

K interpretaci vybraných literárních děl Franza Kafky a Jeana-Paula Sartra

Klíčová slova: Literární věda, filozofie, psychologie, Franz Kafka, Jean-Paul Sartre
Keywords: Literary theory, philosophy, psychology, Franz Kafka, Jean-Paul Sartre

Abstract

Ve své stati se autor zaměřuje na problematiku konstrukce prostoru literárního díla a její diverzitu. Interpretuje a srovnává zejména motivy děl F. Kafky (*Proměna*, *Proces*) a J. P. Sartra (*S vyloučením veřejnosti*, *Zed*), snaží se zachytit styčná místa a elementární rozdílnosti. Ve hře *S vyloučením veřejnosti* autor osvětluje nejen specifickou práci s prostorem, ale i s časovou dimenzí. Při interpretaci nezbytně odkazuje i na filozofické, psychologické a antropologické vztahy.

In this essay the author focuses on the issue of space design in literary works and its diversity. The author interprets and compares particularly the motives found in the works of F. Kafka (*Metamorphosis*, *The Trial*) and J. P. Sartre (*No Exit*, *The Wall*) trying to capture the points of contact and fundamental differences. In the play *No Exit* the author explains not only the specific work with space, but also with the time dimension. During the interpretation the author essentially refers to the philosophical, psychological and anthropological relations.

Ve své stati se zaměřuji na problematiku konstrukce prostoru literárního díla a její diverzitu. Při četbě slavných děl světové literatury si lze povšimnout některých charakteristických rysů, které mají přesah filozofického či psychologického rázu. Správné porozumění těmto přesahům je úkolem čtenářské gramotnosti. Vycházím z omezeného vzorku autorů a děl, přičemž se má analýza týká zejména děl F. Kafky *Proměna*, *Proces* a děl J. P. Sartra *S vyloučením veřejnosti*, *Zed*. Jsem si vědom skutečnosti, že se jedná o primárně beletristický charakter

titulů, avšak již filosof A. Camus, nositel Nobelovy ceny za literaturu, byl kritizován za počín, že ve svém fenomenálním filosofickém díle *Mýtus o Sisyfovi* použil citací z F. M. Dostojevského *Běsů*¹. V tomto díle dokonce věnuje kapitolu rozboru děl F. Kafky (Camus 2006, s. 117–129).

V literárním díle uměleckém jsem při analýze diverzity prostoru hledal takový fenomén, který by svědčil o jistém přesahu estetické funkce. V případě děl J. P. Sartra se bezesporu jedná o filozofii existence. V případě F. Kafky to však je záměrně deformovaný prostor, který vytváří postavě literárního díla specifické podmínky existence a svědčí o narušené psychice postav (o neuróze). Skuteční inovátoři nejen v literatuře totiž přinášejí nikoliv otázku týkající se hodnocení jejich díla (pro tento akt u nich lze jen stěží najít výstižných nefrekventovaných slov), ale pokládají globální otázku týkající se samé podstaty, funkce a smyslu literárního díla uměleckého. Nadprůměrné možnosti geniálních pisatelů, kteří „vidí“ ve společnosti to, co ostatním zůstává utajeno, tak prostřednictvím knih – pomníků minulosti – kladou otázku: Co je ještě literární dílo? Co vše do něj patří a jak mnoho může vypovědět o životě člověka?

V literární teorii nebylo mnoho vědců, kteří by uvažovali o rozboru literárního uměleckého díla pouze na základě dvou kategorií: času a prostoru. Interpretaci konstrukce epického díla z temporálního zřetelů přinesl například E. Lämmert (1970). Tento neotřelý způsob však v širším vědeckém kontextu přináší hodnotná a leckdy překvapivá zjištění i v případě zřetele topického.

Sartre bývá řazen k filozofům existence a Kafku lze díky určitým charakteristickým rysům považovat v určitém smyslu za předchůdce tohoto směru. Vymezit existencialismus není snadné.

První základní obtíž při jeho charakteristice je však to, že nikdy nepřijal podobu uzavřené doktríny. Setkáváme se u něho naopak s celou řadou filozofických, literárních a etických motivů vytvářejících zvláštní intelektuální formaci nazývanou

¹ Jedná se například o tuto citaci: „Když Stavrogin věří, tak nevěří, že věří. Když nevěří, tak nevěří, že věří“ (Camus 2006, s. 63).

existencialismus. Proto také tak různé pojmání tohoto proudu, kterému někteří nepřiznávají dokonce ani označení zvláštního filozofického systému a spatřují v něm pouze s jinými směry spjatý souhrn výpovědí o lidských problémech – o postavení jedince, smyslu života, o hodnotách a možnostech volby, o mezích svobody (Kossak 1978, s. 23–25).

Postava je vždy časově i prostorově determinovaná ve všech zkoumaných dílech a jeho existence spadá do problematiky filozofického směru. Prostor je též vždy znamením (příznakem) moci, a to jak v pozitivním, tak i v negativním smyslu. Může to být útočiště hrdiny (toaleta v povídce *Hérostratos* z prózy Zed' J. P. Sartra), ale může to být také jeho prokletí, např. zámek jako symbol nedostupnosti² u Kafky (*Zámek*).

Při rozboru Kafkova *Procesu* narážíme na neodmyslitelnou spjatost prostoru s protagonistou Josefem K. Časová výstavba má v tomto díle (stejně tak i v *Proměně*) lineární charakter. Jednolitá sukcese literárního díla není nijak narušována. Retrospektiva se výjimečně vyskytne pouze v *Proměně*, anticipace jsou v *Procesu* spojené pouze s neblahým koncem K.

