastické literatuře je podle ní dána celkovou povahou daného světa, jeho „strukturou [...], tím, z čeho je svět složen a jak jsou jeho složky uspořádány“.⁹⁹ Fantastičnost tedy nadále vyplývá ze střetu přirozeného a nadpřirozeného řádu, jeho podstata však nespočívá v nejednoznačnosti vzájemného prolínání těchto řádů, ale ve „významech plynoucích ze střetávání fyzikálně možného a nemožného“.¹⁰⁰ „Fantastická povaha díla je určena celkovou strukturou (makrostrukturou), tím, z čeho je tento svět složen a jak jsou jeho složky uspořádány.“¹⁰¹

Třetím autorem, který problém fantastična v Kafkově povídce velmi originálním způsobem traktuje je Richard Murphy. Ten se v kapitole “Kafka’s photograph of the imaginary. Dialogical interplay between realism and the fantastic. (*The Metamorphosis*)” z knihy *Theorizing the Avant-*

98 Todorov, T.: cit. dílo, s. 145.

99 Traillová, N. H.: *Možné světy fantastiky*. Praha 2011, s. 19.

100 Tamtéž, s. 21.

101 Tamtéž, s. 19.

Gard „snaží určit Kafkovu „poetiku zpodobňování“ na pozadí vztahu jeho literárního díla k realistické tradici, k fantastičnu a k historické avantgardě. Podle Murphyho Kafkovy texty vyjadřují „progresivní cíle historické avantgardy“, a to v tom, že sice primárně vycházejí z příslušného typu realismu, aby však ve výsledku vytvořily „kontradiskurz, který se vymyká jeho limitům a dekonstruuje tendenci k mimetické uzavřenosti“.¹⁰² Murphy chápe tento kafkovský kontradiskurz jako estetickou kritiku, jejímž terčem jsou převládající společenské diskurzy, které jsou s realismem spjaty, neboť Kafkovo fantastično „podvrací panující filosofické předpoklady, které za ‚skutečnost‘ vydávají koherentní, jednotně nahlíženou entitu, a podkopává ono vidění, jež Bachtin nazval ‚monologickým‘“.¹⁰³ Podle Murphyho „Proměna“ zobrazuje napětí mezi dvěma diskurzivními systémy zpodobňování – realistickým a fantastickým. Murphyho přístup k „Proměně“, jejíž struktura má údajně dialogickou povahu, vrcholí pak tímto závěrem: V „Proměně“

[V]ydvstává tak dialogický vztah mezi panujícím diskurzem realismu a fantaskním kontradiskurzem, a díky tomu se – řečeno s Bachtinem – projasňují „sémantická stanoviska“ či „jazykové světonázory“, které jednomu i druhému diskurzivnímu systému odpovídají. V Kafkově povídce je například v tomto ohledu klíčový obraz hmyzu, neboť všední a bdělé já se svým principem reality je tu ve snové abstrakci uvedeno do součinnosti s okultním Jiným, s tím, co realita vypuzuje. „Realistická“ představa o identitě se přitom *nerozšiřuje*, nýbrž je naprosto *podkopána* tlakem k tomu, aby do sebe pojala fantaskního a naprosto nerealistického dvojence, totiž Řehořovo fantazijní já.¹⁰⁴

Tuto pasáž, která je nasyčena tajnosnubnou a esoterickou rétorikou, odkazující na Lacana či Žižeka, lze chápat jako ilustraci toho, jak je Kafka některými humanitními a společenskými vědci exploatován. Na druhou stranu zcela originální je pointa Murphyho interpretace: smysl centrálního motivu Kafkovy povídky – Řehořova proměna – zůstává neurčen právě proto, že pokus po odhalení

102 Murphy, R.: cit dílo, s. 190.

103 Tamtéž, s. 191.

104 Tamtéž. Podle Bachtinovy teorie dialogičnosti je jazyk a umění, ale i společnost určovány dvěma protikladnými tendencemi: monologickým utvrzováním autority a konsensu nebo dialogickými vztahy, chápanými jako jediná forma vztahu k člověku-osobnosti, která zachovává jeho svobodu a nezavršenost. Podle Murphyho je Kafkova v „Proměně“ tato dialogičnost traktována primárně na úrovni žánrové. Dialogičnost v onom základním slova smyslu jako střetávání dvou a více *režimů řeči* je v Kafkově povídce minimální. Klasický dialog v ní absentuje, což jistě souvisí i s tím, že protagonist je zbaven své schopnosti lidské řeči.

nové identity spadající do sféry „kontradiskurzu“ fantastična není pomocí mimetického realismu uskutečnitelný.¹⁰⁵

105 Tyto úvahy pak korespondují s interpretačními tezemi S. Corngolda, které představíme v závěrečné kapitole této práce.

VI. Interpretační labyrint aneb Hlobání o nesmrtelnosti brouka

V roce 1973 vydává Stanley Corngold knihu, která je výhradně zaměřena na popis interpretační tradice vážící se ke Kafkově „Proměně“. Kniha má více než přiléhavý název – *Commentator's Despair* a autor v ní podává přehled téměř sta možných výkladů, kterými je Kafkova próza exploatována. Jenže možná přiléhavější název by byl *Commentato'rs Pleasure*. Nesvědčí snad tyto neúnavné a opakované pokusy o dešifrování či postižení smyslu také o jisté posedlosti a snad i radosti, kterou pak tato intelektuální činnost (interpretace) vyvolává? Není snad neúnavné a zarputilé hledání smyslu v Kafkových textech obecně jakýmsi zvláštním a specifickým projevem oné podle psychologa Viktora Frankla základní antropologické konstanty, kterou je „vůle ke smyslu“?

Kafka je čten, aby byl interpretován. V případě jeho textů interpretace použila k výkladu nejružnějších metod od psychoanalýzy, strukturální analýzy, sociologického a antropologického výzkumu, hledání teologických, náboženských a filozofických momentů až ke zkoumání jeho souvislostí s ideovým světem židovstva, křesťanství; to znamená, že víceméně vyčerpala celou škálu interpretačních možností. Dříve než provedu rámcový přehled několika interpretačních linií, je nutné odpovědět na otázku: Co je to interpretace literárního textu? Uvedme dvě její poměrně srozumitelné definice.

Interpretace se provozuje všude, kde existují texty, ba dokonce všude tam, kde existují smysluplné formy. Interpretace je uchopením a zprostředkováním formálního komplexu, který se zakládá na porozumění a vytváří funkční jednotu, respektive jednotu smyslu. Interpretace zapojuje formální elementy do funkční souvislosti.¹⁰⁶

Interpretace je základní hermeneutická operace, kterou lze specifikovat jako rozumění (*subtilitas intelligendi*), výklad (*subtilitas explicandi*) a užití (*subtilitas applicandi*). Týká se písemně fixovaných textů a záleží v přiřčení „smyslu“, resp. „významu“ řadám jazykových znaků.¹⁰⁷

106 Kayser, W.: „Literární hodnocení a interpretace“. *Revolver Revue*. 2003, č. 53. Dostupné též z: <http://www.revolverrevue.cz/rr-c-522003>.

107 Henckmann, W. – Lotter, K.: cit dílo, s. 91

První definice akcentuje spíše vědecký a analytický přístup, tedy k objektivnosti směřující (či alespoň o objektivnost usilující) rozklad struktury textu, tj. segmentaci textu na jeho komponenty a popis vztahů mezi těmito komponenty po stránce obsahové, jazykové a funkční. Druhá definice pak zdůrazňuje porozumění textu spolu s pochopením jeho smyslu, tedy významové struktury, jež je výsledkem jazykového zpracování obsahu, který má být sdělen. Chápeme ji jako „transcendenci do oblasti širší, než jakou pokrývá text sám“¹⁰⁸; analytická interpretace se pak vztahuje výhradně k textu.

Ovšem vyvstává otázka – a případě Kafky dvojnásobně naléhavá –, kterou interpretaci považovat za správnou, legitimní, důvěryhodnou apod. Na tuto otázku částečně odpovídá Umberto Eco ve své slavné knize *Meze interpretace*.¹⁰⁹ Eco zaujímá stanovisko, že čtenář není textem legitimován ke všemu, že jeho interpretace musí mít oporu v integritě celku. Zkrátka čtenář musí přistoupit na nějaké omezení, jinak je v textu ztracen. Toto relativně umírněné stanovisko kritizuje z postmoderních pozic americký literární teoretik Jonathan Culler, který tvrdí, že text nelze nikdy spoutat a uzavřít do žádného kontextu, neexistuje proto ani žádná ideální a neměnná intence textu. Z toho důvodu také nelze najít ani optimální míru interpretace. Eco vůči tomuto pojetí textu, který je nazírán a chápán jako bezhraniční a významově neurčitý celek, namítá, že jakýkoliv text – Eco jako příklad volí zprávu v láhvi odeslanou neznámým autorem – vyjadřuje intenci někoho a k něčemu. Eco zkrátka požaduje, aby interpretace literárního textu měla svá pravidla.

Eco rozděluje záměry (intence) uměleckých děl do tří druhů: *intentio auctoris* (pretextové záměry empirického autora, *intentio lectoris* (více či méně svobodná hra individualizovaného empirického čtenáře, tedy i interpreta) a konečně, *intentio operis* (záměr díla jako zdroje významu). *Intentio operis* jsou tudíž jisté determinující techniky čtení, jež implikují, jak má být text chápán; doslova jde o cíl textu vytvořit si modelového čtenáře, aby četl tak, jak byl text zamýšlený. Tento záměr je ovšem čistě formální, nemá nic společného s psychologií autora-člověka.

