

Česká literatura 20. století 1

Distanční studijní text

Martin Tichý

Opava 2017



**SLEZSKÁ
UNIVERZITA**
FILOZOFICKO-
PŘÍRODOVĚDECKÁ
FAKULTA V OPAVĚ

Obor: Jazykověda a literatura

Klíčová slova: dějiny literatury, česká literatura, moderna, dekadence, avantgarda

Anotace: Opora seznamuje s dějinami české literatury od devadesátých let 19. století do konce 2. světové války, a to ve všech složkách národní literatury (poezie, próza, drama, literární kritika).

Autor: **Martin Tichý**

Obsah

ÚVODEM.....	6
RYCHLÝ NÁHLED STUDIJNÍ OPORY.....	7
1 MODERNA V ČESKÉ LITERATUŘE	8
1.1 Výchozí situace: realismus.....	9
1.2 Moderna	14
1.2.1 Co je to moderna?	14
1.2.2 Počátky mladé generace: kritika	15
1.2.3 Manifest „Česká moderna“	16
1.3 Katolická moderna	17
1.4 Modernistická kritika	20
2 PROBLÉM DEKADENCE	25
2.1 Co je to dekadence	25
2.2 Skupina Moderní revue	27
3 SYMBOLISTICKÁ POEZIE A PROMĚNY LYRIKY NA POČÁTKU 20. STOLETÍ	33
3.1 Vrcholné výkony básnického symbolismu v díle O. Březiny a A. Sovy	34
3.2 Mladší básníci konce století	37
3.3 „Mezigenerace“ a revize 90. let	40
3.4 Petr Bezruč	45
4 NATURALISMUS V PRÓZE A PROTINATURALISTICKÁ REAKCE	48
4.1 Dědictví realismu	48
4.2 Naturalismus v próze.....	50
4.3 Protinaturalistická reakce (secesní próza)	53
4.4 Próza vitalistická, buřičská i raně expresionistická.....	55
5 DRAMA NA PŘELOMU STOLETÍ.....	60
5.1 Realistická dramatika	60
5.2 Symbolismus a impresionismus v dramatu	62
6 NA ÚSVITĚ AVANTGARD	66
6.1 Novoklasicismus	66
6.2 Úsilí o novou modernost	68
6.3 Volný verš a poezie předválečné moderny	69

7	EXPERIMENTY V PRÓZE DVACÁTÝCH LET	73
7.1	Realistická a naturalistická tradice	73
7.2	Rozbíjení tradiční epiky	75
7.2.1	Próza pod vlivem novinářství	75
7.2.2	Dozvuky impresionismu	78
7.2.3	Expresionistické tendence.....	79
7.2.4	Imaginativní próza	81
8	OD PROLETÁŘSKÉ POEZIE K POETISMU	84
8.1	Pokračování starších poetik a počátky mladé básnické generace	84
8.2	Poezie a revoluce, Devětsil	86
8.3	Literární skupina, expresionismus.....	89
8.4	Poetismus	91
9	KRIZE AVANTGARDY A POEZIE 30. LET.....	95
9.1	Nová jména v poezii přelomu 20. a 30. let.....	95
9.2	Poezie Josefa Hory, Jaroslava Seiferta a Františka Hrubína	99
9.3	Od poetismu k surrealismu.....	102
10	MEZIVÁLEČNÉ DRAMA	107
10.1	Dvacátá léta – období experimentů	107
10.1.1	Drama zástupů	108
10.1.2	Expresionistická groteska	108
10.1.3	Problémová hra	109
10.1.4	Lyrické drama	110
10.2	Třicátá léta	112
10.2.1	Dramatické dílo K. Čapka a F. Langera	112
10.2.2	Avantgardní divadlo a drama.....	113
10.2.3	Drama všedních starostí.....	114
11	PRÓZA 30. LET	116
11.1	Obnovená epičnost	116
11.2	Filozofická próza	118
11.3	Román společenský a román psychologický.....	120
11.4	Na pomezí žánrů.....	124
12	LITERÁRNÍ KRITIKA V MEZIVÁLEČNÉM OBDOBÍ.....	128
12.1	Kritická generace 90. let.....	128

12.2	Pragmatická generace	130
12.3	Avantgardní kritika a kritika katolická.....	131
13	LITERATURA V OBDOBÍ NACISTICKÉ OKUPACE.....	135
13.1	Omezení literárního života	135
13.2	Poezie básníků starších generací	136
13.3	Jarní almanach básnický, mladá generace	140
13.4	Próza – historie, psychologický román, vypravěčství	142
	LITERATURA	148
	SHRNUTÍ STUDIJNÍ OPORY	151
	PŘEHLED DOSTUPNÝCH IKON.....	152

ÚVODEM

Milí studenti,

tento studijní materiál Vás má provést studiem předmětu Česká literatura 20. století I, tedy předmětu, jenž je věnován dějinám české literatury v etapě klasické moderny a avantgard. Je to jedna část z Vašeho studia dějin české literatury.

Práce s tímto studijním materiálem předpokládá aspoň základní znalosti o dějinnosti literatury a o dějinách české literatury v předchozích obdobích, tedy především české literatury 19. století. Důležitým doprovodem studia je také vlastní čtenářská zkušenost s literaturou daného období. Nelze studovat dějiny literatury bez vlastní četby dobových textů básnických, prozaických či literárněkritických. Tuto nutnost nemohou nahradit ani ukázky, které jsou do výkladu zařazeny.

Opora zároveň nemůže a nemá podat vyčerpávající obraz dějin české literatury daného období – nezbytné bude pracovat s vysokoškolskými učebnicemi a dalšími kompendii dějin literatury, popř. také s jinou sekundární literaturou. Tato opora především bude vaším průvodce studiem předmětu v tom, že vám poskytne základní orientaci, představí hlavní jména, ale hlavně upozorní na souvislosti, zvýrazní určité směry, proudy a tendence v proměnách literatury tohoto bouřlivého období.

Z distančních prvků zde klademe důraz především na samostatné úkoly a úkoly k zamýšlení, tedy na úkoly, které nemají jasnou a jedinou odpověď, ale – jelikož jsou vesměs založeny na interpretaci textu – otevírají prostor pro individuální řešení, různé názory a diskusi – prostor pro ni a pro práci s texty bude především na tutoriálech, ale také v LMS Moodle.

Tento distanční studijní text je součástí kurzu v LMS Moodle, kde najdete kontaktní informace a prostor pro komunikaci s vyučujícím, jakož i další možnosti ověření nabytých znalostí a právě prostor pro diskusi nad texty.

RYCHLÝ NÁHLED STUDIJNÍ OPORY

Dějiny české literatury v období klasické moderny a avantgardy, jimž se věnuje tato opora, jsou obdobím, kdy končí období „dohánění Evropy“, charakteristické pro druhou půlku 19. století, a česká literatura se stává plnohodnotnou součástí evropského literárního dění.

Jen vlastně mechanicky můžeme tuto etapu rozdělit do dvou fází, pro něž může být přibližným mezníkem rok 1918. Je to mezník přibližný především proto, že zde nepozorujeme žádný radikální přelom – na druhé straně však může být tento rok určitým symbolem proměny Evropy po 1. světové válce. Každé této etapě zde věnujeme přibližně polovinu výkladu.

Pro první etapu (kap. 1-6) je charakteristický především fenomén dekadence, který – pozitivně či negativně – formuje literaturu přelomu století. Ani počátkem století není dekadence lhostejným úkazem, naopak nové proudy mají potřebu se vůči ní vymezovat. Literatura konce 19. století je charakterizována výraznou diferenciací: vedle starších tendencí (ruchovcí, lumírovci, ale ještě i májovci) se mladá literatura záhy rozděluje do několika stylových a ideových směrů: na jedné straně realismus a naturalismus, na druhé straně literatura symbolistně-dekadentní, reprezentovaná ovšem velmi odlišnými způsoby, do třetice pak uskupení tzv. katolické moderny. Sám modernistický koncept, reprezentovaný jednak manifestem Česká moderna, jednak časopisem Moderní revue, prochází pak na počátku 20. století revizemi, jež mají rozměr ideový i estetický (tzv. mezigenerace). V samý předvečer války pak pronikají do Českých zemí prvky avantgardní.

Ovšem avantgardní literatura se rozvíjí plnohodnotně až po válce – především v díle generace wolkerovsko-nezvalovské, jež postupně prochází fází naivistického vitalismu, revolučního umění, poetismu a nakonec – ovšem jen ve zlomku tvůrců – surrealismu. Mladá generace se zpočátku uplatňuje hlavně v poezii, zatímco starší autoři – z tzv. čapkovské generace – dobývají úspěchů na poli prózy a dramatu. Tyto proměny zachycujeme v kapitolách 7-12.

Poslední kapitola (13.) je věnována období, kdy do dosud svobodného rozvoje české literatury brutálně zasáhla okupační moc a předznamenala tak osud české literatury pro téměř celé půlstoletí, kdy se literatura nemohla rozvíjet jinak než v sevření totalitních ideologií.

1 MODERNA V ČESKÉ LITERATUŘE



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Nástup moderny do české literatury v 90. letech 19. století znamená významný zlom v dějinách české literatury. Definitivně se uzavírá dlouhá etapa, kdy je básník považován za služebníka svého národa a za jeho reprezentanta (básníci věštcí a pěvci), a přichází éra radikální autonomizace literatury a umění vůbec.

Proces nástupu moderny, který byl v české literatuře ovšem postupný a nijak nezastínil aspoň ve svých počátcích reprezentativní jevy české literatury tohoto období, tj. družinu ruchovskou a lumírovskou, byl fenoménem celoevropským.



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

4 hodiny



CÍLE KAPITOLY

- specifikovat novost a odlišnost moderní literatury
 - vyložit význam literární kritiky při konstituování moderny
 - odlišit jednotlivé tendence v rámci moderny
 - situovat realismus v proměnách české literatury konce 19. století
-



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Realismus, ideální realismus, moravská kritika, realistický žánr, moderna, katolická moderna, kritika, individualismus, generace 90. let, H. G. Schauer, T. G. Masaryk, J. S. Ma-char, V. Mrštík, A. Sova

1.1 Výchozí situace: realismus

V 80. letech 19. století byl reprezentativním básníkem Jaroslav Vrchlický. V jeho tvorbě dospěla česká literatura k novým obzorům, obohatila se o nové látky, o nové výrazové formy, doplnila se filozofických otázek vpravdě univerzalistických. Avšak zároveň byly už v tomto období pocíťovány limity lumírovského pojetí umělecké tvorby. Šlo o několik problémů, které ve svém komplexu staly se podhoubím pro formování realistické kritiky. Lumírovská koncepce vznešeného Umění odtrhovala tvorbu od všednosti a údajné malosti. Zcela odmítala jeho služebnost či odpovědnost vůči společnosti. Zároveň vedla ke vzniku formální virtuozity, jež spočívala ovšem především v naplňování předem daných forem (kadlubů), což si vyžadovalo specifický, mnohdy strojený básnický jazyk s četnými poetismy, inverzemi, odsunutými příčest'ovými sufixy apod. Často také tato virtuozita zastírala nepůvodnost či chudost básnické myšlenky, jejímž měla být vyslovením.

Tato podoba lumírovského básnictví a jeho kritika vedly k zformování programů literárního realismu. Opozici proti mravně indiferentní lumírovské poezii představuje konzervativní skupina kritiků kolem moravských časopisů Literární listy a Hlídka literární. Jde vesměs o žáky Františka Bartoše, kteří jednak pěstují kritiku filologickou, jednak kritiku etickou, která se nově aktualizuje v 80. letech v souvislosti se snahami o nápravu národního života, o jeho reformu. Zatímco konzervativní řídlo tzv. moravské kritiky (Lev SCHOLZ) zůstává u lidověvýchovného chápání literatury, otevřenější novým proudům je Leander ČECH: od požadavku na „zdraví“ literatury přechází Čech ke skutečně realistickému programu; požaduje, aby literatura byla obrazem současného života a jeho problémů, aby byla světová, a přitom národní. Zároveň k nám uvádí metody moderní francouzské kritiky (estopsychologii). Tak se svým pojetím blíží realistickému programu reformy národního života, jak je prosazuje Masarykův okruh.

Literární kritika a literatura vůbec byla v okruhu realistů kolem Masaryka a jeho časopisu Naše doba vnímána jako platná součást úsilí o reformu české společnosti, kterou vidí nacházet se v krizi. Lumírovské pojetí literatury se zdálo odtrhovat literaturu od aktuálních problémů společnosti – otevřena k nim měla být literatura realistická. V kritické činnosti Tomáše Garrigua MASARYKA se protíná dvojí zřetel: sociologické zkoumání literatury jakožto svědectví o (krizovém) stavu společnosti a praktické reformistické úsilí o obrodu, které hledá v literatuře lék na společenské problémy, spatřuje v ní pomocníka v tomto nápravném úsilí. Pokus o estetickou koncepci představuje studie O studiu děl básnických (1884), v níž Masaryk klade důraz na tvůrčí individuum jako zdroj umění v jeho bezprostředním nazírání reality. V konkrétních kritikách však často Masaryk ztotožňuje toto umělecké nazírání s popisem reality, zkoumá věrnost zobrazení skutečnosti a „pravděpodobnost“ zobrazených událostí či pravdivost (tj. hodnověrnost) věcného detailu. To vede ke ztotožnění estetické hodnoty s jasností a srozumitelností (L. Lantová).

Pro Masaryka i pro jeho spolupracovníka Huberta Gordona SCHAUERA se stává klíčovým mravní soud nad literárním dílem: zda pravdivě zobrazuje skutečnost a zda k ní zaujímá správný postoj, tj. zda se podílí na zlepšení mravního stavu společnosti, bojuje

proti omezenému nacionalismu a myšlenkovému zpátečnictví (např. klerikálnímu). I Schauer tedy klade literatuře v podstatě pedagogické úkoly, ale zároveň přichází s vizí literatury jako „národní filozofie“, žádá její schopnost zobrazit národní život v celé jeho šíři. Svým bytostným soustředěním na kritiku i svým vyhoceným kriticizmem se stal časně zemřelý Schauer předchůdcem kritické generace 90. let.

K Schauerovi měl blízko, ale mimo okruh politických realistů i jejich reformní úsilí stál Vilém MRŠTÍK. Pro Mrštíka existuje pravda v představě „nahé pravdy“, žádá tedy bezohledné zobrazení všech stránek skutečnosti – bez idealizací (jak si představoval „ideální realismus“ okruh kolem časopisu *Osvěta*), ale i bez nápravných a pedagogických tendencí, jakož i bez důrazu na věrojatnost detailu - ve prospěch komplexního zachycení skutečnosti. Mrštík jako kritik se inspiruje především ruskou literaturou (kritik Bělinskij).



ÚKOL K ZAMYŠLENÍ

Zamyslete se nad významem programu literární realismu, jak jej v různých podobách představují v 80. letech Čech, Masaryk, Schauer a Mrštík. Jak se rozchází s dosavadním pojetím kritiky? V čem na realistickou kritiku navázala moderní kritika 90. let a v čem naopak se s ní rozešla?

Nejvýznamnější básnickou osobností realismu, která v 80. a 90. letech publikovala různorodé dílo, byl bezpochyby Josef Svatopluk MACHAR. Debutoval v roce 1887 sbírkou intimní lyriky *Confiteor*, posléze doplněnou dalšími dvěma svazky (*Confiteor I-III*). Hlavním námětem básní je zde milostná deziluze, zklamání ze ztroskotaných vztahů, které se obrací proti společnosti, proti její pokrytecké morálce a předsudkům. Macharova poezie měla značně provokativní charakter – ať zdůrazněným subjektivismem, ať svým civilním, prozaickým charakterem bez ozdobných epitet a metafor typických pro lumírovskou školu, ať svým hořkým a skeptickým postojem k životu, který kontrastoval s optimistickou a radostnou, popř. trpitelnou dívkou soudobé intimní poezie. Rozšíření deziluze na širší okruh společenské skutečnosti znamená *Čtyři knihy sonetů* (1891-1893).

K této intimní lyrice se přimykají epické verše soustředěné na úděl ženy v soudobé společnosti. Ve svazku „lyrických dramát“ *Zde by měly kvést růže* (1894) představil ženy jako trpitelky, ať v nerovném manželském svazku nebo v prázdnotě samoty. Ve veršovaném románu *Magdalena* (1894) podrobil na příběhu prostitutky bez své vůle uvrhnuté do nevěstince, posléze z něho vysvobozené a o své vůli se vracející kritice společnost pro její pokrytectví, falešnost a bezohlednost.

Odvrat od intimní lyriky a příklon k lyrice politické představuje sbírka *Tristium Vindobona I-XX* (1893). Na rozdíl od politické lyriky Krásnohorské, Čechovy či Pokorného nasměřuje Machar k národním ideálům, ale ke kritické analýze politické současnosti. Jeho politická lyrika je sarkastická, útočná, napadá zastaralé pojetí vlastenectví i malost české

politické reprezentace. Konkrétnější útok na současné české politiky mladočeské strany představuje básnický pamflet *Boží bojovníci* (1897).

Sbírkou osobní deziluze z neúspěšných bojů na politické i literární frontě, jež se obrací nakonec k představě silného individua jako nadřazeného malicherným společenským spórům, je *Golgata* (1901), syntetizující všechny dosavadní polohy Macharova básnického díla (od intimní lyriky k satíře). Zde se také objevují verše polemicky útočící na křesťanství a básně obrácené do minulosti, které ohlašují básníkův projekt historické poezie *Svědómím věků*, jež na počátku 20. století Machar zahajuje sbírkami *V záři helénské slunce* a *Jed z Judey* (obojí 1906). Následovala řada dalších sbírek (např. *Barbaři*, *Pohanské plameny*; obojí 1911; *Oni*, *On*, obojí 1921) o stále sestupné umělecké úrovni a stále útržkovitějším zachycení minulých dějů. Macharovo pojetí dějin je individualistické, zajímají jej v minulosti především silné osobnosti, neboť v silném individuu vidí obdobu vlastního údělu, fatalisticky smířeného a čnicího nad dobou. Zároveň vnímá dějiny jako sestupnou spirálu: zatímco antická společnost je v prvních sbírkách zachycena na cestě ke šťastné vládě rozumu, v dalších knihách vidí vše dobré ubito křesťanským náboženstvím, aby posléze sledoval ty snahy, které se snaží antické dědictví obnovit (renesance, měšťanské revoluce). V posledních knihách z 20. let se jakákoliv koncepce vytrácí a zůstávají jen izolované básně o jednotlivých lidech či událostech. Postupně také básník upadá do rétoričnosti a mnohdy jen podává (ve své snaze o historickou pravdivost) zveršované převyprávění historických relací.

UKÁZKA



J. S. Machar: Idyla

Ta naše máti měla úsměv v očích
tak dojemný, tak plný resignace
jak svit, jenž tlumen tuje zelení
po náhrobním se kmitá kameni
a pod nímž klam i bolest' tlí už sladce.

Ta naše máti měla jakés básně,
dvě knížky, které dobře schovávala
a často si je vzala na balkon,
když dům byl pust a skončen denní shon
a rudá koule slunce zapadala.

My z nich jen desky znali, pranic více:
ty jedny hedvábné a vyzlacené
se líbily nám z dálky nadmíru,
ty druhé z růžového papíru
už byly jaksi chudé, zubožené.

My jako děti vzhlížely k nim s úctou,
když matka jejich listy otevřela...
A časem přišla živá zvědavost',

my prosili, my žadonili dost –
však máti úsečně jen odepřela.

Vlas máti naši prokvítal už sněhem:
Čtla zřídka... měla asi jisté řádky,
nad nimiž sňala zvolna s očí skla,
a bílé ručky na skrání přitiskla
a zřela v prázdno... do snů... do pohádky...

Pak rakev její byla plna květů...
Na líci úsměv tklivé resignace
jak svit, jenž tlumen tuje zelení
po náhrobním se kmitá kameni
a pod nímž klam i bolest' tlí už sladce...

S třesoucí rukou, s chvěním svatokrádců
my otevřeli desky těch dvou knížek.
„Večerní písně“, Máchův „Máj“ – rub líc
jsme prohlédli v nich, nikde, nikde nic,
jen v „Máji“ datum, pod ním malý křížek...

(Zde by měly kvést růže)



SAMOSTATNÝ ÚKOL

1. Vysvětlete smysl titulu básně.
 2. Zhodnoťte básnické prostředky, které jsou v básni užity: co lze říci o metaforice? jaké figury básník užívá?
 3. Jak je vyjádřen úděl ženy v tomto textu?
-

Vpád všední skutečnosti do poezie se v 80. a 90. letech děje často prostřednictvím tzv. žánru, tj. drobných básnických útvarů, které jsou koncipovány jako výseky ze života – jde často o městské scenerie, mnohdy se sociálními motivy, nebo o scenerie přírodní, podané jako bezprostřední smyslové poznání, bez zatížení metaforickým aparátem, alegorizací apod. Žánrová poezie se pěstovala především v okruhu Vrchlického žáků. Lze z nich jmenovat Bohdana KAMINSKÉHO, Augustina Eugena MUŽÍKA, Aloise ŠKAMPU či Emanuela ČENKOVA. Průkopnictvím, kvantitou i soustředěností k žánrovým obrazům mezi nimi vynikl především Antonín KLÁŠTERSKÝ (např. *Spadalé listí*, 1890; *Droby života*, 1892 aj.).

Především realistický žánr pěstuje také Antonín SOVA ve své prvotině *Realistické sloky* (1890). Jde o drobné, často humorné či satiricky podbarvené výjevy z městského (praž-

ského) prostředí, prozaizované, věcně podané. Tento typ textů se objevuje i dalších Sovových knihách: v *Květech intimních nálad* (1891) a *Z mého kraje* (1892), kde však zároveň již je zastíněn přírodní lyrikou inspirovanou jižními Čechami. Tato krajinářská poezie bývá považována za impresionistickou; vyznačuje ji melancholie a smutek lyrického subjektu, který je vyvoláván zádumčivou rybníční krajinou vstupující do subjektu všemi smysly, ale který také vyvěrá ze subjektu utíkajícího z města do přírody a je vtiskován krajině. Toto sepětí mezi přírodou a člověkem je pro Sovovu přírodní lyriku charakteristické. Motivy touhy po splynutí s krajinou, jejím klidem a vyrovnaností, jež tvoří protiklad neklidného a básníka znepokojujícího městského světa, naplňují i poslední sbírku prvního Sovova tvůrčího období: *Soucítí i vzdor* (1894).

UKÁZKA



Antonín Klášterský: Po roce

Vždy ruku měla chladnou jako led,
však za to v oku zimničně to plálo.
Síň s papouškem a klavír byl jí svět
a pro budoucnost přála si tak málo.

A do rakve svou položila hlavu
na místo na hrud' drahého jí muže,
již přes rok dřímá v dusném hrobním tmavu
a nad ní kvetou plné, bílé růže.

A neotvírá nikdo klavír její,
kde hrávala své dlouhé fantasie,
kdy večer byl a v stíny, jež se chvějí,
měsíce svit se zamodralý lije.

On zapomněl a k svatbě jede nyní,
slyš, ulicí hřmět řady vozů kola;
cos jako když si vzdychne v její síni,
a papoušek ji jménem stále volá...

Antonín Sova: U strže

Tu místo nejmilejší lehnout v travu,
a v strnulosti plaché přimknout zraky,
nemyslit na nic, netoužit, jen hlavu
v podušku trávy vtisknout... Jako vraky
rozlité obláčky se ponořují
za hory hřbet... A vše tě tady hýčká,
bzuk hmyzu, trávy, trsů, jež se vzdují,
let líných motýlů... Přes tvoje víčka
blesk jako z vod se nyní přehoup' jasně.
Klid neznámý to u tvé hlavy stojí.
Ty cítíš, jak se mrtvým dříme krásně,
neb země též má kolébavku svoji.



KORESPONDENČNÍ ÚKOL

1. Vyberte si jednu z básní (první je z Klášterského sbírky *Spadalé listí*, druhá ze Sovovy *Z mého kraje*), charakterizujte její poetiku a interpretujte ji.
 2. Alternativně napište esej srovnávající obě básně a jejich místo v poezii počátku 90. let.
-

1.2 Moderna

1.2.1 CO JE TO MODERNA?

Adjektivum „moderní“, od něhož je slovo moderna odvozeno, je relativně staré. Pochází od pozdnělat. „modernus“, zn. „nový, dnešní“, a v češtině se objevuje na počátku 19. století.

V dějinách umění a v literárních dějinách se ovšem pojmem moderní umění většinou rozumí etapa asi od 70. let 19. stol.: počínajíc dílem Charlese Baudelaira v literatuře a impresionismem ve výtvarném umění. K. Chvatík chápe moderní umění jako umění přechodné doby, umění společenské krize. Jde především o krizi vztahu člověka k „prudce se měnícímu obrazu světa“, na kterou umění reaguje „proměnou své vnitřní struktury“. To se projevuje novým způsobem vidění, problémem a tématem se namnoze stávají vlastní výrazové prostředky umění.

Příslušníci mladé generace 90. let se termínu „moderní“, který byl, jak řečeno, běžně používán a označoval něco, co je nové, jako první v dějinách české literatury chápou a dávají si ho přímo na štít. Moderní pro ně znamená nonkonformní v kontrastu s konformistickou tvorbou starších autorů a se všemi obrozenými resentimenty.

Z toho plyne, co můžeme rozumět pojmem moderna. Tento termín poprvé použil rakouský kritik Hermann Bahr v roce 1890 v knize *Zur Kritik der Moderne* a označil jím „nejmladší sociální, literární a umělecké směry“. U nás se dostal do středu pozornosti v souvislosti s manifestem Česká moderna z r. 1895. Pod pojmem moderna tedy rozumíme umělecké nebo literární hnutí, které se vyznačuje relativně celistvou koncepcí umění a vůbec vztahu člověka ke světu a životu.

SAMOSTATNÝ ÚKOL



1. Najděte si ve výkladovém slovníku heslo „moderní“. Které z významů tohoto slova se běžně užívají? Uvědomte si jejich odlišnost.
2. Pokuste se v literatuře najít definice moderního umění. V čem se shodují a v čem liší?

1.2.2 POČÁTKY MLADÉ GENERACE: KRITIKA

Mladí autoři narození vesměs na přelomu 60. a 70. let 19. století začali do literárního života vstupovat na počátku 90. let. Pro mnohé z nich byla hlavním způsobem vyjádření kritika. Zpočátku ji mladí kritici uveřejňovali zejména v listech vycházejících na Moravě (Literární listy, Niva), proto také získali označení „moravská kritika“ (nezaměňujte s „moravskou kritikou“ = žáky F. Bartoše). V podstatě až do let 1894-1895 byly kritika převažujícím žánrem, jimž mladá generace vyjadřovala svou koncepci umění a své názory na život; teprve poté vznikají díla, která mohla reprezentovat moderní poezii (Karásek, Březina, Sova).

Mladé kritice byl vlastní především radikální kriticismus, s nímž účtovali s dosavadním uměním a který neměl dosud v českém prostředí analogii. Navázali v tom Masaryka a Schauera; na rozdíl od nich je však deziluze mladých ze společnosti tak hluboká, že nemožňuje zůstat na myšlenkách realistického reformismu a znamená radikální rozchod s dosavadní národní ideologií, otevřenou negaci měšťanského způsobu života, jakož i odmítnutí dosavadního chápání umění a pozice básníka jako národního pěvce. Ovšem negace forem života v měšťácké společnosti (...) se postupně doplňuje touhou po kladu, ideálem nového, který musí naprosto překonávat všechny představy spojené s uspořádáním dosavadní společnosti (L. Lantová). V době hluboké krize národní společnosti a pádu dosavadních hodnot se jedinou jistotou a zdrojem hodnot stává samo individuum, tvůrčí subjekt. Kritika je chápána jako zveřejnění subjektivní pravdy kritika (Lantová), jedině tato vnitřní opravdovost jí dává oprávnění. Proto je v kritice nejdůležitější sama osobnost kritika, který na sebe bere odpovědnost soudit. Stejně tak po umělci je požadován zcela subjektivní výraz, nějakou předem danou formou nezdeformovaný výraz jako nejvlastnějšího „já“, osobitý styl. Jak říká Šalda, „v umění záleží jen na té duši, na tom subjektu, který zrcadlí okolí určitým, svým, typickým způsobem“.

Počátek devadesátých let, kdy neexistuje žádná tvorba, která by splnila požadavky, jež moderní kritika klade, je tedy pro mladou kritiku především obdobím negace, vypořádávání se s dosavadním uměním, především s lumírovci a jejich epigony, které mladá kritika stíhá přísnými a leckdy bezohlednými soudy. A právě v této – dobově a subjektivně oprávněné – negaci je, jak říká Ludmila Lantová, patos kritiky devadesátých let. Je přirozené, že této

negaci se záhy dostalo reakce od starší generace. Literární polemiky tak rámcují nástup a etablování literární moderny.

Nejvýznamnější polemika mezi „starými“ a „mladými“ byla zahájena v roce 1894 článkem, který napsal J. S. Machar u příležitosti dvaceti let od smrti Vítězslava Háška. Machar se zjevnou provokační tendencí označil Háška, dosud uznávaného pěvce životní pohody, za druhořadého autora, a postavil nad něho Nerudu. Proti Macharovi se ozval nejdříve mladočeský i klerikální tisk, ale záhy vznikaly i různé rezoluce a petice odsuzující útok na národního básníka. Proti Macharovi vystoupil i Vrchlický, což vedlo k semknutí „mladých“ proti „starým“ a k faktickému utvoření moderny jako širokého seskupení mladých literátů.

1.2.3 MANIFEST „ČESKÁ MODERNA“

Situace, kdy se široké spektrum mladých přetvořilo na jednotnou frontu, nazrávala v polovině 90. let k manifestačnímu programovému vystoupení. Vyústěním těchto tendencí byl vznik Manifestu České moderny, publikovaného v říjnu 1895 v časopise Rozhledy. Text manifestu je dílem J. S. Machara a F. X. Šaldy. Manifest přijímá název moderny pro mladé umělecké a politické hnutí; vytyčuje individualismus jako základ umění a právo na bezohlednou kritiku; negativně se vymezuje k nacionalistické oficiální politice mladočechů, jakož odmítá tradiční nacionalismus a vlastenčení v umění vůbec; i v politice stojí na stanovisku individualismu proti slepému stranictví („Politika budiž prováděna celými, vypracovanými jedinci.“); přichází se sociálními požadavky (všeobecné hlasovací právo).

Manifest podepsali: F. V. Krejčí, F. X. Šalda, O. Březina, J. S. Machar, V. Mrštík, A. Sova, K. J. Šlejhar a pokrokářští politici a novináři V. Choc, E. Körner, J. Pelcl, F. Soukup, J. Třebický. Komu byl manifest předložen k podpisu, není zcela zřejmé; skupina kolem Moderní revue podpis odmítla, J. Vodák patrně nepodepsal nedopatřením. Už to ovšem signalizovalo, že Česká moderna není schopna integrovat mladé hnutí v celku a že se nestane jednotnou bází nového literárního hnutí.

To se nakonec potvrdilo velmi záhy, když vypukly spory i mezi signatáři. Rozklad jednoty České moderny tedy začal v podstatě okamžitě. Po fejetonu Jana Třebického, jenž vyzýval ke kritické ohleduplnosti, vypukly uvnitř skupiny signatářů polemiky, které vyústily v odchod Šaldy z Rozhledů a posléze v proměnu časopisu. Ačkoliv tedy jednotka České moderny byla vlastně jen efemérní, myšlenky, které manifest vyslovil, zůstaly aktuální a z jeho vnitřního obsahu žila většina zúčastněných umělecky i lidsky často po zbytek své dráhy (J. Lukeš).



UKÁZKA

Z manifestu České moderny

Bylo jí [tj. moderně, MT] vytknuto jako nedostatek běžného společenského dobrého tónu, že se nepřipojila tiše k předcházejícímu staršímu proudu, že neuznává za svaté jeho ikony, že povrhá skepticky jeho autoritami, že nemá úcty k starým fetišům: byl pranýřován její revoluční duch. Výtky ty jí byly učiněny právem, je hrdá na ně. Cítí, že mezi generací starší a jí je nepřeklenutelná propast. Povrhla ujetou silnicí a půjde svou cestou. Principy, které zastávali její lidé od několika let porůznu, podrží ona i nadále. Jsou tmelem, který jí spojil.

Chceme v kritice to, zač jsme bojovali a co jsme si vybojovali: míti své přesvědčení, volnost slova, bezohlednost. Kritická činnost jest prací tvůrčí, uměleckou, vědeckou, samostatným literárním žánrem, rovnocenným všem ostatním. Chceme individualitu, chceme ji v kritice, v umění. Umělce chceme, ne echa cizích tónů, ne eklektiky, ne diletanty. [...]

Individualita nade vše, žitím kypící a život tvořící. Dnes, kdy estetika našla útulku jen v učebnicích středních škol, kdy boje o účelnost v umění jsou směšným přežitkem, kdy všechno staré padá do rumů a počíná se svět nový, žádáme od umělce: Buď svým a buď to ty! Neakcentujeme nikterak českost: Buď svým a budeš český. [...] Naše moderní není to, co je právě v módě: především realismus, včera naturalismus, dnes symbolismus, dekadence, zítra satanismus, okultismus, ta efemérní hesla, jež nivelizují a uniformují vždy na několik měsíců v řadu literárních děl a po nich se opičí literární gigrlata.

Umělče, dej do svého díla svou krev, svůj mozek, sebe - ty, tvůj mozek, tvá krev bude žítí a dýchatí v něm a on žítí bude jimi. Chceme pravdu v umění, ne tu, jež je fotografií věcí vnějších, ale tu poctivou pravdu vnitřní, jíž je normou jen její nositel - individuum.

KONTROLNÍ OTÁZKA



1. Charakterizujte individualismus, jak jej vyhláší za svůj program manifest České moderny.
2. Charakterizujte vztah moderny k soudobému umění.
3. Jaký je náhled modernistů na národnost v umění?

1.3 Katolická moderna

O své místo v literárním životě se v téže době, kdy se formuje česká literární moderna, přihlašují mladí katoličtí spisovatelé, vesměs kněží nebo bohoslovci. Jejich manifestativním vystoupením se stal almanach Pod jedním praporem (1895), v němž publikovalo své básně několik desítek autorů vesměs mladé generace. Jen málo z nich však představovalo nějakou uměleckou kvalitu.

Programem Katolické moderny (jméno dal uskupení F. V. Krejčí), tak jak krystalizoval především na stránkách časopisu Nový život (od 1896) bylo modernizovat katolickou literaturu a šířejí také přispět k modernizaci katolické církve. Oproti dosavadní katolické literatuře, která měla charakter pedagogický a moralizátorský, chtěli novou literaturu přiblížit moderním uměleckým tendencím, aniž by ovšem ztratila svou katolicitu, tj. aby nadále byla

především oslavou Boha a blaženosti víry. Proto také katoličtí modernisté odmítali uměleckou modernu s jejím individualismem jako nejvyšším požadavkem; ctí především závaznost Božího řádu pro uměleckou tvorbu. Kritici působící v hnutí katolické moderny (S. Bouška, K. Dostál-Lutinov, F. Holeček, F. Dohnal) ztotožňují krásu a dobro (v katolickém smyslu), zdůrazňují mravnost umění a jeho ideovost, jakož i jeho morálně zušlechťující význam.

V básnické tvorbě katolické moderny lze vyzorovat dvě tendence:

1. rozvoj katolického básnictví postavit na rozvíjení dosavadní domácí tradice, především lidové písně. Tuto tendenci reprezentoval redaktor Nového života a organizátor hnutí Karel DOSTÁL-LUTINOV, jako básník navazoval na Heyduka, pěstoval především píseň a podobné drobné útvary, přičemž kladl důraz na jejich ideovou funkci. Jak říká J. Kudrnáč,

Dostálově poezii chybí odvážná aktivizace obraznosti, uvolnění logiky i veršového schématu, které by ji přiřadily k poezii významných autorů 90. let. Sbírký Dostálových tradičních, málo invenčních veršů nevzbudily velkou pozornost ani ve své době. Asi nejznámější z nich je v nářečí psaná Ryme a špryme (1912).

2. nové katolické básnictví oplodnit soudobými uměleckými směry evropskými, zejména symbolismem. Tato tendence se obrazila zejména v díle dvou nejvýznamnějších básníků hnutí, S. Boušky a X. Dvořáka.

Sigismund BOUŠKA jako básník i jako překladatel z románských literatur navázal na Vrchlického; ve své poezii se na rozdíl od Vrchlického snaží o výrazovou prostotu, s níž vypovídá o vlastním životě, o víře či o umění (sbírka Pietas, 1897). Přírodní lyriku přinesla sbírka Duše v přírodě (1904), která už titulem odkazuje na boží přítomnost ve stvořeném světě. Autorem rozsáhlejšího básnického díla je Xaver DVOŘÁK, rovněž žák Vrchlického, v pozdějším díle ale také silně zasažený vlivem Březinovým. Jeho básně (např. Meditace, 1897; Kontemplace, 1909) jsou novým typem náboženské poezie, která je především výpovědí subjektu o víře a o vztahu k Bohu.

Hnutí katolické moderny se pro své názory dostávalo do sporů s církevní hierarchií, které vyústily nakonec v roce 1907 v rozpad hnutí (po protimodernistické encyklice Pia X. Pascendi Dominici gregis [1907]).



UKÁZKA

Xaver Dvořák: Zbloudili

Zbloudili jsme od Slunce,
temno pralesa nás obklopuje;
jaké kahance jste rozsvítili?
kalná zář jich stíny rozmnožuje.

Staré smutky zvedly se
jako noční ptáci v šumu svislých snětí,

zraky jejich zahořely krví;
příliš nízko nad mou hlavou letí.

Cítím zápach hniloby
smrti říše. Zde jsou hroby blíže.
Ticho jako náhrobkem tu stojí.
Smrt vše zhlodala zde i jich kříže.

Navraťme se k Slunci zpět!
Zastesklo se mi příliš. Navraťme se!
Jak nám sladce plálo ve Dni novém,
vše se usmívalo pod ním v plese.

Hleděli jsme s Golgoty,
do údolí hleděli jsme v snění;
lilie tam rozkvétaly poli,
fíky zrály v temném uzardění.

Vůně oliv prýštila
jako z thuribulí do prostoru;
písně lidu plny tajné touhy
zaznívaly sladce do obzorů.

Mír byl v jejich pohybu
jako v bohoslužbě v práci shonu,
plál zrak zanícením žhoucí lásky,
slitování k bědným v jejich sklonu.

Proč jsme odtud odešli!
po výsostech větších my jsme práhli,
sestoupili jsme a v půlnoc táhli,
jiných Dnů a Sluncí nedosáhli.

SAMOSTATNÝ ÚKOL



1. Interpretujte báseň. Věnujte přitom zvýšenou pozornost motivům Slunce x kahance, cesty, světových stran.
 2. Pokuste se zařadit tvorbu X. Dvořáka do souvislostí české moderní poezie.
-

1.4 Modernistická kritika

Jak už bylo řečeno, na počátku 90. let byla kritika nejvýznamnějším projevem rodící se moderny. Kritika 90. let vycházela vesměs z Hennequinovy estopsychologie, estetická hodnota byla hledána v psychických znacích tvůrčovy duše a byla také zařazována do společenského kontextu. Později se ukazuje jako výrazný vliv duchovědy Diltheyovy. Společné kritikům vyrůstajícím z modernismu konce století je soustředění na duši Básníka, na jeho tvůrčí drama a jeho odraz v básnickém díle. Ústředním pojmem je styl, jímž se pojmenovává jedinečná výraznost, jako znak tvůrčova charakteru.

Nejvýznamnějším kritikem konce století a počátku století nového byl František X. ŠALDA. Počátky jeho kritické činnosti v 90. letech jsou ve znamení boje proti starší literatuře, v níž spatřuje epigonství a neschopnost individuálního výrazu (kritika Vrchlického). Zároveň je obdobím, v němž kritik hledá tvůrčí realizace moderního umění, jehož program jakožto syntetismu-symbolismu podal ve svém prvním významném textu, manifestu *Syntetismus v novém umění* (1892). Konec století pak znamená určitou proměnu Šaldova přístupu ke kritice. Projevuje se přesunem od žánru kritiky k žánru eseje, jenž je schopen postihnout širší otázky a podat individuálně výrazné stanovisko kritizujícího subjektu. Eseje z přelomu století pak vydal pod titulem *Boje o zítřek* (1905). Zde se objevuje nová dominanta jeho myšlení o umění (nově i o umění výtvarném): život. I v polemice s dekadencí a estetismem 90. let zkoumá nyní Šalda umělecká díla sub specie toho, jak jsou v nich vytěžovány a vytvářeny životní hodnoty. Život je zde hlubokou hodnotou, již může umění zpřítomnit. Trvá ovšem kult Básníka jako hérao a v této souvislosti nabývá nové významové rysy pojem stylu a stylizace. Šalda hledá tvůrčí činy, které dokážou zpod malichernosti života vytěžit celek života, jeho hodnotu. V sebrání esejů *Duše a dílo* (1913) rozvinul Šalda svou interpretační metodu jdoucí k básnickově prazkušnosti a zabýval se zde zejména otázkou romantismu v novějším umění. V té době zároveň byl ovlivněn novoklasicismem a oproti antitradicionalistickému období přelomu století směřoval k nadosobní moci a závaznosti tradice, zdůrazňoval uměleckou kázeň a smysl nadosobních hodnot.

Blízkým spolupracovníkem Šaldy v polovině 90. let byl František V. KREJČÍ. Prosadil se jednak jako recenzent sociálnědemokratického deníku *Právo lidu*, jednak jako autor esejistických knižních studií o význačných jevech české literatury (Neruda, Zeyer, Mácha). V nich se projevoval jako citlivý interpret, který vyznává výjimečnost básnické osobnosti, ale zároveň jako kritik, který pečlivě zkoumá sociální funkci literatury, její dopad do života. Tato tendence k jistému osvětářství a smysl pro tendenčnost umění u něho postupem času zesiluje. Ze svého stanoviska sociální užitečnosti umění podrobil už v polovině 90. let zásadní kritice dekadenci. Toto stanovisko se pak odrazilo i v jeho přehledové studii o moderní literatuře *Deset let mladé literatury* (1903). Pokusem o vymezení vývojového smyslu české literatury (směrem k jedinečné a geniální básnické individualitě) je jeho studie *Zrození básníka* (1907).

Jindřich VODÁK byl podobně jako Krejčí kritikem spojeným s novinami. Na rozdíl od dvou dříve jmenovaných výrazně přispěl také ke konstituování moderní české divadelní kritiky. Subjektivismus kritiky 90. let se u Vodáka projevuje v kategoričnosti soudů, jež jsou zde pronášeny jakoby objektivně, jako truismy. Vodáka vyznačoval velký přehled po evropských literaturách; odtud je také odvozena jeho náročnost. Projevuje se jako typ racionalistický, analytický, dbající na sociální funkci umění a vycházející z estetiky realismu a blízký Masarykovu pojetí funkcí umění. Na rozdíl od ostatních kritiků své generace nevydal Vodák za svého života žádné knižní sebrání svých kritik, což oslabovalo dosah jeho kritického myšlení.

Z podobných zdrojů jako výše zmínění kritikové vyšli na počátku 90. let dva kritici spojení s českou dekadencí a Moderní revuí: Arnošt Procházka a Jiří Karásek ze Lvovic. Arnošt PROCHÁZKA byl redaktorem Moderní revue a v tomto listě uložil většinu své kritické tvorby; výběry z ní pořizoval až na počátku 20. století (*Cesta krásy*, 1906; *České kritiky*, 1912). Procházka byl kritikem zaměřeným na exkluzivitu a výjimečnost umění, přísně a leckdy bezohledně střežícím jeho čistotu před všemi vpády všednosti, aktuálnosti či běžnosti. Umění je u něho hodem božím, který vytrhuje umělce i čtenáře ze souvislosti jejich běžné existence a povznáší je do jiné dimenze. Umění je zde na rozdíl od Šaldy postaveno mimo život, jako věčná říše krásy. Jako interpret je Procházka jako jeho vrstevníci především psychologem, a to leckdy psychologem vyznávajícím výjimečnost a excentricnost. Později se posunuje k pozici dogmatického kritika klasicizující a tradicionalistické dikce.

Oproti tomu Jiří KARÁSEK ze Lvovic založil svou koncepci „diletantní kritiky“ impresionisticky. Jako její podstatu položil prioritu kritického subjektu a jeho vůle vytěžít z posuzovaného díla něco pro sebe. Kritiku by podle Karáska neměla vyznačovat vůle sloužit autorovi, ale naopak je kritikovi potřeba postavit se proti autorovi a jeho umělecké dílo proměnit v umělecké dílo vlastní, v kritiku. Přes toto krédo se Karáskovy kritiky, sebrané v několika knižních svazcích (*Renesanční touhy v umění*, 1902; *Impresionisté a ironikové*, 1903; *Umění jako kritika života*, 1906 aj.), vyznačují leckdy pochopením pro různé autorové poetiky, ponorem do tvůrčí duše a jejího dramatu životního i uměleckého. Svými kritikami proboují Karásek moderní směry v české literatuře přelomu století.

PŘÍPADOVÁ STUDIE



„Stane se ovšem při tom hledání a stopování vlastní duše v cizím výtvoru, že nutně z něho odmítám a odkládám to, co je mé duši cizí, že po případě jinak a naopak konstruji než autor. Harmonie, souhlas mezi autorem a kritikem se tím ovšem ruší. Ale místo vykládaného a vykladače má pak vykládaného a vykládajícího-se, – a místo mrtvého souhlasu, lhostejného a prázdňného přijímání, mám debatu, polemiku, kritiku. A zde stojím, kde jsem chtěl. Pro mne začíná kritika teprve tehdy, jakmile vykladač, referent postaví se proti autoru, jakmile vidí v něm nepřátelský živel, z něhož má urvati a dobýti – materiál pro sebe sama, materiál k poznání a stopování vlastního díla. Dokud kritik poslušně hlásí se ke všemu, co jest autorovo, dokud není více než pouhým průvodcem cizími galeriemi obrazovými, je pro mne referentem, pasivním a neškodným tvorem, sloužícím autoru a potlačujícím sama sebe, své nitro. Teprve tehdy, kdy si položí otázku: v jaké poměru je mé nitro, má duše s tím, co studuji, jakmile začne vyšetřovati, v jakých mezích a jakých polohách se duše jeho kryje nebo nekryje (a to je vždy k poznávání to hlavní!) s duší autorovou – stává se kritikem v

pravém toho slova smyslu, tj. umělcem, který na cizích duších dává poznávat duši vlastní, který na cizích zrcadlech ukazuje vlastní tahy, vlastní rysy, vlastní tvář.“

(Jiří Karásek: O kritice jako žánru uměleckém, Moderní revue 1895)



SAMOSTATNÝ ÚKOL

Charakterizujte Karáskovy názory na kritiku. V čem lze spatřovat jejich dobovou podmíněnost a limitaci?

Na přelomu 19. a 20. století dochází k proměně literárněkritického diskursu. Povaha těchto změn byla výše naznačena v případě kritického díla Šaldova a Procházkova. Ale zmíněné proměny se projevují také v definitivním rozklížení jednoty modernistické kritiky 90. let, jež se událo také několika razantními polemikami a na počátku století také skandály (aféra Šaldových pseudonymů, aféra anonymních dopisů).

