

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

## **Bakalářská práce**

Babeta Jílková

### **Motivy ve vybraných poetistických prózách Karla Schulze, Vladislava Vančury a Karla Konráda**

The Motifs in Selected Poetistic Works by Karel Schulz, Vladislav Vančura  
and Karel Konrád

Praha 2014

Vedoucí práce: doc. PhDr. Jan Wiendl, Ph.D.

Na tomto místě bych ráda poděkovala doc. PhDr. Janu Wiendlovi, PhD., za vedení mé bakalářské práce a za jeho cenné rady a připomínky.

**Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou 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 15. července 2014

.....

Jméno a příjmení

**Klíčová slova:**

poetismus, Karel Teige, Karel Konrád, Vladislav Vančura, Karel Schulz, Vítězslav Nezval, poetistická próza, avantgarda, Devětsil

**Key words:**

poetistic art, Karel Teige, Karel Konrád, Vladislav Vančura, Karel Schulz, Vítězslav Nezval, poetistic works, avantgarde, Devětsil

**Abstrakt:**

Tato práce se zabývá porovnáním motivů tří poetistických próz. Ke srovnání byly vybrány prózy *Dáma u vodotrysku* Karla Schulze, *Rinaldino* Karla Konráda a *Dlouhý, Široký, Bystrozraký* Vladislava Vančury. Práce porovnává nejen zpracování společných témat a motivů, ale zaměřuje se také na typické rysy jednotlivých děl a osobitý styl a přístup jednotlivých autorů v kontextu konceptu poetismu, jak byl vymezen v programových statích Karla Teiga a ostatních členů U. S. Devětsil. Práce dospívá k tomu, co je pro poetistickou tvorbu typické a ukazuje, proč i přes mnohé rozdíly jednotlivé prózy řadíme ke stejnému uměleckému směru.

**Abstract:**

The aim of this thesis is to compare motifs in three Poetistic works. The selected works were *Dáma u vodotrysku* by Karel Schulz, *Rinaldino* by Karel Konrád, and *Dlouhý, Široký, Bystrozraký* by Vladislav Vančura. Besides comparison of selected works, the thesis also describes typical characteristics of each work, and the personal style and attitude of each author in relation to programme concepts of the Poetistic art written by Karel Teige and other members of U. S. Devětsil. The work concludes to typical characteristics of Poetistics art and explains why we can classify selected works as Poetistic although there are many differences between them.

# OBSAH

1 Úvod.....	7
1.1 Nové umění 20. století; Poetismus a poetistická próza .....	7
2 Karel Schulz .....	13
2.1 Období poetismu v Schulzově tvorbě.....	13
2.2 Dáma u vodotrysku .....	15
2.2.1 Motivy.....	17
3 Vladislav Vančura.....	21
3.1 Vančurova raná tvorba 20. let .....	21
3.2 Dlouhý, Široký, Bystrozraký .....	23
3.2.1 Motivy.....	26
4 Karel Konrád .....	29
4.1 Konrádova poetistická tvorba .....	29
4.2 Rinaldino .....	31
4.2.1 Motivy.....	33
5 Motivy ve vybraných poetistických prózách v souvislosti s teoretickým konceptem poetismu ...	37
6 Závěr .....	40
7 Literatura .....	42

# 1 ÚVOD

## 1.1 NOVÉ UMĚNÍ 20. STOLETÍ; POETISMUS A POETISTICKÁ PRÓZA

„Nepochopit poetismu znamená nepochopit života!“<sup>1</sup> píše Karel Teige ve své programové stati *Poetismus* z roku 1924, kterou uveřejnil na stránkách červencového čísla časopisu *Host*. Tento citát věrně vystihuje koncepci nového umění, kterou se Teige se svými přáteli z uměleckého svazu Devětsil snažil vytvořit.

Koncept poetismu vycházel z dřívějšího programu proletářského umění – oba směry spolu velmi úzce souvisely a tvořily ideologickou a uměleckou základnu uměleckého svazu Devětsil. Teoretikem nového umění se stal Karel Teige, jehož koncepty vycházely z marxisticko-leninské orientace. Devětsil se už od počátku velmi vymezoval vůči symbolistně-dekadentní estetice a s ní souvisejícím lartpouarlartismem, ale zároveň i vůči soudobým meziválečným avantgardám, jako byly kubismus, futurismus, expresionismus nebo dadaismus, a to proto, že dosavadní formy tradičních uměleckých směrů byly spojeny s určitým překonaným typem společenského uspořádání.<sup>2</sup>

I přesto, že se umění Devětsilu vyhraňovalo vůči uměleckým konceptům *fin de siècle*, nelze popřít jistou kontinuitu, která panuje mezi symbolistně-dekadentní estetikou a avantgardním uměním 20. století. Proletářské umění a poetismus jsou součástí české avantgardy a dlouho byly považovány za její začátek, přesto sami umělci Devětsilu v čele s Karlem Teigem zdůrazňovali, že k hlavnímu zlomu v moderním umění došlo už v 90. letech 19. století. Josef Vojvodík ve své úvodní studii k *Hesláři české avantgardy* zdůrazňuje Teigeho vyjádření, že 90. léta 19. století jsou bodem zvratu v myšlenkovém a uměleckém vývoji, „v němž se poprvé konstituuje neohraničené ohnisko opozičních, obrodných a revoltních tendencí,“<sup>3</sup> a že česká avantgarda tak má svou kontinuitu díky spojení se (symbolistickou) modernou jako dlouhodobým fenoménem.

Další zlom v samotném moderním umění Teige spatřuje v 10. letech 20. století, kdy je už předpoetistickému avantgardnímu umění vlastní představa uměleckého díla jako výsledku umělcovy „ideje“, stejně jako princip autoreflexivnosti, myšlenka sebetematizace a sebekonceptualizace, jelikož umělec je sám o sobě konceptem. Protože avantgardní

---

<sup>1</sup> Teige, K.: *Poetismus* (1924), in Š. Vlašín a kol. (eds.): *Avantgarda známá a neznámá, Svazek I*. Praha: Svoboda 1971, s. 560.

<sup>2</sup> Wiendl, J.: *Rád nového života a tvorby*, in J. Vojvodík – J. Wiendl (eds.): *Heslář české avantgardy*. Praha: FF UK/Togga 2011, s. 298.

<sup>3</sup> Vojvodík, J.: *Česká avantgarda: vývoj, skupiny, proměny, teorie, programy, umělecké postupy*, in J. Vojvodík – J. Wiendl (eds.): *Heslář české avantgardy*. Praha: FF UK/Togga 2011, s. 25.

směry 20. století se rozvíjely a vznikaly v napětí mezi vědou, politikou a uměním, měla avantgarda jako celek společné obecné základní aspekty, ačkoliv jednotlivé směry se svými koncepty mezi sebou lišily. Těmito základními aspekty bylo propojení umění a života, nahrazení principu imaginace principem reprezentace, umění bylo zvědečťováno (do té doby nevšedním způsobem) a teoretizováno, propojovala se jednotlivá umělecká média. Prostor moderny vytvářel dvě základní tendence: na jedné straně racionální konstrukci řádu, která byla postavena na sociálně-technickém vzestupu a jeho normách, na straně druhé to byla tendence k vytváření abstraktní skutečnosti prostřednictvím estetické suverenity a autonomie uměleckého tvoření. Hravé kouzlo dálek a exotismu, sny o dalekých plavbách, o létání, které sdílela futuristicko-konstruktivistická i poetistická avantgarda, byly možnou odpovědí na ztrátu orientace člověka ve světě po 1. světové válce, reakce na jeho decentralizaci a vědomí „metafyzického vyhnance“.<sup>4</sup>