Ecův přístup je blízký pozicím, které zastává americký literární vědec E. D. Hirsch. Ve svém eseji s výmluvným názvem „Objektivní interpretace“¹¹⁰ se tento teoretik hermeneutické orientace pokouší na základě logické analýzy inspirované Husserlovou fenomenologií o definování a stanovení jasných a invariantních kritérií pro adekvátní výklad literárního díla. Cílem literární interpretace je zmnožovat „poznání“ významu daného textu, které je stejně konečné a přesvědčivé, jak jen může poznání nějaké věci být. Ačkoli Hirsch nedává přednost žádné konkrétní metodě nebo

108 Kautman, F.: *K typologii literární kritiky a literární vědy*, Praha 1996, s. 9.

109 Eco, E.: *Meze interpretace*. Praha 2003, s.

110 Hirsch, E. D.: „Objektivní interpretace“. *Aluze*. 2003, č. s. 150–165.

technice tvorby interpretace textu, podrobně vysvětluje rigorózní teorii verifikace – či spíše „potvrzení platnosti“ (*validation*) –, jež se maximálně snaží uspokojit Sokratův požadavek, podle něhož má interpretace vposledku odpovídat ukázněnosti vědecké disciplíny. Text znamená to, co zamýšlel autor; a interpret má povinnost podle svých nejlepších schopností vysvětlit tento význam v celé jeho jedinečnosti. Úkolem interpretace je přivést ostatní k tomu, „aby předmět uviděli tak, jak sám o sobě skutečně je“. Hirschův poměrně konzervativní přístup je zde slouží jako příklad, který dokládá šedost veškeré teorie. V případě Kafky je Hirschův navržený interpretační algoritmus nepoužitelný.

Přejdeme nyní tedy k interpretační tradici díla Franze Kafky. Předchozí výklad již pochopitelně některé interpretační modely a strategie nabídl. V následujících řádcích se pokusíme celou záležitost alespoň v mezích možností systematizovat. Protože interpretační tradice, která se ke Kafkově dílu váže, je nesmírně heterogenní, jako inspirace pro její rámcovou klasifikaci nám poslouží stať Romana Kandy „Kafka na zámku: Nástin trojího čtení“¹¹¹ Ve svém textu podává autor trichotomní model, přičemž hovoří o třech interpretačních liniích kafkovského bádání. Jsou jimi linie *kafkologická*, *politická* a *filozoficko-estetická*. S Kandovým modelem budeme v následujících řádcích pracovat s tím, že jej dle potřeby a s ohledem na čtení „Proměny“ upravíme, doplníme či rozšíříme.

V případě *politického* čtení se Kanda zabývá známou Liblickou konferencí věnovanou Franzi Kafkovi a uspořádanou v roce 1963, která měla vliv nejen na zdejší recepci jeho díla, ale vnesla k nám diskusi o existencialismu a ovlivnila tak podobu kultury v druhé polovině šedesátých let. Kanda se věnuje především kritice sborníku, který byl u příležitosti konference vydán a který tak byl prvním pokusem oficiální marxisticky orientované literární vědy se s Kafkou vyrovnat. Kanda konstatuje, že viděno dnešním pohledem většina příspěvků se zabývá v Kafkově díle aspekty povýtce mimoliterárními, ba mimoestetickými, jež se neustále točí kolem otázky, zda lze také u Kafky nalézt „zdravé jádro zájmu o pracující třídu“.

Vztah marxistické kritiky ke Kafkovi je velmi ambivalentní. Marxistická ideologická kritika a literární věda totiž hodnotí spisovatele podle toho, jak dalece jejich díla podporují či nepodporují socialistické myšlenky. (Tento přístup je také typický pro část feministické kritiky.) Jedním z představitelů sekyrářského a krajně odmítavého vztahu ke Kafkovi je americký spisovatel Howard Fast, jehož kritika Kafky je dnes již zvěčnělá. Tento poměrně úspěšný spisovatel historických románů ve své úvaze nad Kafkovou „Proměnou“ odsoudil tohoto autora těmito slovy:

111 Kanda, R.: „Kafka na zámku: Nástin trojího čtení“. *Tvar*, 2012, s. 10

Na samém vrcholu toho, co jsem kdysi bez obalu označil jako „kulturní hnojště reakce“ trůní Franz Kafka – jeden z nejobdivovanějších idolů, k němuž s posvátnou úctou vzhlíží podivný kmen tzv. „nových kritiků“ a jejich trockistických spřeženců.¹¹²

Citát je sám o sobě groteskní a směšný svou tupou stalinistickou dikcí a rétorikou a byl uveden pouze jako příklad interpretačního fundamentalismu, založeného na pouhém nálepkování a vynášení apriorních soudů bez jakéhokoliv kritického vhledu. Mnohem odstíněnější, sofistikovanější a argumentačně podloženější námitky proti Kafkově poetice na bázi marxistické literární vědy vznášejí estetik a literární teoretik. G. Lukács, který se s Kafkou vyrovnává ve známém eseji „Kafka nebo Mann“.¹¹³ Oba autoři vyskytující se v názvu jeho textu zastupují dvě umělecké tendence či směry: modernismus a realismus. Lukács s velikým despektem vnímal modernistickou literaturu; jeho analýzy tak nabízejí teoreticky zdůvodněnou charakteristiku „formálních a ideologických struktur“ literárního modernismu. Základní premisou, na níž je založena Lukáčsova kritika modernismu, je zde teze, že realismus reprezentuje tu nejvyšší možnou formu literárního umění. Podle něj je realismus výsledkem uměleckého vyvážení mezi objektivní realitou a subjektivním vědomím. Postavy těch největších děl realistické literatury jsou typickými představiteli sociálních a ekonomických sil dané doby a ustanovují dialektickou jednotu sociálního a psychologického. Naopak oproti takto idealizovanému realismu staví Lukács naturalismus a modernismus, představující slepé rameno uměleckého vývoje. Naturalismus a modernismus jsou podle Lukáče „dekadentními potomky“ realismu; oba dva tyto směry reprezentují pouze fragment či aspekt reality, která je ve skutečném realistickém díle perfektně zorganizována v mnohvrstebnaté syntéze. Naturalismus fetišizuje objektivitu, ale výsledkem je pouze „falešná“ a „povrchní“ objektivita, kde není patrna sebemenší snaha vykročit za pouhý odraz povrchu fenomenální reality. Na druhé straně modernismus zase fetišizuje subjektivitu. Tím, že modernismus akcentuje individuální psychologii, neguje a potlačuje objektivní historické síly a zůstává tak uvězněn v solipsistické perspektivě individua. Lukáčsova hlavní námitka proti modernismu spočívá v přesvědčení, že modernistický spisovatel, na rozdíl od toho realistického, není schopen objektivního kritického soudu nad povahou soudobé reality. Nicméně v Lukáčsově pojetí realismu jsou jisté rozpory, neboť zároveň tvrdí, že „realismus není jedním slovem mezi mnohými, ale spíše základem každé literatury, že slohy vznikají jen v jeho rámci nebo v poměru

112 Fast, H. *Literature and Reality*. 1950, s. 9.

113 Lukács, G.: „Kafka nebo Mann“. In TÝŽ: *Umění jako sebepoznání lidstva*. Praha. 1976, s. 310–342.

k němu (včetně nepřátelského)¹¹⁴ Je také zřejmé, že nároky, které Lukács vznáší pro vznešenější, analytičtější umění kritického realismu, se opírají o „bytostně“ platónské základy. Podle Lukácsova výkladu totiž pravý realismus odráží skutečnost ne takovou, jaká se jeví, nýbrž takovou, jaká „skutečně“ je.

Některé modernistické autory bere s jistou mírou opatrnosti na milost. Kafkovy prózy (především jeho *Proces*) interpretuje jako zpodobení krizových a rozkladných momentů uvnitř Habsburské monarchie. Lukács chápe Kafkovy prózy primárně jako alegorie odcizeného světa kapitalistické společnosti. Odmítá Brodovo čtení Kafky jako náboženského myslitele. Např. hrdina Kafkova *Procesu* Josef K. je podle Lukácsa obětí mocné a absurdní byrokratické mašinérie, jejíž mechanismy fungování odkazují ke konkrétním politickým strukturám tehdejší společnosti. Lukács také přisuzuje Kafkovým dílům jistou prorockou kvalitu, neboť Kafka údajně vnímal Habsburskou monarchii jako historickou základnu „d'ábelského fašismu“. U Kafky, pokračuje Lukács, koexistují realistické a antirealistické tendence. Tyto antirealistické tendence se projevují v tom, že Kafkův svět má snovou povahu a že prezentuje realitu jako noční můru. Charakteristickým znakem Kafkovy poetiky je, že

to nejméně pravděpodobné, nejvíce ireálné [se] zjevuje reálným jen díky sugestivní síle, jakou má pravda detailu. [...] mění-li se Kafkovo dílo ve svém celku na paradoxní absurdno, předpokládá to realistickou bázi v zpodobení jednotlivostí¹¹⁵.

