



Židovský otec – trestající bůh a nezdárný syn

Konflikt otců a synů v německé literatuře

Ingeborg Fialová Fürstová

Univerzita Palackého

1.

Literární zpracování problematického vztahu otců a synů (případně otců a dcer) je tak staré jako literatura sama. Už Starý zákon skýtá mnoho exemplárních postav otců a synů a také exemplárních příběhů o jejich vztazích, které se (ve Starém zákoně většinou jen v obrysech načrtnuty) staly v dějinách písemnictví mnohokrát předlohou pro další zpracování — ať je to příběh Adama a jeho dvou synů, Abrahama a k oběti určeného Izáka, Izáka a Jákoba, Jákoba a jeho 12 synů, Saula a Davida (a Jonatána), Davida a Absolóna atd. atd. Nový zákon přidal k tomuto výčtu ještě — novou ideologii nesoucí — příběh marnotratného syna a pak ovšem ten nejzásadnější, nové světové náboženství fundující synovský příběh Ježíše Krista coby syna božího, přičemž i vztah mezi Bohem a vyvoleným lidem možno ve Starém zákoně samozřejmě číst také jako vztah mezi otcem a synem.

Stejně tak se příběhy otců a synů jen hemží antická literatura, přičemž dodnes nejživější zůstává — samozřejmě díky (Moravanu) Freudovi — příběh krále Oidipa (Freud ale uměl vkonstruovat otcovsko-synovský vztah i do Mojžíšova příběhu — ve svém posledním velkém eseji *Muž Mojžíš a monoteistické náboženství/Der Mann Mose und die monotheistische Religion* z roku 1941). Německy psaná literatura se vztahu otců a synů věnuje od středověku a v jejím vývoji můžeme vysledovat období/epochy, které toto téma stavějí do popředí, insistentně na něm, činí z něj centrální topos literatury. Jsou to obvykle epochy bouřlivé, literárně provázející zlomové momenty lidských dějin a lidského myšlení — jako Sturm und Drang, romantika, naturalismus, expresionismus, byť se konflikt mezi otcem a synem samozřejmě vyskytuje i v literatuře klidnějších a vyrovnaných období, jako je výmarská klasika či realismus.

Švýcarský literární historik Peter von Matt napsal v roce 1995 o rodinných konfliktech v literatuře obsáhlou a čtivou knihu *Zpustlý syn a nezdárná dcera. Rodinné katastrofy v literatuře/Verkommene Söhne, missratene Töcher. Familiendesaster in der Literatur*, v níž jednak jmenuje a (někdy velmi originálně a nečekaně) interpretuje velká díla světové a německé literatury: počínaje *Králem Learem*, přes Schillerovy *Loupežníky* a *Dona Carlose*, Grillpaerzerovo drama *Spor bratří v habsburském rodě*, Kleistova *Prince Friedricha Homburského* a jeho novelu *Nalezenec*, přes Stormovy a Fontanovy poeticky

realistické novely *Carsten Curator*, *Hans a Heinz Kirch* a *Effi Briestová* až ke Strindbergovým a Hauptmannovým naturalistickým dramatům *Otec* a *Michael Kramer*, k Mannovým *Buddenbrookovým*, Wedekindovým a Hofmannsthalovým hrám *Procitnutí jara* a *Věž* a samozřejmě ke Kafkovým prózám, *Ortel*, *Proměna*, *Topič* a *Dopis otci*. Opíraje se o suverénní znalost velkého množství literárních textů, snaží se Peter von Matt o jakousi typologii různých literárních otců — tak rozlišuje tvrdé, neústupné, trestající otce ztělesňující zákon, „die eisernen Väter“, a na druhé straně registruje otce se srdcem pukajícím žalem nad osudem nezdárných synů a zpustlých dcer, otce s pláčem odpouštějící: tuto linii chápe jako pokračování příběhu krále Davida a jeho syna Absolóna a samozřejmě marnotratného syna. Vytváří také — tu snad nejzajímavější — skupinu stárnoucích a starých „rozpadajících se otců/der zerfallende Vater, die zerfallende Autorität“: centrálním hrdinou je tu samozřejmě král Lear a nejzajímavější je tato kategorie proto, že před syny — a potažmo pak i před čtenáře — staví největší myšlenkové a morální výzvy. Peter von Matt dále přesvědčivě dokládá, že literární motiv konfliktu otců a synů/otců a dcer je vždy nositelem nějaké vyšší, globálnější ideje/ideologie celospolečenského dosahu, neboť nesporným hlavním úkolem literatury je podle Matta „mluvit o celé společenské škále a o celém světě. Stejně nesporné ovšem je, že to literatura může činit jen tak, že bude zobrazovat nejjintimnější lidské vztahy, tedy vztahy a konstelace rodinné“.¹ Z toho plyne, píše Matt dále, že „každá rodinná konstelace v literatuře má jednak svou jedinečnou podobu a jedinečný význam, ale má současně také význam obecný, symbolický“.² Sympatické na Mattovi je, že na rozdíl od marxistických či jiných „tvrdých“ literárních sociologů ví a svým čtenářům to stále připomíná, že umění a literatura na svou dobovou kulisu jen zřídka reaguje bezprostředně, přímo (jak se nám snažila sugerovat marxistická literární věda ve své „teorii odrazu“), nezobrazuje svět, jaký je, nýbrž se spíše „snaží proniknout pod jeho povrch, do hloubky, porozumět mu, interpretovat ho a připravit se na to, co teprve bude“.³ Nejzákladnější ideou, která vždy stojí v pozadí každého konfliktu otce a syna, je samozřejmě idea hierarchicky uspořádané společnosti, v níž se nezpochybnitelná, nedotknutelná a pro syny a dcery zákonodárná otcovská autorita opírá o ještě vyšší autoritu božskou či (v sekularizované formě) státní/královskou, aneb — jak píše Matt — „jen tam, kde se věří v Boha, může se udržet otcovská autorita v rodině či ve státě“.⁴ Tato hierarchická idea pak, rozšířena o časovou dimenzi, v níž se otec obvykle stává obhájcem a obráncem „starých principů“, zatímco syn je poslem „nových časů“, predestinuje literární díla s motivem konfliktu otců a synů k tomu, aby byla milníky na časové ose vývoje lidských dějin.