Avšak proměna literární kritiky se dělá především nástupem skupiny mladších kritických osobností, jež vystoupily vesměs na samém konci 19. století v časopise Lumír a byly určitou dobu úzce svázány s kritickým myšlením Šaldovým. Pro všechny tyto kritiky (O. Theer, K. Sezima, A. Novák, M. Marten, O. Fischer) je charakteristická snaha oproti estetismu 90. let nově svázat umění nějakým způsobem se životem, s jeho hodnotami, a prostřednictvím pojmu stylu poněkud jinak než 90. léta nahlédnout vztah mezi dílem a jeho tvůrcem. Je jim také společné úsilí o objektivizaci kritického soudu, o jeho odbornější položení a vyměnění z výlučné sféry subjektu. Všichni se tak či onak podílejí na úsilí o obnovu klasických ideálů v literatuře.

Karel SEZIMA byl především kritikem prózy, jíž věnoval soustavnou pozornost. Zaměřoval se především na kritiku stylu, kompozice, ale také pečlivě sledoval obsahovou stránku. Přitom hlavním požadavkem zůstává stylová jednotu jako výraz autorovy kompoziční vůle a tvarové inovace (D. Vojtěch). Knižní sebrání svých kritik připravil až po válce; blíže viz oporu k Dějinám české literatury III/2.

Otakar THEER se nejprve soustředil na koncept „obrozeného realismu“, jímž reagoval na styly konce století, ale od poloviny prvního desetiletí začínají v jeho kritikách především divadelních dominovat představy klasické úměrnosti a disciplinované vůle.

Otokar FISCHER položil svou kritiku jako kritiku odbornou, opřenou o poznatky moderní psychologie a pomocí nich zkoumající odraz tvůrčího individua v díle a jeho stylu. Rovněž u Fischera spadá hlavní část jeho působení do období meziválečného.

Arne NOVÁK se od počátku profiloval také jako literární historik. V jeho kritikách je kladen velký důraz na sevřenost a kompoziční sepnutí literárního textu. Od přelomu desetiletí se stává výraznou linkou jeho kritik svébytně pojímaný tradicionalismus, úsilí založit

nové literární dění na základech, jež položila česká literatura 19. století. Výbor z jeho kritik vyšel v roce 1914 pod titulem *Mužové a osudy*; v meziválečném období pak vydal několik dalších souborů svých kritik. V roce 1916 vydal dvojdílný spisek *Kritika literární*, v níž jednak podal vývoj české literární kritiky, jednak nastínil typologii a metody kritické práce.

Miloš MARTEN byl až do roku 1912 spojen především s Moderní revuí. Jako kritik silně ovlivnil její příklon k tradici a klasicizující estetice. Pro Martena kritika je klíčové hledání řádu tvorby – a to ve smyslu obnoveného řádu náboženského, jež překoná improvizální impresionistické období. Významnou inspirací těchto myšlenek byl francouzský dramatik a básník Paul Claudel. Francouzským umělcům, již inspirovali Martenuv příklon ke katolické tradici, je věnována jeho *Knihy silných* (1909). Českým autorům, kteří podle Martena byli na podobné cestě k metafyzickému řádu (Březina, Zeyer, Mácha), věnoval pak svou knihu esejů *Akord* (1916).

Těsně před první světovou válkou vystoupili kritici spojení s úsilím o novou modernost, kteří probojovali kriticky program nového umění (viz kapitolu 6): Karel ČAPEK, Josef KODÍČEK, František LANGER a Ervín TAUSSIG. Jejich kritické dílo však nedozrálo v důsledku války k definitivním výsledkům; někteří je pak rozvinuly po válce.

ÚKOL K ZAMYŠLENÍ



1. Zamyslete se nad proměnami české literární kritiky od přelomu 80. a 90. let 19. století po desátá léta. Lze pozorovat nějaký vývojový rytmus?
2. Posuďte, jaký vztah měly jednotlivé proudy v kritice (od kritiky realistické po kritiku civilistickou). Jaký význam mají dobové polemiky?
3. Jak byste charakterizovali vztah kritiků vystoupivších na přelomu století ke kritice moderny 90. let? V čem lze spatřovat kontinuitu a v čem diskontinuitu? Co převládalo?
4. Která osobnost podle vás nejvíce ovlivnila podobu české kritiky? A proč?

SHRNUTÍ KAPITOLY



V 80. letech 19. století se stává předmětem kritických diskusí realismus. Začíná se přitom formovat realistická kritika, která připravuje nástup moderny. V poezii se realismus projevil především negací lumírovské estetiky, zcivilněním a prozaizací básnického textu. Nejčastěji se pěstuje tzv. žánr, drobné obrázky ze života. Nejvýznamnějšími básníky literárního realismu jsou J. S. Machar, A. Klášterský a A. Sova svým raným dílem.

Na přelomu 80. a 90. let vstupuje do české literatury nová generace, která rozrušuje obrozené chápání umění i veřejné diskuse. V tomto úsilí o nový rozvrh věcí uměleckých

má klíčový význam kritika a polemika. Hnutí umělců přicházejících s novou představou umění se nazývá moderna. Moderna v české literatuře měla několik křídel: okruh kolem manifestu České moderny, tzv. katolickou modernu, která usilovala o modernizaci křesťanské literatury, a skupinu dekadentů kolem Moderní revue. Na přelomu 19. a 20. století dochází k revizi modernistického programu, která se projevuje i proměnou kritiky – zejména proměnou žánrovou.



ODPOVĚDI

1. Pro modernistický individualismus je především charakteristický důraz na nezávislost a naprostou svébytnost, originalnost.
 2. Lze jej označit jednoduše za negativní – odpor je vyvolán dojmem eklektičnosti a neoriginalnosti (tj. neindividuálnosti).
 3. Odmítá se jako vnější požadavek, jako programové heslo; chápe se jako přirozený projev individualistického umění.
-

2 PROBLÉM DEKADENCE

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Fenomén dekadence je klíčovým problémem evropských literatur konce 19. století. Dekadence může představovat synonymum pro modernu, nebo může být chápána jako její krajní, radikální křídlo. V české situaci přelomu století je dekadentní pól reprezentován především autory, kteří se seskupili kolem časopisu *Moderní revue* (od 1894).

CÍLE KAPITOLY



- charakterizovat dekadenci jako kulturní fenomén
 - specifikovat projevy dekadence v literatuře
 - zařadit českou dekadenci do evropského kontextu
 - charakterizovat dílo nejvýznamnějších osobností z okruhu *Moderní revue*
-

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



2 hodiny

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Dekadence, *Moderní revue*, J. Karásek ze Lvovic, A. Procházka, K. Hlaváček, predekadence

2.1 Co je to dekadence

Pojem dekadence se poprvé objevuje ve francouzské veřejné diskusi koncem 19. století (80. léta), kdy označuje tendence, které se jeví jako „úpadkové“, tj. rozcházejí se vžitými systémy norem. Elementy, které byly takto hanlivě označeny, však toto pojmenování provokativně akceptovaly. Erbovní význam má báseň Paula Verlaina *Ochablost* („Jsem Druhý / Císařství na sklonku dekadence...“). Tak se dekadence stává pozitivním označením určitého životního pocitu a také estetiky.

Dekadence se vyhraňuje jako radikální pól moderny: radikalita jejího subjektivního experimentu, experimentu sebetransformace, stále více poukazuje k odvrácené straně rozumu. (D. Vojtěch) Dekadenci nelze chápat jako jeden ze směrů konce století, je to širší jev, určitý životní postoj či životní filozofie, zasahující různé umělecké směry. Dekadentní subjekt se zcela vyděluje ze společnosti, radikálním gestem odmítá být její součástí, jeho představa svobody je se společenskými normami neslučitelná. Ve své výlučné individualitě směřuje k experimentu sebetvorby, tedy k ustavení sebe sama jako nezávislého na okolním světě (takto individuum nakonec směřuje k tvorbě sebe sama jako světa o sobě). Vездеjší svět nemůže být oporou ani zdrojem hodnot, je v rozkladu z přebujelosti a u svého konce (*fin de globe*). Okolní svět, měšťácká společnost se svými normami a morálkou, se svou racionalitou, je vůči tomuto subjektu nepřátelská, představuje pro něj stálé ohrožení, je polem dezintegrace, chaosu. Právě to otevírá dvojí tvář dekadentní tvorby: na jedné straně melancholické obrazy konce, smrti, umírání, tlení, onoho dekadentního spleenu ze světa a z nemožnosti v něm plnohodnotně žít; na druhé straně umělé ráje, snové krajiny, vize minulosti, jež jsou modelem jiné existence, snahou vytvořit jinou fyzis jakožto novou, jinou přirozenost. To je zdrojem dekadentního esteticismu, kultu Umění jakožto jediného prostředku, který mi dává žít více, než mohu žít ve svém bídném všedním životě, který tedy vytváří jiný život. Ne zcela správně bývá tento dekadentní životní názor pokládán za eskapismus. Jde především od odmítnutí vší časovosti, účelnosti či aktuálnosti umění ve prospěch jeho nadčasovosti, ve jménu cesty k věčné kráse.

Podstata dekadentního umění je především ve stylu. Pozornost je přesunuje ze zobrazovaných předmětností na samo zobrazování (tedy v literatuře na sám jazyk); dekadence se vyhraňuje proti realistickému či naturalistickému napodobování a pro tvorbu jiné (artificiální) skutečnosti: vyhranění Baudelairovy inspirace dekadenci vystříhalo před nápodoběním přirozenosti, přírody, toto umění směřovalo k duchovní říši pravé krásy zjevující se prostřednictvím symbolického světa. Zároveň však tak tematizovalo sféru abnormality, všudypřítomný exotismus je zavedl k psychopatologii jako k výlučnému motivickému zdroji, který má obecnou – symbolickou platnost. (D. Vojtěch) Jako základní mody dekadentního zobrazování uvádí D. Vojtěch variaci, opakování, kontemplaci, krouživý pohyb, zrcadlení, cyklický čas.

Dekadence zasáhla umělecký život ve většině evropských zemí a na počátku 90. let zaujala i mladé české kritiky; přitom se rozvinula o dekadenci diskuse, která ukázala její rozdílné chápání u předních mluvčích mladé generace. F. X. Šalda chápe dekadenci jako umění etapy přechodu (dekadence jako tranzit), jako umění dobově charakteristické, které zúmyslně volí určité látky (bolesti, duševní nemoci, lidská bída), aby se přiblížilo těm, jichž se společnost štítí. V tom vidí Šalda etický význam dekadence. Oproti tomu Arnošt Procházka chápe dekadenci jako vyhraněný životní názor: individualistický, aristokratický, anarchistický. Procházka usiloval od počátku o vyostřené stanovisko, v jehož jádře tkví přesvědčení o absolutní platnosti uměleckého názoru jakožto názoru výjimečného, výlučného ducha, vytvářejícího světy neodvislé od životní materie. (D. Vojtěch) Nejkritičtěji se k dekadenci postavil F. V. Krejčí: pochopil ji jako vyhrocený individualismus, který je vůči společenské situaci destruktivní a neslučitelný s pokrokem.

KONTROLNÍ OTÁZKA



1. Pokuste se krátce shrnout, co je to dekadence.
 2. Zamyslete se, proč marxistická literární věda dekadenci marginalizovala a odmítala? (Nahlédněte do literatury staršího data.)
-

NÁMĚT NA TUTORIÁL



Problematika dekadence je klíčová pro pochopení situace na konci 19. století, ale i v prvních dvou desetiletích 20. století. Proto bude třeba se jí věnovat blíže, také ve výuce.

2.2 Skupina Moderní revue

Česká dekadence bývá spojována v první řadě a téměř výlučně se skupinou kolem časopisu *Moderní revue* (1894-1925). Tento časopis jako generační orgán založili Arnošt Procházka, Jiří Karásek ze Lvovic a Hugo Kosterka; stal se záhy centrem radikálních uměleckých snah *fin de siècle*, přinášel tvorbu předních českých autorů (i těch, kteří stáli mimo družinu, např. O. Březiny, A. Sovy), i rozsáhlou produkci překladovou, jakož i ukázky grafické tvorby.

Poté, co se Procházka a Karásek svým dílem básnickým i kritickým prakticky přihlásili k dekadenci a poté, co odmítli podepsat manifest *České moderny* a posléze jej podrobili kritice, vytvořili z okruhu autorů kolem *Moderní revue* specifický a originální proud moderny konce století, jímž prošlo i mnoho mladších autorů.

Arnošt PROCHÁZKA je autorem jediné básnické sbírky *Prostibolo duše* (1895), která sklídila pohoršlivé kritiky pro svou demonstrativní (vlastně programovou) expozici typicky dekadentních motivických okruhů (nezdravá sexualita, zhnusení životem, morbidita), jakož i pro svou tvarovou gestaci (převažuje volný verš).

Jiří KARÁSEK ze Lvovic byl nevýznamnějším básníkem z okruhu české dekadence. Jeho sbírky z 90. let (*Zazděná okna*, 1894; *Kniha aristokratická*, 1896; *Sexus necans*, 1897; *Sodoma* – vydání 1895 zabaveno, nově 1905) představují klasickou etapu české dekadentně-symbolistické poezie, ať už svým pohybem od pečlivého alexandrinu po volný verš a báseň v próze, ať typickými dekadentními motivy (osamělost, umdlenost, spleen, morbidita a její spojení s erotikou, homosexualita, touha po krásě z jiného světa), ať vyzývavou stylizací lyrického mluvčího – pohanskou, aristokratickou či mystickou (*Jsem dítě Sodomy, v sny marně zatoulané, / Jsem starý flagelant, jenž boky šlehá zdrané, / Jsem drsný*

námořník pod stěžněm rozbitým. / Jsem zachmuřený kněz, jenž rozhřešení dává, / Jsem žena zhýřilá, jež hrám se divým vzdává, / Jsem básník morosní, umučen dílem svým. – z úvodní básně sbírky Sodoma). Jsou to básně, jež mnohdy sugestivně vyslovily stavy krize a úpadku lidské společnosti a pocity citlivého umělce vrženého v život, jenž nemůže být žádným způsobem smysluplně naplněn, duše, která se proto vydává do snových světů, aby tam našla svůj pravý *raison d'être*. Proměnu poetiky představují lyrické sbírky z počátku 20. stol. (Endymion, 1909, a Ostrov vyhnanců, 1912) – básník dospívá k jakési „klasicizované dekadenci“, opouští dekadentní provokace, převažují antické stylizace a látky a motivy osamocení subjektu a marnosti žití.

Karászkova próza z 90. let omezuje na minimum dějové složky a soustředí se na vykreslení psychiky výjimečného a citlivého člověka (Stojaté vody, 1895; Mimo život, 1898). Tato linie vrcholí v románu Gotická duše (1900), kde lyrické obrazy duše hlavního hrdiny, stojícího na pokraji šílenství, jsou doplněny sugestivním líčením tajemných a mystických exteriérů a především interiérů staré Prahy, zejména jejích chrámů. Na jiné cesty se vydala Karászkova próza trojicí „románů tří mágů“: Román Manfreda Macmillena (1907), Scarabeus (1908) a Ganymedes (1925), kde naopak dospívá k romaneskně dobrodružnému ději plnému tajemných zásahů a odhalení apod. Všechny tři romány mají rekem jediného mága, jenž se v nich zjevuje ve třech podobách, pod třemi maskami. Manfred, Marcel, Adrian, toť tři různá jména téhož typu, schvacujícího a unášejícího dravčím spárem ideové, myšlenkové síly, s gestem démona vždy zase tutéž postavu tří různých jmen, ztělesňující tutéž podlehlou a pasivní lásku. (J. Karásek ve vzpomínkách)

Relativně nejmenší úspěch měl Karásek jako dramatik; jeho dramata většinou postrádala dramatický základ, soustředila se na lyrické vykreslení psychiky a posléze také romantických a bizarních dekorací; mají proto charakter dramát knižních (např. Apollonius z Tyany, 1905, z období antiky, nebo Sen o říši krásy, 1907, z Číny).



UKÁZKA

Jiří Karásek ze Lvovic: Příklad barbarů

Vše mdlé a těžké, spánkem stížené.
Den jako z vápna, v prázdných ulicích.
A v nocech mlčení, kdy dozněl smích
Při pitkách s přáteli... Jak nudno vše!

Vyžilé račy pozdní synové,
Co slunce hasne bledé, malátné,
Pod stropem zlaceným tak živořit,
Kdy v dáli rusé barbary už zřít...

Neslyšíš hluk? To muži z Gabaa,
To jimi chvěje smyslůst teď zlá.
Vše dávno víme. Morem voní vše.

Je marná, Kritobule, vášeň tvá.
Jak krví spálen chvěje se tvůj ret.
Ah jinak, jinak všechno uvidět!

SAMOSTATNÝ ÚKOL



1. Identifikujte motivy, které lze považovat za typické pro dekadentní lyriku.
2. Jaký význam má ústřední motiv básně, „rusí barbari“? V čem tkví jeho dobová příznačnost? O čem především vypovídá?
3. Jaký útvar básník zvolil? Proč?
4. Interpretujte báseň.

Karel Hlaváček debutoval sbírkou nadšených oslav sokolských ctností Sokolské sonety (1895), na niž reagoval Procházka v Moderní revui slavnou recenzí („Příteli????!!“). Sbírka básní a drobných lyrických próz Pozdě k ránu (1896) je typickou ukázkou české dekadentní lyriky – v sugestivně hudebních verších se neustále opakují a monotónně varíují tytéž motivy – samota a smutek, nenaplněnost, slovem příznačná melancholie konce století. Hlaváček vytváří artistní poezii, povznesenou nad životní všednost, často stylizuje lyrický subjekt do role zjemnělého, exaltovaného aristokrata. Většina básní je situována časově do pozvolného přechodu noci v den, což – spolu s monotónním opakováním slov i veršů, nezvyklým exotickým jazykem, výraznou zvukovou i významovou funkcí rýmu a hudebností – vyvolává emotivní zabarvení a významovou neurčitost. (J. Holý) Prohloubení této poetiky v tragický obraz zmarnění lidské vzpoury proti osudu přináší poslední za života vydaná Hlaváčkova kniha Mstivá kantiléna (1898), využívající námětu z nizozemských dějin 17. století (hnutí geusů) k vyjádření myšlenek anarchistického odporu ke společnosti a jejímu řádu, jenž utlačuje člověka. Jde o nerozsáhlý soubor 12 básní, cyklicky uspořádaný.

UKÁZKA



Karel Hlaváček: XII (ze Mstivé kantilény)

Již mrtvo vše, již mrtvo vše, kraj ani nezavzdýchá –
a marno vše, a marno vše – ten tam je vzdor a pýcha,
ryk msty již nikdy nezazní zde do mrtvého ticha.

Tlí v polích marné modlitby na tělech hnisajících,
těch, kteří známku geuzovství ve vpadlých měli lících
a kteří mstili, mstili ji na Kroesech hodujících.

Po polích sirné plameny nad mrtvolami svítí –
oh, moje Manon ješitná – hle konec, konec žití,
jen plačte s mojí violou – i její struny cítí:
neb mrtvo Geuzů království – oh, muselo tak býti.



SAMOSTATNÝ ÚKOL

1. Zaměřte se opakovací figury v básni. Vysvětlete jejich funkci.
2. Jak je stylizován lyrický mluvčí?
3. Jakou funkci má v básni, položené do 17. století, motiv Croesa, lýdského krále?
4. Interpretujte báseň.

Z dalších básníků minorem gentium je možno zmínit Emanuela z LEŠEHRADU, záhy se s Moderního revuí rozžehnavšího, velmi plodného autora básní, próz i esejů. Jeho básnické sbírky z přelomu století (lze uvést např. Květy samoty, 1898, nebo Smutné kraje, 1899), směřující k melodičnosti, rozvíjejí úzké spektrum dekadentních nálad smutku a osamění. Posléze se Lešehrad posunuje k romantické poezii snu. Karel ČERVINKA je především básníkem krajinných nálad; jeho přírodní lyrika je většinou melancholicky dumavá, naplněná steskem či poznamenána zánikem a smrtí (Kam dohled' jsem, kde všade páchla lícha, / vzduch vystlán byl dnes poduškami ticha, / bez hnutí, mrtvý s tmou, jež v něj se kácí, / snad aby létli klidně tažní ptáci... – báseň Podzimní večer ze sb. Hledání samoty, 1898). Karel BABÁNEK je lyrik písňového výrazu a večerních melancholických nálad, odumírající přírody a uplývajícího života (např. Když slunce zapadá, 1900); psal také drobné lyrické prózy tematicky obdobného zaměření. Jan OPOLSKÝ navázal na Hlaváčkovy neurčité melancholie ve svých sbírkách z přelomu století (např. Klekání, 1900), plných pasivních stavů smutku a pocitů bezmoci z života. V další své rozsáhlé tvorbě tyto motivy jen dále rozvíjel. Je také autorem četných knih drobných lyrizovaných próz.



PRO ZÁJEMCE

Dekadence je v české literatuře spojena především, jak řečeno, se skupinou Moderní revue. Nicméně jejich francouzské básnické vzory (Baudelaire, Verlaine) překládal již v 80. letech Jaroslav Vrchlický. Právě recepce těchto Vrchlického překladů, jež leckdy pozměňují charakter překládaných básní, vedla k ustavení skupiny básníků – žáků Vrchlického, jejichž dílo (na přelomu 80. a 90. let) bývá označováno jako raná dekadence nebo predekadence. Jde o Jaroslava KVAPILA (Padající hvězdy, 1889; Růžový keř, 1890), Jaromíra BORECKÉHO (Rosa mystica, 1892) a Otakara AUŘEDNÍČKA (Zpívající labuť,

1890). Pro tyto básníky je charakteristické úsilí spojit lumírovskou virtuozitu, formální dokonalost, s tematickými inovacemi vytěženými z díla francouzských prokletých básníků (např. morbidita, temné odstíny). Toto spojení básnické metody parnasistní s dekadentními motivy vede J. Bednaříkovou k tomu, že rané dekadenci přisuzuje charakter vnějškově receptivní.

KORESPONDENČNÍ ÚKOL



Napište interpretační esej o následující básni z Procházka Prostibola duše. Zařaďte přitom text do dobových souvislostí, vysvětlete jeho provokativnost. O problematice můžete diskutovat v moodlovském kursu.

Arnošt Procházka: Konec pohádky

A les opět zpustnul.
Princeznu zlatou zase vězní v černém hradě trojhlavý drak
a chrlí žár a síry v třesoucí se děsem kraj.
Je mrtvo kol.
Smutno je ňadro mé
a smutna duše má.
Na volných vlnách neúkojných tužeb se chvěje,
ve stojatých vodách pohřebných slz se utápí.
Je mrtvo kol.
A les opět zpustnul.
Kvílíci zvuk táhne se zněmlou houští,
výr těžkým tepotem křídel tiš hluchou brázdí.....
teď v stínech blesklo ustrašené oko
a laň prchá,
bílá laň.
Má duše se modlí.
Nebo choří starci jdou ve vyhnanství hlubokými závějemi a hlad je vede.
Vojíní klekají před bitvou pod žehnajícím objetím kněze.
A les opět zpustnul.
Oplzle hnusné tance vede šerednost nečistých čarodejnic nad ohni smrdutých kouřů
a z dále ozývá se nářek stád hnaných na porážku,
ryk matek, jimž berou mlád'.
Hadi!
Duše má rozervána řítí se v skon.
Tupí barbaři vtrhli do obětnic nedotknutých,
hruborucí, zprznili cudnost květův a poplvali bílou něhu světlic.
Servány jsou úběly svatebních rouch čistých nevěst,
vůně myrt nevinnosti do prachu stékají,
panenství mystické krvácí ve chlípných rictech masa.
A les opět zpustnul.
Nádhery královských jasů rozváty.
Šero mlžné a sychravé zaplavuje rozdupanou zemi.
Šero mlžné a sychravé pláče s dalekých nebes.
Šero mlžné a sychravé plně sytí třísnivým kalem duši mou.

A les opět zpustnul.



SHRNU TÍ KAPITOLY

Dekadence představuje radikální proud v rámci modernismu konce 19. století. Vyznačuje se vyhoceným individualismem a často bolestným prožíváním soudobé reality, již se snaží nahradit jinou realitou (snovou, uměleckou). Typickými motivy jsou umírání, uvádání, smutek, osamělost, nehybnost, výjimečná sexualita apod. V české prostředí je dekadence spojena především se skupinou kolem časopisu *Moderní revue*. Významnými básníky tohoto okruhu jsou A. Procházka, J. Karásek a K. Hlaváček; vedle toho se kolem tohoto časopisu pohybovalo množství méně výrazných básnických individualit. V próze se projevil svými romány z 90. let především Karásek, který je i nejvýznačnějším dramatikem tohoto autorského okruhu.



ODPOVĚDI

1. Krátce lze říci: vypjatý individualismus, odvrát od racionálně pořádané reality měšťáckého světa, hledání pravé skutečnosti ve snu, fantazii.
2. Protože dekadence odmítá aktivizační působení umění, které naopak marxisté požadují.

3 SYMBOLISTICKÁ POEZIE A PROMĚNY LYRIKY NA POČÁTKU 20. STOLETÍ

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Na přelomu 19. a 20. století byla moderní literatura reprezentována především lyrikou. Nemění se tak obvyklá situace české literatury 19. století – lyrika stojí stále v popředí národní literatury jako nejprestižnější žánr. Od poloviny 90. let pozorujeme rozmach symbolistické poezie, která přináší některé klíčové texty české literatury vůbec, na počátku 20. století jsou pak patrné tendence negativně reagující na symbolistickou poetiku ve smyslu konkrétnosti a výrazové jednoduchosti.

CÍLE KAPITOLY



- vysvětlit význam a dynamiku české lyriky na přelomu 19. a 20. století
- vymezit princip symbolismu jako tvůrčí metody
- charakterizovat dílo nejvýznamnějších osobností básnického symbolismu
- odlišit tvorbu tzv. mezigenerace od první modernistické básnické generace

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



4 hodiny

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Symbolismus, satanismus, buřičská generace, mezigenerace, anarchismus, vitalismus, naturismus, expresionismus, O. Březina, A. Sova, S. K. Neumann, O. Theer, V. Dyk, K. Toman, F. Šrámek, F. Gellner, J. Deml

3.1 Vrcholné výkony básnického symbolismu v díle O. Březiny a A. Sovy

Symbolismus jakožto směr a jakožto tvůrčí metoda se stal určujícím rysem básnictví 90. let. Rovněž dekadentní lyriku, o níž byla řeč, musíme myslet jako symbolistickou. Symbolismus je umění psychické, které bere vnější skutečnost jen jako materiál pro symbolizaci, realita tak vstupuje do symbolistického díla především jako symbol skutečností niterných, duchovních. Symbolismus je tedy přímo protichůdný naturalismu, svou hrou mnohoznačnosti (symbol je protikladem přímého, realistického pojmenování) je uměním náznaku, tajemných a ztajených významů, významových odstínů a nuancí, snaží se přiblížit hudbě.

V tvorbě Antonína SOVY představuje přelom básnická kniha *Zlomená duše* (1896). Pocit neuspokojivosti ze společnosti promítající se dosud v přírodním azylu se proměňuje v otevřené nepřátelství subjektu (anarchisticko-dekadentní), v nenávisť vůči měšťácké společnosti. *Zlomená duše* obsahuje sedm kapitol – monologů, jež tvoří příběh - spíš vnitřní příběh duše, jež nemůže dosáhnout štěstí. O psychologie zraňovaného subjektu se postupně posunují básně k hněvu, protispolečenské vzpouře; stav společnosti se stává zdrojem beznaděje, přitom jediným zdrojem hodnot může být jen silný jedinec, jenž se vůči povrchní společnosti vymezí.

Vyvrcholení vzpoury proti společnosti přináší sbírka *Vybouřené smutky* (1897), obsahující básně naplněné sny a vizemi lepšího světa, jež subjekt vytváří v odporu vůči nicotnosti světa současného. Sova zde dospívá jednak k volnému verši, který lépe odpovídá jeho patetickému slohu, a především k řeči mnohovýznamových symbolů, jež nahrazují dosavadní popisnost. Sbíрка *Ještě jednou se vrátíme* (1900) zahrnuje básně různého typu: jsou tu básně pamfletického odporu, jsou tu jemné a hudební, melancholickým smutkem nasycené básně intimní lyriky (*Kdo vám tak zcuchal tmavé vlasy*, *Princezna Lyoleja*) a jsou tu i básně – vize. Ty pak básník vyčlenil do samostatné sbírky *Údolí nového království* (1900). Ta navazuje na básně *Vybouřených smutků* a posunuje Sovův symbolismus od symbolů protispolečenské vzpoury (*Šalda hovoří o sociálním symbolismu Vybouřených smutků*) k symbolismu autarknímu, k obrazům vysněných lepších budoucích světů, jejichž vztah k soudobé empirii je již uvolněn a které představují jejich estetickou alternativu. Tím se blíží tato podoba Sovovy lyriky Březinovi.

Další vývoj Sovovy lyriky jde k usmiřování protikladů, vytrácí se obraz výjimečného individua, které stojí proti nicotné společnosti, obraz revolty je nahrazen obrazem plynutí, kontinuity rodu a tradice, do níž a do vesmírného řádu se pokorně začleňuje i básnický subjekt, jenž si ovšem uchovává své výsadní postavení. Místo pamfletu přichází meditace nad koloběhem života, harmonie a vyrovnanost. Do tohoto období, jež souvisí s celkovou tradicionalizací a klasicizací moderny před první světovou válkou, náležejí sbírky *Zápasy a osudy* (1910) a *Žně* (1913).

UKÁZKA



Antonín Sova: Smilování

Vše vadlo na mně, kořeny v černé zemi svrasklé a skrčené,
mé větve holé jak pěsti zaťaté k zrudlému hrozily nebi...
Já nebyl sám však, tisíce bylo nás, nás byly milliony,
my vadli.. vadli... Byl podzim, byl podzim podzim vyžilých kultur.

A bože můj, za listem list, květ za květem a snět za snětí,
trysk pryskyřičných št'av za vůní rozechvěných,
vše haslo tiše, dumavě, hasly nás milliony,
a naše větve vzdorné jak pěsti k rudému hrozily nebi...

A jednou, když zoufal jsem již v severních metelicích,
kdos Velký přišel, pod mými větvemi spočinul zemdlen
a smilovav se, vyrval mne s kořeny při východu Slunce.

Mne přesadil v Údolí nového království... V klidném jitru
mé nové květy vzhorely po snivých, měsíčných nocích,
den jarní byl.. A člověk šel a hluboké oral tu brázdy.

SAMOSTATNÝ ÚKOL



1. Vyložte význam a funkci symbolu „nového království“.
2. Najděte v básni nosné kontrasty motivů.
3. Pokuste se báseň interpretovat.

Otokar BŘEZINA debutoval v roce 1895 sbírkou Tajemné dálky (své starší realistické pokusy zavrhl), v níž vyslovil dekadentní nálady doby, zejména v obrazech chudoby, osamění a smrti, bídy existence, již subjekt překonává mocí umění. V této i dalších sbírkách vynikl Březina jako neobyčejný mistr básnického obrazu, jeho metafory, často řazené do řetězců, čerpané z nejrůznějších okruhů života i abstrakce, jsou nejzazší mezí, kam dospěla česká symbolistická poezie ve svém úsilí o osobitý výraz. Druhá Březinova kniha, Svítání na západě (1896) přináší volný verš, a odhlédneme-li od několika básní, jež se ještě přimykají k Tajemným dálkám, i proměnu básníkova vztahu ke světu. Bolest a smrt, jež výrazně určovaly básně první knihy, jsou nyní překonávány a spatřovány jako cesta k jinému životu. Je to odpoutání od všeho, co je jen hmotné a co způsobovalo bolest, a cesta k transcendentním cílům (Poslušni budeme čísti v tvé knize, o Věčným, a k obrazům jejím určíme slova. / V čarovném kruhu, velkém jak obzor, se zavřeme úzkostem noci. / Příval tvůj uhasí stavení

naše, hořící ze čtyř stran plameny bolesti, / a kvasem tvým pokyne nám těsto nového chleba. / Lampy naše budou prameny oleje, jenž bude svítiti, nehnut, uprostřed větrů. / Zahradami budou nám hroby a smrt svou budeme se zpěvem kolébat. – z básně *Víno silných*). Třetí sbírka *Větry od pólů* (1897), „vítězně laděná kniha mystického objektivismu“ (A. Novák), dovršuje tendence předchozí sbírky a překonává subjektivní omezení ve jménu spojení všech bratří, lásky, jež dává nahlédnout krásu nekonečného života (I rozšíří se pohled váš jako čas plný světla a obejmeme zemi, / v úsměvu vašem tisíce úsměvů zasvíti z tisíce duší, / tisíce smrtí budete potkávat najednou v tisíci cestách bez bázně / a uzříte zástupy nesčíslných životů vcházeti v jediný život. – z básně *Láska*). Následující básnické knihy bývají charakterizovány jako básníkův návrat od výlučné mystiky k zemi. *Stavitelé chrámu* (1899) jsou vyvolení, kteří budou budovat novou společnost, jsou nositeli lidského pokroku a víry. V poslední své vydané básnické knize před umlknutím, v *Rukou* (1901), oslavil básník život a práci konanou tisíci rukou ve spojení všeho tvorstva v neviditelné souvislosti. (Pro všechnu krásu na tvářích nerozsvícenou, / vinu neusmířenou, kameny v chleby neproměněné, / bohatství bratřím nerozdaná, polibky na rty čekající, / sladko je žít! // Pro výkřik srdce osamělého / když zajásá v úzkosti svojí jako pták zabloudilý, / jenž našel bratrské množství zpívající, / sladko je žít! – z básně *Kolozpěv srdcí*).

Po vydání *Rukou* publikoval Březina ještě 13 básní časopisecky, ale snad zamýšlenou sbírku (podle J. Demla s titulem *Země*) nikdy nepřipravil. Poslední texty publikoval v roce 1908 a následujících 20 let nepublikoval. Kromě poezie psal Březina také eseje soustředěné k otázkám umění, ale i vůbec řádu světa (*Hudba pramenů*, 1903).



UKÁZKA

Otokar Březina: *Svítání na západě*

Je květen stínů. Polední parna dávno už za sebou máme.
Sen opilý krví umdlel a čistšími tóny hraje.
Hořící trámovi vězení našeho s praskotem ohně se láme,
a u cesty nezralé ovoce naše reflexem západu zraje.

Nežel, má duše, že dojdem až v noci k tvému rodnému městu
a zahrad jeho že neuzříme pak v soumracích po klekání:
naše vlastní uhaslé dni nám paprsky postelou cestu
a jáсотem po léta vyslaných nadějí budeme uvítání.

Den září zatmívá dálky – noc temnem zapaluje výše.
Průlomem zřícených krovů se nad námi otvírá nebe. –
A v symfonii bratrských hlasů, jež vonným přívalem dýše
od světa k světu, jak písně lodí plujících vedle sebe,

v rozkoši puštěného světla, v dotycích neznámých slovu,
pod stíny, jež na pozemskou myšlenku vrhl jsi tajemstvími,
jak v úzkosti dechnutý signál, rdoušený stěnami kovu,
sen zemský k tvé slavnosti se rozleje vlnami jásavými.

Ó Věčný! Ať tušení naše jsou sladká těm, kteří v bolestech tonou.
Pějeme hymnu ze slov, jež značí smrt ve všech jazycích země.
Neboť nám, kteří věříme, je den tvůj dobou zrání, zahořkle vonnou,
praskající v bolestných klasech a večerem chlazenou jemně.

KORESPONDENČNÍ ÚKOL



Napište interpretační esej o Březinově básni.

3.2 Mladší básníci konce století

V druhé polovině 90. let vystoupilo několik básníků, kteří byli mladší než zakladatelé moderny a kteří navázali na postupy české symbolistické poezie, jak ji představovala tvorba Březinova, Sovova a Karáskova. Jejich počátky jsou sice spojeny s dekadencí a s Moderní revuí, ale všichni se s ní dříve či později rozešli.

Nejstarší z nich byl Stanislav Kostka NEUMANN. Debutoval již v roce 1895 sbírkou *Nemesis bonorum custos*, v níž reagoval na své věznění po procesu s Omladinou verši, jež ještě mnoho zdědily z realistické poezie i ruchovského patosu. Ke skupině českých dekadentů se připojil až následující tvorbou, již shrnul především do tří sbírek: *Jsem apoštol nového žití...* (1896), *Apostrofy hrdé a vášnivé* (1896) a *Satanova sláva mezi námi* (1897). Využívá zde motivů satanistických (*Věřím v Satana Otce a věřím i v jeho Syna, / věřím, že tmavá sklepení Bídý rozbije odvážnou pěstí / a sebe silného a sebe jediného / v střed postaví vířících kruhů volného žití. – báseň Credo*) a vůbec pohanských pro vyjádření svého pozemšťanství a zejména vzpoury proti společnosti, anarchistického bořitelského odporu ke všem normám a hodnotám (např. tradiční morálka, křesťanství...), které společnost vyznává, a proti nim staví silného jedince v jeho nejvlastnější přirozenosti a pudovosti (např. motivy síly, volné lásky atp.). Neumannův symbolismus se od Sovova či Březinova odlišuje především úsilím o významovou jednoznačnost, je také ideologičtější; to odpovídá také Neumannovu tvůrčímu typu: je to básník především racionalistický a intelektuální. Vyvrcholením Neumannových symbolistických vizí, ale zároveň už cestou jiným směrem je sbírka *Sen o zástupu zoufajících* a jiné básně (1903). Neumannův symbolismus zde vrcholí především titulní skladbou, v níž zástupy hledají smysl života nejdříve u Boha, potom u Satana, aby jej našly ve vlastní vzpouře proti starým pořádkům. Vedle toho je zde více básní milostné lyriky, které se vyznačují konkrétním viděním a mají blízko k lyrice básníků šrámkovské generace (nejvýznačnější z nich je *Stráž chudých lásek*).

Především intelektuálním básníkem je i Viktor DYK. Svými prvními sbírkami (*A porta inferi*, 1897; *Síla života*, 1899; *Marnosti*, 1900) se projevil jako žák českých dekadentů, ale zároveň jako básník osobité poetiky – jeho verše jsou úsečné, břitce rýmované, metaforicky

poměrně chudé, ale často postavené na paradoxu či výrazně pointované. První sbírky přinesly nálady smutku, osamocení a pohrdání měšťáckým způsobem života typické pro dekadenci, ale zároveň už naznačily Dykovo směřování v tom, že skepse a smutek zde nejsou nekonkrétní, ale jsou spojovány se stavem národní politiky a temným stínem Bílé hory („Pod ledem mrtvola mne upoutala. / Národ, ten vstal. Čest ale nepovstala.“ – z oddílu *Zpěvy z Motblancku* [Montblanck = Bílá hora], sb. *Marnosti*). Zvýraznění kritiky společnosti z pozic radikálního nacionalismu (Dyk se politicky angažoval v radikálně pokrokové straně) přináší satirické sbírky z počátku 20. století (*Satiry a sarkasmy*, 1905; *Pohádky z naší vesnice*, 1910). Básnický subjekt je zde obhájcem národní cti, burcovatelem proti národní malosti, opatrnosti a kompromisnictví; proti nectnému a malému dnešku zde začíná povstávat hrdinný národní ideál, jehož je lyrický subjekt prorokem.

V téže době vznikají Dykovy epické básně. *Buřiči* (1903) jsou veršované povídky o bezohledném individualismu. *Milá sedmi loupežníků* (1906) je pozoruhodná baladická skladba s jen náznakovým zachycením příběhu o lásce a zradě, ale s mistrně sugerovanou atmosférou životní tragiky. Oproti tomu Giuseppe Moro (1911), příběh janovského námořníka na objevitelské plavbě, je již především oslavou lidského hrdinství, jež se skrývá ve věrnosti, v přijetí úkolu, jež osud na člověka naložil. A konečně poslední Dykova epická skladba *Zápas Jiřího Macků* (1916) je poněkud již suchou a rozvláchnou básnickou demonstrací téže teze, tentokrát na příběhu sedláka, jenž nemůže zemřít.

Za vrchol Dykova básnického díla bývá obvykle považována *Válečná tetralogie*: *Lehké a těžké kroky* (1915), *Anebo* (1918), *Okno* (1920) a *Poslední rok* (1922), básnický deník z období první světové války, jenž je pojat jako komentář národního zápasu za svobodu. Dykovo umění básnické pregnance se zde dopíná své největší účinnosti (*Opustíš-li mne, nezahynu. / Opustíš-li mne, zahyneš.*) ve verších, jež burcují do konečného boje o národní čest. *Lehké a těžké kroky* ještě úzce navazují na předchozí sbírky politické lyriky (obsahují básně z let 1909-1915), jsou to verše skeptika satiricky a sarkasticky stíhajícího národní malost a malověrnost. *Anebo*, nejznámější z tetralogie, je sbírka rozlomená (jak naznačuje titul). Dyk překonává pocit hořkosti, rozhoduje své vnitřní dilema mezi negací a kladem, mezi vyčítavou kritikou a vírou, ve prospěch důvěry ve velikost národa, v jeho poslání, v jeho schopnost být velkým. (F. Buriánek) *Okno* vychází z básnickových zkušeností vězeňských, je sbírkou mnohdy monumentálního patosu národního zápasu (báseň *Země mluví*), naplněnou již vírou ve vítězství. Poslední sbírka tetralogie komentuje i příchod tohoto vítězství, jež ovšem básník vnímá jako vložení velkého úkolu na bedra národa.

Sbírka *Noci chiméry* (1917) představuje jinou polohu bojovníka za národní věc; je to sbírka lidské tragiky v různých podobách, navazující na symbolistickou poezii konce století (výjimečný v Dykově díle je oddíl *Děti*; v básni *Kupec hrůzy* reaguje na zkázu *Titaniku*).



UKÁZKA

Viktor Dyk: Země Chelčického 14..

V tu krajinu jsem také zabloudil.
Rašelinatá, bořící se půda.
Z nedávných bitev tábor koster zbyl,
a slunce plála před západem rudá.

-- Leč potom rozstřel soumrak křídla zlá.
Lze se jen modlit, nelze něco říci.
Příroda sama jaksí zamlklá.
Zamlklá a moralizující --

Jsou monotónní, šedé krajiny
a perspektivy bezútěšné vždycky.
I v dětských očích leží doktríny,
bizarní traktát teologický.

A jak jdu, úzkost roste v duši mé
před někým, kdo je příliš Spravedlivý.
Zvuk slova láska, o němž mluvíme,
má akcent chladný, sofistický, lstivý.

Do nebe hledím, pouhý přísný sen,
jediná touha, intenzivní, čistá.
Ve slávě světa ďábel zosobněn,
v oblacích slunce je však oko Krista.

To oko Krista hypnotizuje.
Evangelia sen sním velkolepý.
Pasivní duše za vše děkuje,
plod zakrnělý děkuje těch stepí.

To oko Krista hypnotizuje.
Rybářů vidím Galilejských sbory.
A dobře zřím-li, kdes se rýsuje
netrpělivý stín... stín Bílé Hory.

SAMOSTATNÝ ÚKOL



1. Charakterizujte Dykovu poetiku: versologie, rýmy, metafory, pointa...
 2. Báseň je rámována na začátku jménem Chelčického, na konci stínem Bílé hory. Vysvětlete toto zarámování. Vyložte ideologické pozadí básně.
-

Otakar THEER debutoval pseudonymní sbírkou milostné poezie (a prózy) Háje, kde se tančí (1897), v níž jsou patrné vlivy dekadence v obrazech osamění a stesku z nenaplnění, ale zároveň se je subjekt snaží překonávat vyhledávaným kladem, příklonem k smyslovosti,

k hédonismu. Výpravy k Já (1900), vydané již pod vlastním jménem, se inspiroují Březinou a jsou intelektuální poezií zadumanou nad záhadami bytí, ale na rozdíl od Březiny více ponořenou do vlastního já, do rozporů moderní duše a vůbec orientovanou dualisticky (smysly – intelekt, duše – hmota, příroda – člověk, realita – sen atd.).



ÚKOL K ZAMYŠLENÍ

Pokuste se zhodnotit vliv dekadence jakožto výrazného proudu české literatury konce 19. století na proměny poezie mladších básníků nastupujících na přelomu 19. a 20. století. V čem byl tento vliv pozitivní? Proč se ovšem záhy většina básníků od vlivu skupiny Moderní revue odpoutala?

3.3 „Mezigenerace“ a revize 90. let

František Buriánek ve své monografii pojmenoval skupinu básníků, kteří vesměs vystoupili na počátku 20. století a byli spojeni s anarchismem jako politickým hnutím, jako „generaci buřičů“. Tato interpretace proměn literárního systému na počátku nového století se dodnes široce traduje. Avšak tento koncept buřičské generace není nejšťastnější v tom, že vypichuje jednu tendenci proto, že představuje údajně proud nejprogresivnější a nejbohatší na umělecké hodnoty. Tím jsou upozadovány ty tendence, které se pokoušejí o jiné řešení otázek, které počátek století postavil. Existuje např. určitá mimoběžnost estetických koncepcí kritiků v té době vystoupivších (Novák, Theer, Marten) a básnické tvorby mladých „anarchistických“ básníků; navíc v téže době také vystupují autoři, jejichž poetiky se od té „buřičské“ významně liší a snaží se spíše rozvíjet postupy symbolismu (J. Deml, L. Klíma, J. Matějka).

Tedy mladá generace počátku století nebyla jednotná, existuje v ní souběžně několik odlišných tendencí. Přitom se tato generace nevymezuje vůči generaci Moderny, naopak spíše navazuje na etablovaný modernistický koncept umění (individualismus, stylizace), její nástup není vůči 90. letům konfrontační, polemický, hranice jsou rozplývavé. Proto se také občas nazývá „mezigenerací“. Kontinuita převažuje nad diskontinuitou, revizi 90. let je třeba myslet především jako obnovení étosu moderny.

Počátek století přinesl do lyrického básnictví významné proměny. Proti širokým symbolistickým vizím předních básníků Moderny, jakož i proti dekadentním náladám osamělosti a neurčitého smutku přicházejí mladí básníci, vesměs také spojení přátelskými svazky a ideologií anarchismu, konkrétní vidění skutečnosti. Širokodechý volný verš nahrazují písňovými formami, často ovlivněnými „pokleslými“ vzory: např. kuplet. Proti vesmírným vizím se omezují na vlastní prožitky, na reflexi údělu tuláka, vydědence či enfant terrible; metaforičnost je oslabena ve prospěch smyslové konkrétnosti, patos poezie jako tvůrkyně nových světů je odmítnut a místo něho přichází šíravá skepse, ironie, sarkasmus vůči

všemu vznešenému a velkému. Zůstává ovšem zachována individualistické gesto vzpoury proti měšťácké společnosti, jakož i stylizace básnického subjektu do různých podob (drsný cynik, tulák...). S rozpadem anarchistického hnutí v druhé polovině prvního desetiletí dochází k proměnám této poetiky.

Centrem českých anarchistických básníků i prozaiků byl především Neumannův časopis *Nový kult* a jeho vila na pražských Olšanech, kde jistou dobu žila anarchistická komunita.