Kafka je podle Lukácsa básníkem úzkosti¹¹⁶ (*Angst*) a „fascinující bludičkou na cestě literatury“. Pravým úkolem umělce není totiž pohlížet na okolní svět jako na chaos, ale odhalovat jeho zákonitosti, směr, kterým se vyvíjí, a roli člověka v něm. To je jistě zčásti pravda, ale takový soud je poněkud jednostranný, neboť ignoruje Kafkovu jemnou ironii, černý humor a smysl pro komično. I přes to, že Lukács oceňuje Kafkovu hlubokou originalitu, jeho závěrečný soud, v němž se koncentruje marxistický dogmatismus a odráží studenoválečnická rétorika, je nekompromisní. Ačkoliv nedává přímou odpověď, jeho řešení dilematu, zda „Franz Kafka nebo Thomas Mann?, *artisticky zajímavá dekadence* nebo *životu přitakající realismus*“, je čtenáři předem jasné.

114 Lukács, G.: cit. dílo, s. 311.

115 Lukács, G.: cit. dílo, s. 311.

116 Lukács hovoří o dvojí úzkosti. Jedna je součástí Kafkova nejvnitřnějšího ustrojení a souvisí s jeho osobnostním profilem, tu druhou pak Kafka zpodobuje. Je to úzkost nastolující úzkost.

Zcela odlišný přístup ke Kafkovi z pozic marxisticky orientované literární vědy nabízí rakouský kritik a estetik Ernst Fischer.¹¹⁷ Ten rozpoznává v jeho textech satirický charakter. Ve své studii¹¹⁸ hovoří v souvislosti s Kafkovými prózami jako o *fantastické satíře* a přiřazuje Kafku k takovým autorům jako Rabelais, Cervantes, Swift či Nestroy. Fischer se ve svých úvahách dovolává autority Ericha Auerbacha, který analyzuje v knize *Mimesis* protiklad epických metod v dlouhé tradici evropského románu a staví proti sobě homérský epos a bibli jako příklady dvou „žánrů“ zakládajících dvojí tendenci při zobrazování reality literárním dílem. Ocitujme slavnou pasáž z jeho knihy, ve které srovnává stylové protiklady homérského eposu a biblického podobenství.

Na jedné straně jsou ztvárňovány jevy rovnoměrně osvětlené, místně i časově určené a spojené tak, že jsou v popředí beze švů; jsou to vyslovované myšlenky a pocity; události odehrávají se s prodlevami a bez napětí. Na druhé straně je zpracováno z jevů jenom to, co je důležité pro cíl děje, zbytek zůstává v temnotě; [...] místo a čas jsou neurčité a potřebují výklad; myšlenky a pocity zůstávají nevysloveny¹¹⁹

V Kafkově díle se podle Fischera spojily zvláštním způsobem prvky biblického i homérského stylu, přičemž ty biblické převažují. Fischer také analyzuje povahu Kafkových obrazů; ty nejsou vázány na žádný kulturní okruh, nýbrž ukazují – podobně jako mýty a sny – základní archetypické rysy, jsou to základní lidské zkušenosti: věznění a snaha se osvobodit, čekání na cosi, bloudění na cestě, různé druhy metamorfóz, přání být vpuštěn nebo někam proniknout apod. Fischer dále oceňuje Kafkův originální a tvůrčí přístup, s jakým transformoval žánr podobenství. (K tomu poznámka: Ve svém kafkovském eseji¹²⁰ o hovoří Walter Benjamin o Kafkově typu podobenství jako o podobenství „rozvitém“, jehož povahu vysvětluje takto:

Slovo „rozvité“ je však dvojznačné. Jestliže se poupě rozvíjí v květ, lodička složená z papíru, kterou učíme skládat děti, se rozvine v hladký papír. A tento druhý typ „rozvinutí“ je přiměřený onomu podobenství, odpovídá libosti

117 Fischer byl též účastníkem Liblické konference.

118 Fischer, E.: *Kafka – Kraus – Musil*. Praha 1965.

119 Auerbach, E.: *Mimesis*, Praha 1998, s. 15–16.

120 Benjamin, W.: „Franz Kafka: k desátému výročí jeho smrti“. In: TÝŽ: *Literárněvědné studie*. Praha, 2009, s. 271–299.

čtenářově, který je může uhlazovat tak, aby význam byl zřejmý a jasný jako na dlani. Kafkovy paraboly se však rozvíjejí v prvním smyslu; jako se z poupěte stává květ. Proto se jejich plod podobá básněni.¹²¹

Dostáváme se nyní k druhému modelu čtení textů Franze Kafky. Kanda ho nazývá čtením *kafkologickým* a dovolává se postřehů Milana Kundery, které jsou obsaženy v jeho eseji *Stín kastrujícího Garty*. Úvodní a nejdelší esej, podle něhož je celá knížka pojmenována, se nezabývá tolik Kafkou jako spíše zrodem *kafkologie*, a to nejen jako akademické disciplíny hojně pěstované na univerzitách, nýbrž jako příkladem výkladu či exegeze díla, jejích technik, strategií a skrytých pohnutek, a tedy i vznikem obecně rozšířené představy o nějakém díle či autorovi. Zrod kafkologie sleduje Kundera v Brodově románu *Kouzelná říše lásky*, v němž se vedle mnoha postav a zmateného děje objevuje i sám Brod jako pražský německý spisovatel Nowy a jeho přítel Garta, v němž je zpodoben právě Franz Kafka. Avšak Garta je zpodoben jako světec a prorok. Takto „zkafkologizovaný“ Kafka pak funguje v kafkologickém diskurzu jako patron „neurotiků, zachmuřenců a anorektiků“. Kafkologii chápe Kundera jako metodu, která „zkoumá Kafkovy knihy nikoliv ve *velkém kontextu* literární historie (historie světového románu), ale výhradně v *mirkokontextu* jeho životopisu“.¹²² Ale Kafka byl především originální umělec, jehož dílo musíme vnímat prizmatem výbojů uměleckého modernismu.¹²³

Okruh autorů, které Kundera zařazuje do své škatulky kafkologie, je poměrně výběrový a působí dojmem arbitrárnosti. Kromě Maxe Broda či Orsona Wellese, který adaptoval (tedy interpretoval) Kafkův *Proces*, je do kafkologické společnosti zařazena autorská dvojice Gilles Deleuze a Félix Guattari, kteří začátkem 70. let vydali ve Francii knihu *Kafka. Za menšinovou literaturu*. Jenže jejich kniha je především poměrně svéráznou obhajobou Kafkova literárního odkazu a jeho očištění od všech „nesnesitelných“ textů, které byly napsány o Kafkovi a „vině“, o Kafkovi a „zákoně“ atd. Jejich antiinterpretace je pak namířena proti všem „hloupostem napsaným o alegorii, metafoře a symbolismu u Kafky“. Jejich boj proti kafkologii je však devalvován jednak nesnesitelným jazykem (ano, poststrukturalistická rétorika v praxi) a jednak

121 Tamtéž, s. 281. – Zde je Benjamin zcela práv Kafkovi, když jeho tvůrčí metodu vysvětluje vlastním podobenstvím, respektive metaforou.

122 Kundera, M. *Stín kastrujícího Garty*. Brno 2006, s. 16.

123 Připomeňme, že v roce 1912, kdy Kafka napsal svou „Proměnu“, Roger Fry uspořádal v Londýně první postimpresionistickou výstavu, Bertrand Russell a Alfred North Whitehead vydali *Principia Mathematica*, Sigmund Freud *Úvod do psychoanalýzy* a Igor Stravinskij dokončil Ptáka ohniváka.

svévolným nakládáním s Kafkovými texty, jež citují v překladu, který – jak upozorňuje český redaktor knihy – mnohdy převrací smysl originálu. Zkrátka kniha *Kafka. Za menšinovou literaturu* je podivuhodnou ilustrací a potvrzením Deleuzovy často citované rady čtenářům: *Neinterpretujte, ale experimentujte*.

Třetí interpretační linii pak podle Kandy představuje *filozoficko-estetické* čtení. Sem patří např. v kapitole věnované groteskně již zmiňovaný Karel Kosík, který se Kafkou ve svých textech opakovaně, byť nikoliv systematicky zabýval. Kosík považuje Kafku za autora pevně zasazeného v moderní době, jejíž povahu svým dílem analyzuje. Kosík tak chápe Kafkovo dílo ne pouze jako umělecké znázornění doby, v níž je člověk vydán napospas odosobněnému mechanismu, jemuž nerozumí, ale především jako výzvu prohlédnout tento mechanismus a poznat jeho podstatu. Takové poznání moderní doby a jejích mechanismů je zároveň klíčovou podmínkou jejich překonání, které se projeví nejen proměnou poměrů, ale i člověka samotného. Především pasáže v jeho *Dialektice konkrétního*, v níž popisuje *neautentickou* existenci moderního člověka, který žije v nejednotnosti a rozptýlenosti před sebou samým, ve sféře „pseudokonkrétní“, tedy v jakési nivelizující podobě každodenního života, můžeme produktivně vztáhnout na Kafkovu „Proměnu“.