Dříve načrtnutý seznam je možno dále rozšiřovat ad ultimum, vítanou pomůckou je tu kniha Elisabeth Frenzelové *Látky světové literatury/Stoffe der Weltliteratur* (která v Německu vyšla od roku 1962 už v 10. vydání a je mezi literárními historiky už přes padesát let bestesellerem).

1 Matt 1995, s. 59.

2 Tamtéž.

3 Tamtéž, s. 325.

4 Tamtéž, s. 324.



2.

Motivem konfliktu synů a otců jsem se zabývala při svém dávném výzkumu německého expresionismu, jehož tvůrci, mladí divočí bouřliváci let 1910–1920 dostali přímo přídomek „Vatermörder-Generation/generace otcovrahů“, neboť konflikt otců a synů je zde jedním ze zásadních a nosných motivů. Při srovnání např. Hasencleverových a Bronnenových dramát *Syn* a *Otcovražda* (tedy centrálních čítankových textů, na nichž se tento motiv nejčastěji demonstruje) s texty pražské německé literatury (tedy s texty Kafkovými, Werflovými, Winderovými, Ungarovými a dalšími) jsem tehdy zjistila, že je tu jistý rozdíl, který — prozradme to hned — spočívá v tom, že „pražský syn“ svou revoltu nikdy nedokončí, nedovede do vítězného konce, neodklidí otcovského tyrana z cesty ranou z pistole či jinou zbraní, neosvobodí se ve velkém vitálním gestu, nýbrž nakonec podléhá, nebo utíká, anebo odpouští a podřizuje se. Moje tehdejší vysvětlení souviselo s židovstvím pražských německých autorů — a tak se nyní zaměřím na několik textů pražské (ale i moravské) proveniencí, z doby expresionistické i dřívější, kde se motiv konfliktu otců a synů proplétá či snoubí s židovským motivem.

Začnu — možná překvapivě — u Marie Ebner Eschenbachové, hraběnky Dubské ze Zdislavic u Kroměříže, jedné z největších moravských autorek rakouského realismu, která ani nebyla židovka, ani se židovským motivům ve své tvorbě nijak často nevěnovala. Je tu ale její povídka z roku 1901 *Premiant/Der Vorzugsschüler*, kde je motiv konfliktu otce a syna vybudován v té neklasičtější formě (Peter von Matt by z ní měl radost, kdyby ji znal): otec, oficiál Pfanner, typ „železného otce“, subalterní vídeňský úředník, promítá veškeré své ambice do syna Georga (syn má stejné jméno jako jeden z nejslavnějších literárních synů, Kafkův Georg Bendemann z *Ortelu*) a nutí ho být stále premiantem třídy. Georg dře, učí se do noci, trpí, odpírá si, nebo jsou mu odpírány veškeré radosti („Dingsybolem“ v novele je písťalka, která napodobuje zpěv slavíka — i o tu ho otec připraví), ale nemá v posledku dost talentu na to, aby dostal otcově představě. Přestože má v matce spojence (i toto je klasický atribut motivu), končí Georg sebevraždou — skokem do řeky (stejně končí Kafkův Georg Bendemann). Vedle Georga je tu pak ale ještě postava chudého židovského chlapce, podomního prodávče, hausierera Samuela Leviho, jenž je soucitným pohledem vypravěčky (která z duše nenáviděla projevy moderního antisemitismu, tak typické pro Vídeň konce 19. století) líčen jako trpící moderní Ahasver, který by rád seděl ve škole: „Mně by připadalo lehké sedět ve škole / Mir möchte leicht sein das Studieren“, říká sám o sobě v literarizovaném jidiš, ale místo toho „musí od brzkého rána do pozdního večera vléct své zboží ulicemi, v prachu a žhavém horku, takže jeho vyzáblá postava už byla celá zkřivená od té tíhy“.⁵

Chtělo by se říci, že kdyby otec Pfanner Samuela Leviho znal, mohl by mu říci stejnou větu, jakou říká otec Georgu Bendemannovi o zapíraném/hypotetickém/inexistentním? příteli v Petrohradu (nad jehož symbolickým významem si literární vědci lámou hlavu dodnes): „To by byl syn podle mého gusta/Er wäre ein Sohn nach meinem Herzen“.⁶ Samozřejmě tím nechci sugerovat, že by Kafka psal svůj *Ortel* jako nějaké

5 Ebner-Eschenbach 1956–1958, s. 551.

6 Kafka 1983, s. 108.

pokračování povídky hraběnky Ebner z Eschenbachu (kterou možná ani neznal, ale možná znal), jen mi to nedalo, abych tyto figurální paralely nesrovnala.