Karel TOMAN debutoval jako jediný z této skupiny ještě v 19. století. Jeho *Pohádky krve* (1898) jej zařadily do skupiny mladších dekadentů konce století. Ač básník později svou prvotinu zavrhnul, nezůstala jeho básnická tvorba bez pozitivního vlivu směrů konce století, jenž se projevil zejména v trvalém směřování k symbolizaci, jímž se odlišoval od svých druhů. *Torzo života* (1902) je počátkem nové etapy, je cestou básnického subjektu za životem, za jeho plným a svobodným prožitím, jež ovšem znamená revoltu proti všemu, co člověkovu svobodu omezuje, proti společnosti s jejími řády. Plné prožití života je zde spojováno často také s láskou, jež je pojmána především jako vášeň a projev životní plnosti, stejně tak jako osvobození od všech vazeb a pout (Revoltou chvět se a zníti / a budit echa v srdcích. / Addio, titěrná vilo, / addio, mecenáši!). Ve sbírce *Melancholická pout'* (1906) přetavil básník své zážitky z putování po Evropě, zejména po jejích metropolích naplněných životním ruchem, pod nímž potichu kvasí vzpoura (Jen slunce milujem! Neb žhavý jeho květ / dá krvi sílu, destiluje jed / z ran, ústrků a běd.). Odpor k společnosti se tu pohybuje mezi tuláctvím, osudem dobrovolného vydědence, a revoluční vzporou.

V roce 1907 se Toman rozchází s anarchismem; další sbírka *Sluneční hodiny* vychází až za sedm let, v roce 1913, a je ve znamení proměny Tomanovy poezie. Revolta jako obraz naplnění života je opuštěna a lyrický subjekt se přiklání k prostým, samozřejmým hodnotám života, k předmětnosti vnímané všemi smysly, k přírodě, k rodné zemi. Jeho výraz se ztradičňuje, směřuje k sevřenému a symbolickému vyjádření mýtu země a životního usmíření.

UKÁZKA



Karel Toman: Smutek diletantů

V jediný krystal, v jeden květ,
v jedinou hlavu, plavou nebo snědou,
klíč našich životů je vklet.

A v jeden hrozen nalita
žhne vroucná síla země. Pozdě, s bédou,
poznání v srdce zavítá.

Jak plály v slunci vinice!
Ve zlatém slunci hrozny pokoušely,
a rtů a čiší tisíce.

Smály se zvučně rozpakům
ženy, jež znalé, hlasem rozechvěly,
a zapálily našim snům,

by nezbloudily, maják očí svých,
na vonných rytmech ňader uhýčkaly
svědomí zbabělých.

Vinice zpusťly, zadul chlad,
a do bronzových listů větry svály
žen zanechaný bílý šat.

Rozbity číše, zahořklo
sladké kdys víno polibků i révy,
a matně kmitá střepů sklo.

Vzduch zšedl. Pová bůh či zem',
kdy velká radost vítězná se zjeví,
jež osou jest a osudem?

Neb v jeden krystal, v jeden květ,
v jedinou hlavu, plavou nebo snědou,
klíč našich životů je vklet.



SAMOSTATNÝ ÚKOL

1. Zamyslete se nad zarámováním básně opakovanou strofou. Jakou má funkci, jak přispívá k ustavení smyslu textu.
2. Jak se v této básni projevuje Tomanovo nové tvůrčí období po rozchodu s anarchismem? Jak lze v této souvislosti vyložit např. verše 6. a 7. strofy?
3. Jak rekapituluje lyrický mluvčí svůj život? Jak je položena hodnota života?

Příklon k rodné zemi a jejímu mýtu zesílil u Tomana v době první světové války. Soubor 12 básní věnovaných jednotlivým měsícům roku vyšel v roce 1918 pod titulem *Měsíce*. Jde o zhuštěné básnické výpovědi o obavách i o víře v zítřek, jež jsou vnímány na pozadí odvěčného rytmu přírody a spoutání člověka s jeho zemí (Zní zvony z dálky tichým svatvečerem; / modlitba vesnic stoupá chladným šerem. / Duch země zpívá: úzkost, víra, bolest / v jediný chorál slily se a letí / k věčnému nebi. // Svatý Václave, / nedej zahynouti / nám ni budoucím. – Září)

Tomanovým vrstevníkem byl Fráňa ŠRÁMEK. Avšak svou první básnickou knihu vydal až v roce 1905: *Života bído, přec tě mám rád*. Na rozdíl od Tomanových sevřených, až gnómičky koncentrovaných, vesměs jambických veršů je Šrámkův verš více improvizovaný a pohybuje se mezi písní s tradičním trochejským schématem a volným veršem. Šrámek je na rozdíl od knižnějšího Tomana „lidovější“, méně „kultivovaný“, užívá hovorový jazyk, i jeho obraznost je prostší, leckdy naivnější. Prvotina přinesla verše osobní vzpoury proti konvencím (volná láska), tematizující jevy na okraji „slušné společnosti“. Lyrický subjekt se pohybuje mezi radostným okouzlením z mladistvého, pučícího života a hořkou skepsí z pout, jež jsou mu společností nasazována. V následující knize *Modrý a rudý* (1906) vytěžil básník své básně plné anarchistického vzdoru ze své vojácké zkušenosti (modrá je barva vojenského mundúru, rudá je barva anarchistů). Proti mašinerii vojenského řádu jsou zde postaveny prosté hodnoty života, svoboda, domov, láska...

Stejně jako Tomanova, i Šrámkova poezie prochází po rozpadu anarchistického hnutí proměnami, jež je možno interpretovat jako usmíření někdejšího buřičství. Jejich produktem je básnická sbírka *Splav* (1916). Skutečnost zde tematizovaná je na první pohled zcela jiná, než tomu u Šrámka bylo dosud; existuje mimo reálné prostorové a časové souřadnice jakoby za horizontem všedních dní, dané společnosti a vůbec celé moderní civilizační kultury. (V. Macura) Buřičské gesto je zde tedy nahrazeno vystoupením lyrického subjektu z řádu lidské civilizace a jeho podřízením věčnému řádu přírody, v níž se většina básní odehrává (srov. postavy pastevců, lovců aj. – srov. báseň *Kdybych byl pastevcem koní*). Jde o básně naplněné smyslovými vjemy přírodního dění, naplněné životem v jeho archetypální podobě, radostně spojující člověka s přírodou, ale zároveň podbarvené melancholií. Tato lyrika byla dobovou kritikou někdy chápána jako naturismus.

UKÁZKA



Fráňa Šrámek: *Dívka*

Včera mne cos udivilo, byly to mé ruce,
letěly mi k srdci, padly k němu prudce,
vlny dvě tam o břeh bily,
ty mne taky udivily.

Byla jsem jak rosná louka ranní,
bílý kůň se pásal na ní,
odvčírá jsem, bože, zcela jiná,
rostou na mně hrozny vína.

Ráda bych se sester, ráda bych se ptala,
proč jsem jako louka rozkvétala,
proč a proč jsem... jak to jenom říci...
jsou snad muži loupežníci?



ÚKOL K ZAMYŠLENÍ

Zamyslete se nad rozdílem milostné lyriky Šrámkových prvních sbírek (zejm. *Života bído, přec tě mám rád*) a milostné lyriky Splavu. Neznáte-li příklady starší lyriky, přečtěte si některé básně např. v jednom z mnoha výborů ze Šrámkova díla (např. *Sedm krásných mečů*, 1962).

František GELLNER svým básnickým dílem z počátku století nejradikálněji realizoval nové možnosti, jež jeho generace vnesla do české poezie. Stalo se tak ve dvou sbírkách: Po nás ať přijde potopa! (1901) a *Radosti života* (1903). Gellner v těchto svých knihách otevřel poezii pouliční erotice, zhnuseným náladám po prohýřených nocích, věcem všedním, spojeným s moderní civilizací. (F. Buriánek) Básnický subjekt je stylizován jako zhýřilý mladík, který hledí na vše kolem se šíravou skepsí, komentuje vše i sama sebe s provokativním cynismem, ale i se ztajenou melancholií a bolestí. Básně jsou civilní, často mají formu popěvku či kupletu, zbavují se metaforičnosti i symbolů, vyslovují se konkrétně, tematizujíce ty nejvšednější věci, včetně těch, jež společnost tabuizuje (zejména drsná, deziluzivní erotika). Na rozdíl od Tomana či Šrámka nenachází Gellnerovo lyrické já východisko z bídy měšťácké společnosti ani v revoltujícím vzdoru, ani v příklonu k esenciálním hodnotám života; zůstává cele uprostřed této bídy, vysmívá se jí i své snaze uniknout z ní bohémským životem.

Po prvních sbírkách přichází v Gellnerově lyrice charakteristické publikační odmlčení. Sbíрку *Nové verše* (1919) již nestačil po začátku války vydat a vyšla až posmrtně. Zde se ulamují hroty trpké skepse a scházejí i provokativní gesta, básník se posunuje ke zklidněné notě odstupu od životního pachtění měšťáka a blíží se nerudovské notě.



UKÁZKA

František Gellner: Bláznění vjelo do párů

Bláznění vjelo do párů
a v hudby potrhlo notu.
Sál byl pln kouře a výparů
piva a lidského potu.

V kole jsem pobyl jen krátký čas.
K tanci mi scházely vlohy.
Hrubci mi šlapali – sper je d'as! –
na reumatické nohy.

Svou holku vzal jsem za ruku,
vyved' ji z divého ruchu.
Šli jsme se nalokat v noční tmu

trocha čerstvého vzduchu.

A když jsme z hospody vyšli ven,
k sobě jsem přitisk' ji prudce.
Dech ve vášnivý přecházel sten,
chvět se nám počaly ruce.

Vysokou zdí byl obehnán dům.
Přemilosrdný bože,
jakés to stvořil milencům
tvrdé svatební lože!

SAMOSTATNÝ ÚKOL



1. Popište Gellnerovu poetiku v této básni. Věnujte pozornost motivům, lexiku, pointě, verši, rýmu apod.
 2. Jak lyrický subjekt pojímá erotiku? Srovnajte s výše uvedenou básní Šrámkovou.
-

Blízký Gellnerovi je svou poetikou Josef MACH. Jeho sbírka Robinson Krusoe (1909) se vyznačuje tematizací všedních skutečností, i těch banálních, a ironickým nadhledem, jenž se vystříhává provokací. Básněmi skeptické erotiky, hledání životní orientace i individualistického vzdoru přispěl k dílu své generace také Jiří MAHEN (Plamínky, 1907), aby se záhy pokusil o milostnou lyriku ve zkázněné formě villonské balady (Balady, 1908).

3.4 Petr Bezruč

Na počátku dvacátého století vycházejí verše Petra Bezruče, básníka starší generace, kterého s anarchistickými buřiči volně spojuje nespokojenost se stavem společnosti a určité gesto odporu. Avšak Bezruč vychází odjinud než mladí básníci a také směřuje jinam.

Verše podepisované pseudonymem Petr BEZRUČ vycházely od roku 1899 v časopise Čas; v roce 1903 vyšly v souboru zvláštního Slezského čísla a posléze byl tento soubor rozšířen ve sbírku s titulem Slezské písně (1909). Jde o jedinou autorovu sbírku básní, která ovšem – a především časopisecké otisky básní – působila v českém literárním životě značnou pozornost, zejména pro svou neobvyklost, již se vymykala soudobé lyrice. Bezručovy básně se vyznačují konkrétním viděním skutečností, tyto skutečnosti jsou však zároveň převráceny leckdy v monumentální symboly útlaku českého živlu ve Slezsku, ve vášnivé protesty proti poněmčování a popoľšťování podbeskydského kraje. Lyrický subjekt bývá stylizován v prostého šumaře, barda svého lidu („prvů bard z Beskyd a poslední“); fantóma, mstitele; někdy přijímá gigantické rysy („já stojím před Těšínem / probodnutými boky o

Gigulu opřen“), jindy se ztotožňuje s národním kolektivem („70.000 je nás před Těšínem“). Kromě básní burcujících českou společnost (např. Den Palackého), vzpurně se opírajících do všech utlačovatelů českého lidu (např. Dva hrobníci, Par nobile) či kritizujících odnárodňování (Bernard Žár) nalezneme ve sbírce i sociální balady (Maryčka Magdonova, Kantor Halfar) a básně milostného zklamání a hořkého prožívání osobního osudu (Labutinka, Jen jedenkrát, Motýl aj.)



UKÁZKA

Petr Bezruč: Opava

Viš, jak to bývá,
když dychtivá krve zem rozepne žíznivé rty,
když pozdvihnou prapor a pohnou se v útoku vzhůru
ty nejprvní řady, ty nejprvní zástupy čelem
polehnou – žatva děl – do země, přes ně pak kráčí
k vítězství přítel.

Zdá se a zdá se,
že polehnem jedenkrát do země kolem těch murů,
že poletí černý pták s bělavým zobákem přes nás,
že s blyskavým soudruhem kdosi ze severu přejde,
ale ne přítel.

Vidím vát prapory na věžích zrádného města.



KORESPONDENČNÍ ÚKOL

Napište interpretační esej, v němž vyložíte symboly a metafory v básni užitě, jakož i závěrečnou pointu („zrádné město“).



SHRNUTÍ KAPITOLY

Symbolistické básnictví přelomu století představuje nejvýraznější umělecký vklad moderny do české literatury. Symbolismus se snaží vyjádřit všechny skutečnosti v jejich průřezu duší básníka. Typickými rysy jsou záměrná sémantická neurčitost básní, snaha přiblížit poezii hudbě, mnohovýznamová řeč metafor a symbolů. Nejvýznamnějšími básníky českého symbolismu jsou Otokar Březina, básník mystických vizí, a Antonín Sova, lyrik společenského vzdoru. Mladší básníci navazují většinou na symbolistně-dekadentní poezii, ale posléze se jejich poetiky proměňují – jde zejména o S. K. Neumanna, V. Dyka a O. Theera. Počátek 20. století pak znamená revizi modernistické estetiky konce století. Jeden

z výrazných proudů představuje tzv. buřičská poezie, která opouští metaforickou přetíženost a širokodednost symbolistického verše ve prospěch přímého pojmenování, tematizace všedních, banálních, mnohdy poezií tabuizovaných skutečností a úsečného, zpěvného verše (Toman, Gellner, Šrámek). „Bludným balvanem“ české poezie je Petr Bezruč, syntetizující realismus se symbolismem ve verších zahleděných do situace českého živlu ve Slezsku.

4 NATURALISMUS V PRÓZE A PROTINATURALISTICKÁ REAKCE



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Próza na přelomu století byla z hlediska recepce moderních směrů a tendencí v literatuře jednoznačně pozadu za lyrikou, jež představovala nejrepresentativnější žánr národní literatury. Převážnou část prozaické produkce představovala realistická próza autorů starších generací, často mající povahu žánrových obrázků. Postupně do realistického modelu prózy pronikaly naturalistické prvky. Na samém přelomu století se pak rozvíjí takové podoby prózy, které se negativně vymezují proti poetice realismu a naturalismu.



CÍLE KAPITOLY

- rozlišit různé poetiky v prozaické produkci přelomu století
 - vyložit dynamiku proměn prózy
 - charakterizovat dílo nejvýznamnějších tvůrců
-



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

4 hodiny



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

realismus, naturalismus, symbolismus, novoromantismus, secese

4.1 Dědictví realismu

Jak řečeno, realismus byl nejvýraznější tendencí v české próze konce století. Jeho nejvýznamnějšími představiteli byli autoři starší generace: Alois JIRÁSEK a Zikmund WINTER v próze historické, Ignát HERRMANN v próze z prostředí městského a Karel Václav

RAIS či Teréza NOVÁKOVÁ v próze venkovské. Tito autoři v tomto období vydávají své vrcholné práce. O nich všech jste se dozvěděli v kursu z Dějin české literatury II.

Z mladších autorů spojených s realismem lze uvést předně Matěje Anastázii ŠIMÁČKA. Ze své profese cukrovarnického úředníka vytěžil své patrně nejlepší prózy z dělnického prostředí: U řezaček (1888) a Duše továrny (1894). Jde o novely s pečlivě vykreslenými, až dokumentárně podanými typy chudých lidí, často osudově spojených s továrnou. Maloměstský život se smyslem pro charakteristický detail i humorný nadhled zobrazil v cyklu Ze zápisů phil. stud. Filipa Kořínka (1893-1897). O román širší koncepce se pokusil prací Chci žít! (1908), kde – jako již v četných dílech dřívějších – pokusil se propojit realistickou popisnost s psychologickou studií jednotlivce a sociální tematiku chudých lidí s obrazem rozkladu měšťanské společnosti. Ani tam, kde vládne společenský determinismus, neopouští Šimáček svá moralizující stanoviska, jež charakterizovala již jeho ranou lyriku.

Šimáčekův vrstevník František Xaver SVOBODA začínal také lyrikou, ale význam jeho díla leží v próze, v níž ovšem zejména později kvantita převážila nad kvalitou. Nejvýznamnější je patrně rozsáhlý šestidílný román Rozkvět (1898), kronika výrazně autobiografické tendence, sledující osudy tří generací selského rodu, z nichž ta poslední – umělecká – v sobě syntetizuje vše pozitivní z rodových vlastností. Svobodova próza se soustředí často na lyrizovanou kresbu prostředí (zejména přírody), na charakteristiku lidských typů a vůbec na vykreslení příznačné dobové atmosféry, v níž se odehrává spíš utlumený děj. Jiným rozsáhlým románem je Řeka (1908), čtyřdílný obraz pražské společnosti 80. let 19. století s pečlivě vykresleným životním slohem i dobovými problémy a především s ústřední postavou muže procházejícího pod vlivem ženy mravní obrodou. Soustředěnější je román lži Vlna za vlnou se valí (1915), příběh slabocha neschopného postavit se svým problémům mužně a nakonec zahubeného ohromnými následky původní drobné, chlubitivé lži. Podobně senzační námět zvolil Svoboda v novele Srdce její zkvétalo vždy dvěma květy (1908), sledující osud ženy vždy zamilované do dvou mužů.

Společenské problémy, jichž se mnohdy dotýkají Svobodovy romány (národní energie, manželství), se stávaly i náměty moralizujících a traktátovitých rozsáhlých románů Josefa LAICHTERA, stoupence Masarykova. Otázkou manželství se zabýval např. v románu Na přechodu (1908), kroniku maloměsta s vyostřenou kritikou podal ve svém patrně nejméně nestravitelném románu Sychrova éra (1892).

Sociálními otázkám, zejména ovšem otázce ženské, s touž rétoričností, byť v menší míře, se ve svých prózách věnovala také Božena VIKOVÁ-KUNĚTICKÁ. Začínala povídkami o ženských osudech, avšak vrchol jejího díla představují romány vznikající na přelomu století. Minulost (1895) konfrontuje dva ženské typy na sestřích, které žijí svůj úděl odlišným způsobem. V románě Medřická (1897) podala typ ženy vzpírající se tradičnímu ženskému údělu i nadřazenosti mužského elementu. Podobný typ stanul v centru pozornosti také ve Vzpouře (1901): hrdinka se vymaní z prostředí svého dospívání a prožije svobodně milostnou vášeň; posléze však hrdě sama přijímá roli svobodné matky.

Z dalších autorů sociální prózy realistické observance lze uvést Karla ELGARTA SOKOLA, Karla LEGERA či Františka SOKOLA TŮMU, čerpajícího látku ke svým románovým kronikám z průmyslového Ostravska.

Svým dílem soustředěným na sociálně kritickou prózu se vymyká z kontextu katolické moderny, s níž vystoupil v roce 1895 v almanachu Pod jedním praporem, Jindřich Šimon BAAR. Je autorem především povídkových souborů věnovaných kněžskému životu a jeho strastem, často podložených autobiograficky a položených na jihočeský venkov (např. Farské historky, 1908). Vedle toho v některých rozsáhlejších povídkách a novelách (např. Pro kravičku) podal obrazy ze života chudých ve venkovském prostředí, podbarvené sociálním cítěním. První Baarův román Jan Cimburá (1908) kreslí silný kladný selský typ jako vzor konzervativních ctností, jež stojí v kontrastu s rozkladností moderní civilizace.



KONTROLNÍ OTÁZKA

1. Pokuste se formulovat základní tendence české realistické prózy konce 19. stol. a počátku 20. století.

2. Čím se liší sociálně kritická realistická próza od prózy naturalistické? Jsou hranice mezi nimi ostré?

3. Pokuste se vyjádřit souvislost realistické prózy a realistické poezie konce století.

4.2 Naturalismus v próze

Naturalismus se do českého prostředí dostal v podobě překladů Zolových románů až na samém počátku 90. let, avšak již desetiletí předtím zdvihl kampaň proti Zolovi v Osvětě kritik Ferdinand Schulz. Otázka naturalismu byla jednou z kontroverzních otázek 80. let; konzervativní kritika silně bránila pronikání tohoto „zkaženého“ umění do českého prostředí. Na obranu naturalismu vystoupil teprve koncem 80. let Vilém Mrštík a krátce nato i svým dílem přispěl k jeho zdomácnění – byť český naturalismus nebyl jen odlikou toho francouzského.

MRŠTÍKŮV román Santa Lucia (1893) propojuje postupy impresionistické (subjektivizované popisy pražských scénérií) a naturalistické (drsne obrazy bídy a umírání hlavního hrdiny, moravského studenta Jordána, ničeného bezohledným velkoměstem); dějová senzáčnost je nahrazena jednak – jak řečeno – lyrickým popisem, jednak duševní introspekcí hlavní postavy (vnitřní monology postavy aj.). V románu Pohádka máje (1897) podal Mrštík lyrizovaný obraz mladé lásky pražského studenta Ríši a revírníkovy dcery Helenky, položený do jihomoravské přírody a přes všechny proměny ukončený idylicky. Knižní vydání oproti časopisecké verzi (1892) omezilo prvky ironicky narušující idylu a posunulo dílo výrazně k secesní stylizaci (oproti živelnému impresionismu secesní ornamentalizace).

Spolu s bratrem Aloisem je Vilém Mrštík autorem Roku na vsi (1904), široce založeného obrazu venkovského života ve fiktivní moravské obci Hrabůvka, komponovaného podle cyklu zemědělského a církevního roku.

Další signatář modernistického manifestu Josef Karel ŠLEJHAR se jako prozaik uvedl temnými, až apokalyptickými příběhy umírání lidského i zmirání přírody (zejména zvířat), v nichž naturalistická záliba v detailistickém podání bídy, utrpení a smrti, jakož i představa osudového určení jsou podloženy tušením metafyzické podstaty zla a symbolickými vizemi vykoupení. Už raná povídka Kuře melancholik (1889) přinesla paralelně črtaný burcující příběh umírání kuřete a dítěte. V tomto duchu jsou pojaty i další povídky vydané v knihách Dojmy z přírody a společnosti (1894) nebo Co život opomíjí (1895). Vedle dalších povídkových knih se zaměřil Šlejhar později na román. Např. v románech Peklo (1905) nebo Lípa (1908) vyvrcholila v kompozičně neuspořádaných textech Šlejharova pesimistická životní filozofie, jež chtěla ve světě vidět jen vládu zla, utrpení a bídu, z čehož jediným únikem je smrt. Svými leckdy až děsivými výjevy i svým expresivním jazykem, jehož drsnost koresponduje se zobrazovanými skutečnostmi, předjal v jisté míře expresionismus.

UKÁZKA



Ze závěru románu J. K. Šlejhara Lípa.

„Když totiž změř živilů mysticky nekonečností vyslaných k veřejím pozemským dostoupla nejvhodnější té chvíle, asi té chvíle, kdy z ní bylo naposled vyzváněno smrti a pak vše schváčeno v jakýs neobsáhlý vír, tu obrovský strom, svého zakotvení v zemském lůně, své rovnováhy a své podstaty, vyrval se náhle ze všeho.

Otrásl se to jako vírem náhle dosáhnuvším v propast bezedna a již padati se jal do tmy a vzboření noci, jež pro jeho tělo rozpjala neobsáhlou, strašnou náruč za kvílení a jeku jakési příšernosti mystické. Za říčení, jakoby rozpadal se svět a temnoty ohromivě se rozestupovaly, se to událo, a věru jako by to bylo dobrovolné hynutí, neboť dne ani hodiny nepřechká pravý majestát svého pádu a tragiky svého údělu! A překotila se lípa na statek sousední, z jehož úmyslů byla jí připravena potupná zkáza. A byly-li hrůzy spuštění a zkázy věcí pozemských, byly to v té noci za přívalu, jakého nebylo pamětníků...

A když druhého dne odstraňovali lidé trosky servanosti a spousty, v úžasu pozastavující se nad vším, čeho se dočekali, byli upozorněni i jinou věcí – hle, i starý Jirouš přišel se podívat ještě naposled do stavení, odkud po půl století pobytu byl vyhnán. Ale jen jako bezděky se přišel podívat, nedobrovolnou cestou, zvrácenou lípou sem unesen, na jejíž haluzi z večera se oběsil, nemoha snést v staré malátné duši své těch časů, jichž se dočkal – a usmíval se tak hrůzně a ironicky, jak jen smrt se usmívá nad poštilostí pozemskou a jejími úklady. A hrůza bylo ze všeho toho rána a ze všech těch věcí, jež se v něm objevily. A jako by v jejich strašnosti a zkáze zosobnila se ona svrchovaná pomsta Nebes, jež nikdy neopomene se dostaviti ve svůj čas, aby odplatila za zločiny a hříchy pozemskosti.“

SAMOSTATNÝ ÚKOL



1. Jakých jazykových prostředků užívá autor, aby vylíčil pozemské hrůzy? Pokuste se charakterizovat jeho styl.

2. Najděte v textu paralelu a vysvětlete její smysl.

3. Jaký smysl má v textu smrt?

Nejvýraznější postavou českého naturalismu je živelný vypravěč Karel Matěj ČAPEK (CHOD). Poměrně pozdní debutant se ve svých prvních prózách projevil jako ironický osnovatel trapných lidských osudů, v nichž se všechna touha po velikosti a po vzletu, po seberealizaci zvrhává v grotesku. Toto autorské gesto hybatele loutkovitých postav odlišuje Čapka od naturalismu sensu stricto, s nímž jej však spojuje sociální determinismus a vášnivý materialismus, který v každém lidském citu a hnutí vidí jen pudy a chemii. Po raných povídkách a románu *V třetím dvoře* (1895) dosáhl prvního výraznějšího úspěchu románem *Kašpar Lén mstitel* (1908), v němž podal psychologickou studii titulního hrdiny, jehož úsilí o pomstění dívky, již miloval, skončí smutně tragicky. Vrcholná díla vydal Čapek v 10. letech – jde o romány *Turbina* (1916) a *Antonín Vondřejc* (1918). V prvním díle vylíčil svůj typický příběh pádu a ztroskotání, které na sebe přivolá každý, kdo se snaží vyniknout (paralelní příběh nového stroje v rodinné továrně a dcery majitele nastupující na uměleckou dráhu zpěvačky: stroj selže a zničí továrnu, zpěvačky při premiéře ztratí hlas). Antonín Vondřejc je neúspěšný básník, jehož vysoké duševní ambice jsou zašlapávány jeho bídnou a vulgární hmotnou existencí – která jedinečně ovšem může prospět druhým lidem. A tak nakonec nejvíce prospěje svým bližním svou trapnou smrtí.

Pečlivou a objektivistickou pozorovatelkou městského života je také Anna Maria TILSCHOVÁ, mladší pokračovatelka v tradici pražského románu. Její první prózy vycházejí až za první světové války. První vrchol jejího díla představuje diptych *Stará rodina* (1916) a *Synové* (1918), široce sledující mravní i hmotný rozklad tradiční pražské patricijské rodiny, zejména na jejich posledních výhoncích, synech, kteří nedokážou najít platný postoj k životu, nedokážou překonat neplodný egocentrismus.

Na populární a čtenářsky atraktivní salónní romány z vyšší společnosti se zaměřil po svých raných naturalisticky podbarvených povídkách z prostředí drobných pražských úředníků a obchodníků Václav HLADÍK (např. *Evžen Voldan*, 1905).

Realistické a naturalistické tendence zasáhly i regionální autory na Moravě. Josef MERHAUT je autorem povídek a románů situovaných do soudobého Brna. Vrcholné dílo jeho povídkářského umění je soubor *Černá pole* (1897); Merhautovy povídky zobrazují osudy lidí determinovaných svým původem i prostředím, soustřeďují se na vykreslení brněnského života konce století s jeho problémy národnostními i sociálními, vyznívají vesměs pesimisticky a fatalisticky. O pozitivní obrat k aktivnějším hrdinům nacházejícím smysl života v křesťanské víře nebo v uvědoměném češtví se pokusil ve svých románech, např. ve *Vranově* (1906). Amálie Vrbová píšící pod pseudonymem Jiří SUMÍN začínala realistickou prózou z venkovského prostředí, ale posléze pronikly do jejího díla prvky naturalistické (zejm. společenský a biologický determinismus), např. v povídkách *Úskalím* (1900) nebo románu *Zrádné proudy* (1904) o vzestupu a pádu mlynářského rodu. Sumín těžší vesměs z

autopsie, často využívá autobiografické prvky a své prózy situuje na střední Moravu, kde celý život prozatérka žila v jen minimálním kontaktu s kulturními centry.

KONTROLNÍ OTÁZKA



4. Pokuste se vyjádřit vztah mezi naturalismem a impresionismem. Co tyto tendence sblíží a co je naopak odlišuje? Jak mohou fungovat v rámci jednoho díla?

5. Jakou pozici měla naturalistická próza v české literatuře 10. let? Nahlédněte do literatury a zjistěte, jak se vyvíjela tvorba hlavních představitelů tohoto proudu v 10. a 20. letech.

4.3 Protinaturalistická reakce (secesní próza)

Symbolismus, který se výrazně projevil v poezii, ovlivnil prózu jen málo, vesměs se jeho vliv prostupuje s vlivem naturalismu (Šlejhar) nebo impresionismu (Svobodová). Nejvýraznější podobu modernistické prózy ovlivněné symbolismem představuje tvorba Jiřího Karáska ze Lvovic (viz výše). V próze přelomu století lze hovořit o syntetizujících tendencích, které využívají postupů různých směrů (symbolismus, realismus, novoromantismus, impresionismus). Tak se rodí secesní próza, jejímž typickým znakem je důraz na artificialnost: stylizace jako protiklad naturalistické deskripce, projevující se nejčastěji v ornamentu jako uměle stvořeném protikladu ke skutečnosti.

Nejvýznačnější prozaičkou směřující k secesní próze již od počátku svého díla, jenž byl ovšem spíš impresionistický, byla Růžena SVOBODOVÁ. Povídkové knihy a romány z 90. let (např. Ztroskotáno, 1896; Zamotaná vlákna, 1899) ještě hodně těží z realistického smyslu pro psychologickou kresbu, jakož i pro detail a pro pozorování prostředí, do něhož jsou zasazeny příběhy žen vesměs troskotajících na cestě za naplněním života (ztroskotáním je jak přijetí tradiční, podřízené úlohy ženy, tak vzpoura proti ní, která vede hrdinky často do záhuby). V pozdějších prózách (např. povídky Marné lásky, 1906; román Milenky, 1902, zejm. přepracované vydání 1914) se popis prostředí proměňuje v zálibu pro ozdobný detail, dekorativní kulisu a artistní jazykovou metaforu, jež Svobodovou sblížovala se secesí i s dobovým úsilím o obrazný básnický jazyk. (E. Strohsová) Souběžně s tím hledá Svobodová hrdinku, která by dokázala uniknout z dobového tragického dilematu ženy tím, že naplní svůj život uměním, že bude žít krásou. Patrně nejživotnější z jejího díla je povídková kniha Černí myslivci (1908), soubor „horských románů“ lásky a vášně zasazených do divoké přírody beskydských hor a propojených mužskými postavami svůdných „myslivců“, členů družiny knížete-kněze Rudolfa.



UKÁZKA

Muž jí přinesl broskve, chladné broskve říjnové a hrozny, modré hrozny, které spávaly v bílých mlhách podzimních nocí a uchovaly jejich dech na své hebké pleti. Byly to vzácné druhy a voněly jako jasmín a med. Přinesl jí ovoce, ale nemluvil. Hleděl před sebe, a jeho černé matné oči leskly se jako v slzách.

Anna seděla u stolu proti němu, držela v obou rukou okrasná ucha cínové mísy, na níž byly položeny hrozny, a jako člověk, který všechno pochopil, zrale a beze stínu hleděla na něho.

(R. Svobodová: Marné lásky; povídka Převez, převez, převozníčku...)



ÚKOL K ZAMYŠLENÍ

Je možné na předcházející ukázce demonstrovat nějaké typické rysy secesní prózy? Jak byste charakterizovali tuto popisnou pasáž? Jak vypravěč pracuje s jednotlivými motivy?

Žačkou Růženy Svobodové byla Božena BENEŠOVÁ. Její povídkové dílo počátku století směřuje na rozdíl od Svobodové k větší epičnosti a kompoziční sevřenosti, čímž se blíží novoklasicismu. Ale její hrdinky, většinou mladé dívky na prahu života, nezkušené a nevinné, jsou podobné ve svých tragických osudech. Benešová nehledí k ideálu estetické existence jako Svobodová, ale dává svým hrdinkám plně procítit tragiku sražených ideálů (Nedobyta vítězství, 1910) a prožít deziluzi a zklamání ze světa dospělých (Kruté mládí, 1917).

Na Svobodovou navazují svým dílem zaměřeným k problematice moderní ženy také Helena MALÍŘOVÁ a Marie MAJEROVÁ (viz dále).

Na počátku století se začal významněji věnovat próze také Antonín SOVA. Pokusem o symbolistickou, téměř bezdějovou prózu jsou Lyrické vteřiny duše (1897). Převahou lyrických, disputativních a dušezpytných prvků se vyznačují také Sovovy romány, které se soustředí na duši moderního člověka, na jeho hledání vlastního místa na světě a smyslu života. Ivův román (1902) je právě takovým příběhem mladého intelektuála – problematika, podobně také Výpravy chudých (1903), kde se mladý hrdina dokáže vytrhnout ze své izolace a povýšené osamělosti a najít zázemí ve společnosti přátel, s nimiž směřuje k novým zítřkům (paralela k současné Sovově lyrice). Spíš tradičněji již postavil Sova svůj třetí monografický román Tóma Bojar (1910), subjektivizované vnímání prvních románů je nahrazeno vypravěčskou objektivizací; pasivní a zadumané a bloudící hrdiny nahradil typem silného a svědomitého jihočeského sedláka, který jde houževnatě za svým cílem – obrodou

venkova – a stává se politikem. Drobnější prózy milostné deziluze vydal Sova v povídkové knize O milkování, lásce a zradě (1909).

Především psychologem ženské duše a impresionikem krajiny se projevil svým prozaickým dílem i kritik Karel SEZIMA. Velký ohlas vzbudil dekadentně laděný román o tragickém ženském osudu, nasycený temnou erotikou, Pasiflóra (1903), jímž navázal na svou prvotinu, podobně pojatou povídku erotického bludu Kouzlo rozchodu (1898).

Dekadentně laděné jsou i první povídkové knihy Viktora DYKA, zejména Hučí jez a jiné prózy (1903); jde o příběhy trpké životní deziluze, zklamání, jež plyne ze srážky snu, ideálu s krutou realitou. Pro tyto povídky je typické soustředění na vnitřní život hrdinů, na jeho proměny a otřesy. Oproti těmto povídkám jsou Dykovy romány z počátku století umělecky méně zvládnuté, jsou kompozičně roztržité, ale na druhou stranu nabitě atmosférou konce století, jeho politických problémů, národnostních bouří a hledání orientace. Z plánovaného cyklu „studentských románů“ Akta působnosti Čertova kopyta vydal autor pouze dva díly: Konec Hackenschmidův (1905) a dějově jej předcházející Prosinec (1906). Romány s vyhocenou tendencí komentují politickou situaci především s protirealistickým ostnem (v jedné postavě je zaklíčován Masaryk).

KONTROLNÍ OTÁZKA



6. Jaké jsou charakteristické rysy secese v literatuře? Nahlédněte do literatury a pokuste se charakterizovat vztah výtvarné secese a secese literární.

7. Jaké paralely lze spatřovat mezi prozaickým dílem A. Sovy a V. Dyka. Pokud nedokážete odpovědět přímo, nahlédněte do literatury, popř. si některé povídky přečtěte.

SAMOSTATNÝ ÚKOL



Přečtěte si některou povídku R. Svobodové nebo B. Benešové a charakterizujte jejich tvůrčí metodu.

4.4 Próza vitalistická, buřičská i raně expresionistická

Paralelu k „buřičské“ lyrice představovala próza autorů spojených s anarchistickým hnutím, jež vyslovovala mnohdy podobné myšlenky a představy o životě.

Nejvýznačnějším prozaikem je zde ovšem Fráňa ŠRÁMEK, jehož prózy mají výrazně impresionistický charakter: dějovost je oslabena ve prospěch lyrických dojmů a vjemů.

Rané povídky, posléze sebrané do knihy *Prvních jednadvacet* (1928) jsou povídkami milostného vzplanutí a erotické deziluze. Prvním Šrámkovým románem je *Stříbrný vítr* (1910), známý příběh dospívání Jeníka Ratkina, podaný jako volný sled epizod sledující klíčové konflikty a mezníky, jimiž prochází dospívající mladík; klíčové je zde nahlédnutí do hrdinova vnitřního světa, jehož prizmatem nahlížíme na celou skutečnost. Román je oslavou mladistvé touhy po svobodě. Pesimističtější a rezignovanější vyznívá další autorův román *Křížovatky* (1913), příběh deziluze a životní tragiky mladých milenců, podaný stejně jako předchozí prózy v impresionisticky „rozloženém“ aranžmá.

Podobně jako *Stříbrný vítr* je pokusem o generační román próza Jiřího MAHENA *Kamarádi svobody* (1909), příběh dozrávání pěti přátel, jejich iluzí i zklamání, jejich večného rozpolcení mezi klad a zápor, mezi životní radost a skepsi. Kompozičně je text impresionisticky rozbitý, na rozdíl od Šrámka však nepůsobí integrační síla lyrických pasáží. Také nepřilíš zvládnutým pokusem o generační román je *Potulný národ* (posmrtně 1928) Františka GELLNERA.

O zúctování s anarchismem se pokusila také prozaička Marie MAJEROVÁ v rozsáhlém románu *Náměstí republiky* (1914), v němž je ústřední tragický příběh deziulze ruského emigranta v Paříži, neustále toužícího po proměně společnosti a neustále také v této touze zklamávaného a zrazovaného. S odstupem zde autorka nahlédla bezvýchodnost anarchistické vzpoury proti společnosti. V době vydání tohoto románu však již měla za sebou několik vydaných knih. Její povídky o ženských osudech plných tragických zklamání z neuskutečnitelných snů a představ (*Plané milování*, 1911) a také prózy usilující dát novou podobu české sociální próze z dělnického prostředí (*Povídky z pekla a jiné*, 1907) doplnil již v roce 1907 také pokus o román *Panenství*, opět především deziluzivní příběh mladé služky ve velkoměstě.

Poněkud jinam směřovala raná próza Ivana OLBRACHTA. Jejími hrdiny jsou lidé na okraji společnosti, problémoví jedinci žijící svou svobodu mimo společenské konvence – *O zlých samotářích* (1913). První Olbrachtův román *Žalář nejtemnější* (1916) je prózou o lidském osamění a sobectví, jiná varianta na postavy „zlých samotářů“; zde však již nechává autor svého hrdinu, osleplého policejního komisaře, dojít k pozitivnímu obratu v práci pro jiné.

Podobní hrdinové se vyskytují také v prózách předčasně zemřelého Josefa UHRA *Kapitoly o lidech kočovných a jiná próza* (1905). Jde o obrázky ze života chudáků a o jejich touze po lepším životě.

Humoresku a satiru na spořádanou společnost pěstoval velký mystifikátor Jaroslav HAŠEK. Jeho povídky, črty a fejetony byly publikovány v četných časopisech, v nichž působil jako redaktor, a před válkou začaly také vycházet v knižních souborech (např. *Trampoty pana Tenkráta*, 1912; *Můj obchod se psy a jiné humoresky*, 1915). V roce 1912 se objevuje postava dobrého vojáka Švejka v knize *Dobrý voják Švejk a jiné podivné historky*, zatím je však Švejk spíš typem humorné postavičky, na níž autor baví groteskními příběhy z vojenského prostředí; pozdější satirický hrot v Haškově díle absentuje.

Jindřich Chaloupecký zařadil Haška mezi české expresionisty. Zdůraznil tak prvky, které spojují Haška s autory, v jejichž díle vyslovuje subjekt zjitřeně svou hrůzu se skutečností, ba vykřikuje ztrátu jistot v chaotickém světě bez řádu. Do raného expresionismu můžeme řadit Ladislava Klímu, Jakuba Demla a Richarda Weinera.

Ladislav KLÍMA byl svérázný filozof, žák Nietzsche, překonávající svého mistra v radikálním nihilismu a egodeismu. Kromě filozofických traktátů (*Svět jako vědomí a nic*, 1904) pěstoval Klíma svébytnou filozofickou prózu, jež z velké části zůstávala v rukopise a vycházela až přičiněním přátel nepraktického filozofa ve 20. a 30. letech (viz oporu *Dějin české literatury III/2*).

Jakub DEML, někdejší sympatizant katolické moderny, je dalším samorostem české literatury, jenž uniká jasnému zařazení. Jeho předválečná próza je expresionisticky rozpolcená. Na linii francouzského expresionismu srdce navazují Demlovy básně v próze *Moji přátelé* (1913), důvěrné rozhovory s květinami a stromy, využívající řetězení metafor k oslavě života a přírody. V této linii je napsána i delší báseň v próze *Miriam* (1916). Druhou linii představují prózy navazující spíše na německý expresionismus existenciálního děsu. Jde o dvě delší prózy *Hrad smrti* (1912) a *Tanec smrti* (1914), snové vize konfrontace se smrtí ve vší konkrétnosti, tajemné ve své nedořečenosti a rozplývavostí hranic mezi skutečným a neskutečným a temné ve své obraznosti.

UKÁZKA



BLATOUCU, příteli včel, služebnic oltáře, bez tebe bych nerozuměl Proroctví, jež dí: Máslo a med jísti bude, aby uměl zahrnouti zlé a vyvoliti dobré. Na místech, která nevysychají, když všichni tvoji bratři a sestry hynou žízní, blyskotá kalich tvůj hlubokým leskem zlata jako kalich mešní o Božím těle, a člověk se chvěje, že tvoje poupata každým okamžikem mohou rozpuknout a že se při tom stane veliké zjevení Krásy.

DIVIZNO, kněžno, lid je ti vděčen, že jsi opět zavítala na svoje venkovské sídlo.

(J. Deml: *Moji přátelé*)

SAMOSTATNÝ ÚKOL



1. Charakterizujte obraznost Demlových básní v próze.
2. Vypovídá zde něco, že je autorem katolický kněz? Lze zde vypořádat nějakou souvislost s křesťanskou literaturou?

Richard WEINER souvisí svým raným dílem se snahami předválečné moderny. Kromě vitalistické poezie (např. *Usměvavé odříkání*, 1914) vydává před válkou své expresionisticky podbarvené povídky vyšinuté z životního řádu; knižního vydání se dočkaly až v roce 1917 v souboru *Netečný divák a jiné prózy*.



PRŮVODCE TEXTEM

Próze na rozhraní expresionismu a kubismu, a tedy i prvním povídkovým knihám Richarda Weinera se budeme blíže věnovat v kap. 7.



KONTROLNÍ OTÁZKA

8. Vymezte charakter generačního románu.
 9. Které žánry lze považovat za nejproduktivnější v rámci skupiny tzv. anarchistických buřičů?
-



SHRNUTÍ KAPITOLY

Próza přelomu století je stylově značně rozrůzněná. Významný proud, jenž je na svém vrcholu, představuje realismus (F. X. Svoboda, M. A. Šimáček ad.), jenž se nejčastěji soustředí na sociální kresbu, často i v rozsáhlejších freskách. Neostré jsou hranice realismu a naturalismu, jenž se snaží vykládat člověka z jeho prostředí a jako produkt pudů a vášní; jde zejména o K. M. Čapka Choda a A. M. Tilschovou. Mezi naturalistickým detailem a symbolistickou vizí se pohybuje K. J. Šlejhar. Reakci proti realisticko-naturalistické tvorbě představuje próza ovlivněná modernistickými proudy, která směřuje k secesní syntetičnosti (R. Svobodová, A. Sova). Kolem roku 1910 se v próze objevují prvky expresionistické (Hašek, Deml).



ODPOVĚDI

1. Je to soustředění na obraz malého člověka, ideologická disputativnost a kronikářství.
2. Hranice je velmi neostrá, jako hlavní dělidlo lze chápat determinismus naturalistického románu.
3. Hlavní souvislost lze spatřovat ve snaze zobrazit všední život chudých vrstev, zejména z městské periferie.
4. Výrazným spojníkem naturalismu a impresionismu je důraz na smyslové poznání, na „povrch věcí“; co je odlišuje, je na jedné straně metodičnost, až kvazivědeckost naturalismu oproti náladovosti impresionismu.

5. V 10. letech vrcholilo díla K. M. Čapka-Choda a zároveň se objevili noví autoři naturalistické observance (Tilschová, Martínek) – naturalismus tak zůstává výraznou součástí české literatury, ale zároveň se ze strany literární kritiky odkazován již do minulosti, chápán jako překonaná etapa.

6. Dekorativnost, plošnost, popisnost, oslabená dějovost, sblížení s výtvarným uměním.

7. Oba začínají drobnými prózami impresionistickými, u obou mají jejich romány silně ideový charakter a konečně oba v 10. letech vydávají novely ukázněné stavby.

8. Generační román sleduje vývoj, zrání hrdiny/hrdinů, které není individuální, ale má obecnější platnost.

9. Drobnou povídku a generační román.

5 DRAMA NA PŘELOMU STOLETÍ



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Hlavní proud českého dramatu 90. let představovala realistická dramatika, která se prozrazuje od 80. let jen těžce proti tradičnímu dramatu vysokého koturnu. Symbolistické prvky a prvky impresionistické, především snaha zachytit nálady a lyrické dojmy na jevišti, začaly do dramatu pronikat v 90. letech 19. století. Drama zůstává nejméně formováno novými uměleckými tendencemi konce 19. i počátku 20. století.



CÍLE KAPITOLY

- pojmenovat diverzifikaci dramatické tvorby
 - charakterizovat hlavní tendence a jejich nejvýznamnější představitele
 - určit místo dramatu vzhledem k ostatním literárním druhům
-



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

2 hodiny



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Realistické drama, symbolistické drama, impresionistické drama, J. Kvapil, J. Hilbert, F. Šrámek

5.1 Realistická dramatika

Vedle dramatiků starší generace (Jirásek, Šubert) se na ní podíleli i mladší autoři realistického směru. Realistické drama se snaží na jeviště přinést výřez ze života, hodnověrný obraz většinou chudších vrstev společnosti.

Dobově významné bylo drama Matěje A. ŠIMÁČKA Svět malých lidí (1890), situované námětově do autorovy oblíbené oblasti cukrovarnického průmyslu a tematizující mravní otázky chudého dělnického života. Novost této hry spočívala především v tom, že na jeviště bylo uvedeno zcela nové prostředí, což vyvolalo rozsáhlou diskusi v tehdejší kulturní společnosti. Ve svých dalších hrách se soustředil především na problémy jedince a jeho vztah ke společnosti, např. přerod dívky v lepšího člověka ztvárnil ve hře Jiný vzduch (1894). Tento typ dramatu, námětově často vycházející z vlastních próz, tvoří Šimáček i na počátku 20. století.

Gabriela PREISSOVÁ zaujala především dvěma dramaty z přelomu 80. a 90. let, položenými do venkovského prostředí. Její Gazdina roba (1889) i Její pastorkyňa (1890) jsou především dramaty mladých žen, jejich osudových okamžiků a touhy po osobním štěstí, jež naráží na společenské předsudky a normy.