Jako reprezentativního zástupce *estetického* čtení Kafkových textů můžeme přiřadit tendenci, která se při interpretacích Kafkova díla prosazuje od 60. let. Tento interpretační trend se pokouší zachytit a popsat vztahy a souvislosti pomocí obecnějších aspektů, jakými jsou „logika formy“ či „sémantika logické stránky formy“. Klíčovou úlohu pak hraje v konstruování takového modelu perspektiva vyprávění, problém vyprávěče či znázornění časoprostorových dimenzí v rámci konkrétního textu. Tato logická modelace vlastně řeší problematičnost dvou krajních přístupů k uměleckému textu: na straně jedné obecné analýzy, spočívající v aplikaci abstraktních estetických principů na konkrétním materiálu a na straně druhé kritické snahy rekonstruovat jedinečnost a neopakovatelnost textu. Modely rekonstruují specifický charakter výstavby Kafkových textů; nejde jim o výklad *smyslu*, ve smyslu nalezení a artikulování nějaké mlčky předpokládané předpokládané ideje, ale o výklad světa, které dílo ztvárňuje.

V následujících řádcích bude nejprve představen jeden takovýto logický model s tím, že bude rozšířen o hledisko s ohledem na konkrétní text Kafkovy „Proměny“. Východiskem je studie Jiřího Stromšíka „Kafkovy modely“.¹²⁴

Také Stromšík konstatuje v Kafkových prózách napětí mezi realističností detailu a ireálností celku. „Realisticky založené postavy i prostředí vytvářejí v úhrnu fantastický, až snově neskutečný

124 Stromšík, J.: „Kafkovy modely“. 1994. s. 12.

obraz, odporující logice normálního myšlení a chování.¹²⁵ Pro postižení specifičnosti kafkovského světa navrhuje Stromšík tzv. sférický model, založený na sémantickém napětí mezi centrem a periférií, které tvoří narativní půdorys jeho próz. Soud nebo Zámek představují centrum, kolem něhož je celý prostor románu uspořádán a odstupňován jako periferie: čím blíže centru, tím mocnější, informovanější, hodnotnější – ale také tajemnější – jsou lidé, věci i instituce. Podstata Kafkova vypravěčského triku spočívá v tom, že vlastní centrum ponechává „reálně i sémanticky neobsazené“. Informace, které se čtenář dozvídá o tajemném Zámku či nedostupném Soudu, jsou příliš vágní a neurčité, o to víc však podněcují čtenářovu fantazii, aby ono „nepopsané centrum“ popsal, definoval a konkretizoval, a to většinou na základě svých ideologických či kulturních kompetencí a preferencí. Stromšík pak dodává, že „model struktury s nepopsaným centrem“ nelze odvodit ze „zobrazeného materiálu“; Kafka nezpodobuje nějakou sociální či politickou strukturu. Tato metoda je zřejmě, dovozuje Stromšík, součástí jeho způsobu myšlení a vnímání světa.¹²⁶ Sémantická vakua textu – „hmyz“, Zámek, Soud – nejsou „alegorická“ v tom smyslu, že by poukazovala ke konkrétnímu referentu, nicméně vykazují „alegorickou strukturu“, která podněcuje k sémantickému uzavření, ke konkretizaci. (V případě „Proměny“ zmiňme vlivnou existenciálně orientovanou /a marxistickými východisky podepřenou/ *alegorezi*, která spočívá v tezi, že proměna je důsledkem porušení absolutně závazné odpovědnosti a řádu ve smyslu jednoty mezi člověkem a světem. U Řehoře Samsy došlo ke konfliktu mezi jeho vnější a vnitřní existencí, jenž v krizovém momentě vyvrcholil v „proměně“, definitivním odcizením, ve ztrátě niterné existence. Odcizené já vzalo na sebe složitě metaforickou podobu odporného hmyzu. Samsa se stal povolným kolečkem v mechanismu obchodně průmyslového světa, začlenil se do něho, místo aby se mu vzepřel.)

Svou stať o logickém modelu Kafkových próz zakončuje Stromšík konstatováním, že Kafkova specifická poetika generuje texty, jejichž interpretační pole je natolik neohraničené, a potencionální

125 Tamtéž.

126 Toto se zdá být velmi přesný postřeh. Dokumentujme to na slavné pasáži z Kafkova *Procesu*. V kapitole V chrámu se protagonista románu Josef K. setkává s vězeňským kaplanem, od něhož vyslechne podobenství „Před zákonem“. Klíčová je pak následná rozprava o „smyslu“ celého podobenství, kterou spolu vedou Josef K. a kaplan. Ta je ovšem „redukována“ pouze na jedno jediné téma: otázku, zda dveřník od zákona podvedl či nepodvedl venkovana, který pojal úmysl do zákona vstoupit. Josefa K. nezajímá „interpretační jádro“ celého příběhu, tedy co je míněno Zákonem, popřípadě, proč má být vstup do Zákona tak důležitý; jeho čtení kaplanova podobenství nejde vůbec do „hloubky“ v onom tradičním hermeneutickém smyslu, zůstává jakoby na povrchu, a přesto je celá disputace, zabírající několik stránek – jedinečný to projev Kafkovy důkladně osvojené dialektické metody – pozoruhodným zvýznamněním podobenství, byť „sémantické centrum“ paraboly zůstává mimo pozornost jak Josefa K., tak kaplana.

výklad je proto aplikovatelný na různé situace; a jestliže interpretaci fixujeme pouze na jednu z nich, „zužujeme akční rádius [textu] a ochuzujeme jej, nebo spíše sebe, o podstatnou část jeho výpovědi“¹²⁷.

V souvislosti s „Proměnou“ a v návaznosti na výše uvedené úvahy se dotkneme dvou aspektů, které se ke konceptu logického modelu vztahují. Půjde o problematiku narativní techniky a času v Kafkově povídce.

Narativní technika

Jedním z nástrojů při určení logického modelu konkrétního uměleckého díla (nebo skupiny děl vykazující stejnou poetiku a strukturální znaky) je analýza narativní perspektivy, vypravěčského hlediska či fokalizace. V případě „Proměny“ se pak hovoří o zvláštním typu personalizovaného vyprávění. Stejně jako v „Ortelu“, který tvoří s „Proměnou“, jak píše např. Corngold, zvláštní autoreferenční diptych, Kafka zvolil *neosobního* vypravěče¹²⁸, který je podřízen hlavní postavě příběhu, tedy v brouka proměněného Řehoře Samsy.¹²⁹ Již od úvodní věty se vypravěč identifikuje¹³⁰ s hlavním hrdinou příběhu a akceptuje fakt proměny z pozice nezaujatého svědka. Do vědomí Řehoře má čtenář přímý přístup a události jsou podávány sice objektivně, neosobně, suše, až protokolárně, ale na základě Řehořovy subjektivní observace z vyslechnutých rozhovorů za dvěma nebo na základě přímé zkušenosti.¹³¹ Tato vypravěčská perspektiva mizí v závěru povídky, kdy Řehoř umírá. Sugestivnost takto omezené perspektivy na Řehořovo vědomí a pocity je silně

127 Stromšík, J.: cit. dílo, s. 12.

128 Někteří autoři hovoří někdy v souvislosti s Kafkovým vypravěčským uměním o monopolizovaném vyprávění (*monopolized narration*).

129 Viz Pascal, R.: *Kafka's Narrators: A Study of His Stories and Sketches*. Cambridge (UK), 1982, s. 32–41. Pascal hovoří o neosobním vypravěči v rámci personalizované vypravěčské situace. Onen neosobní vypravěč (*non-personal narrator*) se zřídka jakýchkoliv vměšujících se komentářů a ustupuje za protagonistu vyprávění. Ve čtenáři pak vzniká iluze, že je jakoby uprostřed vyprávění. Nebo že toto dění pozoruje očima postavy, která sice nevypráví, ale v jejímž vědomí se vyprávění zrcadlí.

130 Identifikuje ve smyslu zprostředkovává jeho pohled, nikoliv že by snad vypravěč dával najevo během aktu vyprávění účast či onu fantastickou událost komentoval, hodnotil, vysvětloval či interpretoval.

131 V případě „Proměny“ je pak výsledným efektem stíněná, klaustrofobní atmosféra; Řehoř až na výjimky neopouští svůj pokoj (jediný jeho kontakt s vnějším světem je omezen na vysedávání na okenním parapetu a pozorování protější nemocniční budovy).

umocněna tím, že Řehoř je izolován ve svém pokoji, zcela informačně odkázán na vyslechnuté rozhovory zbylých členů rodiny. Tento základní narativní princip, kdy Řehořova psychika funguje jako filtr, jakož i vypravěčova podřízenost protagonistovi, neplatí však stoprocentně. Někdy totiž vypravěč demonstruje nezávislost a poskytuje čtenáři objektivní pohled na události. Tyto projevy nezávislosti mají podobu nejrůznějších komentářů, které pomáhají čtenáři orientovat se v ději apod. Nejdůležitější funkce pak má tento objektivizující způsob vyprávění ve třetí části povídky, kdy vypravěč sumarizuje události, které mají procesuální charakter. To slouží k dynamizaci vyprávění a posouvání děje. To, že právě vyprávěcí perspektiva má klíčový význam pro interpretaci, dokládá právě Pascal. Napětí a znepokojení „nevychází ani tak z hrůzných událostí, které se dějí, ale především z nevyhnutelnosti a intenzity, se kterou je do nich čtenář vtažen prostřednictvím povahy vyprávěcí perspektivy“¹³².

