

Od navoněných knírů k ornamentům řeči

Vizualita psaní „V chrámu“ Kafkova *Procesu*

— Tomáš Jirsa¹ —

Je otázkou, z jaké perspektivy promluvit k řádkům, jež budou následovat. Zdánlivě nesourodá konstelace textů totiž nemá jiné opodstatnění než ve figuře, již konstruuje a která se rýsuje ve chvíli, kdy se začínají její jednotlivé části uvolňovat a přeskupovat. Důvodem tohoto snaživého „kutilství“ však není bezmoc nad nepřeborným množstvím materiálů a konceptů, nýbrž zcela jasná metodologie. Následující příspěvek je psán *metodou parazita*. To v žádném případě neznamená, že by byl jakýmsi útočným doplňkem rozrušujícím zevnitř již existující uspořádání textů, pojmů a kategorií. Naopak, parazit je metodou tvořivou a v jejích závěrech neskomírá vydlabaný korpus, nýbrž klíčí nová logika. Parazit totiž, jak říká teoretik architektury Greg Lynn, „neohrožuje žijícího hostitele, ale vynalézá jej konfigurací disparátních systémů do sítě, jejíž se stává integrální součástí“ (Lynn 2004: 138).² Vynalézání

¹ Příspěvek vznikl díky stipendiu Vzdělávací nadace Jana Husa.

² Je příznačné, že koncept parazita, jež si Lynn vypůjčuje z knihy Michela Serrese *Le Parasite* (1980), je sám parazitován. Původní Serresovo pojetí zní totiž takto: „Aby se zvířecí parazit vyhnul nevyhnutelnému odmítnutí a vyloučení, v místech, kde se jeho tělo dotýká těla hostitele, produkuje či vylučuje tkáň, jež je identická s tkání hostitelovou. Parazitované, zneužívané

si však vedle metody žádá ještě jedné věci: improvizace. Následující řádky tedy nejsou ničím jiným než improvizací vynalézajícího parazita.

Chrám jako *vynález psaní*

Ten den nezačal pro Josefa K. nijak slavně: „dostal přikázáno, aby ukázal některé umělecké památky jednomu italskému obchodnímu partnerovi, na němž bance velice záleželo a který v tom městě pobýval poprvé“ (*Proces*, 1925 – Kafka 1997: 185). To by za jiných okolností nebylo nijak tíživé, teď však – ve značně pokročilém stadiu procesu – znamenala každá chvíle strávená mimo bankovní kancelář jistou hrozbu pro jeho již tak dost pokřivenou reputaci. Ačkoliv měl být Ital milovníkem umění a jeho zevnějšek byl spíše vábivý („Ten knír byl zřejmě navoněný, člověk byl skoro v pokušení přistoupit blíž a přivonět“ – *ibid.*: 187–188), nesnáz spočívala tam, kde byla očekávána nejméně: v dorozumění. Ačkoliv strávil K. půl noci s italskou gramatikou, ohromeně teď civěl na muže, jemuž se řeč „z úst přímo řinula, potřásal hlavou, jako by mu to dělalo radost. Přitom ale zpravidla v řeči zabředal od jakéhosi nářečí, které K. už vůbec neznělo italsky“ (*ibid.*: 188). A co huř, nejenže ucho Josefa K. nerozeznává slovo od slova, podobná nesnáz číhá i na zrak: Italovy navoněné kníry totiž zakrývaly „pohyby rtů, kdyby na ně viděl, snad by byl rozuměl lépe“ (*ibid.*: 188). Zatímco se naděje na dorozumění rozpouští v nesrozumitelném brebentění, K. už jen „nezúčastněně, pouze mechanicky očima sledoval hovor o všem možném“. Již na tomto místě bychom se mohli zastavit a vyznačit několik „kafkovských“ témat a figur: nemožnost dorozumění; nesrozumitelné tělo a jeho gesta na místě řeči, která by artikulovala smysl; estétskou, až potměšilou pozornost věnovanou detailu. V takovém případě bychom však podleli pokušení interpretovat a vystihnout tak nějaký dominantní princip Kafkovy poetiky. Nic takového však tentokrát dělat nechceme. Ačkoli to může znít troufale, nepůjde nám zde totiž o Kafku, a už vůbec ne o jeho „dílo“. O co tedy půjde? O *pohyb psaní*, který tímto textem prochází, a přitom mu nepatří. O literární řeč, kterou chceme zachytit v její vizualitě a rezonanci s prostorem, jímž proniká.³ Abychom mohli naše

či je-li libo klanané tělo už nereaguje, akceptuje, jedná, jako by byl návštěvník jeho vlastním orgánem. Svoluje k tomu, že jej bude žít, podrobuje se jeho požadavkům. Parazit sžívá mimetismus. Nepředstírá, že je někým jiným, předstírá, že je tím samým“ (Serres 1980: 272).