Jinou — zase jinak klasickou — otcovskou postavu uvádí jako titulního hrdinu ve své povídce *Seligmann Hirsch* z roku 1889 další velký moravský realista Ferdinand von Saar: Seligmann Hirsch, typ rozpadajícího se otce, je skrz naskrz nepříjemný člověk. Už jeho zevnějšek je zarážející a v pravém smyslu slova odcizující:

Jeho masitý, zarudlý obličej s hustým obočím, silně vyvinutými lícními kostmi a plebejsky zaobleným nosem byl lemován částečně už zašedlým vousem [...] Na hlavě mu nakřivo trůnila zmuchlaná fantastická cestovní čapka, dlouhý plášť s kožešinovým límcem byl vpředu rozepnutý. Pod ním byl vidět obnošený, ne příliš čistý oblek, ale také velká spona s brilianty a zlatý řetízek k hodinkám. V ruce s krátkými prsty obsypanými prsteny držel obrovskou cigaretovou špičku z jantaru a sál z ní mlaskavě kouř [...] Celý ten zjev měl v sobě cosi groteskního a zároveň cizího. Vypadal jako Armén nebo Bulhar“⁷

A tento groteskně ošklivý člověk také ihned předvádí všechny své nectnosti: mluví příliš nahlas, v noci dělá ve svém pokoji hluk, zpívá si, píská a nakonec příšerně chrápe, plive po zemi, stoluje jako divoké zvíře, sekýruje hostinského, staví neustále na odiv své bohatství, vychloubá se, kibicuje u karet a vůbec se všemožně snaží být všem na obtíž. Vypravěč ale časem zmírňuje a odkládá svou roztrpčenost nad Hirschovým rušivým vpádem do tichého venkovského lázeňského městečka, stává se vnímavým a soucitným posluchačem jeho životního příběhu, který začal v Haliči jako typický židovský asimilantský osud: odloživ ortodoxní religiozitu, zabýval se volnomyšlenkář Hirsch peněžními obchody, zkrachoval, rozvedl se, přestěhoval se do Vídně, znovu zde vybudoval svou existenci a věnoval se výchově svých dvou dětí v asimilačním duchu. Hirschův příběh i jako typický asimilantský osud končí: dcera se jeho výchově vzepře, vrátí se k židovské ortodoxii a vykáže otce ze své domácnosti jako rušivý element. Syn, který díky dokonalé asimilaci a akulturaci dosáhl coby bohatý bankéř nejvyšších společenských příček a dokonce šlechtického titulu, ho nakonec vykáže ze své domácnosti také, protože mu — a především jeho nóbl okolí — otec příliš připomíná kořeny, z kterých vzešel. Po tomto druhém vyhoštění spáchá Seligmann Hirsch sebevraždu. Saarova povídka byla ve své době (a je dosud) obvykle čtena jako aktualizace learovské tragédie, ale je možno ji číst také jako rané zamyšlení nad asimilační problematikou evropských židů — tedy jako předchůdce velkých děl věnujících se této problematice na počátku 20. století (Arthur Schnitzler, Jakob Wassermann, Else Lasker-Schülerová, Martin Buber, Gerschom Scholem a mnozí další).

A do třetice moravský autor: Oskar Bendiener, narozený 1870 v Brně, vystudovaný právník, posléze vysoký úředník u c. k. rakouských železnic a příležitostný autor drammat a časopisecky publikovaných povídek a esejů, je dnes už zcela zapomenut.⁸ Jedno z Bendienerových tzv. „profesních drammat/Berufsdrama“ (hlavním dramatickým

⁷ Saar 1959, s. 378.

⁸ Ve své magisterské práci se mu věnovala olomoucká absolventka Silvie Lébllová Jašková, která o něm také sepsala obsáhlé autorské heslo (Lébllová Jašková 2002).



elementem tu jsou „zápasy i radosti plynoucí z práce, ze zaměstnání“⁹) *Der Renegat* z roku 1920 je — jaký tragický paradox dějin a jaký důkaz toho, že literatura nezastarává, to jen lidská společnost není schopna se poučit ze svých temných dějin — absolutně aktuálním příspěvkem k dnešní „migrační krizi“: před fiktivní jihomoravskou vesničkou Drakovice žijí už týdny a měsíce stovky východoevropských židů vyhnaných ze svých domovů frontou První světové války a žádají o vstup do země. Žijí v nelidských podmínkách, trpí hladem, zimou, nemocemi, děti umírají — leč vídeňská vláda si dává v teple kabinetů se svým rozhodnutím načas a hledí mnohem více na rozložení frakčních sil před volbami než na nějakou „humanitární krizi“ daleko od Vídně, jihomoravským selským lidem zní také jeden hlas: „Pryč s nimi, sami nemáme co žrát. Zavlečou nám sem nemoci a parazity, vezmou nám práci. Pryč s nimi!“¹⁰ Starý rabín z vedlejší jihomoravské vesnice Gomorau, Simon Jeiteles,¹¹ se rozhodne jednat na vlastní pěst, vzít zákon do vlastních rukou (jak to ostatně rabíni činili po celý středověk — až k josefinským tolerančním patentům) a vpustí své souvěrce do země. Do cesty se mu ale postaví vysoký vídeňský úředník, dvorní rada Ludwig Jenbach, jeho vlastní syn, který zavrhl židovskou víru a tradici, dal se pokřtít a udělal nato ve Vídni kariéru. Konflikt otce a syna, znovu typicky asimilantský konflikt jako u Saara, ale také konflikt dvou autorit — na jedné straně autorita židovské víry a židovského boha, na druhé straně autorita sekularizovaného státu — tvoří druhou rovinu tohoto migračního dramatu, rovinu, která dnes už asi tolik aktuální není, o to výrazněji a úderněji vystupuje do popředí první dějové linie, osud uprchlíků, takže by se drama dalo/mělo inscenovat právě dnes, snad s několika škrty, neboť je pro dnešní divadelní poměry poněkud rozvláčné.