Kafka pracuje s prostorem ve svých dílech nápaditě a různorodě. Zatímco v *Proměně* je efektu bezvýchodnosti a utrpení docíleno nucenou izolovaností hlavní postavy v jednom pokoji, ve kterém se Řehoř Samsa promění v hmyz³, v *Procesu* se napětí docíljuje zejména nedýchatelným vzduchem, skličujícím vedrem v prostorech a místnostech, a to zejména v kancelářích.

Fikce se opírá o autentický zážitek. Teď si Kafka mohl dovolit být naprosto otevřený, už se nemusel obávat – například –, že se v jeho románovém popisu úředních prostor pozná: jeho vlastního kancelář. Jeho pracovní den úředníka došel vyjádření místy skutečně až překvapivě autentického (Hyršlová 1989, s. 402–403).

² Symbol zámku jako nedostupného nebo těžko dostupného prostoru je též např. zachycen ve světovém díle českého původu – *Babičce* B. Němcové.

³ Inspirace hmyzem v bytu může pramenit z reálného života, jak to dokládá A. Lustig ve svých namluvených pamětech (*Zpověď*, Praha 2005), podle něj bylo v meziválečném období v pražské židovské čtvrti (konkrétně Pařížské ulici) běžné, že se v bytech pohybovaly doslova pásy hmyzu (švábů).

Pohledme do textu, jak popisuje autor pracovní místo Josefa K.

Bez zvláštního důvodu, jen aby se zatím ještě nemusel vracet k psacímu stolu, otevřel okno. Dalo se otevřít jen ztěžka, musel klikou otočit oběma rukama. Pak oknem v celé jeho šíři a výši vnikla do místnosti mlha smíšená s kouřem a zaplnila ji lehkým zápachem spáleniny. Vítr také dovnitř zavál několik sněhových vloček. „Škaredý podzim,” řekl za zády K. továrník, který přicházel od náměstka a nepozorovaně vstoupil do místnosti (Kafka 1997, s. 124).

V této pasáži představuje podzim nikoliv roční období, které symbolizuje vyzrálost, smíření s během světa, ale naopak je zde podzim spřízněn s motivy hnusu, pachu, hniloby.

Vypravěč sice zaměřuje svoji pozornost především ke kancelářím, avšak neopomíná vykreslit i atmosféru privátních míst. V *Procesu* nacházíme dvě takové pasáže s velmi silným vyzněním, poprvé když komentuje kvalitu vzduchu v bytech nájemců obecně, podruhé když Josef K. prožívá velkou nevolnost v malířově dusném pokoji. Soukromé pokoje jsou nelidsky přeplněné; navíc kvalitu vzduchu značně zhoršuje sušení prádla v těchto prostorech. S vědomím jistě simplifikace lze tedy interpretovat tyto byty jako přeplněná místa, kde se pere špinavé prádlo.

Jedním z vrcholů zoufalství a bezvýchodnosti utrpení Josefa K. skýtá situace jeho návštěvy malířova pokoje. Tento velmi malý pokoj má kromě své „velikosti” další parametry nesporně negativně působící na celkový stav protagonisty.

Když si K. odkládal zimmník a ještě si rozepínal sako, řekl malíř na omluvu: „Musím mít teplo. Že je to tu velice útulné, vidíte? Místnost má po této stránce velmi dobrou polohu.” K. na to nic neřekl, ale nevolno se mu vlastně nedělo tím teplem, spíš zatuchlým vzduchem, v němž se skoro nedalo dýchat, v místnosti se asi už dávno nevětralo (Kafka 1997, s. 184).

Jeho nevolnost zde postupně graduje.

„Je vám si horko.” „Ano,” řekl K., který si dosud nevyšiml ničeho jiného než malířova vysvětlování, ale jemuž teď, když padla zmínka o horku, na čele prudce vyrazil pot. „Je to málem k nesnesení.” Malíř přikývl, jako že velmi dobře chápe jeho nevolnost. „Nedalo by se otevřít okno?” zeptal se K. „Ne,” řekl malíř. „Je to jen pevně

vsazená tabule skla, nedá se otevřít." K. si teď uvědomil, jak po celou tu dobu doufal, že malíř nebo on sám nejdnou přistoupí k oknu a prudce je otevrou. Byl připraven, že bude otevřenými ústy vdechovat i mlhu (Kafka 1997, s. 144).

Hlavní postava tak nenalézá ani v privátním prostředí základní podmínku k životu – dýchací vzduch. Právě scéna z malířova pokoje jakoby názorně exemplifikovala všechny kontakty s lidmi. Nepochopení, bezohlednost a zejména pak stálá ignorace základních potřeb vede ke zvířecímu utrpení. Nic a nikdo není schopen K. spasit, jeho situaci ani přítomnost ženy v milostném životě.

Co zůstává, jsou dvě holé konstanty: na jedné straně život jedince, který není bez viny; na straně druhé totálně odlidštěný svět. Josef K. je obžalován, zatčen a nakonec likvidován. Zjednat si jasno, pokud jde o porozumění skutečnosti románu, je v případě čtenáře právě tak nesnadné jako v případě hrdiny Josefa K., který vůči realitě světa stojí také bezradný, vydaný napospas komplexu domněnek, dohadů, možných náznaků, jež jako by připouštěly ty nejrůznější interpretace (Hyršlová 1989, s. 398–399).

Domov bývá takové místo, kde se člověk cítí samozřejmě a bezpečně. Zde tkví jádro problému literární postavy Josefa K. Jeho domov neskýtá dostatek soukromí, je v něm vyrušován a poci uje neustálou nejistotu a strach.