Devětsilovská estetika byla ve 20. letech vyhraňována v různých manifestech, statích, polemikách a diskuzích na stránkách soudobých časopisů, jako byl *Host*, *Pásmo*, aj. Proletářské umění směřovalo od dřívější estetické a umělecké výlučnosti a individuality ke kolektivnímu a tendenčnímu pojetí doplněného revolučností a angažovaností, jak to ostatně definoval i Jiří Wolker ve své přednášce *Proletářské umění*, uveřejněné v roce 1922 ve *Varu*. Klíčová je pro proletářské umění revolučnost nikoliv politická, ale revolučnost ve smyslu revoluce, která proběhne na poli uměleckém. Jedná se o přerod či odmítnutí starých uměleckých forem a nastolení „nového umění, řádu“. Vedle revolučnosti jsou primárními rysy proletářského umění i optimismus, kolektivismus a tendenčnost, ideálem je splynutí umění a životní praxe. Nové umění, proletářské umění mělo být srozumitelné dělníkovi, umělci si měli všimnout a nadchnout se pro prosté věci, které jsou blízké všem.<sup>5</sup>

Do konceptu proletářského umění však záhy začaly pronikat tendence, které předznamenávaly poetismus – už v roce 1922 Teige publikuje stať *Umění dnes a zítra* v *Revolučním sborníku Devětsil*, ve které se objevují první náznaky změny v koncepci nového umění. Nemění se pojetí revolučnosti, ale probíhá změna v pojetí toho, co to znamená tendenční umění: „Tendenci v umění Teige nerozumí již kvalitu noetickou, zprostředkující, nýbrž tvrdí, že je dána jeho účelností, jinými slovy funkčností.“<sup>6</sup> Tím nemá

---

<sup>4</sup> Tamtéž, s. 24–27.

<sup>5</sup> Wiendl, J., cit. d. (pozn. č. 2), s. 290.

<sup>6</sup> Tamtéž, s. 293.



na myslí deklaraci lartpourlartismu, ale naopak vyjádření svobodné umělecké tvorby, která působí pomocí různých médií.<sup>7</sup>

Prvním manifestem poetismu je stat' s názvem *Poetismus*, kterou napsal Teige v roce 1924 a formuloval v něm základní směřování nového uměleckého směru. V *Manifestu poetismu* z roku 1928 pak tento koncept zpětně shrnuje a hodnotí jeho dosavadní směřování. Poetismus je podle Teiga umění, které přestalo být uměním, je „ležerní, dovádivé, fantaskní, hravé, neheroické a milostné“<sup>8</sup>, odpoutává se od dosavadních tradic a přijímá naopak nové myšlenky, experimentuje a „jeho způsoby jsou tak vlídné, zdroje bohaté a nepřeborné jako život sám.“<sup>9</sup> Reaguje na ideologickou poezii, vymezuje se vůči ní, odmítá „romantické estétství a tradicionalismus“, opouští dosavadní umělecké útvary. Požaduje kázeň celku, ale zároveň chce svobodu individua. Bází poetismu je konstruktivismus, který vyzdvihuje estetiku stroje a konstrukce, je racionální složkou nového umění a doplňuje ho, protože i racionální a pracující občan „chce žít jako osoba, jako básník.“<sup>10</sup> To naplňuje klíčovou marxistickou tezi o dialektickém vztahu společenského bytí jako základny a společenského vědomí jako nadstavby. Tento vztah je rozhodujícím faktorem pro uspořádání moderní společnosti.<sup>11</sup>

Poetismus neměl být světovým názorem – postrádal filozofickou orientaci. Teige nechtěl, aby dílo bylo ovlivňováno politickou ideologií, ačkoliv umělci z Devětsilu vyznávali marxismus. Koncept poetismu neměl žádné formální umělecké zásady *jak tvořit*, měl být pouze hrou krásných slov, představ a obrazů, a proto nebyl *ismem* v dosavadně chápaném smyslu slova – nepřinášel ani žádnou estetiku či morálku: „Poetismus ani konstruktivismus nesluší se chápat jinak než jako označení metody, názoru, vyznání, jako prosté pojmenování [...]. Poetismus není umění, tj. není umění v dosavadním romantickém smyslu slova.“<sup>12</sup> Teige vidí možnosti nového umění nejen v obrazech a básních, ale i v kině, jehož perspektiva a rychlé střihy jsou vzorem pro telegrafickou stručnost, lyričnost, kolektivitu, aktivitu a energii, které mají nahradit dřívější psychologizování v literární tvorbě. Inspiraci hledá především v samotném životě. „A tak vznikly obrazové básně, básnické hádanky a anekdoty, lyrické filmy,“<sup>13</sup> píše Teige ve své stati. Literární díla měla ztělesňovat poetismus jak svým obsahem, tak i svou formální úpravou – důležitá byla

---

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 296.

<sup>8</sup> Teige, K., cit. d. (pozn. č. 1), s. 554.

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 554.

<sup>10</sup> Tamtéž, s. 556.

<sup>11</sup> Wiendl, J., cit. d. (pozn. č. 2), s. 297.

<sup>12</sup> Teige, K., cit. d. (pozn. č. 1), s. 559.

<sup>13</sup> Tamtéž, s. 561.

typografická úprava, jak můžeme vidět v *Pantomimě* (1924) Vítězslava Nezvala nebo *Na vlnách TSF* (1925) Jaroslava Seiferta.

V umělecké tvorbě členů Devětsilu se kolem roku 1923 ještě před prvním programovým prohlášením poetismu začínají objevovat motivy exotiky, zaujetí funkcionalistickou estetikou strojů a hlavně smysl pro hravé přetváření světa.<sup>14</sup> „Po idealizovaných proletářích, barikádách a rudých praporech přišla doba a móda ‚svobodného žongléřství‘ [...].“<sup>15</sup> Poezie měla moc a schopnost vynalézat barvu samohlásek, vymýšlet nové světy, systém básně se otevíral po vzoru Apollinairova pásma s polytematickou kompozicí. Základy Teigeho konceptu synestetické poezie souvisí s rozvíjením principu simultaneity při vnímání jednotlivých uměleckých způsobů, podněcující aktivní spolupráci všech smyslů.<sup>16</sup>

Teigeho programová prohlášení poetismu platí primárně pro poezii, ale poezie je zde patrně chápána jako zástupný pojem pro literaturu zahrnující básnictví i prozaickou tvorbu, jelikož poetismus je bohatě zastoupen i prozaickými díly. Karel Schulz formuluje požadavky na poetistickou prózu ve své stati *Próza*, kterou publikoval v roce 1924 v *Pásmu*. V próze mizí hranice mezi „rytmovanou a nerytmickou řečí“, rozbíjí se konvenční literární postupy, místo románové perspektivy nastupuje perspektiva kina, děj je zatlačován do pozadí a próza je silně lyrizována. „Próza žije: senzací, žurnalismem, dobrodružností, obrázkovými časopisy, exotikou, různými zprávami, reklamními prospekty, varietními atrakcemi, plakátovou stručností, detektivkami, indiánkami, sportem, kinem, vynálezy, music-hally. Její estetika je filmová, kinoistická, proto téměř fotogenetická.“<sup>17</sup> Próza odmítá dosavadní realismus, idyličnost a sentimentálnost romantismu, individualismus, mysticismus a symbolismus, na druhé straně se otevírá žurnalistickým postupům. Inspiruje se životním humorem a dobrou náladou, odmítá dekadenci a její psychologizování a nemá morálně výchovné tendence. Krásu nehledá v klasickém umění, ale stejně tak jako poetismus básnický ji nalézá v konstrukci.

