BENJAMIN SLAVÍK / 16. 10. 2024

Amerika: Michálkovo simulakrum Franze Kafky a amerického noiru

Vztah české a československé audiovizuální tvorby k dílu Franze Kafky představuje podnětný badatelský problém, který, zdá se, nebyl doposud uspokojivě reflektován. Je nutné zdůraznit, že označení „české a československé tvorby“ nespojuje obě období dohromady, nevnímá je coby jeden celek; zvolená formulace naopak odkazuje – alespoň co do kafkovského dědictví – ke zcela odlišným pojetím; odlišnost přitom nespočívá pouze v rozdílech materiálních, ale rovněž estetických a významových. Na proměnu způsobu, jakým se tuzemští filmaři vypořádáli s odkazem Franze Kafky, se zaměří následující text věnovaný snímku *Amerika*, který v roce 1994, coby svůj celovečerní debut, natočil režisér Vladimír Michálek.

Přízrak Franze Kafky v tuzemské audiovizi šedesátých let

Abychom pochopili, proč Michálkova *Amerika* představuje z jedné strany důrazný rozchod s tradicí, a na straně druhé poměrně odvážnou intervenci do Kafkova psaní, musíme alespoň stručně nastínit, jak se tuzemští tvůrci ke Kafkovi vztahovali v předchozím období. Práce Franze Kafky bývají pokládány za jeden z nejdůležitějších inspiračních zdrojů nejen české nové vlny, ale rovněž tuzemského filmu šedesátých let obecně. Jeho díla ale nebyla napřímo, na rozdíl od prací kupříkladu Bohumila Hrabala, adaptována. Kafka jako by představoval spíše svého druhu modelový vzor dobové systémové kritiky, nabízel způsob, jak se vyrovnat s frustrací z nesvobodného režimu; jeho psaní poskytovalo vzor možné rezistence, možného existenciálního/osobně intimního odporu vůči totalitě. Otázku, zda v tomto období nevznikla žádná „oficiální adaptace“ jakéhokoliv titulu Franze Kafky vinou komplikovaných dobových dramaturgických/cenzurních procesů, nebo prostě žádný z tehdejších tvůrců neměl

zájem takový snímek natočit, necháme stranou; její zodpovězení by bez nutného archivního výzkumu bylo pouze spekulativní. Zároveň ovšem platí, že hned v několika známých titulech šedesátých let jako by strašil duch Franze Kafky; jako by zde byl tento autor nějakým způsobem přítomný, jako by dobová tvorba stále byla v něčem kafkovská; všude samá „kafkárna“, říká se. Čeští filmaři šedesátých let proto nenatáčeli Franze Kafku, nýbrž spíše s Franzem Kafkou.

Není překvapivé, že tato charakteristika se v důsledku týká především děl, v nichž se hlavní hrdina stává obětí na jedné straně nepřátelského, na straně druhé nesrozumitelného systému; kafkárna představuje konfrontaci s absurditou světa, se světem, jehož smysl mizí, prokluzuje mezi prsty, k jehož logice ztrácíme přístup. K takovým snímkům patří kupříkladu film *Postava k podpírání* (1963). Připomeňme si ve stručnosti jeho kafkovský rozměr: ve středometrážním díle Pavla Juráčka a Jana Schmidta si hlavní hrdina vypůjčí kočku. Když ji chce druhý den vrátit, půjčovna, v níž si ji vypůjčil, již není k nalezení, prostě zmizela, chybí na svém místě, řekl by Jacques Lacan. Protagonista se tak dostává do situace, kdy na jedné straně nemůže kočku vrátit, na straně druhé čelí nutným důsledkům toho, že nesplnil závazky ohledně vypůjčené kočky; hrozí mu postih, visí nad ním hrozba systému. Půjde do vězení? Bude se mu až do smrti navyšovat dluh? Bude odsouzen k nuceným pracím? Dobová interpretace kafkovského dědictví se nápadně podobá způsobu, jakým Jacques Derrida[1] četl Kafkovu povídku *Před zákonem.* V ní se hlavní hrdina pokouší vstoupit do zákona; při této snaze je ovšem jednotlivými dveřníky – hlídači zákona – odeslán pokaždé na jiné místo, putuje tak od jednoho dveřníka k druhému. Setkává se pouze s těmi, kteří zákon hlídají; činí jej nedostupným ideálem, něčím fundamentálně odepřeným. Rámec *Postavy k podpírání* je v důsledku podobný: když se protagonista pokouší vrátit vypůjčenou kočku, tak je pokaždé odkázán jinam; ocitá se v bludném kruhu byrokratických reprezentací neprostupného systému. Smysl, význam, spravedlnost jsou vždy odloženy, nikdy se s nimi nelze setkat v přítomnosti, taková je koncepce Derridova pojmu *differänce,* potažmo jeho filosofického projektu samotného. Osud obou sledovaných hrdinů je poznamenán právě touto diferencí: oba se přesouvají z jednoho místa na druhé, aniž by dosáhli kýženého bodu: v Kafkově povídce zákona, v Juráčkově a Schmidtově případě půjčovny koček. Důležité je, že v obou případech systém hrdinovi odpírá místo, ve kterém by se mohl domoci spravedlnosti. Ta je odepřená, nepřístupná, nepřítomná. Důvod, proč je Derridova

