

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV BOHEMISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

RECEPCE KAFKOVA DÍLA V ČECHÁCH V LETECH 1913–1968

Vedoucí práce: prof. PaedDr. Michal Bauer, Ph.D.

Autor práce: Simona Mužáková

Studijní obor: Bohemistika

2023

Prohlašuji, že jsem autorem této kvalifikační práce a že jsem ji vypracovala pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu použitých zdrojů.

České Budějovice, 29. 8. 2023

.....

Simona Mužáková

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala prof. PaedDr. Michalu Bauerovi, Ph.D. nejen za jeho cenné připomínky i odborné rady, kterými přispěl k vypracování této bakalářské práce, ale i za vstřícnost a ochotu, kterou mi projevoval během všech konzultací.

Anotace

Cílem bakalářské práce bude postižení dobového kritického a čtenářského ohlasu díla Franze Kafky v českém prostředí v letech 1913–1968. Úvodní část bude věnována seznámení s několika reflexemi, které česká literární společnost zaujala ke Kafkově umělecké tvorbě za jeho života. Recepce bude pokračovat chronologicky k zájmu o autora po jeho smrti, přičemž gró bude představovat období v 50. a 60. let 20. století. Bakalářská práce tak bude sledovat linie recepce, v rámci nichž byl Franz Kafka interpretován jako jeden z představitelů expresionismu, inspirativních zdrojů surrealismu, ale i dadaismu, existencialismu nebo absurdního dramatu. Značný prostor bude věnován liblické konferenci v roce 1963 a polemikám, které vyvolala. Práce se tedy bude zabývat také obecnějším tématem interpretace a zařazení Franze Kafky do různých kontextů (dobových, literárních, sociálních, filosofických, estetických).

Abstract

The aim of the thesis will be to examine the contemporary critical and readership response to Franz Kafka's work in the years 1913–1968 set in the Czech literary environment. The first part will be devoted to an introduction to several reflections that Czech literary society took on Kafka's artistic work during his lifetime. The reception will proceed chronologically to the interest in the author after his death, with the period in the 1950s and 1960s as the core of the work. The thesis will thus trace the layers of reception within which Franz Kafka has been interpreted as one of the representatives of Expressionism, the sources of inspiration for Surrealism, but also of Dadaism, Existentialism and the Drama of Absurd. Considerable space will be devoted to the 1963 Liblice conference and the controversies it provoked. Thus, the thesis will also deal with the more general theme of the interpretation and inclusion of Franz Kafka in various contexts (contemporary, literary, social, philosophical, aesthetic).

Obsah

Slovo úvodem.....	7
1. Metodologické otázky	9
1.1 Interpretace dějin, diskurs a písíící subjekt.....	9
1.2 Otevřenost a uzavřenost uměleckého díla.....	13
2. „S krásnou ránou jsem přišel na svět...“ K počátku české recepce Kafkova díla v kontextu moderního umění.....	17
3. „Vzduch byl pln předzvěstí velkého pohřbu a slavného narození...“ Monumentalita fragmentu jako (de)konstrukce tradičního paradigmatu.....	21
4. „Labyrintická nejistota pravé cesty...“ Kafkovo neznámo mezi banalitou a enigmatičností.....	31
5. Nebezpečná partitura státní moci Vzlety a pády enigmatického básníka v letech 1948 až 1958	42
5.1 Souputníci noci	45
6. Dialog a nerozumění O proměnách ohlasů Kafkovy tvorby mezi lety 1963–1968.....	51
6.1 „To byla vlaštovka, nikoli netopýr“	58
Závěrem.....	61
Bibliografie.....	63

Slovo úvodem

Práce *Recepce Kafkova díla v Čechách v letech 1913–1968*, třebaže se zabývá autorem světově známým a mnohokrát interpretovaným, nechce být hladkým vypracováním vztahu jeho díla a dobových výkladů, nýbrž pokusem o simultánní vidění, v němž bude zachycena kromě recepčního dění kolem Kafky jako moderního spisovatele také divergentní poloha literární tvorby v obecnějším smyslu slova. Sledovat kyvadlový pohyb autorova díla od společenského záměru k estetické autonomii, od lineárního čtení k inverznímu, vyžaduje schopnost vnímatele poskytnout prostor k dorozumění mezi rétorikou psaného písma a společnou řečí. To, s čím se zde setkáme, je rezignace na jediné pojmenování, upřednostnění protichůdných závěrů a myšlení v mnoha sémantických rovinách zároveň. Předkládaná práce souvisí s antinomickou bezprostřední četbou, limity čtenáře, samostatnou existencí, vývojem a trvalým směřováním Kafkova díla v časovém kontinuu. A právě proto, že jsou zde položeny otázky týkající se jeho umělecké nevyčerpatelnosti, zápasu mezi samoučelností a nárazy uvnitř mocenského pole, v němž má literární dílo určitým způsobem osvětlit svět, jsou popsány strany Kafkova díla zkoumány především v obrazech schopných evokace. Pro vypracování následujících kapitol byla podstatná myšlenka německého filosofa Hanse-Georga Gadamera:

„Řeč uměleckého díla se vyznačuje tím, že jednotlivé dílo v sobě shromažďuje a zjevuje tu symbolickou povahu, jež hermeneuticky viděno přísluší každému jsoucímu. Ve srovnání se vši verbální a neverbální tradicí pro umělecké dílo platí, že je pro tu kterou přítomnost absolutní přítomností a zároveň že je jeho slovo připraveno na všechnu budoucnost.“¹

Cílem je otevřít problematiku, která vychází z přirozené povahy Kafkova díla, přiznat různorodost interpretačních přístupů od akcentace osobnosti autora, která dílo vnímá jako odlesk autorovy životní zkušenosti, až po redukované čtení, v němž se atomizuje mnohostranný potenciál díla na rovinu historizující, náboženskou, sociopolitickou, dekonstrukční, psychoanalytickou, marxistickou či jinou. Stručně řečeno, jde nám o polemické střetávání mezi uměleckou a mimouměleckou sférou, jejich vzájemná slučitelnost i nesmiřitelnost, soustředíme se primárně na to, co vyvolává vlastní

¹ GADAMER, Hans-Georg. *Člověk a řeč: (výbor textů)*. Praha: OIKOYMENH, 1999, s. 52.

hodnota literárního díla a co je produktem pragmatického myšlení dobového čtenáře. Proto se práce v celkovém rozvrstvení recepční linie Kafkovy tvorby opírá o proměny dobového kontextu, aby umožnila čtenáři přemýšlet o daném problému v širších souvislostech a pomohla rozvinout pole předního zájmu našeho zkoumání o uměleckou, sociální, historickou i politickou rovinu. Zpětný pohled na recepci Kafkova díla současného čtenáře poučí, že čím vrstevnatější sémantickou kompetenci píšící subjekt připouští, tím je obrodivá síla jeho díla v čase pravděpodobnější. Širší časové pole nám mimoto umožňuje vnímat citlivost dějinného subjektu v setkání s působivostí Kafkova díla v proměnách času.

Je třeba říci úvodem, že v první kapitole nazvané *Metodologické otázky* jsou nastíněny stěžejní otázky, kterým se budeme v této práci primárně věnovat, stejně tak metoda, jež se má stát opěrným bodem našemu zkoumání, které se bude dotýkat kontinuity i diskontinuity vývojových tendencí v konstituování, estetickém prožívání a kritickém hodnocení Kafkova díla. Přitom budeme vyzvedat určité aspekty v rovině vztahu mezi principy autority společenského organismu a uměleckou autonomií, kolektivní a individuální pamětí, autorem a dobovým čtenářem. V jednotlivých kapitolách, které budou následovat, jde o zachycení přímých i nepřímých dopadů přesouvání se ve vývoji na celkovému porozumění Kafkovu dílu, neboť cesta za poznáním tohoto autora, respektive jeho literárního odkazu, nebyla v domácím prostředí snadná a nejednou byla oslabena dějinným i společenským tlakem. Protože sledujeme recepční období v letech 1913 až 1968, pozornost je soustředěna nejprve na specifický charakter moderního umění, které si osvojuje některé přístupy aplikované v přírodních vědách a vnáší tím do prostoru literární interpretace jisté návyky, které nejsou docela slučitelné s vlastnostmi uměleckého díla. Dále je Kafkovo dílo v různých pojetích, jako jsou rámce expresionistické, surrealistické, dekadentní, existencialistické i marxistické, zkoumáno z hlediska dobových výpovědí nejen o hodnotě a významu moderního spisovatele, ale také je určitým způsobem sledována pozice literatury v přímém vztahu ke společnosti. Skutečnost, že recepci Kafkovy tvorby v českém prostředí ovlivnily v průběhu dvacátého století zásahy dvou totalit, bude blíže představena na příkladu vyrovnávání se Kafkových vykladačů s důsledky politických represí a cenzury v mezidobí 1948–1958. Závěrečná část práce se rovněž dotýká významného milníku v šedesátých letech, přesněji řečeno tématu liblické konference a její úlohy v procesu liberalizace české kultury až do srpnové invaze roku 1968, v jejímž zlomu tato práce končí.

1. Metodologické otázky

1.1 Interpretace dějin, diskurs a píšící subjekt

„Středověký vzdělanec věděl, že dějiny lidstva zná v úplnosti pouze tvůrce jejich plánu, Bůh, zatímco historik jako omylný, nedokonalý člověk zahlédne a ze svého hlediska, případně metodou zjevné kompilace, převypráví pouhé útržky obrovitého celku.“² Od emancipace subjektu, tedy od postupného pádu posvátné vertikality světa, doposud spjaté s vírou západního člověka v nezvratnou moc Písma svatého, se interpretace dějin stala poněkud fluidním prostorem, neboť v době, kdy společnost podlehla, byť nikdy ne zcela úplně, skepsi vůči křesťansko-teologické koncepci světa, dala vzniknout bezbřehým plochám zobrazování světa a jeho výkladům. Zatímco dříve se pojem „interpretace“ považoval za cosi příležitostného, co je výsadou nesrozumitelných míst v textu, pro moderního člověka se stává téměř každodenní zkušeností. Člověk se stává tvůrcem dějin. Stav neustálé kontingence a dramatické proměny dějinného subjektu vnímal již v mladých letech německý filosof Hans-Georg Gadamer, jehož počátky filosofických úvah jsou determinovány spodními tóny tragické zkušenosti první světové války, odvrácené tváře víry v pozitivismus a dějinného soumraku mravních a duchovních hodnot evropské společnosti. V roce 1958 nadnesl Gadamer onu problematiku dějin a dějinnosti u příležitosti svých čtyř přednášek na Filosofickém institutu lovaňské university, které byly počátkem šedesátých let souborně publikované pod titulem *Problém dějinného vědomí*. V přímé souvislosti s filosofickou koncepcí německého filosofa Martina Heideggera se autor navrácí k otázce lidského bytí, které je, jak o tom sám píše v kapitole *Epistemologické problémy humanitních věd*, neustále vystavováno napětí mezi objektivní a subjektivní realitou, pomíjivostí času a diferencím tradičních hodnot západního člověka. Gadamer píše: „*Moderní vědomí – právě jako dějinné vědomí – zaujímá vůči všemu reflexivní postoj. Dějinné vědomí nenaslouchá zbožně hlasu z minulosti, nýbrž přemýšlí o něm a zasazuje ho zpět do kontextu, z něhož vyrostl, aby zjistilo jeho relativní význam a hodnotu, jež mu přísluší.*“³ Pod tuto tendenci důsledně spadá problém periodizace, vnímání času a časovosti, totiž nenadálá ambivalence, v níž je individuum na jedné straně integrováno horizontem přítomnosti, na druhé straně je možné sledovat jeho tendenci neustále se navracet k minulosti. Tato poněkud schizofrenní povaha

² ČORNEJ, Petr: Věčný problém. Jak psát dějiny? In: O psaní dějin. Teoretické a metodologické problémy literární historiografie. Eds. BLÁHOVÁ, Kateřina, SLÁDEK, Ondřej. Praha: Academia, 2007, s. 16

³ GADAMER, Hans-Georg. Epistemologické problémy humanitních věd. In: Problém dějinného vědomí. Praha: Filosofia, 1994. Parva philosophica, s. 8

moderní společnosti se v případě některých autorů stává dokonce tvůrčím principem, kdy se píšíci subjekt jako bludný Holanďan vydává cestou neustálého hledání nového výrazu, kterým by byl schopen esteticky tematizovat a reflektovat autentičnost světa v nahodilosti času. Zároveň se před námi odhaluje jeden obecný rys toho, jak se moderní kultura vyvázala z dosahu teologie a morálních norem, které byly uvrženy pod označení „mystifikující“, přitom sama ze své podstaty pole transcendentálního idealismu nikdy neopustila a opustit nemůže. V domácím prostředí se tomuto tématu věnoval například český filosof, historik a sociolog Karel Kosík ve své studii *Dialektika konkrétního*, kde poznamenává, že „*dějinná prozřetelnost může být různě pojmenována, ale problém zůstává: bez prozřetelnosti, bez „neviditelné ruky“, bez „lsti rozumu“, bez záměru přírody jsou dějiny nepochopitelné, protože se jeví jako chaos individuálních akcí jednotlivců, tříd a národů, jako věčná změna odsuzující každé lidské dílo k zániku, jako střídání dobra a zla, lidskosti a nelidskosti, pozitivního a negativního bez jakékoli záruky, že v tomto zápolení musí dobro a lidskost zvítězit*“⁴. Jinými slovy, autor apeluje na porozumění a uchopení dějin s ohledem na jejich „vyšší záměr“, člověk tedy vědomě či nevědomě zůstává pouhým pěšákem tajemné šachovnice, po níž se pohybuje nikoli jako dominantní aktér, nýbrž jako nástroj realizace jejích vnitřních zákonitostí. Jak píše Kosík: „*Lidé v dějinách jednají, ale dějiny dělají pouze zdánlivě.*“⁵ Nicméně to, čím se sdílené historické vědomí časově a významově ohraničuje, je postulátem interpretace. Moderní člověk, chce-li se odpoutat od tradičně přijímaných pravd, musí se stát interpretem, to znamená konfrontovat moderní já s minulostí, opakovaně zkoumat časové výpovědi, izolovat se od tradicemi vymezeného pole a přinášet významové struktury (paradigma) v nových souvislostech. Takový předpoklad dějin krásně vystihl francouzský filosof Michel de Certeau ve své knize *Psaní dějin* na obraze belgického malíře Jan van der Straeta *Amerigo Vespucci awakens a sleeping America*. Znázornění Vespucciho vypovídá o dobývání neznámé země, do které západní člověk může vepsat své vlastní dějiny, čímž pootevřítá podstatný lidský rozměr dějinné skutečnosti. A Certeau dodává: „*Nový svět bude použit jako bílá stránka, dosud nechočená, kam lze psát, co je vůlí západu. Z prostoru patřícího někomu jinému si udělá pole pro expanzi svého produktivního systému. S využitím mezery mezi subjektem a objektem celé operace, mezi vůlí psát a (po)psaným*

⁴ KOSÍK, Karel. Dějiny a svoboda. In: *Dialektika konkrétního: studie o problematice člověka a světa*. Praha: Academia, 1966, s. 159-160

⁵ Tamtéž, s. 161

tělesem se vyrobí západní dějiny."⁶ Záhy se ve jménu budoucnosti dějiny začnou psát v součinnosti s kolektivními pojmy (společenský vývoj, technický pokrok, zrod moderní civilizace aj.), ovšem je třeba přiznat, že tato ctižádostivá iniciace západního člověka se vedle posedlosti sebezpřekonáváním rozpadá v celou kaskádu krizí, a sice v destruovanou perspektivu světa, roztržitost onoho obrovitého celku, parcializaci času, krizi řeči, permanentní pocit ztráty ad. Nutně před námi vyvstávají otázky, jaká je pozice člověka v dějinách a jaký je vztah mezi člověkem a dějinami, připustíme-li skutečnost, že stojíme tváří v tvář chaosu. Dále se lze skepticky ptát, zda je vůbec možné uvažovat o objektivizaci světa, jsou-li jakékoli pohyby a rekonstrukce dějin ve skutečnosti jen interpretačním modelem, čili odvozováním. Všechny výše zmiňované skutečnosti vedou k závěru, že dějinný prostor není volným prostorem, v němž se odehrává veškeré dění, nýbrž určitým interpretačním výsekem, záměrně vyhraněným, lépe řečeno znázorněním pro někoho. Odprostíme-li se od úsilí podmanit si metafyzickou konstituci času a událostí, ukazuje se, že smyslem psaní „dějin“ se stává její trvalé směřování k jakémusi utopickému bodu, jakýsi nekonečný proces zpřítomňování minulého. Nyní nám jde o to, abychom se zamysleli nad důvěrou, kterou vkládáme do nových paradigmat těchto interpretačních přístupů, které neustále posouvají centrum i periferii našeho sdíleného historického vědomí, které Certeau nazývá „svévolí subjektu“.

Ať už je zkušenost dějin vykládána jako paměť politická, kulturní, či sociální, naše historické vědomí je utvářeno zejména kolektivním (národním) narativem, v němž společnost nachází nové plochy, které interpretačně dobývá a transformuje, aby provázala časové kontinuum s rovinou společenské komunikace. Pozorujeme-li moderního jedince uprostřed dějin, ohniskem našeho zkoumání se stává člověk a řeč. Z hlediska literární historie vnímáme instituci minulosti jako abstraktizovaný prostor, v němž se střetává dějinná povaha světa s množinou literárních textů, jež se otevírají různocnění v daném horizontu časových výpovědí. Lze říci, že opakovaně otáčíme perspektivou zobrazování a vnímání světa, klademe nárok na minulost skrze měřítko přítomnosti, konfrontujeme tvůrčí individuuum s plynutím času, jedinečnost umělce s platformou utváření kolektivní identity, a přitom sledujeme, jak se literární dílo brání proměnlivosti dané doby, či naopak, jak je dějinami manipulováno, ovládáno, nebo dokonce potlačováno. To vše se odehrává na poli dobové diskursivity, neboť snaha

⁶ CERTEAU, Michel de. Psaní dějin. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK), 2011. s. 6

o uchopení světa může být naplněna právě upevněním jednotlivých významů a realizacemi řečových aktů, jejichž prostřednictvím se utváří řád ustálených pravidel a zákonitostí, do kterého vstupuje každý jedinec daného společenství. Společnost, která ovládá diskurs, nám na jedné straně nabízí významové struktury objektové reality, kterou se snaží objektivně poznat a vepsat do jazykového prostoru, na druhé straně je třeba zdůraznit, že se nejedná pouze o jev konstruktivního charakteru, nýbrž také o jistý proces redukce. V tomto důsledku se reprezentace světa stává jakýmsi modelem sdílené jazykové intence dobové řeči, jež znázorňuje skutečnost pouze v jejím úzkém pojetí a zabraňuje tak možnosti hlubšího poznání. O této tendenci jazyka píše francouzský filosof Michel Foucault v textu *Řád diskursu*, kde tvrdí: „*V každé společnosti je produkce diskursu současně kontrolována, vybírána, organizována a předělována určitým počtem procedur, jež mají za úkol odvrátit jeho moc a nebezpečí, zvládnout jeho nahodilý výskyt, uklidit z cesty jeho těžkou, obavu vzbuzující hmotnost.*“⁷ Vystává před námi otázka, v čem mohou být diskursivní proměny nebezpečné a co se skrývá za komplexitou výpovědí, které jsou determinovány touhou přiblížit se (nebo dosáhnout) moci. Foucault následně zdůrazňuje, že „*zákazy, které ho postihují, zjevují velice brzo a velice rychle jeho vazbu na touhu a na moc. Na tom není nic divného: protože diskurs – to nám ukázala psychoanalýza – není jednoduše tím, co zjevuje (nebo skrývá) touhu: je to také předmět touhy: a protože – historie nás o tom nepřestává poučovat – diskurs není pouze tím, čím se projevují boje nebo systémy nadvlády, ale i tím, pro co a čím se bojuje. Je mocí, které se snažíme zmocnit.*“⁸ Je tedy zřejmé, že tento procesuální ráz diskursu je mocenským nástrojem (vně i uvnitř jazykového systému), který prochází procesem neustálého udržování svého dominantního postavení a stává se schématem pro společenskou praxi.

⁷ FOUCAULT, Michel. *Diskurs: Autor ; Genealogie : tři studie*. Praha: Svoboda, 1994. Filozofie a současnost (Svoboda). s. 9

⁸ Tamtéž, s. 9

1.2 Otevřenost a uzavřenost uměleckého díla

Vy, jejichž ústa jsou stvořena k obrazu božímu

Ústa, která jsou řád sám

Bud'te shovívaví když nás srovnáváte

S těmi kdož byli svrchovaným řádem

Nás kteří všude hledáme dobrodružství

(...)

