

Hlaváček a Kafka



Neil Stewart

Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Institut für Germanistik,
Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft
n.stewart@uni-bonn.de

SYNOPSIS

Hlaváček and Kafka

The following text represents a chapter taken from my 2019 monograph on the journal *Moderní revue* (Modern Review), which was published in Prague between 1894 and 1925 and significantly contributed to the modernisation of Czech culture at that time. *Moderní revue* strove to overcome the narrow nationalist focus and ethnic segregation that had characterised so much 19th-century literature and art in Bohemia. The editors specifically sought to acquaint their readership with the Decadent trend then en vogue in Western Europe and one of the journal's most important contributors, the poet and graphic artist Karel Hlaváček (1874–1898), has indeed been variously described as a typical representative of that particular brand of Modernism. My close reading of his prose poem *Subtilnost smutku* ('The Subtlety of Sadness', 1896), where a captive 'cretin' is introduced whose extremely refined sensibility has him metaphorically degenerate into a spider, is an attempt to establish in concrete detail what actually is Decadent about Hlaváček's writing, how Decadence in literature may be defined in general terms, and what the application of such a label may tell us about a given text and its place in literary history. In order to do so, I contrast this piece with Franz Kafka's classic story *Die Verwandlung* ('The Metamorphosis', 1912), a thematically comparable work that was written just sixteen years later, also in Prague, but one that cannot be plausibly described as Decadent. In my analysis, I also draw on a famous essay by the French authors Gilles Deleuze and Félix Guattari, who in 1975 presented Kafka and his specific milieu as an example of what they called 'littérature mineure' (minor literature). The assumptions of the two postmodernist critics, controversial and partly outdated as they may be, provide us with some methodologically useful cues, most importantly the systematic connection established by them between the historical-cultural context of turn-of-the-century Prague and specific uses of language. In the end, Hlaváček thus emerges from the comparison as a Decadent writer not so much because of his predilection for certain subjects and motifs (many of which are also to be found in Kafka), but because he has a way of taking things literally, of employing and arranging words, most notably his beloved Gallicisms, as if they were not just arbitrary, symbolic referents, but concrete collector's items: separate and precious objects on public display.

KLÍČOVÁ SLOVA / KEYWORDS

Franz Kafka; Karel Hlaváček; decadence; pražská moderna; *Proměna* / Franz Kafka; Karel Hlaváček; Decadence; Prague Modernism; *The Metamorphosis*.

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366680.2021.1.7>



ÚVODNÍ POZNÁMKA KE KONTEXTU

Následný text pochází z mé knihy publikované v roce 2019 v němčině (Stewart 2019); jejím tématem je český literární a kulturní časopis *Moderní revue pro literaturu, umění a život*, který v letech 1894 až 1925 v Praze vydával bankovní zaměstnanec Arnošt Procházka (1869–1925) za pomoci poštovního úředníka Jiřího Karáska (1871–1951). Tato revue mě zajímá především pro svou roli média kulturní výměny, katalyzátoru internacionalizace a modernizace české literatury a českého umění kolem roku 1900. Vedle kapitol k chronologicko-historickému vývoji časopisu a k jeho multimediální podobě (ilustrace, layout, kompozice) a také oddílů o polemických diskurzích pražské moderny obsahuje studie i esteticko-teoretickou a literárněhistorickou část týkající se fenoménu umělecké dekadence, jenž byl pro *Moderní revue* obzvláště relevantní. Tento fenomén se pokouším uchopit nejprve všeobecně teoreticky, pak historicky (skrže rekonstrukci soudobé české diskuse o tomto pojmu) a nakonec konkrétně textově analyticky. Pro českojazyčný překlad jsem zvolil srovnání básně v próze *Subtilnost smutku* z pera básníka a grafika Karla Hlaváčka a expresionistické a tematicky příbuzné povídky Franze Kafky *Proměna*. V knize jde tedy o závěr kapitoly věnované pojmu dekadence; v jejích předešlých pasážích jsem nejprve shrnul skutečnost, že se v literárněhistorickém pojmání teorie dekadence tradičně objevují dva rozdílné proudy. Do prvního, dlouho a jasně převažujícího lze zařadit komparatistické klasiky, jako je Mario Praz nebo Erwin Koppen (srov. Praz 1930; Koppen 1973), kteří se pokoušeli literaturu dekadence ideologicky vysvětlovat jako protiměšťáckou provokaci a vědomě ji interpretovali obsahově s odkazem na výskyt specifických témat, motivů a topoi. Druhý proud argumentuje formálně-esteticky; toto nazírání začíná u Paula Bourgeta a Friedricha Nietzscheho a pokračuje až k tübingským germanistům v okolí Moritze Baßlera a Gottharda Wunberga a jejich tezi o dekadentní „autonomii lexémů“. „Čím se vyznačuje každá literární dekadence?“ táže se Nietzsche, a odpovídá: „Tím, že život již nepřebývá v celku. Slovo stává se suverénním a vyskakuje z věty, věta nabývá převahy a zatemňuje smysl stránky, stránka nabývá života na útraty celku, — celek není již celkem“ (Nietzsche 1901, s. 26–27; zvládnutě v originále). Baßler a kol. zase vysvětlují všeobecnou „nesrozumitelnost“ moderní literatury fenoménem *fin de siècle* a tím, že s ním nastala „izolace slov, vět, obrazů, ba dokonce celých samotných pasáží“, že došlo k dekadentnímu „odpravení sémantiky“, k postupné emancipaci signifikantů od jejich referenční funkce. Podle tohoto názoru nemá žádná z oněch vybraných exotických a morbidních jednotlivostí, jichž jsou texty Huysmanse, Wilda nebo Schnitzlera plné, pražádnou obsahovou důležitost (Baßler — Brecht — Niefanger — Wunberg 1996, s. 1–4).

Sám se ve své knize — vzhledem k těmto navzájem se vylučujícím, jednostranně koncipovaným alternativám — přikláním k tomu vnímat obsah a formu dekadentních textů v jejich souhře a nahlížení dekadence současně rozšiřuji o nové kritérium, kterým je temporalita. S odkazem na Michaila Bachtina tvrdím, že lze doložit specificky dekadentní chronotop, který implikuje zvýraznění časového momentu přechodu, s tím je bezprostředně spjata propojování dynamicko-progresivních a staticky-regresivních, temporalizujících a zprostorňujících tendencí. Často se pozorovalo, že popis má v literatuře dekadence výraznou převahu nad vyprávěním a že temporální faktory jsou ovládány faktory prostorovými, které aretují běh času



OBR. 1. Karel Hlaváček: *Subtilnost smutku* (autoportrét), 1896, kresba perem tuší, Umělecké sbírky Památníku národního písemnictví.



v jakémsi mezistadiu. Chápáním dekadentního chronotopu jako trvajících přechodných situací umožníme přesněji určit komplexní vztah dekadence k moderně — ukazuje přece na moment dynamického *dobíhání* k nejzazší mezi nového a současně na obavu tento práh opravdu překročit, na efemérní charakter dekadentní modernity, na její anticipaci toho, co přichází, o čem ale sama ještě nic konkrétního neví — a o čem později nebude chtít nic vědět, jak to ostatně ilustrují také pozice, které zastává *Moderní revue* po přelomu století (kdy překvapivě rychle ztrácí napojení na aktuální umělecké dění).

HLAVÁČEK A KAFKA

V pozůstalosti Karla Hlaváčka, který v roce 1898 umřel ve věku nedožitých dvaceti čtyř let, se nalézá tuší kreslený autoportrét, který zobrazuje básníka, jak se proměňuje v pavouka: oči má zapadlé v hlubokých důlcích, na pravé a levé straně hlavy mu narostla dvě kusadla, ruce a nohy se protáhly a zmladily, uprostřed jsou proložené a početně zdvojené; paradoxně ale stále pasují do černého obleku, jemuž se transformace očividně nevyhnula, má tedy čtyři manžetové rukávy a čtyři nohavice. Název *Subtilnost smutku* a datum vzniku kresbu dávají bezprostředně do souvislosti



se stejnojmennou básní v próze z Hlaváčkovy první lyrické sbírky, kde je popsána *duchovní metamorfóza* tohoto druhu.