Z podobného prostředí čerpá a podobnou hrdinku staví do svého středu také hra Aloise a Viléma MRŠTÍKOVÝCH Maryša (1894), známý příběh nešťastného manželství a jeho tragického vyústění, odehrávající se na slovácké vsi. Kvality tohoto dramatu již v dalších svých dílech autoři nedosáhli.

UKÁZKA



Francek: (Odrhne se od rekrutů a směle jde k Lízalovým dveřím; v síni rekruti se loučí s Maryšou.)
Lízal: (Přeruší hovor se sousedy, postoupí dopředu a nastaví Francekovi do cesty hůl.) Holá! Kam? Jeviště rázem zcela utichne.
Francek: (Zaražen neodpovídá. Vzpamatuje se – vlídně.) K vám, pane radní. Rozlóčit se s Maryšó...
Lízal: (Hůlkou jej vrací.) Nikam, nikam! Obrat' se a di po svéch!
Francek: No, snad promlovit s ňó móžu?
Lízal: Promluv si se sobě rovném. Maryša pro tebe néni. (Na prahu Lízalka strká Maryšu do síně a zavírá dveře.)
Francek: Ať je, nebo néni. – Nikdo vám o ňu neříká –
Lízal: (Hůlkou jej strká zpět.) Povídám, jdi po svéch! Tam nemáš co dělat –
Francek: A co pořád s tó hůčičkó. (Vyrve ji a smýkne jí ke dveřím.)
Lízal: To – to (Rozčilením nemůže mluvit.) ta – táhni!

V davu smích, pak hluk.

Horačka: (Příbelhá se k Francekovi a rukou mu hmatá po prsou.) Františku, Františku, pěkně ti prosím –
Francek: (Jemně ji odstrčí za sebe.) Já vím, co ti dva tady buntujó! (Ukazuje na Vávru a Lízala.)
Ale – no! – Nechat' je, stréčku, po vašem; já vám v cestě stát nebudu. Dyž mě vzali na vojnu, vzali, ať su tam. Ale za tři léta mě pustijó a potom (hrozí prstem) běda vám – kocóři oba dva – bude-li po vašem...



SAMOSTATNÝ ÚKOL

Jedna z podstatných scén Maryši se týká dohadování sňatku mezi Maryšinyým otcem (Lízal) a Vávrou.

1. Vyložte funkci nářečních prvků v jazyce postav.
2. Jakým způsobem jsou tematizovány sociální rozdíly a jaký význam mají pro konstrukci dramatické situace?

Oproti těmto autorům věnoval František X. SVOBODA svou pozornost také komediím, jež byly ve své době (a i dlouho poté) velmi populární. Lze z nich zmínit např. Dědečku, dědečku (1897) nebo Čekanky (1900). Ve svých vážných hrách se snažil Svoboda o proniknutí do psychologie jedince a jeho střetu se společností, čímž se jeho drama – ve své drobnokresebné tendenci poplatné žánrovému realismu – sblíží s dramatem např. Hilbertovým. Nejvýznačnější je Olga Rubešová (1902), kde je námětem ztroskotání ženy neschopné se přizpůsobit tradiční roli ve společnosti.

5.2 Symbolismus a impresionismus v dramatu

Impresionistické prvky, především snaha zachytit nálady a lyrické dojmy na jevišti, začaly do dramatu pronikat v 90. letech 19. století. V impresionistickém dramatu je oslabena akce ve prospěch evokace určité atmosféry.

O alegorické (symbolistické) drama na pohádkovém půdoryse se s využitím lyrických evokací pokusil ve svém nejúspěšnějším dramatu Princezna Pampeliška (1897) Jaroslav KVAPIL. Je to hra, jež prostřednictvím pohádkového děje vypovídá o lidské touze po svobodě a štěstí. Více k impresionistickému pojetí dramatu se posunul Kvapil v Oblacích (1903), čechovovském příběhu mladého seminaristy, jenž zatouží pod vlivem láky k herečce po svobodném životě. Ve hře jsou důležité nálady korespondující s proměnami nitra postav. Jaroslav Kvapil je také nejvýznamnějším divadelním režisérem počátku století, vnáší do svých inscenací secesní vlivy.



PRŮVODCE TEXTEM

Dekadentně orientované drama symbolistické náznakovosti a psychologického ponoru psali Jaroslav MARIA a Jiří KARÁSEK ZE LVOVIC (o tom byla již řeč v kap. 2).

Nejvýznamnějším představitelem dramatiky ovlivněné modernistickými směry byl Jaroslav HILBERT, v jehož díle je určující vliv norského dramatika Henrika Ibsena v soustředění na niterný (psychologický) konflikt a mravní problémy moderního člověka. Hilbert se prosadil dramatem *Vina* (1896), pokusem o moderní tragédii na klasickém půdoryse (dramatické jednoty), v němž je ústřední niterné drama svedené mladé ženy, jež svou dávnou „vinu“ nedokáže smýt jinak než zoufalou sebevraždou. Opět především psychologicky je založena tragédie *O Boha* (1898, po cenzurním zásahu hráno až 1905 jako *Pěst*), drama souboje prosté ženy s metafyzickými silami o rodinné štěstí. Na počátku 20. století se Hilbert obrátil k dramatům silných osobností, jež jdou za svým velkým cílem navzdory svému malému a nepřejícimu okolí, zejména v historických hrách *Falkenštejn* (1903) nebo *Kolumbus* (1915).

Dobově významná byla také symbolistická dramata Viktora DYKA. Prvním úspěchem bylo historické drama *Posel* (1907) situované do období třicetileté války a prostoupené kritikou česko-bratrské pasivity (neodpírání zlému), jež se ukáže jako tragická nejen pro otce, jehož mladá dcera odchází s nepřátelským císařským poslem, ale pro celý národ. Za vrchol Dykova dramatického díla bývá považováno *Zmoudření Dona Quijota* (1913), námětově čerpající ze známého Cervantesova díla a tradičně dykovsky exponující problém střetu ideálu a reality, jenž ústí až do tragédie titulního hrdiny. Podobu hry symbolů má také *Veliký Mág* (1915), jehož dramatický děj se odehrává v horečném snu mladého malíře. Mladý hrdina nedokáže ani ve snu zabít dívku, o jejíž zradě se přesvědčil, a tím je zachráněn i pro skutečný život. Dykova ironie je tu postavena vlastně na hlavu: hrdina není schopen vykonat pomstu ani tehdy, když má všechnu moc, skutečné lidství se prosadí i v této nesmyslné situaci (M. Obst).

Oproti Dykovým lakonickým dialogům, vypointovaným až do podoby aforismů, jeho úsečnému a náznakovitému stylu představuje jinou podobu symbolistické dramatiky *Faethón* (1916) Otakara THEERA. Širokodechý volný verš je zde použit v dramatu s antickým námětem o vzpouře proti bohům, jež je oslavou lidského hrdinského činu jako takového.

V témže roce jako *Theerův Faethón* vyšla i hra Stanislava LOMA *Mojžíš* (1916), ve válečné situaci jednoznačná alegorie nutnosti národní jednoty, využívající biblického příběhu o cestě do země zaslíbené.

Vrchol impresionistické dramatiky představuje dramatické dílo Fráni ŠRÁMKA. V roce 1915 mělo premiéru jeho *Léto*, hra odehrávající se uprostřed léta na venkově a tematizující stejné otázky jako autorova próza: citové a erotické problémy mladého člověka a jeho úsilí nalézt své místo na světě. Ve Šrámkově dramatu je důležitá atmosféra prázdninové pohody, která ovlivňuje jednání hlavních postav; to důležité se zde děje jakoby za slovy, která jednotliví aktéři promlouvají. *Léto* je považováno za oslavu mládí a jeho životních pudů a tuh.

Šrámkův vrstevník Jiří MAHEN byl ve své rozsáhlé dramatické tvorbě méně úspěšný. První větší drama je *Janošík* (1910), čerpající ze slovenské mytologické pověsti a vytváře-

jící typ „spravedlivého“ hrdiny bouřícího se proti společenským zlořádům a útlaku. Podobného hrdinu představil Mahen také ve své hře Mrtvé moře (1918), kde je jím evangelík bojující o svobodu pro víru otců a proti pánům v době Marie Terezie. Jiný typ hry, více podobný Šrámkovi, je impresionistická komedie Ulička odvahy (1917), oslavující erotickou touhu a okouzlení, ale i prostý šťastný život.



KONTROLNÍ OTÁZKA

1. Vyložte povahu symbolistického a impresionistického dramatu a vysvětlete rozdíl mezi nimi.
2. Je hranice mezi dramatem ovlivněným moderními směry a dramatem realistickým ostrá? Uveďte příklady dramát, která se pokoušejí syntetizovat realistickou dramaturgiu s moderními vlivy.
3. Porovnejte symbolistické drama Dykovo a Theerovo.
4. Pokuste se vysledovat souvislost mezi Šrámkovými dramaty a jeho prózami.



SHRNUTÍ KAPITOLY

Vedle širokého proudu realistické dramaturgie ovlivňují drama na konci 19. a na počátku 20. století moderní proudy, zejména ibsenovské psychologické drama (Hilbert), symbolismus, jenž pomáhá vzniku dramatu alegorickému či dramatu nápovědi a symbolů, a impresionismus, jenž ovlivňuje zejména drama počátku 20. století a vede ke zdůraznění nálady či atmosféry na úkor dramatické akce. Drama ovšem stále představuje vedle prózy a poezie co do uměleckých hodnot nejméně plodnou sféru moderní literatury.



ODPOVĚDI

1. Oba typy rezignují na dějovost a konkrétnost, ale zatímco v impresionistickém dramatu jde o nálady, v symbolistickém dramatu mívají postavy a události alegorický charakter a odkazují k „hlubší“ pravdě.
2. Ne, lze to pozorovat třeba na některých dramatech F. X. Svobody.
3. Dykovo drama je založeno na vypointovaných dialozích, na úsečných promluvách, paradoxech, Theerovo je rétoričtější, navíc veršované.
4. Jak v próze, tak v dramatu jde o lyrickou evokaci problémů a osudů mladého hrdiny.

6 NA ÚSVITĚ AVANTGARD



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Krátce před první světovou válkou pronikají do českého umění vlivy prvních evropských avantgard (kubismu, futurismu, expresionismu). Mnohem výrazněji se sice projevují ve výtvarném umění, ale mají své projevy i v literatuře, kde se jimi inspirují především autoři mladé generace, vstupující na přelomu prvního a druhého desetiletí do literatury. Manifestačním vystoupením je zde Almanach na rok 1914, ukazující výrazně, že nejpatrnějším výtvězkem programových diskusí je zápas o novou veršovou techniku.



CÍLE KAPITOLY

- odlišit klasickou modernu od předválečných tendencí
 - pojmenovat hlavní programové rysy předválečné moderny
 - charakterizovat nejvýznamnější projevy předválečné moderny
-



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

2 hodiny



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Novoklasicismus, verslibrismus, předválečná moderna, kubismus, expresionismus, civilismus, Almanach na rok 1914

6.1 Novoklasicismus

V literatuře na přelomu prvních dvou desetiletí 20. století lze pozorovat výrazné směřování k tradici, k nadosobním hodnotám a s tím související snahy o obnovu literatury z klasických zdrojů. Tak se částečně pod vlivem obdobného směřování v literatuře německé a francouzské začíná formovat novoklasicismus. V dobovém kontextu byl novoklasicismus

vnímán jako účinná reakce na uvolnění formy (E. Štědroňová), jež představoval zejména impresionismus. Novoklasicismus nepředstavoval vyhraněný umělecký směr, ale spíš soubor různých snah a projevů směřujících k obnovení klasičnosti v umění.

Štědroňová rozlišuje tři podoby nového klasicismu. 1) V okruhu kolem Moderní revue, zejména u M. Martena se objevuje vliv P. Claudela a francouzského tradicionalismu. 2) F. X. Šalda je zaujat myšlenkami P. Ernsta a jeho teorií tragédie; obdobu svého příklonu k umělecké kázni a tradici hledá také u M. Barrése. 3) Mladí literáti si berou ze směřování k novoklasicismu zejména důraz na utvořenost díla a amimetické vidění.

Vliv novoklasicismu se projevil především v dramatu a drobné próze. V dramatu byl spojen s úsilím o absolutní drama v podstatě na klasickém půdoryse (dramatické jednoty, odpsychologizování, osudovost), zejména s úsilím o tragédii. V próze působily jako vzory především italská renesanční novela (Boccaccio, Bandello) a také orientální pohádky (Pohádky tisíce a jedné noci). Projevy novoklasicismu v próze jsou úsilí o čistou epičnost bez lyrizací a psychologizace, o symboličnost výpovědi vůči životní realitě; projevuje se to zejména využíváním historických či „mimočasových“ námětů a důrazem na nemimetické zobrazení.

O novoklasicistické drama se v českém prostředí pokoušel zejména František LANGER. Jeho Svatý Václav (1912) je typem vznošené tragédie, v níž je upozaděn historický kontext příběhu mučednické smrti Václavovy ve prospěch obecně lidské pasivní tragiky. Miliony (1915) jsou pak pokusem o komedii, v níž v souladu s myšlenkami P. Ernsta hrají roli osudové síly peníze.

V novoklasicistické povídce se rovněž uplatnil Langer některými povídkami shrnutými do svazků Zlatá Venuše (1910) a Snílci a vrahové (1921); jsou to soubory stylově různorodé – od povídek secesně dekorativních a artistních až po texty expresionistické. Jádro ovšem tvoří prózy ovlivněné novoklasicismem. Podobně je to s ranými prózami bratří ČAPKŮ. Výbor z prvotin vyšel až v roce 1918 pod titulem Krakonošova zahrada; obsahuje různé drobné texty povahy ještě secesní, byť jsou zde již stylové postupy secese využívány mnohdy ironicky. Některé prózy charakteristicky novoklasicistické přinesla knihy Zářivé hlubiny a jiné prózy (1916), ale titulní povídka již naznačuje jiné směřování obou autorů od roku 1912.

Ze starších autorů měl novoklasicismus vliv na F. X. ŠALDU (Dřevoryty staré a nové), Boženu BENEŠOVOU (viz výše), Růženu SVOBODOVOU (viz výše). Mezi nejvýznamnější texty ovlivněné novoklasicismem náleží novela Antonína SOVY Pankrác Budecius, kantor (1916), oproti dřívějším románům Sovovým výrazově sevřená, soustředěná na lidský osud titulního hrdiny, jihočeského muzikanta v období rokoka. Vrcholem prozaického díla Viktora DYKA je novela Krysař (1915), lakonickým stylem převyprávěná středověká legenda o městě Hameln a krysařovi, který z pomsty zavede všechny obyvatele do propasti. V Dykově novele zkáza Hameln přežijí jen prostoduchý rybář a nemluvně, jež je příslibem nového začátku. Ačkoliv novoklasicismus pěstoval především drobné prozaické útvary,

ovlivnily jeho zásady i román Jaroslava HILBERTA, vzniklý v období jeho rozchodu s Národním divadlem, Rytíř Kura (1910).



KONTROLNÍ OTÁZKA

Charakterizujte stylové tendence novoklasicismu a souhrnně vyložte jejich vliv na českou drobnou prózu počátku 20. století.

6.2 Úsilí o novou modernost

Během roku 1912 se mladá generace, která nejvíc charakteristicky ve svém díle realizovala výzvy novoklasicismu, začala od tohoto směru odklánět a budovat svou koncepci nové modernosti jinak. Velký vliv zde měly soudobé proměny výtvarného umění, zejména kubismus.

Význačný vliv má také filozofie H. Bergsona. Z ní se rodí představa o překonání dualismu člověka a světa, subjektu a objektu. Je opuštěna představa tvůrce jako génia stojícího mimo společnost, ve sporu se světem. Umění už nemá být „hodem božím“, ale civilní činností (básník jako občan). Subjekt nepoměřuje vše sám sebou, neutíká se před světem do sebe, do svých vysněných světů ani se neuchyluje ke vzpurnému gestu odporu ke světu; naopak rozpouští se ve světě, je sám sebou tak, že setrvává u objektu. Tak předválečná moderna provádí revizi individualismu konce století.

Důsledkem přesunutí pozornosti ze subjektu na objekt a reakcí na dekadentní vyzdvihování snu a vize proti skutečnosti, ale také na klasicizující koncepce látkové hierarchie a konečnosti látkové oblasti umění je důraz na poznávací charakter umění vůči skutečnosti. Toto poznávání je přitom v protikladu k realismu a naturalismu myšleno zásadně amimeticky, jako tvorba nové skutečnosti – umělecké formy, jež má své vlastní zákony a nemůže být napodobením skutečnosti přírodní (zde je výrazný vliv kubismu). Tak se rodí modernistická experimentace, ať v poezii, ať v próze, jež se často projevuje ztrátou jednotící perspektivy a určitým mnohohlasím (střídání vyprávěcích hlasů i stylů, polytematická poezie). Nová moderna, ovlivněna nebývalým rozvojem techniky a lidské civilizace vůbec přichází s představou života jako dynamického proudu, jako života dne, právě současného, živého (oproti životu – symbolu v novoklasicismu). Tento moderní život (v představě moderního ateistického duchovna) je chápán jako sám zdroj proměn umění. Aktuálnost a současnost umění je vnímána jako předost a zásluha uměleckého díla.

Přiklonění k současnosti znamená také popření tradice jakožto kompaktního útvaru, na který by se dalo navazovat. S tím souvisí negace izolacionistického konceptu národního umění a začlenění českého umění do širokého proudu umění evropského.

Nová modernost se projevila nejvýrazněji v poezii, méně již v próze, jen zcela okrajově zasáhla v 10. letech drama. Avšak výtěžky cesty za novou moderností nejsou příliš hojné, zejména v důsledku první světové války, která již v roce 1914 zásadním způsobem znemožnila teprve počínající rozvoj nového konceptu.

V próze tak předválečnou modernu reprezentují především jednotlivé drobné prózy, vesměs sebrané knižně až se zpožděním po svém časopiseckém otisku. U Františka LANGERA jsou prózy kubo-expresionistické faktury obsaženy v souboru Snílci a vrahové (např. Tančila). Rovněž u bratří ČAPKŮ je v souboru Zářivé hlubiny a jiné prózy titulní próza ovlivněna kubismem: střídají se zde nejen vypravěči, ale i styly, jimiž je vyprávěno o katastrofě lodi Oceaniku. Některé další prózy z předválečného období jsou pak také obsaženy v samostatných prvotinách Karla ČAPKA (Boží muka, 1917, např. „kubistická“ pov. Utkvení času) a Josefa ČAPKA (Lelio, 1917, titulní „expresionistická“ povídka). Do tohoto proudu náleží také některé povídky Richarda WEINERA obsažené v knize Netečný divák a jiné prózy (1918). O všech těchto knihách viz oporu Dějin české literatury III/2.

ÚKOL K ZAMYŠLENÍ



Porovnejte modernismus desátých let s koncepcemi moderny konce století. Zaměřte se na pojetí tvorby, tvůrčího individua a chápání života.

6.3 Volný verš a poezie předválečné moderny

Básníci, kteří byli považováni za nové mládí, vystoupili poprvé v březnu 1913 na recitačním večeru časopisu Snaha. Úvodní slovo k večeru měl Otokar Theer, který za charakteristický rys nové poezie označil volný verš a dynamismus odvozený od francouzského filozofa Bergsona (jeho élan vital). Ačkoliv v dalším byly vedeny polemiky o volný verš, stal se tento útvar charakteristický i pro básně zařazené do Almanachu na rok 1914 – s jedinou výjimkou (J. z Wojkowicz). Zatímco Theer odvozuje dynamismus a verslibrismus mladé poezie především z vnitřní dynamiky lidské duše, zápasící o svůj růst a svou velikost s okolním světem, S. K. Neumann jej vidí jako korelát rytmu lidské civilizace, jejího tempa, neustálé měnivosti života, již právě volný (nebo lépe řečeno: nepravidelný) verš dokáže nejlépe obrazit, jelikož není vázán žádnými versologickými normami a tradicemi a může být osobitým vyjádřením jedinečné skutečnosti. Volný verš předválečné moderny má často velmi rozdílnou délku jednotlivých veršů, bývá i nerýmovaný, často je naplněn civilizačním patosem (a sklouzává k rétoričnosti). Nová poezie se také snaží vnést do lyriky nová témata, nové skutečnosti, dosud považované za nepoetické, otevřít verše novému lexiku.

Z účastníků Almanachu na rok 1914 se projeví jako nejvýraznější básnické individuality překvapivě autoři starší generace, debutující v 90. letech 19. století: Otokar Theer a S.

K. Neumann. Otakar THEER předjal svůj program verslibrismu již sbírkou Úzkosti a naděje (1912), kde po desetileté lyrické pauze přinesl i básně psané volným veršem nového typu, civilní aranžmá a tematizoval dualistické drama moderního člověka (smysly vs. intelekt, hmota vs. duše apod.) způsobem pro sebe typickým – zejména v podobě intelektuální poezie. Poslední Theerova básnická sbírka Všemu navzdory (1916) obsahuje básně z období těsně předválečného a z počátku války, aniž by zásadně změnila tvůrčí profil svého autora. Básnický subjekt je zde povýšen nad malichernost a malost svého okolí, buduje své dílo všemu navzdory, ve skvělé a hrdinské izolaci. Theerova volní poezie hrdého individualismu zde našla svůj poslední výraz. Vedle toho zde jsou i básně vlastenecké (Mé Čechy), reagující na válečné události.

Rovněž S. K. NEUMANN prochází po sbírce Sen o zástupu zoufajících podobně jako Theer zřejmou tvůrčí krizí, jež se v jeho tvorbě odráží příležitostnými sbírkami veršované publicistiky. Novou kvalitu představuje Kniha lesů, vod a strání (1914), vzniklá z pobytu v Bílovicích u Brna, kam se básník uchýlil po rozchodu s anarchistickým hnutím. Jsou to verše přírodní lyriky vášnivého materialisty, zobrazující přírodu jakoby bez účasti lyrického subjektu, bez filtru impresionistické dojmovosti či náladovosti; sbírka je komponována podle rytmu života přírody – od jara do zimy. Příklon k programu nové modernosti se projevil ve sbírce Nové zpěvy (1918), jež shrnuje poezii vesměs předválečnou. Jde o básně psané volným veršem, v nichž zní rytmus moderní doby (Stavba vodovodu, Chvála rotačky, Cirkus), ale i dynamismus života (Dub); jsou zde i experimentální básně pokoušející se o projekci kubistické metody do literatury (Zde, v této uličce úzké..., Touhy – první pokus o polytematickou báseň v české poezii). Je zde však i rétorická poezie polemicky zahrocená proti odpůrcům nové moderny, ukazující básníka (stejně jako fejetony z téže doby, sebrané až po válce do knihy Ať žije život!) jako vášnivého bojovníka za svou věc.

Jako pouhá epizoda se verslibristická poezie ukázala v básnickém díle Otokara FISCHERA. Nejmladší autoři v Almanachu pak psali poezii jen velmi příležitostně a knižně ji nevydávali (Karel ČAPEK, Josef KODÍČEK), nebo ji vydali až mnohem později (Stanislav HANUŠ: Housle a ruka, 1934).

Kromě básníků publikovali v Almanachu na rok 1914 také Josef ČAPEK drobné kubistické prózy, Václav ŠTĚPÁN a Vlastislav HOFMAN teoretické studie a Arne NOVÁK fiktivní dialog Karla IV. s Petrarkou.



UKÁZKA

S. K. Neumann: Skřivan

Mezi nebem a zemí, mezi nebem a zemí
bode, pilko pracující tak časně,
abys vyřezala stříbrnými zoubky
otvor do vzduchu pro moje nové básně!

Drátky kovové, tenké, lesklé

z melodie tvé horlivosti řítí se na mě,
spoutávají mne a žhavými drápky
prsa chytají mi, hlavu i rámě.

Celé tělo hoří mi v studené jitrní lázni.
Kůži svlékáš mi, abych, lehčí, mohl se vznésti,
abych vyplynul ze dna jako korálek plynu,
abych letěl vzhůru, k tobě, nad tebe, v štěstí.

Stříbrem tekutým, které všude se rozptýlilo,
pod oblaka, do mých vlasů, do veverčího hnízda,
v zádech slunce, na pružné plachtě světla
jaká rozkoš, jaká svoboda, jaká jízda!

SAMOSTATNÝ ÚKOL



1. Neumannova báseň Skřivan z Nových zpěvů neoslavuje moderní civilizaci, přesto jde o báseň civilistickou. Pokuste se vysvětlit proč. Zamyslete se nad metaforami, jichž je zde užito.

2. Vysvětlete funkci enumerace v básni.

3. Pokuste se báseň interpretovat; věnujte pozornost lyrickému subjektu a jeho stylizaci v básnickém textu.

SHRNUTÍ KAPITOLY



V situaci přelomu prvního a druhého desetiletí 20. století se objevují tendence negativně namířené proti estetikám impresionismu a symbolismu. Nejprve jsou to snahy novoklasicistické, které chtějí obnovit umění z klasické tradice, posléze se rozvíjí pod vlivem evropských avantgard (kubismus, futurismus, expresionismus) nová modernost. Její koncepce jsou položeny na myšlence autonomie uměleckého tvaru a na přijetí moderní civilizace (civilismus). Vzhledem k historickému vývoji se nová moderna nemohla rozvinout, ale její přístupy rezonují v dalším vývoji české literatury 20. a 30. let.

ODPOVĚDI



Pro novoklasicismus je typická čistá epičnost (vyloučení elementů popisných a lyrických, jakož i ornamentálních), racionálnost výstavby, jazyková úspornost, gnómičnost,

Na úsvitě avantgard

symboličnost na významové rovině. Těmito tendencemi ovlivnil drobnou prózu 10. let – byť stylově čistých novoklasicistních próz není mnoho.

7 EXPERIMENTY V PRÓZE DVACÁTÝCH LET

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Ve dvacátých letech roste význam prózy, která dosud byla víceméně ve stínu lyrické poezie. Souvisí to s nebývalým rozvojem prozaických žánrů, které se oplodňují z různých oblastí – od žurnalistiky po filozofický esej. Próza 20. let tak má – kromě pokračující linie prózy realisticko-naturalistické – charakter pestrého pole experimentů, z něhož vystupují texty, které se stávají klíčovou součástí českého literárního kánonu.

CÍLE KAPITOLY



- zmapovat diferenciaci v próze 20. let
 - charakterizovat nejdůležitější žánry a jejich proměny
 - interpretovat klíčová díla tohoto období
-

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



4 hodiny

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Realismus, naturalismus, žurnalistika, experiment, kuboexpresionistická próza, legionářská literatura, Jaroslav Hašek, Karel Čapek, Jaroslav Durych, Richard Weiner

7.1 Realistická a naturalistická tradice

Na rozdíl od prózy symbolistické či dekadentní se ukázala realistická linie české prózy jako velmi produktivní i po první světové válce, kdy byla realistická (popř. naturalistická) metoda postavena před nové tvůrčí výzvy.

Nejvýraznější postava české naturalistické prózy KAREL MATĚJ ČAPEK CHOD vydává ve 20. letech své poslední prózy, z nichž jsou nejvýznačnější dva romány: *Jindrové* (1921) a *Vilém Rozkoč* (1923, 2. díl pod titulem *Řešany*, 1927), oba typicky čapkovské příběhy lidí smýkaných osudem, troskotajících vlivem prostředí, z něhož rostou. Oproti *Antonínu Vondřejcovi* však *Jindrové* nekončí zahubením hlavního hrdiny, ale tím, že mladý Jindra se dokáže všemu neštěstí postavit aktivním mravním činem. Ve *Vilému Rozkoči* načrtal Čapek se svou typickou vypravěčskou živelností typ dravého proletáře deroucího se za vlastním úspěchem.

I po válce pokračuje ANNA MARIA TILSCHOVÁ ve svých analýzách úpadku měšťanských rodin (*Město*, 1919). Úsilí představit místo pasivních členů „starých rodin“ hrdinu aktivního, schopného odříznout se od prostředí rozkladu a najít smysl života se projevuje v románu *Dědicové* (1924). Mimo svůj dosavadní námětový okruh vykročila Tilschová v románu *Haldu* (1927), široké fresce bez ústředního hrdiny z válečného Ostravska zachycující sociální pohyby v pohnutých okamžicích dějin.

BOŽENA BENEŠOVÁ, bytostná povídkářka, vydala ve 20. letech dvě svá největší díla: román *Člověk* (1920), psychologický román umělce obětujícího všechno pro jiného člověka (tento etický čin má být symbolem mravní obrody celého národního kolektivu), a románovou trilogii ze světové války *Úder*, *Podzemní plameny* a *Tragická duha* (1926-1933). Zde na základě skutečného dramatického příběhu z válečného Přerova nakreslila osud mladé ženy dospívající k nezištné práci pro národ a představila opět tentýž typ hrdiny obětujícího se pro jiné.

Z mladších autorů se otázkami individualismu a jeho překonání v uvědomění si odpovědnosti vůči jiným a vůči společnosti zabýval IVAN OLBRAČT v románu rovněž zasazeném do válečného období, v *Podivném přátelství herce Jesenia* (1919), příběhu vlastně dvojnickém, proplétajícím osudy dvou protikladných osobností a ústícím po smrti egoisty a dobrodruha Veselého v přerod Jesenia v „nového člověka“.

O rozsáhlý, v podstatě kronikářský obraz Ostravska počátku 20. století se pokusil ve své románové trilogii *Černá země* VOJTĚCH MARTÍNEK. Vykreslil v něm především střetávání tradičního patriarchálního selství s postupující industrializací a s tím souvisejícími proměnami sociální struktury na rozhraní Moravy a Slezska.

Naopak v Praze se odehrávají četné romány a povídky EMILA VACHKA, žáka Čapka Choda, sklouzávajících často k rutinnímu a triviálnímu psaní. Populární byl především jeho román o drobném zlodějíčkovi z žižkovského činžáku *Bidýlko* (1927).



SAMOSTATNÝ ÚKOL

Na základě doporučené literatury (popř. také monografií o Boženě Benešové (od D. Moldanové) či A. M. Tilschové (od M. Heřmana)) vymezte typ prózy „mravní obrody“,

kteřá představuje výraznou tendenci v realistickém proudu české prózy po první světové válce.

7.2 Rozbíjení tradiční epiky

Přes svou relativní početnost byla realistická či naturalistická metoda na počátku 20. let vnímána jako neaktuální a většina nově vznikající tvorby na ni reagovala negativně, narušovala tradiční narativ a snažila se o odlišnou podobu prózy. Východiska těchto proudů byla ovšem odlišná: od žurnalistické improvizovanosti, přes impresionistickou lyričnost a kubistický rozklad skutečnosti a expresionistické deformace až po poetistickou osvobozenou obraznost.

7.2.1 PRÓZA POD VLIVEM NOVINÁŘSTVÍ

Nejsilněji zasahuje žurnalistika do vývoje poválečné prózy prostřednictvím fejetonistiky a reportáže. Spolupůsobí například při uplatnění takových prozaických útvarů jako fejetonní román, který vznikl víceméně volným epickým spojením jednotlivých novinářských čísel, ať už byla původně koncipována jako souvislý fejetonový seriál, nebo dodatečně adaptována tematickým skloubením. Vznikají i další prozaická díla, která ve větší či menší míře užívají žurnalistických forem a postupů, zejména reportáže a dokumentu, ale také politické úvahy, polemiky či pamfletu. (E. Strohsová)

Fejetonní původ mají např. románové kroniky z brněnského prostředí od RUDOLFA TĚSNOHLÍDKA. Vznikají spojením novinových útvarů, proto mají také formu série portrétů či příběhů – zejm. Kolonia Kutejsík (1922), v níž spojovacím prvkem je osud podnikatele nové vilové čtvrti. Podobně komponována je také nejznámější Těsnohlídkova próza – Liška Bystrouška (1921).

Těsnohlídkův generační druh VIKTOR DYK vydal po válce několik próz satirického charakteru, které svým charakterem navázaly na jeho generační romány z počátku století – např. Můj přítel Čehona a Prsty Habakukovy (obojí 1925).

Poněkud jiný typ prózy představují práce dalšího příslušníka této generace JAROMÍRA JOHNA; charakteristický pro ně je důraz na dokumentárnost a věcnost, jež má až podobu zvýrazněné neliterárnosti. Svě válečné povídky tohoto charakteru sebral autor především v souboru Večery na slavníku (1920). John se také snaží do prózy vkomponovávat autentické texty (a později třeba i fotografie), aby podtrhl iluzi dokumentu. Tato metoda dala vzniknout také próze Boský osud (1935, s titulem Stará láska čas. 1918), jež je hlavně „edicí“ dopisů mezi Johnovými rodiči.

Johnovy povídky ukazují, že častým tematickým okruhem „novinářské prózy“ byla první světová válka. Týká se to vzpomínkových próz S. K. NEUMANNA (Válčení civilistovo, 1925), ale především okruhu tzv. legionářské literatury a také světového románu Haškova. Mýtus legií byl jedním ze stavebních kamenů nové republiky; legionářská literatura zahrnuje velké množství více či méně beletrizovaných vzpomínek účastníků legionářských bojů, zejména v Rusku. Uměleckou hodnotu má jen menšina z nich. Povídky z ruských legií vydal FRANTIŠEK LANGER pod titulem *Železný vlk* (1920). Rovněž autorem povídek je JOSEF KOPTA, který však především napsal legionářskou trilogii o třetí rotě (*Třetí rota*, 1924; *Třetí rota na magistrále*, 1927; *Třetí rota doma*, 1934), v níž zachytil příběh československého zahraničního vojska od jeho formování po návrat do vlasti. Vojskou, politickou a občanskou existenci tohoto bratrstva posoudil Kopta z blízkosti vlastní zkušenosti i z odstupu objektivního zvažování jeho dějinné role, a to se zřetelnou snahou čelit kritikům legií zprava i zleva. (Jiří Opelík) Odlišně je pojata rozsáhlá dokumentárně nasycená pentalogie RUDOLFA MEDKA *Anabáze* (*Ohnivý drak*, *Veliké dny*, *Ostrov v bouři*, *Mohutný sen*, *Anabáze*, 1921-1927), kronika legií od předválečné situace v Čechách přes vznik vojska a jeho velké bitvy (*Zborov*, *Bachmač*) až po návrat přes Sibiř domů. Medkovi jde o to vybudovat legionářský mýtus, vyložit hrdinství legií jako vzor pro život v novém státě; tento v podstatě ideologický charakter pentalogie se odráží v četných diskusních a úvahových pasážích, jež snižují dynamičnost prózy.

Z druhé strany fronty těží HAŠKOVY *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* (1921-23, nedokončeno). Rozsáhlý román uvolněné kompozice bez ústředního příběhu je pravým opakem Medkova opusu svou antipatetičností, plebejstvím hlavního hrdiny i jeho „nehrdinskostí“. Postava Švejka se v Haškově díle objevuje již před válkou v humorných povídkách, válečný román jej však z komické postavičky přetavuje v symbol odporu proti všemu diktátu, vrchnosti a vznešeným slovům, jež jen zastírají znásilňování lidské svobody, již udržuje Švejk prostřednictvím typického humoru.



PRO ZÁJEMCE

Haškův román nevzbudil zprvu příliš pozornosti. Koncem 20. let se však jeho hrdina stal předmětem rozsáhlých diskusí. Proti Švejkovi jakožto představiteli určitého lidského typu, který by mohl být považován za typ malého českého člověka (ovšem: Švejk není realistická postava, příznačným rysem této postavy je umělecká nadsázka), se postavili někteří tradicionalisté a nacionalisté jako proti typu škodlivému pro národní morálku (V. Dyk, J. Durych, A. Novák). Naopak se Haškova hrdiny zastávali levicovní kritikové (a to i v zahraničí, 1928 byl Švejk dokonce zdramatizován v Německu). Ke sporům o Švejka se vyjádřil kritik Josef Kodíček takto: „Tento metafyzik protipatetičnosti jest něco tak původního, dosud však skrytého v podvědomí, tak dětsky pekelného, na všechny strany hrajícího, že na něm lze luštit celou národní epochu. A odtud – nikoliv z rozepří literárně uměleckých – plynou rozpory v oceňování postavy, jejíž sugesci se nelze ubránit. Švejk vyjadřuje epochu, lidový typ, spodinu lidové duše v takové síle, že spodina stává se velikostí a nejsvobodnější ironií.“

Od té doby literatura švejkovská a haškovská vůbec značně nabyla na kvantitě. Jen knižních prací je mnoho desítek, od četných vzpomínek po naratologické analýzy. Svůj podíl na této produkci má jistě i osobnost Jaroslava Haška, jehož Petr Steiner označuje za nejkontroverznější postavu moderního českého písemnictví: „bigamista, tajný homosexuál, chronický alkoholik, disciplinovaný revolucionář, intelektuální parazit, učitel vůdce mongolského lidu Suchbátara...“

Prolnutí novinářství s uměleckou prózou je charakteristické pro dílo KARLA ČAPKA. V roce 1917 vstoupil do redakce *Národních listů* a rozhodl tak do značné míry o svém budoucím díle (od r. 1921 působil až do smrti v *Lidových novinách*). První jeho román *Továrna na Absolutno* (1922) je typickou ukázkou fejetonního románu s uvolněnou stavbou, v níž se jednotlivé epizody mnohdy osamostatňují a ústřední příběh mizí. Tento útvar naplnil Čapek fantastickými motivy (vynález karburátoru produkujícího jako vedlejší produkt absolutno), širavou satirou i humorným nadhledem, ale především filozofickým posláním: proti nebezpečí ideologií a věr, velkých generalizací, je třeba se přimknout k malým věcem. *Továrna na Absolutno* je součástí oné „druhé řady“ v díle Karla Čapka, která se věnuje kritice dobových hodnotových rámců (vedle řady první, počínající *Božími muky*).

Jiné prolnutí literatury a novinářství představují Čapkovy cestopisy: *Italské listy* (1923), *Anglické listy* (1924), *Výlet do Španěl* (1929), *Obrázky z Holandska* (1932), *Cesta na sever* (1936). Vynikají především pozorovacím talentem autora, jeho schopností nabídnout netuctový a humorem okořeněný pohled na procestované země. Tím se řadí k souborům fejetonů, jež Čapek příležitostně vydával (např. *Zahradníkův rok*, 1929).

Čapkův zájem o periferní žánry vedl nejen ke knize *Marsyas* (1931), souboru studií o detektivkách, pohádkách nebo městském folklóru, ale především ke dvěma povídkovým souborům přetvářejícím žánr detektivky či soudničky: *Povídky z jedné kapsy* a *Povídky z druhé kapsy* (obojí 1929). Tímto přetvořením získávají povídky filozofický podtón a důraz je položen na toto dobrodružství ducha místo na dějové senzace. Ve své době byly často kapesní povídky odmítány pro prý přízemní humanismus a povrchní realismus a figurkaření, vymýtající vše znepokojivé a absolutní z pragmatisticky pozitivního obrazu světa (M. Rutte, R. Weiner aj.).

Konvenční humoresku pěstuje Čapkův kolega z *Lidových novin* EDUARD BASS, soustředující se na pozorování a práci s typickým detailem. Žánr reportáže ovlivnil podobu známé Bassovy práce pro mládež *Klapzubova jedenáctka* (1922). Soudničkářem a reportérem *Tribuny* a pak *Lidových novin* byl také jejich vrstevník KAREL POLÁČEK. Jeho povídky (např. *Povídky pana Kočkodana* – Poláčkův pseudonym v *Tribuně*) jsou drobnokresbami jednotlivých lidských typů či profesí, vesměs podanými s humornou nadsázkou. Satirický hrot vyznačuje Poláčkův fejetonní román *Dům na předměstí* (1928), obraz vztahů mezi nájemníkem a tyranským panem domácím.



SAMOSTATNÝ ÚKOL

Na základě dostupné literatury, zejména čapkovských monografií, jichž je již značné množství (V. Černý, A. Matuška, I. Klíma, O. Králík, F. Buriánek, B. Bradbrooková), vyložte „dvě řady“ v díle Karla Čapka a vztah mezi nimi. Sám Čapek toto rozdělení svého díla načrtl v roce 1928 v čas. Literární svět (dnes ve Spisech ve sv. O umění a kultuře III, Praha 1986).

7.2.2 DOZVUKY IMPRESIONISMU

Impresionistický rozklad románu je vůbec charakteristický pro FRÁŇU ŠRÁMKA od jeho románové prvotiny Stříbrný vítr. Třetí Šrámkův román Tělo (1919) je „apoteóza živočišnosti, provedená svítivou analýzou pudového života líbezné mladičké samičky lidské z pražského předměstí“ (A. Novák). Do erotického zraní mladé ženy krutě zasáhne válka, hatic všechno přirozeně lidské (či přirozené vůbec – pudové a živočišné).



UKÁZKA

„(...) Smluvili se proti nám. Všichni teď mají šavle. Vymyslili si válku. Proti nám, proti nám vymyslili, abychom se trápily. Abychom se tu svíjely, až na ně budeme čekat, až se budeme o ně báti. Ne, nechceme se trápiti. Chceme lásku. Nechceme válku. Chceme štěstí. Nechceme válku – – Nechod', nechod', Tyldo, kamže bys chodila? Nepustí tě k němu. A kdyby i pustili, on tě neposlechne, nevrátí se. Všichni jdou, vymyslili si válku a všichni jdou, poručili jim a všichni jdou, baby, baby! Milovaly jsme je, jak jsme je milovaly, a všichni jdou, všichni jdou, baby, milování, muži, muži, hovno...!“

Závěr románu Tělo v promluvě Máni vyjadřuje protiválečné vyznění prózy.



SAMOSTATNÝ ÚKOL

Charakterizujte typické vlastnosti impresionistické prózy, jejímž je Šrámek nejtypičtějším představitelem v české literatuře. Pokuste se vyznačit odlišnosti mezi impresionistickou a poetistickou prózou.

7.2.3 EXPRESIONISTICKÉ TENDENCE

(Kubo)expresionismus v próze se objevil už před válkou, ale zasáhl především válečné prózy příslušníků čapkovské generace. Charakteristické je rozbití jediné perspektivy (kubistické): výsledný obraz se často skládá z více pohledů, více dějových či interpretačních pásem, jako i postava se mnohdy skládá z více svých obrazů (např. v pov. Plynoucí do Acherontu od J. Čapka se postava skládá ze své existence předsmrtné a posmrtné). Prózy jsou prostoupeny (expresionistickými) pocity odcizení světu, hrůzy z úděsného kolotoče civilizace (války), strachu a beznaděje, ale také „světlymi vizemi“ nového člověka. JOSEF ČAPEK se ve svých povídkách (Lelio, 1917) obrátil proti dějové próze a soustředil se na lyrické obrazy bídy existence, pocitů nicoty a existenciální bázně v cizím světě. Přes toto ubohé tkvění ve světě a kosmu nenáleží však člověk jinam. Odnikud nemůže čekat spásu, ani od boha, ani od přírody; jen ze sebe sama může stvořit – bolestně – nového člověka; jen on sám je s to vyplnit prázdný vesmír, v němž boha není zapotřebí, smyslem svého zápasu o humanizaci „syna zla“. (J. Opelík)

KAREL ČAPEK se ve své samostatné prvotině Boží muka (1917) soustředil na obrazy nepochopitelného a nevysvětlitelného, tajemného, které zasahuje do běžného života. Tento zásah iracionálního, jež se vzpírá pokusům rozumu o vysvětlení (srov. známou pov. Šlěpěj), je znamením života v jeho nepodmanitelnosti, nezmechanizovanosti, nevyvlastnitelnosti. Sám autor to vysvětluje v reakci na odmítavou kritiku F. X. Šaldy v dopise S. K. Neumannovi: „Člověk se octne nějakou událostí vnitřní nebo zevní na rozcestí, na bodě, kde končí jeho racionální, zvykový život, mechanismus rozumu a vnitřního pohodlí; setkává se s neznámým, s něčím záhadným, jako když neví, kterou cestou se dát. To je cit strašného znepokojení a nejistoty, bolesti, stesku a tápání; ztrácí půdu pod nohama a bezradně se zastaví. A tu ozve se v něm hlas duše, první a skoro dětská orientace; žádné řešení záhady, nýbrž jen obrat do sebe, zvnitřnění.“

Následující Čapkova povídková kniha Trapné povídky (1921) obsahuje povídky odlišné struktury, více epické a předmětnější; je to nejvíc bezútěšná kniha Čapkova, přinášející osudy, z nichž není postavám úniku, osudy v pravém slova trapné. Jan Mukařovský ukázal, že povídky jsou postaveny na napětí mezi událostmi, které se v příběhu odehrávají, a tím, jak jsou postavami vnímány či interpretovány.

„První řada“ Čapkova díla dále pokračuje románem Krakatit (1924), který ovšem se již vzdaluje expresionismu. Jde o prózu obnovené epičnosti, využívající žánru pohádky i dobrodružného románu pro konstrukci fantastického příběhu objevitele strašlivé trhavy Prokopa, jeho vzdorování zlým silám a snahy zabránit zneužití Krakatitu. Mnohovrstevnatý román nabízí mnoho interpretačních přístupů: je to román v pravém smyslu dobrodružný, román milostný či dokonce erotický (O. Králík), psychologický román vynálezce – titána, jeho pochybností, váhání a tužeb, alegorický román filozoficko-politický, ústící opět jako Továrna na Absolutno v přilnutí k prostému a čistému lidství, jež vzdoruje všem snahám o ovládnutí jiných a o světovládu.

Vrstevník bratří Čapků RICHARD WEINER vydal v krátkém období 3 povídkové knihy: *Netečný divák a jiné prózy* (1917), povídky ještě vesměs předválečné, *Lítice* (1916), knihu zásadně ovlivněnou válečnými zážitky z balkánské fronty (ty vedly také k autorovu nervovému zhroucení a zproštění vojenské služby), a *Škleb* (1919). Expresionismem a kubismem ovlivněné prózy tematizují nejednotu lidské osobnosti, její rozpad či podvojnost (častý motiv dvojnictví), její duševní hlubiny, ukryvající podvědomé viny, a její stálou existenciální nejistotu.

Ve dvacátých letech vycházejí také některé prózy svérázného filozofa starší generace LADISLAVA KLÍMY (*Utrpení knížete Sternenhocha*, 1928), které mají svými obrazy existenční úzkosti, vykořeněnosti, ale i svými náběhy k satíře blízko k expresionismu; avšak struktura jeho próz je značně odlišná od výše zmíněných autorů, je spíše ještě poplatná poetice novoromantické.

Jinou podobu expresionistického východiska představují prózy JAROSLAVA DURYCHA. Durych je zároveň autorem, jenž stojí na počátku mohutného rozmachu literatury otevřeně katolické; výbojný katolicismus ovšem hovoří spíše z Durychovy publicistiky než z jeho prózy. První román *Na horách* (1919) je umístěn mimo konkrétní místo a čas, aby byla podtržena nadčasovost příběhu čisté lásky a spanilé krásy, jež jsou odrazem vyšší milosti. Povídkové soubory *Tři dukáty* (1919), *Tři troničky* (1923) a některé další jsou blízké františkánské prostotě, což je spojuje s dílem mladé poválečné generace, jsou především oslavou krásy a chudoby. Ve světě chudých, v prostotě a čistotě jejich vztahů, v ponížení a pokoře nachází ony hodnoty, kterými se člověk dopíná k tajemství. Chudoba je mu totožná s nejvyšší krásou, je božským darem a milostí; jejím prostředníkem a nositelem je žena, jež v Durychově symbolizující stylizaci ztělesňuje dědictví ráje, souvislost pozemského a božského i mystický smysl erotiky. (E. Strohsová) Na tyto povídkové soubory navazuje novela *Sedmikráska* (1925), příběh neustálého hledání a unikání lásky; hrdina se zamilovává v různých místech a časech do dívek, jež se nakonec ukážou být jednou jedinou, „určenou mu pro život a pro smrt a označenou stigmatem chudoby, prostoty a čistoty“ (A. Novák). V próze se prostupuje reálné a mystické (či pohádkové) jako odkazující do dvou světů: bídného světa tu a věčného světa blaženosti onde, jehož odrazem může být čistá dívčí krása.

