

Univerzita Karlova v Praze  
Filozofická fakulta  
Ústav české literatury a literární vědy

# DIPLOMOVÁ PRÁCE

Eva Kováčová

Rané literární dílo Josefa Čapka v kontextu moderního umění

Josef Čapek's Early Literary Work in the Context of Modern Art

Praha 2013

Vedoucí práce: doc. PhDr. Daniel Vojtěch, Ph.D.

## **Poděkování**

Děkuji doc. PhDr. Danielu Vojtěchovi, Ph.D. za jeho cenné rady a všestrannou podporu při psaní této práce.

## **Prohlášení**

*Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

*V Praze dne 1. 12. 2012*

## **Abstrakt**

Josef Čapek patřil k významným českým umělcům, kteří se na počátku 20. století zabývali problémy formy a funkce moderního uměleckého díla. Autorovy výtvarněteoretické úvahy ovlivnily zejména jeho ranou beletristickou tvorbu, která v rámci stylově nejednotné situace v umění, jež panovala v desátých letech minulého století, představuje cenný zdroj poznatků o postoji umělecké veřejnosti k moderním a avantgardním kulturním proudům. Diplomová práce je věnována právě jejímu rozboru v konfrontaci s estetickými kánony těchto uměleckých směrů. Jejím cílem je ukázat, nakolik byl Josef Čapek principy jednotlivých směrů ovlivněn, jak si je osvojil a modifikoval. Výsledkem práce by měl být náčrt Čapkovy cesty od počátečního hledání moderního uměleckého tvaru k postupnému nalézání osobitého autorského výrazu.

## **Klíčová slova**

Josef Čapek, moderní umění, manifest *Česká moderna*, novoklasicismus, kubismus, expresionismus

## **Abstract**

Josef Čapek belonged among those Czech artists who dealt with problems of form and function of a modern art work in the beginning of 20th century. Both theoretical reflections on art and his early fiction represent Čapek's specific approach to the debate about modern and avant-garde currents in the times of stylistically inconsistent situation. This thesis analyses the confrontation of aesthetic principles of these art movements. Its focus is to show to what extent was Josef Čapek influenced by the principles of the individual movements and to describe the way in which he acquired and modified them. The goal is to outline Čapek's path from a survey of modern forms to his own independent viewpoint.

## **Key words**

Josef Čapek, Modern Art, Manifest *Česká moderna*, Neoclassicism, Cubism, Expressionism

## Obsah

Úvod .....	9
1. Moderní umění .....	12
1.1 Proměna moderny .....	12
1.2 Syntetismus .....	14
1.2.1 Společnost v druhé polovině 19. století .....	14
1.2.2 Secese .....	16
1.2.3 Styl .....	17
1.3 Generační spory o podstatu moderního umění .....	21
1.3.1 Výstava Edvarda Muncha v Praze .....	21
1.3.2 Skupina výtvarných umělců .....	22
1.3.3 „Fillovské“ vs. „čapkovské“ křídlo moderny .....	22
1.3.4 Polemika mezi F. X. Šaldou a Karlem Čapkem .....	23
1.4 Nová estetika .....	25
1.4.1 Racionalizace umění .....	25
1.4.2 Funkce .....	26
1.4.3 Forma .....	28
2. Josef Čapek a moderní umění .....	30
2.1 Počátky hledání moderního výrazu .....	30
2.1.1 Autorská spolupráce bratří Čapků .....	30
2.1.2 Moderní umění z pohledu Josefa Čapka .....	31
2.2 Novoklasicismus .....	33
2.2.1 Literární směr .....	33
2.2.2 Novoklasicismus a F. X. Šalda .....	33
2.2.3 Novoklasicismus a předválečná moderna .....	35
2.2.4 <i>K Ernstově novele</i> .....	36
2.2.5 <i>Živý plamen</i> .....	37
2.2.5.1 Vliv Paula Ernsta .....	37
2.2.5.2 Čas a prostor .....	38
2.2.5.3 Morální poselství .....	39
2.2.5.4 Titul .....	40
2.2.6 Novoklasicismus v pojetí Josefa Čapka .....	42

2.3 Kubismus .....	43
2.3.1 Výtvarný směr .....	43
2.3.2 Literární kubismus .....	45
2.3.3 <i>Almanach na rok 1914</i> .....	46
2.3.4 <i>Procházka</i> .....	47
2.3.4.1 Ztvárnění prostoru .....	47
2.3.4.2 Motiv cesty .....	48
2.3.4.3 Filozofická rovina .....	50
2.3.5 <i>Událost</i> .....	51
2.3.5.1 Prostorová jednota .....	51
2.3.5.2 Dynamizace textu .....	51
2.3.5.3 Civilizační impulsy .....	52
2.3.6 <i>Vodní krajina</i> .....	53
2.3.6.1 Literární obraz .....	53
2.3.7 <i>Tři prózy – kubistická literatura?</i> .....	54
2.4 Expresionismus .....	56
2.4.1 Nová životní koncepce .....	56
2.4.2 Expresionismus v české literatuře .....	57
2.4.3 Expresionismus a Josef Čapek .....	58
2.4.3.1 <i>Podzim 1914</i> .....	58
2.4.3.2 <i>Chlapec</i> .....	59
2.4.3.3 <i>Lelio</i> .....	61
2.4.4 Expresionistické tendence v <i>Lelioví</i> .....	61
2.4.4.1 Vnitřní napětí .....	61
2.4.4.2 Osamělost .....	62
2.4.4.3 Patologické psychické stavy .....	63
2.4.4.4 Motiv světla .....	66
2.4.5 Inspirace jinými uměleckými směry .....	67
2.4.5.1 Kubismus .....	67
2.4.5.2 Kuboexpresionismus .....	68
2.4.5.3 Magický realismus .....	69
2.4.6 Směřování k vlastní poetice .....	70
2.5 Vymaňování se z vlivu -ismů .....	72
2.5.1 Umělecké směry na přelomu desátých a dvacátých let 20. století .....	72

2.5.2 <i>Pro delfína</i> .....	72
2.5.3 Dramatická tvorba .....	73
2.5.4 Esejistika a žurnalistika .....	75
2.5.5 Cesta vně umění .....	76
Závěr .....	77
Prameny .....	80
Literatura .....	83



## Úvod

Co je moderní umění? Jak má vypadat moderní umělecké dílo a jaké je jeho poslání? Otázky tohoto druhu si v diskusi o podobách modernosti a jejích funkcí klade pravděpodobně každá umělecká generace. Jsou však tak široké, že na ně lze stěží nalézt jednoznačnou odpověď.

Počátek úvah o modernosti v dnešním slova smyslu bývá tradičně spojován s osobností francouzského básníka a uměleckého teoretika Charlese Baudelaira. Baudelaire svoje názory týkající se povahy a smyslu moderního uměleckého díla formuloval v jedné ze svých nejznámějších výtvarněkritických studií *Malíř moderního života*.<sup>1</sup> Umění obecně charakterizoval jako kombinaci dvou složek: stálé a relativní neboli estetického ideálu a konkrétního dobového ztvárnění.

La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable (Baudelaire 1976, s. 105).<sup>2</sup>

Podle Baudelaira se umění skládá napůl z pomíjivosti přítomného okamžiku a napůl z dodržování ověřených estetických norem. Modernost poté spatřuje právě v proměnlivosti soudobého estetického názoru, ve věrném zobrazení dané historické epochy. Proto považuje za moderní každé umělecké dílo (i to, které se divákům může jevit jako relativně zastaralé), jež svým námětem a zpracováním odpovídá duchu své doby, a tím pádem podává pravdivé svědectví o společnosti, v níž vzniklo. Odtud také Baudelaire vyvozuje nejdůležitější úkol umělce: pojmenovat archetypální problémy související s lidskou existencí na základě pozorování skutečného života, a díky tomu zachytit „věčné“ v „pomíjivém“.

Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire (Baudelaire 1976, s. 104).<sup>3</sup>

Česká umělecká veřejnost otevřela problém modernosti na konci 19. století. Mezi přední české intelektuály, kteří před první světovou válkou aktualizovali otázky moderního uměleckého výrazu, patřil také Josef Čapek. Čapek se teorii umění věnoval během celého

---

<sup>1</sup> Charles Baudelaire: *Le Peintre de la vie moderne*. Studie byla poprvé publikována v časopise *Le Figaro* roku 1863.

<sup>2</sup> „Modernost je to pomíjivé, prchavé, nahodilé; je to polovina umění, jehož druhá polovina je to věčné a neměnné.“ Přel. E. K.

<sup>3</sup> „Jde mu o to, aby vyzdvihl poetičnost ze soudobé módy, aby vyprostil věčné z pomíjivého.“ Přel. E. K.

svého tvůrčího života. Soustavné úsilí o definici modernosti, které se projevovalo experimenty s nově vznikajícími uměleckými formami, však provázelo hlavně počátek jeho tvorby. Díla, jež z tohoto období vzešla, dokládají bezprostřední návaznost uměleckého vývoje v Čechách na soudobé evropské proudy.

\* \* \*

Předkládaná diplomová práce se bude rovněž zabývat otázkami tvaru a smyslu moderního uměleckého díla, a to právě v konfrontaci s počátky literární tvorby Josefa Čapka. Nechce podat přehled moderních uměleckých směrů ani zevrubně analyzovat Čapkovo rané beletristické dílo v jeho celku. Jejím záměrem je hledat souvislosti mezi formami moderního umění a jejich konkrétním jazykovým ztvárněním, a tak poukázat ke spisovatelově vlastní formulaci modernosti. Jinými slovy, chce zjistit, nakolik Čapkovy texty z desátých let odpovídají estetickým principům příslušných avantgardních směrů, ke kterým bývají přiřazovány, a ukázat, jak si autor tyto principy osvojil a modifikoval.

Vzhledem k umělecké všestrannosti Josefa Čapka a provázanosti různých rovin díla v obou oblastech autorova působení, tj. v malířství i v literatuře, nelze Čapkovo literární dílo analyzovat bez přihlídnutí k celkové situaci v umění na přelomu 19. a 20. století, čemuž je přizpůsobena i struktura práce. Její první část je proto věnována stručné charakteristice moderny v české literatuře a náčrtu společenských a kulturních poměrů v době vymezené počátkem devadesátých let 19. století a nástupem moderních uměleckých směrů okolo roku 1910 v souvislosti s proměnou povahy české kultury a kategorií, jako jsou styl či tradice. Tento malý historický exkurz napomůže ozřejmit situaci, na kterou Josef Čapek reagoval na počátku své tvorby.

Jádro druhé části práce spočívá v interpretaci vybraných prozaických děl Josefa Čapka z let 1912 až 1917, konkrétně povídek *Živý plamen* z knihy *Zářivé hlubiny a jiné prózy*, souboru *Tři prózy z Almanachu na rok 1914*, dvou časopiseckých textů *Podzim 1914* a *Chlapec* a knihy *Lelio*.<sup>4</sup> Východiskem analýzy bude otázka jejich společných znaků s novoklasicismem, kubismem a expresionismem.<sup>5</sup> Pro kontextualizaci tvůrčí činnosti Josefa

---

<sup>4</sup> Výběr textů byl ovlivněn několika faktory. První podmínkou představovalo časové ohraničení, tj. zvolila jsem ta díla, jejichž vznik (včetně publikace) spadl do rozmezí desátých let 20. století. Výběr byl dále omezen na autorství Josefa Čapka bez příspěví bratra Karla a v neposlední řadě jsem také přihlíděla k tomu, aby texty spojovalo stylové i žánrové zaměření.

<sup>5</sup> Případné ovlivnění dalšími moderními uměleckými směry jsem ponechala stranou, jelikož se v tvorbě Josefa Čapka výrazněji neprojevovalo.

Čapka přihlédnou i k počáteční společné tvorbě obou bratří Čapků<sup>6</sup> a na závěr poukážu k proměně literárního díla Josefa Čapka v první polovině dvacátých let 20. století.

---

<sup>6</sup> Podle Jiřího Opelíka by se díla podepsaná oběma bratry měla v individuálních rozborech přičítat každému z nich zvlášť (srov. Opelík 1980, s. 17–20). Soubor interpretovaných literárních děl by tedy mohl být rozšířen i o další texty, které rovněž odpovídají požadovanému zadání (např. povídka *Zářivé hlubiny* ve spojitosti s kubismem a expresionismem). Jelikož je však tato práce věnována výhradně osobnosti Josefa Čapka, budu se zabývat pouze těmi díly, u nichž je Josefovo samostatné autorství nesporné.

# 1 Moderní umění

## 1.1 Proměna moderny

Umělci, kteří přibližně v poslední dekádě 19. století a v prvních třech pětiletích 20. století prosazovali nové estetické principy, bývají označováni jako příslušníci moderny. Je přitom zřejmé, že se během tohoto období zásadně proměnila situace v umění i jeho společenská úloha. Tato proměna v umělecké oblasti de facto probíhala ve třech vlnách: počínaje novým přístupem umělců k tvorbě na rozhraní osmdesátých a devadesátých let 19. století, přes proměnu této koncepce v období ohraničeném poslední třetinou devadesátých let 19. století a první polovinou nultých let 20. století, až k jeho završení na přelomu prvních dvou desetiletí 20. století.<sup>7</sup> Zjednodušeně se však v této souvislosti nejčastěji hovoří o dvou uměleckých generacích, tj. o moderně rané a předválečné.<sup>8</sup>

Charakteristickým rysem rané moderny bylo její úsilí o propojení umění se životem, o dosažení jednotného stylu. Tímto jednotným a zároveň sjednocujícím stylem se na přelomu 19. a 20. století (a v dějinách evropského umění naposledy) stala secese. Po několika letech se dominance secesní kultury oslabila. Hnutí samo se začalo diferencovat (např. vídeňská Sezession zanikla v roce 1904) a jeho estetika čím dál tím více přecházela v postsymbolistní směry.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> K tomu srov. např.: Lantová 1963, Lantová 1969, Vojtěch 2008 aj.

<sup>8</sup> Terminologie označující období od počátku desátých let 20. století do vypuknutí první světové války není jednotná, v různých pracích se můžeme setkat také s pojmy „zralá moderna“ nebo „předválečná avantgarda“. Domnívám se však, že po odborné stránce tyto pojmy plně nevyhovují: přívlastek „zralý“ považuji za příliš metaforický a chronologicky vágní a termín „avantgarda“, na což poukázal Martin Tichý ve své publikaci *Kritické dílo čapkovské generace*, zcela neodpovídá svojí ideologickou koncepcí atmosféře českého kulturního prostředí v letech 1911 až 1914. Především na základě jeho argumentace tedy budu v této práci používat pojmu „předválečná moderna“.

Viz citát: „Proti tradičnímu termínu ‚předválečná moderna‘, kanonizovanému prací E. Strohové (1963), se nověji hovoří o ‚předválečné avantgardě‘ (např. Holý 2000). Sama kategorie avantgardy bývá charakterizována různě (srov. *Slovník literární teorie*, 1984, s. 37; Chvatík 2004, s. 120–123; Stromšík 2002, s. 19–21; *Lexikon teorie literatury a kultury*, 2006, s. 53–55). Je přitom zřejmé, že předválečné umělecké snahy do jisté míry v protikladu ke ‚klasické‘ moderně předjímají některé kvality připisované avantgardním hnutím, zejm. radikální odpor k tradici, přesvědčení o své ‚předsunuté‘ pozici vůči soudobé společnosti, určitou míru organizovanosti, pozitivní přijetí technické civilizace. Avšak zároveň je předválečnému hledání nové modernosti cizí spojení umělecké revoluce s proměnou společnosti, což bývá považováno za klíčovou charakteristiku avantgardy. Rovněž nelze v případě předválečného *hledání* programu hovořit o programu jasně formulovaném, ani o vyhraněné ideologii“ (Tichý 2009, s. 35).

<sup>9</sup> Modifikaci secesní kultury v Čechách můžeme demonstrovat proměnou *Volných směrů* a vlivem pražské Munchovy výstavy roku 1905 na raný expresionismus Osmy (srov. Vojtěch 2008, s. 103).

Celé první desetiletí 20. století pak lze označit za období bilancí a za počátek diskusí o podobě a smyslu moderního umění. Mladí umělci reflektovali změny, kterými společnost procházela, a uvědomovali si, že pokud v ní umění nebude chtít ztratit svoji aktivní úlohu, bude muset dojít k jeho razantní proměně. Byli přesvědčeni, že staré formy už nejsou schopny pojmenovat nové obsahy a že je nutno najít nový výraz, jenž by odpovídal stavu současného světa a jeho potřebám.

Na počátku desátých let se situace změnila. Díky celkovému příklonu k relativistickému smýšlení o skutečnosti a z něj plynoucí snaze o zachycení světa v co nejvíce jeho objektivních polohách vzniklo mnoho nových uměleckých směrů, z nichž se nejvýrazněji prosadil hlavně kubismus, futurismus, kubofuturismus, civilismus, novoklasicismus, fauvismus či expresionismus. Navzdory osobitosti jednotlivých estetik se těmto směrům stal společným jmenovatelem požadavek logiky, řádu a explicitního výrazu v umělecké tvorbě.

Takto velmi stručně nastíněný (navzdory svému téměř čtvrtstoletému trvání a všem nezanedbatelným nuancím a okolnostem) vývoj v umění na přelomu 19. a 20. století lze obecně shrnout jako posun „od neurčitého duševního tušení a vyjadřování v hádankách a náladách k bezprostřednímu výrazu citových hnutí a psychických stavů;“<sup>10</sup> nebo také jako posun od statického umění k umění dynamickému. K jednotlivým momentům je ovšem zapotřebí se vrátit a detailněji o nich pojednat, aby se ještě více ozřejmil společenský a umělecký kontext, do něhož vstoupil mladý Josef Čapek na počátku své umělecké dráhy.

---

<sup>10</sup> Vlček 1986, s. 285.

## 1.2 Syntetismus

### 1.2.1 Společnost v druhé polovině 19. století

Evropská společnost procházela v druhé polovině 19. století razantní proměnou. Vzhledem k dynamickému civilizačnímu rozvoji se způsob života většiny obyvatel „starého kontinentu“ začal výrazně odlišovat od zkušenosti předchozích generací. Hlavní rozdíl spočíval v rozšíření životního prostoru a zrychlení životního tempa.

Modernizační proces vedl především k přehodnocení vztahu mezi společenským a přírodním světem. Industrializací svého okolí přestával být člověk na přírodě plně závislý. Nové vynálezy, které přinášela průmyslová revoluce, také neustále zvyšovaly komfort jeho života. Vlakové, metro, tramvaj, kanalizace, vodovod, potrubní pošta, telegraf, telefon, plynové a následně elektrické osvětlení, jízdní kolo a mnoho dalších novinek umožnilo lidem se svobodně pohybovat a užívat života bez komplikací způsobených vzdálenostmi či střídáním dne a noci. Člověk se stal konkurentem přírody.

Jedním ze symbolů hospodářského rozvoje moderní společnosti se staly světové výstavy. První z nich se konala v roce 1851 v Londýně; v následujících letech se v jejich pořádání střídaly další vůdčí země civilizačního rozvoje. Hlavním účelem těchto přehlídek bylo shrnout dosavadní úspěchy modernizace a zároveň se před světovým publikem pochlubit ekonomickou prosperitou země. V Čechách zaznamenala velký ohlas zejména světová výstava v Paříži v roce 1889. V reakci na ni se s cílem představit domácí průmysl uskutečnila v roce 1891 i první zemská výstava v Praze, zvaná Jubilejní. Po ní následovala v roce 1895 Národopisná výstava a v roce 1898 Výstava architektury a inženýrství. Na počátku 20. století se pak uskutečnily ještě dvě významné přehlídky: v roce 1902 Dělnická výstava a v roce 1908 Jubilejní výstava Obchodní a živnostenské komory, která již měla charakter moderního veletrhu.

K nejvýznamnější změně došlo v rámci přeskupení poměru mezi venkovskou a městskou populací. Obyvatelstvo se začalo masově stěhovat do měst, která ovšem se svými středověkými půdorysy nebyla s to takové množství lidí pojmout. Města se proto rychle rozrůstala a za původními hradbami vznikaly nové čtvrti s moderními dominantami: továrnami, nádražími, kasárnami a věznicemi. Demografickou explozi a zároveň snahu o zlepšení životních podmínek řešila také asanace starých městských čtvrtí. Asanační zákony

měly i svůj politický důvod: na nově zbudovaných širokých bulvárech se armádě a policii dostávalo mnohem většího prostoru k manévřům proti stále rostoucí nespokojenosti občanů než ve spleti středověkých uliček.

Tato nespokojenost pramenila z všeobecné společenské krize konce století, která zasáhla i české země.<sup>11</sup> Technický pokrok ani národnostně-osvobozenecké snahy nepřinesly očekávané vyřešení soudobých problémů a sociální, politické a národnostní napětí se stále stupňovalo. Veřejnost pocítovala zklamání ze současnosti a nejistotu tváří v tvář budoucnosti. Svým způsobem se uzavřela jedna historická vývojová etapa, aniž by ovšem bylo jasné, co by po ní mělo následovat. Společenské klima tak výstižně pojmenoval Arnošt Procházka ve své úvaze *O české poezii uprostřed let devadesátých*: „Dozrálé padá již ze stromu, aniž nové a budoucí ještě nabylo určité a jisté formy.“<sup>12</sup>

Sebereflexe se dotkla i otázky smyslu umělecké tvorby a jejího poslání. Dosavadní umění, kterému dominovaly různé historizující slohy, leckdy neorganicky slučované, neposkytovalo adekvátní odpověď na současnou krizovou situaci a neodpovídalo ani estetickým kritériím nové generace. Ta nespátřovala problém pouze ve formální podobě uměleckých děl, ale i ve výběru námětů. Jádrem sporů se stala především folklorní tematika, která se vzhledem k neukončené národní emancipaci v českých zemích a zároveň celoevropskému dobovému trendu hledání původního smyslu civilizace těšila na počátku 20. století velké oblibě. Za její nacionalismus se ovšem často podařilo schovat i nekvalitní umění. Mladí umělci proto hledali novou definici umělecké tvorby a jejího poslání. Kladli si otázku, zdali má umění na sebe brát ve společnosti nějakou funkci, či se stát svébytným, nezávislým výrazem. Nejvýznamnější kritici konce a přelomu století, H. G. Schauer a F. X. Šalda, zastávali názor, že soudobé tendence v umění sice člověka přibližují konkrétní realitě, věcem a událostem, ale zároveň jej vzdalují od celku světa a jeho smyslu. Příslušníci moderny proto usilovali o vytvoření nové sjednocující kultury, která by odpovídala současným společenským podmínkám. Proti akademickým pravidlům a zažitým zvyklostem v umění tak postavili do středu zájmu zcela nové hodnoty: svobodu a život.

---

<sup>11</sup> Pojem všeobecné krize v české společnosti analyzoval v polovině devadesátých let 19. století T. G. Masaryk, srov. např.: *Česká otázka. Snahy a tužby národního obrození* (1895), *Naše nynější krize. Pád strany staročeské a počátkové směrů nových* (1895) a *Jan Hus. Naše obrození a naše reformace* (1896).

<sup>12</sup> Srov. Urban 1995, s. 24.

### 1.2.2 Secese

Pro nové, moderní umělecké směřování, které se prosadilo na přelomu 19. a 20. století, se postupem času vžil název secese.<sup>13</sup> Mladí umělci jím chtěli vyjádřit rozchod se soudobými estetickými normami a celkovou změnu pohledu na svět. Volbou termínu odvozeného z latiny zároveň demonstrovali, že neusilují o úplnou negaci dosavadního uměleckého vývoje (což se později stalo jednou z hlavních myšlenek avantgardního hnutí), ale že chtějí udržet jeho kontinuitu. Šlo jim tedy spíše o regeneraci umění a o návrat k jeho podstatě, k volné tvořivosti.

Změnu v přístupu k umělecké tvorbě na počátku devadesátých let 19. století pojmenoval F. X. Šalda ve své stati *Renesanční sen*.

Nový svět hledáme a kdo řekl nový svět, řekl *nové umění*. Nové umění, ach ano, to: *umění krásně žít*. Dosud byly rozděleny a znepřáteleny umění a život. Teď je problém ten: ze života udělat umění a z umění život (Šalda 1950b, s. 464, zvýraznil F. X. Š.).

Tato změna spočívala především v úsilí o nové pochopení a pojetí světa v jeho složité celistvosti. Konkrétně se projevila snahou umělců integrovat jeho jednotlivé, z hlediska přírodovědného modelu poznání izolované složky, které by takovou syntézou znovu nabyly svého smyslu. Proto se i umění mělo propojit s životem a mělo být posuzováno v celé své šíři, ze synchronního i diachronního hlediska. Hodnota užitého umění se tak zrovnoprávnila s hodnotou umění vysokého, akademického a pozornost umělecké veřejnosti se nově přesunula i k tvůrčím postupům, které doposud tvořily kulturní periferii (litografie, plakát, japonské listy). Kvůli dobovému životnímu pocitu nejistoty byl také smysl skutečnosti často posouván do sféry bezčasovosti, do oblastí mýtů (pohádkové motivy, fiktivní světy, sny, inspirace primitivním uměním).

Vzhledem k tomu, že si mladá generace uvědomovala komplexnost světa a četnost jeho podob, neomezovalo se secesní umění pouze na jeden způsob uměleckého vyjadřování. Existovalo ve více podobách, které se sice prezentovaly jako odlišné programy (naturalismus, impresionismus, symbolismus, ornamentální dekorativismus), ale všechny sledovaly stejný cíl: kulturní integraci.

---

<sup>13</sup> „Termín secese byl přijat po vzoru Vídně, kde se mladá generace programově rozešla se slavným uměním a dala si název podle latinského slova *secessio*, znamenajícího odštěpení, v užším slova smyslu odstoupení nějaké sociální skupiny od zavedeného programu“ (Vlček 1986, s. 71).