3.

Nyní ale konečně k expresionistickému motivu konfliktu otců a synů: každá generace, každá avantgarda, když se profiluje, sáhne vděčně k metodě kritiky a negace předchozího stavu. Tak mladí němečtí expresionisté nenechali na generaci svých otců (čili na „gründerské“ generaci, která s použitím velmi agresivních praktik budovala moderní podobu Německa — tuto generaci nejlépe zachytil Heinrich Mann ve svém románu *Poddaný*), na jejich přesvědčení, světonázoru, hodnotovém žeb-

9 Jakousi teorii realisticko-naturalistického profesního dramatu zpracoval Bendiener in týž 1904, s. 751nn.

10 Bendiener 1920, s. 62.

11 Nedohledala jsem, zda v některé jihomoravské obci v letech První světové války skutečně působil rabín Jeiteles a zda tedy má zápletka dramatu reálný moravský předobraz, nebo zda si Bendiener jméno Jeiteles vypůjčil z dějin pražské židovské obce: rodina Jeittelesů (psáno ovšem obvykle s dvěma t), patřila na přelomu 18. a 19. století k významným pražským promotorům *haskaly*, dva Jeittelesové působili v první polovině 19. století také na Moravě, Andreas Ludwig Jeitteles (píšící své revoluční básně pod pseudonymem Justus Frei) v Olomouci, krátce jako rektor univerzity, a jeho bratranec Alois jako významný lékař v Brně. (Srov. *Slovník moravských německých spisovatelů / Lexikon deutschmährischer Autoren*, Olomouc, 2002.)



říčku „suchou nit“ a „kámen na kamení“: vadila jim jejich víra v samospasitelný pohyb technického a civilizačního pokroku, vadila jim jejich pragmatičnost, střídmost, smysl pro realitu, jejich patriarchální názor na rodinné struktury a pohlavní život, jejich politické postoje (ať imperialisticky agresivní či naopak liberální), jejich romantizující pohled na historii, vadily jim melancholicko-sentimentální dekadentní nálady (typické pro přelom století, *fin de siècle*), vadily jim školské a vůbec všechny zaběhnané společenské struktury. Připomeňme, že otcovská generace vládla mohutným nástrojem moci připomínajícím generaci synů jejich podrížené postavení: školstvím. V době od začátku století narůstá četnost tzv. „školních románů“, které zobrazují zhoubné působení agresivního drilu na mladého člověka. Vadili jim zkrátka jejich otcové „an sich“, kteří jim bránili v rozletu.

Typické pro expresionistické „řešení konfliktu“ je — jak jsem již naznačila — že otcem ztrocený syn (jemuž bez výhrad a beze zbytku náležejí sympatie autora, a tedy i čtenáře) odstraňuje tyrana z cesty, ale už neuvažuje, „co bude dál“. Peter von Matt (a před ním už Walter Sokel, spolehlivý vykladač expresionistické literatury) mluví o jisté naivitě expresionistických autorů, „kteří věří, že když odstranili mocipána, toho, kdo vládne mocí, otce, vyřešili už otázku mocenských struktur ve společnosti“.¹² Oba vědci tím mladým expresionistickým básníkům trochu křivdí, protože ti — nikdo z nich — nebyli vzdělanými sociology ani pravidelnými čtenáři současných sociologicko-psychologických či filosofických vědeckých spisů a nechtěli svými básničkami, povídkami či dramaty vynášet hluboké společenské sondy, nýbrž chtěli jen expresivně, vitálně a novým jazykem vykřičet svou frustraci ze současného uspořádání společnosti a stavu světa. — Ale pokračování Mattovy úvahy (při níž se opírá o Foucaultovu novou koncepci moci) je přesto zajímavé: Moc není instituce, moc se nereprezentuje jen vládou jednotlivců, otců, králů, bohů, nýbrž moc je neuspořádané silové pole, v němž se odehrávají mocenské hry a zápasy, které toto silové pole sytí, neustále mění, převracejí, činí jej nepřehledným: Foucault přemýšlí o moci jako o amorfní síle, která není vázána hierarchicky — o to je nebezpečnější. Peter von Matt vysvětluje a dokládá tuto „jinou/novou koncepci moci“ na divadelní hře Marie Luisy Fleisserové (bavorské autorky narozené 1901 v Ingolstadtu) *Očistec v Ingolstadtu* z roku 1926, a pak ještě na mnohem známější autorce, nositelce Nobelovy ceny za literaturu, Rakušance Elfriede Jelinekové a jejím románem z roku 1980 *Vyvrhelové*.¹³ V obou dílech se mladí osvobozují od tyranské autority svých otců, ale zde texty nekončí — na rozdíl od většiny expresionistických dramát (tedy happy-endem, byť brutálním) — nýbrž po odstranění otce vzniká prázdné místo, které mladí zaplňují ještě mnohem brutálnější a agresivnější snahou o uchopení moci, než ji kdy vyvinul nyní již mrtvý otec, vzájemně se obelhávají, přetvařují, pohrdají jeden druhým, divoce se nenávidí a snaží se přivést druhé do záhuby. Nikdo z nich ale nevíteží, nevytváří se žádná udržitelná sociální struktura — byť v malém, v rodinném prostředí. Podobně depresivně a bezvýhodně jako tyto texty působil na mě před dávnými lety (během studia) slavný román jiného nositele Nobelovy ceny, Wiliama Goldinga, *Pán much*. Vzpomínám si, že jsem si fyzicky přála, ať už proboha konečně na scénu vtrhne nějaký dospělý a učiní smrtonosnému řádění dětí na ostrově přítrž. Myslím, že to byla