interpretace Kafky podstatná, je následující: Kafkovým hrdinům je dle Derridy odpírána možnost porozumění světu, ve kterém se nachází. Jejich frustrace nepramení ze systému samotného, ale ze skutečnosti, že logika jeho nastavení je vždy zastřená; systém je nepoznatelný, to jediné, s čím se setkáváme, jsou jeho mocenské důsledky, řečeno Derridovým slovníkem: účinky. Pokud jsou Kafkovi hrdinové obětí systému, tak to není proto, že by proti němu rebelovali, snažili se jej zničit nebo narušit, ale spíše z toho důvodu, že nemají možnost mu porozumět.[2] Do podobné pozice přitom není postaven pouze protagonista zmíněného snímku *Postava k podpírání*, ale rovněž hrdinové dalších tuzemských dobových titulů, zmínit lze kupříkladu podobenství Jana Němce *O slavnosti a hostech* (1966). Také v tomto díle hrdinova frustrace vyvěrá z neschopnosti porozumět zákonům světa. Tato úzkost je svého druhu ústředním motivem jak Kafkova, tak Derridova psaní.

Přestože titul *Amerika* žádným způsobem nerozvíjí ani Kafkovu povídku *Před zákonem*, ani její Derridovu interpretaci, ale ani středometrážní film *Postava k podpírání*, tak byla výše uvedená expozice nutná z následujícího důvodu: navzdory skutečnosti, že se snímek Vladimíra Michálka explicitně hlásí ke Kafkovu románu *Nezvěstný*, tak způsob, jakým je adaptován, představuje spíše snahu se od Kafkova románu distancovat, než aby jej věrně reprezentoval. Cílem následujícího výkladu je pak odkázat k hlavním rysům anti-kafkovské četby filmu *Amerika*; toto pojetí je rovněž anti-derridovské. Jisté body daných distinkcí by bylo možné nepochybně postihnout komparativní analýzou; její nástroje by ale dokázaly fixovat pouze způsob, jakým filmová interpretace buď selektuje, modifikuje, nebo přetváří původní Kafkův text. Náš přístup se pokusí zachytit svého druhu hlubší rozpor mezi oběma díly, jehož důsledkem je zcela odlišné – či snad až esteticky protichůdné – působení obou sledovaných děl. Hlavní rozpor totiž nespočívá výhradně v jejich strukturním uspořádání (i když rovněž tento rozdíl je samozřejmě podstatný), nýbrž spíše v tom, k jakému způsobu prožívání recipienta v důsledku vedou. Právě v tomto působení se pak rovněž nachází smysl či význam sledovaných děl. V závěru textu pak představíme argument, podle něhož Michálkova anti-kafkovská interpretace nebyla příznakem nedůsledné adaptační práce, nýbrž byla nevyhnutelná. Z toho důvodu rovněž nebyla nahodilá, nýbrž zcela systematická.