Většina čtenářů dnes možná zmíněný motiv¹ i spojí s pražským fin de siècle, nikoli ovšem asi přímo s Hlaváčkem jako spíše s Kafkovou povídkou *Proměna*, jedním z neznámějších a nejvíce analyzovaných děl moderní literatury: příběhem nešťastného mladého obchodního cestujícího Řehoře Samsy, jenž se přes noc promění ve hmyz, rodina jej ukrývá, postupně stále více izoluje a týrá a on nakonec přestane jíst a umírá. To, že na tuto intertextuální paralelu sice občas někdo upozornil (srov. Vlček 1986, s. 225), že se jí ale skutečně ještě nikdo nevěnoval, je důkazem problematického separatismu, s nímž se k multietnické a dvojjazyčné pražské moderně přibližovali po dlouhou dobu jak germanisti, tak bohemisti. Přitom je velmi pravděpodobné, že Kafka, který češtinu plynně ovládal, *Moderní revue* znal a příležitostně jistě také četl (i když poukaz Huga Siebenscheina /1947/, že spisovatel a jeho přátelé udržovali s Procházkou a jeho kruhem „srdečné kontakty“, zřejmě neodpovídá realitě) (srov. Nekula 2003, s. 231, a týž 1999, s. 157).² Kafkův raný, nedokončený *Popis jednoho zápasu* (1904/1909) dokonce sugeruje jistý vliv narativní prózy Jiřího Karáska, v níž se porůznu vyskytuje postava nešťastného bezejmenného snílka,³ který se potuluje temnou Prahou a jehož asociativní proud vědomí se sděluje tak, jak je typické pro pozdějšího Kafku, tedy v modu tzv. polopřímé řeči (*erlebte Rede*). Popsané literární paradigma je ovšem právě tím, od čeho se podle všeobecného vnímání německo-židovský autor brzy osvobodil, aby dospěl ke střízlivému, redukovanému stylu, který je dnes považovaný za jeho charakteristikum.⁴ Také odkazy ke konkrétním místům typické pro Karáska (Karlův most, Petřín, Prašná brána, hrad atd.) u zralého Kafky už nenacházíme, i když scénérie v těchto Kafkových textech i nadále zůstává vysloveně pražská a „karáskovská“.

Následující úvahy nejsou zamýšleny jako všeobecný komparatistický *rapprochement* Hlaváčka a Kafky ani jako vyčerpávající srovnání *Subtilnosti smutku* a *Proměny*.

-
- 1 Zdrojem inspirace pro Hlaváčka byly určitě groteskní kresby Odilona Redona, umělce, o nějž se velmi zajímal nejen Hlaváček (srov. Urban 2002, s. 84–88), ale také redaktor a další spolupracovníci *Moderní revue*. Procházka monograficky publikoval o tomto francouzském umělci esej (Kosterka, Praha 1904), Miloš Marten mu věnoval v *Moderní revui* samostatnou esej (Marten 1907). Mezi lety 1904 a 1912 otiskla *Moderní revue* celkem 11 Redonových reprodukcí.
 - 2 Odkazy na to, že Kafka navštívil několik akcí, jichž se účastnili také autoři *Moderní revue*, a že podobně jako Marten jmenovitě znal herečku Smolovou, jsou celkem nespecifické a logicky mají malou výpovědní hodnotu. „Srdečné“ kontakty s Procházkou osobně udržoval jak známo jen málokdo a v tomto případě by tomu navíc bránil ještě i jeho jeho anti-semitský postoj.
 - 3 Nejvýraznějším příkladem je román *Gotická duše* (1900), nalezneme jej ale také např. v rané novele *Stojaté vody* (1895).
 - 4 Srov.: „Při komplexní analýze tvorby autorů kolem *Moderní revue* sice nelze vyloučit např. paralely v motivech, svým způsobem psaní je Kafka ovšem kruhu *Moderní revue* vzdálen“ (Nekula 2003, s. 235; viz také týž 1999, s. 160) — Alfred Thomas zkoumá vztah Kafky k české literatuře tak, že představuje různé její klasiky (Komenského, Němcovou, Nerudu aj.) jako konkrétní textové předlohy k *Procesu* a *Zámku*; konkrétně ke Karáskovi a *Popisu jednoho zápasu* srov. Thomas 2010, s. 85–87.

A už vůbec nejde o to ukázat na další zdroj, který by nám umožnil vysvětlit nevysvětlitelné dění kolem Řehoře Samsy. Náš zájem se soustředí především na český text, a to na jeho specifickou kvalitu jako díla české dekadence: tuto kvalitu bude přitom možné uchopit zřetelněji, když se tento text ocitne v kontrastu s jiným textem, tematicky příbuzným, historicky a geograficky nepříliš vzdáleným, jenž ovšem právě už není chápán jako *dekadentní*.

HLAVÁČEK

Tematizovat Hlaváčka jako exemplárního reprezentanta dekadence je nabíledni, vždyť již Fedor Soldan (1930) jej ve své stále ještě jediné publikované monografii⁵ o Hlaváčkově literární tvorbě představil jako archetyp českého dekadenta.⁶ A samozřejmě se Hlaváčkovo jméno pojí s *Moderní revuí* v jejím *heroickém období* před rokem 1900 obzvláště úzce, protože na rozdíl od Procházky, Karáska, Neumanna nebo Dyka skutečně nikdy nevystoupil z apokalyptické situace přechodu tak typické pro *fin de siècle*. V této souvislosti nás zajímá především pravidelnost, s níž Hlaváčkovy texty utváří zmíněný dekadentní chronotop, a to hned jeho první příspěvky pro *Moderní revue*, báseň *Impromptu* a krátká hororová próza *V rakvi*,⁷ která líčí panické myšlenky zaživa pohřbeného člověka, jenž ovšem na rozdíl od známé předlohy, povídky *Předčasný pohřeb* (1844) Edgara Allana Poea, není vysvobozen: autor jej zanechává na prahu smrti a položeného pod zemí. Hlaváčkova poslední publikace za života, *Mstivá kantiléna* (1898), je poté cyklem básní o povstání holandských gézů v 16. století a pohybuje se neustále mezi perspektivou zobrazující příčiny a nevyhnutelnost (blížící se) revolty a (retrospektivním) nářkem nad katastrofálním vyústěním, které je interpretováno jako nevyhnutelné ztroskotání zřejmé hned od počátku: „[O]h, musilo tak být!“ (Hlaváček 1930, s. 67).⁸ Chvillemi tyto perspektivy navzdory chronologii splývají, zatímco právě skutečné boje, syntagmatické pojítko, které by mohlo celý jakoby synchronní soubor různých scén uvést do konvenčního časového pořadí, básník — což je pointa — nelíčí.

5 Kniha Otto M. Urbana (2002) je věnována výtvarné a kritické činnosti Hlaváčkově, disertace Davida Chirica (1995a) nebyla zatím vydána tiskem.

6 Soldan vysvětluje údajnou Hlaváčkovu typičnost pozitivistickým způsobem pomocí kulturního a historického kontextu jeho doby (Soldan 1930, s. 7–23) a v marxistické tradici speciálně společenskými a sociálními podmínkami (tamtéž, s. 24–57). To působí veskrze logicky, jeho metoda ovšem naráží na své hranice, když se mu nedaří některé fenomény začlenit jako typické. O Hlaváčkově aktivitě v tělocvičném spolku Sokol Soldan míní, že nemá většího významu, než když ten či onen spisovatel hraje ve volném čase tenis (tamtéž, s. 84). A tak literární dílo vztahující se k Sokolu — příslušné básně a eseje přitom činí třetinu vydaného díla! — odbývá jako mladickou nerozvážnost. Kdyby se naše studie věnovala centrálně autoru Hlaváčkovi a ne *Moderní revue*, museli bychom se *Sokolskými sonety* samozřejmě zabývat. Ve vztahu k Procházce a Karáskovi však měl básník své sportovní patriotické spolkové aktivity ze zvyku zapírat.

7 *Moderní revue* 1, 1895, sv. 1, s. 60, resp. s. 126–128.

8 I další citace se drží tohoto vydání, upraveny dále směrem ke dnešnímu pravopisnému úzu.



Subtilnost smutku nakonec vyšla přesně uprostřed mezi výše jmenovanými díly (1896) jako součást cyklu *Pozdě k ránu*, jehož titul opět modeluje dekadentní situaci *bytí mezi*.⁹ V předmluvě se Hlaváček výslovně vyznává z „nezkrotn[é] žízn[ě] po něčem novém, lepším a subtilním“ a také se hlásí k „voln[é] a vsady proskribovan[é] družin[ě] *Moderní revue*“ (s. 10–11). Následuje pak 18 básní veršem a 5 v próze, které volí zčásti relativně podobná témata, jak je známe od Maeterlincka či Verlaina:¹⁰ viola naladěná „co možno nejhlouběji“ (s. 14–15) zní nocí, majolika v pokladnici Medicejských je podnětem k ekfrastickému cvičení (s. 24–25), stejně tak i vášeň anonymního básníka pro „[p]seudojaponerie“ (s. 26–27), smrt klepe na bránu starého kastelu, aby si vzala posledního potomka starého šlechtického rodu (s. 28–30), a setkáme se i s upírem jako „symbole[m] dekadence“ (s. 46). Téměř všudypřítomný je Hlaváčkův oblíbený syžet, *paysage de l'âme*, způsob ztvárnění krajiny, který neodráží vnější realitu, nýbrž rozpoložení mysli pozorovatele. Ve sbírce *Pozdě k ránu* jsou šeré a noční scenérie s načervenalým nebo žlutavě bledým měsícem, „krajin[y] neurčit[é], bez kontur, plující v sinavém a bázlivém světle“ (s. 12), veskrze pozoruhodně blízké krajinám, které maloval v devadesátých letech 19. století básníkův přítel František Kaván.¹¹