Vra me se ovšem k literárnímu prostoru kanceláří advokátů a jednací síní. Advokáti vykonávají svou práci v nízkých komorách, kam prochází světlo pouze nízkým vikýřem. Kanceláře nemají okna a vikýř se nalézá v takové výšce, že člověk není sám o sobě s to vyhlédnout jím ven. Zasedací síň vykazuje jiný neobvyklý primát. Zde vidíme pódium (ochoz), kde v přítomnosti není mnoho vidět přes prach a dým. Strop je tak nízký, že si zde mnozí dávají mezi hlavu a strop polštáře! K. tu poci uje něco jako nepříjemný mlžný opar. Uvězněnost člověka ve čtyřech stěnách, existenciální pocit umocněný nízkým stropem opět graduje. Dostatek světla jako zásadní chronobiologický faktor evidentně chybí, čmoud a saze umožňují nedorozumění. Josef K. musí v celém díle bojovat s neúprosnou nepřízní počasí a vnitřní teploty. Prostor v *Procesu* umocňuje izolovanost postavy K. v literárním světě plném neporozumění a absurdity. Často je efektu docilováno

špatným vzduchem a vysokou teplotou v místnostech. V nich se neotvírají okna, nebo právě jimi do pokojů proniká mlha a kouř. Přesnou analýzu postavy Josefa K. z psychologického hlediska naznačila již K. Horneyová:

Nemyslím si, že by nějaká psychiatrická kniha skýtala pronikavější pohled na tuto těžko vysledovatelná sebeobviňování než Kafkův *Proces*. Podobně jako Josef K. i neurotik někdy plýtvá svou energií v marné a předem prohrané bitvě proti neznámým a nespravedlivým soudcům a čím dál tím více při tom propadá beznaději. I v Kafkově románu má sebeobviňování reálný základ ve skutečném selhání Josefa K. Jak velice umně ukázal Erich Fromm ve své analýze *Procesu* (Fromm 1997), základem je zde celková otupělost života Josefa K., jeho stádnost, nedostatek autonomie a růstu – to vše Fromm nazývá příhodně „neproduktivním životem“. Fromm ukazuje, že každý člověk, který tak žije, má sklony k pocitům viny a cítí se vinen. Děje se tak proto, že je vinen. Stále hledá někoho, kdo by za něj řešil jeho problémy, místo aby se obrátil sám na sebe a ke svým vlastním zdrojům. V této analýze je hluboká moudrost a já s tímto Frommovým konceptem souhlasím. Domnívám se však, že není kompletní. Nebere v úvahu marnost sebeobviňování, jeho čistě zatracující charakter. Jinými slovy nechává stranou skutečnost, že postoj Josefa K. k jeho vině je ve své podstatě nekonstruktivní. Je tomu tak proto, že se se svou vinou pokouší vypořádat v duchu sebenávisti. To probíhá též nevědomě. On sám necítí, že se nemilosrdně obviňuje. Celý proces je externalizován (Horney 2000, s. 116).

Dalším výrazným, nepřehlédnutelným externalizačním motivem *Procesu* je oblečení jak hlavní postavy, tak i postav vedlejších. Opěrným kamenem oblečení se v díle ukazuje být kabát, nejčastěji v existenciální černé barvě (barva smrti, rezignace). Takto bývá v beletrii zobrazena postava cizince. Josef K. si kabát nesundává ani ve chvíli, kdy se dusí zatuchlým horkým vzduchem.

Podstatným společným motivem *Procesu* a *Proměny* jsou kožešiny a kožešinové kabáty. Již v počátcích *Proměny* nás vypravěč uvádí do pokoje Řehoře Samsy, ve kterém se téměř výhradně odehrává celý děj povídky. Vypravěč však neopomene poznamenat, že za okny pokoje panuje nevlídné počasí. Pokoj zahrnuje jednu zajímavost.

Nad stolem, na kterém byla rozložena rozbalená kolekce vzorků soukenného zboží – Samsa byl cestující – visel obraz, který si nedávno vystřihl z obrázkového časopisu a umístil do hezkého zlateného rámu. Znázorňoval dámu, jež vybavena

kožešinovým kloboukem a kožešinou kolem krku sedí zpříma a nastavuje divákovi těžký kožišínový rukávník, v němž mizí celé předloktí. Řehořův pohled zamířil potom k oknu a pošmourné počasí – bylo slyšet, jak dešťové kapky narážejí na okenní plech – ho načisto roztesknilo (Kafka 1990, s. 5).

Tento motiv se v díle opakuje po proměně protagonisty:

A tak vyrazil ven – ženy se zrovna ve vedlejším pokoji opíraly o psací stůl, aby si trochu oddychly – čtyřikrát v běhu změnil směr, opravdu nevěděl, co má dříve zachraňovat, vtom spatřil, že na stěně jinak už prázdné nápadně visí obraz dámy oděné samými kožišinami, chvatně vylezl nahoru a přimáčkl se ke sklu, které ho udrželo a blaživě mu chladilo horké břicho. Aspoň ten obraz, který teď Řehoř úplně pokrýl, nikdo už jistě nevezme (Kafka 1990, s. 48–49).

Co přesně se tu mění? Mění se pouze povrch, vnější forma, uvnitř zůstává protagonista člověkem se všemi schopnostmi, přemýšlí jako dříve i cítí. Toto vše však není schopen srozumitelně předat ostatním (nemluví, vydává jen neartikulované zvuky) následkem proměny mluvidel. Jedná se zjevně o proměnu člověka v živočicha v rámci zevnějšíku, a to se děje jako reakce na vnější prostředí. Řehoř Samsa tak dlouho vstává ráno v pět hodin do práce, tak dlouho cestuje z místa na místo, tak dlouho obchoduje s „teplou vodou“, až dojde k vnějškovému přizpůsobení nelidským podmínkám i zacházení. Společnost stanovila určitý řád (systém), který ji měl sloužit ku prospěchu, ale ve výsledku jedinec otročí systému. Člověk se tak stává pouhým nástrojem ekonomických cílů, nulou v davu. Původní zaměření člověka jako cíle, jestliže kdy vůbec bylo, tak doslova zůstává někde v mlze. Zároveň však nemůže existovat jinak než v podpoře společenství, což postavu staví do neřešitelné situace.⁴ V ukázce visí obraz, tedy předmět s prisouzenou vysokou estetickou hodnotou (povznášíme ji od ostatních věcí pověšením na stěnu). Zlacený rám vykazuje honosný povrch, který umocňuje kontrast s obsahem obrazu. Reprodukovaná