Slitování s námi kdo svádíme vždycky boj na hranicích

Nekonečna a budoucnosti

Slitování s našimi omyly slitování s našimi hříchy⁹

Těmito verši z básnické skladby Guillaumea Apollinaiera *Sličná rusovláska* otevírá italský estetik a filosof Umberto Eco předmluvu své knihy *Otevřené dílo*, která vyšla poprvé roku 1962, tedy dva roky poté, co se zúčastnil 12. mezinárodního filosofického kongresu, kam přispěl svým referátem „*Problém otevřeného díla*“. Eco tuto tezi o „otevřenosti“ a „uzavřenosti“ uměleckého díla později vykládá v širších souvislostech, přičemž hlavním předmětem jeho zájmu zůstává estetická zkušenost uměleckého díla, která nechává padnout jednu zeď tvůrčí autonomie, v níž je ponechán relativně svobodný prostor každému, kdo se pokusí znovu pochopit a interpretačně variovat původní formu, aniž by tím narušil její unikátnost. Chceme-li se pokusit propojit tyto dvě zdánlivě nesmiřitelné plochy uměleckého díla, vzpomeňme přitom na stať Waltera Benjamina *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, kde hovoří o ztrátě „aury“ uměleckého díla, přičemž v důsledku opotřebovanosti jazyka dochází k vulgarizaci estetického charakteru díla a rovněž se destruuje jeho zakotvenost v tradici, ve které původně vznikalo. V této atmosféře se rodí dojem jakési epifanie, fascinace náhlým zjevením, kdy se umělec svou tvorbou vyváže z dějin a dočasně existuje mimo rámec dějinného pohybu. Touhu oddálit konec tohoto „pobytu mimo dějiny“ koneckonců demonstrují fragmenty děl mnoha moderních autorů, neboť teprve v okamžiku, kdy je umělecká činnost dokončena a vystavena vnějšímu světu, se tvůrčí individuum propadá spolu se svým dílem do věčného plynutí dějinného času. Zanechá-li po sobě umělec fragmentární dílo, je úzce spojeno právě s potenciálem otevřenosti vůči novým interpretacím. Když v šedesátých letech publikoval Gadamer své stěžejní dílo *Pravda*

⁹ APOLLINAIRE, Guillaume. *Alkoholy života*. Praha: Československý spisovatel, 1965, s. 70.

a metoda, v textu *Hra jako vodítko ontologické explikace* píše například o zkušenosti uměleckého díla v souvislosti s fenoménem hry. Totiž to, co sblížuje hru a umělecké dílo, spočívá podle Gadamera v jejich vlastní bytnosti, neboť „řeč zde již předem vykonala abstrakci, která je sama o sobě úkolem pojmové analýzy.“¹⁰ Jeho záměrem, s nímž rozvíjí Hegelovu myšlenku o způsobu bytí uměleckého díla, je především prožívat umění tak, aby se dílo neohraničovalo původním historickým horizontem, nýbrž aby navazovalo na heideggerovskou teorii vědomí, skrze které vnímáme předmětný svět. Podstatná je zde historická situovanost vnímatele, která v proměnlivých dobových perspektivách otevírá různé významy uměleckého sdělení. V žádném případě se neklade rovnítko současnosti mezi tvůrce a recipienta. Gadamer mluví o „absolutní současnosti“ díla, to znamená, že „jeho historický původ v něm tkví jen velmi podmíněně a že je zejména vyjádřením jisté pravdy, která se v žádném případě nekryje s tím, co si duchovní původce díla přitom vlastně myslí.“¹¹ Tato tendence může mít dvojitý charakter. Za první, dílo můžeme považovat za otevřené již v okamžiku, kdy dochází k aktu samotného čtení a literární text se stává dílem, to jest žije za hranicemi daného textu (získává podobu tzv. vnitřního obrazu) a opětovně dochází k jeho provedení. A za druhé, obzvláště v první polovině dvacátého století je pro umění charakteristická jistá nejednoznačnost, prostřednictvím které autor ponechává interpretovi značnou svobodu například ve výkladech symbolů, do nichž uzavírá významy svého sdělení. V této souvislosti není možné nezmínit teoretiky kostnické školy recepční estetiky, zejména Wolfganga Isera a Hansa R. Jausse, kteří v šedesátých letech navázali na teorii Romana Ingardena či Jurije M. Lotmana svými úvahami o čtenáři jako „prodloužení“ autora, zároveň uvažovali o místech nedourčenosti (spoluutváření) literárního textu, tedy o možném průsečíku mezi dílem a čtenářem. Iser se vymezuje proti hledání jediného významu, naopak směřuje ke koncepci mnohovrstevnatosti literárního díla, v jejímž objevování se do centra pozornosti dostává čtenář. Avšak dojem naprosté svobody interpretace by byl samozřejmě mylný a vedl by k mnoha misinterpretacím, neboť dílo, přestože může být čteno různě, v sobě stále nese autorův záměr vnímatele do jisté míry kontrolovat a vést, a to komunikačními prostředky, které v textu vědomě užívá a rozestavuje tak, aby ho mohl nasměrovat podle své potřeby. Toto tvrzení je stejně pravdivé jako problematičné. Vrátime-li

¹⁰ GADAMER, Hans-Georg. *Pravda a metoda I: nárys filosofické hermeneutiky*. Praha: Triáda, 2010. Paprsek (Triáda). s. 104

¹¹ GADAMER, Hans-Georg. *Člověk a řeč: (výbor textů)*. Praha: OIKOYMENH, 1999. s. 44-45.

se k *Otevřenému dílu*, Eco například zdůrazňuje: „V reakci na splet' podnětů a v chápání jejich vztahů se však odráží konkrétní existenciální situace každého vnímatele, jistým způsobem podmíněná citlivost, jeho vzdělání, vkus, sklony či osobní předsudky, a porozumění původní formě je tak ovlivněno určitou individuální perspektivou.“¹² Z tohoto hlediska je pak recepční situace chápána jako obohacující implementace dalších perspektiv, to, co iniciuje subjektivizaci estetické zkušenosti, která podle Eca může původní hodnotu díla jen navýšit. V domácím prostředí polemizuje o „završenosti“ díla rovněž český filosof Ladislav Hejdánek ve svém textu *Dílo jako událost*, začleněném v knize *O umění*. Tvrdí: „V tom smyslu představuje vnitřní stránka, vnitřní svět uměleckého díla onu otevřenost, do níž nás dílo uvádí svým vnějším tvarem jakožto branou, pevně vestavěnou do obtížně zdolatelných hradeb naší subjektivity, našeho osvětí.“¹³ Hejdánek mluví o díle v „pohybu“, přesněji řečeno argumentuje proti snahám uchopit dílo jako cosi trvalého, stabilního, co odolává času uprostřed proměnlivosti dějin, odmítá dojem dokončenosti a neměnnosti daného díla, naopak se ptá: „Je to, co se jak jenom možno vymyká změně, proměnlivosti a dění, totiž hotové umělecké dílo, skutečně celým dílem? Je skutečně každá změna, každé další dění jen narušením, nahlodáním tohoto díla? Není naopak ona pevná struktura, forma, neměnná podoba jen jednou stránkou, jen částí díla jako celku – a tedy něčím neúplným, neuceleným, něčím, co musí být doplněno, dotvořeno, provedeno, realizováno?“¹⁴ Ve slovesné tvorbě se tedy předpokládá implikace čtenářské zkušenosti, neboť zhotovená kniha není nic jiného než definitivní (fyzická) podoba tvorby píšícího subjektu, vnější stránka díla, nikoli dílo samotné. Dílem se stává teprve ve chvíli, kdy naplní svůj potenciál účinku, tzn. kdy dochází k jeho uskutečňování. Onou branou nepochybně prochází historické události, ideologické představy, politické represe, cenzurní zásahy a jiné kontexty, které je nutné zohledňovat, má-li docházet ke komunikativnímu aktu mezi literárním dílem a dobovým čtenářem.

V tomto nastíněném přístupu nám půjde o dialogické vyznění odlišných teoretických tezí ve vztahu k poznání a uchopení literárního díla. Zároveň se zmiňme, že polemické pozadí teoretiků, kteří obhajují své myšlenky potřebou připomínat autonomní charakter díla, a teoretiků zastávajících se dobově podmíněného vývojového vztahu mezi dílem a čtenářem, může podnítit plodnou diskusi, kde se na jednom místě mohou názorově

¹² ECO, Umberto. *Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách*. Praha: Argo, 2015. s. 65

¹³ HEJDÁNEK, Ladislav. *Dílo jako událost*. In: *O umění*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2014, s. 65

¹⁴ Tamtéž, s. 64

střetnout, a v některých bodech dokonce prolnout dvě neodmyslitelné roviny díla. Zajímá nás, jak se umělecké dílo vymyká historickému rámci, jak se konfrontuje jeho autonomie vlastního bytí se společenskou poznávací hodnotou, respektive v čem tkví jeho nevyčerpatelnost a kam až může zasahovat moc recipienta. Závěrem je třeba vysvětlit, proč se námětem pro tuto práci stál právě Franze Kafka. Jestliže zde byl představen charakter díla jako spletitá síť literárních i mimoliterárních vazeb, které si mohou být podpěrným sloupem i klínem zároveň, pak se tyto konstanty i proměny v jejím utváření zdají nejlépe postihnutečné na vývojových peripetiích Kafkovy tvorby, neboť právě tento autor po sobě zanechal v podstatě samá nedokončená díla, a proto se stává téměř modelovou tvůrčí osobností pro naše uvažování o požadavcích autonomie estetická, absolutizaci tvůrčího já a procesu ochromení díla v dějinném čase. S odstupem času lze Kafku považovat za emblematického umělce zejména proto, že jeho dílo muselo čelit mnoha historickým událostem, které (de)formovaly jeho podobu a vnímání. Jak uvidíme, v rámci historického vývoje dochází k různým realizacím literárního textu, to vše činí z literárního díla dějnotvornou entitu, která vstupuje nejen do dialogického vztahu, ale stává se rovněž předmětem zápasu diskursivních sil ustavujících kontinuitu literárních dějin.

2. „S krásnou ránou jsem přišel na svět...“

K počátku české recepcí Kafkova díla v kontextu moderního umění

V kapitole *O starém a novém umění (1913–1914)*, zahrnuté v knize *Zázemí tvorby*, píše její autor, český sochař Otto Gutfreund, toto: „*Obracíme se do sebe, hledáme ve vlastním nitru citové emoce, ne jako náhradu za onen vyšší cit, kterým byl prodchnut umělec, ale protože se nám zdá důležitějším a znamenitějším obsah vlastního nitra než hromadné cítění.*“¹⁵ Jak vidno, svými pocity neliší se sochař nikterak od básníků, hudebních skladatelů či malířů, narozených v citlivém lomu dvou století, neboť pouze různými výrazovými prostředky zachycovali křehkost též skutečnosti. V atmosféře „nevěry v smyslovou jistotu“, píše Gutfreund, „*poměr člověka k svému okolí je vyjádřen v umění nejlépe, nebo, lépe řečeno, řeč umění je nám nejčitelnější.*“¹⁶ Moderní umělec se stal svědkem dramatického napětí mezi společenskou jednotou a růzností, subjektivní realitou a universem, racionalitou a emocionalitou, v jehož nestabilním středu nacházelo se samo bytí. Jak vyrovnat tuto protichůdnost, v níž moderní já hledá svou vlastní identitu a vymezuje se proti zkonvečnělému společenskému diskursu, zůstává nezodpovězenou otázkou, o níž se rozbíjí teoretické výklady badatelů dodnes.

„*Rozumové poznatky jsou tuhnečnými částmi v uplynulém proudu života, jsou pevnou substancí dění, jsou solemi vyloučenými z živých vod intuice. Učenec, představitel typu s defektem víry v intelektuální hodnoty, stojí na takové částěčce, na ledové tříšti unášené, trhané a rozhrívané teplým proudem života, a marně snaží se zastaviti na okamžik proud dění, aby zahlédl v zrcadlení stojatých vod odlesk oné absolutní, věčné pravdy.*“¹⁷

V tomto krátkém úryvku Gutfreund příkladně pojmenovává některé tendence, charakteristické zejména pro přechodné doby, ve kterých individuum často podléhá představám prázdnoty, zániku a osamění, mimoto dává možnost vnímat rozpaky kolem myšlenkového pozadí raných let dvacátého století v metaforickém vyslovení. Ostatně vědomí krize u moderního člověka můžeme chápat zároveň jako jistou recidivu estetického myšlení romantismu, kde rovněž nacházíme motivy paměti, vzpomínání, fragmentárnosti či mrazivého strnutí, společně mnohým umělcům, kteří si uvědomovali zranitelnost přechodného období, ve kterém tvořili a na které stále silně působila

¹⁵ GUTFREUND, Otto. *Zázemí tvorby*. Praha: Odeon, 1989, s. 234

¹⁶ Tamtéž, s. 233

¹⁷ Tamtéž, s. 228

zkušenost „starého“ světa. Otázka času a lidské paměti je v umělecké tvorbě pozoruhodnou substancí, která umožňuje zpřítomňovat minulé a tím opakovaně přecházet do současného dobového kontextu. Jak tvrdí Gutfreund, „*ohlížíme se, abychom si uvědomili, zda cesta, kterou jdeme, je správná.*“¹⁸ V návaznosti na neodvolatelnost minulosti vzpomeňme například na obraz romantického malíře Caspara Davida Friedricha *Mnich u moře* z prvního desetiletí devatenáctého století, jehož podněcující symbolika přispěla zásadním způsobem k emancipaci subjektu a moderního umělce vůbec. Známou recenzi Friedrichova obrazu, jejímž autorem je německý básník a dramatik Heinrich von Kleist, otiskl pod názvem *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* v roce 1810 berlínský deník *Berliner Abendblätter*. Kleistovými slovy: „*Obraz se svými dvěma nebo třemi tajemnými předměty tam leží jako apokalypsa, jako by měl Youngovy noční myšlenky, a protože ve své uniformitě a bezbřehosti nemá nic než rám v popředí, tak to působí, jako byste si uřízli oční víčka.*“¹⁹ To podstatné, co zde můžeme z hlediska recepce považovat za nosný jev, je využití abstrakce jako uměleckého vyjádření, kde se opouští zjevné ve prospěch skrytého, kde interpretace není myslitelná v rámci tradiční koncepce, ale připouští místa nedoslovenosti a otevírá prostor transcendentálnímu přesahu. Pokud jde o vztah Friedrichova obrazu k moderně, uvažme, že fascinace neznámým, jež v člověku probouzí úzkost a zároveň údiv, se stává pro období dvacátého století příznačným rysem. Tím spíše se v rozporuplném vztahu moderního subjektu, jehož poměr k okolnímu světu není vyhraněn náboženskou formou, k nastupující moderní epoše opakovaně navracíme k nostalgické touze po minulém. Na jedné straně se jedinec ubírá vstříc tak zvanému pokroku západní civilizace, ale zároveň je neustále zmítáno jakousi sentimentální touhou po minulém, to jest nenávratném čase. Tento citový paradox je zjevný v důrazu umělců na deformaci tvaru, ve snaze odpoutat se od naturalistické konkretizace, která se transformuje v proměnnou tvář člověka a výraz sobě odcizené individuality. V souladu s těmito uměleckými tendencemi nového umění stvořil Gutfreund na počátku dvacátého století sochu *Úzkost*, která je ztělesněním jeho snahy „*dáti abstraktní představě konkrétní*

¹⁸ Tamtéž, s. 227

¹⁹ „Das Bild liegt, mit seinen zwei oder drei geheimnisvollen Gegenständen, wie die Apokalypse da, als ob es Youngs Nachtgedanken hätte, und da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahm, zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären.“ (přeloženo autorkou BP), KLEIST, Heinrich von. *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*. In: *Berliner Abendblätter*, č. 12, den 13.10.1810, Berlin Cotta, Wiesbaden 1980, s. 47

*formu*²⁰, v níž se snoubí kubistické rozlomení tradiční perspektivy s expresionistickým výrazem vnitřního dramatu lidské existence. Postava sevřená v úzkostném objetí bezkonkrétna tak umocňuje představu trpícího člověka, z jehož rozervanosti uniká substance života.

V době, kdy představu cyklického plynutí dějinného času střídá linearita jako velkolepý projekt moderny, ztrácí západní člověk sám sebe v temporalitě času, v kontinuálním procesu (sebe)překonávání a zdokonalování celistvého modelu světa, a to vše ve jménu oslnivé vize technického pokroku. Usouvztažněním dynamičnosti technického vývoje s individuálními příběhy dochází k závažnému neporozumění, které se stává pro moderního člověka osudným, neboť v tomto napjatém vztahu mezi subjektivní a objektivní realitou je jakousi trhlinou, obětí depersonalizace, která podobně jako nemocný chlapec v Kafkově *Venkovském lékaři* umírá na „květ v svém boku“ a propadá se do zdánlivě srůstající jednoty kosmu. V souvislosti s charakteristickými rysy proměňujícího se paradigmatu chci zdůraznit, že jméno Franze Kafky, když bylo poprvé uvedeno do českého kulturního povědomí, stalo se tak právě v onom zlomovém období fin de siècle, kdy celou euroamerickou oblastí již ona zkušenost roztržitého světa silně rezonovala. V době, kdy německý malíř Ernst Ludwig Kirchner ostrými tahy štětce umocňoval agonální charakter svých obrazů a v téměř morbidní posedlosti odcizující atmosférou Berlína, která ho pohlcovala, odrážel v surových odstínech barev úzkostnou atmosféru moderní společnosti, kdy se v rakouském prostředí ozývaly atonální kompozice hudebního skladatele Arnolda Schönberga podivuhodné svou neukončenou fragmentaritou, s níž je spjata povaha mnoha moderních děl, souběžně s tvorbou těchto umělců strhává u nás český spisovatel František Langer oponu mezi Kafkou a českým obecnstvím, a to počátkem roku 1913 svým článkem publikovaným v *Uměleckém měsíčníku*, výtvarně literárním časopisu Skupiny výtvarných umělců, kde svou stručnou zmínkou zařadil Kafku k „zástupcům německé moderny“, jmenovitě vedle Franze Werfela, Alberta Ehreinsteina či Waltera Hasenclevera. Ve stejné době, kdy se otevřelo Kafkovo dílo české recepci, probíhala v českém kulturním prostoru diskuse o budoucnosti moderního umění, které podléhalo krizi mezi přísnou metodikou přírodních věd a rozrůzněnou narativitou v oblasti věd humanitních. Langer byl tehdy svou ranou tvorbou spojován s novoklasicismem.

²⁰ GUTFREUND, Otto. Zázemí tvorby. Praha: Odeon, 1989, s. 34

S touto estetickou tendencí, která připouštěla paralelu mezi konceptem antické tragédie a dramatem současné moderny, se ztotožňovala kritika zejména na počátku dvacátého století, neboť odvrácení veškeré popisnosti světa a podrobných analytických sond vyhovovala tehdejší potřebám umění. Intence umění rehabilitovat a navrátit mu kázeň a pevnou formu vypravěčských struktur se odrážela nejen v Langerově vlastní tvorbě, ale pronikala rovněž do jeho recenzí. Hledání neoklasické poetiky v dílech ostatních moderních umělců můžeme spatřit příkladně v recenzi Kafkovy povídky *Topič*, která „*svou stručností, dramatičností, tj. rychlým spádem v úměrné a uzavřené stavbě, svou osudovou hloubkou, kterou ukrývá v sobě jednoduchý a objektivující tón jejích vyprávění*“²¹, jak píše Langer, navrácí do umění svižnost a racionalitu, kterou romantické a naturalistické teorie podceňovaly. Avšak je nutné dodat, že takový proces racionalizace má svá úskalí: zásadní meze přibližuje výstižně F. X. Šalda ve svém textu *Novoklasicismus*, zahrnutém v souboru *Kritických projevů* z roku 1912, kde uvádí, že novoklasicismus, „*kdyby negoval všechno, co nedá se v umění racionalisticky prokázat a zdůvodnit, tvořil by nové velké nebezpečí a vyvolal by nutně reakci a protesty zcela oprávněné.*“²² Protikladnost teoretizování v oblasti moderního umění sice ve srovnání s tezemi přírodních věd může vyvolávat u některých recipientů hanlivé označení „chaotický“, ovšem klást rovnítko mezi teorií umění a teorií přírodních věd by bylo zcela mylné a v umění by tak zůstal nedoceněn jeden podstatný rozměr moderní tvorby. „*Novoklasicismus musí zůstat korektivem,*“ upozorňuje Šalda, „*nesmí státi se scholastikou.*“²³ U tohoto kontextu se zdržuji proto, že nás může přiblížit některým praktikám, jež mají pro naše sledování proměn v recepci Kafkovy umělecké tvorby signifikantní ráz. Vedle Langerovy činnosti řadíme k prvním iniciátorům v uvedení Kafkova jména do povědomí českých čtenářů také Rudolfa Illového, Kafkova gymnazijního spolužáka, kterému v listopadu 1913 uveřejnil týdeník *Veřejné mínění* článek pod názvem *Němečtí básníci pražští a Češi*, v němž se recepce Kafkovy tvorby posouvá ke kontextu specifické situace česko-německých vztahů v perspektivě mladých německých autorů z Prahy. Illový kladně hodnotí přístup mladých německých autorů k českému lidu. Jmenován je zde například Max Brod jako „duševní otec této skupiny“, Franz Werfel, kterého považuje za „mladého tolstojovce“ nebo Franz Kafka, jehož dílo označuje

²¹ ČERMÁK, Josef. František Langer jako prostředník mezi českou a německou kulturou. In: František Langer na prahu nového tisíciletí, Praha 2000, s. 51.

²² Šalda, F. X. (František Xaver). Kritické projevy. V Praze: Melantrich, 1954. sv. 9, s. 28.

²³ Tamtéž, s. 28

za „filosofické črty“, přitom se odvolává na povídku *Betrachtung*. Bádání, které se v moderní české společnosti soustředilo kolem vztahu mezi německými pražskými umělci a Čechy, představuje velké téma a v souvislosti s přijetím Kafky u nás (zejména v pražském prostředí) mu bude věnován zvláštní prostor v jiné kapitole. Nicméně již u samotného zrodu Kafkovy recepce stála tato otázka problému koexistence Čechů a Němců, v níž Franz Kafka figuruje jako příkladná postava tohoto sporu, a jak uvidíme, jeho pozice německy píšícího pražského autora se stane předmětem rozsáhlé polemiky i v následujících letech. K závěru této kapitoly dodejme, že v důsledku vypuknutí první světové války se nezdařil jeden pokus o vydání několika překladů Kafkových próz, a sice ve třetím ročníku *Uměleckého měsíčníku*, ke kterému bohužel nedošlo, a časopis v roce 1914 zaniká. Langer je povolán do války a Illův článek se tak stává posledním bodem recepce v období před první světovou válku. Recepční linie se zde trhá a v sutinách tragických událostí umlká Kafkova recepce do neklidného ticha. Další snahy poté pozorujeme až po konci války.