Ovšem, že vše zmíněné vypovídá relativně málo o literární kvalitě; Hlaváčková silná stránka totiž nespočívá v neustálém vytváření nových obrazů, ale v jazykové virtuózním ztvárnění úzce koncipovaného repertoáru motivů. Strukturalista Jan Mukařovský v roce 1932 předložil studii metod, pomocí nichž básník ve své lyrice vytváří atmosféru melancholie a stagnace: opakování a paralelismy syntaktického, lexikálního a fonetického druhu, tendence „k jednorázovosti, staticnosti“ a také k tomu popřít „přirozenou dynamičnost“ jazyka, aby bylo lze vypreparovat slovo coby vlastní „základní významov[ou] jednot[ku]“: „Dalo-li se s upřílišením říci o normálním kontextu, že je větou stále rozvíjenou, lze říci se stejným upřílišením o kontextu básně Hlaváčkovy, že je stále opakovaným jedním slovem“ (Mukařovský 2007, s. 259). Mukařovského závěr velmi dobře koresponduje s tím, co také můžeme považovat za základní strukturu v literárním díle našeho autora: Hlaváček, který byl činný i v oblasti výtvarného umění, prezentuje tableau v sekvenčním médiu jazyka tak, že očekávaný lineární pohyb zpomaluje nebo aretuje, tak jak to činí asijské malířky porcelánu v *Pseudojaponerii*, „anémick[é] bytost[i]“, jež „v několika úderech štetce“ do laku zaklínají „bíl[é], [do koptovaných pozadí] vzlétaující[...] kohouty“, jen s tím rozdílem, že Hlaváček ovšem coby básník k tomu právě musí použít „místo barev“, „kontur[y] slov“, „ztaven[é] v hermetické peci svého zjemnělého slohu“ (Hlaváček 1930, s. 26–27). Podobné intermediální konstelace nejsou v literatuře dekadence

9 K této konkrétní struktuře srov. také Chirico 1995a, s. 141–142, 166–175.

10 Báseň *Smutný večer* (Hlaváček 1930, s. 32) je výslovně věnována „Karlů“ (!) Verlainovi, *Sonet* (s. 21) památce Édouarda Dubuse.

11 Ke Kavánovi a *paysage de l'âme* jako klíčovému tématu české literatury a umění kolem roku 1900 srov. Vlček 1986, s. 237–238. Kaván výtvarně adaptoval mezi lety 1897 a 1900 různé texty Hlaváčka a Opolského, Karáskovu lyrickou *Krajinu v modrém* přetavil v akvarel (srov. rukopis „Franta Kaván a *Moderní revue*“ /1943/, LA PNP, fond Jiří Karásek), v *Moderní revui* (3, 1897, sv. 6, s. 5) se naopak představil jako lyrik — krajinářskou básní *Sníh padal na horách*.

tolik rozšířené náhodně, v propojování a kontrastování časového a prostorového umění¹² právě spočívá typické napětí trvajících okamžiků a dynamické chronologie, okamžik a *momentum*.

Poème en prose o proměně v pavouka je jednadvacátým a nejdelším textem v *Pozdě k ránu* (s. 38–44). Jako jediný je tento text dělený do podkapitol. Po „Předmluv[ě]“ (s. 38–39), v níž se čtenář seznámí s protagonistou, „sličný[m] kretén[em]“ (s. 38), následují další informace: Dozvídáme se, že jde o bývalého intelektuála „vybraného a delikátního mozku“ (tamtéž), který vykazuje „[s]klon [...] k pavoučímu charakteru“ (s. 39), a že — také následkem dědičné pohlavní nemoci — „[z]vuky lidské řeči dávno mu vyprchaly z hrdla [...]. [T]ěžký a nádherný slovní aparát [...] se procedil ve velice jemné sykvavky pavoučí“, ve vědomí „se zniveloval k dokonalému porozumění jemným kapricím osmi pavoučích očí a k benevolentním gestům několika párů pavoučích noh“ (tamtéž). A navíc hrdina zřejmě sedí zavřen ve vězeňské cele nebo v pokoji nějakého ústavu a oplakává tam „ztrát[u] svého jediného Přítel[e]“ (tamtéž) — smrt pavouka:

Tady leží ve tmě na fialově průsvitavé jeho dlani — černá skvrna s bílým křížem na zhubeněném zadečku¹³ — a on nad tím, nejsa mocen zvuku ni pazvuku... Oblévá ustrašeně dlouhým pohledem svých rozšířených zornic, jaspisově opalizujících v šeru žaláře, jeho mrtvolu měkkou a dosud vlažnou — jakou ji cítí jeho uzounké a jemné dlaně, dresované v pavoučím pletení. Popelavou pletí¹⁴ jeho sličného obličeje třese tichý smutek [...]. Smutek z jiného života, jiných příčin, smutek krajinek, intimněji nazíraných, převzácný sublimát drobnouckých nálad, smutek prchající lidskému slovu, jež marně uzavírá kompromisy všech známých metod zachytit na svých hrubě skrojených hranách hedvábitě třepený lesk jeho nuance... (s. 39–40).

Po této expozici následuje ohlédnutí dlouhé tři oddíly. První oddíl seznamuje čtenáře s „[n]ezbytný[m] rys[em] z jeho způsobu života“ (s. 40), jímž je kreténova onanie, s ohledem na jeho věznění občas nutná, praktikovaná kvůli slabé konstituci ovšem jen příležitostně. Přitom se ale nejedná, jak Hlaváček prohlašuje, o sexuální výstřednost, nýbrž o „úplné pochopení sama sebe, tiché zbožňování sama sebe v nedostatku jiného smyslného boha“, o „akt [...] cudnosti“ (tamtéž). „[B]ýval[ou] lidsk[ou] surov[ost] a zuřiv[ost]“ (tamtéž) tento až k idiocii rafinovaný *décadent* samozřejmě již dávno nechal za sebou. Následně příběh doplňuje vyprávění o společenství pavouka a kreténa, které se po počáteční nedůvěře vyvine v něco jako přátelský vztah a má za následek „[v]znik jeho utkvělé představy“:

12 K tomuto rozlišení srov. už Lessingovu definici z roku 1766 (Lessing 1980, s. 335–336).

13 Srov. Řehořovu hmyzí mrtvolu na konci Kafkovy povídky: „Podívejte, jak je hubený. Však také tak dlouho nic nejedl. Jak sem jídla přicházela, tak zase odcházela. Opravdu bylo Gregorovo tělo úplně placaté a suché, vlastně teprve teď to bylo vidět, když už je nezvedaly nožičky a ani nic jiného neodvádělo pozornost“ (Kafka 1999, s. 143; také další citáty pocházejí z tohoto vydání, pro něž povídku *Die Verwandlung* přeložil Vladimír Kafka).

14 Všimněme si Hlaváčkovy zvukomalebné asociace „pavoučího pletení“ s „pletí“ a s tím spojené sugestivní arachnomorfizace hrdiny (Hlaváček 1930, s. 39).



Touha po vzduchu (jehož představa nyní jen doširoka modrá ho nejasně rozčilovala), to právě byla, jež před časem uzavřela ono takřka otrocké přimknutí jeho duše, duše inteligenta, k fyziognomii pavoučí, k nizounké duši se symptomem kreténie. Pozoroval s bedlivým intereselem celé dny, týdny, měsíce, roky Pavouka při jeho práci; ukracoval mu ji občas naivními ironiemi, stolovými anekdotami, voltairovskými paradoxy, ba i vtipnými pantomimami, a při tom sbíral úzkostlivě skrovný výsledek jeho každodenní práce a zpracovával ji horlivě svými dresovanými a trpělivými prsty... / Ta myšlenka zarazila se již zdávna s tvrdošíjností do jeho zjemnělého mozku, jenž ztratil veškeru sílu dedukce: napřísti si z pavučin lano tak silné: že by uneslo jeho tělo, tak dlouhé: že by ho sneslo tam na svobodu dolů k tomu melancholickému moři, které slyšel nejasně hučet ve tmách... / Kudy? A sta jiných otázek. Těch pro něho naprosto neexistovalo (tamtéž, s. 41).

Pod nadpisem *Jedna z jeho senzací o Subtilném* (tamtéž, s. 42–43) se dozvídáme, jaké představy se u vězněného spojují se zvuky, o nichž si myslí, že je slyší z dálky, tedy „[g]raciézně vinuté akordy tří prodlužovaných tónů jakýchsi neznámých dechových nástrojů“, předtím již „porcelánové zvonečky“ (s. 38), jakož i – tento motiv se mnohokrát rytmizovaně opakuje (s. 40, 42, 44) – „[ú]pění neznámých moří“ jako „delikátní, dlouh[á], celkem však lhostejn[á] hran[a]“ (s. 42). Tento kretén tuší „tam“, na dalekém pobřeží, „vybranost, důvěrnost, jemnost“ (tamtéž) a halucinuje o různých typických dekadentních syžetech, jako jsou středověká kaple s oživlými figurami madon a podvodní krajiny,¹⁵ než se mu zase připomene realita vězeňské cely. V posledním oddíle se sám uchýlí k hudbě, aby dal průchod svému hoři nad smrtí pavouka, a zpívá, „zbožně otvíraje chorobné bohatství svých tenkých rtů“, svou „[f]éeri[i] nad mrtvolou“, „minuciézní a nádhernou“, „svým altovým, blahoslaveně tichým hlasem“, „v nových rytmech, zachovávajících však loajalitu vymřelých rodů“. K tomu zaujímá pavoukovité držení těla – „ztrnul[ou] p[ó]z[u] polokleče, pololeže“ – tím je symbolická metamorfóza završena (s. 43–44).