Za integrující prvek moderní kultury považovali umělci pojetí přírody jako původní formy všeho samostatného tvoření. Cílem ovšem nebyla její nápodoba, nýbrž snaha vyjádřit pomocí vztahu k přírodě individuální prožitek člověka a subjektivní výraz světa. Z přírodních motivů vzešel i nejvýraznější symbol secese, ornament. Neukončenost a dynamika jeho linií znázorňovala v souladu s dobovými filozofickými představami nepřetržitý proud času v lidském životě i v přírodě a prudký rozvoj současné společnosti. Ornamentální prvky zároveň také dobře odpovídaly dobové představě o harmonické syntéze světa: všechny části uměleckého díla poukazovaly k celku a naopak. Všeobecným rozšířením ornamentu v industriální i estetické oblasti se pak mělo docílit sjednocení i v běžném životě, tj. nenásilně začlenit svět techniky do světa kultury.

### 1.2.3 Styl

At' jde o novou poezii nebo o novou architekturu, poznáte je vždy po tom, že si *hledají* nejprve svůj nový jazyk výrazový a tvarový, že si *hledají* svůj styl, poněvadž ho nikde nenalézají hotový, nemohou ani nalézt, neboť všechen posavadní výraz a styl jim nevyhovuje: je právě ztělesněním cizího života, cizího citu, cizí potřeby, cizího účelu a cizí úzkosti cizích lidí a cizích dob. [...] Ale nikdy, a na to kladu největší přízvuk a důraz, nehledá jej [styl] ve vnějšku a nesnáší jej z vnějška. Nemyslí vůbec na vnějšek a nevychází z něho, nýbrž jen z vnitra, z jeho potřeb, bolestí, touhy, z jeho obrazů a z jeho vize, z jeho řešení, které promítá slepě a důsledně, bez koncesí, ve vnějšek – a toto promítnutí jest právě styl (Šalda 1973, s. 103, zvýraznil F. X. Š.).

O modernismu v české literatuře začínáme hovořit přibližně od poloviny osmdesátých let 19. století. Hlavním z podnětů, které se podílely na proměně přístupu k umělecké tvorbě a celkového pojetí umění, byl zásadní ideový nesoulad mezi nastupující uměleckou generací a staršími autory, tvořícími v duchu novoromantismu a realismu. Mladí umělci, v čele s F. X. Šaldou, se vůči svým předchůdcům vymezili přesvědčením, že nové umění si musí vytvořit své vlastní výrazové prostředky, které by odpovídaly jeho potřebám. Zastávali názor, že pouze sjednocením „pod jeden zorný úhel, pod jednotu stylovou“ lze ukázat „za jevy jejich podstatu.“<sup>14</sup> Styl se tak stal pro Šaldu i pro celou generaci devadesátých let klíčovým kritériem. Tento pojem nechápala pouze jako formální prostředek, ale jako výraz vrcholné

---

<sup>14</sup> Srov. Strohsová 1963, s. 78.

syntézy umění se světem a jako životní princip vůbec. K jeho dosažení bylo podle českých modernistů nezbytné, aby si umělci uvědomili svoje vlastní pocity a potřeby a pouze z nich vycházeli při hledání nového uměleckého tvaru; tj. aby jej hledali „z vnitra“, a nikoli „z vnějška“.

Povzbuzena kritickými vystoupeními jednotlivých autorů,<sup>15</sup> formulovala poprvé mladá nastupující generace svoje názory ve společném programovém prohlášení, které vyšlo v říjnu 1895 v časopise *Rozhledy* a do dějin literatury vstoupilo ve známost jako manifest české moderny.<sup>16</sup> Autoři se v textu kriticky vyjádřili k aktuální situaci současného politického, společenského a uměleckého života a oficiálně vznesli svoje požadavky, které by podle nich mohly přispět k řešení jednotlivých problémů. Z literárněteoretického hlediska představují nejdůležitější částí manifestu pasáže, které se týkají povahy umělecké tvorby.

Chceme umění, jež není předmětem luxu a nepodléhá měnivým vrtochům literární módy. Naše moderní není to, co je právě v módě: předvírem realismus, včera naturalismus, dnes symbolismus, dekadence, zítra satanismus, okultismus, ta efemérní hesla, jež nivelizují a uniformují vždy na několik měsíců řadu literárních děl a po nichž opičí se literární gigrlata. Umělče, dej do svého díla svou krev, svůj mozek, sebe – ty, tvůj mozek, tvá krev bude žítí a dýchatí v něm, a ono žítí bude jimi. Chceme pravdu v umění, ne tu, jež je fotografií věcí vnějších, ale tu poctivou pravdu vnitřní, již je normou jen její nositel – individuum (Šalda 1950, s. 361).

Signatáři manifestu odmítali časté střídání uměleckých vzorů a jejich neosobité napodobování. V duchu Baudelairovy estetické koncepce naopak nazvali moderním takové umění, jež odpovídá autorově subjektivní percepci světa, a tím pádem pravdivě vystihuje charakter daného okamžiku. Právě zachycení přítomnosti považovali modernisté za jedinou cennou hodnotu v rámci střídání nejrůznějších uměleckých směrů v dějinách umění, za ono „věčné“ v „pomíjivém“.

Za měřítko pravdivosti díla poté příslušníci české moderny označili osobnost samotného autora. Měl jím být výjimečný, duševně bohatý a svému okolí vymykající se tvůrce, jehož prvotním zájmem by neměla být tvorba sama, nýbrž prožitek dané situace.

---

<sup>15</sup> Viz např. F. X. Šalda: „Syntetism v novém umění“, in: *Kritické projevy* 1, 1949, s. 11–54.

<sup>16</sup> „Česká moderna“, *Rozhledy* 5, 1895, č. 1, s. 1–4; knižně in: F. X. Šalda: *Kritické projevy* 2, 1950, s. 361–363.

Viděl jsem lidi, kteří stírali náhodný prášek s kabátu s větší krásou a opravdovostí, než jiní psali báseň, skládali hudbu nebo malovali obraz. Jim potulný prach byl narážkou čehosi věčnějšího než jiným symfonie nebo drama (Šalda 1973, s. 28).

Skutečná tvůrčí osobnost (tedy ta, která se ocitá na vrcholu Šaldovy pomyslné triády spisovatel – umělec – básník) by měla intenzivně prožívat každý okamžik svého života. Každý její čin by se měl stát procítěnou, neopakovatelnou záležitostí, ve své podstatě duševním experimentem.

Pro duši experimentující není proto opakování. Nic nezáleží na materiálu, na objektu. A všechno je jen záminka a příležitost, jak vylítí vnitřní plnost a bohatství a jak dát vyproudit nezkaleným vodám podzemních pramenů (Šalda 1973, s. 28).

Opravdové umění tedy představuje život sám, existence složená z každodenních drobných činností. Teprve to, co ji přesahuje, tj. pocity, které již člověk není schopen vyjádřit svým jednáním, by mělo vyústit ve vědomou tvorbu. Obrazně řečeno by se tak umělecké dílo mělo stát pouze korunovací autorova prožitku.

Jen to dílo je cele umělecké, při němž cítíte, že tvůrce nedal ani setinu toho, co mohl dát a co je v něm, a kdy to, co dal, mluví o tom, co zamlčel – když dílo neopisuje a neobmezuje osobnost, ale jen k ní přivádí a dává ji tušit (Šalda 1973, s. 42).

Podle Šaldy nesmí být realita ztotožňována s představou, kterou si o ní vytvořily moderní přírodní vědy. Je naopak přesvědčen o její duchovní povaze. Realita podle něj sleduje jiný časový a vývojový model, neměřitelný a nevypočitatelný, zaměřený proti evolučnímu času přírodovědy, proti pokroku i novému času, který přináší technika. Proto by se měla i umělecká tvorba stát téměř mystickým aktem založeným na bezprostřední inspiraci, skutkem, jež nelze kontrolovat, opakovat ani napodobit, a umělecké dílo tzv. tvůrčím činem, „v jádře nesdělitelným a nepochopitelným.“<sup>17</sup>

Dílo, které není předem činem, které jest jen a jen prací, třebas obtížnou, užitečnou a nesnadnou prací, třebas dokonalou a potřebnou prací, není uměním (Šalda 1973, s. 151).

---

<sup>17</sup> Šalda 1973, s. 154.

Systematickou duševní práci sice Šalda považoval při tvorbě za nezbytnou, ale až za druhotnou. Sama o sobě podle něj nemůže vytvořit opravdové umělecké dílo, které nazývá tvůrčím činem, právě proto, že by nemělo pouze reprezentovat svět, ale zasáhnout do něj, tvarovat ho a významově proměnit.

Celý následný proces tvoření pak Šalda připodobňoval spíše stavu snění než uvědomělé činnosti. Svým mystickým pojetím tvorby a užitím prvků náboženského charakteru tak vytvořil jakýsi kult Umění. Po roce 1902, ovlivněn zejména výstavou Augusta Rodina v Praze, pozměnil Šalda svoje názory a „na místo iracionálních životních sil začal vyzdvihovat složku volní, uvědomělou tvorbu a vědomí formové kázně, vývojové kontinuity a tradice.“<sup>18</sup> Kategorie stylu v té podobě, v jaké se vůči ní vyhradila předválečná moderna, však zůstala spojena s iracionální složkou imaginace.

---

<sup>18</sup> Srov. *Dějiny české literatury IV*, 1995, s. 100.

## 1.3 Generační spory o podstatu moderního umění

### 1.3.1 Výstava Edvarda Muncha v Praze

Významnou událostí, která zásadním způsobem přispěla k rozpadu jednoty secesního slohu v Čechách a zároveň otevřela diskusi o smyslu moderního umění, se stala pražská výstava norského malíře Edvarda Muncha, uspořádána na počátku roku 1905 ve výstavním pavilonu Kinského zahrady Spolkem výtvarných umělců Mánes. Byla to již druhá velká přehlídka, kterou v rámci otevírání se českého umění současnému evropskému dění SVU Mánes pořádal. Na rozdíl však od té první, souhrnné výstavy děl Augusta Rodina z roku 1902, jež vzbudila nadšený ohlas napříč celou uměleckou veřejností, rozdělil Edvard Munch svými malbami a grafikami české umělce do dvou protikladných táborů.

Munchovo výtvarné umění charakterizovala zjednodušená forma, ostré kontrasty a především výrazná expresivní barevnost. Na svou dobu jich v nezvykle hojné míře využíval k zpodobnění nejrůznějších psychických stavů, které byly také nejčastějším námětem jeho děl. Právě barevnost spolu se skicovitostí jeho obrazů vyvolala mezi českými kritiky rozporuplné reakce.<sup>19</sup>

Ze starší generace Munchovu malbu jednoznačně odmítl např. K. B. Mádl. Popsal ji jako „hrubou, divokou, neurvalou mazanici barevných skvrn ve směsi s tvary tak beztvárnými, že jsou posměchem svých reálných pravzorů.“<sup>20</sup> F. X. Šalda se sice zdržel tak razantního zavržení Munchova díla, ale přesto jeho autora považoval spíše za pozoruhodný, ojedinělý zjev na světové kulturní scéně než za následovníhodný příklad moderního umělce.<sup>21</sup> S tímto názorem nesouhlasili Miloš Jiránek s Milošem Martenem, kteří jako jedni z mála přijali Muncha s nadšením. Nespatořovali v něm individualistu, ale autora spolupodílejícího se na současném uměleckém vývoji, a Jiránek ho dokonce přirovnal k umělcům typu van Gogha, Cézanna, Toulouse-Lautreca nebo Whistlera. Přesto však ani v jejich pojetí nepřekročilo Munchovo výtvarné dílo rámec symbolistní estetiky.

Označení za moderního autora par excellence se Edvardu Munchovi dostalo až od umělců nejmladší generace. Na jeho stylu si nejvíce cenili funkčního využití barev

<sup>19</sup> K Munchovu dílu srov. např.: *Edvard Munch a české umění. Obrazy a grafika ze sbírek Muzea E. Muncha v Oslo – Katalog výstavy*, 1982; Lamač 1963; Urban 2006, Wittlich 1985 aj.

<sup>20</sup> K. B. Mádl: „Umění včera a dnes II“, l. c., s. 255 n.; přetištěno in: Wittlich 1982, s. 262.

<sup>21</sup> Ke kritice F. X. Šaldy věnované výstavě E. Muncha srov. F. X. Šalda: „Násilník snu. Několik glos k dílu E. Muncha“, *Volné směry* 9, 1904–1905, č. 1, s. 103–107; přetištěno in: *Boje o zítřek*, 1973, s. 173–182.

a opravdovosti, se kterou podle nich malíř vyjadřoval tragický životní pocit moderního individua. Pod jeho vlivem tak někteří započali i svoji vlastní tvorbu, jako např. Emil Filla, Bohumil Kubišta či Antonín Procházka, což se jasně projevilo na expresionisticky zaměřeném charakteru první výstavy výtvarné skupiny Osma v roce 1907.

### 1.3.2 Skupina výtvarných umělců

Odlíšné představy jednotlivých umělců o směru, jakým by se mělo moderní umění ubírat, se nejviditelněji odrážely v rostoucím napětí mezi členy SVU Mánes. Příčinou názorových střetů byl především požadavek výtvarníků vyhradit ve *Volných směrech* více místa pro výtvarné umění a pro příspěvky o něm. S takovouto specializací časopisu zásadně nesouhlasil tehdejší šéfredaktor F. X. Šalda, který stále trval na svém pojetí jednoty a neuznával myšlenky týkající se pokroku v umění. V roce 1907 proto Šalda přenechal svoje místo svému kolegovi, šéfredaktoru pro výtvarnou oblast Miloši Jiránkovi, opustil redakci *Volných směrů* a založil vlastní kulturní revui *Novina*.

Situace v SVU Mánes se vyhroutil na počátku roku 1911. Pod záminkou ohledu na vkus abonentů odmítlo konzervativní křídlo starší generace pokračovat v avantgardním zaměření *Volných směrů* pod vedením příslušníků Osmy. Z tohoto důvodu se mladí malíři a architekti rozhodli společně vystoupit z Mánesa a vytvořili nezávislou, expresionisticko-kubisticky zaměřenou Skupinu výtvarných umělců.<sup>22</sup> Periodickou tribunou nového uskupení se stal *Umělecký měsíčník*, jehož redigováním byl pověřen Josef Čapek. Časopis vycházel v letech 1911 až 1914 a od *Volných směrů* se odlišoval hlavně svým vyhraněným programem a širším kulturním záběrem.

### 1.3.3 „Fillovské“ vs. „čapkovské“ křídlo moderny

Spor o povahu moderního umění se však z mezigenerační roviny postupně přenesl i do řad nejmladších umělců. Ani totiž nově vzniklá Skupina výtvarných umělců, sdružující nejprogressivnější a v avantgardním duchu tvořící autory, nebyla jednotná. Přestože se všichni

---

<sup>22</sup> K tomu srov.: Lamač 1988; Padrta, Lamač 1992.

její členové hlásili k modernismu, rozděloval je názor na jeho programové vymezení.<sup>23</sup> Radikální křídlo Skupiny, zastoupené zejména Emilem Fillou, Vincencem Benešem a Vincencem Kramářem, uznávalo za vzory moderního umění pouze dvě velké osobnosti francouzského kubismu, Pabla Picassa a Georgette Braqua. Naproti tomu umírněnější opozice, kterou tvořili bratři Čapkovi, Vlastislav Hofman, Bohumil Kubišta, Václav Špála nebo Richard Weiner, obhajovala pluralitu nového umění, zahrnující kromě méně významných francouzských kubistů i další umělecké proudy, jako byl např. novoklasicismus či italský futurismus.

Neshody vyvrcholily na konci roku 1912. Přívrženci „čapkovského“ křídla vystoupili ze Skupiny a navrátili se zpět do Mánesa, kde bylo Josefu Čapkovi nabídnuto spoluredigování *Volných směrů* ve spolupráci s Antonínem Matějčkem. Čapkovi a jeho nejbližším spolupracovníkům se s úspěchem podařilo časopis tematicky oživit a přiblížit aktuálnímu dění evropské kulturní scény, proti čemuž ovšem opět nesouhlasně vystoupili starší členové spolku. Boj o zaměření časopisu nakonec skončil nejenom odchodem Josefa Čapka z *Volných směrů*, ale dokonce i jeho definitivním vystoupením z Mánesa.

### 1.3.4 Polemika mezi F. X. Šaldou a Karlem Čapkem

Nejvýrazněji se generační spory týkající se povahy moderního umění projeví v rozsáhlé polemice F. X. Šaldy s Karlem Čapkem, vedené převážně na stránkách časopisů *Přehled* a *Česká kultura* v průběhu roku 1913.<sup>24</sup> Tento otevřený konflikt byl vyústěním dlouhodobého napětí, které mezi oběma literárními kritiky panovalo v důsledku jejich odlišných pohledů na současný umělecký vývoj. Šaldovy antipatie vůči své osobě vyvolal Karel Čapek zřejmě již v roce 1912 článkem *Úvaha korektivní*,<sup>25</sup> ve kterém reagoval na předchozí Šaldovu stať o novoklasicismu.<sup>26</sup> Další příčina neshod se pravděpodobně dotýkala i osobní úrovně v souvislosti s Čapkovou kritickou recenzí *Posvátného jara*<sup>27</sup> Růženy Svobodové. Pomyslný

<sup>23</sup> K tomu srov.: Lahoda 2007; Padrta, Lamač 1992.

<sup>24</sup> K tomu srov. např.: Vladimír Forst: *Spor F. X. Šaldy a Karla Čapka* (in: *AUC Philologica – Slavica Pragensia IX*. Praha: UK, 1967, s. 215–225); Dorothea Uhle: *Avantgarde, Zivilisationskritik und Pragmatismus in Karel Čapeks „Boží muka“* (Frankfurt am Main: Lang, 2006).

<sup>25</sup> Karel Čapek: „Úvaha korektivní“, *Umělecký měsíčník* 1, 1911–1912, č. 6, 179–181; knižně in: *O umění a kultuře I*, s. 184–189.

<sup>26</sup> F. X. Šalda: „Novoklasicismus“, *Národní listy* 52, 5. 1. 1912, s. 2, 12. 1. 1912, s. 2–3, 19. 1. 1912, s. 2; knižně in: *Kritické projevy* 9, s. 15–28.

<sup>27</sup> Karel Čapek: „Růžena Svobodová: Posvátné jaro“, *Umělecký měsíčník* 1, 1911–1912, č. 4, s. 111–112; knižně in: *O umění a kultuře I*, s. 181–184.

pohár Šaldovy trpělivosti nakonec obrazně řečeno přetekl v roce 1913 nad Čapkovým hodnocením románů Flaubertovy *Paní Bovaryové*<sup>28</sup> a *Července*<sup>29</sup> F. V. Krejčího, což následně vedlo k mnoha názorovým střetnutím mezi oběma protagonisty sporu.

Podstata nejen této polemiky, ale i všech dalších vášnivých diskusí předválečné doby spočívala hlavně v odlišném pojetí vztahu umění ke skutečnosti. Pro Šaldu zůstával tento vztah založen na jedinečném tvůrčím činu autorské individuality, a vytýkal proto Čapkovi (a tím potažmo celé mladé generaci) přeceňování významu samotné látky a civilizačního tématu. Podle Šaldy totiž „látkové novoty“ ještě nevytvářejí nové umění. Proti tomuto nařčení se Čapek bránil argumentem, že právě hledání nových forem je nezbytným předpokladem nové literatury a vůbec základním rysem moderního umění. Dalším tématem sporu byl také rozdílný přístup obou zúčastněných stran k umělecké tradici. Zatímco Šalda zdůrazňoval návaznost nového umění na předchozí vývoj, Čapek zastával názor, že umění musí být spojeno s přítomným životem, a nikoli s minulostí.

Diskuse o budoucnosti českého umění včetně jeho slibně se rozvíjejících možností však bohužel násilně přerušilo vypuknutí první světové války.

---

<sup>28</sup> Karel Čapek: „Gustave Flaubert: Paní Bovaryová“, *Přehled* 11, 1912–1913, č. 35, s. 583–584; knižně in: *O umění a kultuře I*, s. 307–310.

<sup>29</sup> Karel Čapek: „František Václav Krejčí: Července“, *Přehled* 11, 1912–1913, č. 47, s. 773–774; knižně in: *O umění a kultuře I*, s. 324–326.



## 2.1 Nová estetika

### 2.1.1 Racionalizace umění<sup>30</sup>

Nová estetika z přelomu prvních dvou desetiletí 20. století byla založena především na omezování iracionálních impulsů v umění a na celkové intelektualizaci tvůrčího procesu. V protikladu k náboženskému pojetí umění z let devadesátých sdílela totiž mladá generace přesvědčení, že veškerá povaha moderního umění je ateistická a že jakékoli zanícení v tvorbě, které by se mohlo náboženskému podobat, je pouze výsledek umělcova vzrušení ze současné doby.

Toto přesilné vzrušení, jež ovládá moderní dobu, je stavem jisté kolektivní intuice. Přirozená víra a bezprostřední oddání se tomuto dynamickému uchvácení tají snad v sobě stejně silné schopnosti duchové a etické syntézy nového lidství, jako bývalé koncepce náboženské. Potřeba víry, která je v moderním člověku uložena stejně tak jako v jeho věřících předcích, jistě nezdá se být postavena na božských principech bývalých náboženství. Náboženský duch dřívějška vzpínal se svým vznícením k svatým místům, kde je sídlo božstva, a odtud očekával pro své srdce uchvácené bázní a zbožným vzýváním milost nebo ztracení; jedině boží láska mohla ukojiti muka a věčný nepokoj lidských duší. Moderní ateistický duch plane také jakoby náboženskou tendencí směrem vzhůru k neznámemu; je to však odvážné vzepětí, jež nečeká pomoc a poslední rozřešení shora (Čapek 1958, s. 85).

Došlo tedy k emancipaci od kultu Umění, jež předválečná moderna považovala za řemeslo jako každé jiné, pouze za jednu z mnoha lidských činností na cestě za poznáním, nikterak nadřazenou ostatním. Tato proměna v přístupu k umění se mimo jiné projevila v tom, že na rozdíl např. od Šaldy, který za základ umělecké tvorby považoval inspiraci téměř mystického charakteru, kladli představitelé předválečné moderny největší důraz na

---

<sup>30</sup> Pojmy „racionalizace“ a „racionalismus“ je v této souvislosti třeba odlišit od racionalismu ve významu filozofického a politického konceptu, zastoupeného např. myšlenkami a názory T. G. Masaryka. V pojetí předválečné moderny tyto termíny poukazují k ideové povaze moderního umění a racionálním přístupem se míní aktivní, formující princip, vycházející z intelektualizace umělecké tvorby.

intelektuální a formální úsilí autora a na výslednou podobu uměleckého díla. K dílu poté přistupovali jako k autonomní formě, k věci specifické povahy.<sup>31</sup>

Proměnilo se i postavení umělce. V souladu s principy pracovního umění začal být na místo výjimečného tvůrce a individualisty považován za běžného občana začleněného do společnosti, za řemeslníka vykonávajícího svoje „métier“. V procesu tvorby proto nejvíce záleželo na jeho aktivním přístupu, píli a teoretické průpravě.

Tvořivá aktivita obsahuje v sobě vždy podmínky krásy a trvalé formulace, k jejich konečné realizaci nelze však nikdy dospět ani sentimentalitou, ani spekulativní vůlí. Každý takový projev má pak svou živou cenu a charakter i tenkrát, když nepřemohl všechny překážky a i když není geniální (Čapek 1958, s. 88).

Stejným způsobem si mladí umělci cenili autorova zaujetí pro tvorbu a jeho nadšení z ní. Do protikladu k tvůrčímu činu postavili nový pojem, tvořivou intenzitu, kterou považovali za základní předpoklad hodnotného uměleckého díla.

Pohlížíme-li od dnešního, nejzazšího výběžku moderních snah na umělecké výboje vykonané minulým stoletím, tu vidíme, jak mnoho složek i po všech eliminacích zůstává živou součástí nového prostředí, jež dnes již má silnější schopnosti dynamické syntézy. Nejdražším a života nejschopnějším dědictvím po těchto obdobích nejsou však v první řadě formální kvality, nýbrž především formální intenzity, jež jsou primární podmínkou kvality. Jedině jejich prudká vzplanutí mohou nám dát citovou orientaci uprostřed dnešního neklidu a zmatku (Čapek 1958, s. 86).

### **2.1.2 Funkce**

Intelektualizace přístupu k umělecké tvorbě vedla i k přehodnocení názoru na kritérium krásy. Představitelé předválečné moderny se přestali zabývat otázkou, zda umělecké dílo ve své výsledné podobě vyvolává esteticky libý dojem, či nikoli, a začali se soustředit na jeho funkčnost.

---

<sup>31</sup> V evropském kontextu bývá za jednoho z prvních avantgardních umělců a autorů abstraktních uměleckých děl považován ruský malíř, grafik a teoretik umění Vasilij Kandinskij.

Krásou rozumíme nejvyšší dokonalost. Proto je úplně vyloučeno, že by věc úplně nepraktická mohla být krásná. První základní podmínkou pro předmět, jenž si chce činit nároky na přívlastek ‚krásný‘, je, aby se neprohřešil proti účelnosti. Praktický předmět sám není ovšem ještě krásný. K tomu patří více. Staří z doby cinquecenta vyjádřili se snad nejpřesněji. Říkali: ‚Předmět, jenž je tak dokonalý, že se z něho nemůže ani nic odebrat, ani k němu nic přidat, aniž by se mu ublížilo, je krásný.‘ To by byla nejdokonalejší, nejuzavřenější harmonie“ (Loos 2001, s. 62).

Parafrází výroku Adolfa Loose bychom si mohli dovolit tvrdit, že mladí umělci považovali za krásný takový předmět, jenž byl udělán co nejfunkčněji.<sup>32</sup> Z proměny pohledu na estetickou hodnotu uměleckého díla také vyplynul nový úkol umění: oprostít se od všech subjektivních faktorů, proniknout k samé podstatě zobrazovaných věcí a vyjádřit na přírodě zcela nezávislým způsobem účel jejich existence ve světě.

V témže smyslu se k úloze moderního umění vyjádřil i Vlastislav Hofman ve své programové stati *Duch přeměny v umění výtvarném z Almanachu na rok 1914*. V souladu s dobovým pojetím tvorby odmítl iluzivnost uměleckého díla pocházející z napodobování skutečnosti a po novém umění požadoval, aby si „podmanilo“ přírodu svými vlastními metodami, tj. aby nahradilo přírodní tvar umělým.