3. „Vzduch byl pln předzvěstí velkého pohřbu a slavného narození...“

Monumentalita fragmentu jako (de)konstrukce tradičního paradigmatu

Bolestné memento války vyvolalo v českém prostředí nebyvalou zášť vůči Němcům a obzvláště v listopadu 1920 vyústila tato nenávist v útoky stoupců českého nacionalismu a dalších přívrženců, vedené pod jedinou záminkou: zničit vše, co připomíná německý národ. Vědomí dějinného zvratu a podněcování nacionalistických nálad se promítlo do surové agitace v podobě stržených soch císaře Josefa II., zorganizovaného útoku na Stavovské divadlo či poškozených budov německých škol, kaváren, bank i židovské radnice. Tato znepokojivá atmosféra ve znamení touhy po odplatě se zdá být příkladem velmi názorným – příkladem, kterého lze využít k zachycení silné emocionality kolektivní paměti –, jež se lidem připomíná nejnápadněji skrze objekty veřejného prostoru. Emocemi reagují čeští nacionalisté, když se například podílejí na zničení soch habsburských panovníků, přitom se zjevně ve snaze o vymazání německého národa z dějinného vědomí opírají o sílu prostoru jako nástroj konfrontace s minulostí. Kafka se k tomuto traumatickému procesu vyjadřuje v dopise adresovaném české spisovatelce a překladatelce Mileně Jesenské, v němž píše následující: „*Celé odpoledne jsem ted'*

na ulicích a koupu se v zášti vůči Židům. „Prašivé plemeno“ jsem teď slyšel říkat Židům. Není snad samozřejmé, aby člověk odešel z míst, kde ho tak nenávidí (vůbec k tomu není zapotřebí sionismu nebo národních citů)?“²⁴ Je třeba dodat, že tato nacionalistická vzpoura, na kterou Kafka v citovaném úryvku reaguje, neznamenal pro budoucí vývoj česko-německé moderní společnosti závratnou destabilizaci pozice německé kultury či jejich hospodářského postavení v českých zemích, tedy šlo pouze o přechodné dobové napětí v důsledku nedávné zkušenosti německé agrese. Uvažujeme-li o situaci poválečné recepce Kafkova díla, s přihlédnutím k dobovému kontextu nebyly podmínky pro vydávání německojazyčné literatury v českém kulturním prostoru obecně příznivé a zůstává faktem, že zájem o pražské německé autory se pohyboval spíše v úzkém čtenářském okruhu. Přesto však dospíváme k jistému posunu. A konečně byla to právě Jesenská, která přes veškerou zdrženlivost a válkou zanícené vztahy mezi Čechy a Němci navrátila svou překladatelskou činností význam Kafkových próz znovu do společenského povědomí a částečně tak vyvázala jeho uměleckou tvorbu ze stavu mlčenlivosti. Z roku 1920, kdy krajně levicový literární týdeník *Kmen*, redigovaný českým básníkem, kritikem a překladatelem S. K. Neumannem, otiskl první překlad Kafkova *Topiče* – povídku, kterou Neumann v poznámce řadí k „nejlepším moderním povídkám německým“²⁵ –, dále překlady próz *Náhlá procházka*, *Výlet do hor*, *Neštěstí mládence*, *Kupec*, *Cesta domů* a *Ti, kteří běží mimo*, pochází rovněž překlady jeho dvou dalších povídek *Nešťastný* a *Zpráva pro akademii*, uveřejněných jen o pár měsíců později v nezávislém deníku *Tribuna*. Jak víme, Neumann v témže roce – v době prvních otištěných překladů Kafkovy beletristické práce – opouští Československou stranu socialistickou a vyrovnává se naléhavě s otázkami o budoucnosti umění a české společnosti, přitom se vedle urputného úsilí o revoluční zápas nevyhýbá ani úvahám o estetickém cítění v předválečném umění, které souhrnně zastřešuje pojmem expresionismus. Skutečnost, že Kafkovi věnoval celé dubnové číslo ve svém levicovém tisku, si lze vysvětlit patrně jeho vztahem k předválečné moderně jako předvoji nového umění, přitom není pochyb o tom, že v Kafkovi spatřil umělce nového výrazu, jehož expresivní obrazy připomínaly v dobovém kulturním kontextu zhoubu kapitalistického světa – vůči němuž se Neumann ve snaze o nové nazírání skutečnosti

²⁴ KAFKA, Franz. *Dopisy Mileně*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2001, s. 259.

²⁵ NEUMANN, S. K. Poznámka. In: *Kmen: týdenní úvahy a poznámky o životě*. Praha: Fr. Borový, 22.04.1920, 4(6), s. 72.

radikálně vymezoval – a proti nebezpečnému měšťansko-kapitalistickému vlivu akcentuje sociální empatii, jež se stane základním východiskem pro budoucí koncept socialistické literatury. Neumann po Kafkově smrti vydává v *Komunistické revui* nekrolog, v němž píše: „*Byl to jemný duch, hluboce vidoucí do organismu dnešní nespravedlivé společnosti, milující vykořisťované a nemilosrdně tepající bohatce formou velmi složitou, ale i dojmavou. Na jeho povídku Topič mohou si vzpomenouti soudružští čtenáři bývalého Června jistě jen s úctou.*“²⁶ Jakkoliv může být tento pohled schematický a stranicky podbarvený, pro budoucí období Kafkovy recepce se tato „komunistická minulost“ jeho díla, respektive Neumannův prvotní zájem o jeho prozaickou činnost z hlediska levicových tendencí autora, stane v dalším recepčním vývoji takřka osudnou. Okolnosti, že vydání prvních překladů Kafky zprostředkoval Neumann, předcházela mimo jiné také nezdařilý pokus o uvedení jeho próz v *Dobrému díle* Josefa Floriany, významného katolicky orientovaného myslitele, překladatele a vydavatele, a to z iniciace Jesenské a její nejlepší přítelkyně Staši Jílovské. Z Florianovy dochované korespondence s Jílovskou víme, že se k prosbě o věnování pozornosti Kafkovu dílu, „německého expresionisty“, jak píše Jílovská, pod jménem *Dobrého díla*, vyslovil takto: „*Jméno Kafka jsem častěji zahlédl, ale dosud jsem mu pozornosti nevěnoval. Nemohu Vám tedy předem nic povědět, zda i mně se bude líbiti. Ale nepřekážím ani své ženě, když ve značkách a obrazech není se mnou zajedno, neboť jen náboženství jest katolické (tj. česky všeobecné, ó řečtino!), a ne umění: tedy zajisté ani Vám nemohu bránit, když se Vám Kafka líbí. Ale sám si vždy řeknu své o těchto věcech, zvláště o umění slovem, nad nímž si Církev katolická vymínila dozor. Chcete-li slyšet jen sama, co si o Kafkovi myslím, třeba arcí mi to poslati.*“²⁷ Přestože se Florian od Kafkovy tvorby neodvracel, k uskutečnění vydání jeho děl ve Staré Říši přesto dochází až v období třicátých let, tedy téměř deset let po autorově smrti. Vedle překladatelské činnosti Jesenské zmiňme také Milenu Illovou, manželku Rudolfa Illového, jejíž otištěný překlad z období mezi dubnem a zářím 1920 v *Dělnické besídce* byl vydán bez vyžádání Kafkova svolení, který celou situaci popisuje jako „malé vmísení do našich záležitostí“²⁸, jak se dozvídáme díky živé korespondenci s Jesenskou. Zatímco Jesenská zůstává věrná originálu Kafkových próz, přitom s porozuměním jeho průzračné metodě psaní ponechává osobitost jeho jazykového vyjádření, Illová

²⁶ NEUMANN, Stanislav Kostka. Nekrolog. Praha: Komunistická revue, 1924, s. 479.

²⁷ FLORIAN, Josef, JÍLOVSKÁ, Staša. Vzájemná korespondence 1919–1922, Praha, 1993, 31.12.1919, s. 98–99

²⁸ KAFKA, Franz. Dopisy Mileně. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2001, s. 251.

naproti tomu, přestože respektuje jeho jazykovou úspornost, svým překladem poněkud přetváří Kafkův jazyk do „vysokého stylu“, od něhož se autor snažil držet střízlivý odstup. Poněkud nepřesného překladu se dopouští také český překladatel Jaroslav Dohnal, kterému v roce 1922 – posledním zaznamenaném roce překladů Kafkových próz uveřejněných během jeho života – vydává *Vánoční besídka*, začleněná do deníku *Tribuna*, Kafkovu povídku *Závodníkům na uváženou*, a paralelně s tímto Dohnalovým překladem otiskl v témže roce pražský týdeník *Cesta*, redigovaný literárním kritikem Miroslavem Ruttem, Kafkovu povídku *Ortel* pod titulem *Soud*.

Ve stejném roce, kdy otiskla *Dělnická besídka* překlad Illové, vydává její manžel v sociálně demokratickém tisku *Práva lidu* příspěvek, v němž reaguje na nízkou obeznámenost českých čtenářů s Kafkou, přitom „*Praha a české kulturní okolí*“, připomíná Illový, „*působí naň stejně jako na ostatní německé básníky pražské.*“²⁹ Akcent pražského prostředí byl s Kafkovou recepcí možná až příliš svazován, v konečném důsledku však charakter města sehrál významnou roli v pozdějších diskusích o vztahu Kafka díla k Praze – „městu polemickém“, jak ji nazval Max Brod –, přičemž byly interpretace jeho díla mnohdy orientované výhradně na Prahu, to se ovšem někteří kritikové snažili vyvrátit. Kafka samotný měl k Praze ambivalentní vztah, nicméně nepopiratelnou vazbu jeho psaní na prostředí, v němž autor po celou dobu tvořil, zachycuje příkladně český překladatel Jan Grmela ve zprávě uveřejněné v *Českém slovu* po Kafkově smrti: „*To, že v českých zemích věnuje se vzpomínka básníku Němci, znamená, že byl to velký umělec, který překlenul rozpory. Ale byl to i člověk, který nenosil v srdci zášť, nýbrž lásku ke všem lidem.*“³⁰ Přítomnost německého temperamentu a oboustranně podnětná koexistence dvou národů přinesla do dějin středoevropského umění specifický kulturní zjev, totiž pospolitost českých i německých autorů, kteří se sdružovali především kolem Broda v *Pražském kruhu*. „*Určit časové rozpětí tohoto Kruhu*“, píše Brod, „*je obtížné a přesnému vymezení se vymyká i řekněme prostorový rozptyl skupiny a okruh lidí, kteří k ní patřili.*“³¹ Působí zde Werfelovo poetické označení „trojí duše země české“, podivuhodná substance moderního estetického citění autorů tzv. pražské německé literatury, s níž byl spjat rovněž Kafka jako básník pronikavé tvůrčí emoce.

²⁹ ILLOVÝ, Rudolf. Z německé literatury. In: *Právo lidu* XXIX, č. 275, 21. 11. 1920, s. 7

³⁰ GRMELA, Jan: „Franz Kafka †,“ In: *Pramen: měsíčník pro literaturu, umění a práci kulturní*, Plzeň, 15.9.1924, 5(1), s. 47

³¹ BROD, Max. *Pražský kruh*. Praha: Akropolis, 1993, s. 16.

Jakkoli je pojem generace zastřešující a zjednodušující, mluvíme o autorech narozených přibližně v sedmdesátých a osmdesátých letech 19. století, o autorech žijících v mnohonárodnostním kruhu, v němž dozrávala poetická orientace jejich umělecké tvorby, která přes názorovou diferenciaci stále korespondovala řekněme s generačním pocitem pražské kulturní trichotomie, v jejíž rozporuplnosti a nejasnosti mnohdy nacházeli autoři podmínky pro vývoj své tvorby, a proto je takové pojetí do jisté míry relevantní, snažíme-li se u těchto autorů najít místa spojitosti. Problematickou se zdá být otázka židovského původu – zda a jakým způsobem se adaptovali v moderní české společnosti, v níž žili –, neboť mnozí z nich byli konfrontováni se svou pluralitní identitou, a přestože se s židovskou vírou ani kulturou neztotožňovali, jejich tvorba byla dobovými recipienty pod tímto nepřesným označením často mylně interpretována. V proměnách Kafkova vztahu k židovství se jeho zprvu odmítavý pohled posouvá od osobního antisemitismu k hledání vlastních židovských kořenů a vřelým sympatiím vůči východnímu židovství. A pokud jde o odraz židovství v jeho díle, Felix Weltsch, jeden z nejbližších Kafkových přátel, česko-izraelský spisovatel, filosof a knihovník, v sionistickém týdeníku *Židovské zprávy* například uvádí, že „*František Kafka náleží k nejuznanějším mistrům německého jazyka. Duše však, jež v tomto jazyku tvořila, jest veskrze židovská*“, neboť „*jeho utrpení jest židovské, rovněž jeho problematičnost a důslednost.*“³² Avšak podoba jeho víry, silně individualizovaná a křehká, nenabízela Kafkovi vykoupení z pocitů nejistoty, pocíťované tváří v tvář silám moderní doby, ani odpovědi na otázky o vlastní identitě či nalezení svého místa ve světě. Stojí ostatně za zmínku, že existují vášnivé polemiky o původu a nacionalitě autorů, které jsou motivovány otázkou, jaká umělecká díla prezentovat pod shrnujícím pojmem „naše“ a naopak, jakou tvorbu považovat za „cizí“. Uvažme, že potřeba vedená snahou o věcnou správnost a srozumitelnost musí zde už ze své podstaty vyvolávat značné kolize, neboť mechanická simplifikace, ba dokonce bagatelizace tohoto kulturního pluralismu by negativně rozrušila mimořádný úkaz v dějinách středoevropského umění. Dodnes přetrvává přesvědčení, že významným předpokladem této tvorby je emocionální vazba mezi dílem a místem jeho vzniku, respektive životními podmínkami, ve kterých se zrodil navýsost osobitý ráz toho, co tito autoři – bez ohledu na národnostní aspekt – tvořili a v čem nacházeli cestu svého uměleckého vyjádření. Onu provokativní schopnost

³² WELTSCH, Felix. František Kafka. In: *Židovské Zprávy*. Praha: Soukromé sdružení, 1918 – 1926, č. 23, 6.6.1924, s. 9

odolat veškerým zastřešujícím pojmům, tedy snahám o jednoznačný průhled, není třeba chápat jako interpretační handicap, nýbrž jako signifikantní rys. A stejně jako není možné zachytit na barevné škále přesný bod, ve kterém jedna barva přechází v druhou, nelze ani požadovat průzračnou sondu do této mnohvrstevnaté tvorby německy píšících autorů, jejichž životy i tvorba jsou neodmyslitelně spjaty s pražským prostředím. Ve vývojových etapách recepcí Kafkova díla bylo toto rozsáhlé téma o touze zařadit nezařaditelné pochopitelně mnohokrát v odlišných kontextech transformováno a aktualizováno.

Vrátíme-li se zpět k expresionistické poetice Kafkových próz, která rezonovala tehdejším kulturním prostorem, v poválečném období vrcholí děs moderního já z prožití iracionality, degenerace a šílenství vnějšího světa, z pocitu rozpadajícího se subjektu ve vnitřně kontradikční společnosti. Když v prosinci 1921 vyšel v prvním ročníku měsíčníku Literární skupiny *Host* článek českého literárního kritika Františka Götze pod názvem *Ke kritice literárního expresionismu*, trýznivé vědomí krize vede autora k pokusu o rehabilitaci roztržitého světa skrze destrukční tendenci expresionistického umění. Tvrdí: „*Přehlédneme-li dílo Werfelovo, zadýchané vroucností lásky ke člověku a touhou po lepších tvarech, Rubinerovo, jež volá duchového člověka k činu, L. Frankovo, jenž obžalovává s křečovitým chvatem surovost války, nahlédneme-li do visionářských extází Döblinových a Brodových, Kafkových a Sackových, pochopíme snadno, že volání poválečného zákonodárce expressionismu Kaz. Eschmida po syntéze ducha a krve, po vybičování naturalismu k fanatické visi, nestalo se skutkem.*“³³ Duchovnost, na níž Götz staví svou představu umělce-expresionisty, znamená nalézt ve „stínohře stavů psychických“ pravou podstatu vztahu duše a světa. „*Odhmotnění, odprostornění, odvěcnění, rozvedení světa a života ve snovou fantasmii*“ píše Götz, to vše se stává předmětem expresionistického hledačství, jež se svým zájmem posouvá od postimpresionistické krize k „*nesouvislým částicím, nezačleněným v organický celek.*“³⁴ Jak patrně, Götz navazuje na německého ducha a zároveň uvažuje o národní modifikaci této expresivní estetiky – která má být slovanskou variantou, lyrizovanou a jemnější formou německého původu – a přitom klade Kafkovo dílo vedle Alfreda Döblina či Gustava Sacka, tedy do širších souvislostí s poetikou německého expresionismu, která do českého uměleckohistorického diskursu začala

³³ GÖTZ, František. Ke kritice literárního expresionismu. In: *Host*: měsíčník Literární skupiny. Hranice-Přerov: Obzor, 15.12.1921, 1(3), s. 57.

³⁴ Tamtéž, s. 58

pronikat v první polovině dvacátého století pod silným vlivem kulturního charakteru německého národa. V některých mechanických přístupech se opomíjí spory o „přesné“ vymezení pojmu expresionismus, a poněvadž se Kafka vnímá jako „typický expresionista“, jednotlivé interpretace expresionistů utváří polemický prostor, kde se o sebe tře spontánnost a tendence k programovosti. Ať už se Kafkovo umělecké dílo v mnohém s expresionistickou poetikou shodovalo – aniž by se k tomu samotný autor otevřeně hlásil –, silně individualizovaný způsob, jakým konstruuje vnitřní neklid svých próz, se oddaluje jakémukoli zařazení ke skupině.

Dějinné zvraty, které vedly T. G. Masaryka k napsání studie *Sebevražda hromadným jevem společenským moderní osvěty* již v osmdesátých letech, evokují tento „vrchol subjektivity“ jako zjev hromadného zpochybnění vnější reality, jehož kulminačním bodem se stala zkušenost první světové války, na kterou reagoval velmi názorně německý malíř George Grosz svým sugestivním obrazem *Pohřeb* z roku 1917, v němž se lidská existence rozpadá v chorobném ovzduší moderního města a ztrácí se v chaosu městského davu. S ohledem na nedokončenost Kafkova díla lze pojem fragmentarity v moderním umění chápat jako projev autorova úsilí o zachycení deziluze subjektu v moderním světě, a to nástrojem mnohohledovosti, kde subjektivní realita naráží o útesy společenské skutečnosti. Odtud se koneckonců rodí disonantní harmonie Schönbergových klavírních sonát, vyhrocená emocionalita Wieneho filmu *Orlakovy ruce* či Munchovy krajiny *Výkřiku*. Paralelně s těmito uměleckými projevy odpoutává podobně spisovatel svou imaginaci od tradičního konceptu zobrazování skutečnosti a záhy abstrahuje ze svých představ narativ nevyzpytatelné emocionality a vyšinuté racionality, vytváří prostor odcizených vztahů, atmosféru demlovských labyrintů smrti či kafkovských absurdních procesů. V těchto programově nesourodých umělcích nacházíme mnoho společných motivů – křečovitost gest, strnulost pohybu a deformace postav i prostoru –, v nichž se skrýval moderní subjekt volající po novém lidství, jež svým citem naplní hlubokou trhlinu v soudobém světě. Záhy se samotný svět stává jedním monumentálním fragmentem, pouhým zdáním subjektu, v němž se odehrává vnitřní drama, neboť vědomí ztráty vzbuzuje v něm svíravý pocit tísně, zoufalství a strachu. Jestliže svět není vysvětlitelný na základě boží existence a podřízenosti člověka boží vůli, pak může být jeho podoba a podstata myslitelná v nekonečném množství „střepů“ zrcadla světa, které jsou subjektivním konstruktem představ pod vlivem schopenhauerovského konceptu. Tato myšlenka sahá až ke kantovskému pojetí, na které v 19. století navázal německý

filosof Arthur Schopenhauer svým dílem *Svět jako vůle a představa*, kde tvrdí toto: „*Žádná pravda tedy není jistější, na všech ostatních nezávislejší a méně potřebující důkaz než ta, že všechno, co lze poznat, tedy celý svět, je jen objektem ve vztahu k subjektu; názorem nazírajícího, jedním slovem představa.*“³⁵ V Schopenhauerově pojetí se o moderním já tvrdí, že determinuje objekty reality subjektivními deformacemi. Kafka stejně jako každá lidská bytost je do značné míry deformován svým individuálním příběhem, jakousi šedou eminencí, která zásadně ovlivňuje to, jakým způsobem vnímá sám sebe a svou pozici ve světě. V dopise psaném Felici Bauerové dokonce vyslovuje myšlenku, že vůle psát znamená pro něj totéž, co vůle žít: „*Můj život sestává a sestával v podstatě odjakživa z pokusů psát, a to ponejvíce nezdařených. Jestliže jsem však nepsal, ležel jsem stejně na zemi, dobrý leda k tomu, aby mě zametli.*“³⁶ Podle Kafky může dílo existovat bez autora, nikoli obráceně.

„*V očích těchto vyznavačů neklidu a dokonalosti není dílo nikdy dokončeno – to slovo pro ně nemá žádný význam –, ale opuštěno. Opuštění, kterým dílo vydáváme na pospas plamenům nebo čtenářům (ať už jako důsledek únavy nebo nutnosti vzdát se ho), je pro ně jen určitá nahodilost, podobně jako když vyčerpání, dotěrný člověk nebo nějaké vzrušení přeruší proud úvah.*“³⁷

Z téhož východiska, že snaha udržet své dílo ve stavu „*mezi bytím a nebytím*“ se stává spíše „*cvičením než činností, spíše hledáním než produkováním, prací nad sebou samým spíše než aktivitou obracející se k publiku*“³⁸, pokračuje Kafka cestou, kterou zde uvádí autor eseje, francouzský básník a filosof Paul Valéry. Od úmyslu autora působit svým dílem na obecnost dospíváme k opačnému přístupu založenému na romantické představě, spontánním vyznání, kdy umělec tvoří, aniž by pomyslel na potenciálního recipienta. Odtud již není příliš daleko k závěru, že asociálnost a autonomie uměleckého díla nechává společnost v distanci, neomezuje se pouze na svědectví doby, ale nezávisle na dobové podmíněnosti je schopno konkretizace a trvání v čase. Zajímavou paralelu k umlkání autora za vlastním dílem a jeho myšlení ve fragmentech tvoří estetické myšlení romantismu. V těchto souvislostech zmiňme větu anglického básníka Percy B. Shelleyho,

³⁵ SCHOPENHAUER, Arthur. *Svět jako vůle a představa*. Svazek I. Přel. Milan Váňa. Pelhřimov : Nová tiskárna Pelhřimov, 1998, s. 20.

³⁶ KAFKA, Franz. *Dopisy Felici*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1999, s. 39.