Poetistická próza ale nebyla svou formou a obsahem ničím naprosto novým, už na konci 90. let 19. století a v prvních dvou desetiletích 20. století se v próze objevovaly tendence, které se následně projevovaly i v poetistické próze. Nové dynamické vidění, jež

---

<sup>14</sup> Vučka, T.: Krása věcí nejprostších. Poetistická tvorba Karla Schulze, in K. Schulz: *Sever Jih Západ Východ – Dáma u vodotrysku*. Praha: Malvern 2012, s. 214.

<sup>15</sup> Teige, K.: Manifest poetismu (1928), in Š. Vlašín a kol. (eds.): *Avantgarda známá a neznámá, Svazek II*. Praha: Svoboda 1972, s. 560.

<sup>16</sup> Wiendl, J., cit. d. (pozn. č. 2), s. 299.

<sup>17</sup> Schulz, K.: *Próza* (1924), in Š. Vlašín a kol. (eds.): *Avantgarda známá a neznámá, Svazek I*. Praha: Svoboda 1971, s. 526.

se zbavuje epické dějovosti a realističnosti, se objevuje už u Fráni Šrámka, Viktora Dyka, Jiřího Mahena a Jakuba Demla.<sup>18</sup> Mezi autory poetistické prózy neřadíme pouze Vladislava Vančuru, Karla Schulze a Karla Konráda, jejichž dílům se bude tato práce věnovat, ale i mnoho dalších – v duchu poetismu psali své prózy i Adolf Hoffmeister, Jiří Mařánek, Jaroslav Jan Paulík, Vítězslav Nezval aj.

Vančura klade vedle sebe reálné, snové i fantazijní oblasti, prolíná patos s humorem a různé žánrové prvky, tíhne k předmětnosti a konkrétnosti a především k životní plnosti a velmi se přibližuje k poetismu už ve svých prvních prózách v *Amazonském proudu* (1923). Jeho druhá kniha *Dlouhý, Široký, Bystrozraký* (1924) více tíhne k epice a už se v ní objevují motivy exotiky a fantazijní grotesky.<sup>19</sup> Exotikou, dálkami a dobrodružstvím se inspiruje i Karel Schulz v souboru črt a próz *Sever Jih Západ Východ*, v románu *Dáma u vodotrysku* nachází inspiraci ve fantazii snu. Grotesku v poetistickém pojetí můžeme najít i v díle Jiřího Mařánka, který se inspiruje americkými filmovými groteskami, detektivkami a dobrodružnými filmy, na jejichž základě fabuluje své fantastické příběhy.<sup>20</sup> Karel Konrád uplatňuje prostředky poetistické lyriky v souboru prozaických črt *Robinsonáda* (1926) a v rozsáhlejších prózách *Rinaldino* (1927) a *Dinah* (1928). Vnější dějovou linii nahrazuje pásmem představ a asociací, vzpomínek a zážitků.<sup>21</sup> Paulík se ve své *Arizoně* (1928) inspiroval trampingem a dobovým filmem, jak lze poznat z kaleidoskopické kompozice zdánlivě nesouvislých scén.<sup>22</sup> K dadaismu se svou tvorbou 20. let přibližuje Adolf Hoffmeister, který spojuje poetistickou hravost, dadaistické veselí a zároveň satirický podtón ve svých prózách *Podmořské hvězdy* (1922) a *Obratník Kozorooha* (1926).

Výčet děl ani autorů, kteří tvořili v poetistickém duchu, není úplný a není ani cílem této práce je všechny vyjmenovat a popsat. Práce se zaměří na tři poetistické prózy, na Schulzovu *Dámu u vodotrysku*, Konrádovu *Robinsonádu* a Vančurovu krátkou prózu *Dlouhý, Široký, Bystrozraký*, jejichž zpracování, zásadní motivy a témata budou v práci zanalyzovány a následně vzájemně porovnány v rámci konceptu poetismu tak, jak ho vymezil svým programem především Karel Teige. Jedná se o tři prózy, které jsou stylově heterogenní, ale přesto všechny náleží jednomu uměleckému konceptu. Práce shrne, které motivy a stylové postupy se uplatňují napříč všemi třemi prózami, a tudíž je možno určit je

---

<sup>18</sup> Holý, J.: Komentář, in J. Holý (ed.): Poetistická próza. Praha: NLN 2002, s. 579.

<sup>19</sup> Strohsová, E.: Česká literatura v letech 1918–1929, in P. Blažiček a kol: *Dějiny české literatury 4*. Praha: Victoria publishing a. s. 1995, s. 234.

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 235.

<sup>21</sup> Tamtéž, s. 235.

<sup>22</sup> Holý, J., cit. d. (pozn. č. 18), s. 611.

jako typické pro poetistickou tvorbu, a které se naopak odlišují a autoři jimi už směřují za hranice poetismu.

## 2 KAREL SCHULZ

### 2.1 OBDOBÍ POETISMU V SCHULZOVĚ TVORBĚ

Karel Schulz ve 20. letech 20. století vstoupil do uměleckého svazu Devětsil, ve kterém se zapojil do tvorby konceptu proletářského umění a avantgardního poetismu. Schulz nebyl čelním autorem poetistické prózy, stál spíše mimo její hlavní proud. Nejspíše proto byla z jeho tvorby největší pozornost věnována jeho nedokončenému pozdějšímu románu *Kámen a bolest* (1942), který byl po jeho smrti soustavně vydáván, zatímco Schulzovy ostatní texty, vytvořené v duchu poetismu a žánrově velmi bohaté, zůstaly po dosti dlouhou dobu v pozadí. Jeho tvorba z 20. let zůstala naprosto zapomenuta a opakované pozornosti se jí dostalo znovu až v posledních letech.<sup>23</sup> Schulz přispíval i do několika periodik, ve kterých publikoval jak své básně, tak i teoretické statě. Jednou z nich byla stať *Próza*, kterou publikoval v roce 1924 v *Pásmu*, další byla *Poetika*, již uveřejnil v *Sršatci už* v roce 1923.

Schulzovu prozaickou tvorbu 20. let silně ovlivňovalo jeho členství v U. S. Devětsil, program proletářského umění a později i principy poetistické avantgardy. Projevilo se to už v jeho básnických prvotinách a románovém debutu *Tegmaiertovy železárny* (1922), který byl koncipován jako dělnický román a vznikl z programní snahy vytvořit takový typ proletářské literatury, který by charakterizoval myšlenkovou platformu raného Devětsilu.<sup>24</sup> Těžiště Schulzovy tvorby ale leželo především v poetismu, k proletářskému umění se přihlásil právě jen *Tegmaiertovými železárnami*. Ačkoliv se Schulz držel uměleckého programu Devětsilu, současně se od jeho koncepce často odkláněl, a to směrem, kterému se sám snažil vyhnout. Ve své stati *Próza* píše, že v próze je nutno vymýtit psychologizování, ale přesto se psychologizaci ve své tvorbě nedokáže vyhnout kvůli svému zájmu o psychiatrii – kontury psychologizování můžeme nalézt už v *Tegmaiertových železárnách* i v jeho další próze *Sever Jih Západ Východ*. Schulz i přes své programové vyjádření ve stati *Próza* vždy směřoval i k jiným uměleckým vyjádřením, než jaké mu poskytovala a nabízela raná avantgarda, která mu mnohem více sloužila jako základna pro vlastní literární experimentování. Schulz se spíše stranil kolektivní práci, která byla pro Devětsil typickou, a raději tvořil individuálně a v soukromí, byl autorem

---

<sup>23</sup> Druhé vydání próz *Sever Jih Západ Východ* a *Dámy u vodotrysku* nakladatelstvím Malvern v roce 2012.