12 Matt 1995, s. 345

13 Do češtiny přeloženo Jitkou Jílkovou, 2010.



přiměřená, byť naivZároveňských struktur a rituálů, které si člověk začne vytvářet ihned, jakmile k tomu dostane šanci. Zároveň to byl jistý korektiv k výpovědím expresionistických textů, které jsem tehdy poprvé četla, a byl to předstupeň poznání, že otcovská autorita je totiž také „Ordnungsprinzip/princip zajišťující a zaručující pořádek“, čili princip, jak uspořádat svět a učinit ho obyvatelným. Ne nadarmo je přikázání „cti otce svého a matku svou“ už čtvrtým přikázáním v pořadí, tedy prvním po třech „božských“ přikázáních, prvním, týkajícím se mezilidských vztahů. Leč k tomuto poznání člověk přijde až v jistém věku. Expresionistický „Vatermord“ je možná nutnou vývojovou epochou každého mladého člověka.

4.

U pražských německých autorů expresionistické generace přistupovalo ke všemu již řečenému ještě jejich židovství: na jejich židovských otcích pražským synům vadila — kromě všeho již jmenovaného — i jejich asimilovanost, indiferentnost vůči židovství. Často jsou v této souvislosti citovány námitky, které vůči svému otci formuloval Franz Kafka ve svém *Dopisu otci*:

Později, jako mladý člověk, jsem nechápal, jak mi můžeš vyčítat, ačkoli sám ze židovství už nemáš nic, že já nejsem ochoten — ať už jen z piety, jaks říkal — podílet se na tomhle nic. Skutečně, ať se podívám sebelépe, nebylo to nic, byl to vtíp. A ani vtíp to nebyl.¹⁴

V této souvislosti se často mluví o „návratech pražských německých autorů k židovským kořenům“, přičemž je tato běžná formulace poněkud zkratkovitá a zkreslující. Návraty se v literatuře projevovaly různými způsoby, měly různou podobu, pohybovaly se na široké škále, od radikálního a agresivního odmítnutí židovství až k radikálním a militantním prožidovským (třeba sionistickým) postojům. Nutno je vidět v širších souvislostech.

Tak třeba pražský filosof Max Steiner je příkladem radikálního židovského antisemity, trpícího — slovníkem Theodora Lessinga — „židovskou sebenenávistí/jüdischer Selbsthass“. Steiner podobně jako vídeňský Otto Weininger ve svých aforismech konsekventně hledal důvody všech selhání moderní doby a nacházel je v židovství, v judaismu. Ve věku 27 let si podobně jako Weininger vzal život, jeho přátelé (především berlínský Kurt Hiller, první velký propagátor nového expresionistického hnutí) mu vystavěli literární pomník, stylizovali ho do role mučedníka své doby a své generace. Podobným směrem jako Steiner působil na své posluchače Karl Kraus, který od roku 1910 opakovaně přijížděl do Prahy na pozvání univerzitního studentského klubu a ve svých brilantních přednáškách kritizoval všechny a všechno, starou, „zapruzenou“ literaturu přelomu století, současnou politiku a především — a to jeho mladí posluchači slyšeli nejraději — světonázor generace židovských otců. Z juvenilních esejů Willyho Haase, Oskara Bauma, Paula Kornfelda a dalších je zřetelně cítit Krausův vliv. V letech 1909–1911 přijížděl do Prahy se svými přednáškami také

¹⁴ Kafka 1983, s. 598.

Martin Buber (své pražské přednášky později vydal knižně a nazval je *Tři přednášky o Židovství/ Drei Reden über das Judentum*), který získával pražské německé autory pro myšlenky sionismu a otevíral jim zapomenutý svět východního židovstva, jenž se jim otevíral i díky tomu, že začaly vycházet německé překlady autorů písčích jidiš (Schalom Asch, Scholem Alejchem Josef Samuel Agnon), v evropských metropolích hostovaly v téže době také divadelní skupiny hrající lidové divadlo v jidiš. Bránu ke světu východního Židovstva rozvalila První světová válka, jejíž bojové linie se na východě dotýkaly tradičních židovských území, a jež způsobila, že do západní Evropy plynuly davy uprchlíků (k malé radosti zde usudlých asimilovaných Židů). Zájem o svět východních Židů nutno ale vidět v širších souvislostech: Asimilovaní Židé otupělí západní civilizací viděli ve východním Židovstvu zřejmě jistý druh exotiky, možnost návratu k předcivilizačním, „rajským“ poměrům, k předcivilizačnímu stavu ducha a religiozity.