Mnohý z výše jmenovaných teoretiků dekadence by si nad tímto textem zamlul radostí ruce. Zcela ve smyslu Gautierově kultivuje Hlaváček jakýsi „sloh [...] složitý“, „plný odstínův a umělostek“, plný zcizených srovnání a synestezí. „[P]odivný[ch] halucinací[...]“ je u něj velká hojnost, „nejneurčitějších obrys[ů]“ rovněž, a ještě více „subtilní[ch] zpověd[í] nervózy“ by se na tak malý prostor už sotva vešlo (srov. Gautier 1919, s. 22). Ztvárnění arachnofilního kreténa je bezesporu výsměchem všem morálním a utilitárním ideálům maloměšťáckého *common reader* v koppenovském smyslu, jakýmsi „políčkem“ (Koppen 1973, s. 66–67), Bourget a Wunberg by zase asi odkázali na skutečně velmi silně exponovaný status, který má v *Subtilnosti smutku* specifická skupina lexémů, totiž nápadně časté galicismy. Titul této básně v próze, v němž se střetává afektované francouzské cizí slovo s českým slovem naprosto běžně užívaným, exemplifikuje kontrastní strukturu, kterou autor v celém textu zeširoka a systematicky buduje: Zatímco domácí slovní zásoba skutečně podléhá monotonizačním metodám popsaným Mukařovským (opakování, asonance, paralelismy), chovají se výrazy jako „féerie“, „minuciézní“, „loajalita“, „halucinace“, „intimní“, „naivní“, „delikátní“, „kaprice“, „sublimát“, „nuance“, „krédo“, „senzace“, „fixní idea“, „konver-

15 K tomuto motivu v dekadentní literatuře srov. všeobecně Pierrot 1981, s. 235–237.



gentní“, „finesa“, „diskrétní“ nebo „profánní“ nejen autonomně, nýbrž dokonce až exhibicionisticky: objevují se místy odsazeny a v kurzívě a v úvodní básni v *Pozdě k ránu* už jako by pochodovaly v pařížské kankánové formaci, když lyrické já prohlašuje: „Chytit vše sublimné, tajemné, anémické a bázlivé v delikátní mystifikaci, v ironii a hřejivou intimitu — rozšlehnout v několika příbuzných duších krátkou modlitbou mága,¹⁶ tu vzácnou a tajemnou náladu, zakletou ve dvě slova: *pozdě k ránu* — to jest má doména, mé *raison d'être*“ (Hlaváček 1930, s. 12–13). Preciozity podobných pasáží si všimli už Hlaváčkoví současníci a kriticky ji odmítali jako afektované pozlátko typické pro *Moderní revui*,¹⁷ jako nápodobu zahraničních předloh a provokativně demonstrativní pohrdání domácí literární tradicí.

Děj *Subtilnosti smutku* ve skutečnosti lze relativně koherentně vykládat jako alegorické ztvárnění kulturní situace v Čechách kolem roku 1900, popř. jako Hlaváčkovu chápání této situace.¹⁸ Degenerovaný protagonista, strnulý v jediné póze, samozřejmě reprezentuje hypersenzibilního básníka, předení je starou metaforou pro produkci *textu*. Právě příměr dekadentních literátů k pavoukům, popř. jejich děl k pavučinám, se v tehdejšímu tisku objevuje často, někdy je relativně neutrálně míněný, jindy má pejorativní nádech.¹⁹ Běžnou výtku sociálně neproduktivní sebestřednosti Hlaváček koncentruje do obrazu masturbace. Odloučenost od moře — geografická skutečnost — má jako motiv v českých kulturních dějinách jistou topickou kvalitu, sugeruje zde provincialitu a izolaci.²⁰ Moderní umělec je odkázán na podněty ze zahraničí, které k němu zaznívají z dálek, proto kreténovi vane „[t]eplý vítr cizí inspirace“ (s. 38) kolem čela a „vlažný muskátový odvar“ (s. 40), který ze sebe vydobývá, je jako takový sekundárním produktem. Pavučiny, které by ho měly unášet do dálí, pouze sbíral a dále zpracovával, a proto trpí pod „celou tíh[ou] svého egoismu“ (s. 42), jeho imaginární člun nemá vesla, takže se vlastními silami nepohne z místa (s. 38). „[P]ust[é] břeh[hy] pod věčným šerem“ (s. 42), na něž se utíká ve svých halucinacích o subtilném, by mohly coby severský *setting* odkazovat na skandinávské programové

16 Jako „mág“ („mage“) se stylizoval francouzský spisovatel Joséphin Péladan.

17 Srov.: „Delikátní“ a „subtilní“ [...] jsou slova *Moderní revue*“ (dle Chirico 1995a, s. 95).

18 Srov. Will 2015; k metapoetické dimenzi knihy *Pozdě k ránu* srov. také Chirico 1995a, s. 143–152.

19 Srov. např. text *Glosa k dekadenci*, který Arnošt Procházka roku 1894 publikoval pod pseudonymem „Gabriel Moton“ v *Literárních listech* (15, 1893/1894, č. 7, 16. 3. 1894, s. 115–116), dále také Šaldovu stať *K otázkě dekadence* (otištěna v *Rozhledech* v dubnu 1895; Šalda 1950) nebo referát Jana Herbena o divadelní premiéře *Intimního volného jeviště* (in *Čas* 10, 1896, č. 11, 14. 3., s. 165–167; šifra J.). Ještě v nekrologu za Arnoštem Procházkou označil Šalda zemřelého jako „skribentsk[ého] pavouk[a]“ (Šalda /1925//1963) a Stanislav Kostka Neumann nazývá Karáska ve svých *Vzpomínkách* (1948, s. 140) „duch[em] příliš jednostranný[m] a subjektivní[m], pavouk[em], jemuž se vždy nejlépe dařilo v jeho bizarní pavučině“.

20 Je známo, že se William Shakespeare ve své hře *Zimní pohádka* dopustil zeměpisného faux pas, když je malá Perdita vysazena u „pustých českých břehů“ (Shakespeare 2001, s. 56). Groteskni satira Karla Čapka *Válka s mloky* (1936) tento starý motiv aktualizuje s černohumornou pointou: když mloci bažící po světovládě (reprezentující německé národní socialisty) už téměř potopili veškerou pevninu, je pozorován také ve Vltavě první exemplář tohoto mloka: Čechy mají konečně své spojení s mořem!



momenty v *Moderní revui*, na Norsko a manžele Przybyszewské, „[p]orcelánové vížky intimního formalismu“ (s. 38) možná na autorovu zálibu v asijském umění. Pochmurná a zastřená realita naopak označuje český *status quo*, jak jej Procházka ve stejnou dobu představil v *Almanachu secese*,²¹ a pokud bychom celou, v níž hrdina sedí, interpretovali jako narážku na často zmiňovaný habsburský „žalář národů“, dostala by *Subtilnost smutku* ještě i národně politický podtón.

KAFKA

Hlaváček by byl podobně bezprostřední alegorický výklad svého díla jistě odmítl a odkazoval by se (jako pravý symbolista) na neuchopitelnou rozmanitost a čistou sugestivitu kompozice. Text skutečně není třeba zužovat pouze na zmíněnou interpretaci. Že k této interpretaci ovšem vyzývá²² a relativně bez odporu ji umožňuje, se ukáže, když jej srovnáme s Kafkovou rizomatickou povídkou, která nenabízí žádné přímé přístupy tohoto typu a dodnes se s udivujícím úspěchem brání hermeneutickým výkladům. Už soudobí čtenáři ostatně posílali autorovi kvůli nesrozumitelnosti *Proměny* výtky dopisem a dožadovali se vysvětlení, jako jistý Dr. Siegfried Wolff z Berlína Charlottenburgu 10. dubna 1917: „Pane! Celé měsíce jsem se rval s Rusem a ležel v zákopech a nehnul jsem při tom ani brvou [...]. Ale teď jsem bezradný [...]. Jen Vy mi můžete pomoci; musíte tak učinit, protože Vy jste mi ten problém nadrobil“ (cit. dle Binder 2004, s. 7). Ne náhodou vyjadřuje tuto zoufalost nad nemožností jednoznač-

21 Srov. kapitolu v mé knize, která předchází zde otištěnému textu; tam analyzuji mj. i Procházkův esej *K poslední fázi české poezie*, doslov k *Almanachu secese* (1896).