Obrodu epičnosti ukazují Durychovy historické prózy: větší valdštejská trilogie *Bloudění* (1929) a menší valdštejská trilogie *Rekviem* (1930). Vrcholná Durychova díla představují dědictví expresionismu zejména v líčení válečných a jiných hrůz vezdejšího světa, jež nabývají naléhavosti svou syrovostí a exaltovaností, a v barokní estetizaci smrti a jejího spojení s láskou (srov. závěr románu). Zatímco *Rekviem* jsou tři velmi sevřené povídky post-valdštejské, *Bloudění* je rozsáhlá freska z třicetileté války sledující jak velké dějiny Valdštejnova vojevůdcovského osudu, tak malé dějiny na milostném vztahu českého protestanta Jiřího a španělské katoličky Andělky. Tento milostný příběh, jenž je ústřední linií prózy, v mnohém navazuje na dosavadní Durychovy práce v oslavě dívčí krásy i chápání osudové předurčenosti ženy muži. Oproti názoru, že *Bloudění* je oslavou katolické protireformace, upozornil Jiří Holý na prvky, které umožňují vidět vyznění románu v toleranci,

ve spojení obou protichůdných pólů (katolického a protestantského) – jež se udá také v budoucím dítku obou hrdinů.

Vliv expresionismu vytlačuje učednictví u Růženy Svobodové v povídkovém díle MARIE PUJMANOVÉ. Její *Povídky z městského sadu* (1920) jsou příběhy z válečné a těsně poválečné Prahy, psané s ironickým vhladem i deformující obrazností podtrhující rozvrácenost společnosti a neutěšenost lidského života po světovém konfliktu.

Z příslušníků brněnské Literární skupiny hlásící se k expresionismu se próze věnovali LEV BLATNÝ a ČESTMÍR JEŘÁBEK. Blatného povídková kniha *Vítr v ohradě* (1923) se soustřeďuje na lidské podvědomí, na pudové a iracionální složky lidského života; typickým rysem těchto próz je (pro expresionismus příznačný) nečekaný (tajemný) zásah rozvracející životní stereotyp. V dalších povídkách (*Povídky v kostkách*, 1925) přibývá konkrétnosti a smyslovosti, jakož i humoru. K téměř realistické podobě prózy dospěl Blatný v próze *Regulace* (1927) a otevřel si tak cestu k větší epičnosti své prózy (zejména *Povídky z hor*, 1927). Jeřábek začíná jako povídkář ve znamení expresionistického potlačení dějovosti na vrub meditací a sociálních vizí. V povídkách *Zasklený člověk* (1923) je zpodobněn člověk skutečně zasklený, tj. odsouzený k existenciální úzkosti ve světě, bez možnosti úspěšné vzpory. Pozdější romány *Lidumil na kříži* (1925) a *Firma prorokova* (1926) mají blízko k Čapkovým utopiím, využívají detektivního námětu a fantastických motivů (v prvním románu např. vrah ovládaný v hypnóze) k sociální kritice. Dědictví expresionismu je patrné na konstrukci postav, jež jsou jen nositeli idejí.

Dalším prozaikem, jehož dílo ovlivnil expresionismus, byl JAN WEISS. V prvních prózách je určující zážitek války a zajateckého tábora, prolíná se v nich realistické vyprávěčství s tyfovými halucinačními sny a vizemi (*Barák smrti*, 1927). V dalších prózách se osamotňuje fantastická složka a je na ni položen důraz. Weissův román *Dům o 1000 patrech* (1929) je fantastickou detektivkou, aby se nakonec ukázala být tyfovým snem (detektiv hledá princeznu v podivném domě – metafoře světa).

7.2.4 IMAGINATIVNÍ PRÓZA

Imaginativní próza je spojena především s poetismem. Jistou předzvěstí tohoto proudu je ovšem již povídková sbírka JIŘÍHO MAHENA *Měsíc* (1920), jež již svým podtitulem „Fantazie“, jakož i svým vypravěčem (*Měsíc*) odkazují na imaginaci uvolněnou z pout racionálního diskursu. Na druhou stranu, jak ukázal M. Suchomel ve své práci *Jiné oči Jiřího Mahena*, tragismus Mahenovy knihy ji neumožňuje chápat jako přímou cestu k poetismu, ale spíš jako rozcestí a křižovatku.

V próze se vliv poetismu uplatnil především v potlačení dějovosti a naopak v dominanci lyrických prvků, hravé asociativnosti a rozvinuté imaginaci. Sjednocujícím principem přestává být příběh, ale stává se jím určitá nálada. Člen Devětsilu KAREL KONRÁD je autorem sbírky drobných causerií a lyrických glos *Robinzonáda* (1926). V šrámkovské próze *Rinaldino* (1927) o dospívání chlapce spojil náladovou lyriku s politickou tendencí (zrod

revolucionáře). Poetistická tvůrčí metoda u Konráda vyvrcholuje v próze *Dinah* (1928), zpola snovým hledání lásky, jež je představována sličnou černoškou Dinah, která vstoupila do hrdinova snu z jazzové melodie.

Poetistický exotismus je charakteristický pro kaleidoskopický román KARLA SCHULZE *Sever – Jih – Východ – Západ* (1923). Dalšími prozaiky pod vlivem poetismu jsou JAROSLAV J. PAULÍK, JIŘÍ MAŘÁNEK nebo VÍTĚZSLAV NEZVAL, který se začal próze věnovat koncem 20. let. Z několika románů je nejvýznamnější *Dolce far niente* (1931), polosnový „příběh“ jednoho dne vypravěčova dětství; podobně stavěná je próza *Posedlost* (1930), tematizující erotickou touhu subjektu. Nezvalovy prózy svou prací se snem v mnohém předjímají pozdější autorův příklon k surrealismu.

Vrcholným dílem imaginativní prózy 20. let je VANČUROVO *Rozmarné léto* (1926), humorný román jednoho léta v Krokových Varech a komických postaviček, jejichž životy jsou proměněny příjezdem dvou komediantů. Stejně jako v předchozích dílech zde hraje podstatnou roli jazyk (vznešenost výrazu x nicotnost referentu). To platí i pro další Vančurovy prózy, byť jim již chybí odlehčenost poetistické humoresky – viz např. *Poslední soud* (1929).



KONTROLNÍ OTÁZKA

1. Jaký vliv měl expresionismus na českou prózu 20. let?
 2. Můžeme tomuto vlivu rozumět tak, že česká próza tohoto období je převážně expresionistická?
 3. Od poloviny 20. let pozorujeme ústup od expresionistických stylizací a obrodu epičnosti. U kterých autorů k tomu dochází?
-



KORESPONDENČNÍ ÚKOL

Přečtěte si libovolnou povídku z Božích muk Karla Čapka, Lelia Josefa Čapka nebo Šklebu Richarda Weinera a napište interpretační esej. Využijte sekundární literatury, ale postupujte samostatně. Pokuste se ukázat na prózách také, co je spojuje s expresionismem a kubismem a jak se v nich odráží válečná zkušenost.



SHRNUTÍ KAPITOLY

Próza ve 20. letech je bohatě rozvrstvená. Tradiční proud, který ovšem ztrácí na důležitosti, představuje próza realistická, na počátku 20. let často zaměřená k etickým otázkám.

Rozbíjení tradiční epiky se děje ve 20. letech několika způsoby. Nejvýznamnější je adopce žurnalistických postupů (Čapek, Poláček, Těsnohlídek) a expresionistické rozbití vyprávěcí perspektivy (Čapkové, Durych, Weiner, Jeřábek); z předchozího období se uplatňuje impresionistická lyrizace prózy (Šrámek), ale na významu nabývá spíše nový typ imaginativní prózy (Mahen, poetismus).

ODPOVĚDI



1. Nejvýznamnější vliv lze vidět v rozbití tradiční mimetičnosti prózy.
 2. Nikoliv, expresionistické experimenty představují novátorskou větev české prózy tohoto období, ale hlavní proud nadále představuje tradičněji stavěná próza.
 3. Např. u K. Čapka, F. Langera.
-

8 OD PROLETÁŘSKÉ POEZIE K POETISMU



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

V situaci konce první světové války a po vzniku samostatného státu psali poezii příslušníci několika tvůrčích generací. Záhy se ovšem do pozice nejiniciativnější a neplodnější skupiny dostali mladí autoři sdružení ve skupině Devětsil, kteří od naivistických počátků přešli ke službě socialistické revoluci a od ní pak k hedonistickému poetismu.



CÍLE KAPITOLY

- zmapovat a srovnat hlavní tendence v lyrice 20. let
 - vypočítat hlavní rysy poetismu
 - charakterizovat dílo nejvýznamnějších osobností v české lyrice 20. let
 - zachytit v hlavních rysech proměny české poezie
-



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

4 hodiny



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Senzualismus, naivismus, proletářské umění, tendenčnost, expresionismus, Devětsil, Literární skupina; Jiří Wolker, Jaroslav Seifert, S. K. Neumann, Josef Hora, František Götz, Poetismus, konstruktivismus, Vítězslav Nezval, Karel Teige, Jaroslav Seifert, Konstantin Biebl

8.1 Pokračování starších poetik a počátky mladé básnické generace

V situaci konce první světové války a po vzniku samostatného státu psali poezii příslušníci několika tvůrčích generací. Odmyslíme-li stále ještě tvořícího člena družiny májové ADOLFA HEYDUKA a příslušníci ručovského okruhu ELIŠKU KRÁSNOHORSKOU,

jejichž poslední sbírky vycházejí na počátku 20. let, představují hlavní tvůrčí sílu básníci vycházející z odkazu moderny konce století. Význačné postavení si udržuje především ANTONÍN SOVA, který svými novými verši reaguje na aktuální společenské změny. Po válečných Zpěvech domova (1918), obrácených k situaci národa zmítaného válečným kataklyzmatem, a přece pevného ve své jistotě tradice, nekonečného koloběhu lidského života, jež představuje Sovovi především mýtus země a dobrého hospodáře, se obrací básník k vznosné politické lyrice ve sbírce Krvácející bratrství (1920), aby se ve svých posledních sbírkách vrátil především k zemi, k oslavě nezničitelného života, k poezii smyslového okouzlení přírodou a světem vůbec (např. Básníkovo jaro, 1921). Z mladších básníků vystoupivších na přelomu století postupně VIKTOR DYK dokončuje vydávání Válečné tetralogie; ve své politické lyrice (Podél cesty, 1922) nepřestává být básníkem národního zápasu. Národní nota zazní ještě i z poslední Dykovy sbírky Devátá vlna (1930), avšak dominují verše ztišeného rekapitulování života, intimní poezie vzpomínek na blízké i na velké osobnosti české literatury. Podobně jako Sova a Dyk i KAREL TOMAN se ve svých poválečných sbírkách obrací k lyrice navýsost aktuální (např. báseň Pozdrav T.G.M. se známými verši z prosince 1918 syntetizujícími dvojí duchovní tradici českého národa: Vítězi, který vjíždíš/ do pražských bran,/ žehnej Ti svatý Václav/ a mistr Jan; ve sb. Stoletý kalendář, 1926). Sbíрка *Hlas ticha* (1923) zahrnuje ještě básně válečné, ale i reflexe poválečných proměn světa, jejichž ozvěny vnikají do ticha básníkovy domova. Ozvěna válečných událostí se objevuje v básních, jimiž doplnil nové vydání Splavu FRÁŇA ŠRÁMEK. Další Šrámkovy sbírky (Nové básně, Ještě zní) jsou naplněny verši tesklivého účtování s pomíjejícím mládím, zklidnění někdejší mladistvé dravosti a usmíření se životem.

Šrámkův vliv se ukazuje jako výrazný u nejmladších básníků; určuje tendence poválečného vitalismu, jenž byl napovězen i díly dvou starších autorů, MIROSLAVA RUTTHEO a PETRA KŘÍČKY.

Poválečný vitalismus a senzualismus (poezie smyslová) byl reakcí básníků na konec války, v mnohém navazoval na Šrámka a jeho oslavu plného, pudového a osvobozujícího se života. Toto navázání mělo různé podoby: od nekomplikované poezie smyslově okouzleného mládí a jeho tužeb (Miloš JIRKO) po poezii důvěrného přilnutí k věcem tohoto světa, podivu nad jejich nevšedností a lidské pokory před životem (zde je výrazný vliv francouzské básnické skupiny Opatství). Jiří WOLKER debutoval sbírkou Host do domu (1921) s básněmi důvěrného a harmonizujícího prožívání světa a leckdy chlapecky naivního sbratření s věcmi i lidmi, jež se projevuje třeba typickými metaforami (z básně K svátku mé milé: Jdu vám až večer gratulovat, / protože večer je světnička s andělem / a chlív s narozeným dítětem.) Antonín M. PÍŠA se přiblížil tomuto typu poezie ve své druhé sbírce Nesrozumitelný svatý (1922), v níž jako první v české poezii po Apollinairově vzoru zrušil interpunkci a přiblížil se formě pásma (jako také Wolker v samostatně vydané básni Svatý Kopeček) se snahou přetvořit svět k vlastní podobě člověka, zabydlit ho láskou, odzbrojit jeho temné síly křesťansky pojímanou pokorou a proměnit všechno, co básníka obklopuje, v důvěrně blízké, polidštěné přátele člověka (Z. Pešat). Třetí z přátelského kroužku mladých básníků Zdeněk KALISTA vydal svou prvotinu Ráj srdce v roce 1922. Kniha byla dobovou kritikou přijata jako až přejemnělá variace na naivistickou poezii

Wolkerovu. K těmto třem básníkům můžeme ještě přiřadit Svatu KADLECE, Ivana SUKA, ale třeba také rané básně Konstantina BIEBLA a některé další.



ÚKOL K ZAMYŠLENÍ

Vyberte si dvě básně z Wolkerova Hosta do domu a zamyslete se nad tím, jaké básník volí metafory (z jakého okruhu představ čerpají), jakou mají v kontextu básně funkci. Proč básník často užívá obrazů z náboženské oblasti? Zamyslete se nad tím, proč jsou v básních tak časté personifikace.



PRO ZÁJEMCE

Přečtěte si studii Martina C. Putny Wolker - básník náboženský? v časopise Souvislosti z roku 1992 (dostupná také on-line: <http://www.souvislosti.cz/archiv/putna1-92.htm>) a pokuste se zařadit Wolkerovu poezii do dobového kontextu.

8.2 Poezie a revoluce, Devětsil

Situace po první světové válce se vyznačovala značnými vnitrospolečenskými antago-niemi; velmi rozšířené bylo přesvědčení, že svět, tak jak vyšel z největší válečné katastrofy dějin, musí být jiný, musí to být nový svět pro nového člověka. Neutěšená hospodářská situace ekonomik rozvrácených více než čtyřletým válečným stavem zvyšovala sociální napětí, zároveň rozpad států a změny hranic ve středoevropském prostoru vyvolávaly národnostní pnutí. To byla živná půda také pro komunistické a revoluční hnutí, které se snažilo onu obecně očekávanou proměnu světa provést násilným převratem (komunistická revoluce neproběhla jen v Rusku, ale pokusy o nastolení režimu sovětů byly podniknuty i v Maďarsku a Německu). Komunistické myšlenky (často také ve formě anarchokomunismu) zasáhly silně také českou společnost a nebyly bez vlivu na vývoj literatury v raných letech dvacátých. Období přibližně do let 1924-1925 je obdobím rozmachu hnutí tzv. proletářského umění, především proletářské poezie. Nejedná se ovšem o hnutí jednotné, ale spíše o široký proud, který v sobě zahrnuje různé poetiky a také různé estetické koncepty. Ačkoliv nejsilněji se tvorbě proletářského umění podílela mladá generace, která jím mnohdy překonala své senzualistické a vitalistické počátky, zasáhl tento proud básníky různých generací.

Významnou postavou proletářského umění je Stanislav K. NEUMANN – i tím, že ve svých časopisech (Červen, Kmen, Proletkult) otevřel prostor mladým básníkům a kritikům. Neumann se uplatnil jednak jako básník (Rudé zpěvy), jednak jako teoretik proletářského umění. Svou koncepci postavil na navázání nového proletářského umění na umění civilní

(civilismus), jehož mluvčím byl svými statěmi z let 1913-1914 sebranými v knihu *At' žije život!* Proletářská poezie měla rozvinout civilismus především v smyslu rozvinutí sociálních obsahů a jednoznačné účasti na politickém boji. Báseň se pro Neumanna stává veršovanou analogií agitačního projevu. Volný verš převzatý z *Nových zpěvů* je nyní místo civilizačního patosu naplněn patosem revolučního boje, nasycen nadávkami, výhružkami nepřátelům revoluce a výzvami k revolučnímu vystoupení. Např. v básni věnované Socialistickým ženám: *Buď každá jak blesk a krvavá fena, / a na psy! / Kulomet bude šílet: / Učte se střílet!*

Josef HORA byl ve svých prvních básnických knihách ovlivněn především Neumannovým básnickým civilismem (ve struktuře verše i v tematice); na počátku 20. let se stal průkopníkem proletářského umění (jako básník i jako kritik). Především ve sbírkách *Pracující den* (1920) a *Srdce a vřava světa* (1922) uskutečňuje svou představu proletářské poezie v navázání na civilismus: tematizuje rozpor chudoby a bohatství, spravedlnosti a křivdy; revoluce je u Hory především aktem lidské spravedlnosti, má svůj klíčový rozměr morální. Hora se obrací proti povrchní tendenčnosti a zdůrazňuje životní záběr proletářské poezie.

Starší poetiky (symbolismus i civilismus) syntetizuje ve svém básnickém díle Jindřich HOŘEJŠÍ. Ve sbírkách *Hudba na náměstí* (1921) a *Korálový náhrdelník* (1923) se scénérií stává město jako místo civilizačního ruchu a vytržení z kořenů, ale také jako místo lidského (proletářského) bratrství. V druhé sbírce vrcholí Hořejšího tvorba v syntéze intimního milostného citu a kolektivního citu sociálního.

Z mladých básníků se proletářské poezii věnují A. M. PÍŠA, Z. KALISTA (*Zápasníci*), u nichž vede příklon k proletářskému umění k výrazné proměně poetiky a relativnímu uměleckému neúspěchu. Ikonou české proletářské poezie se díky své předčasné smrti stal Jiří WOLKER. Jeho druhá sbírka *Těžká hodina* je sbírkou, jak říká titulní báseň, přerodu chlapce z Hosta do domu v muže. Svět není nyní Wolkerovi nebeskou loukou pro pastvu očí a jejich radost, je mu nyní bitevní pole a básník je převrací krvavým rydlem (F. X. Šalda). Je to sbírka naplněná komunistickou tendencí, ale také kolektivním cítěním (srov. báseň *Dům v noci*), sbírka třídní nenávisti, ale také sociálního citu, jenž zaznívá výrazně v baladách (*Balada o očích topičových*, *Balada o nenarozeném dítěti*). Na sbírku navázalo také ještě několik básní z pozůstalosti (*U rentgenu*: „I tuto tíhu, lékaři, já znám. / Však hlouběj, ke dnu, tělo prosviťte mi! Nejtěžší břímě naleznete tam. / Sotva je unáším. A jsem si jist, / až vypadne, že rozkymácí zemi.“ // „Nejhlouběj, chudý, vidím nenávist.“)

Wolker významně ovlivnil tvorbu Konstantina BIEBLA. Ten se k Wolkerovu odkazu přihlásil ve své sb. *Věrný hlas* (1924), na niž navázal posléze ve sb. *Zlom* (1925). Bieblova proletářská poezie je stále podbarvena válečnými zážitky, jež vytvářejí její melancholickou náladu, a je specificky napájena snovou obrazností. To platí i pro epické pokusy ve *Zlomu*. *Mrtvé milé* je věnována poslední kniha tohoto období, *Zloděj z Bagdádu* (1925), jež je již ústupem od proletářského programu.

Odlišná poetika vyznačuje tvorbu Jaroslava SEIFERTA ve sb. *Město v slzách* (1921) a *Samá láska* (1923). Je to nota primitivizující, lidové naivity, jež má mnoho společného s

Wolkerovým Hostem do domu, ale je spontánnější a hédonističtější. Rozjitřený sociální cit i sama revoluce jsou zdůvěřňovány jako věci blízké a samozřejmé a krásné, jsou pojaty bez patosu, jenž je charakteristický pro Wolкера či Neumanna.

Právě tento naivní realismus se také stává základnou uvažování o novém umění u Karla TEIGEHO na samém počátku 20. let; toto nové umění se snaží odlišit od starého „měšťáckého umění“, ať má podobu civilismu nebo kubofuturismu. Teigeho koncepce proletářského umění je prosta jednostranného důrazu na tendenčnost; i netendenční umění je (svou novostí) podle něho revoluční. Toto proletářské umění, jehož hlavním rysem je kolektivnost, se stává programem uměleckého sdružení Devětsil, založeného v r. 1920. Ve sborníku Devětsil (1922) pak rozlišil Teige umění revoluční (jež vyznačuje tendence) a umění budoucnosti, jež vyjde z forem lidového umění a z uměleckého cítění proletářů (rehabilitace tohoto „nejškromnějšího umění“ se podjal v téže době také Josef Čapek). Teigovy názory znamenaly rozchod Devětsilu s Neumannem a předznamenaly jeho směřování k poetismu.



UKÁZKA

Tématem, jež poutalo pozornost dobového veřejného mínění a také básníků, byl hladomor v sovětském Rusku. Níže přinášíme básnickou polemiku mezi Karlem Tomanem a Josefem Horou, již tento problém také podnítil (vedle básní J. Wolкера, A. Sovy aj).

K. Toman: Hlad
Nehmotný závoj měsíce
zametá cestu jejich krokům:
poutníci drobní, jsou jich tisíce,
dnem nocí jdou křížovou výpravou
vpřed, na západ, tam k Moskvě.

Matička bělokamenná
rudého cara-otce chrání,
ten čeká, s láskou rozpne ramena,
všecky je zlíbá, všem dá požehnání
a chleba v bílé Moskvě.

V dům starých carův uvede
miláčky svoje vládce z lidu,
tam na měkkou jim postel ustele
a dá jim zapomenout hlad a bídu
a nemoc v bílé Moskvě.

V mátožném svitu měsíce
dav matek zoufalých se plíží
za dětmi v dálce – stínů směsice,
dnem nocí jdou křížovou výpravou
vpřed, na západ tam k Moskvě.

Hle, nebe náhle zaplálo
podivným nevidaným světlem.

J. Hora: Hlad v Rusku v r. 1921
Verše polemické
Na pomoc Evropě jde car Hlad,
básníku Karle Tomane.
Milion očí zří na západ,
zda pomoci se jim dostane, -
A pomoci se jim nedostane.

Hladová, černá nebesa
volají na Rusko boží hněv,
však srdce Ruska neklesá
a z dělnických úst zní stále zpěv:
Pryč s Bohem kapitalistou!

- Pomoz nám, starý světe, ty!
pomozte lidé, jste-li tam.
Však člověk je tam zakletý
v draka, jenž praví: Chleba dám,
chleba dám, dřív však cara dám.

A moudrá demokracie
se raduje, že přišel trest,
že z hladomoru ožije
car kapitál a jeho pěst
že v prach porazí Sovdepii.

Poslali Rusku experty,

Div divů stal se! Nastalo
království boží na zemi a Betlém
sestoupil v Kreml v Moskvě.

Na tváře děti padají,
prořídilý zástup dětí žasne,
Oj, Spasiteli! Písně zpívají,
radostné hymny, a ty hlasy jasné
se nesou vzduchem k Moskvě.

Však ne! To jiné světlo je,
to není záře od Betléma.
Ta zář se točí, hesla zvěstuje
po celém kruhu nebes, sama nemá
a kořenem tkví v Moskvě.

Čtou slova pýchy v Indii,
v Paříži, v Pekinu i v Praze,
čtou v Americe, v Anglii.
A davy dětí hladových
dnem nocí jdou křížovou výpravou
se všech stran Ruska k Moskvě.
1921

o hledu vedou statistiky.
Lapače duší, poberty
vyzvali: navažte tam styky,
nadešla konjunktura smrti.

Básníku Karle Tomane!
V Rusku jsou blázni. Mají hlad,
hlad – když se jim však zamane,
vstanou a vykřiknou na západ:
- Nech si svůj špinavý chleba!

Budeme trpěti, trpěti,
umřem snad hladem, ale pak
na tobě bude se zachvěti:
Po nás i tebe zhltně drak,
drak zlata, nebude-li nás.

Ó, Bože kapitalisto!
Chceš-li nás ubít, pojď a zkus!
Železa jíst dej! Však namísto
otroka přivítá tě Rus
a Rus je oheň, Rus není Čech...

SAMOSTATNÝ ÚKOL



1. Pokuste se pojmenovat odlišné hodnocení hladomoru v básních. Komu je připisována vina za utrpení prostých lidí? Lze z básní usoudit, na jakých světónázorových stanoviscích autoři stojí?
2. Obě básně využívají některých shodných motivů, ale začleňují je do odlišných kontextů s odlišnými konotacemi. Zamyslete se např. nad motivem cara (rudý car x car hlad, car kapitál) nebo zpěvu.
3. Obě básně mohou být vztaženy také k české situaci. Jak se k ní (nepřímo) vyslovují?

8.3 Literární skupina, expresionismus

Literární skupina se ustavila v roce 1921 v Brně do jisté míry jako protiváha Devětsilu, jehož mluvčí (Teige, A. Černík) s příslušníky LS již dříve polemizovali o charakter mladého umění. Hlavním teoretikem skupiny se stal František GÖTZ, jenž také koncipoval manifest skupiny Naše naděje, víra a práce (v čas. Host 1922). Programem LS se stal expresionismus, jež Götz chápal jako umění poválečné doby a jejího revolučního charakteru.

Revolučnost tedy spojovala skupinu s Devětsilem, ale Götz ji chápe jinak než pražští komunističtí básníci, je mu především revolucí duchovní, cestou k novému člověku, jenž bude žít v lásce, bratrství a družnosti nového světa („revoluce lidských srdcí“): Chceme-li opravdovou spásu světa, musíme kultivovat i jiné síly vývoje se zúčastníci: srdce každého člověka. Revoluce nesmí růst jen z hladu, nýbrž i z etických vrstev duše. A tyto etické vrstvy nutno probouzet, tvořit, navršovat současně. Götz se tedy staví proti komunistickému materialismu a hledá „novou duchovnost“; hovoří se proto o etickém socialismu. Tvorba – omezená na sociální poezii – je pak pojímána jako účast na takovéto mravní revoluci.

Z básníků Literární skupiny se v rámci götzovsky vykládaného expresionismu (redukovaného na harmonizující poezii „srdce“) projeví zejména dva předčasně zemřelí básníci Josef CHALOUPKA, básník tajemství života a širokých vizí (např. Kamarád mrtvých, 1922), a Bartoš VLČEK, básník romantického gesta osamocené srdce a písňové melodičnosti (Jenom srdce, posmrtně 1926).

K literárnímu expresionismu, aniž se k němu na rozdíl od Literární skupiny programově hlásili, lze zařadit i některé další básníky. Zejména jde o poezii Jaroslava DURÝCHA, jež je oslavou chudoby a prostoty, mnohdy spojených s dívčí krásou (Panenky, 1923; Žebrácké písně, 1925), a Bohuslava REYNKA, jež přináší vedle prostých a naivistických obrazů a pokorného vnímání života také verše naplněné pocitem zmaru a nicoty a typicky expresionistickými deformacemi (Smutek země, 1924; Rty a zuby, 1925). Reynek psal také básně v próze.



KORESPONDENČNÍ ÚKOL

1. Přečtěte si manifest Literární skupiny a programovou stať Karla Teigehe *Nové umění proletářské*, jež vyšla ve sborníku *Devětsil*. Oba texty naleznete v edici *Avantgarda známá a neznámá*; ta je dostupná i na webových stránkách Ústavu pro českou literaturu AVČR: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/?expand=/antologie/avantgarda/AVA1>
 2. Proveďte komparaci obou textů, naleznete, co oba směry v mladé generaci spojuje a co je rozděluje.
 3. Nastudujte si i polemické texty z tohoto období (texty A. Černíka, F. Götze, J. Wolkera) a vysledujte, o co a jak mladí mezi sebou polemizují.
 4. Práci o rozsahu cca 5 normostran odevzdejte na nejbližší konzultaci.
-

8.4 Poetismus

Viděli jsme, že Teigeho program proletářského umění směřuje od konce roku 1922 k popření tendenčnosti jakožto konstitutivního rysu nového umění a k rehabilitaci lidové zábavy a neprofesionální tvorby. V letech 1923-1924 dospěl vývoj Teigeho myšlení k proklamaci nového uměleckého směru: poetismu. Teige ovšem buduje svou koncepci na dualismu racionální a iracionálního. Podle Teigeho programu je základem života ratio, konstrukce, řád a kázeň (zde lze pozorovat jeho zaměření na architekturu a inspiraci sovětským architektonickým konstruktivismem a francouzským purismem). Ale korunou života je čistá poezie. Zatímco tedy architektura, výstavba měst či průmyslové umění je výsledkem cílevědomé a racionální práce, v níž není místo pro volnou uměleckou tvořivost, produkce, z níž se rodí nová krása (konstruktivismus), volné umění je od racionality a produktivní činnosti oproštěno, „je ležérní, dovádivé, fantaskní, hravé, neheroické a milostné“. „Nic než radost, kouzla a znásobená optimistická důvěra v krásu života. Nic než bezprostřední data senzibility. Nic než umění ztrácet čas. Nic než nápěv srdce. Kultura zázračného oslnění. Poetismus chce udělat ze života velikolepý zábavní podnik. Excentrický karneval, harlekynádu citů a představ, opilé filmové pásmo, zázračný kaleidoskop.“ Tak charakterizuje poetismus, „umění žít a užívat“, Karel Teige. Tento „modernizovaný epikureismus“ odmítá představu umělce jako profesionála, umění už nemá být uměním, poezie se laicizuje, chce být především zábavou. Zábavou a hrou bez následků, bez jiné funkce než vyvolávat emoce, nemající žádný obsah, jsoucí toliko soukromou zábavou, jíž „maříme čas“ (B. Václavek).

Program poetismu a jeho význam v české literatuře hodnotil F. X. Šalda takto: „Teige rozdělil svět radikálním řezem na dvě sféry. Jedna je sféra rozumu, konstrukce, práce, všedního dne; druhá iracionální, hry, zábavy, svátku. A poezii přiřkl zcela otevřeně úkol hry a zábavy a pohoršil tím v tomto věčně důležitostném národě, kde každý druhý člověk studuje před zrcadlem své vrásky, vypadají-li dost myslitelsky a hlubokomyslně, velikou řadu rozšafných občánků. (...) Člověk není úplný než tam, kde si hraje.“

KONTROLNÍ OTÁZKA



1. Definujte podstatu poetismu, jak jej charakterizuje Karel Teige, a jeho vztah k programu proletářského umění v Teigeho pojetí z let 1921-1922.

Poezie se stala nejvýznamnějším polem umělecké tvorby poetistů. Poetistická poezie je myšlena jako radostný poetický hédonismus, jako hra se slovy a s básnickými obrazy (místo racionální konstrukce volná asociativnost), jako vyjádření životní pohody a radosti (J. Seifert obrátil máchovský verš: „na tváři lehký žal, hluboký v srdci smích“, čímž vyjádřil životní postoj mladých básníků).

Pro poetistickou tvorbu byl celým svým živelným básnickým naturelem předurčen Vítězslav NEZVAL. Již jeho prvotina *Most* (1922) byla značně odlišná od tehdy vládnoucího kánonu proletářské poezie a přinesla typicky nezvalovskou osvobozenou obrazotvornost. Erbovní sbírkou poetismu je *Pantomima* (1924), soubor textů různého typu: klasických i obrazových básní, esejů, libret ad. Známy je cyklus drobných hravých básní z cyklu *Abeceda*, básnický esej *Papoušek na motocyklu* a rozsáhlá báseň-pásmo *Podivuhodný kouzelník*, apollinairovský proud obrazů jako vize moderního světa i jako oslava revoluce a básníka jako spolutvůrce zítřka (ze 4. zpěvu: *Dejte mi zbraň ať mohu také stát! / největší kokardu mně dejte udělat / Něco mě přesahuje a něco mi chybí / a Komunistický manifest ten se mně strašně líbí / Největší kokardu mi dejte udělat / Sbohem sbohem sbohem*).

Podobně komponovaná jako *Pantomima* je další Nezvalova sbírka *Menší růžová zahrada* (1926), v níž důležitou roli hrají motivy šťastného dětství, ale i milostného života. Hravou polohu, již představovala *Abeceda*, nalezneme kromě některých čísel jmenované sbírky především v drobných básních sbírek *Básně na pohlednice* (1926) nebo *Nápisy na hroby* (1927).

Báseň jako anekdota je také charakteristická pro SEIFERTOVU sbírku *Na vlnách TSF* (1925), jež potvrzuje z dřívější známou básníkovu bezprostřednost a radostnou naivnost pohledu na svět. Už v následující sbírce *Slavík zpívá špatně* (1926) vtrhují do nekomplikované a hravé radostnosti tóny hořké a melancholické, objevuje se motiv války i lidského stárnutí a uplývání času. Poetistická hravost, jež se projevuje v obraznosti i ve slovních hříčkách, je tak doplněna meditativní složkou, jež bude určující pro další Seifertův vývoj.

Konstantin BIEBL navázal na svou dřívější tvorbu v poetistickém období sbírkou *Zlatými řetězy* (1926); i u Biebla poetisty trvá melancholický podtón jeho básní, stále přítomný prožitek války a lidské tragiky vůbec, poetismus prozrazují především slovní hříčky, vtípné pointy a odpoutaná obraznost. Poetistická záliba v exotice se ukazuje ve sb. *S lodí, jež dováží čaj a kávu* (1927), vyrostlé z básníkovy cesty na Jávu.



UKÁZKA

V. Nezval:

Cukr

Cukr sněženka kuchyně

Led v květnu šálků roztaje

Vidina rozplývající se v bdění

Sladkosti prchavé sladkosti každodenní

(ze sb. *Básně na pohlednice*, 1926)

RRR

Bubínky daly se na pochod

přes devět mostů přes sedm vod

RRR komedianti z Devětsilu

rozbili stánek na březích božského Nilu

S

V planinách černé Indie
žil krotitel hadů jménem John
Miloval Elis hadí tanečnici
a ta ho uškla Zemřel na příjici

(ze sb. Pantomima, 1924)

J. Seifert:

Moudrost

Všecky ty lásky při kterých srdce krvácela
byly jen hloupé pošetilosti

nakonec budeme milovati svou dlouhou dýmku

černou labuť

(ze sb. Na vlnách TSF, 1924)

SAMOSTATNÝ ÚKOL



Tři citované texty jsou typickými ukázkami lyrických hříček a anekdot, jež jsou pro poetismus typické.

1. Charakterizujte na daných básních tvůrčí metodu poetismu.
2. Jak jsou v básních řazeny jednotlivé motivy? Jakou funkci v nich má pointa?

Konec 20. let znamená krizi poetismu v tom smyslu, že proklamovaný životní optimismus a programový hédonismus se dostávají do konfliktu s potřebou básníků vyslovit také hořkost světa, deziluzi z lidské civilizace, jež je uviděna nyní také z druhé strany, ne jen skrze „všechny své krásy“. NEZVALOVO dílo vrcholí dvěma skladbami navazujícími na Podivuhodného kouzelníka. Akrobat (1927) je básní o možnostech poezie ve světě peněžních vztahů; pád titulní postavy z lana symbolizuje zklamání, jež nahradilo víru v moc poezie, jež byla vlastní počátkům poetismu. Edison (1928) je oslavou tvůrčího génia, ale zároveň také vyslovením bytostné tragiky tvoření a lidského života na světě vůbec (bylo tu však něco těžkého co drtí / smutek stesk a úzkost z života i smrti). Kritik Miroslav Rutte hovoří o básni „hořce opilé, v níž pasivní básník bez kořenů zpívá svůj hymnus na člověka činu a energie, na básníka techniky a moderní civilizace, aby tím trpčeji vychutnal svou vlastní nicotu“. Obě skladby s Podivuhodným kouzelníkem a některými dalšími (celkem 7 básní) byly shrnuty do knihy Básně noci (1930).

KONSTANTIN BIEBL vydává v roce 1929 báseň-pásmo *Nový Ikaros*. Polytematická báseň značně nasycená autobiografickými motivy je výpovědí o chaosu moderního světa a o tragice lidského života (neustále se vracející motivy války, smrti). Lze-li kde v české poezii mluvit o důsledném rozpadu monotématu, pak to platí o této Bieblově skladbě, v níž je celý vesmír dějů a prožitků (světová válka, exotismus Jávy, prostředí dětství a mládí i momenty intimně citové) povolán k tomu, aby se skrze ně vyjevil básníkům pocit melancholie a smutku, tíhy života, ale také vědomí o trvalé moci lásky. (Zdeněk Pešat)



SHRNUTÍ KAPITOLY

První světová válka ovlivnila výrazně tvorbu básníků starší generace (vesměs debutantů 90. let) a formovala také poezii nejmladší, která se nejdříve projevila vitalismem a radostným senzualismem, aby se posléze dala do služeb proměny světa – ať jako poezie proletářská, ať jako expresionismus v podání Literární skupiny („revoluce lidských srdcí“). Trvalejší hodnotu z této poezie, svázané bytostně s problémy své doby, si uchovaly především verše J. Wolkeru a J. Seiferta. Poetismus byl svými teoretiky (zejm. K. Teige) koncipován jako doplněk účelné činnosti (konstruktivismu), jako umění žít a užívat si. Programově se poetismu věnovali básníci Devětsilu: Seifert, Nezval, Biebl, ale ovlivnil i tvorbu dalších autorů. Vyznačuje jej odpoutaná obraznost, uvolněné logické vazby v básních a hédonistický postoj ke světu.



ODPOVĚDI

1. Podstata poetismu leží v opuštění profesionality umění – poetismus je moderní hédonismus, umění života, jeho koruna, umění mařit čas. Teigova koncepce tak neleží jako popření proletářského umění, ale jako rozvinutí některých jeho podob, zejm. těch, které se inspirují u insitní produkce.

9 KRIZE AVANTGARDY A POEZIE 30. LET

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Koncem 20. let prochází avantgarda, spojená především se sdružením Devětsil, zřetelnou krizí, stejně jako vůbec celé levicové kulturní hnutí. Jen menšina někdejších devětsiláků vytvořila z proměnlivosti programu projekt permanentní avantgardy a stala se jádrem českého surrealismu. Ostatní někdejší „mladí“ počátku 20. let šli svébytnými cestami navzdory programům a vytvořili pestrý obraz české poezie 30. let, v níž vedle sebe existuje spirituální poezie katolická vedle surrealismu a pokusů o návrat k angažované socialistické poezii.

CÍLE KAPITOLY



- zmapovat a srovnat hlavní tendence v lyrice 30. let
 - vypočítat hlavní rysy surrealismu
 - charakterizovat dílo nejvýznamnějších osobností v české lyrice 30. let
 - zachytit v hlavních rysech proměny české poezie daného období
-

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



4 hodiny

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



poezie času a ticha, poezie smrti, V. Závada, F. Halas, J. Zahradníček, J. Seifert, F. Hrubín, J. Hora, surrealismus, V. Nezval

9.1 Nová jména v poezii přelomu 20. a 30. let

Krise původního poetického programu, o níž byla řeč výše, zasáhla produktivně nejen tvorbu autorů, kteří byli průkopníky poetismu, ale projevila se také určitými příznačnými

rysy v poezii básníků, kteří debutovali koncem dvacátých let a kteří byli poetismem značně ovlivněni. Jde především o Františka Halase a Viléma Závadu.

FRANTIŠEK HALAS debutoval roku 1927 sbírkou *Sépie*. Je to poezie částečně ještě poetistická, ale zároveň poezie plná rozporu: proti veršům poetistické radosti ze života stojí verše tragického životního pocitu, básně jsou často naplněny pocity osamocení a motivy zanikání a smrti, jsou zasaženy jazykovými deformacemi, jsou kakofonické. Tyto tendence se rozvíjejí a oproti prvotně už koncentrovaně vystupují ve sb. s příznačným titulem *Kohout plaší smrt* (1930). Halasova destrukce má za cíl odkrýt labilitu lidského života, záludnost času a hrůzu z přechodné existence, která není schopna určit ani sebe samu. (J. Brabec) V dalších sbírkách nemizí tato dominanta Halasova díla, poměrně omezený okruh motivů a stylizací lyrického subjektu, ale verše se stávají melodičtějšími, objevuje se milostná lyrika, proti zlobnému chrlení veršů jako by nastoupila meditativní poloha; jde o sb. *Tvář* (1931) a *Hořec* (1933). Základním pojetím je představa tajemství života, odehrávajícího se mezi narozením, rájem a smrtí, negací; proto i láska je provázena úzkostí a opačně pocit prázdnoty pocitem okouzlení, obraz jasu obrazem tmy, představa krásy představou pomíjivosti atd. Toto prolínání dvou protikladných oblastí se odráží i v Halasově jemné kombinaci smyslové konkrétnosti s abstraktní reflexí, citového postoje s myšlenkovým poznáním „vlastního žalu“ s „cizí bēdou“. (J. Brabec)

V roce 1935 vydává Halas básnickou skladbu *Staré ženy*, využívající litanické formy pro zobrazení lidské bídy, zániku a umírání; obrazy lidské nicoty se v básni obracejí v monumentální patos lidskosti. Následující sbírka *Dokořán* (1936) jednak pokračuje v dosavadních motivech nicoty a smrti, svázaných posud především s prožitky a meditacemi básnického subjektu, jednak do ní pronikají aktuální problémy společenské. Tato druhá linie pak nachází svůj vrcholný bod v knize *Torzo naděje* (1938), ve verších tragického heroismu národní zkoušky mnichovských dní, ale také mohutných vizí národního osudu v linii minulosti a budoucnosti. Halasův verš zůstává úsečný, ale dopíná se výrazné rytmičností podpořené různými eufoniemi, aliteracemi apod. (zvoní zvoní zrady zvon).



UKÁZKA

F. Halas: Tíše

Kláskem hubeným je tělo tvé
z nějž zrno vypadlo a nevzklíčí
jak klásek hubený je tělo tvé

Předenem z hedvábí je tělo tvé
toužením popsáné do vrásky poslední
jak přadeno z hedvábí je tělo tvé

Spáleným nebem je tělo tvé
číhavě v tkáni smrtka sní
jak spálené nebe je tělo tvé

Přetiché je tělo tvé
jeho pláč zachvívá mými víčky
jak tiché je tělo tvé

(ze sb. Tvář)

SAMOSTATNÝ ÚKOL



1. Pokuste se říci, jaký je vztah mezi titulem básně a jejím textem. Jaký význam má titul pro interpretaci?
2. Jakou funkci má v básni opakování? Proč je časté v Halasově poezii?
3. Jakými metaforami lyrický subjekt zpřítomňuje smrt a zánik? Ke komu hovoří lyrické já?

VILÉM ZÁVADA debutoval v témže roce jako Halas sbírkou *Panychida*. Závada zde těžší z uvolněné avantgardní obraznosti, ale jeho verš – podobně jako Halasův – záměrně „nepoetický“, klopýtavý, pramálo libozvučný. Subjekt této poezie je bezmocný, úzkostný. (J. Holý) Důležitou roli zde hrají motivy války a vytrženosti z kořenů – odtud ona bezútěšnost pohledu na svět kolem (hlavně na město), vědomí samoty a tragiky lidského údělu. Tato drásavost se zesiluje v další Zavadově knize, v *Siréně* (1932), v obrazech rozkladu světa, nad nímž stojí básnický subjekt jako přísný soudce. Kritik A. M. Píša ji označil za knihu „zvučící jedinou notou životní hrůzy a deprese“. Proměnu poetiky znamená třetí Zavadova sbírka *Cesta pěšky* (1937), kde v předtuše dějinných zkoušek opouští básník zlotřilé město úpadku a vrací se do venkovské krajiny svého dětství (Závada pocházel z Hrabové), kde hledá jako protiváhu k apokalyptickým obrazům zániku jistotu rodné země a prostých lidí. Básnický výraz se zklidňuje a pročišťuje.

Z jiných kořenů roste tvorba JANA ZAHRADNÍČKA, avšak jeho prvotiny se velmi blíží svým pesimismem a tematizací zmaru a bezútěšnosti lidského pobytu na světě, jakož i navázáním na barokní poezii tvorbě Halasově a Zavadově. Na přelomu 20. a 30. let tak vzniká v české lyrice výrazná vlna „poezie zmaru a smrti“. To obecně konstatovala i dobová kritika; Miroslav Rutte, ač všechny tři zmíněné básníky oceňoval, postěžoval si dokonce, že „soudobým básnictvím jde vlna jakéhosi tíživého kvietismu“. Zahradníček debutoval v roce 1930 sb. *Pokušení smrti*. Pro tuto knihu stejně jako pro *Návrat* (1931) platí v zásadě totéž, co pro poezii Zavadovu či Halasovu: určující jsou motivy smrti, bezmoci, osamocení, hrůzy, zhnusení světem kolem. Ve druhé sbírce je zřetelnější směřování k Bohu a pochopení bolesti jako očišťujícího elementu. V tom i ve verši, který oproti prvotině není již nepravidelný, kakofonický a zadržávaný, ale melodický, je vidět vliv Březinovy poezie, jehož ostatně nebyla ani prvotina prosta.

Proměna do Zahradníckovy lyriky přichází se sb. Jeřáby (1933), obsahující povytce přírodní lyriku psanou melodickým, rýmovaným veršem (často i sonety). J. Wiendl sbírku charakterizuje jako „výraz pokory a radosti“: pokory plynoucí z vědomí křehkosti života a radosti z tohoto života uprostřed mnohotvárného světa. Žíznivé léto (1935) a Pozdravení slunci (1937) pokračují v nastoupené cestě. Je to poezie hledící na konkrétní věci, přimykající se k rodné krajině a věčnému rytmu venkovského života a práce, ale zároveň tušící vyšší jistotu, jež jí dává usmířený klid a pokorný tón. Je to poezie jasná, v nejčistším smyslu křesťanská.

Zahradníček se stal nejvýraznější postavou české spirituální (v podstatě katolické) poezie 20. století. Na jeho dílo více či méně navazovali mladší katoličtí básníci debutující ve 30. letech. Z nich je třeba zmínit: Zahradníčkova krajana a vzdáleného příbuzného, kněze JANA DOKULILA, jehož lyrika je blízká Zahradníčkově přírodními a venkovskými motivy a směřuje posléze k větší reflexivitě (např. sb. Tvým slovem); JOSEFA KOSTOHRYZA, jehož prvotina Prameny ústí (1936) je naplněna barokními antitezemi a hymnickým patosem vzývajícím Boha; FRANTIŠKA LAZECKÉHO, jehož debut Krutá chemie (1930) je rovněž prodchnut dualismem světla a tmy, ducha a hmoty, aby byl ve třetí sbírce Odění královské (1937) doplněn oslavou země a jejích svatých patronů; VÁCLAVA RENČE, jenž směřuje k výlučné „čisté poezii“, jejíž postuláty k nám zaváděl po vzoru Brémondovy „poésie pure“ kritik JAN STRAKOŠ (např. Renčovy sb. Sedmihradská zem, 1937, Vinný lis, 1938).