Sebe dokonalejší *iluze předmětu* neposkytla by již duchu současnému plného a trvalejšího uspokojení. Odtud stává se úkolem umění osvoboditi se od přírody a podmaniti si ji. Impresionismus vymanil se aspoň z hmotnosti přírody a dal jí rychlost a jemnost psychologického dění; ale tím nebylo ještě zasaženo hlouběji do povahy umění, a zbývalo učiniti rozhodný krok, totiž nahraditi ve tvorbě přírodu *umělostí*, autonomním řádem lidským a plnou autoritou umělé formy tak, aby forma, útvar duchový, nahradila přírodní věc (*Almanach na rok 1914*, 1913, s. 52, zvýraznil V. H.).

---

<sup>32</sup> Přestože se komentáře Adolfa Loose týkají převážně pouze architektury, podstatou svého sdělení odpovídají dobovému uvažování o umění v obecném slova smyslu, zahrnujícím všechny umělecké oblasti.

### 2.1.3 Forma

Moderní umělecké dílo tedy mělo vycházet z vůle člověka, a nikoli už z přírodních zákonitostí.<sup>33</sup> Výsledkem takového tvůrčího procesu se měla stát svébytná umělecká forma, představující podle Josefa Čapka „logické a čisté vyslovení obsahu.“ Jedině tak bylo možné podle umělců hlásících se k předválečné moderně vystihnout podstatu skutečnosti a dosáhnout pravdivosti v umění.

Formový projev musí být vyňat ze všeho náhodného, musí být osvobozen od předmětu a musí být logickým a čistým vyslovením obsahu, aby bylo docíleno pravdivosti. Umělecké dílo musí se stát něčím samobytným a nesmí pak být porovnáváno s přírodním faktem, chceme-li zjistit jeho pravdivost (Čapek 1958, s. 70).

Co se týče uměleckých prostředků, nové umění z přelomu desetiletí se odvrátilo od secesního dekorativismu, v jehož ornamentálnosti spatřovalo rysy diletantismu a snahu o zakrytí tvaru. Ze stejných důvodů rovněž negativně přehodnotilo svůj vztah i ke stylizaci.<sup>34</sup> Moderní umělecká forma neměla být ani ozdobou ani naturalistickým zrcadlením světa, ani „symbolem“ ani „imitací“ věcí. Slovy Vlastislava Hofmana se měla sama věcí stát.

Ale samo slovo „forma“ nabývá v něm odlišného smyslu: neznamená již formu ozdobnou, neboť v tom bylo by pro moderního ducha málo praktického, čistotného a odborného; rovněž ne formu přírodní, napodobenou podle přírodních věcí a odkoukanou z průběhů fyzického světa. Moderní forma jest *věčná*; není ani imitací předmětů, ani symbolem věcí, nýbrž sama *jest* věcí, je s ní nakládáno jako se zcela samostatnou věcí, velmi nezávislou na tom, je-li nebo není-li podobna nějakým naturálním předmětům (*Almanach na rok 1914*, 1913, s. 51, zvýraznil V. H.).

Mezi umělci ovšem nepanovala shoda v otázce časové platnosti této umělecké formy. Na rozdíl od Emila Filly a jeho sympatizantů, kteří se domnívali, že tato absolutní forma je věčná, považovalo „čapkovské“ křídlo moderny uměleckou formu za produkt doby

---

<sup>33</sup> „Podstata nové modernosti z počátku desátých let spočívala v tom, že se rozhodla tuto lidskou povahu uměleckého díla vyhrotil do důsledků, uvědoměle na ní stavět, ozvláštňovat ji“ (Opelík 1980, s. 70).

<sup>34</sup> „V Kodíčkově referátu o nové poezii nebo v polemických textech *Scény* znamená *stylizovat* vždy něco jako okrašlovat, dekorovat; *stylizace* se v očích mladých kritiků rovná v podstatě ornamentaci. Stylizace je mladými kritiky pojímána jako tvůrčí postup, jehož cílem je uhlazenost, apartnost nebo líbivost; jako úsilí dobrat se abstraktní *dokonalosti*“ (Tichý 2009, s. 40–41).

a připouštělo paralelní existenci mnoha dalších forem, které se postupně vyčerpávají a jsou nahrazovány novými.

V soustředění na tvarovost a prostorovost zobrazovaných věcí, které se projevovalo až jistou geometričností uměleckého díla, viděli také někteří umělci spojitost moderního umění (především tedy kubismu) s uměním primitivních národů. Podobnost těchto dvou historicky i geograficky odlišných kánonů estetických norem studoval ze své generace nejpodrobněji právě Josef Čapek. Ve svých četných příspěvcích věnujících se této problematice a shrnutých později do svazku *Umění přírodních národů*<sup>35</sup> popsal toto společné zaměření na tvar jako typický rys tzv. „umění vytvářejícího“, které se na rozdíl od pouhého „umění zobrazujícího“ snaží dovést „vyššího řádu“ a odhalit skryté „souvislosti“ ve vztahu člověka a světa. Proto v protikladu s všeobecně ve společnosti rozšířeným názorem nepovažoval jednoduchý, konstrukčně jasný tvar za výraz autorovy řemeslné neumělosti, ale naopak za vrchol umělecké zralosti.

Umění si můžeme zhruba rozdělit na umění zobrazující a na umění vytvářející. [...] pouhé umění zobrazující, jež nedostupuje nikdy vyššího řádu a souvislosti; podává jen viděné. Ale je v umění druhá, hlubší snaha, která nezakládá se na napodobivosti a imitačních možnostech techniky, nýbrž na základnějším, podstatnějším cíli, na potřebě vybavit z niterného vzduchu a náplně novou věc, novou bytost, novou postavu a postavit ji jako více ještě než rovnomocninu do řádu světa. Je to potřeba náboženská, mystické povahy, je však zároveň velmi prostá a reální (Čapek 1958, s. 16).

---

<sup>35</sup> Josef Čapek: *Umění přírodních národů*. Praha: Fr. Borový, 1938.

## 2 Josef Čapek a moderní umění

### 2.1 Počátky hledání moderního výrazu

#### 2.1.1 Autorská spolupráce bratří Čapků

Josef Čapek se o problémy moderní výtvarné formy začal zajímat už na odborné tkalcovské škole ve Vrchlabí, kterou navštěvoval v letech 1901 až 1903. Když poté v roce 1904 přesídlil do Prahy, do kulturního dění se zapojil i aktivně. K soustavnějším úvahám o soudobém umění ho vedle studia na Uměleckoprůmyslové škole podněcovaly především návštěvy kavárny Union, kde se scházela budoucí česká umělecká elita. V téže době také začal uveřejňovat své první literární a výtvarné příspěvky.<sup>36</sup>

Mezi lety 1907 až 1912 psal Josef Čapek společně s bratrem Karlem. Kromě množství literárních a výtvarných recenzí vzešlo z jejich autorské spolupráce i několik desítek krátkých beletristických textů, z nichž velkou většinu autoři později shrnuli do svazků *Krakonošova zahrada* a *Zářivé hlubiny a jiné prózy*.<sup>37</sup> Přestože se již v té době oba bratři intenzivně zajímali o nové tendence v moderním umění, jejich rané povídky byly do velké míry stále ovlivněny secesním kánonem. Spojovaly je především erotické náměty a motivy, zdůrazňování samotného principu krásy, popírání morální úlohy umění a měšťáckých konvencí či ahistorické pojetí času.

Cesty obou spisovatelů se začaly rozcházet na počátku desátých let 20. století, kdy možnosti, které skýtalo společné psaní, postupně přestávaly vyhovovat jejich rozvíjejícím se autorským individualitám. Z tohoto období také pocházejí první časopisecké příspěvky, kterými Josef Čapek v podstatě zahájil samostatnou tvůrčí činnost.<sup>38</sup> Při studiu Čapkova díla

---

<sup>36</sup> Umělecká dráha Josefa Čapka se zpočátku výrazněji rozvíjela na poli literárním: v roce 1905 publikoval svůj první výtvarně kritický příspěvek v časopisu *Moravský kraj*, referát „Umělecká výstava v Praze“. Čapkovy výtvarné práce byly poprvé reprodukovány až o několik let později: v roce 1909 v časopisu *Dílo* (secesní „Návrh kostýmu“) a v roce 1910 v publikaci *Sešit erotický* (dva grafické listy „Lulu“ a „Stínová hra“).

<sup>37</sup> *Krakonošova zahrada* vyšla poprvé v roce 1918 (Praha: Fr. Borový), *Zářivé hlubiny a jiné prózy* v roce 1916 (Praha: Fr. Borový). K problému autorství v juvenilních textech Josefa a Karla Čapka srov. ediční poznámku Miroslava Halíka ve vydání společné tvorby bratří Čapků (*Krakonošova zahrada, Zářivé hlubiny a jiné prózy, Juvenilie*) z roku 1957.

<sup>38</sup> Výtvarná kritika „Výstava van Dongenova u Bernheima“ z června 1911, uveřejněna v časopisu *Přehled*, a povídka „Živý plamen“, kterou otiskl *Umělecký měsíčník* v březnu 1912.

ovšem nelze předchozí společnou tvorbu s bratrem Karlem opominout, a proto také Jiří Opelík hovoří o autorově dvojím literárním debutu.<sup>39</sup>

### 2.1.2 Moderní umění z pohledu Josefa Čapka

Pod vlivem svého studijního pobytu v Paříži v letech 1910 a 1911 a cest po Francii a Španělsku z téhož roku, během kterých se seznámil s díly předních evropských umělců, se Josef Čapek začal i veřejně vyrovnávat se soudobými podobami modernismu. V otázce, jak vymežit moderní umění, byl otevřen vůči každému novému impulsu. Zastával názor, že je třeba upozornit na všechny projevy nového umění, včetně těch okrajových nebo i těch, které dosahují nižší umělecké kvality. Umělci by se je následně měli snažit pojmenovat a stanovit si k nim pomocí objektivního hodnocení svůj poměr. Tím se lze podle Čapka snadněji zorientovat v moderním umění v celé jeho komplexnosti a pojmově se sjednotit v zatím nevyjasněné terminologii.

Proto je nutno všimati si i takových průvodních úkazů, jež se vyskytují souřadně vedle hlavního proudu uměleckého vývoje a přiřaditi je k ostatním poznatkům již více méně běžným, tím, že se snažíme stanoviti k nim svůj poměr, byť někdy třeba i negativní, který se takto, jestliže vznikl jasnou a správnou poznávací cestou, stává kladným poznatkem, jenž není bez živého významu hlavně pro umělce výkonného (Čapek 1958, s. 77).

Zdůraznění celistvého charakteru nového umění bylo rovněž důvodem, proč Josef Čapek obhajoval četnost nově vznikajících uměleckých proudů i jejich rozmanitost. Proti výtkám kritizujícím chaotičnost současné situace v umění argumentoval tvrzením, že se jednotlivé směry mezi sebou nevyklučují, nýbrž na sebe vývojově navazují a vzájemně se doplňují. Jako zastánce širokého pojetí modernosti je považoval všechny za rozličné podoby jednoho nového, moderního umění, které se teprve rodí a hledá sebe samo. A přestože uznával, že se úroveň jejich umělecké hodnoty různí, vážil si více autorovy osobní invence, i za cenu případného nezdaru, než netvůrčího napodobování uznaných příkladů.

Vždyť přece veškeré -ismy prostě nejsou než individuálními orientacemi v ještě nezformované oblasti moderního umění, jež je širokou bytností o pohyblivých hranicích.

---

<sup>39</sup> Srov. Opelík 1980, s. 17–20.

Dokazují široký rozkyv dobového vzrušení, jakož i to, že moderní umění je cílem, k němuž vede mnoho cest, je samozřejmé, že ne všechny cesty jsou správné, že některé vedou nazpět a že některé mohou končit v prázdnu. Morálně mohou znamenati aspoň tolik, že mnohdy je lepší a užitečnější přičinit k daným vlivům také něco z osobního zaujetí a v nejhorším případě dojít třeba i k osobnímu omylu, než neosobně a nesamostatně napodobovati nejlepší uznané příklady (Čapek 1913a, s. 204).

Obdobně se k obhajobě dynamického vývoje moderního umění Josef Čapek vyjádřil i později ve dvacátých letech v časopise *Přítomnost*: údajnou chaotičnost na umělecké scéně považoval stále za vnější projev formování jednoho nového umění. V neměnnosti Čapkova názoru tak můžeme navzdory odstupu času, dovolujícímu objektivnější hodnocení tehdejší situace, spatřovat hloubku autorova přesvědčení o komplexní povaze moderní umělecké formy.

Chci tedy říci, že obraz anarchie je tedy jen zdánlivý, neboť při otevřenějším pohledu není tu před námi disparátní sklad škatulek pevně zavičkových nalepenými etiketami, nýbrž jedna jediná veliká a živá plocha (Čapek 1958, s. 97).

Stejně volně promítl Josef Čapek rysy jednotlivých uměleckých proudů i do své vlastní tvorby. Přestože se jeho literární a výtvarné dílo z přibližně první poloviny desátých let 20. století tradičně interpretuje jako česká podoba novoklasicismu, kubismu a expresionismu, domnívám se, že jednoznačné přiřazení minimálně Čapkovy beletrie k těmto směrům zjednodušuje autorův výjimečný styl. Čapkovo dílo z tohoto období je totiž pozoruhodné nejenom díky harmonickému prolínání estetických principů všech tří zmiňovaných směrů, ale i díky jejich modifikaci ovlivněné autorovým světovým názorem.



## 2.2 Novoklasicismus

### 2.2.1 Literární směr

Období přelomu prvního a druhého desetiletí 20. století je v českém kulturním prostředí spojeno s debaty o budoucnosti moderního umění. Jednu z jejích možných podob představoval v literatuře i tzv. novoklasicismus. Nešlo o vyhraněný směr, ale spíše o „soubor různorodých projevů a snah o renesanci literatury a umění ze zdrojů klasické tradice a její nové využití v situaci, kdy moderní umění hledalo všemi směry své vyjadřovací prostředky;“<sup>40</sup> tedy o reakci na předchozí rozvolnění umělecké tvorby, zvláště pak na její tzv. impresionistické znaky, jako např. citovost, subjektivismus a psychologismus.

Novoklasicismus upřednostňoval pevnější formu. Směřoval k jednoduchému neosobnímu vyprávění, které se vyznačovalo kompoziční vyvážeností, přesností a precizností ve vyjadřování a důrazem na souvislou epickou linii. Vybíral si nadčasová témata zpodobňující člověka ve světě, přičemž zdůrazňoval nadřazenost rozumu a morálních zásad při rozhodování v osudových okamžicích lidského života.

Kvůli návaznosti na klasickou tradici se vynořily pochybnosti, zda je novoklasicismus opravdu moderní umělecký směr, který se snaží vtisknout současnému, chaotickému světu řád, nebo zda jde pouze o návrat k minulému umění. Odpověď na tyto otázky nebyla jednoznačná, a proto lze v českém kontextu na počátku století vymezit hned několik odlišných přístupů k novoklasicistním tendencím.

### 2.2.2 Novoklasicismus a F. X. Šalda

V diskusi o novoklasicismu v české literatuře nelze pominout podněty, kterými k jeho pojetí přispěl F. X. Šalda.

Novoklasicismus byl jediným z moderních směrů z přelomu prvních dvou desetiletí, který Šalda ocenil. Svým návratem k pevnému konstrukčnímu a hodnotovému rámci jako scelujícímu principu tvorby a také díky zdůraznění mravního závazku, který kladl na umění, jako jediný mezi uměleckými programy své doby odpovídal Šaldově stále

---

<sup>40</sup> *Slovník literární teorie*, 1984, s. 250.

přetrvávající představě o stylové jednotě. Představoval pro něj jakýsi uzavřený systém hledající nápravu přítomné literatury v obnovení minulých hodnot.

K novému směru se Šalda nejpodrobněji vyjádřil ve své programové studii *Novoklasicism*, která vyšla v *Národních listech* v lednu 1912.<sup>41</sup> Oceňoval na něm především jeho „kult velikosti, energie a vůle“<sup>42</sup> a jeho „myšlenkovou kázeň a logiku.“<sup>43</sup> Z francouzských novoklasiků vyzdvihl Jeana Moréase, Maurice Barrèse a Pierra Lasserra; z německých Paula Ernsta, Wilhelma von Scholze a Samuela Lublinského. Právě německému novoklasicismu věnoval Šalda ve svém příspěvku nejvíce prostoru, a to konkrétně dvěma žánrům, které toto hnutí pokládalo (vedle lyrické poezie) za dokonalé básnické formy: tragédii a novele. Ztotožňoval se s některými názory Paula Ernsta, který v dramatu žádal logickou stavbu, soustředěný děj, jasný volní konflikt a naprosto neuznával relativizaci mravnosti. Za zmínku stojí zvláště Ernstova paralela mezi schématem antické tragédie a současným moderním světem, ve kterém na sebe podobu nemilosrdného, všerhícího osudu vzalo tržní hospodářství. Co se potom týče epické prózy, zhodnotil Šalda kladně novoklasicistní snahy vyvarovat se veškerých popisů, analýz, osvěty či propagandy; vypravování by se podle něj mělo soustředit hlavně na „logické vyvinutí motivu z ducha obraznosti.“<sup>44</sup>

Navzdory celkovému pozitivnímu přijetí novoklasicistních principů si Šalda uvědomoval i úskalí, která tento směr přináší. Považoval je za puristické hnutí, které by mohlo umění uškodit, pokud by chtělo negovat vše, co nejde racionalisticky prokázat a zdůvodnit (jako příklad uvádí zavržení románu jako žánru samotného). Namísto metody totiž pro Šaldu stále zůstávala nejdůležitějším kritériem umělecké tvorby kreativní autorská osobnost. Proto by měl podle něj i novoklasicismus „zůstat korektivem, nesmí stát se scholastikou.“<sup>45</sup>

Hlavní z nich [nebezpečí] vězí v tom, aby z *formy* nestala se *formule* a aby metodičnost, jiného ovšem rázu a způsobu než metodičnost naturalistická, nebyla na újmu tvořivosti a nepoškozovala ji, a aby vědecký duch, jiného ovšem způsobu než byl v naturalismu, nevplazil se znova do poezie, z níž byl právě tak pracně vypuzován. Dnes již zdá se mně, že novoklasikové bývají někdy povážlivě nakloněni přeceňovat formu a nedoceňovat

<sup>41</sup> F. X. Šalda: „Novoklasicism“, *Národní listy* 52, 5. 1. 1912, s. 2, 12. 1. 1912, s. 2–3, 19. 1. 1912, s. 2; knižně in: *Kritické projevy* 9, s. 15–28.

<sup>42</sup> F. X. Šalda: *Kritické projevy* 9, s. 18.

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 17.

<sup>44</sup> Tamtéž, s. 26.

<sup>45</sup> Tamtéž, s. 28.

*osobnost*, a přece není mně pochyby o tom, že forma jest konec konců vždycky jen výrazem osobnosti a mravním prostředkem jejího růstu – v tom jest mně její vlastní cíl *raison d'être* (Šalda 1954, s. 26–27, zvýraznil F. X. Š.).

### 2.2.3 Novoklasicismus a předválečná moderna

Jednoznačného přijetí se novému směru nedostalo ani ze strany mladších umělců, kteří k novoklasicistním tendencím v novém umění zaujali dvojí stanovisko.

První z nich reprezentovali umělci z okruhu Emila Filly. Pod vlivem rozmáhajícího se kubistického hnutí se vyhranili vůči „čistému a srozumitelnému umění“<sup>46</sup> a považovali nyní novoklasicismus za vysloveně zastaralou záležitost, která nemá s moderním uměním nic společného.

Oproti tomuto názoru nacházeli stoupenci širšího modernismu v čele s bratry Čapky v novém uměleckém proudu určité styčné body s moderním uměním, a to konkrétně v zaměření na formové uspořádání uměleckého díla. Přesto však ani pro ně nepředstavoval novoklasicismus jasný směr, kudy by se mělo moderní umění nadále ubírat. Spatřovali v něm pouze jeden z přechodných projevů v procesu jeho konstituování, slovy Karla Čapka dokonce „nazpátek zatočený úkaz“, který sám o sobě nebyl s to plně obsáhnout dobový pocit napětí.

Klasická pravidelnost není to, co by ukojilo moderní smysl pro umění; a byť byla jistota klasické formy skutečnou jistotou, je přece příliš krátká pro neklidný cit, jenž vzrušuje střed našeho života potřebou nového umění. Novoklasicismus je průvodním, jenže nazpátek zatočeným úkazem tohoto neklidu; proto místo vyšetřovati jeho konce a meze, je lépe hledati jiné možnosti nové literatury a nalézati všude jisté stejnosměrné vzrušení, z něhož snad má a může skutečně vznikati nové umění (Čapek 1984, s. 189).

### 2.2.4 K *Ernstově novele*

O novoklasicismus se mezi prvními z nejmladší umělecké generace zajímal také Josef Čapek. Kromě všeobecně zmiňovaného racionalismu, jednoduchosti vypravování a jasné, vyvážené kompozice oceňoval na uměleckých postupech nového směru hlavně metodický a cílevědomý

---

<sup>46</sup> Srov. Emil Filla: „O ctnosti novoprimitivismu“, *Volné směry* 15, 1911, č. 1, s. 62–70.

přístup k tvorbě, který podle něj přesně odpovídal soudobé představě o pracovní povaze moderního umění.

Josef Čapek hodnotil novoklasicistní přínos modernímu umění především skrze novelistické dílo německého prozaika, dramatika a literárního teoretika Paula Ernsta.<sup>47</sup> Podle Evy Štědroňové spatřoval Čapek v Ernstových povídkách rysy nové modernosti především v autorově pojetí uměleckého díla jako znaku.<sup>48</sup> Zřejmě i proto si pro svoji studii o novoklasicismu vybral právě novelu *Vězeň*,<sup>49</sup> která nejlépe odpovídala jeho představě o znakové povaze literární tvorby, ačkoli není nejtypičtější ukázkou Ernstovy novelistiky.<sup>50</sup>

Novela *Vězeň* vypráví příběh o mladém důstojníkovi, jenž je kvůli lásce ke knížecí dceři uvržen do žaláře. V něm poté stráví celý svůj život v úvahách nad otázkou, zdali je osud člověka řízen náhodou, či jeho vlastním nitrem. Skrze jednotlivé fragmenty z věžňova života je tak zachycen celý jeho osud, včetně zamyšlení nad všeobecně platným údělem člověka ve světě. Nelze si přitom nevšimnout nápadné podoby mezi námětem a kompozicí Ernstovy povídky a celkovou charakteristikou celoživotního díla Josefa Čapka. Tato paralela připouští možnost, že se tato nepatrná literární zkušenost z počátků Čapkovy spisovatelské dráhy prolíná celou jeho tvorbou.

Josef Čapek si na *Vězni* nejvíce cenil právě způsobu, jakým Paul Ernst na omezeném prostoru vyváženě zaznamenal celý hrdinův život. Podařilo se mu to především díky tomu, že akcentoval nejpodstatnější okamžiky věžňova osudu a čas mezi nimi nechal plynout subjektivně v závislosti na intenzitě jeho pocitů. Na závěr pak ještě dojem z uzavřeného celku završil hrdinovou objektivizující úvahou nad vlastní životní zkušeností. Podle Čapka tím Ernst ve své povídce dostal dvěma hlavními charakteristikám moderního umění: jeho nepopisností a jeho sebereflexivností.<sup>51</sup>

---

<sup>47</sup> Svoje názory týkající se možností a podob nového umění představil Paul Ernst mimo svých novel nejobširněji v knize esejů *Der Weg zur Form* (Berlin: Verlag Julius Bard, 1906).

<sup>48</sup> „Ernstovy novely mají výrazně modelový charakter, postavy, jejich chování, příběhy nejsou realisticky popisovány, ale utvářeny, stávají se svého druhu znaky a metaznaky“ (Eva Štědroňová: „Novoklasicismus“, in: *Česká literatura na předělu století*, 2001, s. 247).

<sup>49</sup> Josef Čapek: „K Ernstově novele“, *Umělecký měsíčník* 1, 1911–1912, č. 4, s. 112–113.

<sup>50</sup> „J. Čapek svůj zájem o německý novoklasicismus patrně neomezil na jedinou Ernstovu povídku. Z autorových sedmnácti novel, které měl k dispozici v německém originále, si vybral pro překlad do češtiny *Vězeň* patrně proto, že tato próza nejvíce odpovídala jeho představám o znakové povaze literární tvorby. Neosobní epické vyprávění zprostředkovává v Ernstovu *Vězni* příběh tak, že nepočítá s identitou postavy, syžetu, prostoru ani času“ (Eva Štědroňová: „Novoklasicismus“, in: *Česká literatura na předělu století*, 2001, s. 247).

<sup>51</sup> Opelík 1980, s. 63.

V moderní době platila novela pro svou krátkost za kusý výstřih života nebo za popsání nějaké citové epizody. Naproti tomu Ernstovy novely vždy obsahují celý osud člověka, vždy celou báň života zhuštěnou do několika stránek. Tím se stává, že novela nepopisuje život, nýbrž znamená jej, skorem jako symbol; vždyť každá báň, která kdy v lidstvu vznikla, je jako symbol nebo věčný obrazec života nebo některé lidské vášně. Ernstovy novely nejsou tedy jen příkladem snahy po pravidelné formě, nýbrž i dokladem návratu nového básnictví k věčné čisté činnosti bájnivé, jež byla v minulém vývoji literatury nahrazována jinými cíli (Čapek 1911/1912, s. 112).

Právě pojetím díla jako symbolického znaku neboli aktualizací modelu mytického příběhu pomocí moderních literárních postupů vytvořil Ernst v Čapkových očích nový typ moderní povídky.

## 2.2.5 Živý plamen

### 2.2.5.1 Vliv Paula Ernsta

Ohlasy klasických tendencí z přelomu prvních dvou desetiletí 20. století se sice skromně, ale přesto výrazně objevily i ve vlastní Čapkově tvorbě, a to v jeho jediné novoklasicistní povídce *Živý plamen*.<sup>52</sup> Jejím hlavním hrdinou je námořník Manoel, který podlehl touze poznat cizí kraje a na smrtelném loži rekapituluje svůj bouřlivý život. Za inspiraci pro výběr námětu k *Živému plameni* lze považovat jednak autorovu osobní cestovatelskou vášeň, jak se domnívají Jaroslav Slavík a Jiří Opelík,<sup>53</sup> ale rovněž i Ernstovu novelu *Vězeň*; pro označení domova si totiž Čapek ve své povídce zvolil právě metaforu vězení, která uvádí čtenáře do příběhu.