22 Domněnku, že Hlaváček svou báseň v próze koncipoval jako metapoetickou alegorii a komentář k pražskému literárnímu dění, podporuje také fragment, který se dochoval v archivu, ale nebyl nikdy publikován (úryvky cituje Chirico /1995b, s. 146/). Autor dodává tři další krátké kapitoly, které pokračují v ději *Subtilnosti smutku* a zcela zřetelně reagují na negativní kritiku, jíž se dostalo sbírce *Pozdě k ránu* v Herbenově *Času* a také od F. V. Krejčího (tvrzení básníka v jeho „Nov[é] nutn[é] informační předmluv[ě]“, že tyto reakce — „zmetek, s nímž každá seriózní literární debata je zhola nemožnou“ — předvídal a „Subtilnost smutku II“ již napsal s předstihem, je velmi nevěrohodné): po smrti pavouka zůstane kretén sám, ale nyní jej mučí jiný halucinativní obraz, „černá silueta [...] upomínající hlavou, vraženou mezi ramena, na hydrocefalus jednoho dávno známého magistrátního úředníka, a malá titěrná postavička s vodnatelnýma rukama jednoho literárního kritika [...] realistického týdeníku. Týdeník byl vydáván v jakémsi [...] stověžatém prý městě [...] a nesl jméno, jež v podivné té řeči znamenalo asi tolik jako: Tempus“ a také nová *idée fixe*: „přijítí v přátelský rozhovor s úředníkem a s kritikem“. Skutečně se podařil zapříst rozhovor a kritika *Času* rovněž proměnit v pavouka: „Časté rozhovory o věcech úžasně delikátních a legendy ze života mého bývalého zesnulého přítele Pavouka I působily na něho měrou zázračnou, takže naposled stal se díky dědičným dispozicím novým Pavoukem II a dával vláčnou a pružnou pavučinu“. Neočekávané *happy ending*; kretén ovšem vždy věřil v dobro v recenzentovi a na usmíření: „[U]ž podle atavismu mohl souditi, že také on je stížen dědičným blbstvím a má tak dispozici státi se konformním — a jen o to se jednalo: měl-li by, přicházejí z lidského světa, pro jeho pavoučí charakter dosti jemné distinkce, aby ho stále neurážel“ (Chirico 1995b, s. 146).

ného výkladu Kafkových textů i soupis příslušné vědecké literatury s titulem *The Commentators' Despair* (Corngold 1973).

Stejně jako Hlaváčkova onanujícího kreténa nelze ani Řehoře Samsu označit za epického hrdinu v tradičním slova smyslu, ani on není zářícím rytířem či mladistvým milovníkem: už před proměnou byl vskutku průměrným člověkem, žádný intelektuál a sotva nějaký „přítel žen“ (Kafka 1999, s. 107) jako prokurista firmy, u níž pracuje. Občas se ale ve tmě bezesných nocí vrací k „pokojsk[é] z jednoho hotelu na venkově, mil[é], letm[é] vzpomín[ce]“ a k „pokladní z jednoho kloboučnictví, o niž se vážně, avšak příliš váhavě ucházel“ (s. 132), a také si pěstuje latentně fetišistický vztah k dámě na obrázku z časopisu s „kožešinovou čapkou a kožešinovým boa“, který si vystříhl a pověsil v pokoji (s. 93) a který „blahodárně působil[...] na jeho rozpálené břicho“ (s. 124). O „vybraném a delikátním mozku“ není u Kafky nikde řeč, francouzština hraje v Samsově rodině jen tu roli, že sestra navštěvuje večerní jazykový kurz, „aby snad někdy později dostala lepší místo“ (s. 129). Proměněný nespřádá plány na útěk jako Hlaváčkův kretén, „fixní idea“ místo toho ovládá jeho tyranského otce,²³ představa, „že Gregor musí co nejdříve k sobě do pokoje“ (s. 110). Věznův zrak se zhoršuje, a tak z okna vidí pochmurné, typicky hlaváčkovské panorama a má dojem, „že hledí z okna do pustiny, kde spolu k nerozeznání splývají šedavé nebe a šedavá zem“ (s. 118). Ačkoli sám není umělcem, cítí, že ho hudba přitahuje, a tak ho sestřina hra na housle přiměje dopustit se fatální chyby, když opustí úkryt svých čtyř stěn (s. 136–138).²⁴ A stejně jako protagonista v *Subtilnosti smutku* také on pozvolna ztrácí schopnost mluvit: „Gregor se zděsil, když uslyšel hlas, jímž odpověděl, nepochybně svůj dřívější hlas, do něhož se však jakoby zezdola mísilo jakési nepotlačitelné, bolestné pípání, které slovům ponechávalo jejich zřetelnost pouze v prvním okamžiku, natolik však rozrušilo jejich doznění, že člověk nevěděl, jestli dobře slyšel“ (s. 96).

Kafkův protagonista se od svého českého protějšku liší samozřejmě zásadně tím, že doslova mutuje ve zvíře, zatímco ten druhý se pavouku jen podobá více a více než dříve. Ale v tom jádro věci nevězí. Podstatné je, že Řehoř Samsa původně neměl pražádný „[s]klon [...] k [...] charakteru“ hmyzu a že byla přerušena korespondence

23 Hlaváčkův hrdina zdědil od svého zemřelého otce pohlavní nemoc, ale také umělecké zaměření (Hlaváček 1930, s. 40).

24 Protože Kafka Řehořovu identitu v různých fázích děje a také vztah vnitřní bytosti k vnější podobě nikdy zcela konkrétně neurčuje, má otázka „Byl zvířetem, že ho hudba tak uchvacovala?“ (Kafka 1999, s. 137) na tomto místě něco příznačného. Tato krátká nenápadná věta pointovaně propojuje základní otázky textu na malém prostoru a je přitom nejen perspektivně, ale i sémanticky dvojsmyslná. Jednak zůstává vzhledem k modu polopřímé řeči otevřená, jedná-li se o náhled zvnějšku a komentář vypravěče (je tento hmyz tam zvířetem, že se ho hudba tak dotýká?), nebo o vnitřní perspektivu, otázku, kterou si klade Řehoř sám (jsem zvíře, že se mě hudba tak dotýká?). Na druhé straně mohou být zamýšleny dvě diametrálně odlišné výpovědi, buď: Řehoř nemůže být zvíře (navzdory jeho vnější podobě), neboť pak by se ho hudba tak nedotýkala, nebo: nechat se tak dojmout hudbou (a dovolit si tak neuváženě vyrazit kupředu) se může stát pouze zvířeti ovládanému pudů, lidský rozum tedy — jak se zdá — již Řehoř ztrácí. Přísně vzato lze vyčíst z této věty ještě jeden význam, připustíme-li, že lze spojku „da“ (jinak je tomu u „dass“) chápat nejen kauzálně, nýbrž také temporálně, tedy např.: Je on/Jsem já zvířetem ve chvílích, když se ho/mě hudba tak dotýká? (Příznávám, že jde o trochu násilné čtení.)



mezi výchozím stavem a konečným výsledkem, která je pro příběhy o metamorfóze typická. V Ovidiově antickém díle, archetypu tohoto žánru, bohové přece neustále smrtelníky ontologicky degradují pro jejich přestupky a výsledek proměny ilustruje podstatu přestupku: pyšná přadlena Arachné se promění v pavouka, divoký král Lykáón ve vlka, z krasavce Narkissa se stane květina, z upovídané nymfy Échó čistá ozvěna (Ovidius 1969, s. 162–167, 16–18, 88–95). Transformace se tak rovná pointovanému shrnutí oběti v jednu jedinou vlastnost, v její kvalitativní esenci, tyto mýty o proměnách jsou tudíž vlastně narativizovanými, tj. v časový průběh přeloženými metaforami.²⁵ Moderní obchodní cestující naopak nemá žádnou podobnou oporu v nějakém myticky uzavřeném modelu vesmíru, jeho sekularizovaný svět již není transparentně čitelný, hodně věcí v něm nelze vysvětlit, mnohé je absurdní. Nové tělo zrovna nenaznačuje, co Řehoř ve svém dosavadním životě udělal špatně, jeho transformace nepřipouští žádné úvahy o jeho vnitřním světě, a právě i proto je tento text tak nepřístupný konvenčnímu chápání: Pokud už vůbec, měli se v parazity změnit právě rodiče a sestra (všichni tři léta žili z jeho práce a pozvolna setřásají svou letargii, až když jejich životel náhle není schopen celou rodinu živit).