Zrcadlení dvou Karlů Rossmannů: mezi frajerstvím a nejistotou

V úvodních titulcích Michálkova snímku stojí: Inspirováno románem Franze Kafky „Nezvěstný (Amerika)“. Pokud by divák hned zkraje projekce nepřijal tuto informaci, snadno by mohl následně získat dojem, že sleduje adaptaci textu americké drsné detektivní školy. Hlavní hrdina – hraný Martinem Dejdarem, který v první polovině devadesátých let v tuzemském prostředí mohl evokovat rebelské či jinak frajerské figury – získává vizáž neohroženého žánrového protagonisty[3]. Zatímco Kafkův Karel Rossmann je do „jiného světa“ odeslán rodiči, tak Michálkova postava naopak, soudě dle úvodní scény, odchází navzdory doporučení rodičů; jedná z vlastní vůle. Motiv „nedobrovolnosti“ je nutné zdůraznit především: s ním se filmové pojetí rozchází nejvýrazněji. Pokud je literární předobraz naplněn ostychem a nejistotou, která provází cestu do neznámého prostředí (a rovněž jeho pobyt v něm), tak z výrazu a řeči těla filmové postavy vyzařuje vzrušení a odhodlání, očekávání, dokonce snad až vyhlížení budoucího velkého dobrodružství. Michálkův hrdina chce zažít něco jiného, něco nečekaného, něco, co ho vytrhne z šedi, ve které žil doposud; něco podobného chtěla prožít rovněž tuzemská společnost devadesátých let, kterou jako by Michálkův Rossmann měl reprezentovat. Již toto přerámování ústředního charakteru určí způsob, jakým bude následující snímek prožíván: zatímco čtenář se dost možná o svého hrdinu obává (či je na něj přenesena frustrace, kterou zažívá), tak divák naopak předpokládá, že hrdina veškeré překážky překoná s „chlapáckou elegancí“. Pokud je filmová *Amerika* vsazena do žánrového schématu – buď neo-noirového, nebo neo-westernového –, tak vlastně představuje protipól původního Kafkova textu. Ten může být mnohým; ale pouze těžko příběhem nebojácného muže. Jak již bylo naznačeno: filmová ikonografie je nepřehlédnutelná: Michálkův Karel Rossmann má přísný, do dálky upřený výraz, velmi často nasazený kovbojský klobouk, jeho promluvy jsou uvážené, ale zároveň přesně mířené; jeho interakce s ženskými hrdinkami jsou prodchnuty působivou erotickou atmosférou. Ženy mu podléhají, stejně jako on podléhá jim. Řada scén je doprovázena melodramatickou hudbou evokující hollywoodský žánrový film, případně konkrétní okamžiky italských westernů. Divák jako by byl nucen položit si následující otázku: Je toto český sen o Humphrey Bogartovi nebo Clintu Eastwoodovi? Zde je důležité zdůraznit, že se jedná o ironickou otázku už proto, že Michálkův neo-noir či neo-western představuje v některých momentech až úsměvně naivní interpretaci americké tradice. Což nutí klást ještě další otázku: Co vlastně v tuzemských devadesátých letech nebylo naivní? Nebylo kouzlo tehdejšího období spojeno právě se svého druhu naivní zkušeností objevování neznámých,

doposud neprobádaných oblastí či zkušeností?