Svérázným solitérem, který svým dílem z počátku 30. let náleží ke skupině básníků uhranutých smrtí, je VLADIMÍR HOLAN. Po posléze zavržených poetistických počátcích přichází kniha Triumf smrti (1930), obsahující lyricko-epické skladby, v nichž se konkrétní realita ztrácí za básnickým výrazem, jehož prostupnost je velmi ztížena a jenž evokuje to nevyslovitelné, ztajené za jevovou skutečností. Další básnické knihy (Vanutí, 1932, Kameni, přicházíš..., 1937) směřují ke komplikovanému, deformovanému jazykovému výrazu, jenž nabývá až podoby šifer, jímž se básnický subjekt vydává za základními otázkami bytí a poznání. Holanova abstraktní meditativní poezie se z jisté strany blíží čisté poezii.



UKÁZKA

V. Holan: Úsvit

Protihrou v proudu nahém,
milenci, chcete vlást.
Tísňena dvojím blahem
rychle proplyne slast.

Jak jinak, touhu plně,
snoubí se třept a van,
aby, vzdavše se vlně,
přemohly oceán.

KORESPONDENČNÍ ÚKOL



Napište interpretační esej o této Holanově básni. Je to jedna z těch, které jsou poměrně čtenářsky přístupné. Pokuste se nevyužívat sekundární literaturu a popasovat se s krátkým textem sami. Nesnažte se ovšem básně převést na jednoznačnou „ideu básně“ – bylo by to snažení bláhové.

9.2 Poezie Josefa Hory, Jaroslava Seiferta a Františka Hrubína

JOSEF HORA vydal v období odeznívání vlny proletářské poezie sbírku inspirovanou svou cestou do Itálie (Itálie, 1925), v níž je patrný jistý vliv poetismu v radostném požívačném tónu lyrického cestovního deníku, ale která neopouští sociální a politická témata. Novou etapu v Horově díle zahajují Struny ve větru (1927). Z větší části obsahují básně z cesty do Sovětského svazu, znovu v nich zaznívá poezie nové sociální víry, ale objevuje se nový motiv – čas, pojmáný jako nadosobní síla odměřující lidské bytí. Čas je ústředním motivem i v poémě Deset let (1929), básnické reflexi deseti poválečných let, která vyznívá oproti Strunám ve větru již skepticky, revoluční víra se rozplývá (srov. výše o krizi avantgardy), subjekt již není spolutvůrcem lepšího světa, ale spíše pasivním objektem dějů kolem; básník již nevidí lepší příští, naplňují ho pochyby a obavy o osud lidstva. Básník rezignující na politicky angažovanou lyriku nachází svůj prostor v básních, v jejich svěbytném vnitřním světě reflektujícím jevovou skutečnost sub specie času vše proměňujícího. Melodické a smyslově konkrétní básně sbírek Tvůj hlas (1930), Tonoucí stíny (1933) a Dvě minuty ticha (1934) jsou ztišeným a do sebe uzavřeným prožitkem bytí. Řekl-li bych: Hora se zduchovňuje, mohlo by se to zdát snadno frází a mohlo by to být křivě chápáno. Je proto třeba říci: je to chvíle zadržného dechu, Hora staví se nyní méně než dříve mezi věci kosmické a svou duši. (F. X. Šalda)

Unikání i zanikání, jež představuje neúprosný čas, se pokouší básnický subjekt zastavit v Máchovských variacích (1936) tvůrčím gestem, představou, že umělecký čin dokáže uniknout z moci času, aby posléze v básních sb. Domov (1938) dospěl k přimknutí se k tradicím, k rodné zemi a jejímu lidu, aby se ponořil do kontinuity generací.

UKÁZKA



J. Hora: Bouraný dům

Století milovali se tu
a v tichu hodin odlehlých
stavěli na stůl vázy květů

a do tmy lampy lásek svých.

A dnes, dnes krumpáč v tvrdé dlani
obnažil malbu pokoje.
Dávno usnulo milování
a ještě nad ním modro je.



SAMOSTATNÝ ÚKOL

1. Zamyslete se nad tím, jak se v básni užívá různých lexikálních jednotek s časovým významem (dávno, ještě...)
2. Proveďte versologickou analýzu.
3. Pokuste se báseň interpretovat; zaměřte se zvláště na poslední verš.

Básnické dílo JAROSLAVA SEIFERTA se po poetické epizodě a po rozchodu s revoluční ideologií dostává do své nové fáze. Vrcholné sbírky ze 30. let (Jablko z klína, 1933; Ruce Venušiny, 1936; Jaro, sbohem, 1937) obsahují poezii melodickou a formálně ukázněnou, opouštějící jak poetickou nevázanou hravost, tak komunistickou tendenčnost. Lyrický subjekt se v nich obrací především do sebe, do svých vzpomínek. Básně získávají typický důvěrný ráz a všudypřítomný nostalgický nádech, melancholicky zachycují vše uplynulé, pomíjivé, měnivé – nejčastější jsou motivy domova, dětství, lásky, ale objevují se i reflexe smyslu umění a také motivy sociální. Básně vynikají především poetizací všedních věcí, intimní sdělností a citovou angažovaností lyrického subjektu.

Smutek z prchavého podaný zpěvným veršem, jenž je charakteristický pro Seifertovo dílo vlastně až do 60. let, proniká i do básní časových, pojatých jako básnický komentář aktuálních událostí. Tuto básnickou publicistiku obsahuje sb. Zpíváno do rotačky (1936). Jinou podobu reakce na události kolem představuje cyklus Osm dní (1937), inspirovaný úmrtím T. G. Masaryka (Tu chvíli před půl čtvrtou ranní, / ten okamžik a konec umírání, / když smrt se dotkla vrásek čela / a ranní mlhou odcházela. // To kalné ráno, to si pamatuj, / mé dítě). Už tento cyklus předznamenal též u Seiferta návrat k rodné zemi, starost o její osud na křižovatce evropských dějin. To se projevuje výrazně ve sb. Zhasněte světla (1938), reagující především na události roku 1938. Básně z konce 30. let básník znovu uspořádal s verši válečnými do sb. *Přilba hlína* (1945).



UKÁZKA

J. Seifert: Vlčí mák

Na zvonky ministrantů,
kteří prostovlasí
šlapali zbožně kvítí
z rukou družiček,
na něco ztraceného
člověk vzpomíná si,
když hledal boha svého,
hledě do výšek.

Jak slza žárem zaschlá
pod řasami světic,
modlitba poutníkova
nedostihne bran,
děsí ho marnost slova,
které zmírání letíc,
jako když prstem klepneš
v prasklý džbán.

SAMOSTATNÝ ÚKOL



Interpretujte báseň. Věnujte pozornost vztahu titulu a textu básně, slovesným časům a motivickým okruhům, které v básni převažují.

Debutantem 30. let byl FRANTIŠEK HRUBÍN, který se v prvních sbírkách projevil jako básník navazující na poetiku Josefa Hory. Jde o lyrické knihy *Zpíváno z dálky* (1933) a *Krásná po chudobě* (1935); jsou naplněny básněmi melodickými a formálně ukázněnými, reflektujícími plynutí a proměnlivost světa, jeho neklid, vůči němuž hledá lyrický subjekt pevné jistoty v rodné krajině (Posázaví), v chudém člověku jako nositeli věčného lidství. V *Zemi po polednách* (1937) a pak dále ve *Včelím plástu* (1940) v tušení katastrofy zesilují motivy vlasti a dědictví rodu, ale sílí také směřování k transcendentálním jistotám (Bohu), což přibližuje Hrubínovu lyriku spirituální poezii českých katolíků i její antitetičnosti a symbolizujícímu výrazu. Tak se v těchto Hrubínových verších, pokud arci nepřestávají na vychladlém kroužení představ a slov, střídá i prostupuje melodie teskné něhy, vroucí prosby a vykoupené radosti s mučivě rozdíravými pocity, s drásavě pochmurnými vidinami přítomné úzkosti a budoucí hrůzy. (A. M. Píša)

ÚKOL K ZAMYŠLENÍ



1. Zamyslete se nad básnickým vývojem J. Hory a J. Seiferta. Co je spojuje a v čem se liší? Jak tento vývoj hodnotíte (a jak jej hodnotila soudobá kritika)?

2. Pokuste se vymezit souvislost mezi proudy „poezie smrti“ a „poezie času a ticha“. Je mezi nimi ostrá hranice? Jak je to s jejich vývojem?

3. K čemu směřuje významná část básníků na konci 30. let – tematicky i formálně?

9.3 Od poetismu k surrealismu

Krise avantgardy a rozpad dosud v podstatě jednotného tábora umělecké levice (který znamenal také rozpad Devětsilu), jakož i zřejmá krize poetistického programu a jeho tvůrčích realizací vedly představitele avantgardy k hledání nových cest a možností umění. Od počátku 30. let lze pozorovat jisté sblížení Nezvalovy i Bieblovy tvorby se surrealismem, avšak na programové úrovni je surrealismus odmítán jakožto směr „anarchokomunistický“, tedy politicky nepřijatelný pro českou marxistickou levici, k níž se česká avantgarda hlásila. Teprve když se francouzští surrealisté (A. Breton, P. Éluard) přihlásili ke komunismu, napsal v roce 1933 Nezval Bretonovi dopis s výzvou ke spolupráci. Důsledkem pak bylo založení Surrealistické skupiny v ČSR a také čilé kontakty obou surrealistických center (návštěva Bretona a Éluarda v Praze 1935 atd.). Avšak oproti poetismu byla základna surrealismu velmi úzká a v podstatě jediným významným surrealistickým básníkem se stal V. Nezval.

Surrealismus vycházel z myšlenek Sigmunda Freuda o významu podvědomí, o potlačěných zážitcích, které je možné si znovu vybavit, o významu snů. Úsilím surrealistických umělců je spojit realitu a sen v „nadrealitu“. Základní technikou surrealismu v literatuře je automatické psaní – tj. tvorba textu nijak nekontrolovaná vědomím, odehrávající se v jakémsi transu, někdy vyvolaném i drogami. Surrealistický experiment záměrně míří jak svou tematikou (tematizace sexuality), tak stavbou textů (rozbourání logických vazeb, nekontinuitnost) proti dosavadnímu umění, jakož i proti obecnému vkusu.

Tvorbu VÍTĚZSLAVA NEZVALA ve 30. letech rozděluje J. Brabec do dvou vývojových okruhů: v prvním se prostupuje poetismus se surrealismem, básník se soustřeďuje na vytvoření obrazu subjektu „negujícího utilitarismus a mechanismus soudobé společnosti“; pro druhý okruh, který je již zcela surrealistický, je charakteristická „objektivizace“, „vystoupení ze sebe sama do konkrétna“.

V prvním období vznikají zejména sbírky *Skleněný havelok* (1932), *Pět prstů* (1932) a cestovní lyrický deník *Sbohem a šáteček* (1934). Je pro ně charakteristická značná rozmanitost – Nezval užívá různé formy, různé tvůrčí postupy, jako by hledal sám sebe. Lyrický subjekt zde vyjadřuje své odcizení světu, úzkost z něho a zároveň svou revoltu proti uspořádání společnosti. Již trvalé pro Nezvala je hledání harmonických modelů v dětství, jež kontrastují s krizí žitého světa.

V druhém období vznikají sbírky *Absolutní hrobař* (1936), *Praha s prsty deště* (1936) a *Žena v množném čísle* (1937). Po formální stránce mizí z Nezvalových veršů rýmy, texty jsou plné ruptur, mají mnohdy podobu halucinačních nebo snových scénérií registrujících předmětnost světa (časté jsou např. litanické výčty). Nezval zůstává i zde především básníkem smyslovým, ale jeho snaha o systematické a objektivizované zobrazení iracionality jevů oproti dřívější tvorbě vylučuje aktivní (komentátorskou, požívačnou a ovšem i konstrukční) roli subjektu.

Potřeba uvolnění těchto sil, jež jsou Nezvalovi nejvlastnější a jež surrealistická řehole potlačovala, se projevila v anonymně vydané sbírce 52 hořkých balad věčného studenta Roberta Davida (1936), souboru villonských balad na věčné téma lásky.

Matka Naděje (1938) je jistým návratem k tvorbě z počátku 30. let – formální virtuosita se zde spájí s atomizací na úrovni tematické; hlavním inspirací sbírky jsou obavy o život matky, ale v situaci roku 1938 získává dílo také společenský rozměr.

Nezvalova prozaická tvorba z tohoto období je velmi úzce závislá na soudobé produkci francouzské. To platí především pro romány z počátku 30. let, např. *Jak vejce vejci* (1934) nebo *Monaco* (1935), jež oba vycházejí z *Penězokazců* A. Gida. Jejich jediným námětem je vnitřní život subjektu, ostatně jako již dříve, ať už podaný v objektivizovaném příběhu, nebo metodou introspekce. Druhou metodu, již uplatnil v *Monacu*, Nezval v dalším vývoji rozvinul a proměnil v itinerářovou prózu: *Neviditelná Moskva* (1935), *Ulice Gît-le-Coeur* (1936), *Pražský chodec* (1938). Jde o „citové cestopisy“ (J. Opelík), v nichž jsou podávány citové stavy básníka procházejícího různými místy, vše vnější se zde podáno jen jako pocit či touha subjektu, racionální pozorování a hodnocení je odsud vykázáno.

Surrealismus zasáhl v Nezvalově díle i drama. Např. v oficiální divadly odmítnuté hře *Strach* (1930) děj se odvíjí jako v horečném snu, objevují se v něm kuriózní typy lidí a dějí se záhadné, těžko pochopitelné věci (M. Obst). Avšak úspěšnější jsou ta Nezvalova dramata, která navazují na poetismus – vedle calderonovské adaptace dramatu *pláště a dýky Schovávaná na schodech* (1931) je to především hra *Milenci z kiosku* (1932), spojující poetistickou lyričnost se sociální kritikou.

Druhým básníkem surrealistické skupiny je Konstantin BIEBL. Po přechodné sbírce v leččems již napovídající surrealismus *Nebe, peklo, ráj* (1931) vydal Biebl svou další lyrickou knihu *Zrcadlo noci* až v roce 1939. Je to sbírka značně mnohotvárná, která ukazuje, že se surrealismus nestal Bieblovi jedinou možností poezie.

Bez kontaktů a souvislosti se Surrealistickou skupinou v ČSR vzniká vrcholná lyrika Richarda WEINERA. Weiner působil jako dopisovatel Lidových novin v Paříži a zde se seznámil s odštěpenci od Bretonova surrealismu ze skupiny *Le Grand Jeu*. Toto setkání výrazně ovlivnilo Weinerovu poezii, která se tak z jisté strany blíží k surrealismu. Martin Podivínský charakterizuje toto druhé období Weinerovy lyrické tvorby takto: V básnické

sbírce *Mnoho nocí* (1928) se autor pokouší sloučit iracionální determinismus člověka s jeho bdělým vědomím a zrušit spor racionální determinismus člověka s jeho bdělým vědomím a zrušit spor racionálního a iracionálního ve všeobecném „konkrétním prožitku“. Převažují motivy rozpadu světa, smrti, noci, tmy, samoty, nicoty a beznaděje ztvárněné v silně expresivní podobě verši arytmičtými, nemelodickými, spíše kakofonickými. Ve sbírce *Zátíší s kulichem, herbářem a kostkami* (1929) si autor mnohem víc všímá všedního lidského života a běžných událostí. Proti převažující abstraktnosti *Mnoha nocí* vyrůstá většina básní této sbírky z přirozeného, konkrétního prostoru, přestože jej stále pronikají metafyzické otázky. S obratem ke konkrétní realitě zeslabuje Weiner proti předcházející sbírce nelibozvučnost a jazykové deformace. Směřování k prostšímu, poetičtějšímu jazyku dovršuje poslední sbírka *Mezopotámie* (1930), v níž se autor snaží uniknout tíživě nicotě a lidské rozpolcenosti. *Mezopotámie* není světem mimo nás, ale neustále nalézaným „rájem“ v našem srdci. Verše vynikají hudebností slov dosud nebývalou eufonií, již podporují převažující rým či asonance. Plynulost řeči je zdůrazněna též odstraněním interpunkce.



UKÁZKA

V. Nezval: Myčky oken

Dal sis schůzku s básní
V zahradní hospůdce kde píšeš a hledíš do výše
Ta báseň jsou nohy
Pod sukni s kterou si hraje vítr
A jež na tebe kývá
Abys nechal všeho
A vystoupil po schodech
S věčnou touhou plodit zázračné ženy se zázračnými stehny
V kterémkoli okně kterékoliv ulice



SAMOSTATNÝ ÚKOL

Báseň pochází z nejlépe přijaté Nezvalovy surrealistické sbírky *Praha s prsty deště*. Pokuste se na básni vyložit principy surrealistické lyriky: práce s jazykem a s básnickým obrazem, motivika, role „reality“ atd.



PRO ZÁJEMCE

Surrealistická avantgarda působí již v situaci dezintegrace české umělecké levice a v období hlubokých sporů uvnitř ní. Zatímco pro surrealisty je sen únikem z tíživé situace člověka vklíněného v nespravedlivou společnost, cestou ke svobodě, což dává poezii její

revoluční charakter, začíná se u některých levicových kritiků a umělců objevovat směřování k novému realismu, který by byl zapojen do revolučního zápasu lidstva. Tyto teorie byly značně poplatné oficiální linii stalinské kulturní politiky v SSSR včetně jejích výkyvů. V roce 1930 se uskutečnila v Charkově konference proletářských spisovatelů, jejíž závěry se v české literatuře pokoušeli prosazovat kritici B. Václavek a J. Fučík (organizace „děldopů“ vedoucích svým dílem lid k revolučnímu uvědomění). Po změně kursu sovětské politiky (rozpuštění proletářských uměleckých skupin 1932) se začíná i v české literatuře prosazovat doktrína „socialistického realismu“, zejména po všesvazovém sjezdu spisovatelů (1934). Má jít o „pravdivé“ zobrazení skutečnosti v jejím revolučním směřování. Institucionální rámec získal tento směr ustavením skupiny Blok (1936). Čeští teoretici směru (Václavek, K. Konrad) vycházeli z myšlenek sovětských autorů (Lunačarskij, Bucharin) v chápání tendenčnosti i syntetičnosti („novosti“) socialistického realismu oproti „popisnému realismu“ a naturalismu 19. století. Václavek tak vymezuje triádu: proletářské umění – poetismus – socialistický realismus.

Diskuse na kulturní levici – hlavně mezi surrealisty a socialistickými realisty – probíhaly po celá 30. léta – viz sborníky Surrealismus v diskusi, Socialistický realismus, Surrealismus aj. Rozpory mezi těmito dvěma tendencemi se však zostřovaly, zejména v důsledku různého hodnocení oficiální stalinské kulturní i vnitřní politiky. Šlo o sovětskou tzv. „diskusi o formalismu a naturalismu“, v níž byli odsouzeni přední sovětsští umělci, a zejména o otázku hodnocení monstrprocesů, v nichž se Stalin vypořádal s Leninovými spolupracovníky (včetně „miláčka strany“ Bucharina). Tyto problémy na sebe poutaly širokou pozornost české veřejnosti. Stanovisko surrealistů vyložil K. Teige v brožuře Surrealismus proti proudu (1938) – jako distanci od oficiální sovětské linie, která z pozic akademismu v podstatě likvidovala avantgardu (stejně jako nacisté). Tyto konflikty vedly k definitivnímu rozchodu mnoha umělců a kritiků s politikou KSČ (Z. Kalandra, K. Teige). Jejich odrazem byl také pokus V. Nezvala rozpustit Surrealistickou skupinu (jaro 1938), jenž byl ostatními členy odmítnut. Politická situace konce 30. let a let 40. znemožnila, aby situace na kulturní levici vykrytalizovala do definitivních kontur.

SHRNUTÍ KAPITOLY



V druhé polovině 20. let dochází k proměně poetiky J. Hory a J. Seiferta; jejich poezie směřuje k lyrickým obrazům uplyvajících času, u Hory v podobě meditativní poezie ticha, u Seiferta už tradičně v poezii konkrétního vidění a melancholických nálad. Na Horu navazuje svou krajinnou a meditativní lyrikou F. Hrubín. Na přelomu 20. a 30. let zasáhla českou poezii vlna „poezie zmaru a smrti“ (Halas, Závada, Zahradníček); během 30. let se poetiky těchto básníků proměňují, otevírají se rodné zemi a konkrétním skutečným.

Část někdejších poetistů se nechává inspirovat surrealismem. Surrealistická skupina v ČSR se po celá 30. léta nachází v kontroverzní pozici vůči oficiálnímu programu komunis-

tické strany (k níž se hlásí), vedou se četné polemiky na levici mezi surrealismem a socialistickým realismem. V poezii i próze představuje jedinou výraznou osobnost surrealismu V. Nezval, který se pokouší o automatické texty, dekalky, snové obrazy apod.

10 MEZIVÁLEČNÉ DRAMA

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



V meziválečném období se poprvé v dějinách české literatury daří českému dramatu překročit národní hranice a uspět v zahraničí: vrcholy moderní české dramatické tvorby představují Karel Čapek a František Langer. Vedle této „pragmatistické“ dramatiky se formuje dramatika avantgardní, dekonstruující tradiční dramatický tvar a spoléhající spíše na divadlo než na drama. Zatímco pro 20. léta je charakteristická žánrová pestrost a experimenty, pro 30. léta je typický spíše návrat k tradičnějšímu pojetí dramatu.

CÍLE KAPITOLY



- charakterizovat dominanty české meziválečné dramatiky
- interpretovat klíčová dramatická díla
- vyložit žánrovou dynamiku českého dramatu

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



3 hodiny

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Groteska, drama zástupů, problémová hra, lyrické drama, revue, bratři Čapkové, F. Langer, F. Šrámek, J. Bartoš, Revue, drama všedních starostí

10.1 Dvacátá léta – období experimentů

Jako tradičně i ve 20. letech zůstává dramatická tvorba svou kvantitou a především svou uměleckou kvalitou ve stínu tvorby prozaické a básnické. Přesto právě 20. léta přinesla vlastně poprvé v dějinách české literatury dramatická díla, která vykročila mimo okruh domácí recepce a byla inscenována a se zájmem přijímána ve světě.

10.1.1 DRAMA ZÁSTUPŮ

Zjitřené sociální vědomí po první světové válce se odrazilo ve snaze posunout drama od problémů individua k velkým hnutím sociálním a ke vztahu jedince a kolektivu. Ovšem program proletářského umění našel v dramatické tvorbě jen minimální odezvu. Různé revoluční organizace se soustředili spíše na kolektivní recitaci poezie nebo na masové scény (divadlo-mítink) bez podkladu dramatickým textem. Jediným autorem, který se pokusil o drama v jisté souvislosti s proletářským uměním, byť nejde ještě o drama zástupů, byl JIŘÍ WOLKER. Jeho aktovka *Nejvyšší oběť* (1922) je v jeho dramatickém díle (dále aktovky *Hrob*, *Nemocnice*) nejzáměrnějším pokusem o tendenční sociální drama, v němž se jedinec obětuje pro společnost (revolucionářka zavraždí policejního komisaře); v mravním konfliktu individuální morálky (vražda jako hřích) a odpovědnosti větší věci vítězí princip druhý.

Podobně jako částečně Wolker čerpá ze symbolistické estetiky také hra F. X. ŠALDY *Zástupové* (1921), první české kolektivní drama. Ústřední konflikt se odehrává uvnitř hlavního hrdiny Lazara – jde o bolestné poznání jeho izolovanosti od společnosti a neschopnost tuto pozici opustit a stát se součástí celku. Katarzi představuje smrt hrdiny v poslední bitvě proti starému světu. Jiným směrem se pokusil přiblížit kolektivismu mladé generace v lidové komedii *Dítě* (1923), prostínkém příběhu chudé služky, jež převyšuje morálkou měšťáckou rodinu. Hra má blízko k proletářskému umění.

Problém vztahu jedince a kolektivu tematizují také filozoficky pojaté hry OTOKARA FISCHERA, zejména drama *Otroci* (1925), beroucí si za námět Spartakovo povstání a na rozdíl od Šaldových Zástupů prosté revolučního optimismu.

Vztahu jedince a jeho psychologie, na jejíž vykreslení nerezignuje, a nadosobních dějinných sil se věnoval své svých historických hrách ARNOŠT DVORÁK: *Husité* (1919) a *Bílá hora* (1924).

10.1.2 EXPRESIONISTICKÁ GROTESKA

Ze stejného pocitu rozvrácenosti či nutného rozpadu (starého) světa jako kolektivní drama roste, ale jinak na něj reaguje expresionistická groteska. Vyznačuje se někdy až krutým karikováním lidské společnosti a jejích nešvarů, komickou nadsázkou, vypjatými konflikty a zjitřenou emocionalitou, ale také filozofickým pozadím. Typicky se tento žánr uplatnil v díle JANA BARTOŠE. Jeho dvě první dramata *Krkavci* (1919) a *Pelikán obrovský* (1923) jsou výstražným obrazem měšťácké společnosti a dravosti a bezohlednosti jejích členů. Jinam se posunul Bartoš ve svém pozdějším díle, především v pirandellovské noetické hře *Vzbouření na jevišti* (1925), koketující s okultismem.

Satirickou komedií namířenou proti měšťácké společnosti je také *Ko-ko- dák* (1922) LVA BLATNÉHO.

Velký společenský rozruch, zejména parodováním tisku a politických stran v nové republice, vzbudila ve své době pamfletická hra *Matěj Poctivý* (1922), napsaná LADISLAVEM KLÍMOU a ARNOŠTEM DVOŘÁKEM.

Dodnes živá je groteska bratří ČAPKŮ *Ze života hmyzu* (1921), revuálně uvolněné pásmo výjevů ze života různých druhů hmyzu, na nichž jsou alegoricky karikovány lidské nešvary (chrobáci – touha po majetku, jepice – chvástavost, mravenci – kolektivismus a jeho utlačení jedince i jiných kolektivů atd.). Vyústění dramatu, jež nepovažoval za „zcela uspokojivé“, shrnul po premiéře Josef Kodíček takto: „Závěr dramatu jest hymnický. Tulák, který zažil celou míru povrchnosti, sprostoty a šílenství, cítí se ve strašné propastné opuštěnosti a tmě. (Proč?) Nelze mu žítí a přece, co by dal za prodloužení života o jediný den! Neboť není jiného štěstí a jiného smyslu, než radost z bytí, rozkoš z funkce. Jako jepice, které pějí theerovsko-neumannovský hymnus na život, umírá i tento tulák nesmyslně a rychle (...). Život valí se dál. Dřevorubec a tetka s novorozencem pozdravují nový den, který zaplašil tento strašný kosmický sen noci.“

10.1.3 PROBLÉMOVÁ HRA

Výrazným a úspěšným žánrem se ve 20. letech stává problémová hra, jež v žánrovém systému do jisté míry nahradila tragédii, již se nepodařilo životně aktualizovat v nové situaci (např. E. KONRÁD: *Širočina*, 1923). Zatímco tragédie se uzavírá smrtí hrdiny, pro problémovou hru je charakteristické, že vlastně zůstává neuzavřena: problém, který byl nastolen, totiž zůstává. K tomuto žánrovému typu náleží nejúspěšnější hry 20. let, zejména práce K. ČAPKA. Utopické drama *R.U.R.* (1920) zaznamenalo světový úspěch. Jeho námětem je produkce robotů jako výkonné pracovní síly, která se však vymkne svým tvůrcům a nakonec vyvraždí lidstvo. Ačkoliv lidstvo zmizelo, lidskost zůstává zachována, když se u dvojice robotů v závěru objeví cit. Hra nastoluje otázku odpovědnosti vědy a vůbec lidského činění, kapitalistického kořistnictví, jež nemá morálních zábran, ale také hrdinství (vrcholná scéna posledních obklíčených lidí) a života (nejen expanze, dobývání, ale cit). Fantastického motivu využil Čapek také v komedii *Věc Makropulos* (1922), kde se otázka charakteru a kvality lidského života nastoluje na příběhu zpěvačky Emilie Marty, jež využívá starého pergamenu k získání nesmrtelnosti. Ve finále hry všechny postavy tento pergamen odmítnou; opět je zde tedy typicky čapkovský příklon k „obyčejnému“ životu. Drama *Adam Stvořitel* (1927) je posledním společným dílem BRATŘÍ ČAPKŮ. Titulnímu hrdinovi je umožněno vytvořit nový, lepší svět; to se mu ovšem nepodaří. Vyústění hry je zřejmé: svět, ve kterém žijeme, je jediný, který je nám k dispozici, žádný ideální lepší svět vytvořit nejde, lze jen zlepšovat, co máme.

JOSEF ČAPEK svou jedinou samostatnou hru *Země mnoha jmen* (1923) pojal jako utopický obraz nové země, která nenávratně mizí v oceánu; je to podobné podobenství jako v *Adamu Stvořiteli*: na vytvoření nějakého „lepšího světa“ nelze spoléhat.



ÚKOL K ZAMYŠLENÍ

1. Zamyslete se nad utopiemi bratří Čapků – jak dramatickými, tak prozaickými – a pokuste se nalézt, co je spojuje a co je naopak odlišuje. V čem je podle vás příčina významného světového úspěchu Čapkových dramatických utopií, zejm. *R.U.R.*?

2. Co víte o slově robot? Jak chápe roboty Čapkovovo drama a jak se od té doby význam tohoto slova proměnil?

FRANTIŠEK LANGER debutoval jako dramatik již před válkou; evropského úspěchu však dosáhl až s hrami z 20. let, zejména *Periferií* (1925). Celý příběh, jehož motivace těží svůj komediální účinek velmi rafinovaně z groteskně paradoxních situací dramatického děje (vrah opětovně vyhledává situace, aby se prozradil, ale stále platí za nevinného), se však pro autora typicky opírá o dramaticky životnou postavu, v níž se autentičnost pražského předměstí slučuje s poetizací přirozeného nadání, spontánní nelomenosti citů a velkých vášní chudého člověka. (L. Lantová) Drama se zabývá pro Langeru typicky otázkami lidské morálky, zejména viny, trestu a lidské spravedlnosti vůbec. Úspěšné byly i Langerovy veselohry, v nichž kladný pól představují chudí lidé z periferie, přinášející životní obrodu do prostředí bohatých a vyprázdněných: *Velbloud uchem jehly* (1923), *Grandhotel Nevada* (1927). Komédie *Obrácení Ferdýše Pištory* (1929) znovu využila motiv zločince dožadujícího se potrestání.

Problémové hry psal také EDMOND KONRÁD – např. shawovská hra *Olbrím* (1928) o vytvoření lepšího člověka.

O obnovení tradiční tragédie se pokusil svou legionářskou hrou *Plukovník Švec* (1928) RUDOLF MEDEK. Hra, mající poměrně značný úspěch, je postavena velmi tradičně a směřuje k oslavení individuálního hrdinského činu legionářského důstojníka obětujícího život pro záchranu bojeschopnosti vojska.

10.1.4 LYRICKÉ DRAMA

Pod označení lyrické drama lze ve 20. letech přiřadit dramatickou tvorbu různého charakteru. Tradici impresionistické dramatiky, jíž dal klasický výraz ve své hře *Léto*, udržoval svým poválečným dílem FRÁŇA ŠRÁMEK. V několika hrách reagujících bezprostředně na válku (zejména *Hagenbek*, 1920) podal expresionisticky vypjatou situaci válečných a těsně poválečných časů s výrazným protiměšťáckým akcentem oživujícím někdejší anarchistické východisko. Návrat k úspěšnému typu lyrického náladového dramatu bez děje a s významově zatíženým dialogem ztajujícím dramatický konflikt představuje *Měsíc nad řekou* (1922), ve shodě s proměnami Šrámkovy lyriky zde již nezní životní dychtivost a dobyvačnost a opojení mládím, ale spíše smířlivá, trochu rezignovaná životní moudrost.

Lyrické drama KARLA ČAPKA *Loupežník* (1920) vznikalo velmi dlouho a bylo původně společnou prací obou bratří; po válce je dokončil Karel již sám. Je výrazně ovlivněno předválečnými proudy. Hlavní konflikt mezi sebevědomým a dobovačným mládím, jeho životní výbojností (Loupežník), a úzkoprsostí i zkušenou moudrostí a odpovědností (Profesor) zde zůstává bez definitivního vítěze. Zde už nachází Karel Čapek pochopení pro víceznačnost života, které je charakteristické pro jeho zralé dílo. (J. Holý)

Lyrické drama poetické začíná vznikat v druhé polovině 20. let. Je pro ně příznačný lyrismus a (nevázaná) hravost. U autorů poválečné avantgardy pomáhá lyrismus jako podstatná významová rovina vytvářet fantazijní obraz světa, jehož zázračnost, krása a opojnost je vědomě stavěna proti šedé a chudé realitě; v jejich dramatických pokusech se stal adekvátním výrazem poetizace revoluční naděje, výrazem poetického ideálu, který se staví proti neuspokojivé skutečnosti a který je přenášén do budoucna, do obrazu krás budoucí lidské existence. (L. Lantová)

Poetické drama je experimentem negujícím dosavadní podobu dramatu (J. Honzl: „osvobodit divadlo“); i proto je jeho realizace možná jen v malých avantgardních divadlech, nikoliv na velkých scénách. Poetické drama má podobu libreta, vaudevillu či jen lyrické scény; takové texty zahrnuje V. NEZVAL do svých básnických sbírek (např. libreto *Pan Fagot a Flétna*). V poetických časopisech takové scénky a výstupy publikovali také KAREL SCHULZ, JIŘÍ VOSKOVEC či ADOLF HOFFMEISTER. Poetickému dramatu se přiblížil také JIŘÍ MAHEN ve svých libretech *Husa na provázku* (1925). Klíčová je v poetických dramatických pokusech jako v poezii především básnická metafora jako jistá výpověď o světě, dramatický konflikt je oslaben, odbourána je tradiční psychologie postav. S těmito útvary těsně hraniční divadelní inscenace poezie v divadle E. F. BURIANA.

Vedle lyrických scén je druhou podobou poetického divadla revue – uvolněné seskupení veselých scének a výstupů. Většinou má improvizací charakter a není opřena o skutečný dramatický text. Takovouto revui pěstoval režisér JIŘÍ FREJKA ve svém Divadle Dada a zejména komická dvojice JIŘÍ VOSKOVEC a JAN WERICH v Osvobozeném divadle JINDŘICHA HONZLA. Prvním jejich dílem je *Vest Pocket Revue*; následují ji pak mnohá další představení kolísavé úrovně.

UKÁZKA



FANKA: Haha, haha, motyka praskla! Praskla ti! Praskla ti!
PROFESOR (vyběhne na balkón): Pryč odtud, Fanko! Odstrojte Mimi!
FANKA: Už letím. (Běží dovnitř.)
PROFESOR: A teď jděte, šílený člověče! Chcete zabít nemocnou ženu?
HLAS LOUPEŽNÍKA: Mimi, já se vrátím!
LOLA (ve dveřích balkónu): Vrať se! Vrať se! Vrať!
PROFESOR: Vraťte se! Mládí se nevrací, nikdo se nevrací takový, jaký byl! Vraťte-li se, budete už jako já! (Odchází.) Dceruško, pojd' odtud – (Zajde.)
ŠEFL: Jejej, teď už je konec!

Klíčová scéna ze závěru Loupežníka K. Čapka – konflikt končí, loupežník utíká z profesorova domu sám, bez svedené Mimi.



ÚKOL K ZAMYŠLENÍ

Divadelní kritička Pavla Buzková závěr hry, přiblížený v ukázce, odmítá. Z její analýzy hry (knižně v knize *České drama*, 1932) vyjímáme:

Byli jsme při něm [tj. Loupežníkovi – MT] celou duší, když se vysmíval konvenci, vynujuce si odvážně práva na lásku, dokud se perli ohnivě a nevyčichle. Sympatizovali jsme s ním, když se rozlíceně bránil vta-hování dětinného citu v boj a zvláště když rytířsky opovrhoval využit své převahy, žádaje si zesílení nepřítele. Dokud riskoval a dobýval, patřil mu svět, natož Mimi. Ale když se posléze vymkne obklíčení a odpovědnosti útekem, rozpadne se hrdinská maska a neohrožený revolucionář objeví se pravědním klukem, jenž z bujnosti spáchal psinu, jaká se mu zrovna hodila. (...) Omlouvat ho mládím není správné ani spravedlivé. Právě mládí vyznamenává se neústupností a hrdinnou věrností. Kdyby se Loupežník bouřil jen z mladistvého zápalu prudké lásky, neslevil by. Vždyť je pevnost již blízka pádu. (...)

Tak se Čapkovi v Loupežníku přihodil velmi příznačný omyl. Chtěl se vysmát moralistické úzkoprsosti, chtěl na ni svalit vinu za živoření starých a za zlomená srdce měšťanských dcer, chtěl si konečně též šalamounky povzdechnouti nad zálužnostmi života a marnými rozběhy mládí a zmátl se ve viníkovi, jímž není nikdo jiný nežli právě Loupežník. (...) Tenhle Loupežník, i kdyby se vrátil, nebude už jiný a nepřipodobní se úzkostlivé svědomitosti profesorově. Profesor byl přece také mlád a zmrhal někdy zpupně panenskou ne-vinností?

1. Zamyslete se nad způsobem, jakým kritička argumentuje. Jak hru interpretuje, které prvky považuje za klíčové a jak s nimi pracuje?

2. Pokuste se formulovat vlastní názor na otázky, kterými se P. Buzková zabývá. Abyste toho byli fundovaně schopni, přečtěte si hru ve *Spisech* K. Čapka (je dostupná i na webo-vých stránkách Městské knihovny v Praze).

3. Přečtěte si také autorovu předmluvu a zamyslete se nad genezí hry.

10.2 Třicátá léta

10.2.1 DRAMATICKÉ DÍLO K. ČAPKA A F. LANGERA

Karel ČAPEK se vrátil k divadlu po desetileté přestávce pod tlakem světového dění. Drama mu poskytlo vhodnou příležitost vyslovit se k palčivým otázkám dneška. V *Bílé nemoci* (1937) zobrazil boj lékaře – objevitele séra proti záhadné a smrtelné bílé nemoci – proti válce a s celou mocenskou mašinerií. Když se Galén nakonec ocitne na prahu úspěchu svého nevybíravého boje (proti hře se ozvali někteří lékaři s výtkou, že zneuctňuje lékařský stav v postavě lékaře, který si klade podmínky, aby léčil), když je mír na dosah ruky, je

zabit cestou k Maršálovi (jenž je také nemocný a potřebuje sérum) rozvášněným davem vyvolávajícím slávu válce. Jsou tak zahubeni představitelé obou principů: diktátorské síly a moci i váhavé a nerozhodné demokracie, hra končí bezútěšným varováním.

Poslední Čapkovo drama *Matka* (1938) je protifašistickým apelem, ale také hrou o odpovědnosti člověka vůči světu a společnosti, ve které žije, o nutnosti hájit určité principy za každou cenu. *Matka* posílající posledního žijícího syna do války, která jí už vzala téměř vše, se stala v roce 1938 symbolem odhodlání nepoddat se zlu. Hra je rovněž zajímavě napsaná: na jevišti účinkují kromě matky a Toniho také jejich mrtví příbuzní nebo rozhlasová hlášení.

Po dvou komediích (*Andělé mezi námi*, 1931; *Manželství s r. o.*, 1934), jež jsou opět apoteózou čistého a obětavého lidství, vrcholí dramatické dílo Františka LANGERA ve 30. letech dvěma dramaty: *Jízdní hlídka* (1935) a *Dvaasedmdesátka* (1937). V prvním dramatu, v němž je námětem boj obklíčených československých legionářů se sovětskou přesilou, dramatik především konfrontoval dvojí svět (bolševickou ideologii a prosté kamarádství českých vojáků) a oslavil civilní, nepatetické, demokratické hrdinství, jehož jsou legionáři zosobněním. Ve *Dvaasedmdesátce* využil Langer principu divadla na divadle a na případě trojí rekonstrukce zločinu vraždy (odsouzená manželka oběti, skutečný vrah, jehož kryla, a profesionální herec) poukázal po čapkovsku na relativnost lidského poznání a na omezenost možností lidské spravedlnosti.

ÚKOL K ZAMYŠLENÍ



Pokuste se – nejlépe se znalostí textu Langerovy *Dvaasedmdesátky* (vyšla nejnověji v autorových *Spisech*) – nalézt styčné body mezi touto divadelní hrou a texty (povídkami, romány, dramaty) Karla Čapka.

10.2.2 AVANTGARDNÍ DIVADLO A DRAMA

O surrealistických pokusech V. Nezvala již byla řeč. Další příslušníci avantgardy se soustředili spíše než na tradiční drama na nové podoby divadla, jak už o tom byla řeč výše. Významné jsou zejména dvě scény: Osvobozené divadlo, založené už ve 20. letech (viz výše) a nově založené „D“ Emila Františka BURIANA. Burian se soustředil jednak na revoluční ideové divadlo a posléze na divadlo lyrické. Základ pro jeho nejvýznamnější představení tedy kupodivu netvoří dramatické texty, ale texty básnické (Máchův *Máj*, Puškinův *Evžen Oněgin*, lidová poezie) a prozaické (Haškův *Švejk*, Dykův *Krysař*), které jsou pro scénické provedení upravovány a scénovány mnohdy s využitím experimentálních postupů.

Osvobozené divadlo je spojeno především se jmény dvou svých hereckých představitelů: někdejšího člena Devětsilu Jiřího VOSKOVCE a Jana WERICHA. Jejich tvorba se

ve 30. letech proměňuje: dříve nespoutaná a z velké části improvizovaná revue se posunuje čím dál více k pevnější a závaznější stavbě, získává znaky dramatu. Je to důsledek proměny tvůrčí intence: do dříve nezkratného veselí a legrace, jež konvenovaly poetickému pohledu na svět, vtrhují (tak jako do ostatní tvorby avantgardy) závažné otázky lidského života a především aktuální problémy. Místo studentské recese nastupuje politická satira tepající nešvary demokracie, ale především diktátorské tendence vzcházející se Evropě. První hrou takto pojatou je *Caesar* (1932). V této a mnoha dalších hrách využívají autoři historického aranzmá, aby alegoricky (ale velmi otevřeně) poukázali na soudobé problémy. Z her Osvobozeného divadla ve 30. letech je možno zmínit ještě např. tyto: *Osel a stín* (1933) poprvé varující před nastupujícím hitlerismem v Německu na příběhu položeném do starověké Abdéry; *Kat a blázen* (1934) pro změnu umístěná do Mexika a napadající diktátorské nebezpečí; *Balada z hadrů* (1935) se odehrává ve středověké Francii. Do současnosti jsou položeny hry *Rub a líc* (1936) a *Těžká Barbora* (1937).

10.2.3 DRAMA VŠEDNÍCH STAROSTÍ

Do dramatické tvorby ve 30. letech – jak již jsme mohli pozorovat – vpadly výrazně aktuální problémy. Z toho se rodí, inspirována především působením hospodářské krize na společnost, skupina dramát všedních lidských starostí. Vznikl tak žánr velmi populární, na druhou stranu však do té míry svázaný s dobou svého vzniku, že nezůstal součástí repertoárů v delším časovém horizontu. Z autorů těchto dramát uvedeme jen tři.

Olga SCHEINPFLUGOVÁ, manželka Karla Čapka, známá herečka, se soustředila na populární komedie. Pro její tvorbu z 30. let je charakteristické, že ustupoval důvtipný děj a originální nápad idylickému stylizování skutečnosti a její hry vyznívaly jako aktuální výzva k individuální podnikavosti a rvavosti pro lidi deprimované hospodářskou krizí a životními neúspěchy vůbec (M. Obst). Týká se to např. dramatu *Houpačka* (1934), v němž si lidé v důsledku krize proměňují své sociální pozice, stoupají nahoru a padají dolů.

Vilém WERNER po salonních komediích došel k dramátům hlubšího ponoru, jež vyznačuje především výstižné zachycení lidských typů a všednodenních starostí obyčejného člověka. Především *Lidé na kře* (1936), nejvýznamnější Wernerova hra, představují pokus o analýzu morální krize soudobé společnosti, zejména prizmatem generačním (střet generací a jejich různých hodnotových soustav).

Frank TETAUER se pokusil o drama společensky angažované nejúspěšněji ve hře *Veřejný nepřítel* (1935), napadající typ dravého a bezohledného korupčníka jako mor společnosti. Další hry jsou už spíše důvtipnými komediemi o soukromých problémech moderního člověka: např. milostný trojúhelník se stal námětem jeho hry *Diagnóza* (1936).



KONTROLNÍ OTÁZKA

1. Jaké dramatické žánry se jeví jako produktivní ve 30. letech? Jak vyrůstají z žánrového systému let dvacátých?

2. Pojmenujte proměny dramatického díla Karla Čapka.

SHRNUTÍ KAPITOLY



V dramatické tvorbě počátku 20. let lze vyzorovat směřování k dramatu zástupů, jež mělo vyjadřovat kolektivismus nové doby. Druhým výrazným žánrem počátku 20. let je expresionistická groteska. Nejvýznamnějším žánrem ve 20. letech je ovšem problémová hra, dramatickou akcí tematizující závažné otázky člověka a civilizace. Lyrické drama existuje ještě ve své podobě impresionistické, ale objevují se už nové tendence avantgardní dramatiky a divadla. Dramatika 30. let má své jistoty v autorech pragmatické generace, Františku Langerovi a Karlu Čapkovi, kteří dospívají druhého vrcholu své tvorby. Pokračuje také avantgardní dramatika a divadlo, které jednak rozvíjí lyrické divadlo, jednak experimentuje s různými texty a postupy, jednak se realizuje jako revue a satira (Osvobozené divadlo). Mladší dramatici kamenných divadel se soustřeďují na soukromé lidské starosti.

ODPOVĚDI



1. Zejména drama všedních starostí, revue a problémová hra. Zatímco první z nich se reakcí na proměněnou společenskou situaci 30. let, ostatní navazují na dramatické žánry předchozího desetiletí.

2. Počátky jsou spojeny s expresionismem a celkově s poválečným „chaosem“, jemuž čelí obranou elementárních lidských hodnot; po desetileté přestávce se autor vrací s hrami mnohem silnějšího a konkrétnějšího apelu.

11 PRÓZA 30. LET



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Prozaická produkce 30. let vykazuje rozštěpení do několika žánrově vymezených skupin: próza obnovené epičnosti, filozofická próza, imaginativní a lyrická próza, psychologická próza, novinářská beletrie a literatura faktu, román lidských množin. Oproti období experimentů 20. let pozorujeme v následujícím desetiletí převahu návratů k tradičnějším způsobům vyprávění.



CÍLE KAPITOLY

- zmapovat diferenciaci v próze 30. let
 - interpretovat nejvýznamnější díla období
 - podchytit dynamiku prozaických žánrů a vyprávěcích postupů
-



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

4 hodiny



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Psychologický román, román lidských množin, noetická próza, baladická próza, časový román, literatura faktu

11.1 Obnovená epičnost

Obnova epického principu v próze na přelomu 20. a 30. let byla reakcí na destrukci tradičního narativu, již podnikla expresionisticky a poetisticky založená próza 20. let. Obnovu epičnosti ale nelze chápat jako pouze návrat k realistické poetice, jednotlivá řešení byla založena různě.