---

<sup>52</sup> Josef Čapek: „Živý plamen“, *Umělecký měsíčník* 1, 1911–1912, č. 6, s. 159–162.

<sup>53</sup> „Vedle toho, že novoklasicismus krátce a speciálně vyhovoval Čapkově představě nové modernosti, umožňoval Čapkovi také – prostřednictvím utkvělého motivu dlouhé cesty do ciziny – vyjevovat jeden jeho stálý a hlubinný životní pocit, který v něm po první cestě ‚do světa‘ a zvláště po zážitku moře a velkých přístavů (Marseille, Barcelona) zřejmě získal na takové naléhavosti, že se stal předpokladem hned následující povídky *Zářivé hlubiny*, že přivedl Čapka k tomu, aby si ze všech básní Apollinarových *Alkoholů* vybral k překládání právě báseň nazvanou *Cestující*, že konečně inspiroval sérii *Námořníků*, olejů namalovaných v l. 1913–17. Šlo o pocit či snad lépe silnou náladu duše, kterou měla Předmluva autobiografická (ke *Krakonošově zahradě*) záhy popsat takto: ‚... což jsi nežil v Čechách, neměl jsi kamarádů, jako jsi ty sám, což je to náhoda, že jeden z nich se dal ke komediantům, druhý zahynul v Americe a třetí se ztratil ve světě jako námořník? I ty jsi byl takový.‘...“ (Slavík, Opelík 1996, s. 101).

„Tedy vyjdi ze svého vězení, člověče, vyskoč ze žaláře a zavři za sebou vrata; tu poznáš a pochválíš, jak zvláštní moci bylo k tomu potřebí, aby bylo stvořeno tolik mnoho směrů a aby byly udělány tak veliké dálky, a že to všechno dokazuje pravou všemohoucnost a divotvornou sílu boží, amen!“ (Čapek 2011, s. 8)

Na základě klasických pravidel a podle vzoru Ernstova *Vězně* vystavěl Josef Čapek i *Živý plamen*. Zjednodušený příběh se odvíjí „v klidném, vyrovnaném, jednosměrném toku vyprávění“ a „zahrnuje celý hrdinův úděl, pochopený jako úděl determinovaný osudovými zákonitostmi.“<sup>54</sup> Autor také nehodnotí pohnutky, které vedly hrdinu k zásadním životním rozhodnutím, a na závěr ho samotného nechává prostřednictvím zповědi shrnout niternou zkušenost vlastního života.

### 2.2.5.2 Čas a prostor

Josef Čapek ovšem novoklasicistní kánon v mnohém překročil, a tím dodal své povídce osobitý charakter.

Zvláštní pozornost zasluhuje zaprvé způsob, jakým spisovatel v novele pracuje s časem a prostorem. Čas je v *Živém plameni* vnímán subjektivně, tzn. je „odměřován výhradně hrdinovým ustavičným vnitřním neklidem a rozhodujícími momenty jeho osudu.“<sup>55</sup> Těmito momenty jsou dvě zásadní události hrdinova života: Manoelovo rozhodnutí stát se námořníkem a jeho poslední chvíle před smrtí. Je přitom evidentní, že se sobě obě situace nápadně podobají. Manoelovo dobrodružství začíná v rodném přístavu setkáním se dvěma cizími námořníky.

„Kam jedete?“ ptá se Manoel. „Do pekla, urozenosti,“ řekl bílý a odrazil nohou loďku. „Do obou Indií,“ řekl černoch. „Jak kdybych jel s vámi,“ vykřikl Manoel a skočil doprostřed člunu (Čapek 2011, s. 8).

Ve smrtelném deliriu se poté Manoelovi vrací tentýž obraz prvního kontaktu s námořnickým životem, obohacen vědomím přesahu lidské existence do metafyzické roviny.

---

<sup>54</sup> Eva Štědroňová: „Novoklasicismus“, in: *Česká literatura na předělu století*, 2001, s. 248.

<sup>55</sup> Opelík 1980, s. 63.

Tu slézali oba mužové neradi a s váháním do člunu, a Manoel se jich ptal: „Kam jedete?“ Tu jeden z nich řekl a Manoel mu rozuměl: „Do pekla.“ „Jak kdybych jel s vámi,“ vykřikl Manoel a s vášnivou toužebností skočil doprostřed člunu... (Čapek 2011, s. 12).

Provázanost obou situací je zdůrazněna přítomností téměř totožných jazykových prostředků. Autor zde použil obdobnou syntaktickou strukturu souvětí (dialog skládající se z Manoelovy otázky, odpovědi námořníků a Manoelova zvolání doprovázeného skokem do člunu) i stejnou slovní zásobu („Kam jedete?“ „Do pekla.“ „Jak kdybych jel s vámi.“). Dosáhl tím dojmu, jako by obě události splývaly v jednu a historický čas mezi nimi se stával nepodstatným, jako by se život mezi nimi zredukoval na „sen“.<sup>56</sup> Čtenář tak navzdory bohaté fabuli získává z povídky pocit bezčasí.

Stejně volně nakládá Čapek v *Živém plameni* i s prostorem. Svět není v povídce zobrazen realisticky, nýbrž pomocí geometrie: je převeden do souřadnic „dálků a směrů“ a ohraničen „čtyřmi světovými stranami“.

Svět, pane, je složen čili sestaven z dálků a směrů. [...]; v dalekých zemích bydlíš mezi čtyřmi světovými stranami, a každý směr leží před tebou jako silnice, abys po ní šel (Čapek 2011, s. 8).

Celkovou relativizací času a prostoru, tj. pohybem odvozeným od člověka, a nikoli už od přírody, se tak Čapkova novela dynamizovala a svojí charakteristikou se přiblížila uměleckým dílům právě se rodících avantgardních směrů, zejména tedy dílům kubistickým.

### 2.2.5.3 Morální poselství

Josef Čapek překročil novoklasicistní rámeček také mravním rozvolněním své povídky. Kromě času a prostoru totiž v *Živém plameni* relativizuje i hierarchii námořnickových činů a situací, ve kterých se muž během svého života ocitl. Čapek je všechny považuje za stejně důležité, tj. rozhodnutí na základě rozumové úvahy pro něj nejsou hodnotově nijak nadřazená

---

<sup>56</sup> Motiv snu se v díle bratří Čapků objevuje poměrně často, zvláště v jejich rané tvorbě. Viz poznámka Jiřího Opelíka: „Život tím, že je položen mezi dva zdůrazněné okamžiky do časové monotónie, získává snovou kvalitu, proměňuje se v ‚život jako sen‘ (přímo školský příklad této proměny poskytuje Karlova novoklasicistní povídka *Mezi dvěma polibky*)“ (Opelík 1980, s. 63).

spontánnímu jednání a banální události staví na významově stejnou úroveň se zásadními životními okamžiky.

„Jistěže člověk před smrtí je spravedliv k svému životu; proto se mi zdá všechno, co mne potkalo nebo co jsem dělal, stejně významné a důležité“ (Čapek 2011, s. 10).

Hlavní hrdina rovněž necítí žádné morální závazky vůči své existenci. Nemá výčitky svědomí, že opustil domov a přátele a celý svůj život zasvětil bezcílnému toulání se světem. Největší důraz naopak klade na svobodné jednání člověka a ani tváří v tvář smrti nelituje ničeho, co v životě prožil a co vykonal, ať už se jednalo o dobré či špatné skutky.

„Spravedlivé a slušné jest,“ řekl mu Manoel, „měřiti můj život ne podle dobrého a zlého, ale podle dálek, které jsem prošel; ale ah! teď tu ležím na boku jako stržená loď a nemohu dále“ (Čapek 2011, s. 12).

Jak je z ukázek patrné, všechny zkušenosti měly v námořnickově životě svůj účel, svoji funkci, a nelze je tudíž dělit ani hodnotit podle žádných konvenčně přijatých absolutních kritérií. Četností zorných úhlů pohledu na jednu situaci tedy Josef Čapek opět přiblížil svoji povídku kubistickému kontextu.

#### 2.2.5.4 Titul

Dalším strukturním prvkem povídky, který neodpovídá formálním požadavkům novoklasicismu, je její metaforický název: *Živý plamen*. S novoklasicistní estetikou, založenou na jednoduchosti a vyrovnanosti, se rozchází v napětí, na němž je tato metafora vystavěna.

Sám motiv plamene, resp. ohně, má v dějinách literatury dlouhou tradici. V novodobé historii o něm v rámci své teorie týkající se vztahu čtyř živlů a básnického snění nejobširněji pojednal francouzský filozof Gaston Bachelard ve svých dvou monografiích věnovaných metaforice ohně: *Psychoanalýza ohně* a *Plamen svíce*.<sup>57</sup> V první přisuzuje Bachelard ohni jednotlivé atributy, které pojmenovává podle literárních postav, básníků a spisovatelů.

---

<sup>57</sup> Gaston Bachelard: *La Psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard, 1949 (české vydání Praha: Mladá fronta, 1994); Gaston Bachelard: *La Flamme d'une chandelle*. Paris: P. U. F., 1961 (české vydání Praha: Dauphin, 1997).



Primární charakteristikou ohně je podle autora to, že v lidech vzbuzuje úctu, strach a představu jistého společenského zákazu, což nazývá Prometheovým komplexem. Oheň dále v lidském podvědomí spojuje se sněním (Empedoklův komplex), sexualitou (Novalisův komplex), sebestravováním (Pantagruelův komplex), fantastičnem (Hoffmannův komplex), alkoholem (Harpagonův komplex), očistou a dalšími motivy.

V Čapkově povídce je motiv „živého plamene“ spjat s hlavním hrdinou, námořníkem Manoelem. V souladu s proklamovaným dynamismem předválečné doby vykreslil spisovatel v jeho postavě prototyp aktivního jedince, který doslova „hoří“ touhou po nových zážitcích a možnostech, jež život ve své mnohosti podob nabízí. Toto dychtění po dobrodružství však nakonec přivede Manoela k vlastní zkáze. Podle Bachelardovy klasifikace by pointu příběhu nejlépe vystihoval právě tzv. Pantagruelův komplex. Při jeho interpretaci autor vychází ze zažité představy lidského nevědomí o potřebě vyživování ohně jako lidské bytosti. Tuto představu Bachelard rozvíjí tvrzením, že potrava ohně se hořením přeměňuje v jeho vlastní substanci, ale zároveň jde podle něj o existenci, která neguje sebe samu, neboť je stravována svým uskutečňováním. Jejím vyvrcholením je pak paradoxně její zánik.

Quand le feu se dévore lui-même, quand la puissance se retourne contre soi, il semble que l'être se totalise sur l'instant de sa perte et que l'intensité de la destruction soit la preuve suprême, la preuve la plus claire de l'existence (Bachelard 1949, s. 131).<sup>58</sup>

Obdobným způsobem shromažďuje námořník Manoel v *Živém plameni* během svých plaveb nejrůznější zážitky, které z celkového pohledu vytvářejí jediný smysl jeho života; tak jako oheň se Manoel „živí“ tím, čím se nakonec stává, a jeho životní cesta je stejně jako v případě ohně korunována smrtí. Metaforický obraz „živého plamene“ tak můžeme bezesporu označit za symbol moderního člověka na počátku 20. století.<sup>59</sup> Tato domněnka se neopírá pouze o tematickou rovinu, ale také o výše zmíněné Čapkovy pojetí znakovosti literatury.

---

<sup>58</sup> „Když oheň stravuje sám sebe, když se síla obrací sama proti sobě, jako by se bytí totalizovalo v okamžiku svého zániku a jako by nevýratným, nejjasnějším důkazem jšoucnosti byla intenzita jeho zkázy.“ Přel. Jitka Hamzová, in: Bachelard 1994, s. 87.

<sup>59</sup> Všeobecně rozšířenou interpretací je rovněž přirovnání „živého plamene“ k vnitřní touze, která hlavního hrdinu popohání.

V souvislosti s motivem plamene je ještě třeba zmínit charakteristiku ohně jako zdroje světla.<sup>60</sup> I v tomto případě asociuje plamen ohně určitý neklid. Zaprvé v sobě obsahuje celou škálu barev, od modré přes žlutou, oranžovou až k temně rudé, která se během hoření neustále proměňuje. Zadruhé oheň může zneklidňovat i tím, že jasným osvětlením věcí (i v přeneseném slova smyslu) odhaluje jejich pravdivou podobu, syrovou skutečnost bez jakéhokoli zkrášlení. Měnicí se intenzita světla zároveň nabízí různé perspektivy vidění, které svojí simultánností rovněž přispívají k celkové dynamice obrazu.

V názvu Čapkovy novely je navíc napětí vyvoláno představou plamene ještě umocněno spojením s přívlastkem „živý“. Toto spojení vytváří dokonalý kontrast mezi životem a smrtí, což můžeme dobře vidět na sebezníčající, obrazně řečeno „sebespalující“ touze po dobrodružství, která hlavního hrdinu nakonec zahubí. Myšlenka kontrastu se také neobjevuje pouze v názvu povídky, ale lze ji najít i ve vztahu titulu k textu, a to konkrétně např. v efemérní existenci plamene v protikladu k nekonečnosti dálek, kterými námořník během svého života prochází.

Primárně se tedy metaforika „živého plamene“ nepochybně odvíjí od napětí, neklidu a kontrastu. Na základě tohoto zjištění si dovoluji tvrdit, že název novely v sobě nese mnohem více expresionistických než novoklasicistních prvků.

## 2.2.6 Novoklasicismus v pojetí Josefa Čapka

Závěrem rozboru *Živého plamene* lze shrnout, že navzdory pozitivnímu přijetí nového směru se Josef Čapek soustředil pouze na některé jeho rysy, a i ty si ve svém díle inspirovaném novoklasicistními tendencemi modifikoval podle vlastních představ. Svým osobitým přístupem, jmenovitě přenesením kubistických výtvarných postupů do literárního díla, odmítnutím mravního absolutismu a volbou expresionisticky laděného titulu, se Čapek oprostil od Ernstova vlivu a vlastní tvorbou se pokusil nasměrovat novoklasicismus „kupředu“<sup>61</sup> k avantgardnímu hnutí.

---

<sup>60</sup> Motiv světla se u bratří Čapků objevil již v *Zářivých hlubinách* (které ovšem v této práci nejsou předmětem zkoumání). V textech Josefa Čapka z desátých let se dále vyskytuje ještě v povídce *Událost z Almanachu na rok 1914* a v knize *Lelio*.

<sup>61</sup> „Soudil-li Karel Čapek oprávněně, že ernstovský novoklasicismus je ‚průvodním, jenže nazpátek [rozuměj: do minulosti] zatočeným úkazem‘, neklidného citu, jenž vzrušuje střed našeho života potřebou nového umění“, pak se Josef Čapek svým *Živým plamenem* pokusil ‚zatočit‘ novoklasicismus naopak kupředu. Přizpůsobil jej směřování vývoje, zreformoval si jej pro sebe podobně jako předtím secesi“ (Slavík, Opelík 1996, s. 102).

## 2.3 Kubismus

### 2.3.1 Výtvarný směr

Na rozdíl od literárně zaměřeného novoklasicismu představoval kubismus hlavně výtvarný umělecký směr. Jako první jej takto žertem pojmenoval francouzský malíř Henri Matisse v roce 1908 při pohledu na obraz kubicky ztvárněného domu. Postupně se řady stoupenců nové malířské školy rozrůstaly a roku 1911 se v Salónu nezávislých v Paříži konala jejich první souborná výstava. Za zakladatele hnutí a autora nejvýznamnějších kubistických děl je považován Pablo Picasso; mezi další velké kubisty bývají potom tradičně zahrnováni André Derain a Georges Braque.<sup>62</sup>

Jedno z nejvýraznějších dobových hodnocení nového směru pochází z pera básníka a výtvarného kritika Guillaumea Apollinaire. Estetiku mladého malířství spolu s medailony jednotlivých autorů shrnul ve své knize *Les Peintres cubistes*, která poprvé vyšla v březnu roku 1913.<sup>63</sup> V její první, teoreticky zaměřené obecné části popsal Apollinaire revoluční snahu moderních malířů o čistou malbu, „la peinture pure“, nezávislou na přírodní předloze a založenou pouze na umělcově představivosti.

Ce qui différencie le cubisme de l'ancienne peinture, c'est qu'il n'est pas un art d'imitation, mais un art de conception qui tend à s'élever jusqu'à la création (Apollinaire 1913, s. 24).<sup>64</sup>

Ztotožnil se s uměleckými principy kubistického hnutí a v jeho novém přístupu k tvorbě, který byl založen na hledání ideální krásy samy o sobě, oproštěné od lidské představy o její podobě, spatřoval přelomový okamžik v dějinách umění.

L'école moderne de peinture me paraît la plus audacieuse qui ait jamais été. Elle a posé la question du beau en soi. Elle veut se figurer le beau dégagé de la délectation que l'homme cause à l'homme, et depuis le commencement des temps historiques aucun artiste européen n'avait osé cela. Il faut aux nouveaux artistes une beauté idéale qui ne soit plus

---

<sup>62</sup> K tomu srov. např.: Apollinaire 1913, Ganteführer-Trierová 2005, Lahoda 1996 aj.

<sup>63</sup> Guillaume Apollinaire: *Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques*. Paris: Athéna, 1913.

<sup>64</sup> „Kubismus se liší od staršího malířství tím, že není uměním nápodoby, ale uměním představy, usilujícím povznést se k nové tvorbě.“ Přel. Jitka Hamzová, in: *O novém umění*, 1974, s. 16.

seulement l'expression orgueilleuse de l'espèce, mais l'expression de l'univers, dans la mesure où il s'est humanisé dans la lumière (Apollinaire 1913, s. 26–27).<sup>65</sup>

Apollinaire se ve své studii kubismu také zastal neobvyklé geometričnosti na plátnech moderních obrazů, kterou laická i odborná veřejnost často kritizovala. Geometrické tvary považoval za základ kresby, pro potřeby výtvarného umění stejně nezbytné jako např. gramatika pro literaturu, a jejich novátorské ztvárnění v nerealistické perspektivě nazval „čtvrtým rozměrem“, postihujícím nekonečnost prostoru.

Telle qu'elle s'offre à l'esprit, du point de vue plastique la quatrième dimension serait engendrée par les trois mesures connues: elle figure l'immensité de l'espace s'éternisant dans toutes les directions à un moment déterminé. Elle est l'espace même, la dimension de l'infini; c'est elle qui doue de plasticité les objets. Elle leur donne les proportions qu'ils méritent dans l'œuvre, tandis que dans l'art grec par exemple, un rythme en quelque sorte mécanique détruit sans cesse les proportions (Apollinaire 1913, s. 16).<sup>66</sup>

Velkým přínosem knihy je hlavně její druhá část, věnována medailonům významných kubistických malířů a jejich dílům. Apollinaire se v ní neomezuje pouze na nejčastěji zmiňovaná jména nejslavnějších osobností kubismu, Picassa a Braqua, ale hodnotí výtvarné styly i méně známých autorů, tzv. „malých kubistů“, jakými byli např. Jean Metzinger, Albert Gleizes, Marie Laurencinová, Juan Gris, Fernand Léger, Francis Picabia, Marcel Duchamp a další.

Na Apollinairovu studii u nás reagoval Josef Čapek recenzí *Guillaume Apollinaire: Les Peintres cubistes*, uveřejněnou ve *Volných směrech* roku 1913.<sup>67</sup> Ač sám příznivec kubistických tendencí v umění, Čapek si uchovával odstup od Apollinairových definitivních závěrů, označujících kubismus za jedinou možnou podobu modernismu. Vytýkal mu příliš subjektivní pohled na věc a propagační charakter jeho knihy, a to zejména v případě vyzdvihování hodnoty Picassova díla na úkor děl ostatních moderních umělců. Josefa Čapka

---

<sup>65</sup> „Moderní malířskou školu považuji za nejdůležitější, jaká kdy byla. Položila si otázku krásna o sobě. Chce vyjádřit krásno oprostěné od pocitu libosti, jaký poskytuje člověku člověk, a toho se neodvážil žádný evropský malíř od počátku historických dob. Noví malíři hledají ideální krásu, která by nebyla už jen hrdým výrazem lidského rodu, ale výrazem celého světa, tou měrou, jak zlidštil ve světle.“ Přel. Jitka Hamzová, in: *O novém umění*, 1974, s. 18.

<sup>66</sup> „Tak jak se jeví z výtvarného hlediska, vycházel by čtvrtý rozměr ze tří rozměrů známých. Představuje nesmírnost prostoru, který se v určitém okamžiku neomezeně rozpíná všemi směry. Je to prostor sám, rozměr nekonečna; on dává předmětům tvárlivost. Dává jim proporce, jaké jim v díle náležejí, zatímco např. v řeckém umění proporce neustále porušuje jakýsi mechanický rytmus.“ Tamtéž, s. 13.

<sup>67</sup> Josef Čapek: „Guillaume Apollinaire: Les Peintres cubistes“, *Volné směry* 17, 1913, č. 4/5, s. 203–205.

totiž více než konkrétní provedení zajímal teoretický základ nového pojetí umění, společný tvorbě všech mladých autorů bez ohledu na jejich příslušnost k jednotlivým proudům.

...všechny tyto vývojové složky mají jednu základní vlastnost nestejně intenzivní, avšak všem po jisté stránce společnou: je to více či méně důsledný a ovládaný nový názor o struktivním podání plastické vize, zájem o prostorovou podstatu těles oproti povrchovější výrazové formuli impresionismu, nebo optickým iluzivnostem malování naturalistického (Čapek 1913a, s. 204–205).

Společnou vlastností všech nových uměleckých směrů je tedy podle Čapka zájem o prostorovost zobrazovaných předmětů, a nikoli už o vizuální dojem, kterým na diváka daný předmět působí.

### 2.3.2 Literární kubismus

Do jaké míry kubismus ovlivnil i slovesné umění? A lze vůbec hovořit o kubistické literatuře? Ve Francii, kolébce hnutí, bývají za kubistické básníky tradičně označováni spolu s Guillaumem Apollinaiem např. také Blaise Cendrars, Max Jacob, Pierre Reverdy či Gertrude Steinová. Sám Apollinaire ovšem termínu literární kubismus nikdy nepoužil a i ve francouzské literární kritice se o existenci tohoto fenoménu vedou spory.<sup>68</sup>

V české literatuře odpovídají definicím kubismu nejvíce *Zářivé hlubiny* bratří Čapků a *Tři prózy* Josefa Čapka. Kubistické literatuře je přiblížil také Jiří Opelík ve své monografii o Josefu Čapkovi. K tomuto závěru dospěl rozbořením v nich užitých literárních postupů a na základě analogie *Tři prózy* s konkrétními kubistickými obrazy.<sup>69</sup> Objevily se ovšem i nové názory, které oponují přiznanému subjektivismu této interpretace a pojem kubistická literatura problematizují. Nejde prý totiž o modifikaci jazykových prvků jako takových, ale pouze o popis reálných či potencionálních obrazů.<sup>70</sup>

Hlavním záměrem Josefa Čapka bezpochyby nebylo tvořit primárně kubistická díla, ale dokázat, že v moderním umění existuje určitý systém. Proto ho spíše než samotné kubizující vidění zajímalo, na co kubismus reagoval, a svoji tvorbu se poté snažil uzpůsobit tak, aby

---

<sup>68</sup> Srov. dvojčíslo časopisu *Europe* 60, č. 638–639, 1982 (Slavík, Opelík 1996, s. 107, pozn. pod čarou).

<sup>69</sup> Srov. Opelík 1980, s. 89–92.

<sup>70</sup> Srov. Beracková 2010, s. 66–68.

odpovídala tomuto zdroji. Přesto se domnívám, že se jeho tři krátké povídky z *Almanachu na rok 1914* shodují s charakteristikou literární podoby tohoto uměleckého směru, a proto k nim v této práci budu přistupovat shodně s Jiřím Opelíkem jako k textům kubistickým.

### 2.3.3 *Almanach na rok 1914*

Nejvýznamnějším kolektivním počinem přibližujícím českou poezii modernímu umění se v desátých letech 20. století stal básnický sborník *Almanach na rok 1914*.<sup>71</sup> Od manifestu *Česká moderna* šlo o první velké programové vystoupení českých umělců, kteří takto stejně jako jejich předchůdci z let devadesátých chtěli vtisknout teoretický výraz novým tendencím v soudobém umění.

Umělce sdružené kolem almanachu spojovalo úsilí o překonání stagnace, do níž se dle jejich mínění umění během prvního desetiletí dostalo. Odtud plyne jejich programový odvrát od impresionismu, symbolismu a dekadentní umělosti a zároveň jejich společný zájem o moderní, tj. kubistické výtvarnictví a o jeho propojení s literaturou. V souvislosti s hledáním nové formy, která by nejlépe odpovídala dynamice současného světa, se proto pozornost básníků *Almanachu na rok 1914* soustředila na volný verš. Čeští spisovatelé nebyli v tomto směru žádnou výjimkou: verslibrismus byl obecně hlavním znakem mladé poezie, sdílen všemi moderními uměleckými směry po celé Evropě.

Jinak šlo ale o velmi nesourodou skupinu, což se projevilo i ve výsledné podobě almanachu, který proto nemůže být považován za jednotnou generační výpověď. Jeho tvůrci totiž nepřišli s vyhraněným programem, ve svých uměleckých i občanských názorech se často neshodovali, a navíc mezi nimi byly i velké věkové rozdíly. Skupina se nakonec rozdělila na dvě křídla. První okruh umělců, kteří zastávali spíše intelektuální pojetí poezie s důrazem na národní tradici, se utvořil kolem vůdčí osobnosti almanachu Otakara Theera a hlásili se k němu Otokar Fischer, Arne Novák, Jan z Wojkowicz a Stanislav Hanuš. Druhou skupinu představovali v čele s bratry Čapky Stanislav K. Neumann, Josef Kodíček, Václav Špála a Vlastislav Hofman a na rozdíl od díla předchozích básníků vycházela jejich tvorba především z vitalistických a civilistických impulsů. Prostředníkem mezi oběma skupinami se stal Otokar Fischer, který svými diplomatickými schopnostmi dokázal zprostředkovat komunikaci mezi Theerem a Neumannem, čímž výrazně napomohl ke zdárnému dokončení almanachu.