³⁷ VALÉRY, Paul. *Literární rozmanitosti*. Praha: Odeon, 1990, s. 231

³⁸ Tamtéž, s. 232

který v *Obraně poezie* píše, že „*básník je slavík, který se skrývá ve tmě a zpívá, aby sladkými zvuky utišil svou samotu, a jeho posluchače uchvátila melodie nespátřeného hudebníka, cítí své dojetí, ale nevědí, odkud a proč přichází.*“³⁹ Shelleyho výrok nám zde může posloužit jako příhodná spojitost mezi romantickým myšlením a Kafkovou tendencí své dílo nechávat nedokončené a skryté. Zjevnou rozporuplnost autorova vztahu k vlastnímu dílu demonstruje dopis z roku 1922, v němž žádá svého blízkého přítele Maxe Broda, aby veškerou pozůstalost „*bez výjimky a nejraději bez přečtení*“⁴⁰ po jeho smrti spálil. Brod této prosbě nevyhověl a Kafkovo dílo tak nebylo vydáno na pospas plamenům, nýbrž do rukou čtenářů. Podle úvahy, kterou zahajuje francouzský literární kritik Roland Barthes ve svém textu *Smrt autora*, využívá moderní kritika nástrojů k emancipaci role autora, aby skrze jeho individuální příběh vyložila také jeho dílo. Právě ze zkušenosti „*tyranského zaměření na autora, jeho osobnost, jeho historii, jeho záliby a vášně*“, zdůrazňuje Barthes, vyrůstá potřeba autorů „*vstoupit do vlastní smrti*“⁴¹. Tím je určena povaha děl moderních autorů, která svou mnohovýznamností uniká bezprostřednímu uchopení. Barthes svým pojetím oddaluje nahlížení díla jako pouhé zrcadlení osobnosti, naopak se přiklání k zamlžení hranice mezi autorem a jeho dílem ve prospěch řeči, respektive její schopnosti promlouvat nezávisle na svém původci. Se stereotypní posedlostí autorem se přesto setkáváme, a sice v roce 1924, kdy se v následujících dnech po Kafkově smrti dostávají do českého tisku nekrology, na jedné straně procítěné, s hlubokým citem pro jeho tvorbu (za pozornost stojí např. nekrolog Mileny Jesenské, která s pozoruhodnou jemností vystihla charakter Kafkových próz, které jsou „*pravdivé, nahé a bolestné tak, že i tam, kde jsou vyjádřeny symbolicky, jsou až naturalistické.*“⁴²), ovšem nekrology jiných přispěvatelů vypovídají o kolísavém povědomí o jeho životě, vedoucím v některých případech k několika nedorozuměním z hlediska interpretace. V *Českém slovu* kupříkladu dochází k chybnému uvedení Kafka jména („*Básník František Kavka zemřel.*“⁴³). Podobné chyby se dopouští také Jan Grmela, když v *Pramenu*

³⁹ A poet is a nightingale, who sits in darkness and sings to cheer its own solitude with sweet sounds ; his auditors are as men entranced by the melody of an unseen musician, who feel that they are moved and softened, yet know not whence or why. (přeloženo autorkou BP), SHELLEY, Percy Bysshe. Defence of Poetry. In: Shelley's Literary and Philosophical Criticism, ed. John Shawcross, London 1909, s. 129

⁴⁰ KAFKA, Franz. Dopisy přátelům a jiná korespondence. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2007, s. 675–676

⁴¹ BARTHES, R.: Smrt autora. Aluze, 10, (3), s. 76

⁴² JESENSKÁ, Milena. Franz Kafka. In: Národní listy. Praha: Julius Grégr, 6.6.1924, 64(156), s. 5.

⁴³ Básník František Kavka zemřel. In: České slovo: ústřední orgán České strany národně sociální. Praha: Melantrich, 5.6.1924, 16(132), s. 4

zmiňuje jeho zaměstnání („jako lékař viděl mnoho bídy a utrpení“⁴⁴) a zároveň se snaží propojit biografické informace autora s jeho dílem. Týž autor píše:

„Smutný osud smutného básníka, jehož duše jemná a čistá nořila se vždy více v sebe, odvracejíc se od shnilého světa, jenž se jí hnusil. A rozum básníkův ostrým nožem pitval tuto lidskou společnost, noří se intuitivně v její ústrojí, zří bídu těla i duše a tu formou obraznou útočí prudce proti mocným. Jeho práce jsou těžké, symbolické, ale i vděčné pro čtenáře.“⁴⁵

Tím spíše nelze pominout, že Kafkova pozůstalost je záhadným fragmentem, trýznivou samomluvou, svědectvím celoživotního hledačství, které zůstalo bez konce. Slovy české spisovatelky Marie Pujmanové, „mistrovské torso něčeho, co jako celek nikdy neexistovalo“⁴⁶; jako by pro něj nedořečenost znamenala životní pocit neustálého bloudění a (sebe)ztráty v dějinách. Odtud lze chápat Kafkovo dílo jako metaforu krize, text roztržštěný do křečovitého výrazu umělce, jenž v beznadějně touze po absolutní pravdě vrhá sebe i své dílo do úzkostné časovosti, neboť nelze dosáhnout definitivního či naplněného poznání. V důsledku opakovaného návratu k dílu po sobě umělec zanechává torza textů jako symptom melancholického vztahu ke světu. Na závěr si můžeme všimnout, že každá recepcí, byť některé z nich mohou být výsledkem záměrného pokřivení či dezinterpretace, odhaluje nové rozměry díla, v jiném případě připouští jeho problematiku, která se rovněž stává pro zkoumání interpretačních přístupů a jejich mezí přínosným prvkem.

⁴⁴ Grmela, Jan: Franz Kafka †. In: Pramen: měsíčník pro literaturu, umění a práci kulturní, Plzeň, 15.9.1924, 5(1), s. 47

⁴⁵ Tamtéž, s. 47

⁴⁶ PUJMANOVÁ, Marie. Zemřelý Franz Kafka. In: Literární archiv: sborník Památníku národního písemnictví. Praha: Orbis, 1966, 1(1), s. 192.

4. „Labyrintická nejistota pravé cesty...“

Kafkovo neznámo mezi banalitou a enigmatičností

Podstatným momentem v posledních letech druhé dekády dvacátého století byla konfrontace, kterou přinesl vzdorný příspěvek *Koutek generace*, v němž jeho autor, český modernistický malíř Jindřich Štyrský, píše poněkud provokativně o devětsilské generaci toto: „*Naše generace dozrála: ztotožňuje lunu s elektrickou žárovkou, lásku s postelí, poezii s portmonkou. Kvality měří mírou úspěchů a života dobývá pucováním klik.*“⁴⁷ Těmito slovy Štyrský skandalizuje, opírá se o tendenci avantgardního umění podléhat komerčním zájmům, přitom podněcuje generační diskusi, v jejíž atmosféře – na rozhraní dvacátých a třicátých let – tvořila horizont jazykovědných, literárněvědných a estetických debat otázka, která se týkala povahy jejich emancipace. Zamyšlení nad počátkem třicátých let, dobou pohnutých společensko-kulturních proměn, může ukázat, že dochází k významné součinnosti dvou vývojových proudů české jazykovědy a literatury: literárněvědného strukturalismu, zastoupeného *Pražským lingvistickým kroužkem* kolem ruského lingvisty Romana Jakobsona a avantgardního hnutí *Devětsil* v čele s českým výtvarným a literárním kritikem Karlem Teigem. Vedle Jakobsonova lingvistického zkoumání vztahu mezi sdělením obrazu a textu, tzv. sémantického paralelismu, měla na uměleckou i literární tvorbu silný vliv experimentace s abstraktní formou. Tak byla jednota viditelného a představitelného světa podrobena zkoušce, a to kriticky subjektivní metodou nahlížení skutečnosti, vycházející z dlouhé tradice symbolistního umění s akcentem fantastična. Když v březnu 1928, v období uměleckého vizionářství české avantgardy, mluví Teige na přednášce v Praze o výtvarné práci Josefa Šímy, zároveň se dotýká obecné krize tradičního vnímání objektů a jejich reprezentací, jež má být vykoupena ucelenou syntézou surrealistického umění. Zmiňme alespoň část Teigeho projevu, která byla uveřejněna v kulturní revue *Rozpravy Aventina*: „*Dojem prvního setkání s novými díly Josefa Šímy, tak neočekávanými a zvláštními, bude u většiny diváků asi ten: jakoby oknem nějakého fantastického a chaotického snu zahlédli cizí a neznámý svět, vesmír, který vyrůstá z prvotních mlhovin, žhavý a živý, vesmír, který nebyl dosud dotčen ani probádán, a přece, možná, je to svět, který byl dávno ztracen a zaplaven oceány bouřícího lidstva, záhadná jakási Atlantida či Lemurie, světélkující do našich vysílených nocí*

⁴⁷ ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Koutek generace I*. In: *Avantgarda známá a neznámá*. Vyd. 3. Praha: Svoboda, 1970. s. 102

*mysteriosními iluminacemi, svět, který jako by náhle vstával z mrtvých: všechny skutečnosti se stávají jinými, příroda zapomíná vlastních zákonů a neskutečné se stává skutečným.*⁴⁸ V této myšlence je obsažena nejen dialektika subjektivní a objektivní reality, snu a skutečnosti, věčnosti a iluzivnosti, nýbrž i vzájemná transferace oněch kontradických pozic. Jako by v Šimových obrazech anticipoval dekonstrukci principu konvenční reprezentace prizmatem metafyzického vyjádření. Je příznačné, že se Teige odklání od zobrazivosti, aby povýšil imaginativní sféru na místo transformace reality cestou kulturní kritiky. Mezi zástupce procesu, kteří rovněž čerpají z kulturních východisek, patří kruh myslitelů pražského strukturalismu, jejichž koncept se rodí z podnětů ruského formalismu. To, oč pražští strukturalisté usilovali, bylo – byť ne zcela bez výhrad – v kontextu hledání nové jazykové kultury v souladu s vizemi surrealistického umění, jehož tezi vyslovil r. 1934 francouzský teoretik a básník André Breton na přednášce v Bruselu: *„Od doby, kdy bylo ukončeno to, co bylo možno nazývat ryze intuitivním obdobím surrealismu, (1919–1925), snažíme se, v posledních závěrech, klást vnitřní a zevní skutečnost jako dva prvky, které jsou schopny sjednocení cestou společného vývoje.*“⁴⁹ Bretonova ctižádostivá akcentace „vůle k prohloubení skutečna“ koresponduje s dobovou potřebou revidovat jazykovou realitu tak, aby ve vztahu k objektivní skutečnosti byly prolomeny konvence v pojetí jazyka, objektů a obrazů a konstitutivní podmínkou této rekonstrukce kulturní oblasti a umění byla záštita společné myšlenky. Jde o nárok kolektivní, založený na společenské prognóze. Nezval mluví o „subjektivně objektivní nadrealitě“⁵⁰, která realitu nenahrazuje, nýbrž rozpíná, smiřuje ji s antinomní představou světa. Je jen přirozené, že Jakobsonovy sympatie k „ideologii kolektiva“ a podněty, které evokovaly proměnu jazyka, vycházely právě z projevů moderního umění (poetismus, surrealismus); zejména v Nezvalově *Skleněném haveloku*, vydaném poprvé roku 1932 Fr. Borovým, nacházel Jakobson předobraz nového uměleckého výrazu. *„Blížkost ke světu českého umění mi pomohla pochopit sílu české slovesnosti od středověku až po dnešek“*, píše Jakobson a zároveň se ve svých úvahách zabývá otázkou *„vnitřního vztahu mezi jejich životem a tvorbou, kterou bylo třeba postavit jak proti vulgárnímu názoru na básnickou fikci jako na mechanickou nadstavbu nad realitou, tak proti neméně*

⁴⁸ TEIGE, Karel. Obrazy Josefa Šímy In: Rozpravy Aventina. Praha: 1928, roč. 3, č. 15, s. 179.

⁴⁹ BRETON, André. Co je surrealismus?: Tři přednášky [o vývoji surrealismu, o surrealistické situaci objektu a politické posici dnešního umění]. Brno: Joža Jícha, 1937, s. 18.

⁵⁰ NEZVAL, Vítězslav. První výstava surrealismu v Praze. In: Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931-1941. Praha: Československý spisovatel, 1974, s. 162.

vulgárnímu dogmatu, který jsem nazval „antibiografismem“, a které tvrdí, že mezi uměním a jeho osobním a společenským pozadím není žádný vztah.“⁵¹ Oproti obvyklému důrazu na identitu a přítomnost autora v díle rozšiřují teoretici Jakobson, Mathesius a Mukařovský navyklý myšlenkový horizont tím, že si všímají posunů v daném společenství, v politickém, kulturním a v každodenním životě, avšak zkoumají je nikoliv pospolitě, nýbrž samostatně jako imanentní rámeček vnitřních struktur uměleckého díla. Eskalující napětí mezi vnitřním a vnějším, autonomií a společenským vědomím se stává ústředním tématem těchto autorů, přitom nápadnou stránkou strukturalistické estetiky je nahlédnutí do neviditelné architektiky básnického jazyka, jehož narušená kauzalita ve vztahu ke společenským strukturám je vedena silami odvážné imaginace. Český filosof Květoslav Chvatík uvádí v knize *Strukturalismus a avantgarda* tento jev do širšího kontextu společenského bytí, když upozorňuje na zvláštní povahu lidské produkce ve smyslu jakési hrozby chorobného odcizení moderního člověka plynoucí z vlastního vědomí neschopnosti proniknout a pochopit svět, jež ho obklopuje. Slovy Chvatíka: „Produkty lidské činnosti mají tendenci odlučovat se od člověka a ustavovat se v samostatné vrstvy reality, nadané vlastním životem.“⁵² Tato „druhá příroda“, jak píše Chvatík, „obrací se proti člověku jako všemocná, nezvládnutelná, člověku odcizená moc, dezintegrující lidské vztahy, rozkládající a vnitřně vyprazdňující lidskou osobnost.“⁵³ Odcizenost a zpředmětnění člověka pronikly do repertoáru avantgardy i strukturalismu jako naprosto zásadní pojmy. Proměna moderní společnosti tedy zcela přirozeně otevřela nové plochy pro zkoumání jazyka, uvolňujícího se z vnitřně kompaktních vazeb jevové reality. Nemůžeme být lhostejni k nezadržitelně těkavému modernímu umění, v němž se skrývá výraz lidstva v existenciálních křečích, vyvolaných zmutovanou volností, jejíž pluralita vyústila v krizi člověka. S vědomím přerodu přikročujeme od společenských struktur přes zákonitosti moderního umění až k enigmatickému potenciálu lidského výtvaru v povaze jeho estetické svobody. Když v dubnu 1929 pronesl český estetik a literární teoretik Jan Mukařovský na Prvním sjezdu učitelů filozofie, filologie a historie ve Smetanově síni Obecního domu v Praze přednášku *O současné poetice*, v kontextu strukturalistických snah etabloval estetiku autonomie jako jeden z „nových výbojů poetiky“, který polemizuje s literárněvědným stereotypem, to jest přístupem

⁵¹ JAKOBSON, Roman. *Dialogy*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 107

⁵² CHVATÍK, Květoslav. *Strukturalismus a avantgarda*. Praha: Československý spisovatel, 1970, s. 14.

⁵³ Tamtéž, s. 14

psychologizujícím. Dosavadní zainteresovanost či přepjatá posedlost autorem je vedle estetické funkce, jak tvrdí Mukařovský, jednou z funkcí mimoestetických, jejíž absence neznamena pro umělecké dílo jeho zánik, totiž že subjekt v uměleckém díle není bezprostředně vázán na psychofyzickou osobu autora. K tomu dodává, že „*umělecké dílo literární má nutně funkci estetickou, bez které přestává být uměleckým dílem.*“⁵⁴ Nežli o přítomnost autora se Mukařovský v souznění s myšlením ostatních členů *Pražského lingvistického kroužku* zajímá o způsob, jakým se v díle vyvolává estetický prožitek, a to metodou uzavřeného čtení (close reading), jímž se dílo nezkoumá z hlediska biografických údajů autora, sociologické, ideologické či jiné determinace, nýbrž z vlastní jazykové struktury, vykloubené z vnějších vlivů. Mukařovský píše: „*Lze tedy říci o uměleckém díle literárním jakožto celku, že jeho podstatou je forma, totiž způsob, jakým materiál, ať jazykový ve vlastním slova smyslu, ať tematický, je vyrván z obvyklého kontextu, a to proto, aby se stal předmětem prožívání pro sebe sama, a to jako účel, nikoli jen pouhý prostředek. Formu pocítujeme jakožto násilí na materiálu, a toto násilí má za účel vzbudit v materiálu estetickou působivost.*“⁵⁵ Koncept „nové“ poetiky, odkazující na objektivistický přístup k výstavbě uměleckého díla, vzniká pro strukturalisty paradoxně vedle avangardistického hnutí, jehož angažovanost stála proti jejich kantovskému nazírání umění. Nejde nám o podrobné historické zkoumání těchto paradigmatických proměn, spíše nás zajímají jednotlivé pohyby a transgrese ve vztahu k předmětu našeho recepčního zkoumání, vzájemná souměrnost, asymetrie a jistá dvojsmyslnost v prostoru prchavých kontextů, zároveň je třeba zdůraznit, že s novými vědeckými metodami se diferencuje pole literatury a bez tohoto vědomí by podobné snahy o recepci zůstaly nedoslovené, monologické. Ve třicátých letech sledujeme dvojí interpretační posun v recepci Kafkova díla. Za prvé: projevují se snahy prolomit stereotypní výklad díla z hlediska autorovy biografie, a sice optikou abstrakce a mnohoznačnosti, za níž je profil autora nejvíce rozostřen (patrné je to v surrealistických textech). Za druhé: v nově vzniklých autonomních strukturách uměleckého díla přestává být člověk jakožto jeho tvůrce středem pozornosti, jeho zakotvená pozice ve světě se ztrácí mezi antropomorfizovaným městem a dehumanizovaným společenstvím.

⁵⁴ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Cestami poetiky a estetiky*. Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 98.

⁵⁵ Tamtéž, s. 108

Na tomto myšlenkovém pozadí mezi lety 1929–1931 se věnuje – poněkud stranou dramatického diskusního proudu – staroříšský vydavatel a překladatel Josef Florian prozaické tvorbě Franze Kafky, respektive přípravám k jejímu úspěšnému vydání. Raná třicátá léta jsou vedle již zmíněné pražské diskuse též známá jako období čilé recepce Kafkovy umělecké tvorby – ve spojení zejména s „florianovskou“ komunitou kolem knižní edice *Dobré dílo*, v níž vyšel roku 1929 z německého originálu *Die Verwandlung* první samostatný překlad *Proměny* od Ludvíka Vrány a Františka Pastora, doprovázený kresbami mladého vestfálského malíře Otto Coestera. V předchozím roce nabízí tatáž edice Coesterův samostatně vydaný ilustrační doprovod Kafkovy *Proměny* ve volných listech pod názvem *Šestero konfigurací k stejnojmenné povídce Frant. Kafky*, jehož úvodní část zaplnila Kafkova krátká próza *Sen* přeložená Gustavem Janouchem, autorem později vydaných *Hovorů s Kafkou*. Florianova vydavatelská činnost, která nemá obdoby a která nesmazatelně vstupuje do dějin recepce Kafkovy tvorby i do širší kulturní paměti dějin umění v českých zemích, byla odrazem jeho podnětné spolupráce s mnoha překladateli (Antonín Ludvík, Otto Albert Tichý, Ludvík Vrána, Bohuslav Reynek, Jakub Deml, Jan Čep, Otto František Babler), editory (Antonín Ludvík Stříž), spisovateli (J. Barbey d'Aureville, E. Hello, Ch. Péguy, G. Bernanos, J. Maritain), malíři a grafiky (František Bílek, Josef Váchal, Jan Konůpek, Jaroslav Benda, Vlastislav Hofman, Josef Čapek, Bohuslav Reynek), znamenala uměleckou výslednici jeho svědomitého úsilí, především jde-li o propojení vnitřních hodnot díla s kultivovaným výtvarným provedením, jež mělo dotvářet jeho konečný charakter. Stejně tak cenná vydavatelská činnost litomyšlského tiskaře a bibliofila Josefa Portmana uvádí koncem dvacátých let některé Kafkovy prózy z povídkového souboru *Venkovský lékař* (povídky *Starý list*, *Zpráva pro akademii* a *Venkovský lékař*). Portman si pro jejich grafickou úpravu vybral vestfálského malíře a grafika Alberta Schamoniho. To znamená, že dědictví nejen florianovského naplňování konceptu tzv. Hory studia, ale i Portmanovy celoživotní vášně pro umění, představuje svébytný svět zasvěcený literatuře i výtvarnému umění v takovém rozsahu, které – jak o tom nasvědčují veškeré jejich kontakty se zahraničním uměním – zcela jednoznačně přesahuje jejich rodné kraje.

Dále pak byla neopomenutelná pozice literárního vědce a překladatele Pavla Eisnera, jeho překladatelské aktivity a přehledové studie dokládají mnohé vlivy a motivy, které provázely recepci Kafkova díla předně v kontextu židovsko-německého písemnictví v českých zemích. V únoru 1929 ostatně vychází v *Rozpravách Aventina* článek *Německá*

Praha literární od Jana Grmely, v němž si všímá zájmu českých čtenářů o pražskou německou literaturu, načež předznamenává blížící se vydání několika děl německých autorů v českém překladu, konkrétně v knižní edici *Pyramida* pražského nakladatelství *Sfinx*, které „připravuje překlady Fr. Werfela, Fr. Kafky a R. M. Rilkeho.“⁵⁶ V říjnovém čísle následně pootevřítá drobné informace k tomuto vydání: „Skutečně však se může těšiti naše literární veřejnost na dílo Fr. Kafky, jehož román *Proces* je klíčem k poznání Kafkovy tvorby. Trvalo dosti dlouho, než se našel český nakladatel, který by se odvážil uvésti Kafku k nám.“⁵⁷ Autor se ke Kafkovi vrací znovu o měsíc později, kde se dopouští chyby, když píše, že „v Praze vyjde v překladu P. Eisnera román *Schloss*, který je vlastně klíčem ke Kafkově tvorbě“⁵⁸, ve skutečnosti se jedná o Kafkův román *Proces*, jak nasvědčuje zpráva z literárního zpravodaje *Hovory Sfinx*. Tento překlad byl ovšem dokončen až v nešťastném období druhé světové války, kdy nad českou kulturou vládl německý nacionalismus a mnoho autorů – včetně Kafky – nebylo možné pod přísným dohledem cenzury publikovat. Nakonec tedy první české vydání tohoto románu vyšlo až na konci padesátých let. Otázky, které si Eisner kladl počátkem třicátých let, svědčily o stavu německé kultury v českých zemích. O stavu písemnictví, skrze které se snažil poukázat na česko-německé vztahy v proměnách času, píše Eisner roku 1933 ve své stati *Mezi národy*, která vychází v červnovém čísle časopisu *Lumír*. Pochopitelně se obrací k dílům Franze Werfela, Egona Erwina Kische či Franze Kafky: „V díle geniálního mučedníka solipsismu Franze Kafky, díle, jež o sobě znamená apolitické, ale tím niternější a neodčinitelnější překonání liberalismu, není a nemůže být místa pro nicotnosti židovských nacionalistických šibřinek.“⁵⁹ A dodává: „Pražský židovsko-německý liberalism vydává sám ze sebe korektiv a rodí tvůrce, kteří v sobě překonají dědičné zlo (Werfel, Kafka).“⁶⁰ S ohledem na Eisnerovu předchozí badatelskou činnost v oblasti pražské německé literatury lze sledovat jeho zájem o Kafku jako hybnou sílu mezi dvěma kulturami. O Kafkově inklinaci k nevyslovenosti a fascinaci neznámem podává svědectví později v rozsáhlé studii *Od r. 1848 do našich dnů*, publikované na podzim téhož roku v sedmém svazku *Československé vlastivědy*: „...již pouhá obhajoba vlastního já je smrtelný hřích; takových styčností mezi světem Kafkovým a světem slovanských visionářů je však víc. Hned základní kámen Kafkovy

⁵⁶ GRMELA, Jan: Německá Praha literární. In: Literární noviny, č. 3, 1929 (roč. 3), s. 2

⁵⁷ GRMELA, Jan: Německá Praha literární. In: Literární noviny, č. 17, 1929 (roč. 3), s. 6

⁵⁸ GRMELA, Jan: Německá Praha literární. In: Literární noviny, č. 20, 1929 (roč. 3), s. 3

⁵⁹ EISNER, Pavel: Mezi národy. In: Lumír: časopis zábavný a poučný. Praha: Servác B. Heller a Josef V. Sládek, 30.6.1933, 59(8), s. 452.