<sup>24</sup> Křivánek, V.: Poetistická tvorba Karla Schulze, in kol. autorů: „*Ale mne tato doba bolí...*“ *Karel Schulz básník, prozaik a novinář. K 100. výročí narození*. Praha: Památník národního písemnictví 31, 1999, s. 9.

„ponořeným do vlastní fantasknosti.“<sup>25</sup> Svou tvorbou se od programu Devětsilu postupně velmi vzdaloval, nicméně toto oddálení nevedlo k negaci avantgardní estetiky, ale naopak k jejímu prohloubení a obohacení – jeho zaujetí pro teze raného Devětsilu brzy vystřídala potřeba nového způsobu vyjádření a nutnost „pohybu mimo stanovené hranice.“<sup>26</sup>

V roce 1922 vychází v *Revolučním sborníku Devětsil* jeho *Báseň na zeměkouli*, která předznamenává posun od tezovosti proletářského umění k poetice poetistického lyrismu. Schulz se zde ještě úplně nevzdává ideologicky zabarvených vizí, ale zároveň už do básně vkládá prvky fantasknosti, rodí se zde jeho „umělecký výraz vyrůstající z bohatého významového a obrazového převrstvování a proměňování výchozího motivu.“<sup>27</sup> Výchozí motiv zde uvolňuje proud asociací, ze kterých pak vznikají nové konotace a významy, což můžeme později sledovat i u *Dámy u vodotrysku*.

V dalším roce vychází Schulzův soubor lyrických próz a básní *Sever Jih Západ Východ* (1923), kterým se Schulz už zcela hlásí k poetismu. Ideologický podtón podstupuje tvůrčí individualitě a uvolněnosti. Využívá zde hojně poetiku stříhových záběrů převzatou z filmu, ve větší šíři se objevuje asociativní rozvolnění, vyzdvihuje exotické motivy a zdůrazňuje smyslové vjemy. Soubor je žánrově pestrý, obsahuje prózy používající tradiční postupy balady, ale i prózy, které se inspiroují v dobrodružném nebo detektivním románu, a lyrické „básně-momentky“.<sup>28</sup>

V roce 1923 však došlo k rozepři mezi Schulzem a ostatními členy Devětsilu, která vyústila Schulzovým odchodem z uměleckého svazu. Spor podnítil Vančura, když Schulze obvinil z plagiátorství – považoval povídku *Hugesův ústav* za kopii Stevensonova *Klubu sebevrahů*. Schulz se posléze rozchází i se Seifertem a naznačuje, že za celým sporem stojí spíše osobní neshody než otázka umělecké původnosti jeho povídky. Proto nakonec úplně opouští pražský Devětsil a přechází do brněnského Devětsilu, kde nachází východisko a zůstává v něm až do roku 1926, kdy vychází jeho poetistická próza *Dáma u vodotrysku*. Zároveň je to rok Schulzovy katolické konverze, se kterým přichází naprostý zvrát v jeho tvorbě.

O rok později Schulz uveřejňuje ve *Tvaru* povídku *Pavouk*, napsanou s výraznou expresionistickou dikcí, a v *Rozmachu* publikuje *Legendu o svaté Voršile*, která

---

<sup>25</sup> Vučka, T., cit. d. (pozn. č. 14), s. 198.

<sup>26</sup> Vučka, T.: *Karel Schulz mezi barokem a avantgardou. Proměny uměleckého výrazu Karla Schulze v kontextu poetismu a katolické literatury*. Praha: FF UK 2010, s. 16.

<sup>27</sup> Vučka, T., cit. d. (pozn. č. 14), s. 198–199.

<sup>28</sup> Křivánek, V., cit. d. (pozn. č. 24), s. 9–10.

předznamenává jeho obrat ke křesťanským motivům.<sup>29</sup> V roce 1928 Schulz píše ještě text k pantomimě *Skleněná panna*, která svou obrazností, fantaskním vypodobněním postav a „snovým rozvíjením narativu“<sup>30</sup> připomíná *Dámu u vodotrysku*, ale tím definitivně končí jeho tvorba v rámci poetistických tezí uměleckého svazu Devětsil a Schulz se na několik let se svou tvorbou odmlčuje.

## 2.2 DÁMA U VODOTRYSKU

I přes odchod z pražské větve Devětsilu Schulz pokračuje v tvorbě v duchu poetismu. Jeho další prózou je už výše zmiňovaná *Dáma u vodotrysku* (1926). V této próze už naprosto ustupuje proletářská ideologie a zůstává pouze hra s uvolněnou asociativností a představivostí. Obrazy a motivy se tu vzájemně prolínají a přeskupují, děj je zatlačován do pozadí a rozpadá se do epizod, které jsou fragmentární, nedořečené, volně propojované v ucelenější dějová pásma, jež jsou složena ze setkání postav, dialogů, ale i náhod a nelogičnosti.<sup>31</sup> Text se mnohými prvky oddaluje z rámce poetismu i technice kinematografie, kterou Schulz hojně využíval v předchozí próze *Sever Jih Západ Východ*.

*Dáma u vodotrysku* je projevem vrcholného poetismu svou odpoutanou obrazností, ale zároveň už směřuje k technice automatického psaní, která je typická pro surrealismus, „míří jednoznačně od vnějšího světa jevového do světa vnitřního a surreálního, napájí se z podvědomých zdrojů lidské psychiky a je povahy psychoanalytické a introspektivní.“<sup>32</sup> Vnější svět tu slouží pouze jako „rezervoár motivů“,<sup>33</sup> kterými se vyplňuje prostor, v němž se odehrává roztržitý děj prózy. K surrealismu odkazuje i snaha využívat náhody a překvapující nelogičnosti „jako konstrukčního prvku literární tvorby.“<sup>34</sup> Svým důrazem na podvědomou stránku bytí, přecházením mezi snem, vzpomínkami, halucinacemi a vnitřní analýzou překračuje teze poetismu a přibližuje se k podobě surrealistického románu: „Je to próza pohybující se mezi chaosem a řádem, mezi snem a bděním, a především tím stojí na pomezí mezi poetismem a surrealismem.“<sup>35</sup> Rovina reálného děje se propojuje s rovinou snu, vnější svět splývá s vnitřním, protože hranice mezi skutečným

---

<sup>29</sup> Vučka, T., cit. d. (pozn. č. 14), s. 205.

<sup>30</sup> Tamtéž, s. 205.

<sup>31</sup> Křivánek, V., cit. d. (pozn. č. 24), s. 17.

<sup>32</sup> Tamtéž, s. 14.

<sup>33</sup> Tamtéž, s. 17.

<sup>34</sup> Tamtéž, s. 17–18.