---

<sup>71</sup> *Almanach na rok 1914* vyšel v září roku 1913 nákladem týdeníku *Přehled*. K tomu srov. např.: Lamač 1988; Padrta, Lamač 1992; Mourková 1988 aj.

„Čapkovsko-neumannovské“ křídlo se od Theera lišilo také svojí představou o celkově výtvarnějším pojetí almanachu. Proto i příspěvky Josefa Čapka, tři krátké črty *Procházka*, *Událost* a *Vodní krajina*, souhrnně pojmenovány *Tři prózy*, vznikly dle autorových slov čistě jako pokus o aplikaci kubistických malířských postupů na literaturu.<sup>72</sup> Navzdory Čapkovým obavám, že se jeho „naprosto teoreticky dělané“ věci „nebudou líbit,“ se o nich kritika i opoziční skupina vyjádřila vcelku pochvalně a velký význam je jim přičítán dodnes. Přestože potlačují vlastní básnickou suverenitu, *Tři prózy* ukázkově vystihují dobové tendence v předválečném umění, a lze je tudíž právem považovat za jeden ze základních pilířů celého sborníku.

### 2.3.4. *Procházka*

#### 2.3.4.1 Ztvárnění prostoru

Skromný děj *Procházky*<sup>73</sup> začíná pohledem na muže, který jde za krásného slunečného dne po silnici, během své cesty si všímá okolní krajiny, potkává další lidi a v závěru příběhu vystoupí na kopec, odkud zamává barevným praporkem na všechny strany. Z autorovy korespondence vyplývá, že motiv muže s praporkem chtěl Čapek původně ztvárnit výtvarně, ale nakonec ho z nedostatku příležitostí využil pouze k literárnímu zpracování.<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> Viz svědectví Josefa Čapka v dopise Jarmile Pospíšilové ze dne 24. 7. 1913: „Pro Almanach, o kterém víte, bylo nutno napsat ještě nějaké prózy a bratr, který byl silně znechucen jednou básní, která mu dala strašnou práci a nakonec se nepodařila, byl tak nepovolný, že ničím se nedal pohnout k nové práci. A přece to bylo velice zapotřebí; nemohu Vám to ani vyložit, jak na tom záleželo, abychom tam měli ještě nějaké věci a právě věci určitého způsobu. Zůstalo to tedy na mně a vlastně nerad, jen z výsměšné zlomyslnosti vůči literátům, napsal jsem tři zcela krátké věci, naprosto teoreticky dělané, jež proti jejich způsobu psaní znamenají způsob modernější, mnohem bližší moderním obrazům. Když byly hotové, hnulo se ve mně svědomí, že nemám se plést mezi literáty; tím spíše, že ty věci jsou dělány tak nezvyklou a teoretickou soustavou, že jistě vzbudí pohoršení a že se naprosto nebudou líbit“ (*Dvojí osud*, 1980, s. 145–146).

<sup>73</sup> Josef Čapek: „Procházka“, in: *Almanach na rok 1914*, 1913, s. 39–41.

<sup>74</sup> Viz svědectví Josefa Čapka v dopise Jarmile Pospíšilové ze dne 8. 5. 1913: „Mám představu, že bych mohl namalovat větší obraz člověka dávajícího barevnou vlajkou signál, vidění zároveň co nejhluběji reální a symbolické, doposud je to ale jen neuchopitelná představa, příjemný pomysl bez jasných kontur mezi tupou existencí všeho ostatního, čím se musím zaměstnávat“ (*Dvojí osud*, 1980, s. 138).

Dále v dopise ze dne 20. 5. 1913: „Tak ten muž s vlajkou dávající signál zůstává pořád jen lákavou bublinou a skoro snem; a je to chyba; čím později ho budu moct realizovat, tím bude už ta první dojmová intenzita setfelejší a mdlejší; to první radostné zalíbení a vzrušení, jež jsem při té představě měl, se časem obrousí, ztupí a setfe. To tak obyčejně bývá; a myslím, že by něco takového byl pěkný obraz“ (tamtéž, s. 142–143).

Naposledy v dopise ze dne 22. 8. 1913: „Namaloval jsem jen kytici s karafiáty a pak takovou vilu na skále; chtěl jsem ale udělat větší věci, toho muže dávajícího signál, o kterém jsem Vám již kdysi psal, pak mladíka hrajícího na harmoniku a ještě něco podobného. Nemohl jsem se však k žádné větší práci dostat“ (tamtéž, s. 153).

Čapkovo výtvarné vidění se v textu výrazně projevilo v nakládání s prostorem: ačkoli ze všech tří próz obsahuje *Procházka* nejvíce epických prvků, čtenář má díky pečlivému popisu kulís příběhu pocit, jako by se díval na obraz. S kubistickými uměleckými principy se toto vidění stýká hlavně v pojetí prostoru jako celku skládajícího se z jednotlivých bodů, uspořádaných podle vůle autora. Čapek-spisovatel z nich poskládal celé čtenářovo zorné pole, stejně jako by Čapek-malíř zaplnil barvou celé plátno.

...slunce teple hřeje opírajíc se každým paprskem o jeden bod a všemi paprsky o každý atom, až je zaplněn celý prostor do nejposlednějšího místa – ... (Čapek 2011, s. 13).

V textu se prolíná i několik prostorových rovin, od nejbližší po nejvzdálenější. Nejlépe je tato simultánnost různých vizuálních pásem vidět na popisu stromořadí kolem cesty. Spisovatel si nejdříve podrobně všímá jednotlivých listů a najednou plynule přejde k pohledu do dálky na nekonečnou plochu zeleně. Detail a celek tak nenásilně splývají v jedné úrovni.

...ostře vykrojené listy s jemně vystříhanými vroubky a zoubčky jako z papíru, jeden každý je znát v znehybnění – to je lípa,  
a pak zase zelenost do dálky splývající – ... (Čapek 2011, s. 13).

Dalším kubistickým znakem je popis prostoru pomocí geometrických souřadnic. Čapek jej popisuje nejprve horizontálně (hlavní hrdina vidí podél silnice příkopy, kopretiny a tyče telegrafu) a následně vertikálně (z nebe se snáší hluk způsobený letadlem, slunce se paprsky opírá o zem). Také ústřední motiv povídky, tj. cesta v konkrétním i abstraktním slova smyslu je vnímána geometricky jako přímka mezi dvěma body.

...slunce hřeje a ukazuje cestu, vzdálenost od jednoho místa k druhému, a mezi nimi bílá cesta, po které jdu, setkávám, mívám, zvolna přecházím... (Čapek 2011, s. 13).

#### **2.3.4.2 Motiv cesty**

Cesta není pouze ústředním motivem *Procházky*, ale provází celou Čapkovu tvorbu. Postupem času získává stále více na abstraktní a duchovní platnosti, jež vrcholí v eseji



*Kulhavý poutník*.<sup>75</sup> V Čapkových raných textech však motiv cesty vyjadřuje především dynamiku moderního životního stylu: je výrazem pohybu, překonání určité vzdálenosti, přemístění z výchozího do cílového bodu.

V povídce lze pohyb v různých podobách nalézt na více místech. Zprv je obsažen už v samém jejím titulu, *Procházka*. Dále je vyjádřen chůzí hlavního hrdiny po silnici a popisem toho, co vidí. Obrácenou logikou popisu se přitom Čapkovi podařilo vyvolat v čtenáři zdání, jako by vypravěč-chodec zůstával na místě a předměty kolem něj se naopak pohybovaly a mýjely ho.

...podél silnice jdou příkopy se špinavou vodou, dále po straně jsou kopretiny, kymácející se bílé kytky v trávě, v příkopech a kolem ustupujících tyčí telegrafu křičí vrabci... (Čapek 2011, s. 13).

Malířské perspektivě podléhají v textu i živé bytosti. Čtenář má možnost sledovat vypravěčovy vizuální dojmy, a tudíž jsou i statické postavy prostřednictvím vypravěčova přibližujícího či vzdalujícího se zraku zobrazovány v pohybu, zvětšují se nebo se zmenšují.

...a co odcházím, [dívka] je v keřinách jako zajíc, jako usedlý pták, jako polní myška, stále menší a menší – ... (Čapek 2011, s. 14).

Motiv míjení, další z forem pohybu, se v textu objevuje několikrát. Muž např. mívá během cesty další výletníky, v závěru příběhu je naznačeno milostné míjení s dívkou a povídka je ukončena pozdravem „na shledanou“, který si lidé říkají, když se rozcházejí.

V neposlední řadě ztvárňují v *Procházce* pohyb také rekvizity moderní civilizace: konkrétně telegraf, letadlo a vlak, jehož dynamika je ještě násobena přívlastkem „spěhající“.

---

<sup>75</sup> Motiv cesty v *Kulhavém poutníkovi* analyzoval např. Jan Patočka v esejí *Kulhavý poutník Josef Čapek*. V souvislosti s povídkou *Procházka* stojí za zmínku srovnání pojetí cesty v obou textech. Na rozdíl od reálné cesty, silnice, pěšiny, po které se prochází hrdina *Procházky*, symbolizuje podle Patočky cesta v *Kulhavém poutníkovi* putování člověka životem, lidský čas. Tato cesta je nezávislá na jedincově vůli a sama nás vede bytím, aniž bychom věděli, odkud a kam putujeme.

„Z neurčitěho místa na místo ještě nevynešenější. Vpravdě jdu odnikud nikam, jen putuji v něčem; nejsou to místa, kudy vede ta cesta: mnohem spíše je to určité trvání, napětí v čase, spíše jen stav. Poutník, pobelhává odkudsi vpřed, není tu na světě ani výletníkem, ani na prázdninách; vykonává svou danou cestu mezi začátkem a koncem, mezi zrozením a smrtí. Odtud a tam jde. *Odkudže, Poutníče? A Poutník neví*“ (Josef Čapek: „Kulhavý poutník“, in: *Beletrie 2*, 2010, s. 25, zvýraznil J. Č.).

### 2.3.4.3 Filozofická rovina

Také hrdinovo mávání praporkem lze považovat za způsob ztvárnění pohybu. Zde však už zároveň opouštíme představu reálného světa a vstupujeme do symbolické roviny. V tomto drobném gestu spatřuje Jiří Opelík volání po kolektivní účasti na společenském životě, „obraz čerstvě se rodící družnosti“ mezi lidmi, jehož vznik přičítá tehdejšímu zaujetí Josefa Čapka pro unanimismus.<sup>76</sup> Navíc i z hlediska celkového přístupu k umělecké tvorbě tento symbolický signál koresponduje s Čapkovým pojetím literatury jako znaku, o kterém jsem se již zmínila při rozboru Čapkovy hodnocení novoklasicistní estetiky Paula Ernsta.

„Já nejdu tu jen tak naprázdno, jak se zdá, a není to na mně vidět, že mám tu svou zvláštní úlohu,“ pravím,  
„mohu vystoupit zde na kopec, přivázat k holi barevný šátek a vyplnit svoje poslání zamáváním praporku, aby to bylo z dálky vidět, a pak by na všech stranách vznikla podivná akce a bylo by znát, jak vše se hýbe, aby se jistí lidé k sobě soustředili; nevěříš-li a chceš-li se přesvědčit, pojď se mnou a uvidíš, jak to přijde, až vyvolám tuto zvláštní věc svým signálem“ (Čapek 2011, s. 14).

Od inspirace moderními výtvarnými uměleckými principy, které prosazovalo kubistické hnutí, jsme se tedy přesunuli ke spisovatelovu světonázoru, založenému na humanistických zásadách a na víře ve vzájemnou solidaritu. Filozofickou hloubku *Procházky* dokládá v závěru povídky také motiv úplnosti, na jehož základě se podle Dáši Berackové „konstituuje řád světa umění.“<sup>77</sup>

...ale ještě jsem udělal svůj barevný signál a zamával jím na všechny strany, aby nic nescházelo:  
zamával jsem praporkem znamení: Na shledanou (Čapek 2011, s. 14).

Osobně se domnívám, že tato snaha o respektování řádu určeného vyšší mocí, která se v textech Josefa Čapka projevuje např. zmíněnou tendencí k uzavírání akcí a k cykličnosti obecně, patří mezi nejtypičtější znaky Čapkovy literárního i výtvarného díla, a to nejen v autorově raném uměleckém období, ale i v jeho pozdější tvorbě.

---

<sup>76</sup> Opelík 1980, s. 91.

<sup>77</sup> Beracková 2010, s. 69.

## 2.3.5 *Událost*

### 2.3.5.1 Prostorová jednota

Druhá povídka *Událost*<sup>78</sup> zachycuje magický okamžik v tanečním sále, kdy se pod vlivem krásné hudby všem přítomným zdá, že se violoncello na chvíli proměnilo v ženu.

Kubistickému pojetí prostorovosti odpovídá v *Události* způsob vyjádření proměny hudebního nástroje<sup>79</sup> v ženskou postavu. Konkrétně je tato proměna založena na splynutí několika vizuálních pásem v jednu kompozici. Zaprvé je zmíněná simultánnost dobře patrná při popisu nahého ženského těla. Jeho reálné křivky jsou rozvinuty do prostoru, což umožňuje čtenáři (divákovi) pohled na ženu z více stran najednou: zepředu vidí ženiny vykrojené boky a z profilu její oble vypnuté pozadí. Druhý příklad prostorové jednoty představuje v textu splynutí jeviště s hledištěm: během hudebního vystoupení ztrácí violoncello na pódiu svůj původní tvar, svými plochami se dotýká diváků v sále a modifikuje i jejich podobu.

Byl to hlas tak silný, že všichni jsme viděli, jak [cello] rozvinulo své křivky a oživilo své plochy pohybem podivným, který zasahoval až do diváků a rušil jejich podobu, až bylo nahá žena s překrásně vykrojenými boky a oble vypnutým zadkem, úpěnlivě prosící cellistu, aby ji obejmul (Čapek 2011, s. 15).

### 2.3.5.2 Dynamizace textu

Jak vyplývá už z titulu povídky, při líčení proměny předmětu v lidskou postavu nekladl Josef Čapek důraz na začátek a konec děje, nýbrž se soustředil na jeho samotný proces. Podle Jiřího Opelíka přesahuje toto zaměření na jednotlivé fáze děje, směřující k totální dynamizaci povídkového prostoru, kubistické postupy a přibližuje *Událost* futuristické estetice.<sup>80</sup> Navzdory tomu, že se ve svých teoretických programech oba dva avantgardní umělecké

<sup>78</sup> Josef Čapek: „Událost“, in: *Almanach na rok 1914*, 1913, s. 41–42.

<sup>79</sup> Motiv hudebního nástroje se v dílech kubistických malířů vyskytuje poměrně často, viz např. obrazy Pabla Picassa: *Starý kytarista* (1903), *Dívka s mandolínou* (1910), *Harmonikář* (1911), *Housle a hrozny* (1912), *Tři hudebníci* (1921), *Mandolína a kytara* (1924), *Zátiší s mandolínou* (1924) a další. Oblíbenost hudebního námětu mezi kubistickými umělci vycházela zřejmě z představy dokonalého spojení hmoty (předmětné tělesnosti nástrojů) a ducha (symbolické platnosti nejabstraktnější ze všech složek umění, tj. hudby).

<sup>80</sup> Rozfázování pohybu představovalo jeden z hlavních znaků futuristické malby, viz např. obrazy Umberta Boccioniho nebo Giacoma Bally.

směry stýkají v dynamickém pojetí moderního umění, rozlišuje Opelík dva druhy dynamismu. Do protikladu k dynamismu kubistickému, „docilovanému aktivními vazbami mezi složkami prostoru svébytně budovaného,“ staví futuristický dynamismus, „vzniklý z rozmetávání prostoru,“ který právě v *Události* spatřuje v destrukci reálných tvarů zobrazovaných věcí i lidí a v jejich rozkmitávání pohybem a světlem.<sup>81</sup> Dynamičnost tohoto literárního obrazu dokonce Opelíka inspirovala k přirovnání Čapkovy povídky k dílům některých avantgardních malířů, především k obrazu Marcela Duchampa *Akt sestupující se schodů*.<sup>82</sup>

### 2.3.5.3 Civilizační impulsy

Z dalších avantgardních směrů, kterými se při psaní *Události* zřejmě nechal Josef Čapek inspirovat, lze zmínit také civilismus. Příběh posluchače okouzleného hudbou spisovatel vsadil do kulis moderního velkoměsta s veškerým jeho zábavním průmyslem, jako jsou kina, bary a sály, a vyzdvihl přitom monumentalitu a dokonalost člověkem uměle vytvořeného světa. Leitmotivem se v textu stává světlo. Nikoli ovšem světlo pocházející z přírody jako v *Živém plameni*, nýbrž světlo vyprodukované civilizací (zářící okna, světelná fontána, žlutý gin-coctail, svítící odhozené doutníky, vyleštěné střevíce vrhající lesky, barevné žárovky a skvělé světlo v tanečním sále). Nezávislost městského prostředí na přírodních zákonech se v jistém smyslu odráží také v uvolněné morálce povídky: její děj se odehrává na profánním místě,<sup>83</sup> důraz je kladen výhradně na povyražení přítomné společnosti a v neposlední řadě příběh ukrývá i erotický podtext (Amorovy sály nebo představa tančící nahé ženy).

Přišel jsem na ostrov, který nebyl Pathmos, dokola obrostlý vysokými stromy, a jsou tam Amorovy sály, Palác tance, Bar, Kinematograf, Femina, Illusion a Koncertní akademie. Jaká budova! Vlaje nad ní sto dvacet praporů, fronta měří šedesát kroků a má čtyřicet oken, všechna samá záře, tvář, v níž neschází žádný zub; zvnitř chrlí se hudba, prudece a opile, jako světelná fontána a jako žlutý gin-coctail. – Jaké místo pro toho, kdo hledá vyražení! (Čapek 2011, s. 15)

---

<sup>81</sup> Opelík 1980, s. 85 a s. 90.

<sup>82</sup> Srov.: Opelík 1980, s. 90; Slavík, Opelík 1996, s. 106.

<sup>83</sup> Místo děje je postaveno do protikladu k ostrovu Pathmos, historickému a poutnímu místu v Egejském moři, který řecká ortodoxní církev prohlásila za svatý. Podle legendy zde měl mít sv. Jan svoje vidění Apokalypsy (*Zj* 1,9).

Rozhodně však nelze tvrdit, že by Josef Čapek podlehl fascinaci civilizačním pokrokem. S italským futurismem se nikdy plně neztotožnil. Ve své recenzi na soudobou futuristickou malbu z roku 1912, *Postavení futuristů v dnešním umění*,<sup>84</sup> vyčetl Čapek jejím tvůrcům nedostatek harmonie a nejednotnost formy a prohlásil, že nový směr ve snaze co nejvíce se rozejít se starým uměním působí dojmem „zmatené nevykvašenosti“.<sup>85</sup> Nepatřil také ani k bezmezným obdivovatelům moderní techniky a mechanické strojové civilizace, jak později potvrdil ironicko-kritickým ilustrovaným fejetonem *Umělý člověk* z roku 1924.<sup>86</sup> Rovněž aluze na Janovo zjevení hned na začátku *Události* dokládá, že navzdory zásadám futuristické estetiky Čapek ve své tvorbě úplně neopustil vžitou literární tradici, a tak i v jeho nejavantgardnějším textu můžeme nalézt stopy kontinuity s předchozím uměním.

### 2.3.6 Vodní krajina

#### 2.3.6.1 Literární obraz

Drobná črta s názvem *Vodní krajina*<sup>87</sup> je ze všech tří povídek nejvýtvarněji pojatý text, doslova literární obraz krajiny odrážející se na hladině řeky. Analogie s malířstvím je v tomto případě tak zřejmá, že Jiří Opelík a Jaroslav Slavík dokonce shodně považují tuto prózu za literární pandán k Čapkovu kubistickému akvarelu *Most*, na kterém autor v téže době pracoval.<sup>88</sup>

Z *Tří próz* dodržuje Josef Čapek kubistické výtvarné postupy nejdůsledněji právě ve *Vodní krajině*. Opět se zde setkáváme s popřením perspektivy a prolínáním jednotlivých ploch, což se v textu konkrétně projevuje smazáním hranice mezi krajinou kolem řeky a jejím odrazem ve vodě, tj. mezi skutečností a snem.<sup>89</sup> Snovost příběhu je navíc stejně jako v *Procházce* podpořena obrácenou logikou časoprostoru: čtenáři se zdá, že se proud řeky zastavil a okolní krajina se naopak rozhybává.

---

<sup>84</sup> Josef Čapek: „Postavení futuristů v dnešním umění“, *Umělecký měsíčník* 1, 1911/1912, č. 6, s. 174–178; knižně in: *Moderní výtvarný výraz*, s. 77–82.

<sup>85</sup> Čapek 1958, s. 82.

<sup>86</sup> Josef Čapek: *Umělý člověk*. Praha: Aventinum, 1924.

<sup>87</sup> Josef Čapek: „Vodní krajina“, in: *Almanach na rok 1914*, 1913, s. 42.

<sup>88</sup> Srov.: Opelík 1980, s. 89; Slavík, Opelík 1996, s. 106.

<sup>89</sup> Reálná a zároveň snová existence krajiny odkazuje podle Jiřího Opelíka k *Zářivým hlubinám* a z knihy *Lelio* předjímá povídku *Záchrana* (srov. Opelík 1980, s. 89).

Může vzniknouti takové místo a zdání, že řeka uzavřená do krajiny již neplyne a zastaví se v sobě v utkvění nezachytitelném rafiemi času. Ale krajina podél břehů zachází, ztrácí se jako vidina ve snu a zvolna opouští tento utkvělý prostor (Čapek 2011, s. 16).

V nově stvořeném prostoru Čapek rovněž nenápadně zachytil jeho geometričnost. Při pohledu na zrcadlení se přírody ve vodě vede čtenářův zrak po obraze hlavně ve vertikálních liniích, zdůrazňujících výšku a hloubku popisovaného prostoru. Využívá přitom vizualizace přírodních reálií (od oblak a vysokých skal se vypravěč sklání k hlubinám řeky), ale vypomáhá si zároveň i jazykovými prostředky (v textu se objevují kontrastní sousloví typu *stoupat v hlubokém spojení, hluboké roviny, dole i nad hlavou* nebo *vysoké skály sestupují*).

Čisté a rovné obrazy stoupají v hlubokém spojení, v rytmu zastaveném a trvajícím se v sobě zhlížejí chladné plochy, kamkoliv na pohled hlubiny skrz sebe procházející.

Obloha utkvěla v hlubokých rovinách daleko dole i nad hlavou, vysoké skály sestupují k hladinám, oblouky mostu jsou zdvojené tak jako přízrak (Čapek 2011, s. 16).

Přestože v porovnání s předchozími dvěma prózami působí *Vodní krajina* staticky (povídka postrádá epické prvky a poklidný obraz je navíc ještě umocněn vyzdvižením ticha, barevnou jednotou v šedo zelených odstínech a celkovým znehybněním všech předmětů), nevymyká se z avantgardního kontextu. Idea pohybu je zachycena i v této povídce, a to právě v geometrickém rozvržení prostoru a v upozornění na rytmus času (*v rytmu zastaveném a trvajícím*). Proto lze i *Vodní krajinu* považovat za příklad kubisticky pojatého textu.

### **2.3.7 Tři prózy – kubistická literatura?**

*Třemi prózami* vyvrcholila podle Jiřího Opelíka Čapkova programová snaha korespondovat i v literatuře co nejužší se současnou uměleckou avantgardou.<sup>90</sup> Dostál však Josef Čapek úkolu, který si sám zadal? Jsou *Tři prózy* dostatečným podnětem k tomu, abychom mohli i v českém umění potvrdit existenci literární podoby kubismu? Na základě jejich rozboru se přikláním spíše ke kladné odpovědi, přestože, jak upozorňuje Opelík, Josef Čapek výsledný

---

<sup>90</sup> Srov. Opelík 1980, s. 92.

efekt svých próz přecenil (*Procházka* a *Vodní krajina* představují pro Opelíka spíše transkripci výtvarného námětu a jedině v případě *Události* uvažuje o jeho aplikaci).<sup>91</sup>

Pokládáme-li však *Tři prózy* za kubistickou literaturu, je třeba si také položit otázku, do jaké míry Čapek kubistické principy dodržel. Analýza povídek totiž prokázala přítomnost jazykových i mimojazykových prvků také jiných uměleckých směrů, které autor výsledně sjednotil v osobitém pojetí. Takovýto přístup k tvorbě ovšem rozhodně nepopírá Čapkovy sympatie ke kubismu, nýbrž jen opět dokazuje autorovu širokou interpretaci moderního umění.

---

<sup>91</sup> Srov. Slavík, Opelík 1996, s. 107.

## 2.4 Expresionismus

### 2.4.1 Nová životní koncepce

Pro další z moderních uměleckých směrů počátku 20. století, které se zabývaly sebereflexí výrazu, se v průběhu času vžil název expresionismus.<sup>92</sup> Postupně zasáhl všechny umělecké oblasti, ale jako naprostá většina nových podnětů se nejdříve prosadil ve výtvarnictví. Směřování k expresionistické estetice lze pozorovat již v předchozím století v díle předních evropských malířů, jako byli Vincent van Gogh či Edvard Munch, hnutí samotné se ovšem definovalo a nejvýrazněji projevilo až v období mezi lety 1910 až 1920.<sup>93</sup> Poprvé byly přídomkem expresionismus označeny německé inovační tendence v malířství v roce 1911 na výstavě Berlínské secese; teprve v druhé polovině desátých let se tento pojem přenesl i do literatury. Z Německa, považovaného za ohnisko jeho vzniku, se pak expresionistické hnutí pod vlivem válečné zkušenosti brzy rozšířilo i do dalších evropských zemí (zejména do Rakouska-Uherska, Ruska a Francie), kde získalo různorodý charakter.