⁶⁰ Tamtéž, s. 452

*duchovní stavby – představa všeho života jako mystické viny – má bezprostřední protějšek u Březiny; věčná, mučivá, k marnosti odsouzená pout' k Bohu připomíná úděsným klokotáním jedincovy duše, labyrintickou nejistotou pravé cesty, zákonitostí věčného zklamání velmi naléhavě autora Labyrintu světa – bez ráje srdce, jenž zůstává krutě odepřen.*⁶¹ Vzhledem k dobovému kontextu ona „obhajoba vlastního já“ zde působí obzvlášť naléhavě a dokládá obtížnost prolomit stav neúprosného míjení mezi člověkem a světem. To je dáno opakovanou zkušeností rozbitých lidských hodnot, deziluzí a následnou dezorientací, zejména jde-li o ztrátu jedince v chaotickém společenství či o ztrátu sebe sama. Pojem mystické viny, jak o ní píše Eisner, pak u Kafky nabývá význačného postavení, neboť nejistota a trvalá nestabilita jedincova nitra byla ryze aktuálním pocitem, který se bude dále prohlubovat. Zvláště nápadný je příklon k existenciálním otázkám člověka, který je především ve druhé polovině třicátých let možno sledovat na rostoucím zájmu o výklad Kafkova díla z filosofického hlediska. V dubnovém vydání *Literárních novin* z roku 1935 se Eisner příkladně pokouší ve svém příspěvku *Román Jana Čepa* poukázat na jistou spřízněnost mezi Čepovým vědomím transcendentní protiváhy pozemského života a Kafkovou trýzní nad destabilizovanou pozicí člověka ve světě. Píše: „*Každá lidská vteřina u Čepa je potenciálem nedomyslitelných možností, rozcestím mezi dvěma věčnostmi, řítící se rafijí rozhodnutí na věky neodčinitelných (což jej sblížuje s Franzem Kafkou).*“⁶² Nejistoty každodenních – mnohdy až banálních – záležitostí nabývají u těchto autorů docela jiného rozměru, který bychom mohli nazvat metafyzickou závratí, plynoucí z neznámého, jež člověka nevýslovně fascinuje, avšak zároveň v něm vzbuzuje úzkost. Ve stejném vydání informuje mimo jiné mladý básník a překladatel Hanuš Bonn o dobovém literárním dění v Německu, kde stručně zmiňuje Kafkovo jméno: „*V nakladatelství Schocken byl vydán svazek próz Franze Kafky. V Schocken-Bücherei vyjde postupně celé dílo tohoto velkého pražského básníka.*“⁶³ Kolem Kafky byla ve třicátých letech věnována mimořádná pozornost jeho románu *Zámek*. Souhra okolností, že Spolek výtvarných umělců Mánes vydává Eisnerův překlad Kafkova *Zámku* v témže roce, kdy André Breton v Praze vyslovil svou přednášku *Surrealistická situace objektu*, je příznačná, uvážíme-li, že tajemné náměty, obrazy fantastična a rozostření významů ve světle surrealistického umění můžeme pokládat

⁶¹ EISNER, Pavel: Od r. 1848 do našich dnů. In: Československá vlastivěda. Praha: Sfinx, 1929-1936. sv. 7, s. 364.

⁶² EISNER, Pavel. Román Jana Čepa. In: Literární noviny, č. 11, 1934-1935 (roč. 7), s. 4

⁶³ BONN, Hanuš: ...z Německa. In: Literární noviny, č. 11, 1934-1935 (roč. 7), s. 7

za přední a zároveň za výchozí vlivy na dobové interpretace. Viditelně se to projevuje u Mukařovského textu *Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův „Absolutní hrobař“*, uveřejněném r. 1938 v prvním čísle vědeckého časopisu *Slovo a Slovesnost*. První věta Mukařovského rozboru – „*přední úkol umění v dnešní době, která naplňuje člověka úzkostí z dravého proudu proměňující se skutečnosti (...) není ani poskytovat příjemné vzrušení ani podávat vzory vyrovnané krásy, nýbrž orientovat člověka v tomto zdánlivém chaosu nezvykle zrychleného vývoje, uhadovat citlivým hmatem blížící se proměny a přizpůsobovat strukturu duševního života člověka prvním tušeným obrysům nově se tvořících jistot*“⁶⁴ – se dovolává nových uměleckých prostředků, jež umožní „probít se ke skutečnosti“. V podobném duchu interpretoval dříve Josef Hora Kafku ve svém textu *Zámek Franze Kafky*, začleněném do *Almanachu Kmene*. „*Jde o visionářský román mimo čas a prostor, o sen, jenž vede hrdinu K. bludištěm jeho neomilostněné duše, toužící v hrubém lidském prostředí, mezi lidmi zamotanými do vlastních poddanských vidin, po jasnovidném pochopení smyslu života.*“⁶⁵ Hora zde píše o „strašlivém chaosu vykořeněné duše“ ve vztahu k lidské touze po vědění a otázkám „kde jsem, co jsem?“ Zintenzivnělý prvek evokace je reflektován s určitým odstupem od popisnosti uchopitelné reality. Jakkoli se čtenář pokouší hledat v díle vnitřní soudržnost či sepětí jednotlivých obrazů, znovu a znovu ústí jeho snahy pádem do chvějivých nejistot, ostatně jak je tomu u pana K., tyto otázky přitom nebyly pro Kafku ničím jiným než ikarovským vykloněním lidského bytí do nicoty ve vztahu k nepojmenovatelnému. Tento význam vyzdvihl v doslovu *Kafkova Zámku* Max Brod, kde píše, že se u Kafky „*pojí nadmíru přesný realismus s jistým průběžným prvem, jenž v každé řádce těsně přiléhá k oblasti věcí nevyslovitelných a jen náboženským citem postižitelných.*“⁶⁶ Dále píše: „*Od biblické knihy Jobovy nepřel se nikdo tak divě s Bohem jako Kafka v knihách „Hrdelní pře“ a „Zámek“ nebo v „Trestanecké kolonii“, v níž je Spravedlnost zpodobena jakožto stroj s rafinovanou krutostí vymyšlený, nelidský, téměř d’ábelský, a jakožto podivinský ctitel tohoto stroje.*“⁶⁷ Přes různorodost výkladů a dobové opojení surrealismem si Brod všímá jistých podobností mezi dílem *Kafkovým* a *Proustovým*, neboť „*jejich metoda, jak realitu odhalením jejích niterných komplikací rozpouští téměř v čiré nic a přec zase nikoli v čiré nic – zde je mnoho shodného*

⁶⁴ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův „Absolutní hrobař“*. In: *Slovo a slovesnost*. Praha: Melantrich, 1938, s. 1.

⁶⁵ HORA, Josef. *Zámek Franze Kafky*. In: *Almanach Kmene 1935-1936*. V Praze: Kmen, 1935, s. 135

⁶⁶ KAFKA, Franz. *Zámek: román*. V Praze: Spolek výtvarných umělců Mánes, 1935, s. 390.

⁶⁷ Tamtéž, s. 392

při vši různosti duševního oka, jež samotářsky pozorovalo v Paříži a v Praze.“⁶⁸ A právě tam, kde splývá sen a skutečnost, kde se drolí pojmová „obhajoba“ světa a kde je utvářen těkavý meziprostor mezi viditelným a skrytým, spatřovali surrealisté vůli k moci, poznání sebe sama a cestu k nezávislosti ducha. Podobnou interpretaci Kafkovy tvorby bychom našli již dříve u pražského německého básníka Paula Leppina, kterému otiskl v listopadu 1930 literární čtrnáctideník *Dnešek* článek pod titulem *Němečtí básníci a Praha*, v němž píše následující: „*Napětí, jež takto vzniká mezi realitou a jejím uměleckým proniknutím, vyvolává prvky, které propůjčují pražské německé literatuře zvláštní charakter [...] a i tak mimo čas stojící básník jako Franz Kafka přijímá z tohoto vysunutí duševních třecích ploch problematicky ztemnělé světlo, do něhož jsou ponořeny jeho povídky a románové kapitoly*“⁶⁹ Kafkův „bludný hrdina“, jak jej výstižně nazval Hora, „*obléhá zakletý zámek s temnotou ve vlastní duši, jež mu překresluje prosté a obyčejné lidi, žijící v daném jim řádu, v temné stíny, jež se rozplynou znovu a znovu, když už už je chytá a doufá z nich vykřesat zoufalými otázkami pravdu o svém povolání na zámek – o smyslu svého života.*“⁷⁰ V době, kdy surrealisté metodou kolektivní praxe hledali možnost vykoupení části a celku ze vzájemné izolace, proniká do kulturního prostoru snovost a myšlenka sebepoznání jako únik ze zhoubné osamělosti. Na podzim 1935 vydává Fr. Borový v Praze Eisnerův text *Trilogie Samoty a Hledání Boha*, začleněný v kapitole *Krise jedinců* řady *Co číst?*, v níž píše toto: „*Kafkova tři velkolepá torsa označil jejich zachránce a vydavatel Max Brod správně jakožto trilogii osamělosti: zas a zas jde o to, jak včlenit jedince do lidské pospolitosti, jak ze vztahu k člověku a světu eliminovat dědičný hřích jástevnosti.*“⁷¹ Osamělost sama se stala tématem, ocitáme se ve zlomech dobového kritického myšlení rezonujícího v kontextu napětí mezi individualitou umělce a jeho společenským dosahem. Ke kolektivním otázkám dospíváme podle vyznavačů surrealismu metodou sebeprojekce, silou nitra. Eisner poznamenává: „*Reálného děje v nich mnoho není, jsou to snové transpozice do denní skutečnosti, podané však bez mátožnosti snu a slovem a zpodobením křišťálově čirým a ocelově pevným.*“⁷² Sugescie tajemství Kafkových obrazů se enigmaticky rozpíná a bují a „matematicky přesnou dikcí“ jeho slov – připomínajících padací dveře, nad nimiž visí na vlásku lidská

⁶⁸ Tamtéž, s. 395

⁶⁹ LEPPIN, Pavel: Němečtí básníci a Praha. In: *Dnešek* 1, č. 5, 1930/1931, s. 142

⁷⁰ HORA, Josef. Zámek Franze Kafky. In: *Almanach Kmene 1935-1936*. V Praze: Kmen, 1935, s. 135

⁷¹ EISNER, Pavel. *Trilogie Samoty a Hledání Boha*. In: *Co číst?: z literatury německé*. V Praze: Fr. Borový, 1935, s. 52.

⁷² Tamtéž, s. 52

existence – jako by prosakuje tíha úzkosti, neboť není možné dojít k jednoznačnému poznání onoho skrytého nebezpečí. Kafkova jazyková jasnost na jedné straně působí jako impuls k identifikaci objektů, na druhé straně je reflektována z určitého vědomí absurdnosti, vycházející z iracionálních spojitostí mezi jednotlivými objekty. Realita u Kafky zůstává sama sebou, ale přitom je schopna (po)odhalit její nový rozměr, který zve ke vstupu, ovšem bez možnosti zkoumání obvyklými prostředky. Pocit nedosažitelnosti se táhne celým Kafkovým dílem jako společná nit a její znaky se často dovolávají přesahu klaustrofobické metafyziky. V básníkově bezčasové atmosféře nachází Eisner paralely mezi hledáním Boha, jež je „podivuhodným protějškem k bloudění lidské duše u Jaroslava Durycha“ nebo „Kierkegaardovou výpravou k Absolutnu“. V téže době píše český filosof a katolický spisovatel Timotheus Vodička v *Rozhledech* recenzní studii *Ke Kafkově „Zámku“*, kde ukazuje, že asociativní síla Kafkovy imaginace vytváří zvláštní asynchronní prostor s ohledem na pomíjivost člověka: *„Básnický tvar a básnická kompozice má pro Kafku v přísném slova smyslu význam podobenství, a to podobenství věcí, jež přesahují všechny nároky lidského vidění; a přece to je při tom tvar velmi konkrétní, který má svůj vlastní smysl, svůj vlastní život, své vlastní nároky, jimiž si žádá pozornosti a uznání.“*⁷³ Zde Vodička interpretuje mizení objektové reality za hloubkou skrytých významů, a proto *„stále cítíme, že přes všechny své přirozené nároky je tento svět podroben zcela jinému záměru, že zde slouží zcela jinému smyslu – ale tento záměr a smysl není nikde přesně vyjádřen, je neustále skryt, neustále uniká, ačkoli zřejmě celá hra směřuje k tomu, aby byl objeven, uchopen a přisvojen.“*⁷⁴ Tuto myšlenku možno vztáhnout na nezávislé perspektivy všech umělců a literárů, jejichž specifické překročení hranic lidského rozumu a logiky dává současně vzniknout nesmrtelnosti díla, jehož potence tkví v tiché rezistenci symbolického universa. Pochopitelně nelze zabránit tomu, aby dílo nebylo zneužito totalitou jakéhokoliv politického, ideologického či ekonomického záměru, zároveň však zdůrazněme vnitřní hodnotu díla, která sama od sebe nemusí recipientovi vnucovat žádné konkrétní východisko – podbarvené programem politické strany nebo ideologie – či nezvratné přesvědčení, ale naopak může nechat zmizet jednoznačnost významů zavěšených mimo čas a prostor, aby dále – navzdory vnějším tlakům – krystalizoval recipientův dialog s tajemstvím. Parafrázujeme-li například Vodičku, ve svých *Poznámkách k české literární kritice*, uveřejněných r. 1936 ve třetím ročníku *Řádu*, kriticky

⁷³ VODIČKA, Timotheus. Ke Kafkově „Zámku“. In: *Rozhledy po literatuře a umění*. č. 35-36, 1935, s. 273

⁷⁴ Tamtéž, s. 273

reaguje na Horovou výše zmíněnou interpretaci, a přitom upozorňuje, že Horovo čtení Kafkova *Zámku* je mnohem více čtením ideologa nežli básníka, totiž že ke čtení dochází pod zorným úhlem ideologického očekávání.⁷⁵ Vodička poznamenává: „Stačí, aby bylo vidět, že zde básník nepochopil pravý základ Kafkova umění, v němž jde nikoli o sen, nýbrž o procitání, ne o šero, nýbrž o cestu k Bohu nalezenému.“⁷⁶ Co následuje, je v podstatě konflikt mezi tvůrčí osobností a ideologií, zprostředkovaný podle Vodičky Horovým chápáním Kafkovy tvorby jako „nejstrašnějšího výkřiku starého individualismu“, v němž jsme „vrženi náhle střemhlav z básnické zkušenosti Kafkovy do socialistické ideologie Horovy zvratem, který je mnohem nepochopitelnější než celý Kafka.“⁷⁷ V polemice s totalitní povahou ideologie, která v domácím prostředí získává značné sympatie, se jedná o recepční pojetí, které ve vzduchu pozdních třicátých let vyvolá i v následujících letech hlubokou propast mezi svobodným čtením a diktátem „správné“ interpretace ze strany režimu.

Zmíníme ještě – alespoň stručně, v tematicky stěžejních vrstvách – povahové souvislosti procesu recepce Kafkova díla v době třicátých let: V mnoha interpretacích, spjatých s antitradicionalismem surrealistů, který se dovolává negace utkvělé mimésis, je v Kafkově tvorbě spatřována intimní, ryze niterná zpověď jedince, v jehož směřování k věčnosti se konstituuje zcela disparátní subjektivní svět, nezachytitelný měřítkem pravděpodobnosti či racionální logiky. Zároveň nás nepřekvapí, že drama vnitřního prožívání světa – nedlouho před válečným konfliktem – se stává neméně podstatnou součástí na půdě existencialistické filosofie, která stojí proti přirozenému poznání a ve snaze uchopit podstatu lidské existence se s mimořádnou naléhavostí dotýká i břehů metafyzična. Tam, kde filosof klade otázky, básník překračuje vesmír. A právě v tom podle některých interpretů spočívá základní obrodivá vlastnost Kafkova díla, v tom je jeho věčnost. Dalo by se říci, že základní konstelací myšlení ve třicátých letech je hledání jedincovy identity uprostřed dehumanizačního procesu society.

⁷⁵ VODIČKA, Timotheus. Poznámky k české literární kritice. In: Řád: revue pro kulturu a život. 1936, s. 154

⁷⁶ Tamtéž, s. 154

⁷⁷ Tamtéž, s. 154

5. Nebezpečná partitura státní moci

Vzlety a pády enigmatického básníka v letech 1948 až 1958

„Utkvěl zrakem na posledním poschodí domu, sousedícího s lomem. Jako když vyšlehně světlo, rozletěly se tam okenice jednoho okna, jakýsi člověk, slabý a tenký v té dálce a výšce, vyklonil se prudce daleko ven a ještě rozpřáhl ruce do dálky. Kdo to je? Přítel? Dobrý člověk? Někdo, kdo pocituje účast? Někdo, kdo chce pomoci? Je sám jediný? Jsou to všichni? Je ještě nějaká pomoc? Jsou námitky, na něž se zapomnělo? Jistěže jsou. Logika je sice neotřesná, ale člověku, který chce žít, neodolá. Kde je soudce, jehož nikdy nespatriil? Kde je vysoký soud, k němuž se nikdy nedostal? Zvedl ruce a roztáhl všechny prsty.“⁷⁸

Zahajujeme-li tuto kapitolu závěrečnou scénou Kafkova *Procesu*, není to volba zcela náhodná. To, co napsal Kafka v desáté kapitole svého románu, naplněným tónem niterné touhy po poznání, bytostnou stísněností a úzkostným pocitem nedořešených otázek, zní nikoli jako líbivé tlumočení známých pravd, nýbrž jako rozeklaná cesta jedince k nalezení uzamčených skutečností. Působení tohoto neúprosného tázání básníka, který odmítá bezvýhradnou přizpůsobivost, slepé předstírání či vnucenou vnějškovost, se stává po únorovém politickém převratu roku 1948 osudným, stejně jako všem ostatním autorům, jejichž obavy a pochybnosti zůstaly vůči protilátce vyhlášené tvůrčí metody, tzv. socialistického realismu, i nadále netečné. Abychom porozuměli poetickým sesuvům v české literatuře na přelomu 40. a 50. let, je třeba uchopit narativ poválečných dějin jako výchozí bod konstituování společenského subjektu a jeho estetických pohybů v nových vztazích (nejen) k umění, obzvláště jde-li o historický rozměr. To se týká například traumatické zkušenosti studené války, její destruktivní a nelidské povahy, která zůstává dodnes v paměti dobových fotografií jako memento tragické smrti člověka v drátech železné opony, jejíž zkázonosný význam toužil mnohokrát překročit. Absurdní nástroje, aplikované na lidské životy, rámcovaly v umění způsob nahlížení světa. Zřetel ideologické slepoty v interpretaci uměleckého díla vystihuje obraz *Souvenir* (1962) britského umělce Geralda Lainga, v němž zúčtuje s rigidní simplifikací politické propagandy, která je tažena dvěma ideologickými směry, stejně jako to emancipačním rysem pop-kultury zachycuje Laing ve svém obrazu evokujícím nepřírozenost rozdvojeného vidění dobového diváka, kterému nabízí binární portrét totality, reprezentované tvářemi Chruščova a Kennedyho.

⁷⁸ KAFKA, Franz. *Proces*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1965, s. 226.

Jakkoli byla rétorika studené války výhradně politickou záležitostí, monochromním měřítkům totality – dvojí existenci, řeči „železné opony“, rozdělení mezi absolutním dobrem a absolutním zlem – podléhají všechny oblasti lidské činnosti. Uvedme příklad z hudební oblasti: inovativní pluralitu v řeči moderní hudby, která se vyznačuje tendencemi nabourávat tradiční rytmiku, hledat nové formy a transformovat utkvělou logiku tonality, překryla ostentativní protimelodie vulgarizovaného marxismu, to jest společenská standardizace hudby, dějinná situovanost a lidovost rytmického pochodového živlu – jak o tom s mrazivou přesvědčivostí dokládá již Schulhoffovo oratorium *Komunistický manifest* ze třicátých let –, jež působily jako optimistické a nekonfliktní síly v procesu kolektivizace. Sledujeme-li projev totality ve slovesném umění, mělo by být zcela zřejmé, že charakter české literatury, která dříve provokovala volnou imaginací, vycházela z polemických ploch nejrůznějších teoretických tezí a programů, vyrovnávala se s chaotickým světem, přinášela myšlenkové proudy, které mezi sebou zápolily a vzájemně si odporovaly, zkrátka tvůrčí duch, vždy tak mimořádně dynamický a žíznivý po poznání, se po přimknutí k východnímu bloku stal spíše záležitostí statickou, strnulou, podřízenou všeobsáhlé a tajemné definici režimem uznávaného socialistického realismu. Přijetím této závazné doktríny – jakkoli jsou hranice tohoto pojmu nečitelné – se ovzduší v české kultuře na přelomu 40. a 50. let citelně zproblematizovalo, neboť vliv stalinského systému na Komunistickou stranu Československa po roce 1948 znamenal nejen politickou represi, ale i absolutní kázeň v českém kulturním prostředí. Respekt měl být vybudován na ruinách západních (demokratických) tradic, které v českém lidu stále přežívaly, a na Východu tato duchovní ukotvenost vyvolávala značnou nedůvěru. Ovládnutí tvůrčího prostoru bylo v této situaci naprosto zásadní, socialistickou společnost v Československu bylo třeba emancipovat cestou převýchovy a k tomuto uskutečnění by ideologie sotva dospěla bez součinnosti s jazykem literatury. V podstatě lze čerpat ze dvou prvků. První spočívá v tom, že komunisté pracují s kontrastními pojmy (západní a východní, my a oni, angažované a odloučené, individuální a kolektivní, prospěšné a škodlivé), což má za následek falešné vědomí dějinného subjektu. Druhým aspektem je, že využívají efektu dějinných křivd a lží, podporují ideologicky motivovaný mýtus „západní zrady“, kterou lidem předkládají pro vlastní politickou jasnozřivost. Tím se stavěla pojmová základna ideologické manipulace, se kterou spoléhali na strunu lidské emocionality, na níž opakovaně působili ve snaze přesvědčit dav o novém společenském řádu a víře, která měla být sdílená všemi

bez rozdílu. Zároveň se v liteární tvorbě akcentovala hegemonní role již zmíněného socialistického realismu, který pak představoval rafinovanou formu, do níž se „vlila“ myšlenka ideologie, aby mohla mocí účinku moralizovat a vychovávat vnímatele. Veškerá kontrola nad knižní produkcí, kterou jsme si zde nárysem představili, znamenala zhroucení privilegií lidského poznání a v neposlední řadě také zneužití svobodného uměleckého vyjádření ve prospěch masové výchovy a politické funkčnosti.