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 17–18.

a neskutečným nejsou pevně fixovány, „nýbrž propouštějí svět snu, který se jeví podstatnějším.“<sup>36</sup>

Pro tuto prózu jsou typické popisy, jež se skládají z výčtu obrazů, ve kterých se vyskytuje minimální množství dějových sloves a naopak se v nich uplatňuje časté používání elipsy, díky které Schulz dosahuje fragmentární výstavby textu. To přispívá ke stylovému bohatství prózy, které „roste z napětí mezi mnohdy statickým vizuálním detailem a zrychlenou dynamikou životních a psychických dějů.“<sup>37</sup> Text je prostoupen pasážemi připomínající tĕkavost, zrychlenou optiku snu a techniku vnitřního monologu. Přímé řeči postav nejsou vždy systematicky odlišeny od textu vyprávění uvozovkami a text místy působí chaoticky, bez pevného řádu. Stejně působí i postavy románu – „nejstabilnější“ postavou je Petr, který prostupuje celým textem a zároveň nepodléhá změnám. Ostatní postavy s vývojem textu mizí nebo se proměňují. Například Eva, jež v průběhu vyprávění odejde a objevuje se až na konci prózy jako naprosto jiná postava s odlišnými tužbami, než jaké měla prve. Postavy se většinou objevují náhodně, nelogicky, bez větší souvislosti s hlavním příběhem a přispívají tak k rozpadu jednotného vyprávěcího ohniska na řadu samostatných epizod.<sup>38</sup> Postavy jsou spojeny s rovinou snu, která se na ně váže, má výpovědní hodnotu, určuje charakter jejich chování. Snová rovina je většinou temná, ponurá, a podtrhuje tak celou atmosféru románu.

Děj prózy je značně roztříštěný a fragmentární, jak už bylo naznačeno, přesto má vysledovatelnou příběhovou linii, která zřetelně vyvstává na povrch až po hlubší analýze motivů a syžetu. Děj se soustředí na postavu Petra, sedmnáctiletého mladíka, jeho přítele Štěpána a mladou Evu, kteří vytvářejí nevyvážený milostný trojúhelník. Petr zapříčiní, že se Štěpán zamiluje do Evy, ale ta ho odmítá. Petr si posléze uvědomí, že on sám ji miluje, ale má pocit, že vše je jeho vinou ztraceno. Štěpán se nechá naverbovat do války a umírá. Evou otřese zážitek se šíleným otcem a krvavá skvrna na zdi, jež jí připomíná dítě. Odchází od Petra po jedné noci a přeje si zůstat neplodná. Petr se zklamán potácí světem a naráží na starého astronoma posedlého pátráním po jméně pro hvězdu, kterou objevil. Petr se k jeho snaze přidává, ale hledání končí neúspěšně, jelikož se astronom utopí. Zůstanou mu po něm jen papírové hvězdy, které se nakonec rozhodne prodat obchodníku Radamantysovi, u kterého se opět setkává s Evou. Příběh se jejich setkáním završuje,

---

<sup>36</sup> Vučka, T., cit. d. (pozn. č. 14), s. 230.

<sup>37</sup> Křivánek, V., cit. d. (pozn. č. 24), s. 17.

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 17.



nicméně nedojde ke „šťastnému shledání“ – Petr vidí, že Eva už je jiná a odchází, aniž by s ní promluvil.

### 2.2.1 MOTIVY

Motivů můžeme v *Dámě u vodotrysku* nalézt mnoho, což je dáno dějem roztržštěným do mnoha obrazů, do kterých jsou vkládány další kratší děje, a jeho fragmentárností a zvýšenou imaginativností. Leitmotivem prostupujícím prózou je milostný trojúhelník mezi Evou, Petrem a Štěpánem. Jejich vztahy nejsou snadno interpretovatelné, v celé próze jsou popsány pouze útržkovitě, nedávají dohromady ucelený obraz. Milostný trojúhelník není vyvážený, vztahy uvnitř něj jsou platonické, jednosměrné. City v něm nejsou opětovány, a pokud ano, obě postavy se mívají. Láska je spojována s jejím následným popřením. Není jasné, zda Eva Petra skutečně miluje, v próze to není nikde explicitně vyjádřeno, ale může na to ukazovat několik momentů v příběhu, jako například dopis, který Eva Petrovi nikdy neposlala: „Říkala mu: ‚Mám už dlouho doma pro vás napsaný dopis.‘ Nikdy ho nedostal. Tento nedešlaný dopis byl zcela podoben jejím myšlenkám.“<sup>39</sup> Že se skutečně jedná o milostný trojúhelník, dokazují v závěru prózy karty, které Eva vykládá a které symbolizují dvě lásky a smrt.

Dalším motivem, objevujícím se v Schulzově próze, je motiv války. Prózu tak můžeme zasadit do konkrétního období, kdy se její děj odehrává, a tím je pravděpodobně období 1. světové války. Časové a prostorové ohraničení není pro vývoj děje sice podstatné, děj je v podstatě vytržen z kontextu konkrétního časového určení, „univerzum v *Dámě* je projektováno jako relativní, vyjmuté z reálných souřadnic času i prostoru“,<sup>40</sup> ale válka je na několika místech tematizována, dodává ději náznak určitého řádu svou nekonkrétní charakterizací. Že jde o 1. světovou válku se můžeme pouze domnívat. Motiv války se objevuje hned v první kapitole: „Našich sedmnáct let bylo podobno pouťové střelnici, kde padají květiny, ještě teplé. Petr. [...] Válka. Válka byla neznámé cosi, ponechávající jej chladným a lhostejným, byla únavná svojí nesmírností a nevšiml si jí. Celá válka ze 4 světových stran se zúžila v jediný bod: nádraží.“<sup>41</sup>

Ačkoliv válka není hlavní složkou syžetu a do příběhu významněji nezasahuje, postavy se od ní distancují a není pro ně podstatná, přesto je v próze tematizována a zmiňována,

---

<sup>39</sup> Schulz, K.: *Dáma u vodotrysku*. Praha: Rozmach 1926, s. 20.

<sup>40</sup> Vučka, T., cit. d. (pozn. č. 14), s. 231.

<sup>41</sup> Schulz, K., cit. d. (pozn. č. 38), s. 5.

pravděpodobně pro nastínění úzkosti období, ve kterém sedmnáctiletý Petr dospívá. Jediným momentem, kdy se válka Petra osobně dotkne, je smrt Štěpána, který zemřel v zákopech. Válka je tedy všudypřítomná, ale stojí na pozadí, je roztříštěna do pouhých zmínek o její přítomnosti, dotváří ponurou atmosféru prózy: „Právě v tomto rozrušování struktur poznatelného univerza [...] vystupuje na povrch temná dimenze *Dámy u vodotrysku*.“<sup>42</sup>

Velmi silným motivem v *Dámě u vodotrysku* je žena, se kterou je spojeno i pojetí ženské krásy. Obojí je tematizováno především v postavě Evy. Schulz zde pojímá krásu jako „bipolární“,<sup>43</sup> krása je tvořena nevinností a zároveň krutostí. Evina krása působí nefyzicky, jako něco nehmatatelného a neuchopitelného: „[M]ěla vlasy rusé jak přístavní mlhy a milovala pohyb velkých proudů. [...] Měla bledé, vznešené oči a v nich třpyty motýlích křídel. Také její hrdlo bylo plné divného světla, plynoucího na hrud'. Petr myslíval, že jest násilná, neboť při chůzi pohybovala koleny tak, že lem její sukně se mihal plaše jak křídla odpočívajících holubic. Její prudká nachová ústa byla večerně slavnostní a pošetilá jako její zlaté kruhy u vlasů, kadeřavějších nad vodopády. Dlouhé ruce zasněně klouzaly podél boků, podél pohlaví, nebo odpočívaly pod křišťálem oblaků, na skleněných roubeních studní, na papoušcích křídlech a v drsných kapsách skotské sukně.“<sup>44</sup>