Je příznačné, že Kafka onu metamorfotickou nevidanost jako takovou vůbec nelíčí; nejde o transformaci, nýbrž o její následky, přičemž velkou část rozrušení způsobuje strážlivý způsob, jakým se o těchto následcích vypráví, ten je také v podivuhodném kontrastu k stylistické preciozitě Hlaváčkově. Ať se již tomuto hrdinovi konkrétně přihodilo cokoli, ukrývá se to před onou známou počáteční větou: „Když se Gregor Samsa jednou ráno probudil z nepokojných snů, shledal, že se v posteli proměnil v jakýsi nestvůrný hmyz“ (Kafka 1999, s. 93). Kafku by asi nikdy nebylo napadlo svůj syžet namalovat. Už myšlenka, že by se ilustrátor zvolený pro první vydání *Proměny* mohl pokusit vyobrazit ono monstrum, ho přiměla napsat vydavateli dopis plný obav: „To ne, prosím to ne! [...] Ten hmyz není možné nakreslit. Nelze ho ukázat ani zdálky“ (Kafka 1966, s. 136). Proč ne? Protože nejde o opravdový „hmyz“! V textu samotném Kafka konsekventně upouští od tohoto označení, stejně tak nepoužívá slova jako „šváb“, „brouk“ nebo jiné pojmy, které by přesně označovaly konkrétní zvířecí druh, a určovaly tak reálný zoologický referenční objekt. Místo toho Kafka užívá německé slovo „Ungeziefer“, jde tedy o sémantickou ne-bytost, která je (analogicky jako např. u německého slova *Unkraut*, tj. „plevel“) definována paušální negací, lingvisticky vyčleněna z oblasti předmětů vůbec hodných samostatného pojmenování. Není náhoda, že se negativní prefix „un-“ v první větě povídky vyskytuje třikrát v podobě aliterace. Současně se nedozvídáme, že se Řehoř proměnil (*byl proměněn*), v takovém případě bychom se mohli ptát po příčině a původci proměny, nýbrž že sám sebe již *shledal zcela proměněným*. Obzvláště drastický případ existenciální vrženosti — a přirozeně šok. „V této úvodní větě,“ komentuje Gerhard Neumann, „se skrývá stejný strukturní model jako v počáteční větě románu *Proces*:²⁶ ta věta má status, který přece vyžaduje znát předešlý příběh; a uvádí na scénu vyprávění, spouští narativní dynamiku, která je tímto statusem — zmíněným stavem, shledal se již proměněným — teprve vyprovokována. Téma tohoto příběhu o proměně je přitom jen jediné: totiž šok,

25 Srov.: „Ze slova je v metafoře se stane slovo stane se v metamorfóze“ (Schmidt 2006, s. 234).

26 „Někdo musel Josefa K. pomluvit, neboť byl, ač neprovedl nic zlého, jednou ráno zatčen“ (Kafka 1997, s. 7).

který je zapříčiněn naprostým vypadnutím z příběhu, který je správně uspořádán a lze ho vyprávět“ (Neumann 2006, s. 258).



MENŠINOVÁ LITERATURA

Budeme-li se držet teze Gillesse Deleuze a Félixeho Guattariho z jejich známé kafkovské studie (1975), je v Kafkově případě jakékoli zdání, že se jedná o příběh, který je uspořádán a lze jej vyprávět, nutné považovat za pouhý povrchový fenomén. Podle těchto Francouzů ve svých textech „Kafka záměrně zabíjí každou metaforu, všechnen symbolismus a význam i veškerou designaci. Metamorfóza, proměna je protikladem metafory. Není žádný přímý ani obrazný smysl, je jen distribuce stavů ve vějíři slova“ (Deleuze — Guattari 2001, s. 41). Co se nabízí oku čtenáře, dle nich není verbální prezentace koherentního děje, za nímž by se skrýval hermeneuticky zjistitelný význam, ale „jen jeho kostr[a], papírový obrys“, z nichž je mlčky stahován smysl (tamtéž, s. 38): „Kafku zajímá čistá intenzivní sonorní matérie, vždy vztažená ke svému zrušení, deteritorializovaný hudební zvuk, výkřik, který uniká významu, kompozici, zpěvu, řeči, unikající sonorita, která se vymaňuje ze stále příliš signifikantního řešení“ (tamtéž, s. 12).

Ideálním případem této živoucí výrazové matérie, která — osvobozena od tlaku významu — už hovoří jen sama za sebe, je právě neartikulovaný zvířecí zvuk, a protože Kafkova psychická „linie úniku“ (*ligne de fuite*) z tísnivé rodinné, kulturní a profesní situace vede tímto směrem, jak se domnívají Deleuze a Guattari, jsou v podstatě všechny jeho povídky příběhy o zvířatech, i když zvířata přímo všude nevystupují: „Ve svém pokoji Kafka provádí stávání-se-zvířetem, to je bytostný předmět povídek“ (tamtéž, s. 65). Proměna ve zvíře má pro něj něco utopického, znamená proniknutí do světa z čistých intenzit, kde se všechny formy rozplývají a kde už zůstávají pouze asignifikantní znaky (tamtéž, s. 24); je spisujícím experimentátorem, „který tak přestává být člověkem a stává se opicí, broukem, psem nebo myší; stávání-se-zvířetem, stávání-se-nelidským, protože zvířetem se člověk vskutku stává skrze hlas, skrze zvuk, skrze styl, a především díky střídmosti“ (tamtéž, s. 15). Oproti verlainovskému adeptu Hlaváčkovi („Především hudbu!“, Verlaine 1958, s. 23) nemůže v tomto projektu mít žádná organizovaná melodie trvání, jako řeč smyslu je „destruktivní linií“ (Deleuze — Guattari 2001, s. 38) přetržena tím, že Kafkův Řehoř pípá, myši pískají a opice kašlou, tím, že klavírista nehraje a „Zpěvačka Josefína“ nezpívá.

Deleuzova a Guattariho analýza těchto „schizoidních momentů“ byla v kafkovském bádání samozřejmě vždy trochu kontroverzní. Pro nás je zajímavá především kvůli argumentaci, pomocí níž se vyvozují popsaná charakteristika z historických podmínek převážně české Prahy přelomu století. Jako německý Žid v české diaspoře náležel Kafka současně ke dvěma menšinám — byl geograficky a kulturně takříkajíc dvojitě „deteritorializovaný“ — a jeho dílo proto může posloužit jako příklad toho, co oba pařížští poststrukturalisté nazývají „menšinovou literaturou“: „Menšinová literatura není literaturou menšinového jazyka, je to spíše literatura, kterou menšina vytváří ve většinovém jazyce“ (tamtéž, s. 29). Podle Deleuze a Guattariho se jedná o typickou emancipační strategii podobných „menšinových“ autorů (např. také Ira Becketta), že svůj velký literární jazyk aktuálně specificky „zvláštn[ě] menšinov[ě] používají“, což



je odlišuje od obecného standardu, že kultivují své „vlastní nářečí“, že píše „jako pes, který si hrabe pelech, jako krysa, která hloubí doupě“, „(sr. co v jiném kontextu dnes provádějí černoši s americkou angličtinou)“ (tamtéž, s. 30–34).²⁷ Tzv. pražskou němčinu charakterizují jako umělý jazyk utvářený inzulární situací jeho mluvčích, jako jazyk odtržený od mas, jako „jaký[si] ,papírový[...]‘ či umělý[...] jazyk[...]“ (tamtéž, s. 30), „vyschlý jazyk, promíšený s češtinou a jidiš“ (tamtéž, s. 38), jako idiom, pro nějž je mj. typické nekorektní užívání předložek a vztažných zájmen, mimo jiné i používání „univerzální[ch] sloves[...]“ (jako „geben“ místo „setzen“, „stellen“ nebo „legen“) stejně tak vršení adverbíí, vše „znaky jazykové chudosti“, s nimiž se v Kafkových úmyslně stroze formulovaných textech setkáváme (tamtéž, s. 42, 43). A ačkoli tuto konkrétní lingvistickou analýzu můžeme považovat mezitím už zcela za vyvrácenou,²⁸ je popis literárních postupů u Kafky, který nám Deleuze a Guattari poskytují, stále zajímavý: Kafkovi současníci Meyrink nebo Brod svou němčinu zpravidla obohacovali o rozličnou symbolistickou a kabalistickou ezoteriku, on naopak „si velmi rychle osvojí, či spíše objeví druhý způsob. Pražskou němčinu je třeba vzít takovou, jaká je, i s její chudobou. Pokračovat v deteritorializaci... se vši střídmostí. Slovník je vyschlý, musí být tedy rozvibrován v intenzitě“ (Deleuze — Guattari 2001, s. 35).