⁴ „Živý organismus svého »trvání« dosahuje úplně jinak. K tomu, aby mohl žít, neustále potřebuje vodu a přísun potravy, tj. živin a energie; bez nich brzy zahyne. Žije tedy stále v těsné souvislosti se svým prostředím, žije v něm a z něho. Žít znamená být závislý“ (Sokol 2002, s. 23).

skutečnost je v tomto případě – stejně jako život sám – velmi expresivní. V pozlaceném rámu se nalézá reprodukce z obrázkového časopisu, považme, pouhopouhá reprodukce. Již tato naznačuje cosi pokleslého. Kožešina na hlavě, krku i předloktí. Tak by mohl vypadat stručný vnější popis dámy. Dáma na sebe dobrovolně přejímá tvář zvířete, i dokonce celé předloktí skrývá ve stažené kůži. Kontakt s ostatními aktéry komunikace se tak odehrává ve zvířecím duchu, někde hluboko uvnitř zůstává kulturní, svobodný člověk se svou pravou tváří. Od Řehoře jsou v rodině vyžadovány závazky, na druhé straně se mu nenabízí nezbytná protiváha: empatie, výhody. Co však umístila literární postava otce na stěnu vedlejšího pokoje, ve kterém přebývá zbytek rodiny? Otec tam pověsil fotografii Řehoře ve vojenské uniformě, demonstruje tím nutnost (očekávanost) plnění povinnosti a řádu. Ani jako zvíře nemůže být hrdina v bytě tolerován, nebo i od domácího zvířete se vyžaduje určitá míra sebeovládání, a je tedy i nutnou podmínkou soužití a elementární svobody pohybu.⁵

Symbol kožešiny v podobné funkci vidíme i v *Procesu*.

Block dole rozpačitě přejížděl prsty po kožešinové předložce u postele, strach ze soudcova výroku způsobil, že chvílemi zapomínal na svou poniženost před advokátem, myslél pak jen na sebe a obracel soudcova slova ze všech stran. „Blocku,“ řekla Leni varovně a pozvedla ho za límec kabátu. „Nech teď tu kožešinu a naslouchej advokátovi.“⁶

Obchodník Block už ani nepředstírá zachování elementární lidské důstojnosti, nýbrž zcela transparentně přiznává spřízněnost se zvířetem.⁷ Člověk jakožto zvíře disponující nadprůměrnými schopnostmi, které mu umožňují mít zřetelnou převahu nad ostatními členy fauny

⁵ „Dokonce i od domácího psa vyžadujeme a očekáváme, že své tělesné potřeby a jiné nápady dokáže nějak »vládat« – jinak by nemohl volně pobíhat po bytě a po ulici a musel by být jako tygr v pevné kleci; tam ať si dělá, co dovede“ (Sokol 2010, s. 138).

⁶ Kafka 1997, s. 184.

⁷ Spřízněnost člověka se zvířetem se ve starších dobách (kromě užitkových zvířat, na kterých byli lidé v minulosti zcela závislí) chápala jako opovrženímhodný prvek po-

na Zemi, vynaložil ve svém vývoji nesmírné množství energie, aby se od své živočišné podoby co nejvíce oddělil. Týká se to právě i zřetelného znaku ochlupení, jak píše filosof a antropolog J. Sokol:

Od vytrhávání chloupků přes česání a zdobení vlasů a holení (nebo naopak neholení) až po nošení paruky jsou jinak sotva pochopitelné vzorce v každé společnosti přísně kulturně vymezeny a mohou tak tvořit důležitou součást její kulturní (nebo subkulturní) identity⁸.

Za zmínku stojí jistě i motiv sochy, který se objevuje těsně před koncem příběhu při návštěvě chrámu.

Náhle se přímo před ním jen stříbřitě zableskla stříbrná socha nějakého světce a hned se zase ponořila do tmy (Kafka 1997, s. 206).

Symbol sochy v literatuře často znamená přítomnost mlčícího (němého) svědka, v tomto případě tragického prozření Josefa K. o běhu světa, domnělou pravdu tak místo světce vyslovuje protagonista. Motiv sochy také vidíme využitý v pokoji malíře. Zde se ovšem jedná o obraz, na kterém je spodobněna spravedlnost a bohyně vítězství zároveň (připomínám, že v pokoji malíře K. nemůže dýchat díky horkému, zatuchlému vzduchu). Často je v české beletrii 20. století motiv sochy personifikací spravedlnosti, práce s tímto motivem však může být velmi kreativní. Například ve hře Voskovce a Wericha *Osel a stín* nacházíme metaforu Spravedlnosti poněkud modernizovanou, ta je umístěna do úplné tmy, má jedno oko zavázané, v jedné ruce třímá veliký kuchyňský nůž a v druhé váhy, kde jedna miska vah je obtížena pytle s penězi a žalostně převažuje druhou, na níž leží veliký paragraf (Voskovec, Werich 1961, s. 77). Jindy je socha – spravedlnost v díle likvidována, tak je tomu u Jiřího Weila v díle *Na střeše je Mendelssohn*:

kleslosti a to i u pokrokových filosofů: „Nízkost člověka jde tak daleko, že se podřizuje zvířatům, že se jim dokonce koří“ (Pascal 1973, s. 104).