K rozdílům lze často nejlépe dojít od podobností. Zkusme tak postupovat i nyní. Obě díla sdílí skutečnost, že svět, ve kterém se hlavní ocitá, mu není žádným způsobem nakloněn; v obou případech nad ním dominuje. Protagonistům je v důsledku odepřena možnost, aby svůj osud aktivně ovlivňovali; ten je vždy určen mocenskou silou systému. Systém – případně fikční svět – rozhodne, kde se hrdina dále ocitne; ten se na „své místo“ nikdy nevydá z vlastní vůle. Literární hrdina se stává loutkou. V cyklickém procesu, ve kterém je bez moci svou situaci ovlivnit odesílán z místa na místo, se propadá do hluboké letargie: jako by se z něj vytrácela životní síla; jako by ztrácel víru ve skutečnost, že ještě někdy bude mít možnost běh života ovlivnit. Už nikdy se nebude moci sám rozhodnout, kam se příště vydá, nebo co tam udělá; vyšší silou bude pouze „přesouván“ či „manipulován“. Zatímco se literární hrdina stává obětí chycenou v pasti, tak pro filmového protagonistu je každá nová situace, do které je postaven, především dalším dobrodružstvím, výzvou, příležitostí zažít něco zcela jiného. Pokud v případě literárního Karla Rossmanna recipient sleduje způsob, jakým postava dokáže přijímat svůj neutěšený osud v systémovém soukolí, tak filmový hrdina je prosycen mnohem pozitivnější energií: těší se z dalšího dobrodružství; přestože je jeho pozice pasivní, tak je tato pasivita nejaktivnější, co by jen mohla být. Tím míníme toto: filmový hrdina svou pozici přijímá s vášní, energií, svého druhu nadšením. Coby nietzscheovský hrdina přitakává osudu. Literární charakter je naopak figurou mnohem odevzdanější, distancovanější. Ještě znovu zdůrazněme, že zatímco strukturálně nemusí být situace, v nichž se postavy ocitají, zcela radikálně odlišné, tak jejich estetická působení se vydávají poměrně jiným směrem. Ale ani strukturálně nejsou oba texty totožné. Důležitý rozdíl spočívá například v tom, že Kafka vypráví prostřednictvím dlouhých, vzájemně nepříliš kauzálně provázaných bloků textu, mezi kterými se nachází logickými nástroji nepřeklenutelná mezera. Michálkův snímek se naopak inspiruje mnohem klasičtějším – kontinuálnějším – narativním pojetím. V případě snímku *Amerika* si divák pravděpodobně nepoloží otázku, kterou si kladl ve vztahu k románu *Nezvěstný*: Co se vlastně stalo mezi tím?

Obě díla ale nejsou natolik protichůdná, jak by se mohlo zdát, nelze mezi nimi narýsovat ostrou hranici. Jedná se spíše o dvě vzájemně se zrcadlící série. Nejpůsobivější okamžiky Michálkova filmu proto nepřicházejí v romantizujících žánrových momentech, nýbrž ve chvílích, kdy se v jeho hrdinovi objeví záblesk Kafkovy

postavy. Když se v Dejdarově tváři, především v druhé polovině snímku, několikrát mihne strach, tak jako by tím odkázal k nejistotě a ostýchavosti, kterou je typická literární figura. Aby ale Michálek udržel své žánrové vyprávění koherentní, tak nikdy svého hrdinu nenechá, aby jej strach pohltil, případně uvrhl do dlouhodobé letargie a nejistoty. Onen strach hrdina zakouší proto, aby jej mohl překonat, ukázat svou sílu. Trhlina, kterou v hrdinovi spatřujeme, tak není bodem rozporu, rozpadání se, nýbrž se stává spíše předpokladem vytvoření ještě důslednější charakterové koherence. Navzdory skutečnosti, že rovněž zde je Kafkův model „poražen“, tak těch několik okamžiků, kdy se oba hrdinové protnou, stojí za pozornost. V těchto momentech totiž nejistotu nezakouší pouze hrdina, ale rovněž divák. V tu chvíli jako by byl znejistěn v tom, jaký snímek vůbec sleduje. Tato nejistota je přitom vždy – jak nás učí filosofie Gillesa Deleuze – výzvou k vlastní tvořivé aktivitě. Přestože jsou tyto chvíle v Michálkově filmu spíše vzácné (a celkem snímku spíše popřené či vyvrácené), tak dokážou zapůsobit nebývale silně.