Na Petra působí Eva mysticky, má dojem, že je dílem nějaké nadpřirozené moci a že sama má magické schopnosti, kterými dokáže pomoci své krásy vyvolat záměrně lásku u ostatních. Stejně jako fyzická krása Evy působí nehmatatelně, i její smích je popisován jako pomalý, vláčný, ničím nepřipomínající běžný smích, což podtrhuje dojem, že Eva je jakýmsi nadlidským stvořením. Eva se odlišuje i v projevování svých citů – ty jsou chladné až mechanické a jejich motivace není jasná. Ona sebe sama ovšem vnímá zcela jinak, naprosto obyčejně, ačkoliv si svou krásu uvědomuje. Nabízí se tedy interpretace, zda krása a nadpřirozený zjev Evy, jak ji v románu můžeme číst, není jen pohledem Petra a toho, jak krásu vnímá on sám a jaké má estetické hodnoty. Tuto interpretaci by mohl podpořit závěr textu, ve kterém se Petr setkává s obchodníkem Radamantysem, za kterého se Eva provdala. Radamantys ji nepovažuje za krásnou, nýbrž za ohavnou. Petr v ní ale stále vidí tu dívku, kterou on sám znal. Očividně mu připadá stále stejně krásná, poznává ji, aniž by ji zcela spatřil. Můžeme tedy říci, že krása Evy (a potažmo i dalších žen objevivších se v textu), je tedy posuzována skrz Petrův pohled a je určována jeho estetickými měřítky.

---

<sup>42</sup> Vučka, T., cit. d. (pozn. č. 14), s. 231.

<sup>43</sup> Vučka, T., cit. d. (pozn. č. 26), s. 40.

<sup>44</sup> Schulz, K., cit. d. (pozn. č. 38), s. 20–21.

Krása a existence jiných žen je v textu prezentována obdobně, jak můžeme pozorovat například u postavy tanečnice-kurtizány Julie. Nejen její vzhled, ale i tělesnost je neuchopitelná, vymyká se běžnému pojetí. Tanečnice navíc není primárně charakterizována jako kurtizána, ale tento její rys je upozaděn, zmíněn až jako sekundární. Její ženskost není erotizována, stejně tak její zkušenosti v souvislosti s jejím povoláním jsou spíše poetizovány: „Když jsem byla malá, ztratila jsem se jednou v lese a od té doby mám ráda smutná vypravování. Pravidelně moji hosté mi říkají: Ty se podobáš jedné mé známé – a pak jdou se mnou spat. Je to velmi pěkné, protože já jaksí při tom zůstávám pořád pannou. Má to své výhody podobati se mnoha lidem.“<sup>45</sup> Fyzická konkrétnost ženské krásy je u Schulze redukována na metafory barvy očí a vlasů – a to jak u Evy, tak u Julie. Ostatní ženy v textu nejsou blížeji charakterizovány, jejich existence je jen povrchově zmiňována. Eva tak zůstává jedinou podrobněji popsanou ženou v celém textu a pouze skrze její postavu můžeme vidět, jakým způsobem Schulz formuje ženskou krásu.

Dalším výrazným motivem v próze, který se opakuje v celém textu, je motiv hledání. Je zastoupen v postavě starého astronoma, který pátrá po jméně pro hvězdu, kterou objevil. Hledání obětuje celý svůj život, „nebesa všech náboženství“, nemá jiný cíl než zachytit to správné slovo. Pátrání po jméně předchází hledání samotné hvězdy. Připomíná to nekonečný kruh, protože bezprostředně po dosažení cíle si astronom dává cíl nový: „Když jsem ji posléze našel,“ pravil truchlivě, „nemohu pro ni nalézt jméno.“<sup>46</sup>

Hledání je spojováno se šílenstvím, jako by člověk pátrající celý život po jedné věci nemohl nebyt vyšinutý. Jméno hvězdy má být slovo zaslechnuté v rozhovoru denního života, slovo, které by bylo samo o sobě slovem bez významu. Astronomova slova implikují, že pátrá po něčem starodávném, starším než je historie lidstva, co by mu pomohlo uchopit a především pochopit podstatu lidství. Hledání jména hvězdy tak metaforicky může zastupovat touhu po poznání absolutní pravdy. Jeho pátrání je ale už předem marné, protože hledá něco, co je neuchopitelné a vlastně ani fyzicky neexistuje. Neví, kde hledat, protože nezná ani vlastnosti toho, co hledá, a odsuzuje tak své snažení k nezdaru.

Nalezení slova (případně životní pravdy) se jeví jako něco, díky čemu by stařec mohl dosáhnout spasení svého života, který obětoval hvězdě. S tím se pojí i pomíjivost, jelikož hvězda, jež je vzdálena od Země několik milionů světelných let, už pravděpodobně neexistuje a není ani uchopitelná, hmatatelná, chod světa funguje stále stejně nezávisle na

---

<sup>45</sup> Tamtéž, s. 63–64.

<sup>46</sup> Tamtéž, s. 65.

její existenci nebo jméno. Stejně tak jako chod světa funguje nezávisle na tom, jestli dojde k odhalení vytoužené absolutní pravdy. Hledání ale podle očekávání zůstává nenaplněné, nedokončené.

Vedle několika dominujících motivů se v textu objevují a opakují motivy menší, zdánlivě nedůležité, ale přesto přispívající k významu textu. Zajímavým prvkem jsou postavy z *commedie dell'arte*, pouličního artistického divadla 16. a 17. století. Postavy harlekýna, kolombíny a pierota měly v tradici divadla pevné charaktery, které se neměnily a díky kterým se odvíjel příběh improvizovaného představení. V próze se objeví v panoptiku vedle dalších postav známých z cirkusu a společně tak tvoří motiv varietních atrakcí, o nichž Schulz ve své stati *Próza* uvažuje jako o jednom z prvků, kterými poetismus „žije“.

Velmi intenzivní je v próze motiv utonutí – opakuje se celkem třikrát. Poslední utonutí je pro děj významnější – utopí se starý astronom unaven životem a marností svého poslání. Motiv smrti, který se pojí s motivem utonutí, je v próze přítomný i prostřednictvím války, ve které zahyne Štěpán. Hravost, bezstarostnost a radost ze života, která je tak typická pro poetistickou tvorbu a která je v próze představována mnoha prvky, je tím v *Dámě u vodotrysku* potřena, a vzniká tak text s ponurým podtónem. K tomu přispívá i postava Radamantyse, který je v řecké mytologii podsvětním soudcem a jehož výskyt v příběhu není v próze zcela objasněn, nicméně symboličnost této postavy se podílí na mysticko-fantaskní složce textu.

Próza velmi výrazně postrádá, ve srovnání s typickými motivy poetismu, motiv exotiky, dálných vybájených krajín a cestování. Schulz děj uzavírá do prostoru města, kde je těsně spjat s řekou. Naopak motiv továrny, který reprezentuje diplomovaný inženýr Štěpán, tu připomíná ještě proletářskou prózu z raných let Schulzovy tvorby a zapadá do devětsilovské koncepce konstruktivismu, který je racionální složkou nového umění a který je doplňován poetismem.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Srov. Teige, K., cit. d. (pozn. č. 1) a Vojvodík, J., cit. d. (pozn. č. 3).