Ortodoxní, tradiční židovská zbožnost naproti tomu neměla velký ohlas, což je celkem pochopitelné: Na začátku 20. století se přelila západní Evropou druhá velká vlna religiozního synkretismu, kdy znovu vrcholil zájem o veškeré mimokřesťanské typy religiozity, zejména o veškeré formy iracionální, nedogmatické a neinstitucionalizované duchovnosti, o okultismus, spiritismus, mysticismus, gnózi, fantastiku, kabalou, chasidismus, mesianismus, theosofii, alchymii atd. V tomto kontextu nutno zřejmě vidět proslavená díla pražské německé literatury inspirovaná tajuplnou atmosférou renesanční Prahy, kdy vedle sebe působili legendární, kabalistický Rabi Loew a podivínský císař Rudolf II., mecenáš všech okultních věd. V kontextu religiozního synkretismu zřejmě nutno vidět i mnohé romány Franze Werfla, jenž zaujat katolickou zbožností své chůvy se snažil o nadkonfesní spojení židovství a katolictví (v době, kdy po ekumenickém hnutí ještě nebylo ani stopy).

Souhrnně možno říci, že v pražské německé literatuře existuje v expresionistickém desetiletí celá škála postojů k židovství, mluvit — bez vysvětlení — jen o návratech k židovským kořenům není zcela přesné.

Ke svým židovským kořenům se — ovšem s divokou nenávistí — stále vrací hlavní hrdina vynikajícího expresionistického románu Moravana Ludwiga Winderera *Židovské varhany/Die jüdische Orgel* z roku 1920. Albert Wolf je svým ortodoxním otcem rabínem nucen, ba znásilňován zachovávat od dětských let přísný židovský ritus, který chlapci připadá jako „přízrak s dračími zuby“. Toto iniciační znásilnění (ke kterému ještě přistupuje šokující iniciace sexuální) stejně jako svou židovskou predestinaci pak Albert Wolf považuje za důvod všech svých selhání: „Všechno, co nenávidím, je ve mně, jsem uvězněn ve své kůži z ghetta, a i když si tu kůži strhám z těla, není nic vyhráno, pod ní tluče srdce mých předků a můj mozek je mozkiem mých předků.“¹⁵ Vášnivou silou se Albert Wolf své židovské predestinaci a svému otci vzpírá, myslí na vraždu i sebevraždu, ale nakonec pokleká u lůžka svého umírajícího otce a žádá o požehnání. Toto synovské podrobení se je ovšem jen dějová peripetie, román nakonec končí typicky expresionistickou, poněkud neurčitou vizí „nového osvobozeného člověka“. V románu, který je zajímavý i z hlediska již načrtnuté teze o návratech pražských židovských autorů k židovským kořenům — na rozdíl od otců pražských německých autorů (skutečných či literárních) — není tento literární otec,

15 Winder 1983, s. 49.



Wolf Wolf, laxní a religiózně vlažný, nýbrž naopak velmi ortodoxní. Syn Albert se tudíž pohybuje opačným směrem, než naznačuje úvodní teze, nepochybně proto, že Ludwig Winder pocházel z Moravy, kde byl vývoj židovské asimilace pomalejší než v Čechách: díky jiným historickým danostem tu až do 20. století existovala intaktní židovská společenství. Ve Winderově románu tedy nakonec ke spravedlivé pomstě na trapiči a tyranovi nedojde — stejně jako k ní nedojde v modelové novele o konfliktu otce a syna, ve Werflově *Nikoli vrah, zavražděný je vinen/Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig* (také z roku 1920) a jako k ní nedojde v žádné z velkých Kafkových próz, kde syn je naopak — ať se jmenuje Georg Bendemann či Gregor Samsa — odsouzen k smrti utopením či k proměně v odporný hmyz, k pojití hladem a k odhození na smetišť.

Má někdejší interpretace této odchylky v obecném expresionistickém motivu konfliktu otce a syna zněla takto: synové v pražské německé literatuře jsou povětšinou židovští synové stojící proti židovským otcům; jak by mohli dovést svou revoltu do vražedného konce, když — možná silněji a přesvědčeněji než jejich křesťanští generační druhové — cítí za otcovskou autoritou autoritu židovského Boha a když jsou zároveň — i zde mnohem silněji a osudověji než jejich křesťanští generační druhové — zatíženi pochybnostmi o sobě samých, mohutným komplexem viny, jak jej známe z Kafkových románů a povídek, a také z poválečných povídek Urzidilových a jak to ve svých memoárech *Die literarische Welt* vyjádřil Willy Haas:

Nebyli jsme ani Židé, ani křesťané, ale byli jsme přesto věřící. Měli jsme dvě základní přesvědčení, za prvé dědičný hřích, o kterém jsme věděli víc než většina křesťanů, za druhé: úplná skrytost a nedosažitelnost Boha, který se projevoval jen v brutalitě, korupčnosti a škodolibosti malých úředníků, kteří nám ztrpčovali život.¹⁶

Tyto řádky psal Haas v sedmdesátých letech jistě již se znalostí poválečných interpretací Franze Kafky: po bok „malých úředníků“ a „nedosažitelného Boha“ můžeme do věty dosadit i židovského otce.