Michálkova deteritorializace Kafky i hollywoodské tradice

Uvedení na scénu dalšího francouzského filosofa nebylo zcela nahodilé. Způsob, jakým Michálek čte Kafku, lze přiblížit způsobem, jakým Deleuze interpretoval autory filosofické tradice. „Dějiny filosofie jsem považoval za jistý druh neposkvrněného početí. Představoval jsem si, že k autorovi přicházím zezadu a dělám mu dítě, které by bylo, a přece by bylo zrůdné. Bylo velmi důležité, aby bylo jeho, protože bylo zapotřebí, aby autor skutečně říkal všechno to, co ho nechávám říct. Ale rovněž bylo nutné, aby bylo zrůdné, protože bylo zapotřebí projít všemi druhy decentrací, posunů, zlomů, tajných vyjádření, které mi dělaly radost.“[4] Poměrně excesivní citát, ve kterém Deleuze interpretaci připodobňuje k análnímu početí, je pro naši úvahu funkční z následujícího důvodu: umožňuje nám adaptační výkon vnímat mimo opozice adekvátního/neadekvátního, přesného/nepřesného, věrného/parazitního; právě odkazováním se k těmto opozicím býval Michálkův snímek často kritizován. Není to přesný Kafka, není to adekvátní neo-noir či neo-western; je to podivný hybrid. Deleuzeho myšlení je bytostně pozitivní: opakovaně zdůrazňuje tvůrčí procesy; svět je v jeho perspektivě nikoliv předmětem, ale spíše procesem produkce jiného a nového, stále se mění, řečeno Kafkovým slovníkem: je proměnou. Michálkova *Amerika* se jeho pojetí nápadně podobá: budeme-li ji vnímat coby Kafkovu adaptaci, tak je to Michálkův film, jenž určí, co bude Kafka říkat. Nikoliv Kafka. Proto není žádoucí tvrdit,

že Michálek Kafku nepochopil, nýbrž jej donutil říci něco jiného; podstatné je pokusit se naladit na vnímání tohoto jiného jakožto jiného, nikoliv coby neadekvátního či dokonce parazitního. Což nás vede ke skutečnosti, že je nemožné status Michálkova snímku ve vztahu ke Kafkově knize vnímat v identitárních kategoriích. Daný film již nelze ztotožnit s Kafkovým textem, ale ani jej od něho oddělit. Jedná se o simulakrum, podobnost, která se ale již nepodobá. Divák by si – jak činili mnozí kritici – neměl onu podobající se podobnost nárokovat. Michálkův snímek není odlišný pouze ve vztahu ke Kafkově románu, ale rovněž k sobě samému. Podobně jako Deleuzeho simulakrum nikdy není tím, čím je. Vždy je něčím jiným.

Ve společné knize s Félixem Guattarim právě o Kafkovi Deleuze zavádí důležitý koncept tzv. menšinové literatury. „Menšinová není literaturou menšinového jazyka. Je to spíše literatura, kterou menšina vytváří ve většinovém jazyce. Prvním znakem je v každém případě to, že jazyk této literatury se vyznačuje vysokým stupněm deteritorializace.“[5] Tento postřeh je důležitý především ve vztahu k žánrovému uchopení Michálkova snímku. Pokud český režisér Kafkův román o bloudícím a dezorientovaném protagonistovi přetvořil v neo-noirový či neo-westernový příběh o neohroženém hrdinovi, který se protlouká neznámým světem, tak touto interpretací neinterpretoval pouze tradici Franze Kafky, ale rovněž tradici amerického hollywoodského žánrového filmu. Přestože Michálkovy postavy říkají velmi podobné věci jako postavy z klasických noirů, přestože se ocitají ve strukturálně velmi podobném světě a příběhu, tak působí zcela odlišně; vibrují zcela odlišně, říkají Deleuze a Guattari. „Slovník je vyschlý. Musí být tedy rozvibrován v intenzitě. Postavit čistě intenzivní používání jazyka proti veškerému symbolickému a signifikantnímu nebo prostě jen označujícímu způsobu.“[6] Michálkova *Amerika* se tak nestává reprezentací amerických žánrů; otevírá v nich něco zcela jiného. Je situována do jejich struktur (tedy většinového jazyka), ale působí v nich takovým způsobem, jakým by v nich původní americké filmy nikdy nemohly působit (toto nové působení je pak působením menšinového, dle Deleuze a Guattariho deteritorializovaného jazyka). Tato jinakost je běžným analytickým jazykem těžko uchopitelná a vyjádřitelná; je fundamentálně unikavým simulakrem. Cílem tohoto textu je v důsledku výzva divákovi: budete-li mít pocit, že Michálkova *Amerika* je naivní interpretací hollywoodské žánrové tradice, pokuste se zaměřit právě na ta místa, ve kterých budete onu naivitu spatřovat, ona místa, která působí jinak, než jak byste na základě amerických vzorů očekávali.