⁸ Sokol 2010, s. 92. Jazykové ztvárnění absence ochlupení může v lidské říši nabývat i negativních významů (mravní zkaženosti či pohlavní nezralosti): srov. čes.

Odlitek sochy Spravedlnosti ležel už zabalen v dřevité vatě a v bedýnce na ručním vozíku spolu s drobnostmi, které si vybral pan Smutný. Bručel si pro sebe: „Spravedlnost, taková pitomost v dnešní době.“ [...] Reisinger rozbíjel kladívkem odlitek. Nejdříve urazil Spravedlnosti hlavu se zavázanýma očima, pak jí urazil z rukou meč, ještě jednou klepl do hlavy, aby jí úplně roztránil, potom se pustil do trupu. Za chvilku ležely na dvorku jen špinavé bílé nabronzované úlomky. Smetl je na lopatu a vhodil do popelnice. Spravedlnost již nebude nikomu překážet (Weil 1960, s. 128–131).

Shrňme poznatky o významu prostoru *Proměny* a *Procesu*. Téměř celý děj *Proměny* se odehrává v jednom pokoji, tato omezenost na interiér umocňuje dramatičnost děje. Vypravěč zde mohl docílit dramatičnosti dialogizací jen do určité míry. V průběhu děje dojde k ochuzení výbavy pokoje. Prostory podtrhují izolovanost hlavní postavy, jeho bezmocnost, beznaděj, bezvýchodnost, utrpení.

Není to však prostor, který by byl skutečným pramenem ignorace, záměrného nedorozumění, bezohlednosti. Čas i prostor jsou sekundární a za nimi je počasí jako terciální faktor (na počátku povídky nám vypravěč vyjevuje, že za oknem prší). Stejnou situaci pozorujeme v *Procesu* i *Zámku*, primární chyba vyvěrá z okolních (vedlejších) postav.

Ona trýznivá izolovanost, onen mučivý pocit nepřináležitosti nabývá na intenzitě okolnostmi jeho autobiografie (která je zcela neodmyslitelná od jeho tvorby). Především je tu skutečnost dlouhé, nevyčísitelné nemoci se všemi stavy a pocity s ní spojenými. A ovšem okolnost, že on, člověk založený intelektuálně, se narodil uprostřed rodiny veskrze neintelektuální (Hyršlová 1983, s. 242).

Protagonisté nenacházejí v Kafkových dílech únikovou cestu z krize nejspíš proto, že Kafka ve svém životě velmi trpěl, a již v pracovní části, tak i osobní. Práce v Živnostenské bance, kde trávil většinu denní doby, mu s největší pravděpodobností neposkytovala dostatek uspokojení. Byla to pouhá reprodukce, stejně jako v *Proměně* Řehoř Samsa, i on byl v kanceláři pouhým nástrojem cizích cílů. Sám sebou byl až při produkci literárního díla, kde se zřetelně odráží brutální svět pojišťovnictví, nelidské zacházení s klienty atd. Franz Kafka si nesl životem traumata z dětství, která utrpěl v kruhu rodiny. Mnoho nám napovídá nikdy neodeslaný *Dopis otci*. Velký autor si s otcem nikdy plně nerozuměl, necítil se být „pravověrným“ Židem, měl z otce

strach, například i z toho, že bude v synagoze vyzván, aby předčítal. Když k tomu všemu přičteme pozdější nemoc, uvědomíme si, kolik faktorů produkujících pocit cizoty na Franze Kafku působilo.

Nyní zaměříme pozornost na druhého autora světového formátu – J. P. Sartra, konkrétně na jeho hru *S vyloučením veřejnosti*. Tato hra čítá pouhé jedno dějství a odehrává se v pekle. Máme možnost sledovat jednání čtyř postav ve společně sdíleném prostoru, jsou to: Garcin, Inès, Estelle, číšník. Číšník figuruje pouze v pasážích, kdy uvádí odsouzence do stanoveného pokoje. Ostatní tři prožívají svůj věčný trest v jedné místnosti. Jedná se o salón ve stylu druhého císařství, na krbu je umístěna bronzová socha. Interiér pokoje obsahuje – podobně jako v případě Kafkova *Procesu* (zde je ovšem umístěna v chrámu) – sochu. Paralelně socha představuje symbol svědka:

Garcin pustí Estelle a udělá několik kroků, přistoupí k bronzové soše Bronz... Hladí ji Ano, to je ta chvíle! Socha je tu, dívám se na ni a chápu, že jsem v pekle. Říkám vám, že věděli všechno. Věděli, že budu stát před tímhle krbem, tisknout ruku na tenhle kus bronzu, se všema těma očima na mne upřenýma. Se všemi těmi pohledy, které mě stravují. Obrátí se prudce Ha! Jste jenom dvě? Myslíl jsem, že je vás víc. Směje se Tak to je tedy peklo. Nikdy bych nebyl věřil... vzpomínáte si: síra, hořící hranice, rožeň... Ach, jak je to k smíchu! Nepotřebují rozně. Peklo, to jsou ti druzí (Sartre 1962, s. 77).