Expresionismus neměl jednotnou podobu, nezaštiťoval se manifesty ani programovými prohlášeními a v širokém slova smyslu představoval spíše nový životní názor než vyhraněný umělecký směr. Vycházel z beznadějně situace, do níž se v předvečer první světové války dehumanizovaná společnost dostala, a návratem k hodnotám primitivních kultur usiloval o znovunalezení základních vztahů mezi člověkem a přírodou. Jeho hlavním tématem se stala osamělost a utrpení citově deprivovaného jednotlivce v prázdném, emocionálně chladném, mechanizovaném světě. Ve snaze upoutat divákovu (případně čtenářovu) pozornost a přimět ho se pozastavit nad kritickou situací současné společnosti se umělci často uchýlovali k motivu křiku, který v jejich představách ztvárňoval vyvrcholení jedincova vnitřního napětí.<sup>94</sup>

S avantgardními myšlenkami se expresionismus shodoval v odporu vůči pozitivismu, naturalismu a impresionismu, což se formálně projevilo hledáním „nových poměrů mezi objekty hmotné skutečnosti.“<sup>95</sup> Nemínil je však objektivně analyzovat, nýbrž chtěl vyzdvihnout jejich nemateriální povahu. Od avantgardy se dále odlišoval také tím, že s ní nesdílel civilizační nadšení, jednu z nejvýraznějších charakteristik avantgardních hnutí

---

<sup>92</sup> K tomu srov.: Grebeníčková 1995, Chaloupecký 1992, Jelínková 2010, Kundera 1969, Vízdalová 1988 aj.

<sup>93</sup> Sílu hnutí dokládá i fakt, že období mezi lety 1910 až 1920 začalo být v dějinách literatury nazýváno „expresionistickým desetiletím“.

<sup>94</sup> Nejznámější příklad díla s motivem křiku představuje série obrazů Edvarda Muncha *Výkřik* z let 1893 až 1910.

<sup>95</sup> Papoušek 2007, s. 64.



obecně. Proto také někteří literární kritici nepovažují expresionismus za typický příklad avantgardy, která podle nich svým ideovým programem korespondovala spíše se směry, jako byl kubismus, futurismus či dadaismus.<sup>96</sup>

V umělecké tvorbě se tyto zásady nejzřetelněji projeví celkovou deformací životní reality, tj. časoprostoru, tvaru i lidského nitra. Expresionistická díla se rovněž vyznačovala sklonem ke grotesce a patetickému výrazu a z literárních útvarů umělci nejčastěji volili nejrůznější podoby krátké prózy, lyrickou poezii nebo drama.

#### 2.4.2 Expresionismus v české literatuře

Na existenci a podobu expresionismu v české literární historii panují dlouhodobě mezi odbornou veřejností rozdílné názory, a to od širokého výkladu až po jeho úplné popření.

Pojem expresionismus bývá v české literatuře většinou spojován až s poválečnými autory sdruženými v brněnské Literární skupině (v čele s Františkem Götzem a Lvem Blatným), kteří se k němu jako jediní z českých literátů programově přihlásili svým manifestem.<sup>97</sup> Toto jednoznačné gesto nicméně komplikuje fakt, že se expresionismus v pojetí členů Literární skupiny lišil od tvorby, která mu na počátku desátých let dala v Německu jméno, a proto jeho ztotožnění s původním hnutím zůstává diskutabilní.

Další možnou interpretací expresionismu je jeho pojetí jako „volného rámce pro středoevropské umělce, kteří vizí blížící se katastrofy reagovali na krizi evropské, racionalisticky založené civilizace.“<sup>98</sup> V tomto případě lze potom skupinu českých expresionistů rozšířit o celou řadu osobností, např. o Jakuba Demla, Ladislava Klímu, Richarda Weínera, Jaroslava Haška, Josefa Čapka a mnoho dalších, v jejichž díle se větší či menší měrou vyskytují prvky expresionistické estetiky.<sup>99</sup>

Nejradikálnější přístup k českému literárnímu expresionismu představuje menšinový názor, který jeho existenci úplně popírá, případně v něm spatřuje pouze opožděné epigonství expresionismu německého.<sup>100</sup> Odvolává se na odlišnou politicko-ekonomickou situaci v Německu v porovnání s ostatními středoevropskými zeměmi a argumentuje také jazykovou

<sup>96</sup> Srov. Papoušek 2007, s. 64–65.

<sup>97</sup> „Naše naděje, víra a práce“, *Host* 2, 1922–1923, s. 1–4; knižně in: *Avantgarda známá a neznámá I*, s. 333–336.

<sup>98</sup> Holý 2006, s. 175.

<sup>99</sup> Toto pojetí expresionismu reprezentuje v české literatuře i dílo tzv. pražských Němců, nejvýrazněji zastoupeno romány Franze Kafky.

<sup>100</sup> Srov. Fialová-Fürstová 2000, s. 40–44.

bariérou a ohledem na národní mýty a tradice vytvořené národním obrozením, jejichž pokračování se neslučuje s destruktivním charakterem expresionistického výrazu. Jak dokládají některé reakce, které tento názor vyvolal,<sup>101</sup> nelze s touto interpretací zcela souhlasit, neboť Čechy rovněž představovaly v rámci zemí Rakouska-Uherska průmyslově rozvinutou oblast, česká a německá jazyková kompetence se v českém kulturním prostředí prostupovaly a boje o národní identitu se pod vlivem proměny politického kontextu po roce 1905 diferencovaly v rámci státoprávních sporů. Neexistuje tedy důvod pochybovat o tom, že by expresionismus neměl v Čechách ke svému rozvoji analogické podmínky jako v sousedním Německu. Vydal se však vlastní cestou.

### 2.4.3 Expresionismus a Josef Čapek

#### 2.4.3.1 *Podzim 1914*

Expresionistické tendence v díle Josefa Čapka odpovídaly období první světové války. Válečná atmosféra spolu s nejasnou perspektivou umělcova osobního života vytvořily podmínky pro rozvíjení expresionistické poetiky, která se projevila i v jeho literárním díle. V rozmezí let 1914 až 1918 Čapek napsal a částečně časopisecky publikoval několik krátkých próz, z nichž většinu vydal pod názvem *Lelio* a zbylé přiřadil do později vydané knihy *Pro delfína*. Pouze dva Čapkovy expresionisticky zaměřené texty se ve své době nedočkaly knižního vydání.

Starší z nich nese název *Podzim 1914*.<sup>102</sup> Jde o autorovu osobní reakci na vypuknutí války, vyličení tragického pocitu, do jehož protikladu staví příjemnou, nicméně iluzivní představu obyčejného života v mírových dobách.

Ty jsi myšlenka bez křídel a beze světla, a trápíš se marnými obrazy a zdáním pravého a skutečného života, který tu není.

Vykonati něco, zmařit z neklidu svůj život, zabítí někoho, založiti náboženství, utéci, vystavěti systém, vynalézati zlo, hledat pokoru – avšak nic nebude vykonáno, nic nebude

---

<sup>101</sup> Srov. Goszczyńska 2004.

<sup>102</sup> Josef Čapek: „Podzim 1914“, *Lumír* 43, 1914–1915, č. 2, s. 69–70.

vynalezeno a nebude osvobození. Hodina natáčí se k hodině jako prameny dlouhého provazu, veliká klička, na níž visím, na níž všichni visíme (Čapek 2011, s. 17–18).

Časové určení obsaženo v titulu zasazuje Čapkovu prózu do konkrétního historického kontextu. Jak dokládá výše uvedený citát, text vystihuje autorovo zoufalství z aktuální společenské situace, touhu po její nápravě a zároveň vědomí marnosti a beznaděje. S expresionismem se stýká hlavně ve výběru námětu: zobrazuje člověka čelícího odlidštěnému světu, v tomto případě válečnému konfliktu. Jedinec se zde však v rozporu s expresionistickým názorem nevyděluje z kolektivu, nýbrž všichni společně sdílejí těžký osud národa.

### 2.4.3.2 *Chlapec*

Druhá z knižně nepublikovaných próz Josefa Čapka, *Chlapec*,<sup>103</sup> vypráví o traumatickém zážitku malého hochy, který chce z okenice zachránit motýla. Neuvědomí si však křehkost jeho tělesné stavby a neúmyslně ho rozmáčkne v dlani.

Opatrnými, dychtivými prsty svírá chlapec motýlovo tělíčko a složená křídla. Utišil se! Hoch rozevívá dlaň a jeho ustrnulé oči nalézají na ní nebohé trosky, kal setřeného pelu a mroucí trup skoro všech údů zbavený. Jeho srdce se zastavilo v zmrazeném prázdnu a náhle padla do něho úzkost a zdrcení jako nezměrné kamenné závaží: toto je smrt (Čapek 2011, s. 20).

Čapek v povídce zachytil střetnutí bezstarostného světa, vnímaného dětskýma očima, a životní reality, symbolizované smrtí. Přestože také tento text nepochybně reflektuje válečnou zkušenost, spisovatel v něm oproti *Podzimu 1914* vyjádřil hlavní téma pomocí obrazného příběhu bez konkrétního časového a místního ukotvení. Toto zobecňující pojetí tak umožňuje širší interpretaci užitých motivů.

Hlavním z nich je motiv viny a trestu, jenž se často objevuje v expresionistických dílech. V Čapkově povídce je zastoupen chlapcovými výčitkami svědomí nad usmrcením motýla, kterým se dítě brání tím, že svoji lítost přeměňuje v agresi.

---

<sup>103</sup> Josef Čapek: „Chlapec“, *Lumír* 45, 1916–1917, č. 3, s. 120–122.

Křídla sebou zaškubala v truchlé křeči a jejich bída žaluje. Tvou rukou. Tvá vina, tvá vina to je. – Tu dítě sbírá motýla, který zmítavými pohyby svých křídel přivolává pomstu a trest. Slzy zastavily se mu v očích a jeho srdce palčivě kamení. Pouští motýla k zemi a dokonává zkázu, zoufale doráží vzpírající se trosky, drtí je v atomy a rozšlapává, těžce, přetěžce odklízí svou vinu z vyčítavě upřené tváře přítomného okamžiku (Čapek 2011, s. 20).

Chlapcovy výčitky svědomí odpovídají expresionistickému pocitu spoluodpovědnosti za výsledný krizový stav světa. A stejným způsobem, jakým expresionismus vyvolává v člověku potřebu odpykat si svůj podíl kolektivní viny, přivolává na sebe i chlapec ve své fantazii trest za vlastní chování. Jeho následná agresivita naznačuje, že přeci jen podlehl dehumanizaci: ze zoufalství rezignoval na očekávané pokání nad svým skutkem a pokračuje v destruktivním jednání.

S rezignací na možnost nápravy dané situace souvisí také pointa příběhu, tj. fascinace smrtí a pomíjivostí.<sup>104</sup>

Tento chlapec – necht' zrodil se v jakémkoliv znamení –, až vzroste, bude vždy hypnotizován smrtí, osudně jat krásou, jež nepotrvá, a zazářením, jež hasne, a bude milovat ženy v bázlivém zmatku a zakletí (Čapek 2011, s. 21).

V chlapcově zážitku Čapek zachytil jeden z fatálních okamžiků lidského života, první reálné setkání se smrtí, a v závěru povídky poukázal na jeho doživotní vliv na jedincovu psychiku. Vsuvka týkající se zbytečnosti hrdinova bližšího určení („necht' zrodil se v jakémkoliv znamení“) zdůrazňuje všeobecnou platnost sdělení; jde o událost, která se dříve či později dotkne každého člověka.

Dětské téma se postupně v literárním i výtvarném díle Josefa Čapka objevovalo čím dál tím častěji.<sup>105</sup> Intenzivně se mu Čapek začal věnovat od druhé poloviny dvacátých let, k čemuž ho nepochybně inspirovalo narození dcery Aleny v roce 1923. Do bezpečí a svobodné atmosféry dětského světa se pak později nostalgicky navracel i ve skicách, které

---

<sup>104</sup> V modernistickém kontextu se nabízí srovnání s básní „Zdechlina“ ze sbírky *Květy zla* francouzského básníka Charlese Baudelaira, v níž je poetika uměleckého díla rovněž založena na principu ošklivosti.

<sup>105</sup> Josef Čapek: *Povídání o pejskovi a kočičce*. Praha: Aventinum, 1929; Karel Čapek: *Devatero pohádek a ještě jedna od Josefa Čapka jako přivažek*. Praha: Fr. Borový – Aventinum, 1931/1932; Josef Čapek: *Dobře to dopadlo aneb Thustý pradědeček, lupiči a detektivové*. Praha: Aventinum, 1932; Josef Čapek: *Povídejme si, děti*. Praha: SNDK, 1954.

K četným obrazům s dětskými motivy srov. Slavík, Opelík 1996, s. 566–575.

namaloval během svého zajetí v nacistických koncentračních táborech za druhé světové války.

### 2.4.3.3 *Lelio*

Do souvislosti s expresionismem je ovšem nejčastěji uváděna Čapkova knižní prvotina *Lelio*. Kniha se skládá ze sedmi povídek (*Lelio*, *Rukopis nalezený na ulici*, *Plynoucí do Acherontu*, *Opilec*, *Záchrana*, *Veš* a *Syn zla*), které vznikaly v letech 1914 až 1916 a byly postupně zveřejňovány v časopisech *Lumír*, *Moderní revue* a *Die Aktion*.<sup>106</sup> Ze strany dobové literární kritiky se *Leliov*i dostalo převážně kladného přijetí a celkového zhodnocení jako „díla neobvyklého či zvláštního (příznačnou charakteristikou je výraz *bizarní*) a čtenářsky náročného, přitom však moderního, originálního, umělecky uceleného a vyhraněného.“<sup>107</sup>

Jako by ji k neuchopitelnosti předurčoval již sám název,<sup>108</sup> kniha se vzpírá jednoznačné charakterizaci. Bývá považována za poslední dílo Josefa Čapka úzce spjato s některým z moderních uměleckých proudů, v tomto případě s expresionismem. Avšak i v *Leliov*i lze nalézt mnoho indicií, které jeho spojitost s expresionistickou estetikou zdatelně oslabují.

## 2.4.4 Expresionistické tendence v *Leliov*i

### 2.4.4.1 Vnitřní napětí

Souvislost s expresionismem rozhodně nelze v případě *Lelia* popřít. Potvrzují ji hned první věty, které by bylo možno považovat za motto k celé knize.

---

<sup>106</sup> Kniha byla poprvé vydána v roce 1917 (Josef Čapek: *Lelio*. Praha: Kamilla Neumannová, 1917). Ke vzniku a publikacím jednotlivých próz srov. ediční poznámku Daniela Vojtěcha, in: *Beletrie 1*, 2001, s. 322–333.

<sup>107</sup> Čapek 2005, s. 338.

<sup>108</sup> „Charakter uvedeného slova lze pochopit až při znalosti mimotextových dat: Je to jedno ze jmen užívaných v komedii dell'arte (jméno úspěšného milovníka – srov. Viney 1950, s. 45; Kratochvíl 1973, s. 131); později se vyskytlo ve skladbě Hectora Berliozeho *Epizoda ze života Umělcova* (Episode de la vie d'un artiste), v titulu její druhé části. Jméno *Lelio* nosí v tomto díle, v němž se hudba spojuje se zpěvem a mluveným slovem, mladý hudební skladatel, který prodělává těžkou duševní krizi (srov. Zich 1914). Jak je doloženo [In: Karel Čapek, *Korespondence I*, Praha: Československý spisovatel, 1993, s. 382 – srov. Papoušek 2007, s. 35, poznámka pod čarou], od Berliozeho přešel tento výraz do Čapkova textu“ (Mareš 1989, s. 44).

Ta hynoucí tvář je tvá; utrpení ji označilo a na čelo její položilo stín křivd dosud nesplacených. Její rty jsou zvadlé zlo a zkaženost, a víčka jsou sklopena, protože není již na světě ničeho, na co by tyto oči chtěly pohleděti (Čapek 2011, s. 25).

Obdobně jako v *Podzimu 1914* a v *Chlapci* se i v *Leliově* projevují expresionistické impulsy převážně na tematické rovině. Jak ilustruje výše uvedený citát, i zde na sebe berou podobu existenciálního strachu, pocitu metafyzické viny a nespecifikované úzkosti, vyplývající z absurdity světa a z jeho morálního rozkladu. Motivu ztráty zraku („víčka jsou sklopena“) je v textu využito k vyjádření odporu vůči světu: jedinec netouží být jeho součástí, nechce již na nic „pohleděti“. Společně pak tyto pocity vyúsťují v permanentní stav vnitřního napětí, se kterým člověk není s to se vyrovnat.

S expresionistickým názorem koresponduje také anonymita postav. Jelikož jsou totiž všechny tyto duševní stavy považovány za kolektivní společenský problém, bývají figury v expresionistických prózách často bezejmenné. Nejinak je tomu v případě *Lelia*. Ani zde postavy nepotřebují mít jméno, pro autora je podstatnější vyzdvihnout na úkor jejich jedinečnosti archetypální lidské pocity: smutek, nenávisť, touhu apod. Jedinou výjimku tvoří jméno hrdiny první povídky – Lelio –, které ovšem svým původem (v Berliozově a následně i Čapkově pojetí byla Lelio postava, jež ve svém životě selhává) poukazuje na bezvýchodnost lidského údělu.

#### 2.4.4.2 Osamělost

Svým pocitem zoufalství se jedinec odcizuje lidem, Bohu a především sám sobě. Osamělostí trpí např. chlapec z povídky *Lelio*, jenž oknem pozoruje ostatní děti, jak si spolu hrají na ulici.

– Když jsi byl malý chlapec, tiskl jsi čelo na okenní tabule, dole hrály si děti a ty jsi plakal... (Čapek 2011, s. 26).

Nebo muž z *Rukopisu nalezeného na ulici*, který přemítá nad vidinou partnerského života.

Ach, muž, vydechující v bezpečí a míru, vysvobozený láskou, onen muž obrácený k ženě ve spolubytí, jež proudí v něm blízce jako krev vlastních žil: to měl jsem býti já! – *Já však jsem sám!* – (Čapek 2011, s. 32, zvýraznil J. Č.)

Z uvedených ukázek si můžeme všimnout, že izolovanost od světa a od lidí je v textech Josefa Čapka vyjádřena pomocí civilních obrazů. Ty působí o to naléhavěji, že zobrazují člověka toužícího po základních životních hodnotách, které bývají někdy v lidských představách mylně pokládány za samozřejmé (např. přátelství či harmonické rodinné zázemí).

Z jazykového hlediska se potom osamělost v *Lelioví* projevuje redukcí dialogů nebo jejich naprostou absencí.

„Jak jsem ráda,“ promlouvá k nim [utonulá], „tolik jsem tesknila po světě. Voda stírala moje slzy a tiše mne potmě kolébala, ale nemohla jsem zapomenouti a chtěla jsem nazpět mezi lidi. Jak jsem se těšila!“ – Z vody lživě žvatlá rusalka; její rozpuštěné vlasy plynou po vodě, koketně ukazuje divákům, pohlížejícím s mostu, sladkou stuhu podvazku mezi poodhrnutými záhyby růžových šatů. Ó vábení, kouzlo! Kdo ji vezme s sebou na výlet? Šla by ráda. Ráda by mnoho mluvila, smála se, ale nikdo z lidí sklánějících se nad vodou nemůže odpovědět (Čapek 2011, s. 39).

Z ukázky z prózy *Plynoucí do Acherontu* také vyplývá, že komunikační bariéra nevzniká pouze mezi jednotlivými pozemskými postavami, ale i mezi světem živých a mrtvých. Tento metafyzický přesah odpovídá expresionistickému pojetí posmrtné existence, které nepovažuje smrt za vykoupení z útrap pozemského života, nýbrž za jejich pokračování ve změněných podmínkách. Přestože si to jedinec-sebevrah brzy uvědomí, neexistuje již pro něj možnost návratu do lidského světa a on zůstává navždy izolován se svým pocitem neštěstí.

#### **2.4.4.3 Patologické psychické stavy**

Následkem vnitřního napětí a osamělosti upadají hrdinové Čapkových povídek do různých patologických psychických stavů, reprezentovaných hlavně schizofrenními pocity a fascinací zřůdností a zlem. Tyto stavy nezdědkou vedou k dobrovolné či nedobrovolné smrti některé z postav.

Nejčtetněji ztvárňovaná psychická výlučnost, schizofrenní rozdvojení osobnosti, se v textech projevuje hlavně sebereflexí mluvčího, a to např. za pomoci pohledu do imaginárního zrcadla.

Jsi již stár a ta hynoucí tvář je tvá... (Čapek 2011, s. 26).

V próze *Lelio* vypravěč oslovuje sám sebe jako cizího člověka a hovoří o sobě v druhé osobě jednotného čísla. Jeho hynoucí tvář může symbolizovat buďto jedincovo rozpoložení, ale zároveň i stav celého lidského pokolení, které dospělo do úpadkového stádia.

Další motivický prvek související se schizofrenními pocity představuje postava dvojníka.

Jsa inženýrem, jal se konstruovati důmyslný automat: svého přesného dvojníka, jehož pohyblivé zornice spojil s mechanismem (v němž se otáčely svitky s filmovými fotografiemi toužené dámy), který ve zmatku promenád měl kontrolovati totožnost jejího zjevu a pomocí skrytého kormidla vésti panáka za slečnou, obrážející se tak hluboce a účinně v jeho věrných očích (Čapek 2011, s. 41).

Jak dokládá próza *Opilec*, v *Leliovi* (stejně jako v ostatních textech Josefa Čapka)<sup>109</sup> téměř nefigurují dvojníci v podobě živých bytostí. Jde spíše o androidy, o stroje sestavené k lidskému obrazu, které mají za úkol zastávat namísto člověka nějakou činnost; tedy o jakési předchůdce čapkovských robotů z dvacátých let.

Dvojí se zdá být i realita, skládající se bez známky abnormality ze dvou protichůdných dimenzí, ze světa živých a mrtvých, což můžeme pozorovat v povídce *Plynoucí do Acherontu*.

Na hladině řeky se obrazil svět živých i s jejich oblohou, ale v jeho jasném obraze vynořil se z průsvitné tůně utopenec jako cizí host. O zábradlí mostu se opírali lidé a pohlíželi na člověka ve vodě, a on opět se díval na ně – dívá se upřeně a nehnutě i skrze plynoucí závoje vln, kterými řeka oplachuje jeho oči. Svět mrtvých a živých se zhlížíjí v sobě v mučivé hypnóze (Čapek 2011, s. 40).

Zrcadlením pozemského a posmrtného života, tj. v podstatě jejich vzájemným přirovnáním, se autorovi podařilo vyvolat zdání, jako by se už samotná lidská existence na

---

<sup>109</sup> Viz např. v juveniliích bratří Čapků (povídky *L'Éventail* a *Ex centro*).



tomto světě rovnala smrti. Rozostřená hranice mezi realitou a představami ostatně čtenáře provází celou knihou.

Ach, sen – bylo snem vězení, či je vysvobození jen snem, je snem úzkost, která mne do zítřku a provždy provází? (Čapek 2011, s. 50)

Pasáž z povídky *Záchrana* ilustruje, že postavy v příbězích často podléhají snům, halucinacím a jiným klamným vidinám. Z tohoto důvodu je v některých situacích obtížné určit, co doopravdy prožívají a co se jim jenom zdá.

Společenská krize negativně ovlivňuje také charaktery postav. Z projevů duševní disharmonie proto dále v *Lelioví* dominuje vedle schizofrenních motivů fascinace zrudností a zlem. Hrdinové jsou přitahováni vším odpudivým a tato záliba se promítá i do jejich fyziognomie.

Čemu může podlehnouti toto urputně nízké čelo, zakryté tvrdě ježatou hřívou až dolů k vystouplým obloukům obočí, tyto zeleně světélkující oči a krvavé nozdry, a hrotitě krutý chrup, vypilovaný uměleji, než by dovedly pilníky divochů lidožroutů? (Čapek 2011, s. 29)

Výsledkem je odchýlení vzhledu postav od lidské podoby a jejich proměna ve fantomy a nestvůry.<sup>110</sup> V ukázce z *Rukopisu nalezeného na ulici* autor navíc otevírá hypotézu, že takto psychicky i fyzicky deformovaný člověk bude mít v budoucnosti tendenci přitahovat stejně patologické životní zkušenosti, a vzdává se tak naděje na zušlechtění jeho osobnosti.

Všechny tyto duševní anomálie nezřídka vrcholí násilnou smrtí. V případě sebevraždy v *Lelioví* převažuje pro expresionismus typický motiv utonutím ve vodním živlu, zastoupen v próze *Plynucci do Acherontu*. K vraždě potom dochází v rámci pokřivených rodinných vztahů, jež představuje např. nenávisť syna vůči otci v povídce *Syn zla*.

---

<sup>110</sup> Pokřivená fyziognomie postav se jako projev expresionistické estetiky objevuje i v díle dalších moderních autorů, viz např. motiv šklebu v prózách Richarda Weinerja. Úšklebek namísto úsměvu odkazuje ke krutosti světa, ve kterém předměty ztrácejí svoji laskavou tvář a v němž je již předem vyloučena jakákoli možnost kladu. V porovnání s estetickými principy předchozích uměleckých směrů počátku 20. století lze tak spontánní, emotivní grimasy rovněž považovat za protiklad ke stylizovaným secesním maskám, za jejich deformaci, tj. za výraz desintegrace jednoty.

#### 2.4.4.4 Motiv světla

Osvětlováním věcí, doslovným i metaforickým, se expresionisté snažili odkrývat realitu v její pravdivé podobě. Zaměřovali se přitom na jednotlivé detaily, jejichž dramatickým zvýrazněním zachycovali podoby vnitřního sváru. Zároveň pro ně paprsky světla představovaly symbol naděje ve smyslu prosvětlení temnoty, úzkosti a zla. V tomto pojetí se s nimi setkáváme také v *Lelioví*, kde se světlo a záře stávají atributem kladných nadpřirozených sil, personifikovaných postavami andělů.

Kéž by sestoupily zářivé bytosti, mužní andělé v jasném šatě a ušlechtilého výrazu tváře, a jejich příchod by vzbudil v tomto pokleslém duchu paprsek rozsvěcující se naděje (Čapek 2011, s. 26).

Spisovatel přiřkl ve svých textech andělským bytostem privilegovanou roli. Jako jediné z přítomných postav jsou obdařeny jasným, ušlechtilým zevnějškem a schopností poskytnout člověku spásu. Vzhledem však k tomu, že Čapkovy válečné povídky reflektují sekularizovaný svět, v němž je tradiční křesťanské pojetí religiózních motivů problematizováno a zpochybňováno, získává i andělský princip nový umělecký výraz. Andělé mají mužný vzhled a často dokonce podobu lidské, nikoli nadpřirozené bytosti. Např. v povídce *Záchrana* představuje anděla-vysvoboditele vypravěčův otec.