Vypravěčskou linii představuje dílo Vladislava VANČURY. Po experimentu se samotným dějem jako tématem vyprávění v „detektivce“ složené z přísloví a gnóm Hrdelní pře aneb Prísloví (1930) dopnul se Vančura epické monumentalitě v historické próze Markéta Lazarová (1931), obraze ze života středověkých lapků, v němž dominuje jako tradičně u Vančury suverenita vypravěčova s jeho názory, komentáři, ale také s gestem demiurga. Román vyznívá také díky této pozici vypravěče jako oslava lidské lásky a její moci. Tradičněji je postaven, ale ve stejnou oslavu lásky a plného pudového života vyznívá i do autorovy současnosti položený román Útěk do Budína (1932). Vrcholná próza vypravěčského proudu v české próze 30. let je Vančurův Konec starých časů (1934), „archaizující capriccio“ (A. Novák), román novodobého barona Prášila, v němž autor dopřál hlasu vedle svého obvyklého autorského vypravěče také vypravěči – postavě. Další vývoj Vančurovy prózy směřuje k tradičnější podobě a širšímu společenskému záběru.

Jiný typ obnovené epičnosti – větev fabulistickou – představuje povídková tvorba Františka KUBKY, jež se však dopjala vrcholu až ve 40. letech, nebo romány Josefa KOPTY. Jeho Hlídač č. 47 (1926) je psychologickou studií hlavního hrdiny i poutavým příběhem předstírané hluchoty. Do epické šíře se Kopta rozestoupil v trilogii Modrý námořník (1936-1937), jež čerpá stejně jako dřívější trilogie legionářská z oblasti Dálného východu na počátku 20. století.

Opět jiný typ epiky, již J. Opelík nazývá epikou situační, představuje dílo Jana ČEPA. Na rozdíl od Vančury, u něhož rozmach epičnosti souvisel s přípravou budoucího moderního životního slohu, byl v Čepově díle epický řád dán naopak tradiční názorovou jistotou, vědomím neměnného a trvalého vesmírného řádu, jehož tvůrcem i zárukou je Bůh a jehož je tento svět toliko neúplným a jevovým stínem. (J. Opelík) Čepovy povídky vykazují jen malé proměny, Čep je vlastně monotematik: jsou to příběhy venkovských lidí svázaných se svým domovem, do jejichž života vpadne nějaká událost, jež ukáže jiný, boží, rozměr světa. Často jde o krajní situace (smrt), v nichž se zableskne uprostřed časnosti věčnost. Prvotinu Dvojí domov, jež už svým titulem napověděla zmíněný dualismus světa tohoto a světa onoho, vydal Čep v roce 1926. Následovaly povídkové knihy Vigilie (1928), Zeměžluč (1931), Letnice (1932), Děravý plášť (1934), jakož i jediný román Hranice stínu (1935).

Výraznou linii představuje zejména na počátku 30. let nový žánr baladické prózy, postavený na tragickém konfliktu jedince s vyšší mocí, již nutně podléhá. Jednou z prvních baladických próz je novela Josefa ČAPKA Stín kapradiny (1930), dobrodružný příběh dvou pytláků utíkajících před lidskou spravedlností a posléze tragicky končících svůj život uprostřed lesa, jenž se stal mstivou silou. Jako nosnější než balada postavená na moci metafyzických sil se ukázala (v tradici lyriky 20. let) balada založená sociálně, na aktuálnosti nabírající také v souvislosti s hospodářskou krizí 30. let.

Josef KOPTA podal v románu Adolf čeká na smrt (1933) tragický osud proletáře z městské periferie, marně vzorujícího svému osudu. Karel NOVÝ v románu Chceme žít (1933) načrtl příběh dvou venkovanů vyvázaných ze svého prostředí a troskotajících v jim cizím

prostředí města v době hospodářské krize. Olga SCHEINPFLUGOVÁ, jinak plodná a nepříliš úspěšná prozaička a básnířka, se zařadila do tohoto proudu svým nejlepším románem *Balada z Karlína* (1935), ostře řezanou a temně stíněnou psychologickou studií stárnoucí proletářky z velkoměstské periferie, jež se stane obětí vlastních temných stránek vystoupivších na povrch v době těžké životní zkoušky manželovy nezaměstnanosti. Hutný pendant ke své *Siréně* uvedla v *Havířské baladě* (1938) Marie MAJEROVÁ jako obraz proletářské rodiny peroucí se s osudovými silami přírodními i společenskými.

Vrcholem baladické prózy je román Ivana OLBRACHTA *Nikola Šuhaj loupežník* (1933), odehrávající se na Podkarpatské Rusi a těžící ze skutečného příběhu. V románu se prostupuje rovina „reálná“, podaná až reportážně, a rovina mytická, odkazující k prastarým archetypům tajemné země na východě ČSR. Nikola je tak i zločinec pronásledovaný četníky, i nezranitelný hrdina svého lidu vycházející z nekonečných lesů. I jeho konec je napůl reálný a napůl mytický. Z téhož námětového okruhu vytěžil Olbracht i své reportáže a knihu *Golet v údolí* (1937), v níž se zaměřil na komunitu podkarpatských židů: vedle dvou laskavě humorně pojatých povídek ze života prostých židů obsahuje i tragicky zabarvenou novelu *O smutných očích Hany Karadžičové*, baladický příběh o omezenosti archaické společnosti, o svobodě a právu na lásku, ale také o smutku odcizení a loučení.



ÚKOL K ZAMYŠLENÍ

Zamyslete, co lákalo české spisovatele na Podkarpatsku (kromě Olbrachta K. Čapek, S. K. Neumann, J. Tomeček). Pokuste se srovnat Olbrachtova Nikolu Šuhaje loupežníka a Čapkova *Hordubala*. V čem je autorova metoda odlišná, v čem naopak se oba romány podobají (kromě lokace)?

11.2 Filozofická próza

Filozofická próza ve 30. let je dílem autorů čapkovské generace, kde navazuje na některé tendence jejich tvorby už z 10. a 20. let. Jde o prozaické texty, které více (J. Čapek, R. Weiner) či méně (K. Čapek) rezignují na příběh jako ústřední linku prozaického textu a soustřeďují se na reflexi lidského osudu ve světě.

Josef ČAPEK se svým *Kulhavým poutníkem* (1936) vzdalil poetice své pytlácké balady a stvořil esejistickou výpověď o putování člověka životem a světem, v níž výrazně navázal na *Komenského Labyrint* a prostřednictvím titulní postavy jako autorské stylizace, ale i přímými promluvami podal svůj náhled na lidský život a jeho smysl. Jak říká ve své čapkovské monografii J. Opelík, v *Kulhavém poutníku* uskutečnil Josef Čapek setkání se svou duší, jež se vzdálilo žánrovým normám soudobé české prózy.

Jiným způsobem se týmž normám vzpírá prozaické dílo Richarda WEINERA. Dva soubory próz *Lazebník* (1929) a *Hra dopravy* (1933) se jako Weinerova poezie z téže doby pohybují na hranici snu a bdění, pronikajíce jakoby do hlubších vrstev skutečnosti. Exkluzivní postavení Weinerových próz v české literatuře 30. let vyjádřil ve svém ocenivém referátu o *Hře doopravdy* F. X. Šalda: Weiner není ani autor snadný, ani autor příjemný, kterým by sis mohl kořenit chvíle před odpoledním spánkem nebo po něm. Šalda pozoruje, že Weiner chce proniknout co nejdál možno až k samé hranici snu, halucinace, přízraku; že ho posedá a znepokojuje otázka různých stupňů skutečnosti a různých rovin pravdy.

Naopak na široké čtenářské zázemí nerezignuje tzv. noetická trilogie Karla ČAPKA, v níž se její autor dopnul největšího prozatérského mistrovství. Trilogie navazuje na noetické anekdoty z kapesních povídek a dále rozvíjí některé typické čapkovské problémy (více pravd, ztráta jedné perspektivy, utlačené lidství člověka). *Hordubal* (1933) je příběhem podkarpatského horala Juraje Hordubala, prostého a čistého člověka, který se po návratu z Ameriky ocitá na svém statku v roli nevídaného „třetího“; baladický příběh jeho boje o štěstí či aspoň důstojnost a jeho smutného konce je první částí knihy, podanou z perspektivy titulního hrdiny. Druhá část je příběhem vyšetřujících četníků, kteří pátrají po příčině hrdinovy smrti a po pachatelích. Nejkratší třetí část je líčením soudního procesu s vrahy, manželkou a čeledínem. Tyto tři části nahlízejí ústřední příběh ze tří pohledů, konfrontují různé možnosti poznávání a jejich limity (v soudním jednání se zcela ztrácí lidský rozměr celé „kauzy“).

Povětroň (1934) opět využívá vícenásobné perspektivy vyprávění. Tři postavy (jeptiška, jasnovidce a básník) (re)konstruuji životní příběh neznámého letce ležícího v agonii v nemocnici; jejich vyprávění se odlišují, jsou produktem svých původců, ale zároveň se protínají, jsou cestou za pravdivým poznáním druhého člověka.

Trilogie vrcholí románem *Obyčejný život* (1934), v němž se mnohost perspektiv uplatňuje ve vyprávění jediného vypravěče – penzionovaného železničního úředníka rekapitulujícího svůj zdánlivě „obyčejný“ život. Do původně jednosměrného příběhu „řádného člověka“ vstupují náhle disonantní tóny, objevují se zasuté vzpomínky, ztajené touhy, temné stránky hrdiny i jeho potenciální životní možnosti. V jednom obyčejném člověku je tak objeveno množství možností, v jedné osobě několik potenciálních osobností – také jako možnost poznání druhého. F. X. Šalda, vesměs k Čapkovu dílu až zaujatě kritický, ocenil na románu, jaké veliké množství vnitřních nití a spojů objevil [Čapek] mezi člověkem jedním a lidmi ostatními, kolik cestiček a steziček prošlapal od člověka k člověku. U Čapka není to filozofická teze, u něho je to život viděný okem velmi laskavým, velmi bystrým a pozorným, které jen chvílemi bývá zastřené něčím, co bys mohl nazvat melancholií vědoucího.

ÚKOL K ZAMYŠLENÍ



Nad smyslem *Obyčejného života* se zamyslelo více kritiků. Např. Miroslav Rutte své zamyšlení ukončil takto:

Humanistický mysticismus, jímž se končí Čapkova výprava za neznámem v nás, znamená tedy cestu od jedince k zástupu, od mnoha pravd k pravdě jediné, která jest jejich součinem. Po stránce mravní má však tento psychologický pluralismus i svá nebezpečí: neboť máme-li v sobě nejrůznější podoby, jak můžeme rozsuzovati mezi dobrým a zlým, jež obojí jsme my? Není pak i zločinec jen jednou z našich nerozvinutých možností, neztrácí se v tom pluralismu i jasné etické obrysy a hranice? Od „bratrství možností“ vede cesta nejen k mírumilovné snášenlivosti, ale po případě i k mravnímu kvietismu, jenž všechno odpouští, protože všechno chápe. Čili: relativismus, jenž byl vypuzen z oblasti poznání, mohl by se navrátit znovu do oblasti mravní.

Zamyslete se nad Ruttovými názory. Jsou adekvátní Čapkovu textu? Souhlasíte s nimi? Bylo by vhodné, abyste si Obyčejný život přečetli a vytvořili si vlastní názor.

11.3 Román společenský a román psychologický

Společenský román i román psychologický představují další výrazné žánrové typy v próze 30. let, oba navazují na dřívější vývoj české prózy a zároveň přinášejí význačné inovace. Zatímco psychologická próza se stala žánrem velmi perspektivním a dále se rozvíjela ve 40. letech, politické proměny učinily brzy společenský román žánrem „neperspektivním“, a proto se vlastně ani nestačil jako žánrový typ zcela vyhranit. Jak román psychologický, tak společenský se snaží především zachytit situaci jedince a „lidských množin“ v komplikujícím se světě, který se projevuje destrukcí dosud pevných jistot a životních opor.

Jeden proud psychologické prózy navazuje na etickou prózu 20. let – to je patrné již z díla význačné představitelky tohoto proudu Boženy BENEŠOVÉ, která zejména v novele Don Pablo, Don Pedro a Věra Lukášová (1936) vytvořila vrcholnou prózu etického zaměření, kde jde především o schopnost člověka (jedenáctileté dívky) rozlišit dobro a zlo, zorientovat se ve světě.

Podobně čistá dívka (také sirotek) je hlavní postavou románu Jarmily GLAZAROVÉ Vlčí jáma (1938), příběhu o lidském zlu a sobectví, které myslí jen na sebe, a o touze po vlastním osobním štěstí, které je v lásce s druhým (dynamika románu spočívá v proměňujících se vztazích mezi hlavními postavami: starou pěstounkou Klárou, jež se pólem zloby a sobectví, Robertem, jejím mladším mužem, který je pólem lidského dobra, a mladou Janou, hledající orientaci ve světě). Prvotina J. Glazarové Roky v kruhu (1936) je položena také na slezský venkov, vychází z vlastních zkušeností autorky z jejího života po boku staršího manžela lékaře v Klimkovicích; na rozdíl od druhého románu se více soustředí na popis zvyklostí a přírody v kraji.

Naturalistickou tradici rozvíjí psychologická próza Vladimíra NEFFA (např. Malý velikán, 1935), soustředěná na rozklad měšťanských rodin; svého vrcholu dosáhne však až ve

40. letech. Na své dřívější dílo navazuje prohloubenou psychologizací také Emil VA-
CHEK, epik společenského a s tím spojeného osobního rozvratu (J. Opelík) – viz např.
Život na splátky (1936). Nejvýznačnějším z tvůrců, již navázali na naturalismus, byl ovšem
Jaroslav HAVLÍČEK. Poměrně dlouho jako prozaik vyžíval a vydání svých románových
prací se dočkal až v druhé polovině 30. let. Debut Petrolejové lampy (1935 s tit. Vyprahlé
touhy) přinesl obraz života na přelomu století v podhorském městě a příběh obětavé ženy
trpělivě snášející krach svého života (bez dětí, manžel syfilitik) a hledající smysl života.
Více deziluzivně vyznívá román Neviditelný (1937), strhující obraz maloměstské rodiny
spějící k naprostému rozkladu – ať šířící se duševní nemocí (povaha halucinací je nazna-
čena titulem), ať bezohledností a chladnou vypočítavostí nové generace, která jde „přes
mrtvoly“.

Nově orientovaná psychologická próza odmítá determinismus naturalismu, ale snaží se
ukázat, jak reaguje lidské nitro na okolní svět, do něhož je člověk vržen. Tím se tato linie
psychologické prózy druzí k nastupujícímu existencialismu ve světové literatuře. Pracuje
často s motivem lidského odcizení, dvojnictví apod. Vůdčí osobností tohoto okruhu je Egon
HOSTOVSKÝ. Vrcholy jeho prozaického díla ve 30. letech představuje především čtveřice
románů: Případ profesora Körnera (1932) – příběh zrodu „stínového já“ uvnitř hlavního
hrdiny, jemuž se zhroutí dosavadní životní jistoty. Všecky dobré a velké úmysly tohoto
neblahého vyhoštěnce štěstí přicházejí na zmar, každé mužné gesto se u něho zvrací v
šklebnou grotesku. Jeho láska a touha velkosti se nikde nesetká s družnou láskou a touhou
bližních. (K. Sezima) Když je životní ochromení titulního hrdiny nakloněno ke svému
zlomu, Körner nešťastně umírá pod koly auta; Černá tlupa (1933) – podobně založený pří-
běh dětského hrdiny žijícího uprostřed první světové války svůj život, fantaskní dobrodruž-
ství vymykající se „rozumnému“ světu dospělých; Žhář (1935) – opět román s hlavní dět-
skou postavou a s téměř detektivní zápletkou, v němž se střetává makrokosmos městečka,
v němž rádí neznámý žhář, a mikrokosmos rodiny, v níž jednotliví členové k sobě nemohou
najít cestu, to vše nahlíženo především nitrem dospívajícího chlapce s jeho touhami a fan-
taziemi; Dům bez pána (1937) – konfrontace čtyř bratrů setkávajících se v domě svého
zemřelého otce a toužících po lidské blízkosti, vyústění románu dává hrdinům tuto naději
spíš než zděděný hmotný majetek.

Společenská próza má podobně jako próza psychologická několik podob. Ve třicátých
letech se stala nejproduktivnějším proudem soudobé literatury. Jak píše Jiří Opelík, o ne-
vídanou koncentraci tolika uměleckých sil, rozdílných ideově, stylově a generačně, na
jednu námětovou a žánrovou oblast se zasloužily vyhocené hospodářské, sociální a poli-
tické rozpory současného světa, jež znemožňovaly privatizaci člověka a činily jeho posta-
vení krizovým.

Rozvinutí tradice realistické rodové kroniky, jak ji známe od J. Herbena, V. Martínka
aj., a její doplnění o prvky psychologické, charakteru impresionistického, představuje tri-
logie Karla NOVÉHO Železný kruh (1927-1932), zkoumajícího osudy obyvatel samoty
Křešín na Benešovsku v době před první světovou válkou a během ní.

Žánr rodové kroniky se pokusila nově uchopit, ne bez souvislosti se socialistickým realismem, Marie MAJEROVÁ. Její *Siréna* (1935) je široce pojatým obrazem syntetizujícím tradiční postupy rodové kroniky (zde na čtyřech generacích proletářské rodiny Hudců) se sociální freskou průmyslového a uhelného Kladenska od poloviny 19. století až do světové války, v níž hrají roli kolektivní síly.

K románové kronice založené na realistické tradici směřoval svým dílem ve 30. letech také někdejší experimentátor Vladislav VANČURA. Jeho *Tři řeky* (1936) jsou ještě variací na Bildungsroman s pohádkovým pozadím a zřejmou ideovou tendencí. Nástupem k románové kronice mapující českou společnost od počátku století po autorovu současnost je román *Rodina Horvathova* (1938), první díl plánované, ale nedokončené trilogie, vlastně jen expozice k obrazu 20. století v české společnosti.

Ze zcela jiné tradice vychází ve svých románech ze 30. let soustředěných k přítomnosti Jaroslav DURYCH. Jeho *Paní Anežka Berková* (1931) je románem soustředěným na rodinný organismus a traktujícím lidské vztahy po způsobu katolické mravouky. Tato próza stejně jako *Píseň o růži* (1934), rovněž soustředěná do prostředí rodiny, představují oproti dřívější tvorbě Durychově zřetelný umělecký neúspěch. Traktování generační problematiky lidského soužití spojuje s těmito Durychovými romány i trilogii Benjamina KLIČKY, prozaika značně ovlivněného tvorbou V. Vančury, *Generace* (1928-1938), v níž sleduje především na postavách tří přátel proměny české společnosti od světové války až do konce 30. let.

Další podtyp společenského románu nazývá J. Opelík románem sociologickým. Výraznou ukázkou tohoto žánrového typu jsou romány diplomata Zdeňka NĚMEČKA. Jak *New York: zamlženo* (1932), tak *Na západ od Panonie* (1935) se věnují tématu vystěhovalectví, ukazují bídu člověka opouštějícího svůj život a snažícího se zakotvit v cizí zemi, která se ovšem se svými kulturními stereotypy cizímu uzavírá a odvrhuje ho na okraj, odsuzuje k živoření a vede k rozpadu jediné jistoty, kterou člověk v cizím prostředí má, rodiny.

Na své dřívější studie malého českého člověka navázal svým vrcholným románovým cyklem Karel POLÁČEK. Romány *Okresní město* (1936), *Hrdinové táhnou do boje* (1936), *Podzemní město* (1937), *Vyprodáno* (1939) jsou sociologickou studií českého maloměsta v období kolem první světové války, jsou v tradici Poláčkovy tvorby osnovány ne na ústřední dějové linii, ale jako sled scén a příběhů, které ve svém úhrnu podávají plastický obraz životního stylu maloměšťáka v jeho trvalosti bez ohledu na změnu režimu. Poláček vyrostl na tragikomika setrvačného člověka, který plaguje sebe sama, petrifikovaných postojů maloměšťákových, životní trapnosti a malosti, aniž se ovšem stal jejím propagátorem. V literární sféře podnikl autor zápas, aby překonal žánrové ladění své dosavadní tvorby tím, že obraz tohoto světa vyzdvihne k jisté monumentalitě, přestože sama látka sebemenší monumentálnost postrádá. (J. Opelík)

K románu lidských množin směřovali svým hlavním úsilím také autoři, kteří se hlásili k socialistickému realismu. Marie PUJMANOVÁ, která ve svém románu *Pacientka doktora Hegla* (1931) podala úspěšně psychologickou studii lásky jako vzpoury proti měšťáckým

hodnotám a po jejím krachu také portrét svobodné matky jako ženy čelící všemu velkou vnitřní silou, postoupila svými *Lidmi na křižovatce* (1937) k románu sociálně typizujícímu. Pod vlivem programu socialistického realismu jí vyrostl z původního plánu na román o synovi podnikatele – inovátorovi v román konfrontující proletářskou a podnikatelskou rodinu a podávající tak široký obraz industriální společnosti. V souladu se svým přesvědčením dala autorka v jedné linii dospět synovi z proletářské rodiny v uvědomělého komunistu odcházejícího do země sovětů, zatímco jeho sestru nechala vplynout do měšťácký konvenčního života. Další díly trilogie zahájené *Lidmi na křižovatce* vyšly až po válce a nezopakovaly pro svůj schematicismus umělecký úspěch dílu prvního.

Jaroslav KRATOCHVÍL ve svém nejvýznamnějším díle *Prameny* (1934), jež mělo být jen úvodem rozsáhlého cyklu s titulem *Řeka*, pokusil se podat široký obraz zrodu československých legií v Rusku, soustředě se na kolektivní dějinné síly a na roli jedince v logice dějinných proměn.

Na opačném politickém pólu než socialističtí realisté stála skupina autorů, kteří se hlásili k ruralismu. Ideologickým mluvčím ruralismu byl publicista Antonín MATULA, který je autorem termínu ruralismus. Portréty spisovatelů ruralistů představil sborník *Básníci selství* (1932), redigovaný Josefem Knapem. Studie i ukázky tvorby pak přinesl další sborník *hnutí Tváří k vesnici* (1936, redigovaný básníkem Janem Čarkem). Ruralisté zdůrazňovali význam půdy v lidském životě, snažili se zachytit hodnoty selství a venkovského způsobu života, jež často stavěli do kontrastu se zkaženým městem. Ruralismus se projevil především v próze, kde čerpal z realistických tradic a nechával se inspirovat soudobou severskou prózou. Prózy ruralistických autorů směřovaly ve 30. letech čím dál určitěji ke společenskému románu.

Vůdčí osobnost ruralismu Josef KNAP začínal jako kritik a esejista. Prvního úspěchu na poli prózy dosáhl románem *Réva na zdi* (1926), impresionisticky zbarveným příběhem obětavé lásky ženy k muži. K tématu vztahu mezi mužem a ženou, tentokrát v jiné, méně idylické perspektivě, ale opět v impresionisticky zanáčené kresbě, překvapivě položené do městského prostředí, se Knap vrátil ve svém románu *Vysoké jarní nebe* (1932). K širšímu pohledu na selský život a na jistoty, jež představuje země v soudobém světě, se obrátil Knap již v románu položeném do slovenských hor *Muži a hory* (1928), aby se jej pokusil podat také ve svých vrcholných pracích ze 30. let – v *Cizinci* (1934) a v *Pustě* (1937). Již od počátků se jeví Knap jako konzervativce a tradicionalista, který věří v bytostné a nezrušitelné sepětí člověka s rodnou hroudou. To se promítlo v *Cizinci*, Knapově nejsevernějším románě, do obrazu životního krachu člověka z nížiny, pokoušejícího se zbohatnout hospodařením v podhůří. V *Pustě* se pak vydal do Podkarpatské Rusi, aby ukázal českého sedláka zabydlujícího nový kraj a peroucího se s neznámou mu krajinou.

František KŘELINA vydal svůj první román *Hlas na poušti* v roce 1935. Konfrontoval v něm životní hloubku selského člověka, zakotveného vším svým bytím v rodné půdě a víře otců, s povrchností a prázdnotou městského života. Navázal na něj v druhém díle volné trilogie románem *Puklý chrám* (1936) portréty hrdinů věrných svému selství a půdě, jež jim představují pevné jistoty v chaotických časech rozkladu tradičních hodnot. Aktuální

problém nezaměstnanosti upoutal Křelinu v románu *Hubená léta* (1935), příběhu dvou životních ztroskotanců, dělníka bez práce a svedené dcery z malého zadluženého statku, ústícím v návrat k tomu mála půdy, co jim zbyla, jako k jediné spáse jejich životů. Podobu sevřenějších dramát, jež jsou méně než romány proniknuty apriorní tezovitostí, mají Křelinovy povídky shrnuté ve svazku *Jalovčí stráně* (1937).

Václav PROKŮPEK navázal svými prvními prózami na naturalistickou linii české prózy ve fatalistických a temných příbězích téměř šlejharovské faktury. V románě *Baba* (1928) vytvořil lyrizovaný příběh klisny a jejího tklivého osudu. K širším perspektivám se posunul ve shodě s dobovými proměnami prózy v druhé polovině 30. let, zejména v románech *Zakryto slzami* (1937) a *Ztracená země* (1939, náklad zabaven). V obou se nad dosavadní bezútěšností krutého lidského osudu klene etické poslání. V prvním románu ještě zůstává blízký monografickému románu – v příběhu sedláka, který obětuje valnou část svého majetku pro záchranu své nemocné ženy; v druhém románě dospěl k vykreslení života na předmnichovském Hlučínsku a českých sedláků přišedších hospodařit do tohoto kraje.

Z dalších autorů hlásících se k ruralismu je možno zmínit ještě Jana KNOBA nebo Zdeňka RÓNA.



KORESPONDENČNÍ ÚKOL

Přečtěte si některými z ruralistických románů J. Knapa, F. Křeliny nebo V. Prokúpeka. Pokuste se ukázat na typické rysy ruralismu na konkrétním textu. Analýzu vypracujte jako esej a odevzdejte na nejbližší konzultaci. Zamyslete se také nad limity ruralistické prózy, zejména nad otázkou tendenčnosti próz.

11.4 Na pomezí žánrů

Pokud jde o lyrickou prózu, o díle V. Nezvala bylo pojednáno výše. Další autoři spojení s poetistickou prózou 20. let procházejí proměnou svých poetik. Zatímco Jiří MAŘÁNEK se od filozofujícího poetismu (např. *Objev Diogena Franka*, 1934) dostává k historickému románu *romaneskní observance* (první díl rožmberského cyklu *Barbar Vok*, 1938), Karel KONRÁD ve svém protiválečném románu *Rozhod!* (1934) zapojil do proudu nyní již zkázněných lyrických asociací také faktografii a dobový dokument a nasýtil prózu více dějovostí a Jan Jaroslav PAULÍK ve svém románu *Utonulá* (1934) vytvořil tragický příběh zmarněného mladého života nově na základech psychologických.

Nadále plodné se ve 30. letech ukazuje spojení umělecké prózy s novinářskými žánry. V roce 1930 vyvolal dokonce E. E. Kisch diskusi o tom, zda je reportáž schopna nahradit román, v dobových diskusích bývá zdůrazňována role faktografie v próze apod. Kromě

množství knižně vydávaných cestopisů, fejetonů a reportáží stále trvá obliba umělecky náročnějšího fejetonního románu. Stále je spojen především se jmény K. Poláčka a K. Čapka. Karel POLÁČEK vydal sondy do života fotbalových fanoušků *Muži v ofsajdu* (1931) a hráčů karet *Hráči* (1931). Posléze však Poláčkovy prózy postupně přestávaly být oddechovou záležitostí, humorné porozumění pro přízemní záliby malého člověka získávalo tragikomický ráz (J. Opelík). Platí to např. pro romány *Hlavní přelíčení* (1932) nebo *Michelup a motocykl* (1935), v nichž se zkarikován český maloměšťák a zejména jeho potřeba hromadit majetek. Poláčkovy dílo vrcholí v nedokončené pentalogii *Okresní město*, která již překročila rámec fejetonního románu (viz výše). Karel ČAPEK je autorem protifašisticky zaměřeného románu *Válka s mloky* (1936), mozaikovitě postaveného díla, v němž se střídají různé druhy textů (filmový scénář, vědecké pojednání, reportáž atd.) a jehož jedinou ústřední linií je expanze obřích obojživelníků, již se z otroků stávají záhubci lidstva za jeho vydatné pomoci. Autor zde zkarikoval nejen lidské kořistnictví, ale také národní egoismus, rozpínavost, politickou krátkozrakost a malichernost.

Žánrovou formou paralelní k fejetonnímu románu byl román časový, který těžil vydatně z žánru reportáže a byl oblíbeným právě ve 30. letech. Z množství nepříliš zvládnutých časových románů, jež jsou vesměs vyplněny dobovou tendencí a polemičností (a ztratily tak dnes vlastně čtivost), je možno zmínit aspoň komunistickou tendencí naplněné romány Gézy VČELIČKY *Kavárna na hlavní třídě* (1932) o vykořisťovatelském prostředí barů a kaváren, T. SVATOPLUKA *Botostroj* (1933), jenž je protibat'ovským pamfletem, nebo Václava KAPLICKÉHO *Bomba v parlamentě* (1933), parodicky se vyrovnávající se soudobou politickou situací. Z opačných pozic krajně pravicových napadl demokratickou politiku a všechno údajné potlačování velkých individualit v československém státě František ZAVŘEL v románu *Fortibras* (1934), postaveném na půdorysu Hamleta. Z vlastních zážitků z věznění pro politické přečiny vyšel ve svém reportážním románu *Zamřížované zrcadlo* (1930) Ivan OLBRACHT.

Nově zrozený, avšak ne zcela vyzrálý proud v české literatuře 30. let představuje literatura faktu. Je založena na přesvědčení o supremaci faktů nad uměleckou imaginací a fantazií; práce s faktem má být jinou cestou k umělecké výpovědi. Inspiračním zdrojem je zde také sovětská literatura. Václav KAPLICKÝ je autorem prózy *Gornostaj* (1936), sledu scén z dějin československých legií na Rusi, psaném z pozice přívržence ruské revoluce, proti níž legie stály. Nejvýznamnějším dílem tohoto okruhu je ovšem román *Moskva – hranice* (1937) od JIŘÍHO WEILA, komunistického novináře, který dlouhodobě pobýval v Sovětském svazu a v románu vytěžil tyto své zkušenosti. Weilův román přináší především přesné zachycení (prostřednictvím pozorovaných detailů) všednodenního sovětského života, v němž sleduje několik v podstatě typických osudů lidí v zemi utužující se stalinistické diktatury. Je tak věrně zachyceno nejen nadšení pro revoluci a pracovní zápal budovatelů nového zítřka, ale také strach a úzkost z životního ohrožení a mocenské prostředky, již užívá sovětská moc. Pokračování *Dřevěná lžice* mohlo vyjít až dlouho po autorově smrti – v roce 1992.



PRO ZÁJEMCE

Komunistický kritik Julius Fučík podrobil Weilův román Moskva–hranice zdrcující ideologické kritice. Mj. píše:

Neboť co je šosáčkovi do růstu těžby doněcké pánve, když má „evropský byt pod jedním uzavřením“, co je mu do růstu výroby socialistické země a co je mu vůbec do všech velkých problémů světa, když se na svět dívá jen dírkou v ementálském sýru. A to je Jiří Weil a to je jeho román, v kterém jenom slepec může vidět „dokument sovětského života“. Je to dokument, ano, ale dokument o bezcennosti šosáckého živočicha, o lidském braku, jaký se ještě v těchto dobách pohybuje v našem světě, o příživnickém plevelu, který je dobrý jen k tomu, aby byl vyplet.

Fučíkova kritika by byla v dobách komunistické režimu likvidační, takto jen ztvrdila potíže, které si svým románem autor způsobil ve straně. Přes takovýto tón recenze se stal Weil po roce 1945 jedním z prvních propagátorů kultu Julia Fučíka. I to je výpověď o podivném světě komunistické strany, ale také to odkrývá poněkud pozadí celé Weilovy aféry, jejíž podstatnou událostí je, že autorovi hrozila za pobytu v Moskvě likvidace za velkých čistek a jeho přítel Fučík jej patrně zachránil. Blíže o Weilových prózách a jejich metodě „literatury faktu“ se můžete dozvědět např. ze studie J. Holého v knize Možnosti interpretace.



KONTROLNÍ OTÁZKA

1. Zrekapitulujte hlavní tendence ve 30. letech a jejich souvislost s prózou v předchozím decenniu.
2. Vymezte nejproduktivnější prozaické žánry 30. let a na základě vlastních znalostí, popř. sekundární literatury odhadněte proměnu žánrového systému ve 40. letech.



SHRNUTÍ KAPITOLY

Ve 30. letech pokračuje rozmach prózy. Za ústřední tendence lze označit prózu obnovené epičnosti, často s baladickým laděním (Olbracht), prózu filozofickou (Čapkové, Weiner), román lidských množin (Pujmanová, Poláček, Němeček), psychologický román (Havlíček, Hostovský, Glazarová) a žánry ovlivněné publicistikou (reportážní román, literatura faktu). Výraznou celistvost představuje tvorba autorů hlásících se k ruralismu (Knap, Křelina, Prokůpek) a k socialistickému realismu (Kratochvíl, Pujmanová).

ODPOVĚDI



1. Přelom 20. a 30. let nepředstavuje žádný zlom ve vývoji prózy, hlavní tendence jsou pokračováním procesů zahájených ve 20. letech. Oslabuje se význam realisticko-naturalistické linie prózy, ale rozmach ruralismu vlastně navazuje na tradice české venkovské prózy, psychologická próza vychází z impulsů etické prózy 20. let i z impulsů naturalismu, filozofická próza může rozvíjet vklad filozofické prózy přelomu 10. a 20. let (Čapkové).

2. Román lidských množin, psychologický román, baladická novela. Ve 40. letech mizí román lidských množin.

12 LITERÁRNÍ KRITIKA V MEZIVÁLEČNÉM OBDOBÍ



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

V literární kritice po roce 1918 vidíme koexistenci několika generací. Stále zůstává silný hlas kritické generace 90. let, zejména zásluhou F. X. Šaldy, dynamicky reagujícího na proměny literatury v tomto období, a A. Nováka, konzervujícího naopak estetické ideály moderny. Mladší hlas představují kritici tzv. pragmatické generace, ostře se vymezující proti avantgardě. Tu pak představuje v kritice řada výrazných osobností, svými názory na literaturu v průběhu období spíše divergujících.



CÍLE KAPITOLY

- reflektovat generační rozrůzněnost literární kritiky
 - představit nejvýznamnější kritické osobnosti
 - charakterizovat jednotlivé kritiky z hlediska pozice v literárním poli
-



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

3 hodiny



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

literární kritika, F. X. Šalda, A. Novák, O. Fischer, M. Rutte, F. Götz, B. Václavek, M. Dvořák

12.1 Kritická generace 90. let

Ve dvacátých a částečně ještě ve 30. letech představovali nejvýznamnější kritické autority kritici debutující již v 90. letech 19. století.

Ve dvacátých letech byl ještě činný, i když čím dál víc směřoval k politické publicistice, F. V. KREJČÍ. Rovněž Jindřich VODÁK psal nadále své kritiky do *Českého slova*, aniž by výrazněji proměnil své realistické a pokrokařské východisko. Soustředil se však především na kritiku divadelní. Výbor z jeho literárněkritického díla vyšel až po druhé světové válce ve svazku *Cestou* (1946). Na počátku 20. let ještě vydával svou *Moderní revui* Arnošt PROCHÁZKA, věnoval se tam už spíše politice, zastává názory nacionálně šovinistické. Literární kritiku obstarávali mladší autoři, zejm. Jarmil KRECAR Z RŮŽOKVĚTU či Valdemar VYLEŤAL.

Ústřední osobností českého literárního života zůstává až do své smrti (1937) F. X. ŠALDA. V poválečném období je pro Šalda charakteristické, že rozšířil významně svůj obzor a z kritika uměleckého se stal kritikem společenským, který aktivně vstupuje do závažných diskusí a integruje umění s ostatními složkami lidské kultury. Již předválečné negativní vymezení vůči čapkovskému okruhu nadále trvá (srov. recenzi *Božích muk*), naopak kritik nachází pochopení pro nejmladší básníky a kritiky. Už fázi proletářského umění interpretoval Šalda jako sobě blízkou, viděl v novém umění realizovanu svou vizi nadosobních hodnot, jimiž se musí tvůrčí individuum vázat; zůstával přitom však nadále idealistou a individualistou. Důraz na sociální funkci a životní platnost (a plnost) umění, který vidíme v Šaldových dramatech z 20. let, se projevuje i v kritice, pro niž je dále typické určité zcivlnění a snaha o jadrnost výrazu. Šalda sledoval tvorbu avantgardy pečlivě a s pochopením a ve své studii *O nejmladší poezii české* (1928) vyložil její vývoj od revoluce k poetismu.

V roce 1928 začíná Šalda vydávat svůj poslední časopis, *Šaldův zápisník*, který plní svými příspěvky sám. Získal tak v závěru svého života jedinečnou tribunu, která mu dovoľovala vyslovit se k otázkám, které považoval za aktuální, ve značné šíři. Šalda zůstává kritikem proteovským, neustále se proměňujícím pod tlakem doby a vždy hledajícím nad každým novým literárním dílem nová kritéria a nové metody kritického soudu. Proto také začíná být koncem 20. let kritický k poetismu a později k surrealismu a největší uznání věnuje poezii „ticha a času“. Celým svým kritickým dílem směřuje Šalda k ocenění celistvé tvůrčí osobnosti, která jedinečně je mocna stvořit umělecké dílo naplněné životem. Šaldův projekt osobnosti je vždy dostředivý, integrační (v příkrém kontrastu s dezintegračním modelem surrealistickým). Nejvyšší metou zůstává plná svoboda člověka; proto se také stává Šalda na konci svého života stoupencem čsl. demokracie a varuje před totalitárními hnutími fašistickým a komunistickým (významná stať v posledním ročníku *Zápisníku* *Ve věku železa a ohně*).

Ze skupiny kritiků vystoupivších na konci 90. let zůstávali po úmrtí O. Theera a M. Martena u kritiky především A. Novák a K. Sezima; volněji k této skupině patří O. Fischer. Arne NOVÁK dále rozvíjel svůj kritický tradicionalismus, jak jej formuloval již před válkou. Tradicionalismus chápe jako „svobodný a rozmyslný výběr myšlenkových a literárních předků“ – jako jistotu, kterou má tvůrce v tom, že může navázat na několik tvořivých generací. Tradice má tedy u Nováka svůj generační rytmus, pohyb generačních vln, z nichž vždy tři působí současně, je samotným podkladem tradice: spor synů s otci je vede k dědům,

ba k „celé řadě dědovských pokolení“. Novák od dvacátých let zastával místo literárního referenta Lidových novin, sledoval proto pečlivě celý literární obzor, zůstával přitom konzervativcem, rezervovaným k dílu avantgardy a pozorně naslouchajícím těm, kteří navazovali na českou literární minulost. Vedle činnosti kritické, z níž vzniklo několik knižních souborů (*Krajané a sousedé*, 1922; *Nosiči pochodní*, 1928; *Duch a národ*, 1936), působil jako profesor české literatury na Masarykově univerzitě v Brně. Z jeho práce literárněhistorické vzešlo především 4. vydání *Přehledných dějin literatury české* (1936-1939), v této podobě monumentální přehled českých literárních dějin od počátků po autorovu současnost.

Karel SEZIMA se specializoval jako kritik výpravné prózy; jeho podrobné referáty sledující fabuli, jakož i kompozici a umělecký styl hodnocených děl, pomíjející naopak ideologická hlediska, vycházely pravidelně v Lumíru. Knižně vydal výbory pod tituly *Podobizny a reliéfy* (1919, přeprac. 1927), *Krystaly a průsvity* (1928), *Masky a modely* (1930), *Mláží* (1936).

Otokar FISCHER byl především kritikem psychologickým. Metodu psychologické kritiky vyložil ve spisku *Otázky literární psychologie* (1917), kde poprvé u nás pojednal také o psychoanalýze. Své eseje, v nichž se věnoval obecným otázkám básnictví (jako vyjádření lidské duše), ale i konkrétním zjevům české literatury a literatury německé (a ovšem komparatistickému studiu), vybral do dvou knižních svazků: *Duše a slovo* (1929) a *Slovo a svět* (1937). Už tituly těchto svazků poukazují k Fischerovu vývoji, který souběžně se strukturalismem soustředil kritika především od objektivní psychologické metody interpretace na otázky básnického tvaru (včetně lingvistického rozboru) a meziliterárních vlivů. Fischer byl profesorem germanistiky na pražské univerzitě, také působil jako divadelní kritik a jistou dobu jako dramaturg.

12.2 Pragmatická generace

Kritici vesměs debutující těsně před první světovou válkou přinesli do literární kritiky jiné hodnoty než generace 90. let. Jen poměrně krátkou dobu (1917-1921) se kritice intenzivně věnoval Karel ČAPEK; projevil se jako kritik relativistický, zdráhající se postavit proti dílu a uznávající i hodnoty, jež nesdílel. Pozornost oproti starší psychologické kritice zaměřil na dílo samo jako estetický objekt, jenž má být především odbornými metodami poznán. Svou teorii odborné kritiky dílo objektivně poznávající polemicky vymezil v roce 1933 ve velké diskusi o kritice proti takovému referování, které dílo pouze ze subjektivního stanoviska kritika hodnotí a známkuje.

Čapkův přítel ještě z dob předválečné moderny Josef KODÍČEK se zaměřil především na divadelní kritiku. Oproti Čapkově představě odborné a objektivní kritiky staví Kodíček svou představu kritiky umělecké a subjektivní, v níž záleží především na subjektu kritika, na jeho životním bohatství, které se konfrontuje s dílem a jeho autorem. V tom je Kodíček stále kritický psycholog; na počátku 20. let byl značně ovlivněn expresionismem (rezignace na formu ve prospěch ideje, etické zahrocení kritik, centrální postavení člověka, vědomí

roztříštěné doby a představa „vnitřního umění“), od poloviny 20. let směřuje stejně jako Čapek k „novému realismu“ či civilismu. Kodíček – hlavně jako přispěvatel Přítomnosti – byl vytrvalým odpůrcem avantgardy.

Miroslav RUTTE začínal jako epigon české postdekadence na stránkách *Moderní revue*, ale po válce se stal stoupencem čapkovsko-neumannovského civilního a demokratického umění. Poválečnou syntézu předválečných uměleckých programů s pragmatismem a demokracií na prahu nové republiky, myšlenkově spíše neoriginální, ale vlastně jedinou, a proto ve své době vlivnou, podal v souboru esejů *Nový svět* (1919). Vymezování proti nastupujícímu kolektivismu a materialismu a soustředění na metafyzickou žízeň věčné lidské duše hovoří z esejů knihy *Strach z duše* (1920), která zaznamenala zásadní polemiku ze strany mladého kritika A. M. Píši. Následující Ruttův vývoj šel k hledání skryté tváře české literatury (*Skrytá tvář*, 1925) – tj. jejího nového romantismu, jenž je vyjádřením bytostné potřeby lidské duše po metafyzickém horizontu ve zmaterializovaném, a proto bezútěšném světě. Tváří v tvář poetismu Rutte preferuje „obsahovou“ poezii, která se nebojí položit osudové lidské otázky na horizontu věčnosti. Stává se také obhájcem dionýského principu umění, napájeného podvědomím, bránícím se všemu racionalismu v umění (*Doba a hlasy*, 1929), ale především vždy zůstává meditativním kritikem, vykrucujícím nad dílem své filozofické úvahy a citlivě interpretujícím dílo podle domnělé autorské intence („pasivní uměleckost“), často beze snahy vyslovit závazný soud. Tento kritický relativismus rostoucí z pragmatismu spojuje Rutteho s Čapkem, byť jinak oproti analytickému Čapkovi je filozofujícím syntetikem a proti Čapkovi racionalistovi je iracionalistou stále pátrajícím po nevyslovitelných tajemstvích tvorby – srov. úvod knihy *Mohyly s vavřínem* (1939), souboru spisovatelských a hereckých portrétů.

Ferdinand PEROUTKA byl především vlivný politický novinář, který se kritice věnoval příležitostně. Peroutkova kritika se opírá o „zdravý rozum“, vysunuje do popředí racionalitu subjektu. Východiskem je tu občanská psychologie zdravého průměru, jíž jsou cizí všechna narušení řádu světa, byť mají povahu uměleckého experimentu. Jeho common-sensová kritika se posunuje k podobě normativní kritiky, v níž je norma představována „novým“ realismem jako ideálem umění občansky odpovědného, srozumitelného, myšlenkově „jasného“. Právě pochopení pro společenskou roli umění vede Peroutku v raném konfliktu mezi „pravdou“ a „životní pozitivitou“ k podřízení pravdy pozitivnímu pohledu na svět („kamarádství ke světu“). Peroutka některé své kritiky shrnul do knihy *Osobnost, chaos a zlozvyky* (1939), v jejím úvodu pak vysvětlil svůj kritický boj jako boj proti rozkladu osobnosti a společenských institucí, jakož i uměleckých forem, proti všem uměleckým nešvarům – a za pevnost a integritu osobnosti a pozitivitu jejího díla (což nejlépe demonstroval na Karlu Čapkovi jako kladném vzoru).

12.3 Avantgardní kritika a kritika katolická

Proletářská poezie je od počátku provázena kritickou činností, nejdříve ovšem především programovou kritikou, která se pokouší formulovat podstatu a charakter „nového

umění“; programovými mluvčími proletářského umění jsou především J. Hora, S. K. Neumann, K. Teige, J. Wolker (o rozdílnosti jejich koncepcí viz kap. 1).

Předním mladým kritikem na počátku 20. let byl Antonín Matěj PÍŠA. Svě rané články účtující s buržoazním uměním a hledající výraznost nového umění kolektivního, které by bylo s to vyslovit sen nového světa, naději proměněné budoucnosti, shrnul do knihy *Soudy, boje a výzvy* (1922). Rozchod s Teigovými názory jej pak přivedl k distanci od programu poetismu a k budování svébytné koncepce „osudovosti“ jako vyjádření podstatnosti etického zápasu o moderního člověka. Kritiky hledající vyjádření tohoto zápasu v literatuře a brojící proti bezideovosti poetismu shrnul v knize *Směry a cíle* (1927). Od poloviny 20. let působil jako referent *Práva lidu*, postupně opustil svou koncepci osudovosti a soustředil se na analytickou a interpretační kritiku, která se snažila vyložit dílo v autorském vývoji i v dobovém kontextu.

Druhým významným kritikem vycházejícím z pozic proletářského umění byl Josef HORA, referent Rudého práva a posléze Českého slova. Hora sleduje především poezii, vykládá ji v historickém kontextu a ani po rozchodu s komunistickou myšlenkou nepřestává sledovat sociální význam umění. Jeho interpretace jsou básnický citlivé.

Proletářskou a poetistickou fázi avantgardy svým programovým kritickým dílem spojuje Karel TEIGE (o jeho koncepcích viz kap. 1 a 2). Kromě literatury se Teige hodně věnoval také architektuře. Jeho programové texty poetismu a konstruktivismu vyšly ve svazku *Stavba a báseň* (1927). Teigovu představu poetismu jako životního slohu a jeho místa mezi moderními uměleckými směry vyložily texty sebrané ve dvou svazcích knihy *O humoru, klaunech a dadaistech* (1928-1930). Ve 30. letech se věnoval mimo svůj vytrvalý zájem o architekturu pozornost surrealistické metodě, již vyložil v několika studiích i polemikách proti socialistickému realismu. Ve studii *Jarmark umění* (1936) se pokusil o sociologickou analýzu vztahu společnosti a umění, přičemž svobodné umění mu splývá s uměním revolučním, tj. vlastně avantgardním (akademismus x moderna). Z dalších teoretiků a programových mluvčích surrealismu je možno zmínit především Závíše KALANDRU nebo Bohuslava BROUKA.