Čas

Úvahy o časových dimenzích v literárním díle většinou konstatují kontrast mezi časovým pořadím vyprávění a časovým pořadím událostí, o nichž je vyprávěno. Tím vzniká nutně určitá neshoda, daná tím, že čas vyprávění nebo četby je lineární, kdežto to, o čem je vyprávěno, se odehrává v několika rovinách zároveň. Literární věda tak rozlišuje na jedné straně fabuli epického díla, která odpovídá pořadí událostí samotných a na straně druhé syžet odpovídající pořadí vyprávění. Rozdíly mezi obojím pořadím se v vyprávění projevují jednak retrospektivami, jednak anticipacemi.

Kafka není autorem, který by s kategorií času ve svých dílech nějak experimentoval na způsob Marcela Prousta či Jamese Joyce. Podívejme se proto krátce na problematiku času v jeho „Proměně“, a to v tom nejtriviálnějším aspektu. Prozkoumejme, jak dlouho trvají události zobrazené v povídce.

Ani podrobné čtení Kafkova textu neumožňuje čtenáři jednoznačně určit, jakou časovou osu příběh zaujímá, tedy kolik času uplyne od Řehořovy proměny až do jeho smrti. Na řešení této problematiky existují mezi interprety „Proměny“ dva náhledy. Ve své přesvědčivé analýze¹³³, založené na podrobném rozboru Kafkova textu, dochází John Winkelman k přesvědčení, že děj

132 Pascal, R.: cit dílo, s. 36.

133 Winkelman, J.: “The Liberation of Gregor Samsa”. In Bloom, H. *Bloom's Modern Critical Interpretation. The Metamorphosis*. New York, 2008, s. 23–34.

příběhu zabírá celkem sedmnáct měsíců. Řehoř se probouzí ráno v půl sedmé 17. listopadu¹³⁴ roku N a umírá v březnu roku N + 2. První část „Proměny“ zahrnuje několik hodin, tedy od Řehořova probuzení až do prvního zahnání zpět do pokoje. Druhý narativní segment končí podle Winkelmana 17. ledna N + 1. Problémy nastávají ve třetí sekci. Např. již citovaný David Luke hovoří v souvislosti s dimenzí času povídky pouze o „několika měsících“, takže Řehořova smrt nastává v březnu N + 1. Winkelman s touto tezí polemizuje a jeho argumenty jsou velmi přesvědčivé. Především zohledňuje vypravěčem evokovaný fakt nepřetržitého plynutí času, fixovaný gramatickou strukturou perfekta. Podstatné jsou také vypravěčem zmíněné dějové okolnosti: Otec, matka i Markétka chodí do práce; Otcova uniforma bankovního sluhu se stává čím dál tím více zanedbanější. Winkelman v případě zanedbané uniformy namítá, že nadřízení by stěží tolerovaly náhlou změnu otcovu pracovního oděvu, takže logicky musí uplynout ve třetí části mnoho měsíců. Řehořův pokoj se také postupně mění ve skladiště, kam rodina odkládá nepotřebné věci. Také to sugeruje pozvolné plynutí času. Jenže je zde drobný detail, který Winkelman sice zmiňuje, ale ani tato evidentní nesrovnalost ho nepřinutí, aby své určení časových dispozic „Proměny“ jakkoliv korigoval. Několik hodin před svou smrtí spřádá směrem ke své sestře Řehoř tyto fantasmagorické úvahy:

Nepustí ji už ze svého pokoje, aspoň dokud bude živ; jeho děsivá podoba nechť je mu poprvé k užítku; bude na strážu u všech dveří svého pokoje zároveň a na útočníka vyprskne; sestra však by u něho měla zůstat dobrovolně, měla by sedět na pohovce vedle něho, sklánět k němu ucho, a on se jí pak svěří, že měl napevno v úmyslu poslat ji na konzervatoř, a nepřijít mezitím to neštěstí, že by to byl loni o vánocích – vánoce už snad přece minuly? – všem pověděl a nic nedbal na žádné námitky. Po těchto slovech se sestra dojetím rozpláče a Řehoř se vztyčí až k jejímu rameni a políbí ji na krk, na němž od té doby, co chodí do obchodu, nenosí ani stuhu, ani límeček.¹³⁵

134 K tomuto přesnému určení dochází Winkelman jednak na základě jednoznačných vodítek a indicií, které poskytuje text (evokace podzimního počasí je mimo vši pochybnost), jednak na základě data, kdy Kafka zahájil práci na své povídce.

135 Kafka, F.: „Proměna“. 1990, s. 107. Tato pasáž kromě toho, že osvětluje některé souvislosti z hlediska časového určení povídky, je sugestivní také v tom, že se v ní odrážejí pohádkové a incestní motivy. Políbení pohádkového hrdiny zakletého v monstrum od milující bytosti vede k vysvobození a zrušení kletby, k návratu do normálního stavu. Jaké následky by asi měla realizace Řehořových choutek? Možná by se Markétka proměnila v berušku...

Je ale více než zřejmé, že parenthese „vánoce přece už minuly“ i s ohledem na kontext výpovědi, kdy je jasné, že se hovoří o loňských vánocích, poněkud problematizuje Winkelmanovu snahu natáhnout děj Kafkova příběhu na sedmnáct měsíců. Celá věc se pak zdá neudržitelná, když se odhalí pravý záměr Winkelmanovy analýzy. Tím je záměr dát „Proměnu“ do genetických souvislostí s jedním dílem středověké epiky – s poémmou *Gregorius* Hartmanna von Aue, v níž se její protagonista celkem 17 let kaje na osamělé strmé skále uprostřed jezera, aby odčinil všechny hříchy, kterých se dopustil. Sedmnáct měsíců či sedmnáct let, to je pro Winkelmana nepodstatné. Důležitý je fakt plynoucí ze symboliky čísla sedmnáct.

Nabokov a Corngold

Na závěr této kapitoly si představíme dvě zcela osobité a originální interpretace Kafkovy povídky. Obě dvě se snaží odhalit identitu Řehoře Samsy jakožto klíčové šifry vedoucí k rozluštění hádanky jménem „Proměna“. Nazvěme s jistou dávkou zjednodušení první z nich jako interpretaci *entomologickou* a tu druhou jako *etymologickou*. První se pokouší o odhalení podoby ne-lidského těla Řehoře Samsy s cílem klasifikovat brouka, v nějž se hrdina povídky proměnil. Druhý interpretační přístup nepovažuje specifické znaky protagonistova těla za podstatné a snaží se pochopit a interpretovat smysl samotné transformace. Reprezentantem prvního přístupu je spisovatel a také entomolog Vladimír Nabokov. Autorem *etymologického* přístupu je pak literární vědec Stanley Corngold. Obě dvě interpretace tak tvoří určitý kontrapunkt, obě jsou dokladem posedlosti jejich autorů uměleckým textem, obě dvě přinášejí podstatné informace o významové struktuře Kafkova textu a obohacují tak naše poznání o něm, obě dvě však také cosi důležitého zatajují.

Vladimír Nabokov byl stejně jako Milan Kundera či Jorge Luis Borges velikým obdivovatelem Franze Kafky a jeho literárního díla. Jeho úcta a obdiv k tomuto pražskému rodákovi jsou nejlépe vyjádřeny v jeho slavné přednášce věnované právě „Proměně“. Pokusím se přiblížit Nabokovovy základní myšlenky a jeho přístup ke Kafkovu textu. Je třeba zdůraznit, že textová podoba je doslovnou rekonstrukcí jeho přednášky, kterou pronesl na Cornellově univerzitě, a že její knižní vydání (společně s několika dalšími přednáškami věnovaným významným postavám světové literatury a pronesenými tamtéž) bylo vydáno Nabokovovými dědici proti jeho vůli.

Nabokov na příkladu tří literárních textů – Stevensonova *Podivného případu doktora Jekylla*

a pana Hyda, Gogolova „Pláště“ a Kafkovy „Proměny“ – ilustruje a demonstruje své pojetí fikce a jejího vztahu k tzv. realitě. Všechny tři prózy označuje Nabokov jako příklady fantastické literatury.¹³⁶ Každé význačné literární dílo, jak tvrdí Nabokov, je svým způsobem reprezentantem fantastické literatury, protože odráží jedinečný imaginativní svět jedinečného a nezaměnitelného individua, kterým je autor. To, proč tyto tři texty přináležejí do ranku fantastické literatury v užším slova smyslu, pramení z toho, že jejich předmětem a obsahem je svět, jehož zákonitosti, pravidla a normy nekorespondují s běžnou, každodenní realitou, jak ji zakoušíme. Nabokov si tedy klade otázku: co je to tzv. realita? K zodpovězení této otázky volí Nabokov následující příklad. Představme si tři zcela různé lidi kráčející stejnou vesnickou krajinou. Prvním z nich je slušně oblečený obyvatel z města, který na venkově tráví dovolenou. Druhým je profesionální botanik. A konečně tím třetím místní farmář. Muž z města je podle Nabokova reprezentantem běžného, průměrného, pragmatického a na fakta zaměřeného typu člověka. Identifikuje krajinu, rozpoznává stromy, orientuje se v mapě apod. Naopak botanik je ztělesněním scientistického a exaktního přístupu k realitě. Prostředí, které ho obklopuje a které pozoruje, dokáže na rozdíl od turisty, který sotva odliší buk od dubu, přesně popsat, katalogizovat a taxonomizovat. Pro našeho botanika je svět, který představuje turista snový, fantastický a nepravděpodobný. A nakonec zde máme místního farmáře, jehož svět se též radikálně liší od světa těch dvou, a to v tom smyslu, že okolí a prostředí kolem něj jsou součástí jeho osobní historie, má k jednotlivým prvkům nějaký emocionální, intimní vztah. Pointa tohoto Nabokovova příkladu pak spočívá v této poněkud solipsistické tezi:

abychom se znovu vrátili zpět k objektivní realitě, musíme vzít tyto jednotlivé individuální světy, smísit je, zatřepat jimi; a výsledným mixem je tzv. objektivní realita. [...] Takže když říkáme realita máme na mysli průměrný vzorek obsahující směs milionů individuálních realit. A právě v tomto smyslu používám termínu realita, když ho kladu na pozadí světů fantastické fikce „Pláště“, *Případu doktora Jekylla a pana Hydea* a „Proměny“.¹³⁷