Bylo ještě temno, dech se mi zastavil v prsou, a když jsem pohlédl, uzřel jsem tichou záři, jaká mi ve vězení nikdy nesvitla. Anděl vysvoboditel!, řekl jsem si, a tu náhle jsem pocítil své nesmírné slabosti a bídy. Byl to můj otec (Čapek 2011, s. 49–50).

Změnu zevnějšku provází i proměna charakteru andělských bytostí: s lidskou podobou získávají andělé rovněž negativní vlastnosti vlastní obyčejným smrtelníkům. Protiklad dobra a zla ve světě se tak relativizuje, propojuje a jeho nositelem se stává sám člověk.<sup>111</sup>

---

<sup>111</sup> Andělé bývají obecně v moderní literatuře zobrazováni jiným než tradičním způsobem a často mají negativní konotace. V období na přelomu 19. a 20. století dokonce převládá jejich doposud nezvyklé pojetí jako tajemných bytostí symbolizujících zkázu.

„Alegorická figura anděla v literární/estetické moderně zahrnuje vlastně pestrou a vnitřně rozporuplnou skupinu andělů, z nichž každý nese rysy čehosi strašného, děsivého, podivného, cizího (das Unheimliche), postihuje fatální selhání tam, kde je člověk konfrontován se svou (sebe)destrukcí (Poeův *Anděl pitoresknosti*), kde krása je tak strašlivá, že zabíjí (Rilkovy *Duinské elegie*), kde dějiny ženoucí se bouřlivě vpřed jsou postupující katastrofou (Benjamin)“ (Málek 2008, s. 239–240).

## 2.4.5 Inspirace jinými uměleckými směry

### 2.4.5.1 Kubismus

Současně s expresionismem se *Lelio* klade do souvislosti i s kubistickým výtvarným uměním, a to zejména povídky *Lelio*, *Rukopis nalezený na ulici*, *Plynoucí do Acherontu* a *Opilec*. V jejich kompozici se nejvíce projevují ozvuky kubismu, charakteristické svým tvořivým principem rozkládání a skládání do nového celku.

Nejnápadnější rys kubistické estetiky představuje v *Leliově* zaměření na prostorovost díla. Např. při popisu Vltavy v próze *Plynoucí do Acherontu* používá Čapek obdobných uměleckých prostředků jako ve *Vodní krajině z Almanachu na rok 1914*: zbavuje prostor jeho ohraničení a zdůrazňuje v něm protiklad horizontálních a vertikálních linií.

Je možno představit si krajinu podél řeky od Vyšehradu až ke Karlínu jako vzdušnou chodbu bezhraničného kouzla. Mnozí prochazeči to dobře vědí. Prostor, odražený ve vodě, se zdvojnásobuje, prohlubuje se, a procházíte se tu mezi dvojí oblohou (Čapek 2011, s. 35).

Nebrání se ani deformaci reálných tvarů, rozkládá je a prostorově rozvíjí, čímž přidává textu na dynamičnosti (tento postup zase asociuje druhou povídku z *Almanachu na rok 1914*, *Událost*).

Obličej diváků se trhaly a splývaly v prostoru a lidé zaměstnávající se kolem utopené prohýbali se a vlnili jako dým a hmoždili se s temnou mrtvolou, jež do jejich mlhavé přízračnosti umíněně nastavovala své urputné údy (Čapek 2011, s. 36).

Další ohlasy kubismu lze spatřovat v simultánním vedení příběhů, polytematičnosti a koexistenci několika vyprávěcích perspektiv. Minulost se v textu prolíná s přítomností, fantazie s realitou a zároveň jsme také svědky sebereflexivního přístupu autora k literární tvorbě.

Dříve než se vrátím k vlastnímu tématu, musím tu zaznamenat příběh jistou měrou paralelní, který se mi nyní neodbytně vnucuje ve volné souvislosti s vlastním jádrem

tohoto vypravování. Pokusím se podati ho zde tak, jak se vrací v mých vzpomínkách; byť by se ten nárys mohl mnohému zdáti pouhou fantastickou divagací, domnívám se, že i fantazie může někdy vystihnouti pravou povahu případu ve směru reálním (Čapek 2011, s. 36).

Z vícera reálných geografických míst také autor utváří imaginární, všeobecně lidský prostor. V povídce *Plynoucí do Acherontu* symbolizují Vltava, Seina a Temže tutéž posmrtnou, mytickou řeku Acheron, v *Opilci* zase splývají různá zeměpisná pásma apod.

Co lovec antilop, který v Africe stopoval vzácné okapi, [...], pokračoval tvrdošíjný lovec dívek v jiném zeměpáse den ze dne ve své honbě neméně tuhé a bezvýsledné (Čapek 2011, s. 41).

Obdobně syntetizujícím způsobem zachází Čapek i s figurami. Tak je např. v próze *Plynoucí do Acherontu* představa lidského zoufalství ztvárněna třemi postavami utonulců-sebevrahů, skládajícími se ze své pozemské a posmrtné existence, a místo děje je opět zobecněno za pomoci usouvztažnění dvou představitelů pařížského a londýnského podsvětí, Fantomase a Jacka Rozparovače. Postava opilce je zase ve stejnojmenné povídce složena ze tří bytostí opilých vidinou, kterou pronásledují; každá z těchto bytostí se navíc ještě skládá „ze sebe sama, ze zjevení, jež stíhá, a konečně z toho, kdo v příběhu přebírá její part.“<sup>112</sup>

#### **2.4.5.2 Kuboexpresionismus**

V dějinách českého umění se setkáváme také s pojmem kuboexpresionismus.<sup>113</sup> Někteří literární kritici jej ovšem za samostatný, specificky český umělecký směr nepovažují.

Např. Vladimír Papoušek upozorňuje, že tento termín „neznamená nějakou novou kvalitu, která by organicky propojila inspirace kubistické a expresionistické na nové úrovni,<sup>114</sup> a ani zkoumání tzv. kuboexpresionistických děl podle něj nepřineslo jiné zjištění, než že jejich autor byl inspirován těmito dvěma směry. Nesouhlasí proto s označením díla Josefa Čapka jako umění kuboexpresionistického a svoje tvrzení dokazuje na příkladu Čapkova obrazu *Kolovrátkář* z roku 1913: inspiraci kubismem zde spatřuje ve formě

---

<sup>112</sup> Opelík 1980, s. 124.

<sup>113</sup> Srov. Štědroňová 2006.

<sup>114</sup> Papoušek 2007, s. 33.

a technických principech, vliv expresionismu shledává v emotivním námětu zobrazovaného výjevu.<sup>115</sup>

Ani Jiří Opelík, který ve svých pracích termínů kuboexpresionismus a kuboexpresionista běžně používá, není v případě Josefa Čapka jejich absolutním zastáncem. Stavějí prý totiž nesprávně primární složku Čapkovy tvorby, kubistickou, do závislého postavení na složce druhotné, expresionistické. Přesto však Opelík považuje pojem kuboexpresionismus za jedno z možných možných označení, která se nejvíce přibližují charakteru Čapkova válečného díla.<sup>116</sup>

### 2.4.5.3 Magický realismus

Popsat *Lelio* bez dalšího zkoumání jako kuboexpresionistické dílo by však redukovalo jeho významovou mnohoznačnost. V textu Josefa Čapka se totiž kromě kubistických a expresionistických impulsů objevuje i mnoho dalších, které vycházejí buďto z estetiky společné veškerému modernímu umění nebo z Čapkova rodičího se vlastního stylu.

*Lelio* se mezi ostatními díly své doby vymyká především zvýšeným sklonem k meditativnosti.

Tu osud se naplňuje a uzamyká (Čapek 2011, s. 26).

Čapek se ve svých povídkách zamýšlí nad základními životními hodnotami, jako je svoboda, pocit sounáležitosti s okolím či víra v existenci vyššího řádu. Jeho skeptické pojetí nevyhnutelnosti lidského údělu se přitom až místy blíží antickému fatalismu.

Kontinuitu s kulturní tradicí manifestuje také alegorická reprezentace mýtů, resp. množství tradičních motivů a postav z literární historie, a to hlavně z antické a hebrejské mytologie. Setkáváme se s milovníkem Leliem z komedie dell'arte (*Lelio*), podsvětní řekou Acheron (*Plynoucí do Acherontu*), bájnými ptáky Nohem a Fénixem (*Veš*), anděly (*Lelio*), d'áblem (*Opilec*), ztraceným synem (*Rukopis nalezený na ulici*), parafrází Noemovy archy (*Syn zla*) a dokonce i samotného Krista (*Syn zla*). Tyto tradiční segmenty ovšem ztrácejí v Čapkově podání svoji původní podobu, jsou deformovány a desakralizovány. Utonulci jsou např. při vstupu do posmrtného světa zbaveni svého průvodce, převozníka Charona, andělé

---

<sup>115</sup> Srov. Papoušek 2007, s. 34.

<sup>116</sup> Srov. Opelík 1980, s. 130.

jsou ztotožňováni s lidmi a mýtus o ptáku Fénixovi, symbolu znovuzrození, má poukázat na lidskou smrtelnost bez naděje na vzkříšení. Přesto však nelze tvrdit, že by Josef Čapek vytvářel nové, vlastní mýty; spíše modifikuje a aktualizuje ty původní za účelem zobrazení neutěšeného stavu současného světa.

Pokud bychom tedy chtěli vystihnout podstatu *Lelia* ještě nějakým jiným definujícím výrazem, nabízí se podle Jiřího Opelíka ten, který navrhl sám Josef Čapek: magický realismus.<sup>117</sup> Zdá se, že toto pojmenování nakonec nejlépe ze všech odpovídá poetice tak neobvyklého díla, jako je *Lelio*, a k obhajobě tohoto pojmu navíc přispívá i fakt, že postupem času získává čím dál tím větší podporu i mezi literárními kritiky.<sup>118</sup>

#### 2.4.6 Směřování k vlastní poetice

Interpretace některých uměleckých impulsů, které se podílely na formování knižní prvotiny Josefa Čapka, poukázala na její různorodou povahu. Paradoxně ji tak možná nejlépe charakterizuje její negativní vymezení.

Navzdory nezpochybnitelné přítomnosti mnoha expresionistických motivů (které ovšem bratři Čapkové ve svém díle rozebírali už dávno před nástupem expresionismu, srovnejme např. motiv světla, dvojníka, automatonu či zrodu nového člověka) nelze *Lelia* jednoznačně definovat jako expresionistickou literaturu. Chybí mu její napjatý a zkratkovitý jazyk a jejím tvůrčím principům odporuje také příliš analytickým přístupem ke skutečnosti.

Zároveň však *Lelio* plně neodpovídá ani estetice kubismu. Podle Jiřího Holého je to dobře vidět na próze *Plynoucí do Acherontu*, kde sice Čapek využívá kubistické umělecké postupy, „ale celkový smysl díla nasměřuje k okouzlení, k vyslovení nekonečné proměnlivosti světa a tvořivé schopnosti ji spoluutvářet, což bylo příznačné pro avantgardní projekty, jak je

---

<sup>117</sup> Srov. Slavík, Opelík 1996, s. 162.

Jiří Opelík vychází z vlastní formulace Josefa Čapka v dopise S. K. Neumannovi ze dne 5. 12. 1917: „Náboženský jsem potud, že rozhodně nejsem materialistou. To je vlastní všemu modernímu umění; důsledky mohou být ovšem různé. V tom mají *Lelio* i *Boží muka* společnou základnu; pak u obou lyričnost a život duše, nikoli intelektu. Ale nechci, aby to vše, co píšu tady, vypadalo jako nějaký program; psal jsem ty věci naprosto pro sebe, za svou těžkou náladu. Ovšem chtěl jsem, aby byly udělány postupem uměleckým, bez popisů a líčení apod. Souvisí to i s dnešním stavem malby, se způsobem, jak vytvářeti věci, podoby; dalo by se o uměleckém vytváření mluvit jako o jisté *magii*. Dobře to platí u Karla. Dělat z *jiné, vlastní* látky (umělecké) nápodobu přírody a skutečnosti. To je nejlépe dnes vidět ve výtvarném umění. Vlastně je to realismus, ale magický“ (Slavík, Opelík 1996, s. 159).

<sup>118</sup> Např. Jiří Opelík obhazuje v monografii z roku 1980 přímou souvislost mezi kubismem a knihou *Lelio*, ale v práci publikované spolu s Jaroslavem Slavíkem v roce 1996 už tento svůj názor poněkud oslabuje a přirovnává *Lelia* nejvíce právě k magickému realismu (srov. Slavík, Opelík 1996, s. 162).

před válkou sdíleli Čapkové. Spíš se v obrazu lidského života evokuje něco nesrozumitelného, chaotického, osudového a tragického, co lze jen stěží uchopit.<sup>119</sup> Nejde tedy ani o pásmovou literaturu, o jednotlivé střípky reality a autorovy vzpomínky poskládané do nového celku, nýbrž o vážnou snahu vymezit plochu, ve které se odvíjí lidský život.

V *Leliov* se navíc také objevují počátky osobité Čapkovy poetiky. Začínají se zde projevovat autorovy tendence k meditativním úvahám nad filozofickými a duchovními otázkami, které se stanou příznačnými pro jeho pozdější tvorbu.

---

<sup>119</sup> Holý 2006, s. 181–182.

## 2.5 Vymaňování se z vlivu -ismů

### 2.5.1 Umělecké směry na přelomu desátých a dvacátých let 20. století

Razantní proměna společenských a politických poměrů po první světové válce se odrazila i v charakteru soudobého evropského umění. Ustupující expresionistickou estetiku nahradily na rozhraní druhého a třetího desetiletí 20. století nové umělecké směry, jako byl např. dadaismus, surrealismus, ruská obdoba futurismu, konstruktivismus, proletářská poezie a další. V české literatuře převažovaly v období bezprostředně po skončení války civilistické, vitalistické a naturistické tendence, jejichž dominanci vystřídalo v první polovině dvacátých let jednotné umělecké hnutí, poetismus.<sup>120</sup>

I na přelomu druhé a třetí dekády 20. století pokračoval Josef Čapek v hledání moderního uměleckého výrazu. V té době však již v Čapkově literární i výtvarné tvorbě začínaly převažovat osobité autorské prvky nad programovými požadavky jednotlivých uměleckých proudů, a proto jeho další díla přestávají být spojována s konkrétními moderními, resp. avantgardními směry. Obecně lze konstatovat, že se v další etapě své umělecké cesty Čapek odklonil od intelektuálně náročné kubistické stylovosti k laičtější koncepci, zaměřené na kolektivního diváka nebo čtenáře, a svoji pozornost soustředil především na uměleckou periferii. Ve výtvarné oblasti se začal více zajímat o primitivní a užitkové formy umění a v literatuře se hlavním polem jeho působnosti stalo divadlo a žurnalistika.

### 2.5.2 *Pro delfína*

Co se týče umělecké prózy, navázal Josef Čapek na svoji předchozí tvorbu druhým povídkovým souborem nazvaným *Pro delfína*. Jde o sedm krátkých povídek (*Archanděl před houpačkami, Závojová tanečnice, Zpěv z temného kouta, Trpělivost, Sestup s Araratu, Severus a Okradli chudého*), jež vznikaly v letech 1917 až 1923 a poprvé byly souhrnně vydány v prosinci 1923.<sup>121</sup>

---

<sup>120</sup> Poetismus byl poprvé programově vymezen v roce 1924 (Karel Teige: „Poetismus“, *Host* 3, 1924, s. 197–204; knižně in: *Avantgarda známá a neznámá I*, 1971, s. 254–261).

<sup>121</sup> Josef Čapek: *Pro delfína*. Petrkov: Bohuslav Reynek, 1923. Ke vzniku a publikacím jednotlivých próz srov. ediční poznámku Daniela Vojtěcha, in: *Beletrie I*, 2011, s. 351–357.



Přestože některé povídky z *Lelia* a *Pro delfína* byly napsány v téže době a obě knihy spojuje obdobně ambivalentní název<sup>122</sup> i analogická struktura, nelze tato dvě díla stylově směšovat. Autorova poetika se v druhém svazku znatelně proměnila: vliv kubismu a expresionismu zde výrazně slábnou a do popředí se naopak dostává Čapkův rostoucí zájem o primitivní umění. V textech se ústup kubistické a expresionistické estetiky projevuje zejména v tom, že se jejich celková výstavba stává „jednodušší a snáze proniknutelnou“ a dochází v nich k výslednému „vyrovnání kladu a záporu, jejich spojení, sjednocení do jediného proudu, v němž vše pomíjí a je nahrazováno jiným.“<sup>123</sup> Inspirace primitivním uměním, v rámci silícího autorova zájmu o uměleckou periferii, dále vnáší do knihy *Pro delfína* mytické prvky spolu s „obrazy života obyčejných lidí z předměstí“ a smazává „rozdíly mezi uměleckou tvorbou ‚vysokou‘ a ‚nízkou‘.“<sup>124</sup>

V porovnání s *Leliem* již ve výsledku nevyznívá celková atmosféra díla tak tragicky. Dle slov Jiřího Opelíka tím Čapkův tzv. magický realismus získal na „primitivizující zjasnělosti“<sup>125</sup> a přiblížil se estetickým principům nastupujícího poetismu.<sup>126</sup>

### 2.5.3 Dramatická tvorba

Obrat k širším lidovým vrstvám se v literární tvorbě Josefa Čapka projevil snahou o přímý kontakt s adresátem také v podobě několika dramatických textů. Pomineme-li spolupráci s bratrem Karlem,<sup>127</sup> na počátku dvacátých let napsal sám Josef Čapek jedno antiutopické drama *Země mnoha jmen* a jedno dramatické torzo, Jiřím Opelíkem nazváno *Gassirova loutna*.<sup>128</sup>

---

<sup>122</sup> Josef Čapek v dopise Bohuslavu Reynkovi z prosince 1922: „Pro delfína‘ jsem to nazval proto, že se to celkem nikomu a k ničemu nehodí“ (*Nepřicházejí vhod*, 1969, s. 57). Jde o doslovný překlad latinského úsloví *Ad usum Delphini* (tj. pro potřebu francouzského následníka trůnu), jímž byl označen soubor klasických řeckých a římských textů zbavený dle krále nevhodných pasáží.

<sup>123</sup> Čapek 2005, s. 351.

<sup>124</sup> Tamtéž, s. 352.

<sup>125</sup> Slavík, Opelík 1996, s. 249.

<sup>126</sup> Přesto umělci z „wolkrovsko-nezvalovské“ generace Josefa Čapka jako svého předchůdce nepřijali. Neshodovali se s ním nejen z hlediska ideologického, ale i tvůrčího: na rozdíl od poetistů odmítal Čapek směšovat umělecké cíle se sociálními a nepřestával také zdůrazňovat vývojovou souvislost jednotlivých historických uměleckých etap.

<sup>127</sup> Bratři Čapkové: *Ze života hmyzu*. Praha: Aventinum, 1921; Bratři Čapkové: *Adam stvořitel*. Praha: Aventinum, 1927.

<sup>128</sup> Josef Čapek: *Země mnoha jmen*. Praha: Aventinum, 1923. Dramatické torzo *Gassirova loutna* vzniklo v rozmezí let 1921–1923, poprvé jej vydal Jiří Opelík v roce 1987, in: *Sborník Národního muzea*, řada A – Historie, sv. XLI, č. 1, 1987, s. 51–71.

Obě dramata rozvíjejí jednu z ústředních myšlenek Čapkova celoživotního díla, tj. „výstrahu před snadností, s jakou se zvrací nadlidské v nelidské, příkaz povinnosti přikládat měřítko lidskosti za všech okolností.“<sup>129</sup> Hlavním tématem obou her se stal obraz vůdcovství-nadčlověčenství a budování nového světa; jsou tedy pojaty jako memento války a zároveň varování před jejím možným opakováním. Důraz je přitom v souladu s čapkovským přesvědčením kladen na úděl obyčejného člověka a na základní hodnoty lidského života.

Návaznost na předchozí tvorbu Josefa Čapka, spojenou s modernistickým obdobím, se v dílech odráží zejména v užití alegorických postupů a mytických prvků. V *Zemi mnoha jmen* se charaktery postav redukuje na personifikaci lidských vlastností, což se nejviditelněji projevuje výběrem tzv. „mluvících“ jmen jednotlivých figur (např. chamtivý továrník Dollarson). Zjednodušená forma divadelní revue a zasazení příběhu do přítomného, neurčitého, a tím pádem všeobecně platného časového období rovněž odpovídá alegorické zkratce a podtrhává nadčasovost příběhu. Inspirace antickou mytologií je pak v *Zemi mnoha jmen* zřetelná např. v analogii nové, zaslíbené země s bájnou Atlantidou. V *Gassirově loutně* se autor dokonce ještě více držel původní slovesné předlohy: jeho divadelní torzo je uměleckou adaptací tradičního afrického mýtu.

Josef Čapek se pokusil i o filmové ztvárnění dramatického textu, jehož výsledkem jsou dva nerealizované scénáře: *Lakomec a Moc pověry*.<sup>130</sup> Reagoval jimi na vznik kinematografie, nové umělecké oblasti, v níž spatřoval moderní projev lidového umění. V obou scénářích se Čapek snažil dodržet nejdůležitější zásady filmového stylu, které v jeho pojetí rovněž mohou být považovány za dědictví modernismu, tzn. prostřednictvím neustálého střídání a opakování záběrů usiloval o vyjádření plastičnosti prostoru a dramatickosti děje.<sup>131</sup> Přesto se oba texty nedočkaly realizace a Čapek jim dále nevěnoval pozornost.

---

<sup>129</sup> Slavík, Opelík, s. 293.

<sup>130</sup> Obě libreta vznikla pravděpodobně v roce 1921. *Lakomec* byl poprvé otištěn v časopise *Film a doba* 15, 1970, č. 6, s. 293–299; *Moc pověry* poprvé vyšla ve svazku Karel a Josef Čapkové: *Filmová libreta*. Ed. Jiří Opelík. Praha: Odeon, 1989.

<sup>131</sup> Josef Čapek formuloval dvě hlavní zásady filmové techniky v *Nejskromnějším umění*. První z nich podle něj spočívá v manipulaci se zorným polem diváka („Sugestivním posunováním a pohybem zorného pole stává se divák účastnějším v ději...“ Josef Čapek: „Nejskromnější umění“, in: *Knihy o umění*, 2009, s. 44). Za další důležitý princip, se kterým kinematografie pracuje, potom Čapek považoval simultánnost různých kamerových záběrů („Současně je však možno opřítí je [momenty dramatického napětí] a uvést je do nejvyšší plnosti vícesměrným prostorovým rozšířením, součinností více pohledů; tak lze děj nebo postavu nadati podle potřeby a chvíle maximem plastičnosti.“ Tamtéž, s. 44).

## 2.5.4 Esejistika a žurnalistika

Zájem Josefa Čapka o periferní umění se kromě beletrie projevil i v jeho esejistické tvorbě, zastoupené knihami *Nejskromnější umění* a *Málo o mnohém*, a v přípravě k jeho později vydané obsáhlé výtvarné studii *Umění přírodních národů*.<sup>132</sup> Na základě analýzy jednotlivých forem užitého, lidového a primitivního umění se Čapek snažil vyvrátit mezi veřejností všeobecně rozšířenou představu, že taková díla dosahují nižší umělecké hodnoty než ta, která byla vytvořena v souladu s akademickými pravidly. Podle Čapka totiž neexistuje kvalitativní rozdíl mezi uměním „vysokým“ a „nízkým“, každé z nich je pouze založeno na odlišných tvůrčích principech a sleduje jiný záměr. To znamená, že zatímco se akademické umění řídí optickým principem a usiluje o věrné napodobení reality, lidové a primitivní umění je charakteristické svým důrazem na umělcovu fantazii a místo napodobování skutečnosti se zaměřuje na její utváření.<sup>133</sup> Nejcharakterističtější rysy prvotního lidového umění, tj. elementárnost, tvarovou geometrizaci, znakovost a funkčnost, poté Josef Čapek vyzdvihl i jako základní atributy moderního uměleckého díla. Právě ve vnějším zjednodušení a deformaci tvarů spatřoval analogii ke snahám moderního umění po autonomii výtvarných prostředků.<sup>134</sup> Tímto názorem Čapek navázal na svoje předválečné kubistické období, kdy kategorie formy a funkce výrazným způsobem určovaly povahu jeho výtvarného díla.

Mezi četnými novinářskými příspěvky Josefa Čapka z první poloviny dvacátých let poté zaujímá přední místo ironicko-kritický ilustrovaný fejeton *Umělý člověk*.<sup>135</sup> Pomocí humorné karikatury nejrůznějších pokusů o zmechanizování živého člověka zde spisovatel paroduje futuristickou ideu proklamující zrod nového člověka. Vyhranil se tak proti druhé vlně futurismu, která se na počátku dvacátých let snažila navázat na svoje slavnější předválečné období. To opět dokazuje fakt, že přestože Josef Čapek sdílel sympatie k modernizačním procesům, rozhodně nikdy nepatřil k bezmezným obdivovatelům technické civilizace.<sup>136</sup> Umělost chápal jako symbol odtržení člověka od humánních principů, jako jednu z mylných cest ve vývoji lidské společnosti. Proti nekritickému adorování techniky a přehnaně

<sup>132</sup> Josef Čapek: *Nejskromnější umění*. Praha: Aventinum, 1920; Josef Čapek: *Málo o mnohém*. Praha: Aventinum, 1923; Josef Čapek: *Umění přírodních národů*. Praha: Fr. Borový, 1938.

<sup>133</sup> Srov. Čapek 1918.

<sup>134</sup> „Primitivní umění pro něj [Josefa Čapka] není tvorba na nižší úrovni; je to tvorba zaměřená k jiným aspektům, k jiným významům. Proto si nevšímá neumělosti, která je jen relativní a viděná prizmatem akademické malby, a soustřeďuje se na charakter vyjádření. Odkazuje na tvarovou geometrizaci a znakovost, důležitý prvek moderního umění, který už od Cézanna proniká do moderní malby“ (Pomajzlová 2010, s. 17).