Voilà. Ale co mohou tyto kategorie vypovědět o Hlaváčkovi, který přišel na svět devět let před Kafkou a zhruba pět kilometrů vzdušnou čarou od jeho rodného domu, který rovněž náležel k pražské moderně, ovšem k její jiné etnické frakci? Že by *Subtilnost smutku* byla jazykovou kostrou osvobozenou od vši smyslové reference a vibrující čistou intenzitou, asi nebudeme chtít tvrdit. Pro dekadenta neznamena proměna ve zvíře v žádném případě „právě vytvořit pohyb, vytyčit únikovou linii v celé její pozitivitě, překročit práh“ (tamtéž, s. 24), protože on práh k asignifikanci prostě nepřekračuje (také známý a v *Moderní revui* tolik oceňovaný Munchův obraz Hlaváček nechápal, jak se zdá, radikálně expresionisticky jako *křik forem a barev*, nýbrž jako mediální *ztvárnění křičícího člověka*; jeho ilustrace k Procházkově básni *Vyhnanec /1897/* — tímto obrazem inspirovaná — *reprezentuje* tematizovanou sexuální frustraci pomocí *symbolických prostředků*).²⁹ Hlaváčkův referenční a vůbec ne strohý, nýbrž emfaticky hyperkulturní styl se mnohem více podobá tomu, co Deleuze a Guattari výše říkají o starších zástupcích „*école de Prague*“, kteří se snažili jazyk „obohatit, ze všech možných zdrojů [ho] naplnit symbolismem, oneirismem, esoterickým smyslem, skrytým označujícím“ (Deleuze — Guattari 2001, s. 34). Tato jakoby *kreolizovaná* směs češtiny a francouzštiny, již ve své básni v próze Hlaváček užívá a jejíž heterogenitu ještě navíc graficky podtrhuje používáním kurzivy a svévolným psaním kapitálek, odpovídá představě „znaků menšinové literatury“ dokonce ještě o mnoho zřetelněji než vše, co kdy napsal Kafka: o tomto jazykovém chování lze přinejmenším se stej-

27 Tyto obrazy kopání, hrabání a podkopávání — tedy subverze — jsou u Deleuze a Guattariho motivovány mj. slovní hříčkou: homofonie francouzského „(littérature) mineure“ a „mineur“ ve smyslu pionýr při obléhání, kopáč šachet, sapér.

28 Kafkova psaná němčina v žádném případě není nějak specificky pražská a „pražská němčina“ není žádnou přesně definovatelnou varietou. Také metafora „jazykového ostrova“ neodpovídá historické realitě (srov. Nekula 2003, s. 81–88).

29 Tento Hlaváčkův obraz a jeho vztah k Procházkově básni analyzuji v jedné z pozdějších kapitol své knihy (srov. Stewart 2019, s. 359–365).



ným oprávněním tvrdit, že v něm Hlaváček hledá „své zaostalosti“ a „svůj vlastní třetí svět“, mlžná krajina, kterou vždy tak umně evokuje v monotonizující češtině, to „pozdě k ránu“, by takto viděno nebylo ničím jiným než jeho minoritně-literární vlastní „pouš[tí]“ (tamtéž, s. 33, 34). Ovšemže je Hlaváček jako zástupce své literatury jiným způsobem „menšinový“, než jak o tom mluví Deleuze a Guattari ve vztahu ke Kafkovi. Používá totiž jazyk české většiny, a nelze jej tedy ve vlastním slova smyslu považovat za „deteritorializovaného“. Hlaváček se naopak sám deteritorializuje tím, že k poměrování své domovské kultury — v souladu s obecným programem *Moderní revue* — nepoužívá jejích vlastních provinčních měřítek, ale srovnává ji s kulturou francouzskou a *zlatou slovanskou* Prahu demonstrativně posouvá ven ze symbolického centra „národního obrození“ na celoevropskou periferii.

SLOVO A DOSLOVNOST

Přes vše řečené zůstává slovo, jak jsme již řekli, pro Hlaváčka coby sémantické médium principiálně intaktní, i když se „na svých hrubě skrojených hranách“ mnohdy dovede vzepřít, i když někdy vyžaduje cizojazyčných dodatkových modulů, hudebního doprovodu nebo jiných „kompromis[ů]“, i když ho je možné občas užívat pouze nepřímým způsobem, sugestivně či jako symbol. Paralelismy a opakování doložené Mukařovským jako takové přece ještě neruší označovací moc slova, jeho status coby „základní významové jednotky“ naopak pozvedají. Hlaváček mnohá slova vystavuje jako šperky,³⁰ v jistém smyslu je oslovuje jako věci — a bere tyto věci podivuhodně doslova: hned několikrát dochází k tomu, že cituje konkrétní formulace z kulturně-teoretického diskurzu a že je literárně zpracovává. Z polemické sebeidentifikace kritiků Baju a Bourgeta s holandskými gézy rozvíjí historické téma *Mstivé kantilény*, kde také mj. naráží na nepřátelskou poznámku kritika F. V. Krejčího, že ušlechtilá slabost českých dekadentů má svůj původ mnohem více v „hladu“ než v omrzelosti či *ennui*.³¹ Syžet *Subtilnosti smutku* mohla motivovat rovněž rétorická přirovnání k pavučinám ve fejetonech Procházky, Šaldy nebo Herbena.

Tato — při veškerém vzývání synestezie a „gesamtkunstswerku“ — nápadná soustředěnost na jednotlivá slova, která jsou na jiném místě seskupena, vyleštěna a v řadách včleněna do vlastního textového aranžmá,³² se markantně odlišuje od Kafkova

30 Srov. také poukaz Dietera Kafitze (2004, s. 140), že u Gautiera, Baudelaira, Hofmannsthal a či Georga lze nalézt „mnohé doklady“ pro „chápání básnickových slov jako drahých kamenů sui generis“.

31 „[M]oje ústa chabá / Vám vyčtla, že jste spíše hladem nežli nudou slabá“, čteme v úvodní básni (Hlaváček 1930, s. 53), Krejčího komentář byl součástí recenze *Almanachu secese* (in *Rozhledy* 5, 1895–1896, č. 7, 1896, s. 430–443, cit. s. 441).

32 Tendence k inscenaci a *konceptualizaci* u Hlaváčkových postupů vynikne ještě silněji, pokud uvěříme tomu, o čem hovoří Karásek ve *Vzpomínkách* (1994, s. 169–172), totiž že básník údajně francouzštinu neovládal aktivně ani pasivně a při četbě Verlainea, Dubuse aj. byl zcela odkázán na jejich překlady. Jeho vztah k slovnímu materiálu by byl tudíž navýsost zprostředkovaný, každé jeho nerefléktované, pouze referenční užití téměř vyloučené. Urban (2002, s. 26) ovšem zpochybňuje pravdivost Karáskových slov pomocí dobrých argumentů.



lakonismu a je pro dekadenci vesměs typická. Gayatri Spivak se např. pokusila definovat „dekadentní styl“ jako specifický modus označování tím, že ho na jednu stranu ohraničila od každodenních komunikativních konvencí, které vychází z předpokladu bezprostřední reálné referenciality, a na druhou stranu od literárního modu „alegorie“ či „symbolismu“, které každý po svém počítají s nepřímostí vyjadřování. Ostentativní artificialita dekadentních textů představuje oproti těmto historicky starším formacím další vyhrocení:

Zatímco dávaný a přijímaný jazyk konvenčně přehlíží zlomy a diskontinuity, zatímco dávaný a přijímaný jazyk literárně pouze předvádí zlomy a diskontinuity, identifikovatelná charakteristika takzvaných historických událostí jménem alegorie a symbolismus tkví v tom, že jejich imaginativní energie toto předvádění jakoby reflektuje [...]. Historická alegorie úmyslně boří lexikální spojení mezi ikonou a významem a spoléhá na to, že čtenář o tomto rozboření ví a přijímá je. Historický symbolismus se do tohoto boření pouští též, avšak musí čtenáře k tomu, aby o něm věděl a přijal je, přivést (což se děje stále méně s tím, jak čas ubíhá a čtenářstvo nabírá na zkušenosti). Hlavní energie takzvaně symbolistního textu jsou proto zaměřeny k prezentaci popření lexikálního významu [...]. [Dekadentní styl] představuje způsob psaní, kde se jakoby nepoukazuje k přirozenému světu, nýbrž ke světu vždy již proměněnému v umění [artifice, doslova úskok, lest] (Spivak 1974, s. 228–229).

Tato jakoby potencovaná citátovost snad může být spoluodpovědná za to, že máme dojem pouhého řazení a anarchie elementů, který popisují kritici jako Nisard, Bourget, Nietzsche a Wunberg. Z tohoto pohledu se také dílem vysvětluje asi i svého času všudypřítomná výtka napodobování a neoriginality, s níž se museli potýkat nejen Hlaváček, Karásek nebo Marten, ale také autoři jako D'Annunzio, Maeterlinck a Richard Muther, kteří byli různě obviňováni z plagiátorství. „Výstřednost dekadentů je nejpatrnější na jejich jazyce,“ píše Philippe Jullian, a dále: „Ne vždy je jasné, kde začíná pastiš“ (Jullian 1969, s. 41–42). Pražským příkladem pro relevanci této problematiky ve veřejném povědomí doby je rubrika, která vycházela od roku 1887 v Čase: *Nepokradeš!*, předdigitální obdoba dnešního „VroniPlag Wiki“. Zde byly pravidelně zaujatému čtenáři ve dvou sloupcích vedle sebe předkládány (většinou cizojazyčný) originál a (většinou český) derivát, aby se každý týden znovu a znovu mohl přesvědčit o nesamostatnosti domácích autorů.