V „Plášti“ a „Proměně“ je hrdina příběhu obdařen jistou mírou lidského patosu, který je umocněn tím, že je obklopen groteskními, bezcharakterními postavami, které jsou svou přirozeností

136 V anglickém originále je použit termín *fantasy*, který možná poněkud volně překládám jako fantastická literatura.

Etablovaným termínem pro žánr fantastické literatury je v anglickém jazyce *fantastic literature*.

137 Nabokov, V.: cit dílo, s. 256.

jednak směšné a jednak hrůzné. Stevensonově novele takový patos podle Nabokova schází. *Podivný případ* je pouze dětskou a naivní alegorií, založenou na nevěrohodném předpokladu, že lze jasně a schématicky čistě odlišit dobro a zlo. Nabokovovi nevádí ani existence nepravděpodobného a fantastického preparátu, který uvolňuje v člověku síly zla, jako spíše nekonzistence a nekoherence v konstrukci fikce, v umělecké odvozenosti prostředí a vedlejších postav Stevensonovy novely, konkrétně odvozenosti z díla Charlese Dickense, jejíž atmosféru Stevenson imituje.

Naproti tomu u Gogola a Kafky „hlavní absurdní postava patří do stejně absurdního světa, jež jej obklopuje, přičemž se ze všech sil – s tragickým patosem – snaží vybojovat si své místo ve světě lidském, ale to se jí nepodaří a v zoufalství a beznaději umírá“¹³⁸ Po tomto teoretickém úvodu již Nabokov přechází ke Kafkově „Proměně“.

Po nezbytném biografickém představení autora se Nabokov vymezuje vůči dvěma interpretačním přístupům ke Kafkovu dílu. Za prvé se kriticky vymezuje vůči Brodově zacházení s Kafkovým odkazem. Jeho námitky nejsou nepodobny těm, které formuloval Milan Kundera v již citované eseji *Stín kastrujícího Garty*. Také Nabokovovi se přičií Brodovo svatořečení Kafky, který byl především umělec a nikoliv světec nebo dokonce svatý. Nabokov jde ještě dál, když odmítá jakékoliv možné teologické implikace Kafkových próz.¹³⁹ Stejně ostře se vymezuje vůči psychoanalýze. Jakousi kvintesencí psychoanalytického přístupu je monografie *The Frozen Sea*¹⁴⁰ amerického spisovatele Charlese Neidera. Ten spatřuje interpretační jádro povídky v Kafkově zpodobení jeho složitého a oboustranně nevyrovnaného vztahu k jeho autoritářskému otci. Kafka pak používá symbolu brouka pro vyjádření svého komplexu méněcennosti, který vůči otci pociťoval. *I am interested here in bugs, not in humbugs, and I reject this nonsense* – píše Nabokov a zmiňuje Kafkuv v jeho denících několikrát artikulovaný despekt vůči psychoanalýze. Největší umělecký vliv na Kafku měl podle Nabokova Gustave Flaubert; byl to tento francouzský romanopisec, který výrazně ovlivnil jeho styl. Rétorika Kafkových próz (alespoň tedy těch zralých, napsaných po roce 1912) je

odvozena z termínů a jazyka čisté právní vědy, což dává Kafkovým textům

138 Nabokov, V.: cit. dílo, s.

139 Kunderovo stanovisko v tomto směru je mnohem odstíněnější a typicky paradoxní. Kundera sice tvrdí, že Kafka nepsal náboženské romány, ale zároveň dodává, že všechno kafkovské (v literatuře či ve skutečnosti) má nutně svou teologickou či spíše pseudoteologickou stránku, neboť ústředním tématem Kafkových próz je moc, která se „deifikuje a automaticky vytváří vlastní teologii“. In Kundera, M.: „Kdesi za“. 1983, s. .

140 Neiderova posedlost psychoanalytickými výkladovými modely a schémata jde tak daleko, že např. v interpretaci Kafkova *Zámku* tvrdí, že groteskní pomocníci zeměměřiče K. Artur a Jeremiáš symbolizují jeho varlata (sic!).

jedinečnou kvalitu ironické preciznosti, přičemž zcela chybí jakýkoliv osobně motivovaný sentiment; právě tímto osvojením Flaubertovy metody dociluje Kafka jedinečného poetického efektu“.¹⁴¹

Nabokov pak již začíná svůj výklad „Proměny“ představením hlavního protagonisty Řehoře Samsy, jakož i jeho rodinného a sociálního zázemí. Charakterizuje jej jako příslušníka střední třídy, který žije s rodiči v bytě rozděleném do několika segmentů, přičemž podobná segmentace čeká jeho samotného.¹⁴² Nabokovův soud vůči ostatním členům rodiny je nekompromisní. Hovoří o nich jako o flaubertovských omezeních, šosácích s přízemním vkusem zajímajících se pouze o materiální stránku života.¹⁴³ – Přístupme na Nabokovovu psychologickou hru a pokusme se o morální obhajobu otce, matky a sestry. Naivně se ptejme: Proč rodina vůbec přijala jako fakt, že hmyzí monstrum, které se objevilo v Řehořově pokoji, nějakým byt' indiferentním způsobem představuje pokračování Řehořovy identity. Možná se takovouto úvahou a spekulací dostáváme již za samotný text a mimo jeho interpretační prostor, ale proč se např. rodina nemohla domnívat že Řehoř je mrtvý a že za jeho smrtí je vetřelec, podivný hmyzí tvor? Pod tímto zorným úhlem pak Nabokovovy námitky ztrácejí svou opodstatněnost.¹⁴⁴

Veliký prostor věnuje Nabokov zkoumání toho, v jakého že brouka se Řehoř proměnil. Na základě indicií, které dává Kafka ve svém textu, nejprve zařazuje Samsu do kmene členovců a následně pak do třídy hmyzu.¹⁴⁵ Vylučuje možnost, že by Řehoř mohl být šváb, štěnice nebo chrobák. Nabokov bližší klasifikaci nenabízí, neboť ani Kafka prý neměl v této záležitosti jasno.

To, co pak následuje, bychom mohli nazvat jako Nabokovův glosář k „Proměně“. Na zbývajících stranách autor prochází chronologicky příběh a opatřuje jej tu více tu méně duchaplným komentářem. Čtenář, který čeká nějakou hlubší analýzu, musí být zklamán. Nabokov je sice skvělý

141 Nabokov, V.: cit. dílo, s. 256.

142 Nabokov naráží na druhou větu povídky. „Ležel na hřbetě tvrdém jako pancíř, a když trochu nadzvedl hlavu, uviděl své vyklenuté, hnědé břicho rozdělené obloukovitými výztuhami...“ Kafka, F.: „Proměna“. 1990, s. 63.

143 Tato charakteristika se jeví jako příliš jednostranně psychologizující. Takovéto nálepky jdou proti duchu nejen Kafkova textu, ale i proti smyslu vlastních Nabokovových tezí z jeho „teoretického“ úvodu, když psal o Řehořovi jako o absurdním hrdinovi obklopeném absurdním světem. Snaha vykládat text z pozic standardní psychologie je pak stejně absurdní.

144 Viz naše úvahy o potenciální hororovosti povídky.

145 Tohoto taxonu však Nabokov dociluje na základě – podle mého názoru zavádějící – interpretace této pasáže. „Jeho četné, vzhledem k ostatnímu objemu žalostně tenké nohy se mu bezmocně komihaly před očima.“ Kafka, F. *Povídky*, s. 63. Podle Nabokova zde četnost odpovídá číslu šest.

stylista, ale selhává jako originální interpret. Zdánlivě klouže po povrchu příběhu, ale tím ho vlastně interpretuje, odkazuje na známý bonmot, v němž se tvrdí, že ta nejadekvátnější a nejpohodlnější interpretace literárního textu by musela spočívat v jeho doslovném zopakování.