Protagonista zde v klíčové pasáži na konci této hry dochází k jádru podstaty odkazu. Sartre jako ateista prostřednictvím postavy poukazuje na primitivní představy o pekle. Již skutečnost představy člověka něčeho neznámého jen pomocí zkušenosti poukazuje na primitivnost, jak popsal zakladatel sociologie A. Comte (1927, s. 158–295). Ten vymezuje stupně vývoje společnosti, navíc popisuje i hlavní faktory vývoje lidstva, přičemž za hlavní hybnou sílu existence považuje fyzické náruživosti a po nich nenávistné vášně. Sociální vývoj je pak dle něj výsledkem historických etap: první teologický stav (věk fetišizmu, samovolné vznikání zřízení teologického a vojenského), druhý teologický stav (věk polyteizmu, rozvoj vlády teologické a vojenské), poslední teologický stav: (věk monoteizmu, obměna vlády teologické a vojenské), následuje metafyzický stav moderních společností (věk

revolučního přechodu: dezorganizace zřízení teologického a vojenského) a končí rozvojem prvků pozitivního stavu lidstva (dobou vyznačující se převahou ducha podrobnostního nad duchem celkovým). Zde je na místě poznamenat, že i tento geniální zakladatel sociologie konstatuje, že hlavní hybnou silou společnosti nebude nikdy duševní (racionální) síla, nebo je na to příliš málo pochopena a příliš špatně oceněna, než aby se jí dostalo náležité míry obdivu a vděčnosti (Comte 1927, s. 227–228). Již od dob D. Alighierioho bývala pekelná muka v literatuře líčena prostřednictvím fyzických útrap, což je v přímém rozporu s křesťanským nazíráním smrti jako děje, kdy duše (povolaná k nesmrtelnému životu) definitivně opouští tělo. Sartre zde velmi přesvědčivě popisuje duševní mučení, které na rozdíl od fyzického nebere konce.

Proč v pekle spolu trpí dohromady Garcin, Inès a Estelle? Nejedná se o žádnou náhodu, proč se tito tři odlišní lidé setkávají na tomto místě. V salónu se spojují osudy lesbičky, nymfomanky a zbabělce. Socha zde opět plní funkci němeého svědka. Na rozdíl od *Procesu* (stříbrná socha světce) ve *Vyloučení veřejnosti* vidíme sochu bronzovou. Zlato, stříbro, bronz... a „peklo jsou ti druzí“. Bronz jakožto třetí ze vzácných kovů předpokládá existenci dvou dalších, tak i socha zastupuje kohokoliv z trojice, jedince trpícího přítomností ostatních. V naší trojici je vždy přinejmenším jeden navíc, přičemž se jej nelze žádným způsobem zbavit. Zbývá pokus zotročit jeden druhého pomocí sexuality.

Daří se nám toho dosáhnout ve chvílích sexuální intimity, definované jako vlastnictví milence či milenky. [...] Jak ale vychází najevo, v tomto vlastnictví člověk bohužel nevlastní nic a onen úžasný úspěch je pouze další iluzí, kterou nabízíme sobě samému. [...] Potom si žijeme ve lži k sobě samému. Proto také na příkladu dramatu tří lidských existencí násilím zavřených a izolovaných od ostatního světa: nymfomanky, lesbičky a zbabělce, který u milující ho bytosti hledá falešné svědectví své ušlechtilosti a odvahy ve hře „S vyloučením veřejnosti“ – Sartre dokazuje tezi, že peklo jsou ti druzí (Sartre 1962, s. 196–197).

Estelle „miluje“ (chce vlastnit, zotročit) Garcina zejména proto, že je to jediný muž, který je na věky dostupný. Tragikomické chování

hrdinů potvrzuje tvrzení, že s monopolem klesá kvalita a vzrůstá cena. Nymfomanka potřebuje Garcina vlastnit, aby ho použila jako nástroj k dosažení svých cílů. Je připravena tvrdit cokoli, jen aby jej získala. Některé momenty svádění pak ve hře působí jako kombinace tragického a směšného, pozorujeme grotesku. Garcin by se rád na oplátku opíjel lží důkazu svého hrdinství. Ti dva by nejspíš s velkou převděpodobností byli schopni spolu uzavřít smlouvu založenou na falešných základech, která by jim umožnila zmírnit utrpení vědomí vlastní podstaty. Tuto možnost však svoji přítomností znemožňuje Inès, když Garcinovi ukazuje hloupost a omezenost Estelle, a Estelle zase zbabělost Garcina. Pravda tu působí na osoby stejně jako na živé osoby ostří nože.

Touha po vlastnictví je pouze určitou formou touhy po přetrvání; z něj plyne bezbranné šílenství lásky. Žádná bytost, ani ta nejmilovanější a která nám navíc splácí stejným, nám nikdy nepatří. [...] Toužíme po tom, aby láska trvala, ale víme, že netrvá; i kdyby zázrakem měla trvat po celý náš život, stejně v nějakém okamžiku skončí... Ale lidé si vždy unikají a my jím rovněž unikáme; nemají trvalé obrysy. Z tohoto hlediska nemá život žádný styl. Je to pouze pohyb pronásledující formu, kterou nikdy nenalezne. Člověk marně hledá formu, která by vyznačila hranice jeho moci (Camus 1971, s. 363–364).

Postavy hry docházejí k poznání, že v tom druhém pomoc nenajdou. Na beznadějnou situaci postav lze aplikovat geniální výrok J. Swifta:

Moudrý člověk je nejméně sám, když je sám (Hartl 1967, s. 62).

Sartre tu kromě citlivé práce s prostorem zapojuje další netradiční prvek. V průběhu hry je naprosto zrušena kategorie času. Nejsou tu hodiny, nestřídá se den a noc (pokoj je stále uměle osvětlován), a dokonce nelze nikoho zabít (všichni jsou již po smrti). Únik není možný ani dveřmi, nebo jsou zamčené. Postavy prožívají nekonečné neštěstí. Ale proč tomu tak je? Podle existencionalistů je člověk svobodný ve svém štěstí i neštěstí. Sám si určuje svůj úkol i poslání.

Svoboda je svobodná jedině tehdy, když se nepřírozenost konstituuje jako své vlastní omezení (Sartre 1943, s. 576).