Výhledy dobového ideologicky-estetického dění shrnul český marxistický literární kritik Ladislav Štoll ve svém referátu *Třicet let bojů za českou socialistickou poesii*, v němž s fanatickou zaujatostí píše: „Dnes je myslím nám všem už jasné, že tu běží o zvláštní zákonitý, i když neobyčejně složitý odraz grandiózního zápasu za nový, vyšší společenský řád, zápasu, který za tu dobu svedla nejen naše dělnická třída, ale celý světový proletariát a především ovšem dělnická třída Sovětského svazu, která tomu všemu stojí v čele.“⁷⁹ Socialismus a politická angažovanost v poezii jsou klíčovými pojmy jeho projevu. V tomto „grandiosním zápolení“, jak jej nazývá Štoll, se neuvažuje o nebojácnosti jednotlivců, nýbrž o soubytí lidových mas, v nichž jedinec zapomíná svou individualitu a „srůstá“ s ostatními. Tím se stává snadno nahraditelným článkem uvnitř státního mechanismu bezejmenných fantomů diktatury. Štoll jako důkladný zametač halasovsko-holanovské imaginace, kat vši niternosti, hrobník západních tradic se na přelomu 40. a 50. let zmocňuje prostoru dobového tisku. Budeme-li se ptát po objasnění myšlenkového pozadí tohoto podivuhodného věku, kdy se *Manifest komunistické strany* stává textovou předlohou pro dirigenta či „hvězdářským kukátkem“⁸⁰ básníkovy veršování, je třeba sledovat konkrétní projevy redukcionismu v umění, jehož základním principem je zamlčení estetického prožitku ve prospěch účelovosti, to jest schopnosti sloužit ideologickým potřebám. V důsledku této hrubé simplifikace uměleckého díla přichází počátkem února 1949 revizní komise se soupisem *Knih zastavených v nakladatelství*, jejichž obsah neodpovídal předem stanoveným „parametrům“ ideologie, což můžeme považovat za počátek zásahů, které postihly mimo jiné i nakladatelskou činnost podniku pražského nakladatele Václava Petra, pod jehož jménem jsou v uvedeném seznamu vedle *Prvního sešitu o existencialismu* Václava Černého či *Cizince* Alberta Camuse zařazeny také

⁷⁹ ŠTOLL, Ladislav. *Třicet let bojů za českou socialistickou poesii*: referát pronesený na pracovní konferenci Svazu československých spisovatelů dne 22. ledna 1950. Praha: Orbis, 1950, s. 11

⁸⁰ NEZVAL, Vítězslav. *Stalin: Lyrickoepická báseň*. Praha: Svoboda, 1949, s. 20.

Kafkovy prózy *Ortel* a *Zámek*.⁸¹ V nesnesitelném tichu cenzurního řádu se rdousily hlasy mnoha takových autorů, vzdálených ideologicko-estetickým normám režimu, jejichž absence v každodenním veřejném prostoru měla za následek pokřivený obraz doby. Totalita státu bezohledně pomíjela přirozené postavení literatury, aby zdůraznila, že plochy (sebe)konfrontance odlišných postojů jsou překonány sjednocujícím horizontem socialismu. Polemičnost za takových okolností střídá násilné prosazování politicky „čisté“ literatury, prospívající nejen jednotě kolektivu, ale především mocenským vlivům systému. Hlas jednoho a hlas celého národa měl splynout v silnou chórickou slavnost socialistické společnosti. Zatímco se na jedné straně celému národu vnucovala jediná nezaměnitelná koncepce lživých pravd, na straně druhé se konstruovaly osudy autorů, jejichž vůle k poznání se vymykala tehdejšímu ideologickému sevření. Zajímat nás bude čtení Kafkova díla na periférii oficiálního dění i daleko za ním, a to zejména proto, že si získalo typ čtenáře, který nevnímá autora jako politikum, nepotlačuje autonomii díla a připouští jeho nevysvětlitelnou stránku, což nese výpovědní hodnotu nejen o díle, ale také o čtenářích a jejich odvaze uchovávat v literatuře opravdovost i přes riziko hrubého postihu. Ač na dějinném jevišti znělo sborové jednohlasí ideově přesvědčeného davu, „zdola“ jako by se ozývalo zhudebnělé ticho, které navzdory ztrátám naslouchajících stran a odepřeným možnostem svobodného publikování a dialogu nejrůznějších perspektiv nabývalo s postupujícím časem zvláštní substancionální síly.

5.1 Souputníci noci

Distance mezi Kafkou a domácím prostředím – ostatně jak na ni již koncem třicátých let upozornil Brod svým článkem *Básník a světová sláva*, uveřejněným v *Literárních novinách* – uprostřed tíživosti dějinných událostí neustává, ba naopak je Kafkovo dílo těžce zkoušeno věkem komunistické diktatury. Tím spíše musíme brát v úvahu ony „trhliny“ v totalitním systému – vzdorné „ostrůvky svobody“ –, které vnáší do literárního prostoru jistou tvůrčí naději, uvážíme-li, že k veškerým aktivitám mimo oficiální proud docházelo v soukolí výhružných politických tlaků, manipulativních metod a cenzurního dohledu

⁸¹ BAUER, Michal. Ideologie a paměť: literatura a instituce na přelomu 40. a 50. let 20. století. Jinočany: H & H, 2003, s. 300

nad veřejným prostorem, kterým se vědomě potlačovala autenticita literární produkce. Přihlédneme-li ke všem okolnostem zrodu tzv. ineditní literatury, zjevuje se před námi pozoruhodná nostalgická touha člověka po vnitřních (absolutních) hodnotách, plynoucí patrně z vědomí vlastní konečnosti. A právě s touto ohraničeností lidské existence se člověk – z potřeby ryze lidského charakteru – prostřednictvím náboženství, filosofie nebo umění vyrovnává, přesněji řečeno po sobě zanechává dílo, v němž povyšuje vnitřní hodnoty nad pomíjivou vnějškovost lidského života. To znamená – na základě dobových podmínek padesátých let –, že mezi nezaslepenými autory dochází v důsledku uzurpace svobody k podobnému vzdoru vůči stanoveným limitům totality, kdy jsou vysoké nároky na umění povzneseny nad okamžité vnější úspěchy, kdy vůle nevyhnutelná agresivitou ideologie sahá přes překladatelskou činnost, výměny strojopisů až k tajnému čtení v okruhu nejbližších přátel. Nutno zmínit, že dříve bylo Kafkovo dílo zakázáno, stihla se v roce 1947 vydat u nakladatele Vladimíra Žikeše krátká publikace *Franz Kafka a Praha: vzpomínky, úvahy, dokumenty*, která vzešla ze společných zájmů autorů Huga Siebenschaina, Emila Utitze, Petera Demetze a Edwina Muira. Ač se tvorba autorů musela po únorovém převratu soustředit za zamčenými dveřmi, přece jen – a snad právě proto – nepostrádala hluboký smysl mravního odkazu, s nímž autoři překonávali předurčenou tíhu osudu a stranické přesvědčování o své méněcennosti. K takovým úkazům patří edice *Půlnoc* Egona Bondyho, edice *Explosionismus* Vladimíra Boudníka, ilegální časopisy či opisy jednotlivých děl soudobých i starších autorů. Vzhledem k údělu Kafkova díla v předchozích letech je tato „podzemní“ zkušenost reminiscencí kulturně-politických represí z dob nacistické propagandy. Také český spisovatel, výtvarný teoretik a překladatel Alexej Kusák vzpomíná na svého středoškolského profesora, Milana Maralíka, který studentům „milým a naprosto neprofesorským způsobem přibližoval jména moderní literatury“⁸² a při jedné příležitosti osobního setkání mu ukázal předválečné vydání svazku *Kafkova Zámku*. „Nad jeho obálkou, kterou technickou fotomontáží navrhla Toyen, jsem si uvědomil, že jsem hned po válce, když jsem se procházel po vltavském nábřeží, viděl tuto knihu za výlohou výstavní síně Mánes volně vystavenou k prodeji. Myslím, že nešla nijak na odbyt.“⁸³ Tady se zvláště zřetelně ozývá Brodova kritika české veřejnosti jako slepého ramene vývojových posunů Kafkovy recepce.

⁸² Kusák, Alexej. Tance kolem Kafky: liblická konference 1963 vzpomínky a dokumenty po 40 letech. Praha, Akropolis 2003, s. 7

⁸³ Tamtéž, s. 8

Zatímco komunisty byl Kafka ponechán na západní straně železné opony, mezi některými českými umělci byl reflektován – byť soukromě – i nadále. Záhodné jsou například dosahy tohoto autora u kolářovského okruhu Skupiny 42⁸⁴, kde zobrazení dezorientovaného jedince a akcent sloučení životní praxe s uměním je vzhledem k některým rysům jejich poetiky možné vnímat jako příznačnou souvislost s Kafkovým viděním světa. Z hlediska našeho tématu jsou motivy dezintegrace, disparátnosti a odcizení ztotožnitelné s povahou Kafkových tvůrčích nálad, které nesou tuto existenciální tíži. K uvedeným motivickým konstantám se vztahuje také přitažlivost prostoupení umělecké tvorby s rovinou osobní (deníkové záznamy, soukromá korespondence), což bylo s ohledem na Kafkovu pozůstalost jistě inspirativním materiálem ke společnému dialogu (zejména pro Jiřího Koláře, Jana Rychlíka, Josefa Hiršala a další se smyslem pro souřadnost umění a mimouměleckých sfér). Jeden z členů Skupiny 42, český básník a prozaik Jan Hanč, vědom si významu Kafkova díla, po sobě zanechal kromě sbírky *Události* (1948) také mnoho nevydaných textů, specifických svou kolážovitou výstavbou, kterou bychom mohli zmínit ve smyslu autorova vnímání psaného textu z jednotlivin, slučitelných pouze s přijetím jejich vzájemné významové nesourodosti. Což Hanče názorově sblížuje s Kafkovou rezignací na završenost textu i s jeho přístupem k samotnému psaní. Už z let druhé světové války máme Hančovy překlady Kafkových próz *V kárném táboře*, *Ortel*, *Venkovský lékař* a *Bádání jednoho psa*, ovšem existuje ještě úřední list papíru Státní banky československé z roku 1951, ve kterém je obsažen Hančův překlad Kafkova románu *Proces*. Ačkoli tento překlad zůstal nevydaný a jeho datace není určena – ostatně zanedbání chronologie u Hančových textů není ojedinělým jevem –, svědčí tato souvislost přinejmenším o společné hluboké poloze tvorby těchto dvou autorů, plynoucí z jejich existenciálních východisek. Také český sochař, malíř, grafik a překladatel Zbyněk Sekal se v době svého pobytu v Bratislavě během padesátých let identifikoval se zvláštním nadsmyslovým zněním Kafkových próz, které překládal a o nichž si r. 1955 zapsal do svého deníku toto: „K. východisko je absolutní, jedině možné, a to naprosto přesně: jedině východisko, a skutečně možné východisko, tj. může se tak žít“⁸⁵ Jak víme, Sekalova tvorba

⁸⁴ Kromě odkazů na aktivitu skupiny kolem Jiřího Koláře zmiňme také dřívější iniciativu českého redaktora, básníka a překladatele Jana Řezáče, který v roce 1946 přeložil Kafkovo *Pozorování*, vydané v padesáti výtiscích ve *Chválově bibliofilské edici*, začleněné do druhého svazku edice *Obluda*. Tento překlad si později získal pozornost samizdatových autorů. Tak například v šedesátých letech opisuje český básník, publicista a výtvarný kritik Ivan Martin Jirous pro samizdatovou edici *Opsáno na Brancourově* vedle Kafkových *Povídek* a *Zámku* právě i Řezáčův překlad *Pozorování*.

⁸⁵ KLIMEŠOVÁ, Marie. Zbyněk Sekal. V Řevnicích: Arbor vitae, [2015], s. 49

vycházela z činnosti „spořilovských surrealistů“ kolem hlavního teoretika Zbyňka Havlíčka, čtenáře Dostojevského, Prousta i Kafky. Havlíčkův zájem o Kafku byl dán zejména povahou jeho profesního zaměření v oblasti klinické psychologie. V *Časopisu lékařů českých* z roku 1959 existuje doklad Havlíčkova svérázného uchopení Kafkovy tvorby, respektive v květnovém čísle nacházíme zmínku o jeho semináři *Psychopatologie v díle Franze Kafky*, konaném téhož roku v psychiatrické léčebně v Dobřanech. Byli však i jiní, kteří Kafkovo dílo oceňovali. Český surrealistický básník Karel Šebek, Havlíčkův bratranec, čte Kafkův *Zámek* někdy na konci padesátých let. Z libeňských autorů nutno připomenout ještě jméno Bohumila Hrabala, jenž se o „kafkovskou“ motiviku začal zajímat již v letech 1947–1948. Jeden z autorů, který se také zabýval Kafkou přes zákaz čtení jeho knih, český básník, esejista a překladatel Jan Zábrana, mluví o „světu pravdivého psaní“, který se stal společným prostorem všech znovuobjevovatelů Kafkova díla, třebaže jejich poetické zaměření bylo protichůdné. Přes názorovou diferencí byl Kafka jakýmsi absolutním bodem jejich hledačství, respektive jeho dílo se vine jako červená nit tvorbou těch, kteří toužili podobně krystalickou optikou vyjádřit situaci člověka ve světě a jeho smysl v něm.

Jinými příspěvky pozoruhodného obsahu jsou bezesporu statě Pavla Eisnera, kterými přispíval do *Kritického měsíčníku*, *Svobodných novin*, *Světové literatury* a dalších periodik. Pokud jde o Eisnerovu interpretační metodu, založenou na přesvědčení, že Kafkovu dílu lze porozumět pouze proniknutím do tepu pražského prostředí, v kontextu ostatních interpretací zastupuje jednu z předních a tematicky nejvýraznějších esencí Kafkovy recepce. Vyjdeme-li z titulů některých Eisnerových příspěvků, je zřejmé, že centrum jeho zájmu je dáno výkladem Kafky z diasporicky rozeklaného prostředí Prahy, nota bene pohledem německého žida. Eisner píše r. 1948 do *Kritického měsíčníku* toto: „*Tento motiv, špatné společenské svědomí básníkovo, přidává se u Kafky k motivu primárnímu. A tím je podle obecného výkladu židovská duševní tragika v diaspoře. Kafka byl však Pražan a byl to žid německý. (...) Výklad, že Kafka je korunním básnickým svědkem pro duševní osud žida v diaspoře, je nepřesný, totiž příliš široký. Kafka neztělesňuje tragedii západoevropského žida o sobě, nýbrž zosobňuje tragedii německého žida z Prahy.*“⁸⁶ Předpokladem tohoto náhledu je vlastní uchopení problematiky ghetta jako svérázného kulturního prostoru se zvláštní pamětí. Vedle strukturalistických přístupů,

⁸⁶ EISNER, Pavel. Franz Kafka a Praha. In: *Kritický měsíčník*. Praha: František Borový, 1948, 9, s. 67

surrealistického čtení či vnímání Kafky z hlediska fatálnosti lidské existence si Eisner klade otázku týkající se širšího kontextového pole, čerpá tedy přinejmenším z událostí devadesátých let 19. století, kdy bylo v rámci asanačního plánu nenávratně zbouráno pražské židovské ghetto. Mohlo se zdát, že ona „rekonstrukce“ minulosti přinese pražským židům vysvobození z „kamenného ostrova“ a možnost se přirozeně integrovat do organismu města. Přes tuto skutečnost, přes postupnou emancipaci židovské komunity v moderní pražské společnosti, se však začala projevovat vlna antisemitismu a problémy asimilace odvíjející se od psychologického, společenského a náboženského určení. Netřeba dodávat, že o zmíněné přirozenosti lze uvažovat jen zdánlivě. Ačkoliv se Kafka nenarodil do atmosféry židovského ghetta a jeho identifikace s židovstvím nebyla zcela jednoznačná, podle Eisnera jsou trýznivé nálady jeho knih příkladným svědectvím básníkovy nitra o mučivé stísněnosti jedince uvnitř pražské společnosti, v níž dopadá tíha dějinného vědomí hrubě na jeho jemnou a citlivou duši. A Eisner se ptá: „*Lze tak žít, jsme-li Franz Kafka?*“⁸⁷ Když pražský malíř, grafik a fotograf Emil Orlik dokončil svou barevnou litografii *Bourání Ghetta v Praze*, zachytil v ní naprosto výstižně ono drama symbolického kontrastu mezi ruinami starého ghetta a zbylou částí modernizované Prahy. Jde o to, že podobné nástroje stavebních úprav nelze vztáhnout na lidskou duši, nelze se vyvázat z pout vlastních vzpomínek, v lidském nitru zůstávají „hradby minulosti“, které vrhají stín na přítomnost. Již dříve Eisner uvažoval – v příznačné souvislosti s Franzem Kafkou – o konceptu tzv. trojího ghetta, jehož teoretická rovina se utvářela v souznění s jeho názory na česko-německo-židovské vztahy v tehdejší pražské společnosti. Již při letmém náhledu do této problematiky je zřejmé, že Eisnerovy úvahy nad tímto „uzavřeným“ prostorem, byť jsou jeho hranice jen pomyslné, se v literárně-historickém kontextu stávají emblematickým zobrazením mocí sevřené židovské komunity, úkazem prožitků vnitřního ghetta, lidské izolovanosti na „ostrově“ mezi dvěma národy a osudného údělu sociální, jazykové či náboženské příslušnosti. A právě na tomto rozechvělém poli navzájem se střetávajících společenských, národnostních a intelektuálních sil se utvářela „pražská identita“, jejíž dědičnou atmosféru nacházel Eisner právě v prostorech Kafkových próz, jakkoli přiznává jejich nedefinovatelnost: „*Bezprostředních pražských scenerií a lokalit je však málo: staroměstské prospekty, Ferdinandova třída (nynější Národní), nábřeží, Vltava v halucinačním zimním nokturnu*

⁸⁷ Tamtéž, s. 80

*Beschreibung eines Kampfes; Malá Strana a Strahov v závěru Procesu, v témže románu má proletářské předměstí, kde prokurista K. hledá úřad, něco žižkovského; bez uvedení jména je v Procesu přesně určeno dějiště mohutné kapitoly chrámové (sv. Vít.).*⁸⁸ Je jen přirozené, že svou fascinaci prožívání vnitřního ghetta spjal právě s Kafkou, pražským německým spisovatelem židovského původu, v jehož díle se odráží mimořádně silná, chtělo by se napsat tajemná, atmosféra pražského prostředí. Týž autor píše: „*Kafkovo dílo vzešlo z Prahy, mohlo, jak uvidíme, vzniknout jen v Praze a je Prahou hluboko poznamenáno, je Prahou prostoupeno, prosyceno.*“⁸⁹ Charakter města může u Kafky pochopitelně podvědomě pracovat jako intenzivní tvůrčí síla, jež ho nepřímou odkazuje k duchovním a mravním pozůstatkům pražského ghetta, které se v různých podnětech vrací a mohou být odráženy v tvůrčích náladách jeho psaní. Je ovšem s podivem, že tato specifická hodnota vyhřezlého středoevropského umění, kterou sotva nalezneme v dějinách jiné země, v níž by „*ghetto bylo rozštěpeno na dvacatero, pedasátero ghett*“⁹⁰, byla okolnostmi studené války, to jest rozdělením Evropy na Západ a Východ, nucena zcela potlačit zvláštní charakter umělecké tvorby mnoha středoevropských autorů.

Třebaže nebyla vyjmenována a popsána činnost všech autorů, kteří se podíleli na tajném překládání a čtení Kafky a zachování jeho díla pro budoucí vývoj literárních dějin, i z tohoto nárysu plyne, že zacházení se zakázanou literaturou – ať už z hlediska její recepce či samotné tvorby – nebylo definitivně zbaveno svých uměleckých kvalit, že po lidské stránce dosahovala umělecká (neoficiální) činnost nevýslovně vysoké úrovně. Těmito slovy bychom mohli ukončit kapitolu o recepci Kafkova díla v dramatickém desetiletí 1948–1958, neboť když v dubnu 1957 otiskli čeští filosofové Vladimír Dubský a Mojmír Hrbek v literárním měsíčníku *Nový život* obsáhlou studii *O Franzi Kafkovi*, v níž se pokusili otevřeně zachytit téma odcizení v autorově tvorbě, stalo se tak v období, které považujeme obecně za dobu „tání“, kdy Stalinova smrt vyvolala závažné politické změny uvnitř východního systému a na straně české kultury byla zahájena fáze rekonvalescence umělecké svobody, jejíž mírné uvolnění předesílalo optimálnější podmínky pro následnou (nejen) uměleckou tvorbu. Z našeho pohledu byl zářným vrcholem tohoto vykloubení umění z politicko-ideologické agrese právě rok 1958,

⁸⁸ EISNER, Pavel. Franz Kafka. In: Světová literatura: revue zahraničních literatur. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 06.1957, 2(3), s. 115

⁸⁹ Tamtéž, s. 115

⁹⁰ Tamtéž, s. 122

neboť z této doby pochází první vydání Eisnerova českého překladu Kafkova *Procesu*, na němž pracoval již v době protektorátu, kdy byl nucen se skrývat před pronásledováním tajné policie a kdy se mu v sociální izolaci stalo útěchou právě překládání děl z němčiny. Do této přechodné doby mezi 50. a 60. lety patří také příspěvek českého překladatele a publicisty Oskara Kosty, uveřejněným v *Novém životě* pod příznačným názvem *Hledání a bloudění Franze Kafky*, v němž autor otvírá otázku „bludné pouti“ autora a jeho neschopnosti najít domov, ukotvit ve světě, což se pro potřeby následujícího desetiletí stane jedním z naprosto klíčových témat k uchopení Kafkova díla. S přihlédnutím k tyranii padesátých let, velikost a hloubka Kafkova významu nespočívala jen v tom, že prostřednictvím nejrůznějších optik zůstalo jeho sdělení stále jádrem toho nejzákladnějšího lidského tazání, ale i z hlediska obecnějšího náhledu na literaturu je pozoruhodné, že si navzdory dějinným příbojům mocenských centralizací byla schopna – zcela mimo oficiálního ducha doby – zachovat svůj umělecký vliv.