<sup>135</sup> Josef Čapek: *Umělý člověk*. Praha: Aventinum, 1924. Časopisecky pod titulem „Homo artefactus“, in: *Lidové noviny*, 21. 4. – 30. 6. 1924.

<sup>136</sup> Tento názor Josef Čapek vyjádřil již ve své recenzi „Postavení futuristů v dnešním umění“, *Umělecký měsíčník* 1, 1911/1912, č. 6, s. 174–178; knižně in: *Moderní výtvarný výraz*, s. 77–82.

optimistické víře v její užitek lidstvu naopak zaujímal komplexní, objektivní a nedogmatický postoj a považoval člověka a lidskost za absolutní měřítko všech hodnot.

### 2.5.5 Cesta vně umění

Je zřejmé, že se na přelomu desátých a dvacátých let začala literární (i výtvarná) tvorba Josefa Čapka vymaňovat z okruhu a vlivu moderních uměleckých proudů spojených s předválečným obdobím. Výrazněji se však nepřiklonila ani k nově vznikající evropské poválečné avantgardě, zastoupené směry jako byl zejména dadaismus a surrealismus, ani k její české variantě v podobě poetismu. Přestože i ve dvacátých letech odráží Čapkovo dílo některé znaky příznačné pro soudobé avantgardní hnutí (např. motivy městského folkloru, upřednostňování kolektivu na úkor jedince nebo řešení sociální problematiky), lze konstatovat, že autor postupem času čím dál tím více opouštěl formy, omezoval snahu dostat do jazyka obraz a směřoval vně umění obecně. Tato tendence poté v jeho slovesné tvorbě vyvrcholila ve třicátých letech naprostou převahou meditativnosti nad ostatními složkami textu, což dokládají poslední prozaická díla Josefa Čapka, *Kulhavý poutník* a *Psáno do mraků*.<sup>137</sup>

---

<sup>137</sup> Josef Čapek: *Kulhavý poutník*. Praha: Fr. Borový, 1936; Josef Čapek: *Psáno do mraků*. Praha: Fr. Borový, 1947.

## Závěr

Rozbor raných próz Josefa Čapka v porovnání s estetickým kánonem novoklasicismu, kubismu a expresionismu ukázal, že navzdory celkově pozitivnímu hodnocení daných uměleckých směrů spisovatel důsledně nedodržel jejich estetické principy, zaměřoval se pouze na některé jejich složky, směšoval je a obohacoval o vlastní invence. Ztotožňovat Čapkovu literární tvorbu z desátých let 20. století s dobovými -ismy by proto mohlo být zavádějící a mohlo by ochuzovat významovou mnohoznačnost těchto děl a jedinečnost jejich poetiky.<sup>138</sup>

Toto zjištění nás opravňuje předpokládat, že zřejmě ani jeden z výše uvedených směrů svým výrazem zcela přesně nenaplňoval autorovu představu o skutečné podobě moderního uměleckého díla. Neznamená to ovšem, že by Čapkovy požadavky týkající se forem a funkcí moderního umění byly natolik vágní nebo nerealizovatelné. Naopak se domnívám, že si Josef Čapek vytvořil na tuto problematiku jasný, důkladně promyšlený, ale zároveň střízlivý a všeobecně akceptovatelný názor, který lze alespoň zčásti zrekonstruovat na základě pojmenování styčných ploch v jeho rané beletristické tvorbě.

Za nejcharakterističtější projev Čapkova osobitého pojetí moderního umění považuji autorův otevřený a tolerantní přístup k jednotlivým uměleckým impulsům. Právě v jejich výsledném, celkovém obrazu hledal společného jmenovatele nového umění, jeho podstatu a smysl. Vyhnul se tak nebezpečí příliš subjektivního hodnocení, které přinášely extrémní názorové postoje některých jeho kolegů. To znamená, že nepodlehł ani radikálním dogmatům ani se nepřiklonil k pasivnímu konzervatismu, díky čemuž se mu podařilo si nad situací v umění udržet určitý nadhled. I když se totiž Čapek moderních uměleckých proudů všeobecně zastával, nakládal s nimi, jak konstatuje Jiří Opelík, „volně“ a „osobitě“ a zdůrazňoval právě „ty jejich složky, které nebyly efemérní a které uváděly umění do podstatného vývojového pohybu.“<sup>139</sup> S odstupem času se přesto ukázalo, že se oba bratři Čapkové ve svém tvrzení obhajujícím širokou modernost poněkud zmýlili. Zatímco totiž

---

<sup>138</sup> Někteří literární kritici se přesto v rámci větší přehlednosti při studiu díla Josefa Čapka k podobnému hledání analogií přiklání. Jiří Opelík např. interpretuje juvenilie bratří Čapků jako vysloveně secesní literaturu (Opelík 1980, s. 28), předválečným textům Josefa Čapka přiznává kubistický charakter (tamtéž, s. 130) a o knize *Lelio* hovoří jako o kubistickém díle expresionisticky modifikovaném (tamtéž, s. 130). Vzhledem k dynamickému vývoji Čapkovy tvorby však celkově nelze jeho autorskou osobnost přiřadit k určitému uměleckému proudu. Pokud bychom přesto chtěli nazvat Josefa Čapka představitelem některého z moderních uměleckých směrů, bylo by zřejmě nejvhodnější zvolit ten, který autor sám ve své tvorbě upřednostňoval nejvíce: kubismus (viz citát z dopisu Josefa Čapka S. K. Neumannovi: „Kubismus nechťejí a nic jiného mne upřímně nebaví.“ In: Slavík, Opelík 1996, s. 159).

<sup>139</sup> Opelík 1980, s. 154.

většina uměleckých směrů, které se zrodily na počátku 20. století, zůstala v dějinách literatury i výtvarného umění dobovou a často okrajovou záležitostí, některým z nich se přeci jenom podařilo potvrdit svoji vyšší uměleckou hodnotu a trvalou platnost a prostřednictvím dodnes o ně přetrvávajícího zájmu veřejnosti dokázat, že nebyly pouhými módními výstřelky, nýbrž skutečnými hybateli moderního umění (což lze dobře vidět a doložit zejména na příkladu kubismu).<sup>140</sup>

Čapkovy rané prózy dále podle mého názoru vykazují určitou analogii v podobě spisovatelova pojetí literárního díla jako znaku. Znakovost můžeme v textech Josefa Čapka pozorovat v symbolickém zobrazování skutečnosti, v jejím vytváření namísto jejího realistického popisu. Čapek se tímto způsobem pokusil proniknout k podstatě světa, k jeho vnitřním zákonitostem a k základním hodnotám lidského společenství. Je ovšem nutné připustit, že nešlo o spisovatelův inovativní vklad do literární teorie, neboť znakovost obecně charakterizovala veškeré nové umění počátku 20. století a nezávisle na sobě se objevovala i v díle mnoha dalších umělců.

V neposlední řadě bezpochyby spojuje Čapkovu beletrii z desátých let zdůraznění lidského faktoru v umělecké tvorbě, a to hned dvojím způsobem. Z formálního hlediska za ni lze považovat novou roli, kterou Josef Čapek přiřkl člověku-autorovi uměleckého díla: učinil z něj tvůrce nové reality. I v tomto případě se ale Čapkovo pojetí tvorby nevymyká dobovým tendencím. V souvislosti s představou o znakové povaze umění, individualistickými náladami ve společnosti na přelomu 19. a 20. století a dynamickým civilizačním rozvojem sdíleli totiž všichni moderní umělci přesvědčení, že záleží pouze na jedincově vůli, jaký vtiskne světu kolem sebe tvar. Z hlediska obsahového potom dominuje textům Josefa Čapka obecně lidská tematika s akcentem na život obyčejného člověka. Tato skutečnost dokládá, že již od počátku své umělecké dráhy stavěl Josef Čapek svoji tvorbu na existenciální reflexi a ideálech humanity, tj. na principech, které trvale provázely a čím dál tím větší měrou formovaly jeho celoživotní literární i výtvarné dílo.

Podrobnější analýza by jistě poukázala na další styčné plochy Čapkova raného literárního díla, osobně ale tyto tři výše zmíněné, tj. toleranci, znakovost a lidskost, považuji

---

<sup>140</sup> Viz vzpomínky Františka Langer: „Kdežto Josef a s ním družně Karel viděli nové umění ve všech variantách kubismu a ve všech proudech a ismech, jakých se objevovalo mnoho na všech stranách. Z nynějšího pohledu je vidět, že v jednom měl Čapek pravdu. V budoucnosti se ukázalo, že kubismus – tehdy se však i tohoto pojmenování užívalo jen nejistě – byl skutečně pouze jednou z příštích nových cest, i když byl přinejmenším beranem, který je prorazil. Ale protože všechny oběma bratry vyhlášené veličiny a směry zanikly takřka před jejich očima na krátký dech idejí i talentů, svědčí, že Čapkové svou individuálnost přepjali. Vždyť naproti tomu těch několik jmen, která odhadl tehdy duch pravověrné Skupiny, přetrvalo ještě do dneška a zůstala patriarchy moderního výtvarnictví“ (Langer 2003, s. 163).

za nejdůležitější a nejvýraznější znaky Čapkovy tvorby. A to nejen v jejích počátcích v rámci literární činnosti, ale i v průběhu celého jejího dalšího vývoje ve všech oblastech autorova uměleckého působení. Zdánlivě tedy Josef Čapek nekladal na podobu moderního uměleckého díla příliš vysoké a nesplnitelné požadavky. Přesto (anebo právě proto) se mu podařilo vystihnout a pojmenovat podstatu moderního umění a svým dílem se zapojit mezi umělce, kteří ve své době určovali vývojový směr českého, ba dokonce evropského<sup>141</sup> umění. Přesně tak, jak si to sám autor na začátku své umělecké dráhy přál.

A co jsem tedy chtěl na té proklaté galéře umění? Netáhlo mne to, být na ní pasažérem; myslím, že jsem chtěl opravdu být na ní řádným námořníkem, až popluje s rozpjatými plachtami (Čapek 1958a, s. 70).

Domnívám se, že se Josefu Čapkovi jeho přání splnilo. Bezpochyby patří k autorům, kteří přispěli k propojení domácí kultury s aktuálními světovými uměleckými tendencemi, a významně tak ovlivnili české umění 20. století.

---

<sup>141</sup> Podle Jiřího Opelíka dosáhlo slovesné dílo Josefa Čapka ve svém zralém závěru hodnot, kterými se vřadilo do kontextu evropského písemnictví (srov. Opelík 1980, úvodní pozn.).

## **Prameny**

### *Almanach na rok 1914*

- 1913 Usp. Josef Čapek, Karel Čapek, Stanislav Hanuš, Vlastislav Hofman, Josef Kodíček, Stanislav Kostka Neumann, Arne Novák, Václav Špála, Václav Štěpán, Otakar Theer, Jan z Wojkowicz. Praha: Přehled.

### APOLLINAIRE, Guillaume

- 1913 *Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques*. Paris: Athéna.  
1974 *O novém umění*. Ed. Vladimír Diviš, Jitka Hamzová. Praha: Odeon.

### BAUDELAIRE, Charles

- 1976 „Le Peintre de la vie moderne“, in: *Curiosités esthétiques*. Grenoble: Roissard, s. 85–150.

### ČAPEK, Josef

- 1911/1912 „K Ernstově novele“, *Umělecký měsíčník* 1, č. 4, s. 112–113.  
1911/1912a „Postavení futuristů v dnešním umění“, *Umělecký měsíčník* 1, č. 6, s. 174–178.  
1912 „Nové umění“, *Lidové noviny* 20, č. 51, s. 1–2 a č. 64, s. 1.  
1913 „Tvořivá povaha moderní doby“, *Volné směry* 17, č. 4/5, s. 112–123.  
1913a „Guillaume Apollinaire: Les Peintres cubistes“, *Volné směry* 17, č. 4/5, s. 203–205.  
1918 „Sochařství černochoů“, *Červen* 1, č. 18, s. 251–253.  
1924 „O tradici a tvoření kolektivním“, *Přítomnost* 1, č. 36, s. 569–571.  
1924a „Čapek o Josefovi“, *Přítomnost* 1, č. 40, s. 638–639.  
1946 *Co má člověk z umění a jiné úvahy o umění. Výbor z článků z let 1911–1937*. Ed. Vlastimil Rada. Praha: Umělecká beseda.  
1957 *Krakonošova zahrada, Zářivé hlubiny a jiné prózy, Juvenilie*. Ed. Miroslav Halík. Praha: Československý spisovatel.  
1958 *Moderní výtvarný výraz*. Usp. Miroslav Halík. Praha: Československý spisovatel.  
1958a *O sobě*. Praha: Československý spisovatel.



- 1969 *Nepřicházejí vhod. Josef Čapek – Bohuslav Reynek. Dopisy, básně, překlady, prózy.* Ed. Josef Glivický, Ludvík Kundera. Brno: Blok.
- 1980 *Dvojí osud. Dopisy Josefa Čapka, které v letech 1910–1918 posílal své budoucí ženě Jarmile Pospíšilové.* Ed. Jaroslav Dostál, Jiří Opelík, Jaroslav Slavík. Praha: Odeon.
- 1982 *Ze společné tvorby (Krakonošova zahrada, Zářivé hlubiny a jiné prózy, Lásky hra osudná, Ze života hmyzu, Adam stvořitel).* Ed. Emanuel Macek. Praha: Československý spisovatel.
- 1997 *Umělý člověk.* Praha: Dauphin.
- 2005 *Lelio, Pro delfína, Stín kapradiny, Kulhavý poutník.* Ed. Jana Papcunová. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- 2008 *Publicistika 1 (sloupky, entrefilet, fejetony, črty aj.).* Ed. Jiří Opelík. Praha: Triáda.
- 2009 *Knihy o umění (Nejskromnější umění, Diletantská povídka, Málo o mnohém, Umění přírodních národů).* Ed. Luboš Merhaut. Praha: Triáda.
- 2010 *Beletrie 2 (Kulhavý poutník, Psáno do mraků, Básně z koncentračního tábora).* Ed. Jiří Opelík. Praha: Triáda.
- 2011 *Beletrie 1 (Živý plamen, Tři prózy, Podzim 1914, Chlapec, Lelio, Lakomec, Moc pověry, Gassirova loutna, Země mnoha jmen, Pro delfína, Stín kapradiny).* Ed. Daniel Vojtěch. Praha: Triáda.

#### ČAPEK, Karel

- 1911/1912 „Úvaha korektivní“, *Umělecký měsíčník* 1, č. 6, s. 179–181.
- 1984 *O umění a kultuře I.* Ed. Emanuel Macek, Miloš Pohorský, Zina Trochová. Praha: Československý spisovatel.
- 1995 *O umění a kultuře; Od člověka k člověku (Dodatky).* Ed. Emanuel Macek, Zina Trochová. Praha: Český spisovatel.

#### ČAPKOVÁ, Helena

- 1966 *Moji milí bratři.* Praha: Československý spisovatel.

#### ČAPKOVÁ, Jarmila

- 1998 *Vzpomínky.* Ed. Jaroslav Dostál, Jiří Opelík. Praha: Torst.

ERNST, Paul

1911/1912 „Vězeň“, *Umělecký měsíčník* 1, č. 4, s. 99–101.

*Filosofie Henri Bergsona.*

2003 Usp. Jakub Čapek. Praha: Oikoymenh.

KOŽELUHOVÁ, Helena

1995 *Čapci očima rodiny*. Praha: B. Just.

LANGER, František

2003 *Byli a bylo*. Ed. Jiří Holý. Praha: Akropolis.

LOOS, Adolf

2001 *Řeči do prázdna*. Usp. Bohumil Markalous. Kutná Hora: Tichá Byzanc.

ŠALDA, František Xaver

1949 „Syntetism v novém umění“, in: *Kritické projevy* 1. Ed. Jiří Pistorius. Praha: Melantrich, s. 11–54.

1950 „Česká moderna“, in: *Kritické projevy* 2. Ed. Felix Vodička. Praha: Melantrich, s. 361–363.

1950a „Renesance – čeho?“, in: *Kritické projevy* 3. Ed. Karel Dvořák. Praha: Melantrich, s. 419–432.

1950b „Renesanční sen“, in: *Kritické projevy* 3. Ed. Karel Dvořák. Praha: Melantrich, s. 462–466.

1954 „Novoklasicism“, in: *Kritické projevy* 9. Ed. Rudolf Havel, Ludmila Lantová. Praha: Československý spisovatel, s. 15–28.

1973 *Boje o zítřek. Duše a dílo*. Praha: Melantrich.

## Literatura

*Avantgarda známá a neznámá I (Od proletářského umění k poetismu 1919–1924)*

1971 Ed. Štěpán Vlašín. Praha: Svoboda.

BACHELARD, Gaston

1949 *La Psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard.

1961 *La Flamme d'une chandelle*. Paris: P. U. F.

1994 *Psychoanalýza ohně*. Praha: Mladá fronta.

1997 *Plamen svíce*. Praha: Dauphin.

BENJAMIN, Walter

1979 „Paříž, hlavní město devatenáctého století“, in: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, s. 67–78.

BERACKOVÁ, Dáša

2010 *Zapletení do světa. K podobám rané avantgardy*. Příbram: Pistorius & Olšanská.

BURIÁNEK, František

1988 *Karel Čapek*. Praha: Československý spisovatel.

*Česká literatura na předělu století*

2001 Petr Čornej a kol. Jinočany: Nakladatelství H & H.

*Česká literatura od počátků k dnešku*

2006 Jan Lehár, Alexandr Stich, Jaroslava Janáčková, Jiří Holý. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.

*Dějiny české literatury IV (Literatura od konce 19. století do roku 1945)*

1995 Ed. Zdeněk Pešat, Eva Strohsová. Praha: Victoria Publishing.

*Dějiny nové moderny (Česká literatura v letech 1905–1923)*

2010 Vladimír Papoušek a kol. Praha: Academia.

DUFKOVÁ, Mariana

2010 *Josef Čapek a Francie*. Praha: FF UK [diplomová práce].

*Edvard Munch a české umění. Obrazy a grafika ze sbírek Muzea E. Muncha v Oslo – Katalog výstavy*

1982 Praha: Národní galerie.

*Expresionismus a české umění (1905–1927)*

1994 Usp. Michal Bregant, Alena Pomajzlová. Praha: Národní galerie.

FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ, Ingeborg

2000 *Expresionismus*. Olomouc: Votobia.

GANTEFÜHRER-TRIEROVÁ, Anne

2005 *Kubismus*. Praha: Slovart.

GOSZCZYŃSKA, Joanna

2004 „Expresionismus v české literatuře na začátku 20. století“, *Česká literatura* 52, č. 1, s. 82–89.

GREBENÍČKOVÁ, Růžena

1995 „Český expresionismus a vedení dramatického dialogu“, in: *Literatura a fiktivní světy I*. Ed. Michael Špirit. Praha: Český spisovatel, s. 291–307.

HAMAN, Aleš

2006 „Čapkové a expresionismus“, in: *Hledání expresionistických poetik*. České Budějovice: FF JU, s. 167–174.

HOLÝ, Jiří

2006 „Josef Čapek, avantgarda a kontexty expresionismu“, in: *Hledání expresionistických poetik*. České Budějovice: FF JU, s. 175–182.

CHALUPECKÝ, Jindřich

1992 *Expresionisté*. Praha: Torst.

JELÍNKOVÁ, Eva

2010 *Echa expresionismu. Recepce německého literárního hnutí v české avantgardě (1910–1930)*. Praha: FF UK.

KOŽMÍN, Zdeněk

1989 *Zvětšeniny ze stylu bratří Čapků*. Brno: Blok.

KUČEROVÁ, Hana

2011 *Základní problémy vývoje českého expresionismu (Programová východiska a tvůrčí praxe Literární skupiny)*. Ústí nad Orlicí: Oftis.

KUNDERA, Ludvík

1969 *Haló, je tady vichr – vichřice! (Expresionismus)*. Praha: Československý spisovatel, s. 5–29.

1983 *Dada*. Praha: Jazzová sekce.

LAHODA, Vojtěch

1996 *Český kubismus*. Praha: Brána.

2007 *Emil Filla*. Praha: Academia.

LANTOVÁ, Ludmila

1963 *Nové postavení a rysy literární kritiky devadesátých let*. Praha: ÚČL.

1969 *Hledání hodnot: o literární kritice devadesátých let*. Praha: Academia.

LAMAČ, Miroslav

1963 *Edvard Munch*. Praha: SNKLU.

1988 *Osmá a Skupina výtvarných umělců (1907–1917)*. Praha: Odeon.

*Lexikon české literatury (1–4)*

1985–2008 Ed. Vladimír Forst, Jiří Opelík, Luboš Merhaut. Praha: Academia.

*Lexikon teorie literatury a kultury*

2006 Ed. Ansgar Nünning, Jiří Holý, Jiří Trávníček. Brno: Host.

MÁLEK, Petr

2008 *Melancholie moderny*. Praha: Dauphin.

MALEVIČ, Oleg

1999 *Bratři Čapkové*. Praha: Ivo Železný.

MAREŠ, Petr

1989 *Styl, text, smysl. O slovesném díle Josefa Čapka*. Praha: UK.

1995 *Publicistika Josefa Čapka*. Praha: UK.

MASARYK, Tomáš Garrigue

2000 *Česká otázka. Naše nynější krize. Jan Hus*. Praha: MÚ AV ČR.

MERHAUT, Luboš

1994 *Cesty stylizace*. Praha: ÚČL AV ČR.

MÍČKO, Miroslav

1969 *Expresionismus*. Praha: Obelisk.

MOURKOVÁ, Jarmila

1988 *Buřiči a občané*. Praha: Československý spisovatel.

MRÁZ, Bohumír

1987 *Josef Čapek*. Praha: Horizont.

NEZVAL, Vítězslav

1937 *Josef Čapek. Postavy a dílo.* Praha: Fr. Borový.

1969 *Moderní básnické směry.* Praha: Československý spisovatel.

OPELÍK, Jiří

1980 *Josef Čapek.* Praha: Melantrich.

2012 „Josef Čapek, Karel Čapek“, in: *Klubko Ariadnino. Postoj filologického podnětu literární vědě.* Ed. Daniel Vojtěch. Praha: FF UK [v tisku].

PADRTA, Jiří; LAMAČ, Miroslav

1992 *Osma a Skupina výtvarných umělců (1907–1917). Teorie, kritika, polemika.* Praha: Odeon.

PAPOUŠEK, Vladimír

2007 *Gravitate avantgard. Imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století.* Praha: Akropolis.

PATOČKA, Jan

1964 „Kulhavý poutník Josef Čapek“, *Tvář* 1, č. 9/10, s. 9–16.

PEČINKOVÁ, Pavla

1995 *Josef Čapek.* Praha: Svoboda.

2009 *Josef Čapek (Katalog k výstavě Josef Čapek konané v Jízdárně Pražského hradu ve dnech 7. 10. 2009–17. 1. 2010).* Praha: Galerie Zdeněk Sklenář.

PEČÍRKA, Jaromír

1961 *Josef Čapek.* Praha: SNKLHU.

PRAHL, Roman; BYDŽOVSKÁ, Lenka

1993 *Volné směry. Časopis pražské secese a moderny.* Praha: Torst.

POMAJZLOVÁ, Alena

2010 *Viděti knihu / Knižní grafika Josefa Čapka.* Praha: Kant.

SLAVÍK, Jaroslav

1987 *Josef Čapek*. Bratislava: Tatran.

SLAVÍK, Jaroslav; OPELÍK, Jiří

1996 *Josef Čapek*. Praha: Torst.

*Slovník českých spisovatelů*

2005 Red. Věra Menclová, Bohumil Svozil, Václav Vaněk. Praha: Libri.

*Slovník literárních směrů a skupin*

1983 Red. Štěpán Vlašín. Praha: Panorama.

*Slovník literární teorie*

1984 Red. Štěpán Vlašín. Praha: Československý spisovatel.

STROHSOVÁ, Eva

1963 *Zrození moderny*. Praha: Československý spisovatel.

STROMŠÍK, Jiří

2002 „Recepce evropské moderny v české avantgardě“, *Svět literatury*, č. 23/24, s. 19–59.

ŠTĚDROŇOVÁ, Eva

2006 „Kuboexpresionistické prózy Františka Langera“, in: *Hledání expresionistických poetik*, s. 183–188.

TICHÝ, Martin

2009 *Kritické dílo čapkovské generace*. Opava: Slezská univerzita v Opavě.

URBAN, Otto

1995 „Modernizace a moderna na konci století“, in: *Moderní revue (1894–1925)*. Ed. Luboš Merhaut, Otto M. Urban. Praha: Torst, s. 24–38.



URBAN, Otto M.

- 2006 „Ráj bolesti“, in: *Edvard Munch: Být sám (obrazy – deníky – ohlasy)*. Praha: Arbor vitae, s. 12–48.
- 2006a „Vzácná radost násilníka snu, respektive upíří zjev na gumových kolách. Edvard Munch a české umění“, in: *Edvard Munch: Být sám (obrazy – deníky – ohlasy)*. Praha: Arbor vitae, s. 194–215.

VINEY, Deryck E.

- 1950 *Josef Čapek, jeho život a literární dílo*. Praha: FF UK [disertační práce].

VÍZDALOVÁ, Ivana

- 1988 „Expresionismus a jeho projevy v české literatuře do konce první světové války“, *Česká literatura* 36, č. 4, s. 340–350.

VLČEK, Tomáš

- 1986 *Praha 1900*. Praha: Panorama.

VOJTĚCH, Daniel

- 1999 „Život – styl – řád. K problémům české literární kritiky na přelomu století“, in: *Symbolizmus v kontextoch a súvislostiach*. Bratislava: Ústav svetovej literatury SAV, s. 217–222.
- 2006 „Ještě jednou k otázce ‚podstatné duchové proměny doby‘ v čase rozpadu včerejšího světa. Příspěvek k tématu střední Evropy z hlediska dějin české literatury čili O kontextu“, *Slovo a smysl* 3, č. 6, s. 142–162.
- 2008 *Vášeň a ideál. Na křižovatkách moderny*. Praha: Academia.

WITTLICH, Petr

- 1982 *Česká secese*. Praha: Odeon.
- 1985 *Edvard Munch*. Praha: Odeon.
- 1987 *Umění a život – doba secese*. Praha: Artia.