3 Inspiraci pro tuto vizualizaci psaní si bereme zejména z teoretického díla Mary Ann Cawsově a jejího pojmu *literárního pohledu* (Caws 1982). Dalším zásadním konceptem je pro nás *vizuál-*

počinání obhájit, musíme jít vyprávěním, na němž nám vlastně nezáleží, ještě o něco dál. Přesto si z tohoto místa ponechejme zatím alespoň něco: pohled, který se snaží zachytit tam, kde řeč uniká.

Venku lije, Ital nepřichází, vcházíme do temného a prázdného chrámu.

K. přistoupil ke kazatelně a ze všech stran si ji prohlížel, kámen byl opracován nesmírně pečlivě, hluboká tma mezi listovím a za ním vypadala, jako by tam byla chycena a uvězněna, K. vložil ruku do jedné takové štěrbině a opatrně pak kámen ohmatával, dosud o té kazatelně vůbec nevěděl. Vtom za nejbližší řadou lavic náhodou zahlédl kostelníka, ve splývavém nařaseném černém kabátě [...] Když pak ale kostelník viděl, že si ho K. všiml, ukázal pravou rukou kamsi do neurčita, ve dvou prstech ještě držel šňupec tabáku. (ibid.: 193)

Je možné, že po nás text chce, abychom se pozastavili nad tímto pozoruhodným detailem – co má co dělat uprostřed sakrálního prostoru tabák na prstech kostelníka? –, je rovněž možné, že text nic takového nechce a že tím, kdo strhává pozornost svým směrem, je sám rušivý obraz (kombinace žlutohnědého prachu, kůže a syrového chladu chrámu), my ale půjdeme opět dál, do tmy chrámu, a budeme ohmatávat jeho prostor – scénu psaní –, stejně jako Josef K. vkládá ruku do kamenné štěrbině, aby ohmatal něco, o čem dosud nevěděl.

Procházíme mezi potměšilými zdobenými sloupy a mohutnými ol-tárními obrazy, na jejichž osvětlení však rozsvícené svíce zdaleka nestačí. Plíživým světlem jako by tma „spíš ještě zhoustla“ (ibid.: 192). K postranní, zcela prosté kazatelně z „holého bledého kamene“ (ibid.: 194) se blíží duchovní, schyluje se ke kázání bez publika, neboť jediným posluchačem se zdá být Josef K., a varhany namísto toho, aby zaplnily prostor chrámu slavnostními tóny, jen tiše svítí do tmy. Nemáme žádné právo říci s jistotou, které století tento prostor vytesalo do kamene či jaká epocha určila jeho duchovní ráz, ostatně tento chrám, stejně jako všechna ostatní místa v románu jsou „vynálezy“ psaní. Chceme-li se však od samotného textu *Procesu* odpoutat a víc než samotný příběh či tematickou kompozici sledovat pohyb psaní a jeho *fyzionomie*, musíme riskovat: vydat se cestou „ohmatávání“ tohoto prostoru a nepřipustit, že by šlo o pouhé pozadí pro jednání postav. Musíme tedy,

ní literárnost Williama J. T. Mitchella (Mitchell 1994), jež zrovnoprávňuje diváctví (pozorování, dohled, vizuální rozkoš) s četbou, a v neposlední řadě také *vizuální naratologie* Mieke Balové, jež klade při analýze literárního narativu důraz právě na jeho vizualitu (Bal 2004).

jak říká Mitchell, „vyklidit figury ze scény a zkoumat samotnou scénu“ (Mitchell 1994: 31). Chrám, v němž se ocitáme, je prostorem psaní, jež jej rámuje, vyplňuje, formuje i deformuje. Proudí jím dovnitř i ven a jeho architekturu komponuje ne snad pouhými náznaky, nýbrž, řečeno s Paulem de Manem, „slepotou“: nepřímou, snad i nevědomky, ale především pohybem řeči, jež získává kontury toho, co ve své knize *Formprobleme der Gotik* (1912) Wilhelm Worringer označuje za „závrat z gotického prostoru“ (Worringer 1967: 160).