Samozřejmě jsou možná i další vysvětlení a další interpretace. Konkrétně texty Kafkovy obsahující motiv rodinného konfliktu se většinou interpretují prizmatem jeho již zmíněného *Dopisu otci*, napsaného v roce 1919, který je velmi často považován za nonfikcionální útvar, tedy za skutečný dopis, jež trpící syn Kafka chtěl skutečně vložit do obálky a otci вруčit. Považuji to za nesmysl, myslím si, že Kafkův *Dopis otci*, ať už jsou tu vazby na reálnou situaci Kafkova života jakkoli silné a prokazatelné, je mnohem spíše důkladně promyšleným, formálně dokonale vystavěným souhrnem všech myslitelných (i nečekaných) pozic v rámci epochového motivu, je generačním manifestem v epistolární formě, Kafkovým dalším beletristickým příspěvkem k tomuto literárnímu motivu na konci jeho expresionistické kariéry. *Dopis otci* se stal nicméně širokou branou, která do Kafkova díla vpouští interprety hledící na jeho dílo jen z biografických či (ještě hůř) psychoanalytických pozic. Tento přístup mě poněkud zlobí, ne proto, že by byl an sich nesprávný či nedovolený; polemizovat proti němu poukazem na to, že Hermann Kafka byl v podstatě milý a hodný člověk, zatímco

16 Haas 1960, s. 31.

Franz Kafka nebyl jen trpícím synem a měl i veselé chvílky, mi ovšem také připadá hloupé a zbytečné.

Tento přístup mě zlobí proto, že se v něm z Kafkových děl vytrácejí podstatné složky: tak je v *Ortelu* samozřejmě důležité, že jednu ze dvou hlavních rolí hraje obrovitá postava otce (obrovitá podobně jako v *Dopise*): „můj otec je pořád ještě silák/mein Vater ist immer noch ein Riese“,¹⁷ říká si Georg Bendemann, když mu otec jde v ústřety v těžkém vlajícím županu, jenž samozřejmě symbolizuje královské insignie, královský plášť. A samozřejmě je důležité, že mu otec explicitně vyčítá — v literatuře se stále znovu opakující — „synovské zločiny“, jeho úspěšnou ekonomickou aktivitu, nedostatek piety vůči zesnulé matce, radovánky s přáteli namísto péče o starého otce, a pak zejména jeho zasnoubení, tedy vlastní rozhodnutí o volbě partnerky, které otec hodnotí jen jako synovu cestu k uspokojení vlastních sexuálních potřeb a jako zradu na památce matky, na příteli v Petrohradu a na něm, na otci samém. A samozřejmě je důležité, že po výčtu zločinů kauzálně následuje vynesení ortelu: „a proto věz, že tě odsuzuji ke smrti utopením/und *darum* wisse, ich verurteile dich zum Tode des Ertrinkens“,¹⁸ po němž — v souladu s předestřenou pražskou variantou motivu — nenásleduje Georgova obhajoba, či snad nějaká divoká hádka nebo dokonce rvačka, tasení zbraní, nýbrž jen Georgův zběsilý běh dolů po schodech k řece, jeho závěrečný tichý výkřik „Milí rodiče, já vás přece vždycky miloval/Liebe Eltern, ich habe euch doch immer geliebt“¹⁹ a nakonec pád do vody. Podobně důležité je v *Proměně*, že Gregor Samsa prodělal svou děsivou metamorfózu, protože (je to jedna z možných interpretací) se obětoval pro rodinu — a nyní je vyobcován, nesmí se ani přiblížit vytouženému rodinnému kruhu a rodina znovu ožívá teprve ve chvíli, kdy příšerný brouk chcípne a je vyhozen na smetiště.

Mnohem důležitější než srovnávat pocity a činy Kafkových hrdinů s pocity a činy autora samého (vtělenými třeba do deníku či pozdějšími interprety jen imaginovanými), mnohem důležitější (a také zábavnější) než ptát se, proč Kafka tento motiv tak insistentně stále znovu zpracovává, mi připadá ptát se, jak Franz Kafka tento prastarý literární motiv inscenuje a o co jej obohacuje.

Kdybych tyto Kafkovy texty probírala v semináři, žádala bych své studenty, aby si nejprve všimli charakteristiky postav, která probíhá vždy nepřímou, skrze jinou postavu, nikoli ústy vypravěče — Kafka ve svých románech a povídkách nikdy neinstaluje komentujícího, vysvětlujícího, tzv. auktoriálního vypravěče, který by suverénně přehlížel děj a všechno věděl dopředu, nýbrž vypravěče, který stojí jakoby za zády svého hrdiny, dívá se na svět jen jeho očima a neví nic víc, neumí si vysvětlit nic víc než hrdina sám, tzv. „reflektor“ (jak tomu říkal Franz Karl Stanzel) — to je jedna z technik, jak činí Kafka své texty pro čtenáře matoucí, nejednoznačně interpretovatelné, je i jedno ze základních tajemství působivosti Kafkových próz. Dále bych své studenty žádala, aby si — poučení už předchozí četbou klasických děl s konfliktem otce a syna — všimli, že v bodě dějového zvratu v *Ortelu* dochází k pohybu proti časové ose: z otcovské moci umenšené až k infantilitě, z „rozpadajícího se otce“, jemuž syn v symbolické rovině odnímá vladařské insignie, svléká ho z županu/královského pláště a ukládá ho do rakve/do kolébky/do postele, se překvapivě, děsivě překvapivě