V závěru, kdy si všímá Nabokov bazální struktury Kafka textu, konstatuje několik důležitých postřehů. Především jde o způsob, jakým Kafka pracuje a funkčně využívá číslo tři. Kromě rozdělení textu do tří narativních segmentů uvádí Nabokov skutečnost, že vedle Řehoře má rodina další tři příslušníky; do Řehořova pokoje vedou z ostatních částí bytu troje dveře; rodina využívá služeb tří žen: kuchařky, mladé služky a staré posluhovačky; v závěrečné části povídky pak rodina pronajímá Markétčin pokoj třem nájemníkům. Nabokov tuto „magii“ čísla tří pouze konstatuje, aniž by se pouštěl do nějakých interpretačních spekulací, nepřeceňuje význam symboliky v „Proměně“. Odmítá především psychoanalytickou a mytologickou symboliku, která bývá často Kafka textu připisována. Symboliku čísla tři chápe především jako ozvláštňující a čistě „emblematickou“, mající spíše „technický“ význam a odkazující k triptychu jako umělecké formě či k hegelovskému logickému modelu: teze – antiteze – synteze. Podle Nabokova by „abstraktní symbolická hodnota uměleckého díla neměla převládnout nad jeho žhoucí a živoucí krásou“.¹⁴⁶

Zcela svérázný je potom Nabokovův výklad podle mnoho komentátorů klíčové scény povídky. V závěru třetí části je Řehoř přilákán Markétčinou hrou na housle, která na požádání nájemníků velmi neuměle – alespoň podle jejich nervózní a rozpačité reakce – vyluzuje z nástroje tóny. Potřetí opouští svůj pokoj, který zůstal dílem náhody odemčen, a pomalu se sune blíž ke zdroji hudby. Kafka scénu popisuje takto:

A přece hrála sestra tak krásně. Tvář měla ke straně skloněnou, oči zkoumavě a smutně sledovaly řádky not. Řehoř ještě kousek popolezl a držel hlavu až těsně u podlahy, aby pokud možno zachytil její pohled. Byl zvířetem, že ho hudba uchvacovala? Měl pocit, jako by se před ním otvírala cesta k vytoužené neznámé potravě.¹⁴⁷

Právě věta „Byl zvířetem, že ho hudba uchvacovala?“ působí značné obtíže. Je tato vznesená otázka zpochybněním nebo naopak definitivním potvrzením Řehořova statusu coby monstra? Nabokov se kloní k druhému vysvětlení; podle něj je Řehoř definitivně ztracen a proměna je

146 Nabokov, V.: cit. dílo, s. 284

147 Kafka, F. „Proměna“. Praha, 1990, s. 107.

konečná a nezvratná. Argumenty, kterými se snaží toto čtení podpořit, vycházejí z jeho poměrně nekompromisního a přezíravého postoje k hudebnímu umění. Podle Nabokova je totiž hudba ve srovnání s literaturou uměním druhého řádu, což je poněkud apodiktické tvrzení, které také dokládá jistou míru kategoričnosti a jednostrannosti Nabokovovy interpretace Kafkovy „Proměny“.

Ve své monografii o Franzi Kafkovy *The Necessity of Form*¹⁴⁸ zahajuje Stanley Corngold svůj výklad Kafkových textů tvrzením, že výjimečnost a specifičnost Kafkova díla spočívá v tom, že mnoha způsoby ukazuje, že literatura může fungovat bez významu (*without meaning*) – to znamená bez „produkování substitucí a analogií, jejichž úběžníkem je nějaký zážitek (*experience*); ale že sama jako zážitek funguje“.¹⁴⁹

Kafkovo dílo jsou podle Corngolda „znaky těla v procesu práce; znaky vědomí toužícího být, ale především znaky bytosti, která je literaturou a hledající prostřednictvím literatury extatickou konzumaci prožitku“.¹⁵⁰ A proto Corngold vidí Kafkův život a dílo jako směřující k esenciálně nonreprezentativnímu a performativnímu světovému názoru, který chápe všechny zážitky jako „estetický prožitek, jako nevinnou a nezávaznou hru sil, generující mnohoznačnost různých já, které se protínají a kříží, tvořící a bořící svět neopakovatelným gestem kreativní vůle“¹⁵¹. Podle Corngolda Kafka vlastně promýšlí a nově formuluje poněkud petrifikované téma vztahu mezi literaturou a uměním. Klíčovým pojmem je pro Corngolda Kafkův *estetický projekt Schrifstellersein*.¹⁵², který má jak existenciální, tak rétorické implikace. Podívejme se nyní na Corngoldův naprosto originální výklad Kafkovy „Proměny“.

Základem Corngoldova přístupu je redefinování konceptu zde již zmiňované „materializované metafory“, jak ji ve své interpretaci Kafkovy povídky navrhli kafkovští badatelé Walettr Sokel

148 Corngold, S. *The Necessity of Form*. Ythaca, N. Y., 1989.

149 Tamtéž, s. x. Tento citát jednak odhaluje Corngoldův komplikovaný způsob vyjadřování a jednak generuje zdánlivý paradox: Dílo, které svou složitou významovou strukturou neredukovatelné na nějakou ústřední tezi či ideu, funguje jako stroj na interpretace.

150 Tamtéž, s. x.

151 Tamtéž, s. x.

152 Je velmi obtížné nějakým alespoň trochu názorným způsobem přiblížit koncept *Schrifstellersein*. Jako leitmotiv se však odhaluje v jednom z Kafkových nejgeniálnějších textů, v podobenství „O podobenstvích“. In Kafka, F.: *Popis jednoho zápasu*. Přel. V. Kafka. Praha: Odeon, 1968, s. 229.

Tento text je ukázkou Kafkovy rafinované dialektické metody a rozbor jeho argumentační struktury, maně evokující Escherovy obrazy, by si jistě zaslouhoval zvláštní pozornost. Pro účely této práce a s ohledem na dosavadní výklad pouze poznamenejme, že v textu se vyskytující rada „staňte se podobenstvími“ snad odkazuje na Kafkovo „stát se literaturou“. Neslučitelnost umění a života je vyjádřena i přes složitou výstavbu této paraboly poměrně jasně a přesvědčivě.

a Günther Anders.

Walter Sokel – zjednodušeně a zhruba řečeno – tvrdí, že se Řehoř Samsa proměnil v metaforu, která vyjadřuje jeho esenciální Já; tato metafora se pak v textu realizuje jako aktuální fakt. Samsa o sobě neuvažuje jako o švábu, ale namísto toho se jako šváb probouzí. Sokel v této rozšířené či materializované metafoře spatřuje ozvuk expresionistické poetiky v Kafkově díle.

Stejně jako v dílech expresionistických autorů se i v Kafkových prózách realizuje poetika logiky snu, kdy se symbol stává aktuálním faktem. „Svět čistého významu, holého výrazu je zdánlivě reprezentován jako empirický fakt“.¹⁵³ Corngold však namítá, že Sokelův koncept materializované metafory není správný, protože transformace Řehoře Samsy je po celou dobu trvání nekompletní, nedefinitivní a nedokončená. Kdybychom proces metaforizace dokončili, dovozuje Corngold, měli bychom konkrétního a taxonomicky snadno zařaditelného brouka. Místo toho je čtenář od začátku až do konce konfrontován s monstrem neurčité podoby, tvaru a vzhledu. Podle Corngolda „Proměna“ představuje obrácení vztahu mezi vehiklem a tenorem v obrazném jazyce (*figurative language*). Ve svém výkladu se odvolává na jazykovědné analýzy anglického sémiotika I. A. Richardse. Richardsovo pojetí metafory, které vzniklo jako reakce na její mechanické chápání coby vnější dekorace, je vymezeno dvěma technickými termíny: tenor“ tj. denotace metafory, tedy to, co metafora označuje, její nepřenesený význam, a její význam přenesený, „vehicle“. Richards trvá na neoddělitelnosti obou částí, které tvoří organický celek „podvojnou jednotku“ (*double unit*). Proces neúplné, dysfunkční metaforizace je podle Corngolda interpretačním jádrem Kafkovy povídky.

Zdá se, že proměna člověka v hmyz, která nastává v domácnosti Samsových, není znepokojivá proto, že hmyz je sám o sobě hrozivý nebo proto že jasná reprezentace „štěnice“ je odporná, ale proto, že znepokojivé samo o sobě je neurčité a nestabilní překračování lidského tenoru a hmotného vehiklu.¹⁵⁴

„Proměna“ má tak v sobě zakódovanou kvalitu autoreferenční textu¹⁵⁵, v němž Kafka podává svědectví o svém pojetí literatury chápané jako produkce autonomního a nezávislého sémiotického systému a zároveň ukazuje na marnost takového počínání. Řehoř Samsa je přeci „zhroucenou metaforou“ (*distorted metaphor*) a „nesrozumitelným znakem“ (*opaque sign*). Postava Řehoře je

153 Cit dle Corngold, S.: „The Metamorphosis of the Metaphor“. In TÝŽ: *Necessity of Form*, Ithaca, NY, 1989, s.

154 Corngold, S.: cit. dílo, s. 12.

155 Tuto autoreferenčnost jenom podtrhuje Corngoldovo překvapivé, ale v intencích logiky jeho výkladu naprosto správné odhalení, že protagonistou „Proměny“ je „Ortel“.

chápana jako lingvistická a rétorická šifra: neurčitý vztah mezi monstrem a člověkem alegorizuje „poničenou a zhroucenou metaforu, vytrženou z dobře známého jazyka“. Corngold spatřuje v „Proměně“ alegorii Kafkovy *estetické intence* „stát se literaturou“ (*Schriftstellersein*); dynamika povídky se realizuje na pozadí konfliktu mezi poetickým (obrazným, básnickým) a běžným (praktickým, každodenním) jazykem.¹⁵⁶ „V „Proměně“,“ tvrdí nakonec Corngold poněkud esotericky „psaní reprodukuje sebe samo v modu alegorie jako metamorfózu, doslovnost, smrt, redukci, a to vše prostřednictvím negativní a konfliktní formy“.¹⁵⁷

Corngoldova lingvistická, svou argumentační strukturou nesmírně komplikovaná interpretace „Proměny“, pak i přes intelektuální sofistikovanost působí vlastně úlevně, neboť snímá ze čtenáře břímě, kterým je na mnoha místech této práce opakovaně připomínaná *nemožnost myslet* základní premisu povídky a její následné narativní rozvedení v Kafkově fantastickém fikčním světě.