Kritickým průvodcem poetismu byl také Bedřich VÁCLAVEK. Jako kritik pečlivě sledující avantgardní tvorbu se pokoušel vypracovat marxistickou koncepci kritiky, která byla založena na sociologickém základě. V souboru kritických studií *Od umění k tvorbě* (1928) podrobil v závislosti na poetistických teoriích kritice „staré“, „individualistické“ umění a postavil proti němu umění, které – podle Erenburgova hesla – přestane být uměním, stane se součástí života jako jeho koruna. O soustavný sociologický výklad pohybů soudobého umění se pokusil s pochybným zdarem (pro značný schematismus) v knižní studii *Poezie v rozpacích* (1930). Plodem Václavkova promýšlení sociální role umění byl jeho příklon k socialistickému realismu. Kritiky z 30. let, zkoumající zejména otázku vztahu díla k realitě a jeho sociální odpovědnosti, shrnul Václavek ve svazku *Tvorbou k realitě* (1937). Jako literární historik se věnoval především lidovému písemnictví.

Méně kritické prohlédavosti projevili a spíše k ideologické kritice se uchýlovali další marxističtí kritici 20. a především 30. let: Julius FUČÍK, Kurt KONRAD, Josef RYBÁK, Ladislav ŠTOLL aj. Všichni stáli na platformě socialistického realismu jako umění ideologicky správného a negativně se vymezovali vůči surrealistickým koncepcím (viz též výše), jež považovali za součást měšťáckého umění.

S Literární skupinou byl na počátku své kritické dráhy spojen František GÖTZ. Ve své knižní prvotině *Anarchie* v nejmladší české poezii (1922) se pokusil zmapovat a roztřídit (poněkud schematicky) poválečnou tvorbu, přičemž jako směr, který odpovídá době, vložil hlavně expresionismus. Tomuto rozvržení potom odpovídá i Götzova programová kritika v čele Skupiny na stránkách jejího časopisu *Host*. Na *Anarchii* navázal Götz ve svém druhém sebrání literárních studií *Jasnící se horizont* (1926), kde se opět pokusil především klasifikovat, vytvářet vývojové linie a charakteristické celky, v čemž mu pomáhala rozsáhlá orientace v evropské literatuře i filozofii; ani zde se však nevystříhal schematizací. Jako kritik (zejména publikující v *Národním osvobození*) se polemicky vymezoval jak proti proletářskému umění, tak proti poetismu. Ani v pozdějším vývoji, kdy se věnuje více divadlu, neopouští Götz tendence črty širší souvislosti a chápat jednotlivá díla jako projevy duchovních proudů - tak např. v knize *Básnický dnešek* (1931). Proti dezintegrujícím tendencím se snaží (po Šaldově vzoru) postavit pozitivní, obrozený individualismus, jenž má dát umění nový mravní obsah.

Mimo určité skupiny a směry stáli dva kritici, kteří vycházejí z duchovědné metody literární vědy. Je to jednak Pavel FRAENKL, také znalec vývoje české literární kritiky (*K vývoji novodobé literární kritiky české*, 1930) a díla Březinova (monografie, 1937), esejisticky zaměřený psycholog tvůrčího procesu, jednak Václav ČERNÝ, romanista s širokým přehledem po světových literaturách, od 30. let druhý kritik *Lidových novin* a posléze zakladatel *Kritického měsíčníku*. Kromě řady studií o romantické literatuře je také autorem monografie o Karlu Čapkovi (1936); jako kritik je žákem Šaldovým, bytostným personalistou, zkoumajícím integritu a mravní sílu tvůrce, jak se obtiskuje v literárním díle. Svými kritikami podporoval Černý nástup ortenovské generace.

Katolická kritika se formuje především ve 30. letech. Jejím předbojovníkem je od 20. let Jaroslav DURYCH, často vyhrocující své soudy do podoby provokace. Některými svými názory z počátku 20. let byl blízko proletářskému programu (oslava prostoty). Bojovníkem za katolickou literaturu se stal v souboru *Ejhle člověk!* (1928), kde otiskl ironické a potměšilé chvály realistických a oficiálních spisovatelů (Čapek, Langer, Vodák, Sova...). Na Durycha navázali mladší kritici katolické observance ve 30. letech, sdružovali se kolem časopisů *Tvar*, *Řád*, *Akord*, *Listy pro umění a kritiku*. Redaktorem posledně zmíněného listu a také vydavatelským redaktorem *Melantricha*, kam otevřel cestu mnohým katolickým autorům, byl Bedřich FUČÍK, který se soustředil na konkordiální kritiky katolických autorů, projevoval smysl pro tvarovou gestaci i pro hodnoty tradice. Blízkým spolupracovníkem Fučíka byl Miloš DVOŘÁK, březinovský interpret, esejista, odpůrce všeho světsky „povrechního“ a liberalisticky „vykořeněného“. Umělecké dílo je pro Dvořáka jakožto výraz duše směřováním k metafyzickým horizontům, je slovesným odrazem věčného božího řádu

(„každé velké dílo je tvořeno v tušeném vztahu k absolutní pravdě“). Pro katolické kritiky je Slovo nikoliv arbitrárním vehikulem, nýbrž je od Boha; nic jim není víc cizí než poetistický hédonismus nebo surrealistická dezintegrace subjektu. Principem umění je touha po věčnosti, jež se uskutečňuje bojem o tvar (J. Med). K otázkám literárněhistorickým směřuje další příslušník této skupiny Albert VYSKOČIL (o K. H. Máchovi – Básník, 1936); jeho eseje hledají „pravé“ umění jakožto umění tušící metafyzický řád.

Nutnost, aby dílo vyslovovalo, ba oslavovalo duchovní hodnoty, vytyčoval Timotheus VODIČKA. Naopak propagátorem bremondovské „poésie pure“ byl Jan STRAKOŠ, redaktor časopisu Poesie.



ÚKOL K ZAMYŠLENÍ

1. Zamyslete se nad vztahem katolických kritiků k avantgardě. Proč nemohli katolíci avantgardní nebo liberalistické umění Čapkovo akceptovat. Vysvětlete důvodu střetů.
2. Zamyslete se nad vztahem F. X. Šaldy ke kulturní levici. Je možné Šaldu považovat za sympatizanta komunismu? Proč?
3. Jak se liší konstrukce tradice české literatury u Arna Nováka a Alberta Vyskočila? Nastudujte si téma v literatuře nebo si přečtěte některé jejich texty.
4. Zamyslete se nad vývojem A. M. Píši a J. Hora. Co je spojuje a co odlišuje?



SHRNUTÍ KAPITOLY

Kritika v období mezi válkami má několik generačních proudů. Po téměř celé toto období publikuje F. X. Šalda, kritik vytvářející svá kritéria vždy z varu doby. Z mladších navazuje na Šaldu svým personalismem V. Černý. Duchovědná orientace a tradicionalismu vyznačuje A. Nováka. Z kritiků pragmatické generace je nejplodnější meditativní syntetik M. Rutte. Mezi nejmladšími kritiky se objevují tendence ke kritice marxistické (Václavek, J. Fučík), katolicky orientované (M. Dvořák, B. Fučík) nebo svázané se surrealismem (Z. Kalandra, B. Brouk).

13 LITERATURA V OBDOBÍ NACISTICKÉ OKUPACE

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Okupace zasáhla velmi výrazně do české literatury, a to nejen ve své podobě mocenských ataků, ale i jako kontext, který podstatně formuje tematiku literatury vznikající v první půli 40. let. Na jedné straně je to obrat do sebe, ke zpytování místa člověka ve světě vymknutém z kloubů (bude to posléze nazváno existencialismem), na druhé straně obrat k tradicím, slavné historii, jež má být v této době oporou.

CÍLE KAPITOLY



- vymezit omezení, jež zasáhla českou literaturu za okupace
- charakterizovat tvorbu starších autorů a proměnu poetiky jejich díla v nových podmínkách
- pojmenovat specifika poezie mladých autorů vstupujících na přelomu 30. a 40. let do literatury
- žánrově rozčlenit prozaickou tvorbu první poloviny 40. let

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



3 hodiny

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Okupace, historická próza, alegorie, psychologický román, nahý člověk, ortenovská generace

13.1 Omezení literárního života

Už pomnichovský režim 2. republiky, ale zejména protektorátní režim po březnu 1939 značně omezil svobodu literární tvorby, a to v několika ohledech.

1. Nastoupila mnohem přísnější cenzura, která zásadně omezovala svobodu slova a v podstatě znemožňovala přímé vyjádření k politickým poměrům. Cenzurní zásahy dokonce postihly i nová vydání klasiků české literatury 19. století. Nicméně díky obětavým českým pracovníkům cenzurního úřadu se podařilo vydat mnohá díla skryté protinacistické intence.

2. Administrativní zásahy vedly k ukončení vydávání řady novin a časopisů. Komunistické noviny byly zastaveny již za druhé republiky, další listy byly zastaveny v roce 1939 již okupační správou (např. Přítomnost) a pak zejména v letech 1940-1941 (např. Lumír, Národní listy). Svou roli hrálo politické zaměření listů i nedostatek papíru. Na konci okupace tak legálně mohly vycházet pouze literární časopisy katolické (Akord, Řád). Ty se ovšem v této situaci otevřely také autorům nekatolickým. Stejnými restrikcemi bylo omezeno knižní vydávání.

3. Pronásledování nepřátel nacistického režimu si vybralo své oběti i mezi spisovatele či literární kritiky (popraveni byli či zemřeli v koncentračních táborech např. Josef Čapek, Vladislav Vančura, Bedřich Václavěk, Karel Poláček), mnoho příslušníků inteligence bylo dlouhodobě vězněno v koncentračních táborech (např. F. Peroutka, E. F. Burian), někteří židovští spisovatelé se museli po dobu okupace skrývat (J. Weil), jiní žili v emigraci (J. Kodíček, E. Hostovský, F. Langer), kde dali vzniknout první vlně české exilové literatury, zatím nepříliš rozsáhlé.

To vše zásadně proměnilo podobu české literatury, zejména od roku 1944 byl už český literární život v době tzv. totální války v podstatě umrtven.

Na druhou stranu je třeba poznamenat, že režim v Protektorátu byl mnohem mírnější, a proto také otevřenější pro kulturní činnost než okupační režim, který nastolila nacistická moc v Polsku nebo na Ukrajině a v Bělorusku, kde brutalita okupantů dosáhla hrozivých rozměrů. Avšak, jak říká ve své práci Česká kultura za protektorátu Jiří Doležal, nebyl to nacistický dar nebo milost, ale chladná politická kalkulace, vycházející také z toho, co vyžadoval čas války a co si nepřítel nemohl okamžitě dovolit. Také pro český národ a jeho kulturu byl připraven osud částečné germanizace a částečné exterminace.

13.2 Poezie básníků starších generací

Mnichovské události a politický vývoj ve střední Evropě na konci 30. let determinovaly zásadní měrou podobu české poezie. Mohli jsme vidět, že od poloviny 30. let se aktualizují témata země, rodu, tradice apod. Kromě básníků, o kterých již byla řeč, je třeba zmínit ještě Jaroslava KOLMANA CASSIA, jenž koncem 30. let prochází svým renouveau. Ovčín (1937) je ještě především sbírkou poezie intimní (pozdní láska, návraty domů), ale aktualizuje se již téma války (první světové). Železná košile (1938) je především sbírkou národního heroismu, reagující na události roku 1938 přimknutím se k zemi a odhodláním k boji (Ať mluví hlas země, který byl němý. / A všechno železo, které je v zemi, / ať zabíjí!). Sbírkou Hromnice hoří (1939) již prostupuje smutek a bolest z tragédie národa. Další tvorba (např. Elegie, 1944; obsahuje i některé starší verše) se posunuje k více abstraktní

poezii věčných otázek života a smrti, jež ovšem nelze nečíst na fólii válečného kataklyzmatu a utrpení země, jejímž synem se zde básník stává.

Tím se Kolman Cassius dostává do blízkosti meditativní poezie Josefa HORY. Horův Jan houslista (1939) je lyricko-epická skladba, v níž epický živel je omezen a zastíněn živlem meditativním; klíčový je zde symbol návratu titulního hrdiny domů. Horova poezie směřuje k oslavě života – plného, tvořivého, svobodného, což tvoří kontrast k situaci, v níž se národ ocitá. Zahradu Popelčina (1940) obsahuje 2 celky: cyklus Requiem přináší meditativní poezii života a smrti, časnosti a věčnosti, přimyká se svým tvarem i posláním Janu houslistovi; Popelka přebírá hrách je opět cyklem meditativních veršů. Návratnost motivů i jednotlivých slov svědčí o monotematicnosti Horovy lyriky, která neustále konkretizuje a ozvláštňuje konstanty, jež jsou součástí lidského života (domov, tvorba, smrt, družnost atp.). Hora nepřináší programový perspektivismus, ale pokouší se skládat rozbitého člověka v složitou strukturu s pevným názorovým středem a s vnitřní rovnováhou. (J. Brabec)

Jaroslav SEIFERT navázal na svou dosavadní tvorbu básnickou skladbou Světlem oděná (1940); opět se zde prostupuje vzpomínka a současnost, skutečnost a sen, Seifertovy obrazy jsou civilní, bezprostřední: neuchyluje se k symbolům a reflexím jako Hora nebo Cassius, ale vyslovuje přímo, se svou typickou naivností, jež nevylučuje důmyslnou kompozici. Scenérií této poezie je ovšem opět Praha – nejen místo dětství a dospívání, ale také místo, kde se koncentrují národní symboly, jež do veršů vstupují bez patosu. To v zásadě platí i pro Kamenný most (1944), souboru 5 skladeb inspirovaných Prahou. Drobný básnický cyklus Vějíř Boženy Němcové (1940) se obrací k ikonické postavě české literatury a od seifertovsky civilního obrazu spisovatelky (velkou roli opět hraje konkrétní detail) míří k širším perspektivám, v nichž je Němcová představena také jako strážkyně národa a domova. (Patinou věků lehce obestřeno / je všechno to, čeho se dotkl zmar, / jen vějíř zůstal a s ním tvoje jméno / a vůně, vůně dávných českých jar.)

K témuž tématu se obrátil František HALAS ve sbírce Naše paní Božena Němcová (1940); ve verších sledujících osud spisovatelky od dětství do smrti vyrůstá tato v symbol síly a víry, Němcová se stává svým tragickým a přitom velkým životem symbolem celého národa (Nebožka spí je žlutá zděravělá / a hvězda mrtvé Jitřenka nad hlavou / semeník hněvu vysypat by chtěla). Ve sbírce Ladění (1942) Halas navázal na předchozí sbírku oddílem, jenž obsahuje pocty významným osobnostem české literární minulosti, ale také poklony básnickým současníkům. V mnohotvárné sbírce, v níž vedle intimní lyriky nalezneme také mnohé alegorické verše, má velký význam oddíl Do usínání, věnovaný dětem a přinášející nedidaktickou a metaforicky nápaditou poezii.

Vladimír HOLAN reagoval na mnichovské události cykly Září 1938 a Odpověď Francii (1938) verši plnými hněvu a pohrdání; navázal na ně v roce 1939 vydaný Sen a cenzurovaný Zpěv tříkrálový – napůl halucinační obraz naprosté zkázy světa, v němž přerůstá česká národní tragédie. Básně s epickými prvky se pohybují mezi politickým pamfletem a existenciální reflexí. Temná experimentální poezie se zde stává překvapivě otevřenou čtenáři, zejména v děsivých a sugestivních obrazech nadcházející světové apokalypsy. Obrat

k epice se dokonává ve dvou skladbách: První testament (1940) a Tereška Planetová (1942). Jde o lyrickou reflexi rámované epické příběhy tragických osudů lidí, kteří nedokážou nalézt trvale smysl a radost života, jejich životy jsou nakonec vyprázdněné a jaksi vykořeněné.

Vilém ZÁVADA ve sbírce Hradní věž (1940) pokračuje ve své poetice kontrastu mezi bídou současného žití a ztraceným rájem rodné krajiny, kde záporný pól získává na drásvosti v době války a kladný pól se oživuje motivem lidské lásky. Určitá barokní antitetičnost a obraznost staví Závadu blízko poezie metafyzických jistot, již představují v době okupace především sbírky Jana Zahradníčka a Františka Hrubína.

Jan ZAHRADNÍČEK patetizoval v období okupace svou poezii české krajiny a doplnil ji ve sbírce Korouhve (1940) básněmi, jež se obracejí ke světcům české země jako k záštitám toho, že země a její lid překonají všechna protiventství osudu. Hymny a modlitby ke svatým, jež obsahuje poslední oddíl Korouhví, byly v následující sbírce Pod bičem milostným (1944) vystřídány konkrétnější a smyslnější poezií milostnou tematizující erotickou lásku, která mu představuje živou, konkrétní hodnotu, chránící subjekt od splynutí s mechanismem světa, kde „není už líbezné doma“ (J. Brabec).

Směřování ke spirituální poezii, které bylo zřejmé již dříve, vrcholí u Františka HRUBÍNA ve sbírce Včelí plást (1940), v níž se střídají modlitby s formálně propracovanými cykly sonetů; meditativní poezie této Hrubínovy sbírky směřuje k ohledávání metafyzických jistot a řádu života, který je protikladem současných běd i věčnou nadějí do budoucna. Další sbírky (Země sudička, 1941; Cikády, 1943) jsou již ve znamení jistého zkonkrétnění i formálního oproštění, metafyzické jistoty jsou nahrazovány etickou odpovědností člověka k ostatním lidem, silou tradice a rodu. Sociální motivy, které se častěji objevují, se pak znovu zaktualizují po válce.

Vítězslav NEZVAL opouští surrealistickou poetiku a přibližuje se poetice symbolistické v cyklické skladbě Historický obraz (1939), kde časově a místně neurčité děje symbolizují tragédii soudobého českého národa. Skladba spolu s dalšími byla zařazena do knihy Pět minut za městem (1939). Básně z tohoto období ztrácejí hédonistický charakter, jenž byl Nezvalovi vlastní, a směřují citové interpretaci skutečnosti, jež však – což se ukázalo osudné pro další Nezvalův vývoj – často se proměňuje v její ideologizaci.

Pozdním debutantem válečných let se stal Josef PALIVEC. Z inspirace francouzskou poezií, zejména Valéryho Mladou Parkou a čistou poezií vůbec, vyrůstá vrcholné Palivcovo dílo, skladba Pečetní prsten (1941). Hermetická Palivcova poezie je formálně vybroušená, jazykově ozvláštňená (od neologismů po vulgarismy), ale také naplněná velkými symboly, vztáhnutelnými k aktuální situaci, jakým je například cesta ze tmy ke světlu, již absolvuje hrdinka skladby.

UKÁZKA



F. Halas: Hrejme dále

To co k básni ladívalo
a po struníku smyslů hmatalo
dnes-li neladí
to co na vážkách se lehkým stalo
a milované v kletbu dalo
nic nevadí

Hrejme dále

Ty verši zbytečně se neohni
ať řeknou hudba v prázdném sále
ať řeknou mračno kouře po ohni

Hrejme dále

V nocích za dveřmi se cosi plouží stále
Pradávné verše jsou to jsou
a tmou se bludnou ozvěnou

Dílo sluneční je věčné ale
a cesta básně ta je bez konce
až ráno otočí si růže rozespálé
začneme znova zhurta i lehounce

Ozve se Dále

A zabloudíš-li v slyšení
osnovu rozplet' viděného
a uklouzneš-li v cítění
za křídlo chyt' se tušeného

Nenadále

báseň sama tvrdě křísne
do troudu slova tam je ztajena
prastará moudrost jejíž čelo přísné
přilbicí blesků kryje Athena

Hrejme dále

SAMOSTATNÝ ÚKOL



Pokuste se interpretovat jednu z klíčových básní Halasova Ladění. Interpretujte báseň v kontextu doby. Zaměřte se na otázku poezie a její moci, jak o ní básník hovoří.

13.3 Jarní almanach básnický, mladá generace

Mladí básníci debutující vesměs v druhé polovině 30. let se pokusili o kolektivní vystoupení v roce 1940 v Jarním almanachu básnickém 1940. Svě verše zde publikovali mj. Kamil Bednář, Jiří Orten, Hanuš Bonn, Josef Kainar, Oldřich Mikulášek, Zdeněk Kriebel a Jan Pilař. Úvod k almanachu sepsal Václav Černý, ale charakter programového textu měl spíše článek Kamila Bednáře Slovo k mladým (1940). Hovoří zde o mlčenlivé generaci, která dospívala v době evropské politické krize, a proto také ztratila víru v ideologii, potácí se v nevěře a skepsi. Z toho Bednář vyložil význam poezie mladých: má se soustředit na lidskou duši, na nahého člověka, tj. člověka oproštěného od společenských a ideologických nánosů.

Ve vlastní tvorbě se Kamil BEDNÁŘ soustředil na mnohdy zabstraktnělou reflexivní poezii trpných stavů, která zkoumá vnitřní zkušenosti subjektu, samotný modus existence a smrti, a posléze hledá v této bezútěšnosti metafyzické jistoty: zejména Kamenný pláč (1939) a skladba Veliký mrtvý (1940). Ovlivněn Bednářovými teoriemi byl a introspektivní poezii existenciální úzkosti a ohrožení po jeho vzoru jistou dobu pěstoval velmi tvárný a proměnlivý básník původně ruralistické observance Jan PILAŘ (např. Stesk Orfeův, 1940).

Určitou omezenost a bezvýchodnost takovéto trpné poezie se ve svém díle předčasně ukončeném smrtí pokusili překonat Hanuš BONN a Jiří ORTEN, který na rozdíl od prvně jmenovaného dokázal v krátké době vydat několik básnických sbírek. Prvotina Čítanka jaro (1939) přináší poezii subjektu opouštějícího svou dětskou důvěřivost, dychtícího a zraňovaného, uzavírajícího se před vnějškem do vnitřního světa čistoty a lásky. Postupně do této až naivistické poezie proniká stále více temných tónů – svět čistoty a krásy (časté motivy studánek, mladých dívek) se hroutí a lyrické já vyslovuje především osamělost, nicotu, blízkost smrti: Cesta k mrazu (1940). Zde má nejblíže k Bednářovým postulátům. V dalších básnických knihách (skladba Jeremiášův pláč, 1940; Ohnice, 1941) stále převažují motivy smrti a nicoty. To v zásadě platí i pro básně vydané posmrtně (sb. Scestí, 1947), ale subjekt zde již smrt akceptuje jako svůj osud, přijímá jej takový, jaký je, což mu otevírá cestu ke zklidnění, k jistotám, jež dává domov a země. Na rozdíl od abstraktní meditace Bednářovy je Orten o poznání konkrétnější, vždy hovoří ze subjektivní zkušenosti, je vždy úzce osobní.

Literární hodnotu mají také Ortenovy deníky, v nichž jsou vedle básní zaznamenány i reflexe událostí kolem, jakož i niterné zpovědi básníka, výpisky z četby atd. Modrá, žíhaná a červená kniha byly v úplnosti vydány až v 90. letech 20. století.

UKÁZKA



Jiří Orten: Čí jsem?

Jsem plískanic a plotů
a trav, trav deštěm skloněných
a jasných písní bez klokotu
a touhy, jež je v nich.

Čí jsem?
Jsem malých oblých věcí,
jež nepoznaly hran,
jsem zvířátek, když hlavu věsí,
a mraku, když je potrhán.

Čí jsem?
Jsem bázně, jež mne bere
do prstů průsvitných,
králíčka na zahradě šeré,
jenž zkouší si svůj čich.

Čí jsem?
Jsem zimy tvrdé plodům
a smrti, chce-li čas,
jsem lásky, s níž se mívám o dům,
dán za jablka červům napospas.

SAMOSTATNÝ ÚKOL



1. Všimněte si opakované titulní otázky v básni – jakou má v básni funkci?
2. Jaké okruhy motivů básník užívá? Věnujte pozornost motivu zvířátek, králíčka, dále např. motivu „trav deštěm skloněných“, zimy atd. Jakými metaforami vyslovuje lyrický subjekt existenciální úzkost?
3. Pokuste se interpretovat báseň.

Jiná poetika než Bednářův okruh vyznačuje Skupinu 42, která se ustavila v roce 1942 a vedle výtvarníků zahrnula i básníky Josefa Kainara, Jiřího Koláře a Ivana Blatného. Pro tyto básníky nebyla cestou k současnému člověku reflexe a meditace, ale konkrétní, civilní a depoetizované vidění předmětné skutečnosti světa. Často se v básních pracuje s více rovinami, s konfrontací, místo obraznosti přichází přímé pojmenování, dialogičnost, včleňování útržků běžné komunikace do básnického textu.

Básnické knihy, které během okupace tito básníci publikovali, vyšly ještě před ustavením skupiny, další pak mohly být publikovány až po osvobození, ačkoliv vznikaly ještě za okupace. V následujícím období také leží hlavní význam všech tří básníků. Křestný list (1941) Jiřího KOLÁŘE ještě obsahuje básně ovlivněné surrealismem, obrazné pojmenování ještě nemizí, ale už je patrné směřování k diskontinuitě, neuzavřenosti básnického vyjádření, k hovorovému jazyku, k depoetizaci. Příběhy a menší básně (1940) Josefa KAINARA jsou epické básně ironicky zkoumající úděl člověka prostřednictvím ještě básnický stvořených, do jisté míry bizarních (ne ze skutečnosti přenesených) příběhů. První sbírky Ivana BLATNÉHO Paní Jitřenka (1940) a Melancholické procházky (1941) s poetikou pozdější skupiny ještě nesouvisejí; jde o senzualistickou, hédonistickou lyriku subjektu otevřeného světu, ale i svět imaginativně vytvářejícího. Ve druhé sbírce, jež je věnována Brnu, nastupuje městská scenerie, jež bude typická pro básníky Skupiny 42, objevují se motivy úzkosti, ale celkový ráz „melancholické harmonie“ (J. Holý) zůstává zachován.

Mimo skupiny stál brněnský básník Oldřich MIKULÁŠEK. Debutoval již v roce 1930 ohlasovou poezií poetickou. Po desetileté pauze vydává trojici nových básnických sbírek: Marné milování (1940), Křídlovka (1941) a Tráva se raduje (1942). Jedná se především o lyriku přírodní a milostnou, básník zachycuje přírodu ve vzrušených a extatických okamžicích, bojující se zmarem; podobně milostný akt chápe jako vzpouru proti smrti, jako „hrdý pocit sebestvoření“. Básně často vyznívají pocity prázdnoty a bezsmyslnosti života.



SAMOSTATNÝ ÚKOL

1. Zhodnoťte, co spojuje a co odlišuje básníky okruhu Kamila Bednáře a básníky Skupiny 42.
2. V literatuře se poučte o básnických sbírkách příslušníků Skupiny 42 vydaných v letech 1945-1948 a zamyslete se nad tím, co tuto vrcholnou fázi spojuje s jejich prvotinami.

13.4 Próza – historie, psychologický román, vypravěčství

Období okupace se vyznačuje obecně důrazem na národní dějiny, jež mají být posilou pro současnou situaci národa. To s sebou nese oživení historické prózy, která během 30. let byla žánrem spíše okrajovým.

Jiří MAŘÁNEK pokračoval ve své romaneskní rožmberské trilogii svazky Romance o Závašovi (1940) a Petr Kajícník (1942), jež kromě improvizovaně vyprávěných příběhů přinášejí i mravní otázky.

Svého vrcholu dospěla v období okupace historická povídka Františka KUBKY. V pečlivě komponovaných souborech *Skytský jezdec* (1941), *Pražské nocturno* (1943) a *Karlštejnské vigilie* (1944) otiskl drobné prozaické útvary, jež nezapřou svou spřízněnost s novoklasicistickou povídkou ve své čisté epičnosti bez lyrických či reflexivních retardací a ve fabulační vynalézavosti. Povídky jsou položeny do různých dob, ale vždy spojeny tematicky nebo rámcovým vyprávěním (to v poslední knize, kde přátelé vyprávějí příběhy nemocnému Karlu IV.).

Na konci 30. let debutoval svou historickou prózou Miloš Václav KRATOCHVÍL. Prvního vrcholu dosáhla jeho tvorba v románu *Osamělý rváč* (1941), psychologické studii rudolfinského válečníka Heřmana Russworma, jež ukazuje přes pestrost a živost jeho příběhů prázdnotu a osamělost jeho duše.

Jaroslav DURYCH se vrátil k historické próze po neúspěšné epizodě prózy ze současnosti již v roce 1938 románem *Masopust*, exaltovaným a někdy až makabrozním historickým obrazem z doby vpádu Pasovských do Prahy (1609). Z plánovaného čtyřsvazkového románu *Služebníci neužiteční* vyšel jen první díl (1940), celý román vyšel až v roce 1969. Autor zde navázal stylově na barokizované romány předešlé (*Bloudění* a *Masopust*) a podal obraz jezuitského misionáře spějícího za mučednickou smrtí na Dálném východě. Fanatismus hlavního hrdiny Karla Spinoly je znamením vyšších než světských účelů, vyšších a blažených jistot metafyzických.

K historické próze s misionářskou problematikou se obrátil také ruralistický prozaik František KŘELINA. Jeho misionářský román *Amarú, syn hadí* (1942) je položen do jihoamerických pralesů Peru a rovněž jeho hrdina Jindřich V. Richter nalézá mučednickou smrt v Kristu; na rozdíl od Durycha je Křelinův román sevřenější a více pozornosti věnuje kresbě domorodého obyvatelstva a jeho života. Tomuto románu předcházely ještě soubor drobnějších historických próz z českého prostředí *Klíče království* (1939) a román *Dcera královská, blahoslavená Anežka Česká* (1940) – napůl historický román z doby panování Přemysla Otakara I. a Václava I., napůl hagiografický spis budoucí české světi.

K drobné historické próze se obrátil také někdejší příslušník Devětsilu, posléze konvertant ke katolicismu Karel SCHULZ. Dvě útlé povídkové knihy *Peníz z noclehárny* (1940) a *Prsten královnin* (1941) nezapřou spřízněnost s Durychem, ať už barokizujícím stylem, ať oslavou chudoby a prostoty jako ctností; povídky směřují k prozkoumání smyslu lidského života a jeho tajemství. Vrcholnou historickou prózou desetiletí je Schulzův monografický román o Michelangelovi Buonarottim *Kámen a bolest* (1941), vlastně první díl nedokončené trilogie, na jedné straně mohutné fresky rozkladu renesance a formování baroka, na druhé straně a především studií zrodu umělce a jeho zápasu se sebou i s okolním světem a jeho vkusem o výsostné umění, o samu podstatu tvorby.

Zcela jiný typ historické prózy představují *Obrazy z dějin národa českého* Vladislava VANČURY. Z původně rozsáhlé projektu napsal Vančura pouze první dva díly (1939-1940), třetí již nedokončil. Obrazy jsou pojaty jako „věrná vypravování“ o české minulosti, autor se přidržuje pramenů, ale opouští kronikářský záznam ve prospěch větších epických

celků, které do díla včleňuje (např. známá „novela“ o kronikáři Kosmovi). Na rozdíl od Markéty Lazarové jde tedy metodou nikoliv lyrizace minulosti, ale její epizace – ve shodě s proměnami Vančurovy tvorby ve 30. letech.

Velmi produktivním žánrem zůstává psychologická próza. Na svou dosavadní tvorbu navazují J. Havlíček, J. Glazarová, E. Hostovský.

Jaroslav HAVLÍČEK se opět vydal zkoumat sobeckého a ustrašeného maloměšťáka v románu *Ta třetí* (1939), příběhu muže, který není schopen se rozhodnout mezi dvěma rozdílnými ženami, oběma jim ubližuje, až sám končí životním krachem. Poněkud jiný charakter má melancholický román podaný očima dospívajícího chlapce *Helimadoe* (1940), příběh dobráckého mrzoutského doktora a jeho pěti dcer, jenž nasýtil konfliktem mezi střízlivostí a romantikou, mezi touhou, snem a realitou, aniž je jeden nebo druhý pól viděn jako vysvobozující (J. Brabec).

Jarmila GLAZAROVÁ navázala na své obrazy z Podbeskydí dramatickým příběhem jednoho dne *Advent* (1939), kde hledání malého Metoda vyústí v konfrontaci dobra a lásky (Františka) s nelidskostí (sedlák Jura a děvečka Rozina), jež nakonec končí tragédií.

Egon HOSTOVSKÝ mohl své práce publikovat toliko v exilu. *Listy z vyhnanství* (1941) poprvé představily postavu vyhnance, vykořeněného, žijícího na neustálém útěku, bez starých jistot, často tápavě hledajícího jistoty nové. Náročnějšího úkolu se podjal Hostovský v románu *Sedmkrát v hlavní úloze* (1942), široce pojatém obraze duchovní evropské krize 30. let, jež je dílem jednotlivých osobních selhání a zrad; román pátrá po zodpovědnosti intelektuálů za současné tragické děje. Komorněji je pojata novela *Úkryt* (1943).

Po společenském románu se k psychologické novele obrátila také Marie PUJMANOVÁ svou *Předtuchou* (1942), zhuštěným obrazem úzkosti a strachu, jež prožívají dospívající děti o osud svých rodičů. Rodina je tady podána jako základní existenciální jistota.

Několika psychologickými romány vrcholí za okupace prozaické dílo Václava ŘEZÁČE. *Černé světlo* (1940) je román vyprávěný vnitřně prázdným a nicotným člověkem, který svou prázdnotu zaplňuje rozséváním zla mezi lidmi a snahou ostatní ovládat. *Svědék* (1942) projektuje podobný typ vnitřně prázdného člověka šířícího zlo do kulís maloměstské společnosti, která se nakonec proti manipulaci vzbouří zejména v postavách mladých lidí a Kvis nakonec umírá jako bezmocný a nicotný člověk. Třetí román, *Rozhraní* (1944), je románem o románu, jež píše učitel Aust o herci Habovi; obě dějové roviny (rovina psaného románu a metarovina vypravovaného textu) se prostupují a vypovídají o proměně obou postav v přijetí mravní odpovědnosti.

Z mladých autorů, kteří měli blízko k teoriím Kamila Bednáře, se psychologické próze věnovali zejména Miroslav Hanuš a Zdeněk Urbánek. Generační román Zdeňka URBÁNKA *Příběh bledého Dominika* (1941) je především experimentální prózou zkoumající možnosti introspekce, příběhem mladého člověka hledajícího své místo na světě, samotný

smysl svého bytí. Mnohem publikačně plodnější Miroslav HANUŠ je autorem řady psychologických próz vesměs epicky chudých a soustřeďujících se na kontemplaci a introspekci hrdinů a posléze také na jejich vývoj k mravně platnějšímu postoji. Nejvýznamnější z Hanušových prací je román *Méněcennost* (1942), příběh lékaře, který hledá v povrchním a všech jistot zbaveném životě nějaké pevnější zakotvení a jen ztěžka je nachází v prosté zbožnosti.

Zatímco historická próza hledala pozitivní hodnoty v minulosti národa a psychologická próza většinou ukazovala člověka směřujícího ke kladnému mravnímu ideálu nebo aspoň bojujícího se zlem, proud prózy vypravěčské se snažil ukázat hodnoty češství vesměs na lidovém hrdinovi a v prostém, poctivém životě. To se týká např. nejvýznamnějších próz Jana DRDY. *Městečko na dlani* (1940) je široce snovaný obraz městečka Rukapáně a jeho pozoruhodných obyvatel a jejich příhod. Román bez hlavní dějové linie je především laskavým a humorným, pohádkově podbarveným obrazem lidské společnosti v jejích pozitivních podobách. Pohádkové postupy dále Drda rozvinul v další próze *Putování Petra Sedmilháře* (1943) ve sledu podivuhodných příběhů a osudů titulní postavy v jeho cestě „za pravdou“.

Rovněž inspiraci pohádkou či pověstí lze vypočítat v alegorickém románu Jana WEISSE *Přišel z hor* (1941) o Krakonošovi, který naruší stereotypní fungování maloměsta.

Jiný charakter, spíše kronikářsky komponovaného vyprávění o peripetiích lidského života, má nejúspěšnější dílo Eduarda BASSE *Cirkus Humberto* (1941), v němž se sleduje po několik generací osud slavného cirkusu a členů jeho ansáblu, a to v epické šíři s množstvím různých odboček a vedlejších příběhů. Látky nasbíral Bass tolik, že nevyužitý materiál uplatnil ještě v drobnějších prózách z cirkusového prostředí *Lidé z maringotek* (1942).

Od psychologických analýz měšťanských hrdinů snažících se uniknout ze své determinace k rozvinuté dějovosti s pohádkovým či fantastickým podložím se dobral Vladimír NEFF v románu *Třináctá komnata* (1944), dějově pestrém příběhu položeném na pražskou Kampu s dětskými postavami, podivným manželským trojúhelníkem a harmonickým společenstvím drobných lidí žijících na pražském ostrově. Pendant k tomuto rozsáhlému, bravurně fabulovanému románu o tajemství, jež nemá být odhaleno, představuje novela *Marie a zahradník* (1945), komorní milostný příběh opět z Kamy, podaný s až novoklasicistickou fabulační čistotou – jakoby mimo čas.

Na své dosavadní fakticitní prózy, jakoby rekonstruuující skutečnost, navázal svým vrcholným románem *Moudrý Engelbert* (1940) Jaromír JOHN. Román „napsaný“ podle fotografického alba rekapituluje osudy Čenka Engelberta, malého českého úředníka, na jeho cestě životem, přitom mnohdy ironicky dává čtenáři poznat nejen, že celá rekonstrukce je jen hra imaginace, ale i ona moudrost není zcela moudrá a spíš poukazuje k některým neobdivu hodným českým vlastnostem.

Příznačnou vlastností mnoha próz z období okupace je jejich alegoričnost, často intencionální zašifrování aktuálních významů do příběhů pohádkových (např. Weissovo *Přišel z hor*), historických (např. některé pasáže Vančurových *Obrazů*, Olbrachtovo převyprávění historie dobytí Peru *Dobyvatel*) nebo jiných (Řezáčovy psychologické prózy). V některých pracích byla průhledná alegoričnost hlavním významovým plánem – týká se to např. až po válce vydaných románů Jiřího WEILA *Makana – otec divů* (1945) o falešném mesiášství nebo Josefa KOPTY *Dies irae* (1945) o mravní obrodě vesnice očekávající konec světa.



KONTROLNÍ OTÁZKA

1. Zdůvodněte absenci společenské prózy, která byla jedním z nejproduktivnějších celků v předválečném období.
2. Pojmenujte proměnu psychologické prózy od 30. do 40. let.
3. Co si můžeme v období okupace představit pod označením neintencionální alegoričnost?



SHRNUTÍ KAPITOLY

Mnichov a následně okupace zásadním způsobem proměnily tvářnost české literatury. V poezii dominují témata domova, rodné země, tradice, velkých osobností dějin apod. V próze se rovněž aktualizuje historická tematika, nadále zůstává velmi plodným proud psychologické prózy, nově se aktualizuje vypravěčská próza odkazující k základním hodnotám prostého života. Jak v poezii, tak v próze je silná tendence k alegoričnosti. Mladí básníci vystupují v roce 1940 s Jarním almanachem básnickým; K. Bednář přichází s teorií „nahého člověka“ jako s představou poezii soustředěné na lidskou bytost v existenciální situaci. Jinou podobu poezie – obrácenou k všednosti – představuje Skupina 42.



ODPOVĚDI

1. Společenská próza, tím, že se dotýkala aktuálních společenských otázek, nemohla najít v protektorátním režimu téma, které by bylo cenzurně přípustné a zároveň nikoliv kolaborační.
2. Objevuje se psychologická próza založená na introspekci hrdiny vytrženého z životních jistot.
3. Jde o texty, do nichž byly čtenáři projektovány alegorické významy, které nebyly autorem zamýšleny.

LITERATURA

Základní:

LEHÁR, J. et al. *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha: NLN, 1998. 1058 s. ISBN 80-7106-308-8

MACHALA, L. et al. *Panorama české literatury. 1. díl*. Praha: Knižní klub, 2015.

Další doporučená literatura:

Avantgarda známá a neznámá. Vlašín, Š. et al. (Eds.) Praha: Svoboda, 1970-1972. 3 svazky. ISBN sine

BEDNAŘÍKOVÁ, H. *Česká dekadence. Kontext – text – interpretace*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2000. 133 s. ISBN 80-85959-66-6

BRABEC, J. *Poezie na předělu doby*. Praha: ČSAV, 1964. 213 s. ISBN sine

ČERVENKA, M. *Dějiny českého volného verše*. Brno: Host, 2001. 248 s. ISBN 80-7294-015-5

ČOLAKOVÁ, Ž. *Český surrealismus 30. let. Struktura básnického obrazu*. Praha: Karolinum, 1999. 141 s. ISBN 80-7184-629-5

ČORNEJ, P. et al. *Česká literatura na předělu století*. Jinočany: H&H, 2001. 303 s. ISBN 80-86022-82-X

DOLEŽAL, J. *Česká kultura za protektorátu*. Praha: NFA 1996. 284 s. ISBN 80-7004-085-8

CHALUPECKÝ, J. *Expresionisté*. Praha: Torst, 1992. 200 s. ISBN 80-85639-00-9

CHVATÍK, K. *Od avantgardy k druhé moderně*. Praha: Torst, 2004. 424 s. ISBN 80-7215-214-9

JANÁČKOVÁ, J. *Román mezi modernami*. Praha: Československý spisovatel, 1989. 271 s. ISBN sine

KUBÍNOVÁ, M. *Proměny české poezie dvacátých let*. Praha: Československý spisovatel, 1984. 109 s. ISBN sine

LANTOVÁ, L. *Hledání hodnot. O literární kritice devadesátých let*. Praha: Academia, 1969. ISBN sine

Lexikon české literatury. Praha: Academia, 4 díly.

MAREK, P.; SOLDÁN, L. *Apologetové, nebo kacíři? Studie a materiály k dějinám české katolické moderny*. Rosice u Brna: Gloria, 1999. 197 s. ISBN 80-86200-11-6

MERHAUT, L. *Cesty stylizace. Stylizace, „okraj“ a mystifikace v české literatuře přelomu 19. a 20. století*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1994. 232 s. ISBN 80-85778-03-3

Moderní revue (1894 – 1925). Urban, O. M.; Merhaut, L. (Eds.) Praha: Torst, 1995. 396 s. ISBN 80-85639-63-7

MUKAŘOVSKÝ, J. et al. *Dějiny české literatury IV. Literatura od konce 19. století do roku 1945*. Praha: Victoria Publishing, 1995. 714 s. ISBN 80-85865-48-3

Narození na přelomu století. LA 32/33. Praha: PNP, 2002. 476 s. ISBN 80-85085-53-4

KUBÍČEK, T.; MERHAUT, L.; WIENDL, J. „*Na téma umění a život*“. F. X. Šalda 1867-1937-2007. Brno: Host, 2008.

NOVÁK, J. V.; NOVÁK, A. *Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob až po naše dny*. 5. vyd. Brno: Atlantis, 1995. 1804 s. ISBN 80-7108-105-1

OPELÍK, J. *Milované řemeslo*. Praha: Torst, 2000. 449 s. ISBN 80-7215-116-9

PAPOUŠEK, V. *Existencialisté*. Praha: Torst, 2004. 465 s. ISBN 80-7215-237-8

PAPOUŠEK, V. et al. *Dějiny nové moderny. Česká literatura 1905–1923*. Praha: Academia, 2010.

PAPOUŠEK, V. et al. *Lomy vertikál. Česká literatura v letech 1924–1934*. Praha: Academia, 2014.

PAPOUŠEK, V. et al. *Dějiny „nové“ moderny 3. Věk horizontál*. Praha: Academia, 2017.

PAPOUŠEK, V. *Gravitace avantgard*. Praha: Akropolis, 2007.

PEŠAT, Z. *Tři podoby literární vědy*. Praha: Torst, 1998. 303 s. ISBN 80-7215-047-2

PETROVÁ, E. et al. *Skupina 42*. Praha: Akropolis, 1998. 221 s. ISBN 80-85770-67-9

Poetika české meziválečné literatury. Proměny žánrů. Zeman, M. (Ed.) Praha: Československý spisovatel, 1987. 351 s. ISBN sine

PUTNA, M. C. *Česká katolická literatura v evropském kontextu 1848 – 1918*. Praha: Torst 1998. 801 s. ISBN 80-7215-059-6

PUTNA, M. C. *Česká katolická literatura 1918–1945*. Praha: Torst, 2010.

Ruralismus, jeho kořeny a dědictví. Semily: Státní okresní archiv, 2005. 342 s. ISBN 80-86254-12-7

STROHSOVÁ, E. *Zrození moderny*. Praha: Československý spisovatel, 1963. 155 s. ISBN sine

ŠTĚDRŇOVÁ, E. *Hledání nové modernosti*. Brno: Host, 2016.

V barvách chorobných: idea dekadence a umění v českých zemích 1880–1914. Urban, O. M. (Ed.) Praha: Obecní dům; Arbor vitae, 2006.

Víra a výraz. Sborník z konference „...bývalo u mne zotvíráno...“. *Východiska a perspektivy české křesťanské poezie a prózy 20. století*. Kubíček, T., Wiendl, J. (Eds.) Brno: Host, 2005. 480 s. ISBN 80-7294-163-1

VOJVODÍK, J. *Od estetismu k eschatonu. Modely světa a existence v lyrickém díle Otokara Březiny*. Praha: Academia, 2004. 380 s. ISBN 80-200-1097-1

VOJVODÍK, J., WIENDL, J. et al. *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*. Praha: FF UK, 2011.

VŠETIČKA, F. *Podoby prózy. O kompoziční výstavbě české prózy dvacátých let 20. století*. Olomouc: Votobia, 1997. 248 s. ISBN 80-7198-262-8

SHRnutí STUDIjNÍ OPORY

Na závěr nezbyvá než zdůraznit, že dějiny literatury se nelze jen učit, jako se na škole učíme obecné dějiny – ale je možné, ba je potřebné je „zažít“, tj. číst konkrétní literární texty, číst je nejen – jak činí naivní čtenáři – z hlediska našich zájmů a dnešní doby, ale přijmout i jejich jinakost, cizost, skutečnost, že jde o stopy minulého dění, které je navždy ztraceno a od něhož nás odděluje smrt. Takové čtení – uvědomující historicitu literárních děl – může být produktivnější, zajímavější, víc obohacující než jednoduchá aplikace dnešních zájmů na starší texty.

Nepředepisujeme zde žádný seznam povinné četby. Každý necht' čte to, co ho oslovuje a zajímá. Bude-li číst aspoň trochu jako literární historik, bude to v souladu s intencí tohoto kursu.

PŘEHLED DOSTUPNÝCH IKON



Čas potřebný ke studiu



Klíčová slova



Průvodce studiem



Rychlý náhled



Tutoriály



K zapamatování



Řešená úloha



Kontrolní otázka



Odpovědi



Samostatný úkol



Pro zájemce



Cíle kapitoly



Nezapomeňte na odpočinek



Průvodce textem



Shrnutí



Definice



Případová studie



Věta



Korespondenční úkol



Otázky



Další zdroje



Úkol k zamyšlení

Název: Česká literatura 20. století 1
Autor: **Mgr. Martin Tichý, Ph.D.**
Vydavatel: Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Určeno: studentům SU FPF Opava
Počet stran: 153

Tato publikace neprošla jazykovou úpravou.