6. Dialog a nerozumění

O proměnách ohlasů Kafkovy tvorby mezi lety 1963–1968

*„Bránit se před Kafkovým vlivem? Není proč. K čemu však není možno být lhostejný, je šíření kafkovského snobismu západní provenience, kterému se u nás věnují s vysoce zasvěceným vzezřením například dva mladí germanisté Dubský a Hrbek.“*⁹¹ Jestliže závěrečná část předchozí kapitoly uvádí společnou studii filosofů Dubského a Hrbka v souvislosti s obdobím uvolňujícího se stalinského nátlaku na českou kulturu, zde nám jejich příspěvek poslouží spíše jako předmět disonantních střetů, jak o nich v obrysech píše český politik a diplomat Jiří Hájek ve výše citovaném příspěvku *Spor o Franze Kafku*. Jakkoli bychom mohli o nařčení zmiňovaných autorů polemizovat, autor měl kromě toho bezpochyby na mysli potřebu východních interpretů, kteří pod vlivem pokřivených výkladů západních kritiků odmítali přijmout Kafkovo dílo v domácím prostředí, obrátit „slepotu“ vůči tomuto autorovi ke světlu marxisticko-leninské filosofie. Podobná myšlenka, třebaže z opačné strany kritického spektra, zaznívá u Olega Suse, českého estetiky, literárního vědce a kritika, který k problematice „zaprodání“ Kafky připojuje

⁹¹ HÁJEK, Jiří. Spor o Franze Kafku. In: Tvorba: list pro kritiku a umění. Praha: Symposion, 08.01.1959, 24(2), s. 32

podstatnou otázku týkající se vnitřních zákonitostí Kafkovy umělecké tvorby, přesněji řečeno jeho skrytých předpokladů pro interpretační konfrontace a případnou nesourodost. Vzpomeneme-li si alespoň na zlomek minulých označení Franze Kafky – *dekadent, expresionista, dadaista, surrealista, existencialista* –, snadno můžeme „nahmatat“ svébytnou architekturu slov, kterou se vnáší do světa funkční struktura a určitá terminologie, čímž se lidským společnostem zpřístupňuje realita. Krátce řečeno, pojmové slovníky, k nimž se uchylují náboženské organizace, státní režimy, politické ideologie a jiná uskupení pověřených osob, vykladačů nevyložitelného, překladatelů lidského bytí, významově uzavírají svět a utváří jisté ustálené zvyklosti v chápání jeho podstaty. Ale toto všechno stále neozřejmuje fakt, proč se Kafkova řeč stala předmětem takového interpretačního chaosu. Jak podotkl Sus: „*Upachtěné vykladačství strojí nad Kafkovými knihami pravé orgie. Vášně hledat ten „pravý“, skrytý smysl vede k roztodivným dobrodružstvím. Co chce kdo „odhalit“, to odhalí.*“⁹² Jisté je, že na autorovu provokativní nedoslovenost, fragmentárnost a vnitřní kontradičnost zahalenou do tajemné abstrakce, působí interpreti dvěma přístupy. Jedni jsou vedeni snahou o poznání smyslu díla; nežli hledat odpovědi, chtějí se zamýšlet nad otázkami, tedy připouští jejich hlubší významy ve styku s realitou, do níž nelze proniknout. Druzí se naopak tuto zranitelnost subjektu, plynoucí z podmínek a potřeb dobového vnímání, snaží překročit tím, že symboly kompromitují, v roli přesvědčeného čtenáře překládají obrazy do jazyka vlastního záměru. K interpretaci dospívají poněkud předčasně, a proto samotný akt čtení znamená mnohdy pouhé „vyoperování“ konkrétního účelu.

Zdá se neuvěřitelné, že byl Kafka v šedesátých letech paradoxně tou nejnápadnější formou procesu liberalizace v Československu, což z historického hlediska lze vnímat – po mnohaletém přezírání jeho tvorby – jako renesanci uměleckého sdělení tohoto moderního básníka. „*Postupně před námi vyvstala otázka, proč je Franz Kafka pokládán za takového „arcinepřítele“, „buržoazního dekadenta“, jehož pesimismus působí škodlivě na mládež. A proč oficiální místa tvrdí, že takovou literaturu nepotřebujeme, když ji celý kulturní svět přijímá,*“⁹³ vzpomíná český germanista a překladatel Eduard Goldstücker. Dílo, ve kterém komunistické hnutí dvacátých let obdivovalo osobitý vzor jedince

⁹² SUS, Oleg. Kafka – zmatení jazyků. In: Host do domu: měsíčník pro literaturu, umění a kritiku. Brno: Svaz československých spisovatelů, 14.3.1959, 6(3), s. 140

⁹³ GOLDSTÜCKER, Eduard: Vzpomínky (1945-1968). Praha: G plus G, 2005, s. 128.

proti bohatství jedněch a zastání se druhých v bídě, bylo po únorovém převratu komunistickým režimem zcela odmítnuto, čteno jako útok iracionalismu na organismus politických idejí, bylo považováno za součást nihilistické knihovny absurdna, tedy dílo naprosto nepoužitelné pro účely soudobé ideologie. Nenadálá pozornost věnovaná myšlence smíření životního díla Franze Kafky s marxistickým viděním světa vzešla částečně z podnětu proslulého projevu francouzského filosofa Jean-Paula Sartra, který se k celé situaci Kafkova díla v české kultuře vyjádřil na počátku šedesátých let v Moskvě. „*A proč jste vy sami nenapsali marxistické kritické studie, abyste ho získali pro sebe,*“⁹⁴ ptá se Sartre na Moskevském kongresu pro odzbrojení a mír o demilitarizaci kultury, kde v červenci 1962 hovoří o Kafkovi, lépe řečeno poukazuje k nepochopitelnému mlčení a potlačování obsahu jeho tvorby ze strany východních čtenářů. Vedle této úpěnlivé netečnosti Sartre zároveň staví dvojí křivdu: „*Na Západě ho falšují, překrucují, a na Východě ho přecházejí mlčením.*“⁹⁵ Dalším impulzem bylo nadcházející osmdesáté výročí autora narození, záměr prolomit onu antipatii kolem Kafky tedy začalo získávat konkrétní obrysy. A konečně se od mírného ústupu ideologických regulací v oblasti umělecké produkce v Československu odvíjí přípravy vědecké konference, která se konala v Liblicích ve dnech 27. a 28. května 1963.

Otázek, které plynou z úvah nad dosavadní sporadickou zacykleností marxistických teoretiků a kritiků před Kafkovou tvorbou, bylo na konferenci mnoho. V tematickém repertoáru mezi literárními historiky, filosofy, básníky i věrnými vyznavači marxistické filosofie byly expozičními myšlenkami otázky po smyslu Kafkova díla a jeho otevřenosti vůči marxismu. Aby i u českého čtenáře došlo k poznání tohoto autora v širším kontextu socialistického myšlení, v rovině „*smyslově-nadsmyslovém*“, jak hlásal Kusák, uvažovali mnozí přispěvatelé o nutném rozvinutí předpokladů realismu a úvah nad otázkou odcizení, jež se stává předmětem politického nedorozumění. Berlínský literární historik Werner Mittenzwei se například snažil formulovat důvody nízké přesvědčivosti měšťácké kritiky, jmenovitě Günthera Anderse, Wilhelma Emricha, Theodora W. Adorna a Lea Koflera, uchopení odcizenosti v Kafkově díle: „*Podle nich odcizení, do něhož je prý člověk osudově uvržen, nelze odstranit, kdežto marxisté vycházejí z předpokladu, že úměrně tomu, jak odcizení vzrůstá, uzrávají také síly, které umožní jeho*

⁹⁴ SARTRE, Jean-Paul. Projev na Moskevském kongresu pro odzbrojení (červenec 1962). In: Plamen 5, č. 1, 1963, s. 54-59.

⁹⁵ Tamtéž, s. 57.

odstranění.“⁹⁶ Jak tyto pojmové plochy sjednotit, bylo pro autora, jak se o tom sám vyjádřil, závažným interpretačním problémem. V jistém ohledu vycházel Mittenzwei z oscilace mezi významovou otevřeností a uzavřeností daného motivu, neboť odcizenost u Kafky, zvláště má-li být jeho dílo smířeno s marxistickým přesvědčením, je podle Mittenzweie třeba zaostřit primárně na uzlové body v otázce jejího rozřešení, a to poněkud dogmatickým včleněním autora pod estetické kritérium marxismu. Ernst Schumacher, další berlínský literární historik, byl podobně přesvědčen, že v pojetí marxisty není možné dospět k závěru, v němž „odcizení je jakousi věčnou kategorií lidského bytí“⁹⁷, tedy jakýmsi autoimunitním prvkem lidského systému. K tomuto kritickému postoji Schumacher připojil větu: „Tito marxisté, kteří interpretují Kafku existencialisticky, trpí zvláště intenzívně tím, že socialismu, od něhož očekávali, že odstraní odcizení člověka, nepřišel na svět jako „čistý humanismus“, nýbrž jaksí ztratil svou nevinnost.“⁹⁸ Tak znělo stanovisko těch, kteří si v přesvědčení o marxistickém konceptu přisvojili právo interpretovat Kafku davovým subjektem, byť jeho dílo je mnohem spíše intimním dramatem. Jedním z takových výsledků byl postoj Jiřího Hájka: „Pro životní pocit lidí, kteří žijí v socialistickém světě, může mít kafkovská symbolika osudu člověka naproti tomu jen jediný a zcela jednoznačný význam. V naší společnosti se stává Kafka vášnivým apelem na vše, co je v nás lidské, abychom neustále odstraňovali z našeho života vše, co je v rozporu s historickým charakterem a smyslem našeho řádu.“⁹⁹ Mimo jiné napsal: „My máme moc, kde on a jeho hrdinové byli bezmocní, (...) my můžeme měnit stav věcí, kde on jen se vší silou zoufalství poukázal na jeho neudržitelnost.“¹⁰⁰ V této antropomorfizaci bolného výkřiku nepopřel Hájek možnost východiska v ideologickém protihráči, to jest v člověku integrovaným do systému socialistického řádu. Což nás vede k problému kompetence významové roviny a pragmatického „posílení“ interpretace, k němuž se čtenář uchyluje mnohdy před zahájením samotného čtení. Tak například interpretace česko-německého germanisty, spisovatele a politika Pavla Reimana je cele pojata vnímatelským subjektem komunistického „my“; Reiman promlouvá nikoli jako jedinec, nýbrž jako „příslušník generace“, „stoupenec marxisticko-leninského světového názoru“, soudruh spásitelského

⁹⁶ MITTENZWEI, Werner. Brecht a Kafka. In: Franz Kafka: liblická konference 1963. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1963, s. 119

⁹⁷ SCHUMACHER, Ernst. Kafka očima nového světa. In: Franz Kafka: liblická konference 1963. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1963, s. 233

⁹⁸ Tamtéž, s. 233

⁹⁹ HÁJEK, Jiří. Kafka a my. In: Franz Kafka: liblická konference 1963. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1963, s. 109-110

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 110

kolektiva. Byl toho názoru, že „cesta, kterou hledal Kafka v temnotách, je již nalezena, a byt' nás na ní čekaly těžkosti a boje, tuto cestu neopustíme; ani v životě, ani v literatuře.“¹⁰¹ Tento pohled snad ovlivní skutečnost, že Kafkovo dílo v sobě neneso zjevné indikace kolektivní myšlenky, ani se neuchyluje k výchovnému spádu, naopak všechny otázky u něj zůstávají nedořešené, jsou dokonce otevřené a znělé v čase. Je nesporné, že marxistické očekávání, odvozené od vědomí společenského účinku a jednoznačného přitakání kulturní politice, se výrazně odlišuje od apelu filosofie, která připouští uzamčené významy v bezčasovém prostoru a odraz těchto neuchopitelných skutečností v textu, které nemají přesvědčovat, nýbrž cosi evokovat. Pro českého filosofa Ivana Svitáka to byla příležitostná chvíle, aby vyslovil svou myšlenku v argumentaci, exponovanou v oblasti nejvyšší zranitelnosti socialistického řádu, totiž v přiznání nevysvětlitelných substancí lidské existence a neovládnutelného strachu z její vnitřní potence. Když na konferenci vystoupil se svým příspěvkem, pojal Kafkovu tvorbu jako „báseň v tom smyslu, že je setkáním člověka se záhadou vlastní existence, že je to proklamace přesvědčení o smyslu světa a člověka, že není založena na racionálním zjišťujícím vědění.“¹⁰² Ono tajemství, k němuž se autor v pozdějších letech rád vracel, je dáno řadou pozoruhodných otázek kolem „bytí člověka mezi tajemstvím a realitou“. Záhy se znejistíuje spolehlivost realistických kontur světa. V takovém případě podle Svitáka umělec vstupuje do svých obrazů, nechává padnout zdi posvátných pravd a zalyká se nejistotou svého bytí, rozplývá se v rozcestném lomu mezi subjektivním a objektivním poznáním a ochromen vnitřní nejistotou podává střízlivou zprávu o nevyřčených skutečnostech. Je-li rok kafkovské konference dobou vrcholné potřeby sblížit východního čtenáře s tímto hledačem absolutna, podle Svitáka je třeba nejprve porozumět otázkám, do nichž se vkládá odpověď moderního spisovatele. Původem toho budiž skutečnost, že jakmile společnost stanula před morálně vyčerpanou autoritou, v následné deprivaci se uchyluje se svou úzkostí ke smyslu pro filosofické uchopení problému, aby neoslepla na vnímavosti a neztratila kontakt se světem. Přesto se pevní zastánci marxistického výkladu bránili filosofickému pojetí a jejich názor nezlomila ani složitá vrstevnatost Kafkových obrazů. Ovšem i v pozadí odmítavé kritiky najdeme vědomí toho, že jedinec u Kafky zůstal vždy kdesi na půli cesty svého záměru; snad příspěvky prostupoval nápor

¹⁰¹ REIMAN, Pavel. Kafka a dnešek. In: Franz Kafka: liblická konference 1963. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1963, s. 18

¹⁰² SVITÁK, Ivan. Kafka - filosof. In: Franz Kafka: liblická konference 1963. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1963, s. 90

těžce zkoušeného podobenství. Fantomní podoba prozřetelnosti působí spíše jako druhá instance moderního básnictví: „*Moderní spisovatel musí být filosofem, ať chce nebo nechce.*“¹⁰³ Podle Svitáka bere na sebe umělec tíhu rozdvojenosti moderního člověka, vycházející z naléhavosti jeho tvorby a odpovědnosti umělce v moderním světě. Jinými slovy, Kafkovo dílo nabízí zmatení přímočarosti mezi věděním a nevěděním, viditelným a neviditelným, slovem a jeho smyslem. Sviták o tom hovoří takto: „*Literatura je zde tedy šifrou transcendence, je pokusem o objasnění chaosu bytí, je způsobem komunikace mezi existencí a transcendencí, „mezi člověkem a bohem“, řečeno starší terminologií. Šifra je vztah k záhadě, je to symbol neznáma, je to řeč transcendence.*“¹⁰⁴ Nahlížen takto z dálky, s vědomím nemožnosti proniknout k nejvyššímu stupni poznání, stává se Kafka básníkem subjektivní pravdy, realistou v absurditě, cizincem v domovu, samotářem v davu. Týž autor jinde píše: „*Jako je mystikovi svět naplněn bohem, je moderní člověk pln mystiky sebe.*“¹⁰⁵ Neodbíháme jistě příliš od tématu, zmíníme-li se v této souvislosti o *Kategorii osamocení v díle Franze Kafky* české filosofky Jiřiny Popelové, která byla jako několik dalších účastníků konference toho názoru, že Kafkovo podobenství zachytilo tektonické obrazy prchlivých struktur a nepoznaného řádu, k němuž se jedinec pouze přibližuje, odkud vyvěrá jeho pocit cizoty a osamění „vrženého“ jedince. „*Odtud bezmoc člověka,*“ píše Popelová, „*nacházející stále nové formy zpodobení. Bezmoc cesty venkovského lékaře, neschopnost pohybu a zase neschopnost vůči pohybu, bezmoc únavných cest v Americe, útrapného putování Terezy a její matky, bezmocné hledání přístupu do zámku, bezmoc Josefa K. na poslední cestě Prahou.*“¹⁰⁶ V každém případě obě diskusní strany, jak marxisté, kteří v pevné víře zápasí v boji s nedostatky uvnitř socialismu, tak „nezvěstní“ v marxismu, kteří přichází se zodpovědností vůči všemu kolem, co je ostatním marxistům vzdálené, se účastní nesnadného samopohybu díla, zvláště v demonstraci společného zájmu o rehabilitaci Kafky v české literatuře, třebaže nevolí jednotnou cestu návratu.

¹⁰³ Tamtéž, s. 86

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 93

¹⁰⁵ SVITÁK, Ivan. Úvod do nevědecké antropologie. In: Orientace: literatura - umění - kritika. Praha: Čs. spisovatel, 1966(4), s. 24

¹⁰⁶ POPELOVÁ, Jiřina. Kategorie osamocení v díle Franze Kafky. In: Franz Kafka: liblická konference 1963. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1963, s. 112

Zvláštní pozornosti se dostala také otázka mnohokrát diskutovaného podílu pražského prostředí na subtilních náladách Kafkových próz a jeho vlivu na celkovém porozumění autorovi. Budiž řečeno, že Kafka odjakživa přitahoval svým rozporuplným vztahem k Praze, kde téměř po celou dobu psal své prózy, a že otázka situovanosti autora v sociálním organismu pražského prostředí byla v dialogu s marxismem zvláště potřebná. Eduard Goldstücker tomuto tématu věnoval svůj příspěvek *O Franzi Kafkovi z pražské perspektivy 1963*, v němž se opírá o Satrův výrok: „*Hloubka každého díla vyvěrá z národních dějin, z jazyka, tradic, ze zvláštních a namnoze tragických otázek, jež doba a místo kladou umělci skrze živé společenství, jehož je nedílnou součástí.*“¹⁰⁷ Ze všech hledisek, která lze zahrnout do výkladu či ne, vzešel spor mezi Goldstückerem a Kusákem, vyvolaný narážkami na „uzemňování“ autora či absolutizování pražské interpretace na jedinou možnost správného čtení. Jakkoli zvláštní povaha Kafkova uměleckého výrazu umožňuje interpretům ptát se po významu sociálního prostředí v jeho tvorbě, vedle toho otevírat sondu literárního vědce Antonína Václavíka do klaustrofobie autorových duševních stavů, Reimanovo ideologické vzplanutí dogmatismu či Garaudyho hlubší zamyšlení nad obecnou mravností moderního umění ve světě, nejpozoruhodnější na tomto diskusním poli byla otevřenost, s níž přispěvatelé vyslovovali své názory v přímém styku s lidmi odlišných interpretačních pohledů. O ambivalenci sémantického pole promluvil výstižně český lékař a psychiatr Petr Rákos ve svém příspěvku *O mnohoznačnosti Kafkova díla*, kde na příkladu Kafkova *Procesu* uplatňuje schopnost transformace Kafkovy symboliky, a to pouhou záměnou soudní terminologie za lékařskou. Závažnost mnohovrstevnatosti Kafkova díla, na kterou poukázal Rákos, umocnil mimo jiné podstatný vhled českého filosofa Františka Kautmana do problematiky ohledně zaměnitelnosti autora za interpreta: „*Kafkovo dílo stihl osud příznačný kdysi pro Dostojevského. Napsalo se o něm mnoho vzletných esejů, které svědčily spíše o názorech autorů samých a jejich temperamentu než o Dostojevském. Útoky proti interpretům se pak zvrhly v útoky proti samému Dostojevskému.*“¹⁰⁸ Jen zvažme význam tohoto Kautmanova pohledu pro tehdejší marxisty, kteří se tak odmítavě stavěli proti Kafkovu dílu, neboť lpěli na pokřivených interpretacích západních kritiků, nikoli na autorovi, jehož se to bezprostředně dotýkalo. To, že byly myšlenkové konstelace marxistů

¹⁰⁷ GOLDSTÜCKER, Eduard. O Franzi Kafkovi z pražské perspektivy 1963. In: Franz Kafka: liblická konference 1963. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1963, s. 25

¹⁰⁸ KAUTMAN, František. Franz Kafka a česká literatura. In: Franz Kafka: liblická konference 1963. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1963, s. 40

vysloveny ve stejném čase a na stejném místě, tedy v otevřeném dialogu s názory ostatních přispěvatelů, kteří se nebáli otevřít Kafkovo dílo filosofickému rozměru, považujeme za šťastnou okolnost. Tam, kam stačila ideologie vystavět síť třídních zájmů, kde se rýsuje hranice mezi „my“ a „oni“, filosofie podobná pásma rozrušuje, překračuje a proniká jakoby pod povrch daného problému, avšak rezignuje na jakékoli jednoznačné řešení. Umělec pak v průsečíku těchto polarit působí jako trhavina. Ostatně jak ukazují jednotlivé příspěvky, je zajímavé sledovat, jakým způsobem se rozpíná literární prostor mezi formou autorova díla a možnostmi jeho interpretace.