Možnost rozhodovat si o svém osudu není rozhodně ponechána literárním postavám hry, nejsou svobodní v žádném z myslitelných modelů⁹ Nemají možnost žádným způsobem ovlivňovat své či cizí životy.

Sartre jde v ohledu vymezení otázek svobody dál, než jeho vrstevník A. Camus ve svých dílech *Cizinec*, *Mor* či *Mýtus o Sisyfovi*. Camus možnost svobody člověka ve svých dílech nepřijímá (resp. považuje ji za iluzorní), ale snaží se v rámci života jednotlivce najít uspokojení, radost. Peklem se ve hře *S vyloučením veřejnosti* stává trvalá existence s osobami, se kterými nechceme sdílet společný prostor, nebo o svobodě má smysl uvažovat pouze ve společenství lidí.

Ostatně morálkou hry *S vyloučením veřejnosti* není trpké konstatování solidarity prokletých, nýbrž ona už citovaná a s ošklivostí vyslovovaná formule: „Peklo, to jsou ti druzí.“ Ti druzí způsobují naše utrpení. Trosečník by mohl stejným právem odpovědět: „Ráj, to jsou ti druzí“ – a stačí představit si, že jakmile by v tomto zoufalém prostředí byl jeden ze tří prokletých opuštěn oběma ostatními, pochopil by, že jeho trest by se tím stal horším. „Peklo, to je nepřítomnost těch druhých.“ Je očividná pravda, že člověk žije, miluje, trpí a raduje se kvůli svým bližním, že se nemůže bez nich obejít; ani peklo, ani ráj nejsou hypothesami, jež by Sartre chtěl zdůraznit, a podstatou hry *S vyloučením veřejnosti* je, že dělá z lidské společnosti peklo, že důraz je tu položen proti těm druhým (Wurmser 1962, s. 15).

Vraťme se k interiéru, ve kterém se děj hry odehrává. Kromě nože, bronzové sochy jsou tu ještě pohovky. Postava Estelle je komentuje takto:

Ale ty pohovky jsou ošklivé. A podívejte se, jak je rozestavili. Připadá mi, že je Nový rok a já jsem na návštěvě u tety Marie (Sartre 1962, s. 47).

Postava Inès o rozmístění nábytku hovoří takto:

⁹ J. Sokol přesvědčivě popsal tři typické modely svobody: svobodu jako nepřítomnost překážek či přinucení, svobodu jako možnost volby z předem daných možností a hru jako střetnutí dvou svobod, které si navzájem tvoří a nabízejí své možnosti (Sokol 2007, s. 20–33).

Je to náhoda, že tahle pohovka je zelená jako špenát a tamta vínově červená. Náhoda, že ano? Pokuste se je tedy přemístit, a pak si o tom povíme. A ten kus bronzu, to je také náhoda? A to horko? (Sartre 1962, s. 51),

Tvar nábytku a barvy jsou tu takové, že není pro postavy možné, aby seděli libovolně. Estelle pak ještě podotýká:

Všechno je tu tak ošklivé, tak tvrdé, tak hranaté. Nenáviděla jsem hrany (Sartre 1962, s. 51).

Ačkoliv pokoj nemá okno, a neumožňuje tedy pozorovat nepřízeň počasí, tak jednu významnou paralelu s Kafkovým *Procesem* přeci evidujeme. Jedná se o vzduch (přesněji teplotu vzduchu) v salóň. Garcin jej poci uje asi nejvíce:

Položí si ruku na čelo Hrozné vedro. Dovolíte? *Chce si svléknout kabát* (Sartre 1962, s. 50).

Estelle mu mimochodem svléknutí kabátu zakáže (opět paralela s pocity horka K. v malířově pokoji).

Společným prvkem Kafky a Sartra ve zkoumaných dílech je nepřízeň prostoru, nepohodlnost. U Sartra je to malý prostor s nepřijemným nábytkem plný horka, u Kafky navíc mlha, sychravé počasí, nízké stropy, málo světla. Někdy je tu také věc, se kterou se hrdinové (literární postavy) cítí být identické (u Kafky – obraz [*Proměna*], kožešiny [*Proces*]). U obou je také společný rys, a to je velmi podstatné, že prostor je až sekundární, to, co tvoří utrpení bez východiska (Sartre – *S vyloučením veřejnosti*) končící smrtí (Kafka – *Proces, Proměna*), jsou lidé (literární postavy) a jejich konání fyzické či verbální. Většinou se jedná o ignoraci či nenávist plynoucí z neuspokojení či strachu.

Jiný společný rys vyjevuje fakt, že všechny výše uvedené hlavní postavy vtělují veškerou iniciativu a aktivitu do úsilí docílit osvobození se, používají k tomuto cíli veškeré dostupné prostředky (ne příliš mocné), ale dosahují směšných, nepodstatných výsledků. Hlavním společným pramenem utrpení je tělesná přítomnost hostilních osob, kterých se postavy nemohou zbavit. Ztrácejí tak svobodu, pohodlí,

klid, možnosti volby a vůbec vše potřebné k tomu, aby byli sami sebou. To, co obě díla rozděluje, je již jejich samotný charakter. U Sartra hodnotíme hru, kde se dramatickosti docílují dialogizací. Obecné rysy prostředí nám ukazují scénické poznámky, některé konkrétnosti se v tomto ohledu dovidáme prostřednictvím replik aktérů. Toto se týká jen prostředí literárních děl. Dialogy nám poskytují to nejdůležitější: možnost soustředěně pozorovat myšlenkové pochody a postoje hlavních postav. Při konkrétní realizaci divadelní hry má pak divák menší možnosti ohledně utvoření si představy o fyzickém vzezření postav. Kafkovy zkoumané prózy nám poskytují naopak možnost větší představivosti ohledně konkrétního prostoru a postav, myšlenkové pochody jsou ovšem pevně dány vypravěčem v er-formě (typ vševědoucího vypravěče). Sartre se tak ve hře může soustředit na analýzu myšlení a postojů; Kafka v prózách mnoho popisuje i prostředí a vůbec vnější faktory. Sartre vyniká nápaditým pojetím pekla, boří předsudky o jeho ustálené představě. Kafka zůstal v porovnání s ním o „patro níž“. Vypomáhá si popisy prostoru, čímž zastírá skutečný pramen problémů: komunikaci mezi aktéry, neschopnost protagonisty samostatně jednat, převzít odpovědnost nebo jeho duševní či fyzickou nemoc.