## 3 VLADISLAV VANČURA

### 3.1 VANČUROVA RANÁ TVORBA 20. LET

Do české literatury vstoupil Vladislav Vančura krátce po 1. světové válce drobnými prózami, jež uveřejňoval v soudobých časopisech – v *Červnu*, *Nebojsovi*, Šaldově *Kmeni*, *Rudém právu* a mimo jiné i v *Revolučním sborníku Devětsil*. Už v nich můžeme nalézt prvky pozdějšího Vančurova umění – způsob, jakým pracoval s jazykem, jeho osobitý styl, modelování postav a vidění a hodnocení reality.<sup>48</sup> Jeho literární debut nicméně přichází později než u jeho vrstevníků, k uměleckému vystoupení se odhodlal teprve až v době, kdy se jeho osobitá tvůrčí koncepce ustálila.<sup>49</sup> V roce 1920 vstoupil do uměleckého svazu Devětsil a stal se jeho zakládajícím členem. Jako jeho první předseda vtiskl sdružení svou koncepci pospolitě práce a jistotu, že vytvoření nové kultury je možné pouze za spolupráce „dělníků ducha i rukou“ a v řádu, který je uzákoněn dělnickou prací.<sup>50</sup>

Vančurovou první knižně vydanou sbírkou povídek je *Amazonský proud* (1923), která obsahuje drobnější prózy, jež Vančura otiskoval v průběhu let už od roku 1918 ve výše zmíněných časopisech. Ačkoliv předmluva ke knize je, stejně jako u Seifertova *Města v slzách*, podepsána Devětsilem, jejím skutečným autorem je u obou knih právě Vančura, jenž jí chtěl zdůraznit svou příslušnost ke sdružení mladých básníků. Prózy *Amazonského proudu* připomínají velmi často žánrové obrázky, někdy rozvinutější anekdoty, jindy jsou skutečně povídkami – Vančura tak rozbíjí soudobé tradiční literární formy.<sup>51</sup> Prózy jsou rozvíjeny fantazií a snem a jsou převážně spjaty s obyčejnými věcmi a lidmi, celou knihu prostupuje „představa přelomu času“ – autor se odvrací od věcí, které zanikají, a staví se čelem k věcem novým, přicházejícím.<sup>52</sup> Vančura vychází z celkové představy o světě, neskládá významový celek z dílčích jevů. Parabolicky spojuje drobné momenty ze všedního života s metaforickými obrazy, jež směřují k obecnější výpovědi o světě. Ačkoliv *Amazonský proud* náleží formálně ještě umění proletářskému, už se v něm objevuje proud

---

<sup>48</sup> Holý, J.: *Práce a básnivost*. Praha: Čs. spisovatel 1990, s. 54.

<sup>49</sup> Grygar, M.: Vladislav Vančura, in P. Blážíček a kol: *Dějiny české literatury 4*. Praha: Victoria publishing a. s. 1995, s. 311.

<sup>50</sup> Blahynka, M.: *Vladislav Vančura*. Praha: Horizont 1981, s. 27.

<sup>51</sup> Mukařovský, J.: Vančurovy prózy z doby mladosti, in V. Vančura: *Amazonský proud – Dlouhý, Široký, Bystrozraký*. Praha: Čs. spisovatel 1959, s. 170.

<sup>52</sup> Pohorský, M.: "Svět se ruší a buduje podle potřeby živého ducha...", in V. Vančura: *První prózy a první pokusy*. Praha: Čs. spisovatel 1985, s. 312–313.

exotismu, ke kterému ukazuje nejen samotný název souboru próz, ale i tendence jednotlivých postav prodlévat ve snění.<sup>53</sup>

Další Vančurovou knihou je *Dlouhý, Široký, Bystrozraký* (1924), která do sebe zahrnuje tři prózy: povídku *Cesta do světa*, jež už dříve byla vytištěna v *Revolučním sborníku Devětsil*, titulní prózu *Dlouhý, Široký, Bystrozraký* a závěrečnou povídku *F. C. Ball*. Vančura psal knihu ještě před vydáním *Amazonského proudu*, ale *Dlouhý, Široký, Bystrozraký* vyšel až jako jeho druhá kniha. Od proletářského umění, ke kterému náležel *Amazonský proud*, Vančura tentokrát přesouvá těžiště své tvorby k poetismu a značně ho přesahuje. Naplňuje avantgardní touhu po širém světě, zálibu v dobrodružném filmu, fantazii, hře a radosti.<sup>54</sup> Snaží se přiblížit k lyrismu Apollinairova *Pásma*, který obsahuje nejrůznější oblasti skutečnosti, které se vedle sebe ocitají bez logického a souvztažného vysvětlení. Kontrastně propojuje nejrůznější prvky a roviny – slova archaická i hovorová, pejorativní výrazy s eufemismy, knižní a obyčejná slova, paroduje jazyk Písma, kombinuje neobvyklé roviny stylistické, jazykové, myšlenkové a tematické, rozbíjí běžné dějové prvky a to vše soustředí do malého formátu svých próz.<sup>55</sup>

V roce 1923 už Vančura není členem Devětsilu – není veden v seznamu jeho členů v prosincovém čísle *Disku* a stejně tak není jmenován v manifestu poetismu z roku 1924; že z něj odešel, potvrzuje i ve svém dopise Jindřichu Honzlovi.<sup>56</sup> Hlavní proud avantgardy plně neodpovídal jeho estetické koncepci ani tvorbě, stýkal se s ním pouze s „postulátem nového tvaru a „básnivosti““. <sup>57</sup> Vančurova tvorba ve druhé polovině 20. let se sice vyvíjela stále ještě v kontaktu s estetikou Devětsilu, ale i přesto ji nelze redukovat pouze na konkrétní programové teze avantgardního umění.<sup>58</sup> Vančura trval na svém požadavku spojení nového tvaru a moderní práce nejen ve své teoretické koncepci, ale i ve vlastním díle. V krátkém období dvou let po *Dlouhém, Širokém, Bystrozrakém* vydává další tři knihy: *Pekaře Jana Marhoula* (1924), *Pole orná a válečná* (1925) a *Rozmarné léto* (1925). Je zajímavé, že tvorba ostatních autorů Devětsilu přecházela spolu s programem sdružení od proletářského umění směrem k poetismu, ale u Vančury tomu tak docela nebylo – zdá se, že se od převažujícího lyrismu *Amazonského proudu* posunoval u svých dalších próz spíše k některým tezím proletářského umění, jelikož poetično může zastřít reálné proporce

---

<sup>53</sup> Blahynka, M., cit. d. (pozn. č. 49), s. 33.

<sup>54</sup> Tamtéž, s. 33.

<sup>55</sup> Grygar, M., cit. d. (pozn. č. 48), s. 312.