17 Kafka 1983, s. 104.

18 Tamtéž, s. 111.

19 Tamtéž, s. 112.



stává „železný otec“ vynášející ortel smrti. (Byť je toto „povstání či zmrtvýchvstání“ otce překvapivé a děsivé, ve světové literatuře se vyskytuje už před Kafkou: nejznámější zmrtvýchvstalý otec/autoritativní vládce je jistě Komtur v Mozartově *Donu Giovannim* — i tato postava zavdala důvody k biografické interpretaci — vzpomeňme na Formanův film). Do třetice bych své studenty žádala, aby si všimli groteskního gesta, s nímž Kafka stahuje atributy vznešeného motivu konfliktu otce a syna na komediální úroveň a mísí žánr epické tragedie s komedií dell'arte: otec Georga Bendemanna nemá na sobě královský hermelín, nýbrž župan, nesedí při vynášení ortelu na královském či soudcovském trůně, nýbrž v posteli, a když napodobuje nenáviděnou synovu snoubenku, poskakuje po posteli jako starý blázen z komedie dell'arte, takže mu syn vyčítá: „Komediante, nemohl se Georg zdržet výkřiku / Komödiant, konnte sich Georg zu rufen nicht enthalten.“²⁰ A skutečnost, že obětující se a přece z rodiny vyobcovaný syn se ne — reálně se stává obrovským ohavným broukem (metafora se realizuje), je přece také komediální prvek par excellence (zachovala se svědectví, která vzpomínají na to, že Kafka při prvním veřejném předčítání *Proměny* nemohl smíchy dočíst).

V obou textech je ještě mnoho dalších úskalí, která brání v přímočaré a jednoznačné interpretaci, že zde jde pouze o konflikt otce a syna, jak ho Kafka v reálném životě prožíval: V *Ortelu* je samozřejmě centrálním tajemstvím a „černou dírou interpretace“ přítel v Petrohradu, v *Proměně* pak nijak nekomentovaný a nezdůvodněný fakt metamorfózy.

Byť zde železní otcové a nezdární synové hrají důležitou roli (v těchto dvou textech ovšem celkem bez židovských atributů — židovský motiv je podstatný jen v *Dopisu otci*), přece v análech světové literatury znamenají ještě něco víc než pouhou variaci na starý literární motiv: jsou to příklady moderního, nejednoznačně interpretovatelného vyprávění korespondujícího se světem, který — i kvůli ztrátě otcovské (čti: božské) autority a hierarchicky uspořádané moci — ztrácí na pochopitelnosti a interpretovatelnosti.

LITERATURA

- Bendiener, Oskar. „Der Beruf und das moderne Drama“. *Die Waage* 1940, roč. 7, č. 33, s. 751nn.
- Bendiener, Oskar. *Der Renegat*. Wien — Berlin : Wiener literarische Anstalt, 1920.
- Ebner-Eschenbach, Marie. *Gesammelte Werke in drei Bänden*, Bd. 1: *Das Gemeindegeld: Novellen, Aphorismen*. München : Nymphenburger Verlag, 1956–1958.
- Haas, Willy. *Die literarische Welt*. München : Paul List Verlag, 1960.
- Kafka, Franz. *Das erzählerische Werk*, Bd. 1. Berlin : Rütten und Loening, 1983.
- Lébllová Jašková, Silvie. „Oskar Bendiener“. In *Slovník moravských německých spisovatelů / Lexikon deutschmährischer Autoren*. Eds. Ingeborg Fiala-Fürst — Jörg Krappmann. Olomouc : Univerzita Palackého, 2002, nepaginováno.
- Matt, Peter. *Verkommene Söhne, missratene Töchter*. München — Wien : Carl Hanser Verlag, 1995.
- Saar, Ferdinand. *Das Erzählerische Werk*, Band 1. Wien : Amandus-Verlag, 1959.
- Winder, Ludwig. *Die jüdische Orgel*. Olten — Freiburg, Walter Verlag, 1983.

THE JEWISH FATHER, THE PUNISHING GOD, AND THE WAYWARD SON
THE CONFLICT OF FATHERS AND SONS IN THE GERMAN LITERATURE

The article describes the motif of the father-son conflict in the history of German literature focusing on the stories of Prague and Moravian German literature in the epoch of expressionism.



KLÍČOVÁ SLOVA:

konflikty otců a synů jako literární motiv — německá literatura — pražská a moravská německá literatura — expresionismus
the father-son-conflict as literary motif — German literature — Prague and Moravian German literature — expressionism

Ingeborg Fialová Fürstová (Ingeborg Fiala-Fürst, *1961) je literární historička. Studovala germanistiku v Olomouci, poté odešla do exilu do SRN, kde byla v letech 1987–1992 odbornou asistentkou na Univerzitě v Saarbrücken. Po návratu do Olomouce se habilitovala prací o německém expresionismu, v roce 2003 byla jmenována profesorkou pro dějiny německé literatury. Byla dlouholetou vedoucí Katedry germanistiky FF UP v Olomouci, spolu s kolegy z katedry založila v roce 1997 „Arbeitsstelle fuer deutschmaehrische Literatur“ a v roce 2004 Centrum judaistických studií Kurta a Ursuly Schubertových. Zabývá se expresionismem, pražskou německou literaturou, německou literaturou z moravského regionu a problematikou regionálního výzkumu, německou židovskou literaturou. Přednáší literaturu německé romantiky, expresionismu, dějiny a kulturu Židů.