V gotickém chrámu se podle Worringera člověka nakaženého „mystickou intoxikací smyslů“ (ibid.: 159) zmocňuje patos proudící v oživené geometrii chrámové výzdoby a nutí lidskou citlivost k nepřirozenému úsilí (ibid.: 41). Ve chvíli, kdy K. na odchodu uslyší své jméno, neodejde, jak by to bylo jeho povaze vlastní, ani se uvážlivě nepřiblíží k duchovnímu, nýbrž se rozběhne „dlouhými plavnými kroky ke kazatelně“ (Kafka 1997: 196) a po chvíli již odevzdaně vzhlíží k duchovnímu s hlavou zvrácenou v týlu, upoután jeho řečí. Jaká je tato řeč a kde leží její původ?

Labyrint bez východu: pohyb a scéna podobenství

Budeme-li sledovat pouze to, co říká (tedy její obsah), ocitneme se přesně tam, kam nás chce dostat: v několikapatrovém labyrintu plném falešných východů, zrcadel, mnohohlasé ozvěny a dvojníků.⁴ Odpověď po charakteru této řeči snad ukrývá ono slavné podobenství o dveřníkově střežícím bránu zákona a muži z venkova, který jej prosí o vpuštění dovnitř, dokud vyčerpaný a stářím scvrklý venkovan nezmře a dveřník bránu, jež patřila jen jemu, nezavře. Toto podobenství nelze převyprávět ani popsat bez toho, že by se řeč sama nezašmodrčila v temném předivě svého smyslu. Proč? Protože to, *co* příběh venkovana a dveřníka sděluje, je stejně podstatné jako to, *kde* a *kdy* se jeho řeč odvíjí. Již na samém začátku vyprávění se vše kymácí: ironií a současně nemotorným odrazem dodávajícím celému projevu jeho vratkost je, že duchovní toto podobenství líčí jako varování před klamným závěrem Josefa K. o soudu, který je na klamu a nekontrolovatelnosti v podstatě založen. Dveřníkovy obratné sylogismy jsou stejně tak pravdou jako lží, nadějí i pastí. Všechna ta dveřníková „ještě ne“, stolička

4 Labyrintu coby stěžejního principu Kafkova psaní a „figury nedosažitelného středu, nedosažitelného původu“ si všimá i Petr Málek ve své *Melancholii moderny* (2008: 14).

podaná venkovanovi či potměšilost, s níž nechává venkovana přede dveřmi čekat, proměňují vnitřek zákona v nekonečnou touhu a venkovánův osud v neustálý odklad, čili jak říká Hélène Cixousová ve svém eseji „Psaní a zákon“: „Předmět jeho touhy ležel mezi otevřením a uzavřením něčeho, co se nekoná“ (Cixous 1991: 18).

Musíme se však zastavit, chytáme se přesně do oněch pastí symbolické interpretace, o nichž jsme mluvili. Labyrint řeči totiž z této alegorie „o zákonu“ vytváří jakousi *meta-alegorii*: neurčitá a zamotaná sdělení dveřníka dokonale zrcadlí pokroucenou řeč toho, co duchovní praví Josefu K., jinými slovy: vyprávěné podobenství nemusí být podobenstvím ničeho jiného než jeho vlastní řeči. Mějme však stále na mysli, že jsme v prostoru chrámu a jedním z jeho mnoha principů je výtvarný detail obsažený v celku, který se v tomto detailu zpětně zrcadlí: „svět opakující se v miniatuře“ (Worringer 1967: 187); a právě takový je vztah mezi narativní scénou *Procesu* a scénou v chrámu, mezi vyprávěním duchovního a řečmi dveřníka. Pokušení interpretovat a obtáhnout alespoň některé dominanty textu se stále přibližuje. Ve chvíli, kdy se do tohoto spletnce pustí Josef K., přesvědčený o tom, že dveřník venkovana klame, zazní z úst duchovního snad nejironičtější věta lidských dějin: „Nemáš dost úcty k tomu, co je psáno, a měníš ten příběh“ (Kafka 1997: 201). Načež začne sám překrucovat celé své vyprávění a nahýbat už tak dost vratkou scénu podobenství: promluví o různých způsobech výkladu svého příběhu.

Z tohoto nekonečného labyrintu řeči se nevygotáme zkrátka proto, že nemá žádný vnitřek; nemá jej ani zákon (srov. Cixous 1991: 16),⁵ do nějž se chce venkovana dostat, ani řeč, jež kličkuje od podobenství k výkladu a od něj zase k mluvě K., který řeč podobenství zpochybňuje. Symetrie nutná ke srozumitelnosti jakékoli řeči je zde vytlačena vnitřním opakováním: podobenství o podobenství nepřináší rozpoznatelnou identitu, nýbrž radikální odlišnost spočívající v mnohosti výkladu. Při bližším pohledu na tuto řeč se zdá, že nechceme-li zůstat u nekonečného dešifrování jejího (prázdného) obsahu, musíme se chytit jejího pohybu a souvislosti se scénou, v níž tento pohyb vzniká. Pohyb této řeči koluje v nekonečném oběhu spletných linií, jež proudí pryč ze svého počátku a v odlišném uspořádání se vrací a střídavě zavínají samy do sebe. A přesně takový je pohyb linií tvořící gotický ornament: „extáze pohybu“ (Worringer 1967: 41). Stejně jako podle Worringera