Otevření se právě těmto okamžikům – často logickým jazykem nezachytitelným – je právě otevření se menšinovému jazyku. Podle Deleuze a Guattariho „rozvibrovat sekvence, otevřít slovo k neslýchaným vnitřním intenzitám, prostě nesignifikativní, intenzivní používání jazyka.“[7] Přesně něco takového dělá Michálek, když jeho hrdinové artikulují s přehnanými teatrálními důrazy jak v milostných, tak násilných scénách, nebo když staví kulisy, které nedokážou vytvořit iluzi reálného světa, neboť jejich materiály a konstrukční struktury jsou pro diváka nepřehlédnutelné, nikdy nemizející. Daný princip je navíc dle francouzských filosofů a jejich pozdějších komentátorů explicitně kafkovský: v těchto souvislostech se často poukazuje ke Kafkově pražské němčině: ta nebyla přesná, adekvátní, bezchybná, ale právě proto říkala něco, co by korektní němčina říkat nemohla. Možná tedy není Michálkova *Amerika* „dobrý film“, ale jde o snímek otevírající nečekanou zkušenost. Z těchto důvodů můžeme doporučit zapomenout na normy a další očekávání. Ty dle Deleuze generují pouze prefabrikované afekce, které vždy obíhají v nižších myšlenkových okruzích.

Proč devadesátá léta nepotřebovala Franze Kafku

Michálkova četba je nepochybně dobově podmíněná. Pokud filmařům šedesátých let – jak jsme se pokusili ukázat na příkladu snímku *Postava v podpírání* – Franz Kafka nabídl způsob, jak reflektovat dobový režim, jak jej uchopit coby fundamentálně nesrozumitelný, tak tvorba devadesátých let musela jít nutně jiným směrem: tuzemská společnost se otevřela novému světu, širokému spektru nových možností. Snažila se přivyknout nové situaci, získat novou orientaci, nové jistoty, nové základy. Tomuto naladění odpovídá rovněž koncepce hrdiny: ten se nového prostředí neostýchá, nepociťuje nejistotu, naopak jej vnímá jako novou příležitost. Dobovou fascinaci kapitalismem snímek explicitně vyjádří již v jedné z prvních sekvencí. Když se Karel ptá svého strýce, jak v Americe uspěl, tak ten na svou odpověď položí nebývalý důraz, když řekne, že výhradně vlastní pracovitostí. Zatímco prostředí, z něhož Karel odjel, je chápáno coby místo šedi, tak nový svět je, pokud je člověk náležitě schopný a invenční, zemí mimořádných možností; můžete dokázat cokoliv, můžete měnit svět, být revolucionářem. Tento aspekt film zdůrazní tím, že Karlova otce (muže minulosti) a Karlova strýce (muže přítomnosti) hraje stejný herec, Jiří Lábus. Ale zatímco první působí usedle a sešle, tak druhý je naopak nabitý pozitivní energií, schopností skrze velká rozhodnutí měnit svět. Ale zároveň je člověkem, který se neostýchá, pokud je to

žádoucí, jednat bezcitným, pragmatickým způsobem.