Susan Sontagová se ve svém slavném eseji z roku 1964 nazvaném „Proti interpretaci“ ohrazuje vůči tzv. „obsahově“ zaměřeným výkladům uměleckých děl; obsahovou interpretaci charakterizuje jako „radikální metodu, jak zachovat starý text, který je považován za příliš cenný, než aby byl potlačen: předělat jej“.¹⁵⁸ Naopak požaduje takové kritiky a analýzy, která by „opravdu přesně, pozorně a s láskou popisovaly, jak umělecké dílo vypadá“.¹⁵⁹ Jde o to nalézt jiný způsob popisu, který by nebyl jen redundantním opakováním zřejmého, ale čímsi, co rozšiřuje náš zážitek z literárního literárního díla a zároveň nám jej i svým způsobem evokuje a objasňuje; to je podle Sontagové jedna z možných cest, jak přistupovat k dílům vzpírajícím se obvyklému hledání významů, jichž je „Proměna“ klasickým příkladem. Corngoldova a Nabokovova interpretace jsou takovému požadavku – i přes jisté limity – zcela jistě právy: ta Corngoldova svým analytickým přístupem a Nabokovova zase svou transparentností.¹⁶⁰

P. S. Ostatně problém Kafkovy „Proměny“ lze snadno vyřešit, pokud si uvědomíme, že ona v textu několikrát zmiňovaná „nemotivovanost“ Řehořovy transformace, nemusí platit stoprocentně. Co když se Řehoř proměnil v „jakýsi odporný hmyz“, protože mu den předtím popřála rodina *DoBROUK noc?*

156 Zde již zmíněnou hudební scénu v závěru třetí části povídky pak Corngold vykládá na pozadí svého lingvistického čtení jako střet svou odlišných uměleckých jazyků. Řehoř jako „zmrzačená metafora“ podléhá jazyku hudby.

157 Corngold, S.: cit dílo, s. 49.

158 Sontag, S.: „Proti interpretaci“. 1994, s. 2.

159 Tamtéž, s. 5

160 „Nejvyšší, nejsovobodivější hodnotou v umění – a v kritice – je dnes transparence. Transparence znamená, že vnímáme světlo vyzařující z věci samé, z věcí, které jsou tím, čím jsou.“ Sontagová, S.: „Proti interpretaci“. 1994, s. 5.

Literatura

PRIMÁRNÍ LITERATURA

Kafka, Franz: „Proměna“. In Týž: *Povídky*. Přel. V. Kafka. Praha: Odeon, 1990, s. 63–116. ISBN: 80-207-0178-8.

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

1. Monografie

Adams, James L. – Yates, Wilson (eds.): *The Grotesque in Art and Literature: Theological Reflections*. Eerdmans Publishing: Cambridge (USA), 1997. ISBN: 0-8028-4267-4.

Benjamin, Walter: *Literárněvědné studie*. Přel. M. Ritter. Praha: Oikoymenth, 2009. 335 s. ISBN: 978-80-7298-278-3.

Blažíček, Přemysl: *Haškův Švejk*. Praha: Československý spisovatel, 1991. 252 s. ISBN: 80-202-0294-3.

Breton, André: *Antologie černého humoru*. Přel. Michal Novotný [s použitím dostupných českých překladů od různých překladatelů]. 395 s. ISBN: 80-85997-38-X.

Camus, Albert: *Mýtus o Sisyfovi*. Přel. D. Steinová. Praha: Svoboda., 1995. 186 s. ISBN: 80-20-0477-X.

Corngold, Stanley: *Necessity of Form*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1988. xx+321 s. ISBN-13: 978-0801421990.

Cornwell, Neil: *The Absurd in Literature*. Manchester: Manchester University Press, 2006. 352 s. ISBN-13: 978-0719074103.

Černý, Václav: „Nad Proměnou Franze Kafky“. In TÝŽ: *Tvorba a osobnost 2*. Praha: Odeon, 1991, s. 305–316. Dostupné též z: <<http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/zdejin/3/cerny-1.pdf>> [cit. 2015-01-03].

Dubský Ivan: *Per viam*. Praha: Torst, 2003. 397 s. ISBN: 80-7215-196-7.

Eco, Umberto: *Meze interpretace*. 1. vyd. Přel. L. Nagy. Praha: Karolinum, 2005. 330 s. ISBN 80-246-0740-9.

Fast, Howard: *Reality and Literature*. New York: International Publisher 1950. 128 s.

Fischer, Ernst: *Kafka, Musil, Kraus*. Přel. A. Kusák. Praha: Československý spisovatel, 1965. 157 s.

Foucault, Michel: *Slova a věci*. Přel. J. Rubáš. Brno: Computer Press, 2007. 316 s. ISBN: 978-80-251-1713-2

Greenberg, Martin: *The Terror of Art*. New York: Basic Books, 1968. 254 s. ISBN: 13: 978-0818011382

Havel, Václav. *Eseje a jiné texty z let 1953-1969*. 1. vyd. Praha: Torst, 1999. 1006 s. ISBN: 80-7215-089-8.

Henckmann, Wolfhart – Lotter, Konrad: *Estetický slovník*. Přel. D. Prokop. Praha: Svoboda, 1995. 229 s. ISBN: 8-205-0487-8.

Kautman, František: *Franz Kafka*. Praha: Rozmluvy, 1992. 177 s. ISBN: 80-85336-20-0.

Kosík, Karel: *Století Markéty Samsové*. 2. opr. vyd. Praha: Český spisovatel, 1995. 205 s. ISBN: 80-202-0554-3.

Kubínová, Marie: *Kapitoly z teorie literárního díla*. Praha: Univerzita Karlova, 1993. 179 s. ISBN:

80-7066-758-3.

Kundera, Milan. *Kastrující stín svatého Garty*. Brno: Atlantis, 2006. 70 s. ISBN: 80-7108-274-0.

Kundera, Milan: *Slova, pojmy, situace*. Brno: Host, 2014. 90 s. ISBN: 978-80-7108344-3.

Lukács, György. „Kafka nebo Mann“. In TÝŽ: *Umění jako sebepoznání lidstva*. Přel. P. Rákos. 1. vyd. Praha: Odeon, 1976, s. 310–342.

Murphy, Richard: *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity (Literature, Culture, Theory)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 336 s. ISBN-13: 978-0521648691.

Nabokov, Vladimir: “Metamorphosis”. In TÝŽ: *Lectures On Literature*. San Diego: Harcourt, 2002, s. 251–285. ISBN: 0-15-602775-5. Dostupné též z: <<http://www.kafka.org/index.php?id=191,209,0,0,1,0>> [cit. 2014-05-18].

Pacal, Roy: *Kafka's Narrators: A Study of His Stories and Sketches*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1982. s. 260. ISBN-13: 978-0521287654.

Ripellino, Angelo M.: *Magická Praha*. Přel. Alena Hartmanová a Bohumír Klípa, Praha: Odeon, 1992. ISBN: 80-207-0383-7.

Todorov, Tzvetan: *Úvod do fantastické literatury*. Přel. V. Fiala. Praha: Karolinum, 2010. 166 s. ISBN: 80-246-0740-9.

Traillová, Nancy H.: *Možné světy fantastiky*. Přel. L. Doležel. Praha: Academia, 2011. 232 s. ISBN: 978-80-200-1908-0.

Winkelman, John: “The Liberation of Gregor Samsa”. In Bloom, H.: *Bloom's Modern Critical Interpretation. The Metamorphosis*. Infobase Publishing: New York, 2008, s. 32–35. ISBN: 978-0-7910-9827-1.

Ziolkowski, Theodore: *Ovid and the Moderns*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2005. 288 s. ISBN-10: 0801442745.

2. Časopisecké zdroje

Harpham, Geoffrey: "The Grotesque: The First Principles". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1976, Vol. 34, No 4, s. 461–468.

Luke, David: "Kafka' Die 'Verwandlung'". *The Modern Language Review*, 1951, Vol. 46, No. 2, 1951, s. 232–245.

Kundera, Milan: „Někde za“. *Kritický sborník*, 1983, č. 1. s. 25–36.

Ryan, Michael P. : "Samsa and Samsara: Suffering, Death and Rebirth in The Metamorphosis". *The German Quarterly*, 1999, Vol. 72, No. 2, s. 133-152.

Straus, Nina P.: "Transforming Franz Kafka's *Metamorphosis*". *Signs*, 1989, Vol. 14, No. 3, 1989, s. 651-667.

Sontagová, Susan. „Proti interpretaci“. *Kritický sborník*, 1994, č. 4, s. 1–6.

Stromšík, Jiří: „Kafkovy modely“. *Literární noviny*, 1994, roč. 5, č. 26.