Stanovisko *Moderní revue* k tomu formuloval v lednu 1897 Procházka:

Takové nechutné divadlo zahraniční listy před nedávnem skýtaly: při „štvanici na Muthera“ a při „plagiátech Gabriela D'Annunzio“ [...]. A najednou v českém vzduchu se rozšířila nákaza: plagiáty, samé plagiáty [...]. A nelze tomu ujít [...] v té společnosti podezřívavců a detektivů [...]. Tož k otázce: co je plagiát?! Potřeba tady určité odpovědi. Rozumí se, že nemůže běžeti v následujících vývodech ani v nejmenším o vyložený plagiát, takový, jaký se páše, když nějaký nejchudší duchem opíše partie znamenitých děl do kaše nesmyslů, když cizí částky v nich křičí žalně o pomoc a záchranu [...]. Nemůže a nesmí ani běžeti u skutečného uměleckého díla o to, mnoho-li jeho látky je přejato odjinud, jaké procento materiálu je původní, nýbrž jedině nutno vyšetřiti, co umělec dovedl stvořiti ze snesených prostředkův [...].



Ne pomocí čeho, ale co a jak vyslovil, platí při umělci. Proto si dovedu zcela dobře představit v mysli dílo — abych dal paradoxně příkrý příklad, — smetené a snesené ze všech nejrůznějších a nejprotilehlejších knih, sestavené a spleené ze samých citátův, útržků vět a pestrých obrazů, které by nicméně bylo zcela originelní; šlo by pouze o to, jak dovedl umělec tyto heterogenní, cizí prvky slíti v jediný celek, jak by se dovedl v něm projádríti, co nového, dobrého a krásného, co velikého a hlubokého by z nich oslnivě stvořil. A opačně: mohu si zcela jasně mysliti práci, kde by bylo všechno vlastnictvím jejího autora, a která by přece jenom byla nestravitelným, odporným plagiátem: takové dílo, které opakuje věci tisíckrát a pětisíckrát opakované, dílo, které nemá v sobě kapky tvůrčího ducha, ani atomu nového, krásného a hlubokého [...] (Procházka 1897).

Tím, že se proti zčásti naivnímu pojmu originality prezentovanému v realistickém tisku pisatel obrací a přesvědčeně proti němu staví intertextuální model, a místy navrhuje dokonce něco, co bychom mohli nazvat estetikou koláže, která odkazuje kupředu k avantgardě 20. století, jeho časopis prokázal relativní progresivitu. Když pak přece jen ustoupí a odvolává se na rádoby romantického tvůrčího ducha a na krásu o sobě, ovšem současně ukazuje své hranice. Procházková glosa o plagiátu se tak stává názorným příkladem toho, co bylo v této kapitole naším tématem: překerní modernity dekadence na přelomu 19. a 20. století.

Z němčiny přeložil Lukáš Motyčka.

PRAMENY

Hlaváček, Karel: *Básně*, ed. Antonín Hartl. Kvasnička & Hampl, Praha 1930. (Dílo Karla Hlaváčka, sv. 2.)

Kafka, Franz: *Briefe*. Fischer, Frankfurt am Main 1966.

Kafka, Franz: *Proces*, přel. Josef Čermák. Nakladatelství Franze Kafky, Praha 1997.

Kafka, Franz: *Povídky I*, přel. Vladimír Kafka, Marek Nekula, Věra Koubová a Michaela Jacobsenová. Centrum Franze Kafky, Praha 1999.

Marten, Miloš: Odilon Redon. *Essai. Moderní revue* 14, 1907/1908, sv. 22, 1907, s. 3–11; 101–111.

Ovidius Naso, Publius: *Proměny*, přel. Ferdinand Stiebitz. Odeon, Praha 1969.

Procházka, Arnošt: *Plagiáty. Moderní revue* 3, 1897, sv. 5, s. 144–146.

Shakespeare, William: *Zimní pohádka*, přel. Martin Hilský. ELK, Praha 2001.

Verlaine, Paul: *Písně beze slov*, přel. František Hrubín. SNKHLU, Praha 1958.

LITERATURA

Baßler, Moritz — Brecht, Christoph — Niefanger, Dirk — Wunberg, Gotthard: *Historismus und literarische Moderne*. Niemeyer, Tübingen 1996.

Binder, Hartmut: *Kafkas „Verwandlung“*. *Entstehung, Deutung, Wirkung*. Stroemfeld, Frankfurt am Main — Basel 2004.

Corngold, Stanley: *The Commentators' Despair: The Interpretation of Franz Kafka's The Metamorphosis*. Associated Faculty Press, New York — London 1973.

Deleuze, Gilles — Guattari, Félix: *Kafka. Za menšinovou literaturu*, přel. Josef Hrdlička. Herrmann & synové, Praha 2001.



- Gautier, Théophile:** *Charles Baudelaire*, přel. Otokar Levý. Praha, Alois Srdce 1919.
- Chirico, David:** *Karel Hlaváček and the Decadent Intertext*. Disertační práce, University of Cambridge, 1995a.
- Chirico, David:** Karel Hlaváček a *Moderní revue*. In: *Moderní revue. 1894–1925*, eds. Luboš Merhaut a Otto M. Urban. Torst, Praha 1995b, s. 145–160.
- Jullian, Philippe:** *Esthètes et magiciens. L'art fin de siècle*. Perrin, Paris 1969.
- Kafitz, Dieter:** *Décadence in Deutschland. Studien zu einem versunkenen Diskurs der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts*. Winter, Heidelberg 2004.
- Karásek ze Lvovic, Jiří:** *Vzpomínky*, eds. Gabriela Dupačová a Aleš Zach. Thyrsus, Praha 1994.
- Koppen, Erwin:** *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de Siècle*. De Gruyter, Berlin — New York 1973.
- Lessing, Gotthold Ephraim:** *Λάοκοόν*. In týž: *Hamburgská dramaturgie. Λάοκοόν. Stati*, přel. Alena Šimečková. Odeon, Praha 1980, s. 279–386.
- Mukařovský, Jan:** Poezie Karla Hlaváčka. In týž: *Studie II*, eds. Miroslav Červenka a Milan Jankovič. Host, Brno 2007, s. 250–259.
- Nekula, Marek:** „Franz Kafka und der Kreis um die Zeitschrift ‚Moderní revue‘. Nebst einiger Bemerkungen zu Kafka und Florians ‚Dobré dílo‘“. *Brücken*, Neue Folge 7, 1999, s. 153–166.
- Nekula, Marek:** *Franz Kafkas Sprachen. „...in einem Stockwerk des innern babylonischen Turmes...“*. Niemeyer, Tübingen 2003.
- Neumann, Gerhard:** *Kafkas Verwandlungen*. In: Aleida Assmann — Jan Assmann (eds.): *Verwandlungen. Archäologie der literarischen Kommunikation IX*. Fink, München 2006, s. 245–266.
- Neumann, Stanislav K.:** *Vzpomínky*. Svoboda, Praha 1948.
- Nietzsche, Friedrich:** *Případ Wagnerův*. In týž: *Nietzsche contra Wagner*, přel. Arnošt Procházka. Josef Pelcl, Praha 1901.
- Pierrot, Jean:** *The Decadent Imagination, 1880–1900*, přel. Derek Coltman. University of Chicago Press, Chicago — London 1981.
- Praz, Mario:** *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. La Cultura, Milano 1930.
- Schmidt, Ernst A.:** *Verwandlung und Identität in Ovids Metamorphosen*. In: Aleida Assmann — Jan Assmann (eds.): *Verwandlungen. Archäologie der literarischen Kommunikation IX*. Fink, München 2006, s. 225–244.
- Soldan, Fedor:** Karel Hlaváček. *Typ české dekadence*. Kvasnička & Hampel, Praha 1930.
- Spivak, Gayatri Chakravorty:** *Decadent Style. Language and Style 7*, 1974, č. 4, s. 227–234.
- Stewart, Neil:** *Bohemiens im böhmischen Blätterwald. Die Zeitschrift Moderní revue und die Prager Moderne*. Winter, Heidelberg 2019.
- Šalda, F. X.:** *K otázce dekadence [1895]*. In týž: *Kritické projevy 2. 1894–1895*, ed. Felix Vodička. Československý spisovatel, Praha 1950 (Soubor díla F. X. Šaldy, sv. 11), s. 206–222.
- Šalda, F. X.:** *Arnošt Procházka [1925]*. In týž: *Kritické projevy 13. 1925–1928*, ed. Emanuel Macek. Československý spisovatel, Praha 1963 (Soubor díla F. X. Šaldy, sv. 22), s. 36–46.
- Thomas, Alfred:** *Prague Palimpsest: Writing, Memory, and the City*. Chicago University Press, Chicago — London 2010.
- Urban, Otto M.:** Karel Hlaváček. *Výtvarné a kritické dílo*. Arbor vitae, Praha 2002.
- Vlček, Tomáš:** *Praha 1900. Studie k dějinám kultury a umění Prahy v letech 1890–1914*. Panorama, Praha 1986.
- Will, Mareen:** Karel Hlaváček's Subtilnost smutku. *Dekadenter Wahnsinn im Prag des Fin de siècle. Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*, 2014–15, s. 139–161.