Amerika byla, zejména perspektivou devadesátých let, tak trochu vysněnou zemí. Byla symbolem toho všeho, co bylo socialistickému člověku odepřeno; místem jiných zážitků, jiných produktů, jiných možností, ale rovněž zcela jiných lidí. Dobově podmíněnou neschopnost – či spíše nemožnost – nahlédnout Ameriku realistickým pohledem odhaluje rovněž Michálkův snímek. Vnější svět – zejména v okamžicích, kdy je sledován hlavním hrdinou – je často postaven z kulis, nikoliv z běžných lokací. Tím, že se vizuální koncepce filmu nesnaží tuto stylizovanost zahladit či zastřít, nýbrž ji odhaluje, staví na odiv onen nový svět coby spíše sen než realitu. Důležitá je především skutečnost, že se v obraze kulisy (snová perspektiva) a lokace (realistická perspektiva) prolínají. V důsledku tak dochází k asambláži, nikoliv reprezentaci: divák sleduje svět, který je produktem fantazie, jež v sobě nese realistické stopy. Tímto krokem Michálek již v první polovině devadesátých let odhaluje, že americký svět, pohledem českého člověka, se nutně ukazoval jako cosi nereálného, iluzorního. Přestože se hrdina dostane do celé řady svízelných situací, dokonce se stane obětí bezpráví, manipulace či nespravedlnosti, tak je vždy tím, kdo dokáže vítězit. Z toho nutně vyplývá, že „americká iluze“ je v důsledku pozitivní. Pokud Kafkova vize Ameriky byla spíše noční můrou, tak ta Michálkova je vzrušujícím snem. Závěrečná sekvence je výmluvná. Když hrdina s neznámou dívkou ve svém kabrioletu odjíždí do ztracena, tak zazní slova písně skupiny Lucie: „Nandej mi do hlavý tvý brouky / a bůh nám seber beznaděj / v duši zbylo světlo z jedný holky / tak mi teď za to vynadej“. Česká společnost, minimálně v první polovině devadesátých let, žila svůj kapitalistický sen, i když některým lidem už dost možná začalo docházet, že se jedná pouze o iluzi; ale jen těžko šlo někomu cosi vyčítat. O něčem takovém zřejmě zpívala Lucie, podobně jako natáčel Michálek. Jeho *Amerika* se tak v důsledku neukazuje pouze coby „protisměrná“ četba Franze Kafky nebo naivně entuziastická interpretace amerického žánrového filmu, nýbrž především dobový komentář – zachycení pocitu z příchodu zcela nového světa. V tomto kontextu je pak důležité zdůraznit, že by bylo nespravedlivé vnímat Michálkovu četbu Kafky coby nahodilou, nepřesnou, či ji spojovat se svého druhu nepochopením. Jeho snímek se naopak stal společensky žádoucí či dokonce vynucenou revizí. Devadesátá léta Kafku nepotřebovala. Což neznamená, že jej nepotřebujeme nyní.

Poznámky:

[1] Abychom nevytvářeli dojem falešné kauzality, je na místě zmínit, že Derridova esej vychází z jeho přednášky proslovené v roce 1982. V dalších letech se pak jeho text objevil hned v několika výborech. Proto nelze tvrdit, že se filmaři šedesátých let Derridovou interpretací přímo inspirovali. Zároveň ovšem platí, že Derridův model může poskytnout určitá interpretační vodítka. Ostatně k určité „spřízněnosti“ Derridy a československých tvůrců šedesátých let může přispět skutečnost, že francouzský filosof udržoval s českým disentem v normalizačním období četné kontakty. Koncem roku 1981 byl rovněž krátce v Československu vězněn. Jacques Derrida, Before the Law. In: Derek Attridge (ed.), *Acts of Literature*. New York: Routledge 1982, s. 181–220.

[2] Čeští filmaři šedesátých let se opakovaně vyjadřovali podobným způsobem. Sami se označovali za socialisty, případně levicově smýšlející lidi, ale zároveň dobový, reálný socialismus označovali za zcela nesrozumitelný. Nevěděli, proč je daný systém stále udržován v chodu, když zcela zjevně není žádným způsobem efektivní.

[3] Kafka se v původním textu příliš nezabývá vnějškem svého hrdiny. Ale jeho prožitky, jež popisuje, nejsou prožitky neohroženého hrdiny. Rovněž platí, že Kafkovy práce sledovaly spíše průměrné typy, nikoliv rebely, revolucionáře, dobyvatele či jiné narušovatele stávajícího systémového uspořádání.

[4] Gilles Deleuze, *Rokovania (1972–1990)*. Bratislava: Archa 1995, s. 16.

[5] Tamtéž, s. 35. Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Kafka*. Praha: Herrmann a synové 2016, s. 29.

[6] Tamtéž, s. 35.

[7] Tamtéž, s. 41.