Odkaz děl tak spatřuji odlišný, zatímco Kafkovy postavy literárních děl nenacházejí východisko z osobní krize a rezignují na své cíle (*Zámek*), nebo dokonce umírají (*Proces, Proměna*), u Sartra pozorujeme vzpouru hrdiny proti situaci do které se dostal, a to i v ostatních jeho dramatech (*Ďábel a pánbůh, Počestná děvka, Kean...*). Nelze-li pak neblahý osud svůj či jiné postavy zvrátit, postavy reagují odmítavě alespoň prostřednictvím emocí (např. výsměch protagonisty (Sartre 2001, s. 32) v závěru povídky *Zed*). Tyto postavy však vyjadřují vždy postoj, který vykazuje víru ve vítězství takové vzpoury. A opět srovnávám s Camusem:

Camus také začíná odhalením absurdity, ale jde o krok dále. [...] Kafka viděl jedině odsouzeného člověka, Camus chápe, že člověk je odsouzený, ale přesto hodlá podstoupit boj. A není to boj, který by byl neměl smysl. Neboť absurdita lidského života sice existuje, ale v člověku existuje také co nejlhlouběji zakořeněný nesouhlas

s ničivou závislostí. [...] Avšak na rozdíl od Kafky, který dochází až k bezmocnosti vůči kategorii absurdity, Camus odmítá lež transcendentna a říká, že člověk a pouze on jediný má v přírodě schopnost vzpoury (Zalewski 1968, s. 155–156).

A Sartre míří ještě dál, nebo považuje člověka za bezmocného jen v takovém případě, když to sám připustí. Je však nutné poznamenat, že existencialisté nevěřící v jakýkoliv princip přemáhající člověka často budí s rozpaky přijímaný dojem teatrálního zoufalce, který kolísá mezi neřešitelným i upřímným zoufalstvím a cynismem, což z dnešního pohledu člověka XXI. století může snadno působit jako bezbřehé¹⁰.

Sartrova i Kafkova díla kromě estetické hodnoty přinášejí i cenné nadčasové filozofické a psychologické otázky o smyslu a charakteru individuální lidské existence ve společnosti. Analýza přinesla diverzní teze o bytí literární postavy determinované v čase a prostoru, o jejích možnostech volby a mezích svobody.

Prameny

- K a f k a F., *Proces*, Praha 1997.
K a f k a F., *Proměna*, Praha 1990.
K a f k a F.F., *Povídky*, Praha 1983.
S a r t r e J. P., *Zed', Nevolnost*, Brno 2001.
S a r t r e J. P., *5 her a jedna aktovka*, Praha 1962.
V o s k o v e c J., W e r i c h J., *Osel a stín*, In: *Hry osvobozeného divadla I*, Praha 1961.
W e i l J., *Na střeše je Mendelssohn*, Praha 1960.

¹⁰ Trefně to vystihl J. Sokol: „Nevím, ale možná jste si také všiml, kolik je šťastných lidí mezi těmi, které život opravdu skřípl. A skutečné zoufalství člověk najde nejspíš mezi zlatou mládeží, mezi těmi »úspěšnými«, kteří mají všechno, co chtějí. Proto mi vadí existencialistické stesky i romantické šťourání se v sobě. To člověka učí brát sám sebe tragicky vážně, až je to směšné. »Jsme odsouzení ke svobodě«, říká důležitě zachmuřený Sartre, odsouzený hulit doutník a chodit z kavárny do kavárny. Chudák, odsouzený ke svobodě... Neposlal byste ho někam? Jsme odsouzeni k dobrému obědu?“ (Beránek 2003, s. 175).

Literatura

- B e r á n e k J., 2003, *Rozhovory s Janem Sokolem*, Praha.
C a m u s A., 1971, *Eseje*, Warszawa.
C a m u s A., 2006, *Mýtus o Sisyfovi*, Praha.
C o m t e A., 1927, *Sociologie*, Praha.
F r o m m E., 1997, *Člověk a psychoanalýza*, Praha.
H a r t l B., 1967, *Inspiromat*, Praha.
H o r n e y K., 2000, *Neuróza a lidský růst*, Praha.
H y r š l o v á K., 1989, *Doslov*. In: F. Kafka, *Zámek*, Praha.
K o s s a k J., 1978, *Existencialismus ve filozofii a literatuře*, Praha.
L ä m m e r t E., 1970, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart.
L u s t i g A., 2005, *Zpověď*, Praha (CD 1).
P a s c a l B., 1973, *Myšlenky*, Praha.
S a r t r e J. P., 1943, *L'Être et le Néant, essai d'ontologie phénoménologique*, Paris.
S a r t r e J. P., 1962, *5 her a jedna aktovka*, Praha.
S o k o l J., 2010, *Etika a život*, Praha.
S o k o l J., 2002, *Filozofická antropologie*, Praha.
S o k o l J., 2007, *Moc, peníze a právo*, Plzeň.
W u r m s e r A., 1962, *Předmluva*. In: J. P. Sartre, *5 her a jedna aktovka*, Praha.
Z a l e w s k i W., 1968, *Odmiany nadziei*, Warszawa.