6.1 „To byla vlaštovka, nikoli netopýr“

Podle Petra Rákose, autora článku *Několik poznámek na okraj kafkovského sborníku*, uveřejněném v *České literatuře* v roce 1964, byla konference v Liblicích hybnou silou v proměnách přístupu k literární vědě (tu proměnu lze vztáhnout na českou kulturu vůbec). „*Na liblické konferenci se analýza Kafkova dědictví dotýkala nejvíce práce oněch společenských kořenů; a nemýlíme-li se, je liblický sborník jedním z nejúplnějších, nejodstíněnějších a nejautentičtějších příspěvků k této problematice i v obrovské literatuře, která byla tomuto autoru zasvěcena.*“¹⁰⁹ Nelze však přehlédnout, že výslednicí konané konference byla i jistá skepse vůči návratu Kafky do soudobého prostoru marxistického dění, jak na ni poukázal Ernst Fischer, rakouský spisovatel, novinář a literární vědec, v *Literárních novinách*: „*Co je pro jednoho vlaštovka, je pro druhého netopýr. Co bylo pro Rogera Garaudyho začátkem čehosi nového, přiletem vlaštovek, pociťoval Alfred Kurella – kulturní politik, jehož hlas má v NDR značnou váhu – jako soumrak starého dne, kdy ožívají netopýři.*“¹¹⁰ Odtud rozporuplnost ohlasů ze strany členů NDR, kde bylo sloučení Kafkova díla s myšlenkou marxismu vyslovena krajní nedůvěra, neboť „*co znal, co bylo obsahem jeho života, co určovalo jeho cítění a myšlení, bylo působení jevu vyvoleného základním procesem kapitalistického odcizení.*“¹¹¹ Kurellova nespokojenost, kterou Fischer ve svém článku cituje, přichází do konfrontace s procesem obrození pojmu marxismus

¹⁰⁹ RÁKOS, Petr. Několik poznámek na okraj kafkovského sborníku. In: Česká literatura: časopis pro literární vědu. Praha: ČSAV, 1964, 12, s. 238.

¹¹⁰ FISCHER, Ernst. To byla vlaštovka, nikoli netopýr. In: Literární noviny: Týdeník pro kulturně politické a umělecké otázky. Praha: Svaz československých spisovatelů, 12.10.1963, 12(41), s. 9.

¹¹¹ Tamtéž, s. 9

a emancipace socialistické společnosti, vykloubené z navyklého schematismu, který NDR odmítá snoubit se „spisovateli dekadence“. Tak se stalo, že prostor, jež byl věnován dílu Franze Kafky, byl zrodem nového uspořádání nejen v literárním, ale také v politickém diskursu. Od té doby se říká liblickému počínu „ohlašování pražského jara“, třebaže to, co u některých vzbuzuje jistou nevoli, nikdy nekoexistovalo s ideou kolektivismu. Dozvuky konference zaznamenáváme v pravé překladatelské bouři v průběhu šedesátých let – zmiňme například vydání Sekalova překladu *Proměny* (1963), souboru *Povídek* (1964) v překladu Vladimíra Kafky, románu *Proces* (1965), o jehož překlad se zasloužili Pavel a Dagmar Eisnerovi –, která vzešla z mnoha podnětů vyslovených interpretací i nových badatelských objevů z konference (např. Čermákova *Zpráva o neznámých kafkovských objevech*). Bud' jak bud', kolem Kafky stále zůstávají jisté interpretační potíže. V roce 1964 vydává Eduard Goldstücker v *Českém spisovateli* svou publikaci *Na téma Franz Kafka*, kde uplatňuje kritický i interpretační přístup, zabývá se životem autora, nesnadnou cestou jeho recepčních proměnách v české kultuře, nejasným vztahem k náboženství i mnohoznačností v jeho díle. Kromě toho se pokouší interpretovat Kafkova *Topiče*. O rok později vydává český literární historik a kritik Přemysl Blažíček svou stať *Katedrová věda*, kde poněkud kriticky reaguje na Goldstückerovu knihu, zejména upozorňuje na jeho tendenci uvažovat o Kafkovi výhradně v zájmech politické povahy. Tvrdí: „Místo, aby v určité historicko-společenské situaci viděl vnější podmínky, tu bezprostředněji, tu (jako u Kafky) nepříměji se odrážející v uměleckém díle a podmiňující jeho charakter, nalézá Goldstücker v zobrazení a kritice této situace vlastní výpověď díla. To je cíl jeho dešifrace Kafky a to je také první jeho základní omyl.“¹¹² Zmiňujeme se o tom zejména proto, že liblická konference nedospěla k závěrečnému vyústění v otázce společné interpretace Kafkova díla, nýbrž k otevřenému vyjádření, aniž by došlo k podřízení vlastního výrazu sovětským „vodítkům“. Po všem, co zde bylo uvedeno, upozorníme ještě na překladatelskou iniciativu Josefa Čermáka a Vladimíra Kafky, kteří českým čtenářům přináší překlad Brodovy biografie *Franz Kafka* z roku 1966 a rovněž překlad knižní monografie *Franz Kafka* (1967) od německého spisovatele a vydavatele Klause Wagenbacha.

Není snadné shrnout stav Kafkovy recepce v tak dynamickém období tzv. zlatých šedesátých let, zvláště má-li být tato kapitola ukončena rokem 1968, charakteristickým

¹¹² BLAŽÍČEK, Přemysl. *Katedrová věda*. In: *Tvář: výbor z časopisu*. Praha: Torst, 1995, s. 54.

zjevnou regresí některých praktik z dob padesátých let. A protože se do uměleckého prostoru vrátila schematizace, mechaničnost, dehonestující přístup k výsledkům liberalizace šedesátých let a všemu, co tomuto procesu napomáhalo, nepřekvapí, že Kafkova tvorba byla v uvedené době znovu okamžitě vyloučena jazykem cenzury z veřejného prostoru a stižena téměř stejným soudem, kterému byla pro svou významovou nejednoznačnost cizí a vzdálenou rétorice stranickému umění vystavena již v období druhé světové války a dále po politickém převratu v únoru 1948. Na závěr však musíme poukázat na poslední světlé okamžiky Kafkovy recepce před jejím zatemněním po nástupu „normalizace“: rok 1968 znamená totiž i vydání *Dopisů Mileně* v překladu české redaktorky, spisovatelky a překladatelky Hany Žantovské a Kafkových *Aforismů*, o jehož překlad se zasloužil Rio Preisner, český katolicky orientovaný pedagog, básník a překladatel. Ať už zde byly nastíněny proměny politického, ideologického, kulturního, uměleckého či jiného charakteru, dospíváme k názoru, že historický subjekt a jeho dílo stojí v jakémsi bludném kruhu dějin, jejichž mechanismus, zkoušený na člověku, se neustále opakuje.

Závěrem

Snahou této práce nebylo přesné stanovení hranic mezi tím, co je a co není správné při zkoumání recepce umělecké tvorby; spíše bylo podstatné zamyslet se nad některými pojmy, které často stavíme do protichůdných pozic, čímž upřednostňujeme jednodušší cestu poznání. Pokud jde o tuto práci, třebaže její ústřední myšlenka nebyla zcela vyčerpána a obsahuje mnoho míst zasluhujících hlubší pozornost, je zjevné, že neexistuje žádný vrcholný bod, v němž by jednou provždy pevně zakotvilo bezprostřední porozumění Kafkovu dílu. Z hlediska času to znamená, že vztahy mezi slovy a jejich významy se mohou protínat a jinde se naopak zcela rozpadat. Problematika těchto otázek byla cele upoutána k Franzi Kafkovi jakožto emblematickému autorovi, citlivému natolik, aby neprojasňoval nesrozumitelná místa náboženskými, politickými či jinými idejemi, a na druhé straně schopného být sám neuchopitelným tak, že ve svém díle připouští nespočet interpretačních soudů a polemik. Dialog se v takovém případě jevil jako slibný rámeček, neboť se svou povahou brání, vzpírá a vylučuje jakékoli definitivum z prostoru interpretací, které se pokouší – mnohdy až svrchovaně dogmaticky – číst Kafku sjednocujícím principem. Slovu byla od počátku vyslovena nedůvěra, aby nedocházelo k prudkým závěrům a nepřehlížel se fakt, že Kafkovo dílo prošlo dlouhým dějinným vývojem, bylo tolikrát interpretováno, tedy vyzdvižováno, zatracováno, svobodně použito i zneužito totalitou, že je u dnešního čtenáře zcela namístě být obezřetný v tom, jaké představy o daném díle má z dnešního pohledu, jak uvažuje o minulých vykladačích Kafky a o tom, co tehdy chtěli, aby čtenář považoval za pravdivé. Ostatně z toho důvodu byl prostor vyslovených interpretací Kafkova díla otevřen širšímu společenskému kontextu.

Z jednotlivých kapitol této práce byla – s dodržením chronologické posloupnosti – vystavěna myšlenková cesta, která nápadně i skrytě představuje kruh uzavřeného slovníku, vybavený určitou ideou, zejména jde-li o hledání jistého interpretačního východiska. Spojíme-li všechny interpretační složky, kterých se naše zkoumání recepce Kafkovy umělecké tvorby dotklo, do jednoho spádu, lze mluvit o dvojím účinku jeho díla. Zatímco na jedné straně slouží zcela poslušně k získávání odpovědí na otázky těch interpretů, jejichž úmyslem bylo přichytit pohyblivé významy ke konkrétním idejím, na druhé straně má však jednu pomstychtivou vlastnost, která katapultuje funkčnost literatury mimo střed pozornosti a není ničím jiným než trýznivým předmětem

filosofických úvah, zatemněnou myšlenkou. Výklady, kterým byl věnován prostor této práce, ukazují, že čtenáři se buď obrací k textu prizmatem účelovosti a konkrétního záměru, nebo setrvávají ve věčné nejistotě a vstupují do prostoru nedefinovatelných skutečností, často naznačovaných, nikdy nepoznaných.

Jestliže byla tato práce zahájena otázkou týkající se Kafkovy zkoušky časem, bude otázkou také uzavřena, neboť záměr, z něhož tato práce vzešla, nespočíval v učinění závratného soudu o literárním díle z hlediska dobových recepcí ve vyměřeném časovém horizontu, nýbrž v rozpomínání se na některé recepční pohyby, které povolávají nejen paměť, ale i vnímání téhož problému v přítomnosti. V práci necháváme otevřenou problematiku jazyka a jeho zvláštní role v literatuře, kde může být linearita pouhým „stínítkem“ jistých vnitřních tendencí díla, které se pohybují v kruhu. Čtenář se tak opakovaně navrácí zpět na začátek.

Bibliografie

- APOLLINAIRE, Guillaume. Alkoholy života. Praha: Československý spisovatel, 1965, s. 70.
- BARTHES, R.: Smrt autora. Aluze, 10, (3), s. 76
- BAUER, Michal. Ideologie a paměť: literatura a instituce na přelomu 40. a 50. let 20. století. Jinočany: H & H, 2003, s. 300
- BENJAMIN, Walter. Výbor z díla. Vyd. 1. Praha: OIKOYMENH, 2009. 335 s. Knihovna novověké tradice a současnosti, sv. 76.
- BRETON, André. Co je surrealismus?: Tři přednášky [o vývoji surrealismu, o surrealistické situaci objektu a politické posici dnešního umění]. Brno: Joža Jícha, 1937, s. 18.
- BROD, Max. Pražský kruh. Praha: Akropolis, 1993, s. 16.
- CERTEAU, Michel de. Psaní dějin. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK), 2011. s. 6
- ČERMÁK, Josef, František Langer jako prostředník mezi českou a německou kulturou. In: František Langer na prahu nového tisíciletí, Praha 2000, s. 51.
- ČERMÁK, Josef. "I do daleka vede cesta...": vybrané studie z literární komparatistiky a moderní německé literatury. Vydání první. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2017. 575 s. 367–387
- ČORNEJ, Petr: Věčný problém. Jak psát dějiny? In: O psaní dějin. Teoretické a metodologické problémy literární historiografie. Eds. BLÁHOVÁ, Kateřina, SLÁDEK, Ondřej. Praha: Academia, 2007, s. 16
- ECO, Umberto. Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách. Praha: Argo, 2015. s. 65
- FOUCAULT, Michel. Diskurs: Autor ; Genealogie : tři studie. Praha: Svoboda, 1994. Filozofie a současnost (Svoboda). s. 9
- Franz Kafka: liblická konference 1963. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1963.
- GADAMER, Hans-Georg. Člověk a řeč: (výbor textů). Praha: OIKOYMENH, 1999. s. 44–42.
- GADAMER, Hans-Georg. Epistemologické problémy humanitních věd. In: Problém dějinného vědomí. Praha: Filosofia, 1994. Parva philosophica, s. 8
- GADAMER, Hans-Georg. Pravda a metoda I: nárys filozofické hermeneutiky. Praha: Triáda, 2010. Paprsek (Triáda). s. 104
- GOLDSTÜCKER, Eduard. Na téma Franz Kafka: články a studie. Praha: Československý spisovatel, 1964
- GOLDSTÜCKER, Eduard: Vzpomínky (1945-1968). Praha: G plus G, 2005, s. 128.
- GUTFREUND, Otto. Zázemí tvorby. Praha: Odeon, 1989, s. 227–234

- HEJDÁNEK, Ladislav. Dílo jako událost. In: O umění. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2014, s. 63–69
- CHVATÍK, Květoslav. Strukturalismus a avantgarda. Praha: Československý spisovatel, 1970, s. 14
- JAKOBSON, Roman. Dialogy. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 107
- KAFKA, Franz. Dopisy Felici. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1999, s. 39.
- KAFKA, Franz. Dopisy Mileně. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2001, s. 251–259.
- KAFKA, Franz. Dopisy přátelům a jiná korespondence. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2007, s. 675–676
- KAFKA, Franz. Povídky, I: (Proměna a jiné texty vydané za života). Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2006
- KAFKA, Franz. Proces. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1965
- KAFKA, Franz. Zámek. V Praze: Spolek výtvarných umělců Mánes, 1935
- KLIMEŠOVÁ, Marie. Zbyněk Sekal. V Řevnicích: Arbor vitae, [2015], s. 49
- KOSÍK, Karel. Dějiny a svoboda. In: Dialektika konkrétního: studie o problematice člověka a světa. Praha: Academia, 1966, s. 159-161
- KUSÁK, Alexej. Tance kolem Kafky: liblická konference 1963 vzpomínky a dokumenty po 40 letech. Praha, Akropolis 2003, s. 7–8
- MASARYK, Tomáš Garrigue. Sebevražda hromadným jevem společenským moderní osvěty. V Praze: Jan Laichter, 1904
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. Cestami poetiky a estetiky. Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 98–108
- NEZVAL, Vítězslav. První výstava surrealismu v Praze. In: Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931-1941. Praha: Československý spisovatel, 1974, s. 162.
- NEZVAL, Vítězslav. Stalin: Lyrickoepická báseň. Praha: Svoboda, 1949
- PAVLÍČEK, Tomáš, Petr PÍŠA a Michael WÖGERBAUER. Nebezpečná literatura?: antologie z myšlení o literární cenzuře. Brno: Host, 2012
- SHELLEY, Percy Bysshe. Defence of Poetry. In: Shelley's Literary and Philosophical Criticism, ed. John Shawcross, London 1909, s. 129
- SCHOPENHAUER, Arthur. Svět jako vůle a představa. Svazek I. Přel. Milan Váňa. Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov, 1998, s. 20.
- SIEBENSCHIN, Hugo. Franz Kafka a Praha: Vzpomínky, úvahy, dokumenty. Praha: Žikeš, 1947
- SLÁDEK, Ondřej. Český strukturalismus v diskusi. Brno: Host, 2014, s.
- STAIGER, Emil a Marek VAJCHR. Poetika, interpretace, styl: výbor. Praha: Triáda, 2008

ŠALDA, F. X. (František Xaver). Kritické projevy. V Praze: Melantrich, 1954. sv. 9, s. 28.

ŠTOLL, Ladislav. Třicet let bojů za českou socialistickou poesii: referát pronesený na pracovní konferenci Svazu československých spisovatelů dne 22. ledna 1950. Praha: Orbis, 1950, s. 11

ŠTYRSKÝ, Jindřich. Koutek generace I. In: Avantgarda známá a neznámá. Vyd. 3. Praha: Svoboda, 1970. s. 102

VALÉRY, Paul. Literární rozmanitosti. Praha: Odeon, 1990, s. 231–232

WAGENBACH, Klaus. Franz Kafka. Praha: Mladá fronta, 1967

Periodika

Básník František Kavka zemřel. In: České slovo: ústřední orgán České strany národně sociální. Praha: Melantrich, 5.6.1924, 16(132), s. 4 (nepodepsáno)

BLAŽÍČEK, Přemysl. Katedrová věda. In: Tvář: výbor z časopisu. Praha: Torst, 1995, s. 54.

BONN, Hanuš: ...z Německa. In: Literární noviny, č. 11, 1934-1935 (roč. 7), s. 7

BROD, Max: Básník a světová sláva (Franz Kafka). Literární noviny, 1937/1938, č. 13, 9. 4. 1938, s. 3

DOHNAL, Jaroslav. Závodníkům na uváženu. In: Tribuna IV, 1922, č. 301, 24. 12. 1922, příl. Vánoční besídka, s. 8

EISNER, Pavel. Franz Kafka a Praha. In: Kritický měsíčník. Praha: František Borový, 1948, 9, s. 67–80

EISNER, Pavel. Franz Kafka. In: Světová literatura: revue zahraničních literatur. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 06.1957, 2(3), s. 115–122

EISNER, Pavel. Román Jana Čepa. In: Literární noviny, č. 11, 1934-1935 (roč. 7), s. 4

EISNER, Pavel. Trilogie Samoty a Hledání Boha. In: Co číst?: z literatury německé. V Praze: Fr. Borový, 1935, s. 52.

EISNER, Pavel: Mezi národy. In: Lumír: časopis zábavný a poučný. Praha: Servác B. Heller a Josef V. Sládek, 30.6.1933, 59(8), s. 452.

EISNER, Pavel: Od r. 1848 do našich dnů. In: Československá vlastivěda. Praha: Sfinx, 1929-1936. sv. 7, s. 364.

FISCHER, Ernst. To byla vlašťovka, nikoli netopýr. In: Literární noviny: Týdeník pro kulturně politické a umělecké otázky. Praha: Svaz československých spisovatelů, 12.10.1963, 12(41), s. 9.

GÖTZ, František. Ke kritice literárního expresionismu. In: Host: měsíčník Literární skupiny. Hranice-Přerov: Obzor, 15.12.1921, 1(3), s. 57–58

- GRMELA, Jan: „Franz Kafka †“, In: Pramen: měsíčník pro literaturu, umění a práci kulturní, Plzeň, 15.9.1924, 5(1), s. 43–47
- GRMELA, Jan: Německá Praha literární. In: Literární noviny, č. 17, 1929 (roč. 3), s. 6
- GRMELA, Jan: Německá Praha literární. In: Literární noviny, č. 20, 1929 (roč. 3), s. 3
- GRMELA, Jan: Německá Praha literární. In: Literární noviny, č. 3, 1929 (roč. 3), s. 2
- HÁJEK, Jiří. Spor o Franze Kafku. In: Tvorba: list pro kritiku a umění. Praha: Symposion, 08.01.1959, 24(2), s. 32
- HORA, Josef. Zámek Franze Kafky. In: Almanach Kmene 1935-1936. V Praze: Kmen, 1935, s. 135
- HRBEK, Mojmír, DUBSKÝ, Vladimír. O Franzi Kafkovi. In: Nový život: měsíčník pro soudobou literaturu. Praha: Svaz československých spisovatelů, 15.04.1957, 1957(4)
- ILLOVÁ, Milena. Před zákonem. In: Právo lidu, 1920, č. 253, 24. 10. 1920, příl. Dělnická besídka, č. 43, s. 171
- ILLOVÝ, Rudolf. Němečtí básníci pražští a Češi. In: Veřejné mínění, 1913/1914, č. 8, 16.11. 1913, s. 2
- ILLOVÝ, Rudolf. Z německé literatury. In: Právo lidu XXIX, č. 275, 21. 11. 1920, s. 7
- JESENSKÁ, Milena. Franz Kafka In: Národní listy. Praha: Julius Grégr, 6.6.1924, 64(156), s. 5.
- KLEIST, Heinrich von. Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. In: Berliner Abendblätter, č. 12, den 13.10.1810, Berlin Cotta, Wiesbaden 1980, s. 47
- KOSTA, Oskar. Hledání a bloudění Franze Kafky. In: Nový život: měsíčník pro soudobou literaturu. Praha: Svaz československých spisovatelů, 10.1958, 1958(10)
- LANGER, František. Der Jüngste Tag. Umělecký měsíčník, 1912/1913, č. 8, 223–224
- LEPPIN, Pavel: Němečtí básníci a Praha. In: Dnešek 1, č. 5, 1930/1931, s. 142
- MITTENZWEI, Werner. Brecht a Kafka. In: Franz Kafka: liblická konference 1963. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1963, s. 119
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův „Absolutní hrobař“. In: Slovo a slovesnost. Praha: Melantrich, 1938, s. 1.
- NEUMANN, S. K. Poznámka. In: Kmen: týdenní úvahy a poznámky o životě. Praha: Fr. Borový, 22.04.1920, 4(6), s. 72.
- NEUMANN, Stanislav Kostka, Nekrolog. Praha: Komunistická revue, 1924, s. 479.
- PUJMANOVÁ, Marie. Zemřelý Franz Kafka. In: Literární archiv: sborník Památníku národního písemnictví. Praha: Orbis, 1966, 1(1), s. 192.
- RÁKOS, Petr. Několik poznámek na okraj kafkovského sborníku. In: Česká literatura: časopis pro literární vědu. Praha: ČSAV, 1964, 12, s. 238.

- SARTRE, Jean-Paul. Projev na Moskevském kongresu pro odzbrojení (červenec 1962). In: Plamen 5, č. 1, 1963, s. 54-59.
- SUS, Oleg. Kafka – zmatení jazyků. In: Host do domu: měsíčník pro literaturu, umění a kritiku. Brno: Svaz československých spisovatelů, 14.3.1959, 6(3), s. 140
- SVITÁK, Ivan. Úvod do nevědecké antropologie. In: Orientace: literatura - umění - kritika. Praha: Čs. spisovatel, 1966(4), s. 24
- TEIGE, Karel. Obrazy Josefa Šímy In: Rozpravy Aventina. Praha: 1928, roč. 3, č. 15, s. 179.
- TUCKEROVÁ, Veronika. Kafka – a Hanč? In: Revolver revue. Praha: Nezávislé tiskové středisko, 12.2018, 33(113), s. 141–167
- VODIČKA, Timotheus. Ke Kafkově „Zámku“. In: Rozhledy po literatuře a umění. č. 35-36, 1935, s. 273
- VODIČKA, Timotheus. Poznámky k české literární kritice. In: Řád: revue pro kulturu a život. 1936, s. 154
- WELTSCH, Felix. František Kafka. In: Židovské Zprávy. Praha: Soukromé sdružení, 1918 – 1926, č. 23, 6.6.1924, s. 9