5 Na jiném místě Cixousová dokonce říká: „Zákon v Kafkovi praví: ‚Nevstoupíš do mě, neboť učiníš-li tak, zjistíš, že neexistuji‘“ (ibid.: 27).

duše ocitnuvší se v prostoru těchto ornamentů směřuje k vytržení, povznesení mimo sebe (ibid.: 79), míří i řeč, jež se ocitla v zajetí tohoto prostoru (který současně sama formuje), mimo své mizející centrum (narrativ), pryč od tíživé reprezentace a iluzorní pravdy podobenství. Nechceme však být příliš abstraktní a zatemňovat smysl podobně, jako to činí řeč duchovního v chrámu. Prozatím chceme říci jen tolik, že řeč vycházející z úst duchovního a komíhající se prostorem chrámu má všechny vlastnosti gotických linií vytvářejících její scénu, že řeč i prostor tu jsou utvářeny modem ornamentu.

Bezuzdná pohyblivost gotického chrámu

Máme všechny dobré důvody myslet si, že jsme na omylu. Kafkův text byl psán v letech 1914–1915 a poprvé publikován roku 1925, ocitáme se tedy v kontextu umělecké moderny otřásané bojem proti ornamentu, ztotožňovanému takřka na všech frontách s dekadentním estétstvím. Z titulu manifestu architekta Adolfa Loose *Ornament a zločin* (1908), je- muž předcházela dlouhá polemika Karla Krause namířená proti secesi a Gustavu Klimtovi, se snad prozřetelností osudu (a mylným překladem Le Corbusiera) stává modernistický axiom: „Ornament je zločin“. Ať už mají pravdu Gilles Deleuze s Félixem Guattarim, kteří mluví o Kafkově „vyschlé němčině“, „deteritorializovaném jazyce intenzit“ a „syntaxi křiku“ (Deleuze – Guattari 2001: 41, 49), či Mark Anderson, přesvědčivě ukazující Kafkovu snahu zbavit se literárního ornamentu a „najít prozaický idiom, který bude později uznán coby jedna z hlavních ukázek německého modernismu a literární ekvivalent Loosových nezdobených staveb“ (Anderson 1992: 181), jedno je jisté: Kafkův styl je zbaven ornamentu, tedy ornamentu, jak mu bývá *obvykle* rozuměno.

Jakoby v souladu s touto modernistickou střídmostí promlouvá duchovní v chrámu z ničím nezdobené a těsné kazatelny a jedinou stopu ornamentu tak tvoří kontury jeho nepohodlně zkroucené postavy. Domnívám se proto, že tím, co ovíví kamenné ornamenty pevně vrostlé do pilířů a žebrování chrámu, je hlas, který je cele zajat prostorem chrámu, matoucí řeč, jejíž sdělení je unášeno a rozpouštěno nekonečným pohybem ornamentálních linií. Znamená to tedy, že ornament gotického prostoru nakazil řeč a spoluvytváří tak – alespoň na tomto místě – Kafkovo psaní? Nebo je to právě spleť a labyrintická řeč, jež tvaruje interiér gotického chrámu skrývající se ve tmě před naším pohledem? Řekněme, že obojí. Pohled, jenž bloudí chabě osvětlenými

kulisami chrámu, je strháván dynamickou scénou *metamorfózy*, kterou v souvislosti s islámským ornamentem Henri Focillon výstižně charakterizuje jako vzájemné plození prostoru a formy (Focillon 1943: 26). Řeč zbařená počátku, centra a srozumitelnosti se rozléhá prostorem tvořeným chaotickou změť linií, dostává pohyblivé kontury do tmy ponořeného ornamentu a celý chrám – scénu psaní – tak současně přeměňuje a otiskuje do něj svůj vlastní gotický ráz. Dochází tak k vzájemnému propojení, spoluvytváření a rezonanci řeči se scénou, k symbióze obou těchto „živlů“. A co víc, přestává být tak úplně zřejmé, co je v této metamorfóze vlastně prostorem a co formou, kudy vede hraniční čára mezi scénou psaní, figurami a řečí, jež tento prostor obývají. Co nás však opravňuje lpět stále na tom, že scéna této symbiózy je gotická?

Více než konkrétní umělecké projevy gotické epochy zkoumá Worringer ve zmíněné knize něco, co nazývá „gotickou vůlí k formě“ (Worringer 1967: 37), jež stojí v základu celého kulturního fenoménu. Worringerovi přitom nejde o čistou, časově a místně přesně vymezitelnou gotiku, nýbrž o gotického ducha, sahajícího do hluboké minulosti raného severského ornamentu (tedy přibližně do 4. století), kde je latentně přítomen, a objevujícího se i v tzv. „přestrojené gotice“ v baroku a některých dílech moderního umění 20. století. Charakter gotického fenoménu podle něj nelze stopovat bez vědomí jeho dominantního prvku: ornamentu. Živá, avšak neorganická linie gotické architektury je „hybridním fenoménem“, jehož projev Worringer popisuje jako „nemsmyslné běsnění výrazu“ (ibid.: 41). Dějištěm této „bezuzdné pohyblivosti“ (ibid.: 159) je právě gotická katedrála, již Worringer spíše než místo duchovního spočinutí líčí jako prostor závratí či místo „exaltované hysterie“ (ibid.: 79).

Je to tudíž tento způsob nahlížení gotického fenoménu, co nás vede k úvaze o rezonanci literární řeči s architekturou chrámu. Neříkáme, že Kafka svou scénu „zasadil“ do prostoru konkrétní gotické katedrály, jejíž původ sahá do 14. století (o Kafkův „skutečný“ záměr ani o „skutečnou“ stavbu zde nejde), nebo že si byl Kafkův vypravěč vědom extatických efektů gotické architektury. Říkáme jen tolik, že to, co Worringer charakterizuje jako gotickou vůli k formě, se vtiskuje do pohybu a tvaru řeči, jež chrámem proniká a současně jej vytváří. Energetický a matoucí proud osvobozený od jasného záměru, chaotická spleť linií, absence centra, závrať, patos, dominance výrazu nad samotným významem: takové jsou úběžníky Worringerova gotického ornamentu i psaní přítomného v Kafkově textu.

Prameny

KAFKA, Franz

1997 *Proces*, přel. Josef Čermák (Praha: Nakladatelství Franze Kafky) [1925]

Literatura

ANDERSON, Mark M.

1992 *Kafka's clothes. Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle* (Oxford: Clarendon Press)

BAL, Mieke

2004 *Looking in. The Art of Viewing* (London/New York: Routledge) [2001]

CAWS, Mary Ann

1982 *The Eye in the Text. Essays on Perception, Mannerist to Modern* (Princeton: Princeton University Press)

CIXOUS, Hélène

1991 „Writing and the Law“, in eadem: *Readings. The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector, and Tsvetayeva* (Minneapolis: University of Minnesota Press), s. 1–27

DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix

2001 *Kafka. Za menšínovou literaturu*, přel. Josef Hrdlička (Praha: Herrmann & synové) [1975]

FOCILLON, Henri

1943 *Vie des formes* (Paris: Presses Universitaires de France) [1934]

LYNN, Greg

2004 *Folds, Bodies & Blobs. Collected Essays* (Bruxelles: La Lettre Volée)

MÁLEK, Petr

2008 *Melancholie moderny* (Praha: Dauphin)

MITCHELL, William J. Thomas

1994 *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: University of Chicago Press)

SERRES, Michel

1980 *Le Parasite* (Paris: Grasset)

WORRINGER, Wilhelm

1967 *Form in Gothic*, přel. Herbert Read (New York: Schocken Books) [1912]

**From the perfumed moustache to ornaments of speech:
the visuality of writing “In the Cathedral” from Franz
Kafka’s *Trial***

My paper deals with the chapter “In the Cathedral” from Franz Kafka’s *Proces* (The Trial, 1925) through a visual mode which shapes the writing of the text. This mode is represented by the architecture of the gothic cathedral, the principles of which were formulated by art historian Wilhelm Worringer in relation to his notion of “the gothic will to form”, and which are embodied in the figure of ornament. The space of the cathedral (intepreted as an “invention of writing”, not as a real construction), created by gothic lines resigning from representation, inspires an approach to literary speech not from the point of view of its message, but from the perspective of its motion and physiognomy. This staged encounter of literary speech and gothic space, two phenomena which mutually produce each other, allows for experimentation and the possibility to avoid a classical interpretation focusing on the historical context or the author’s work, and to concentrate on the anonymous “movement of writing”, which runs through the text, on the understanding of its visuality and its resonance with space.

Keywords

ornament, movement of writing, gothic cathedral, Franz Kafka, Wilhelm Worringer