<sup>56</sup> Holý, J., cit. d. (pozn. č. 47), s. 59

<sup>57</sup> Tamtéž, s. 50

<sup>58</sup> Grygar, M., cit. d. (pozn. č. 48), s. 317

světa – Vančura si jako málokdo uvědomoval i tento rub věci.<sup>59</sup> „Nikoli snění, krásné imaginativní vidiny, ne abstraktní projekty, ale denní činná práce proměňuje tvářnost skutečnosti, v níž žijeme,“<sup>60</sup> píše Jiří Holý ve své knize *Práce a básnivost*. Je tedy patrné, že Vančura se ve 20. letech od proletářského umění úplně neodpoutal, teze poetismu naplňoval především prvními dvěma knihami a *Rozmarným létem*. Vančura přesto nepřijímal teze umění jako něco, co je potřeba příběhem a postavami potvrzovat, ale pokládal myšlenkové kontexty za materiál, který musí opracovat svým tvůrčím procesem. Proto nelze jeho dílo bezprostředně vykládat prostřednictvím teoretických postulátů proletářského umění nebo poetismu.<sup>61</sup>

### 3. 2 DLOUHÝ, ŠIROKÝ, BYSTROZRÁKÝ

Ačkoliv se tato práce bude věnovat pouze prostřední próze z druhé Vančurovy knihy, nejprve se zaměří i na kontext próz v knize, ve které povídka *Dlouhý, Široký, Bystrozraký* vyšla. Úvodní prózou knihy je *Cesta do světa*, která vyšla samostatně už v *Revolučním sborníku Devětsil* v roce 1922 a kterou Vančura později přepracoval a v roce 1930 znovu vydal, tentokrát samostatně. Text umělecky stojí na pomezí mezi *Amazonským proudem* a ostatními prózami souboru, celkově vybočuje z většiny poetistických próz pasážemi, které kladou důraz na dělnictví, kázeň a uvědomělý boj.<sup>62</sup>

Ve srovnání s *Amazonským proudem* se v *Cestě do světa* vyhraňuje Vančurův styl, především co se týče střetu kontrastních představ a obrazů, významových přelomů a zvratů. Hlavním motivem prózy je cesta, která se objevuje i následující próze *Dlouhý, Široký, Bystrozraký*. *Cesta do světa* je příběhem o dvou chlapcích, gymnazistovi Ervínovi a tulákovi Jeníkovi, kteří utečou z domova a vydávají se do světa, aby poznali jeho tajemné dálky a utekli před ponižováním, kterému byli oba vystaveni. Později, když se už jako dospělí ocitnou ve světě, po němž toužili, oba příznačně prchají zpět do rodné vesnice – příběh je tak podobenstvím, které nese poselství o světě, v němž není snadné žít, ale ze kterého se nedá uniknout.<sup>63</sup> Poprvé zde se u Vančury objevuje motiv cesty, který se v jeho díle ještě několikrát později opakuje a naplňuje podobné schéma – vzpoura proti nepřátelské skutečnosti, únik z tísnivých poměrů a hledání nového a lepšího světa, aby

---

<sup>59</sup> Holý, J., cit. d. (pozn. č. 47), s. 59–61.

<sup>60</sup> Tamtéž, s. 61.

<sup>61</sup> Grygar, M., cit. d. (pozn. č. 48), s. 317.

<sup>62</sup> Holý, J., cit. d. (pozn. č. 18), s. 585.

<sup>63</sup> Blahynka, M., cit. d. (pozn. č. 49), s. 35.

postava zjistila, že poznání umožněné cestou je vykoupeno deziluzí a nenalezením vytouženého cíle.<sup>64</sup>

*F. C. Ball*, třetí próza knihy, je vyprávěním o fotbalovém týmu, o jeho vzniku a úspěchu. Próza vyšla už v roce 1922 na pokračování v *Rudém právu*. Fotbalový tým je v próze metaforou pro umělecké uskupení, snad i pro samotný Devětsil – pro to mluví samo za sebe už jen to, že tým se seskupil okolo někdejšího malíře a skládá se z básníků, lékařů a dalších stálých hostů hospody, ve které se pravidelně všichni scházejí. Próza podává rozverným způsobem zprávu o poměrech a kultuře v předválečné i poválečné Praze, rozvíjí řetězce humorných scén, výroků, odboček, které staví na paradoxech a principu hyperboly. Vančura zde pracuje s kontrastem kombinace slohu pověstí a sportovní žurnalistiky, často používá parodii. Povídka zobrazuje hravost, veselí, pohodu, důležitost pospolitosti, tvůrčí optimismus nového umění a nové kultury, která stejně jako fotbalový tým směřuje ke světové slávě.<sup>65</sup> Velmi výrazným motivem je zde sport, fotbal, který je kolektivní a vyžaduje jednotu, aby bylo možno porazit soupeře, čímž se naplňuje devětsilovský požadavek kolektivity.

*F. C. Ball* a *Cesta do světa* tak vytvářejí poměrně kontrastní kontext pro prózu, která stojí mezi nimi. *Cesta do světa* stojí na pomezí proletářského umění a zároveň nese prvky nakročení k poetismu, stejně tak jako drobné prózy *Amazonského proudu*, zatímco *F. C. Ball* můžeme označit za poetistickou prózu, jelikož naplňuje teze poetistického umění svým obsahem i motivy. Vančura podrobuje ve svých raných prózách tradiční narativní postupy ironické revizi, paroduje vypravěčské útvary, dějová schémata, stylistické a jazykové prostředky, nikoliv za účelem je ironizovat, ale naopak za účelem vytvářet literární postupy vlastní.

*Dlouhý, Široký, Bystrozraký* má svým stylem mnohem blíže k *F. C. Ballu* a poetismu než úvodní *Cesta do světa*. Obě prózy jsou plné satirického humoru, rozpoutané obraznosti a dadaistické hravosti,<sup>66</sup> nevycházejí ze souvislé fabule, jsou v nich konfrontována odlišná dějová pásma a imaginace potlačuje logiku návaznosti.<sup>67</sup> Vančura v titulní próze své druhé knihy tentokrát paroduje žánr pohádky a také motivy exotických cestopisů, dobrodružných románů, detektivek, filmů o Divokém západě a verneovek. S *Cestou do světa* má společný motiv cesty, ale tentokrát to není cesta útěku, ale cesta ve fantazii postav. Od obou próz, které *Dlouhého, Širokého, Bystrozrakého* ohraničují, se liší tím, že Vančura zde poprvé

<sup>64</sup> Grygar, M., cit. d. (pozn. č. 48), s. 313.

<sup>65</sup> Blahynka, M., cit. d. (pozn. č. 49), s. 37.

<sup>66</sup> Grygar, M., cit. d. (pozn. č. 48), s. 313.

<sup>67</sup> Holý, J., cit. d. (pozn. č. 18), s. 586–587.



přibližuje text technice filmu – pohádková cesta světem je psána stylem filmové povídky, je naplněna sledem „živých obrazů“<sup>68</sup>, které Vančura buduje na vlastním nespoutaném rozletu fantazie. Nic není nemožné, jelikož v próze se prolíná sen s vlastní autorovou imaginací. Stejný, jako je styl prózy, je i jeho jazyk, který je velmi pestrý: Vančura rozmarně kombinuje archaické prvky, obecnou češtinu, úsloví, názvosloví a frazeologii dobrodružné literatury, „v úhrnu je to řeč mnohonásobné parodie [...]“<sup>69</sup>

K tomu, že próza má charakter pohádky, odkazuje několik věcí. Prvním takovým ukazatelem jsou zázraky, které z hlediska poetismu a jeho „techniky“ prolínání snu a reality jako zázraky nemusí působit, nicméně létání na hřbetu svého druhu zázrakem de facto zůstává. Dalším je samotné prohlášení hostinské, která za vymýcení draka či zapuzení čaroděje nabízí hrdinovi za ženu sebe a půl své hospody. Třetím ukazatelem k žánru pohádky je historie hostince, která se objevuje hned na začátku prózy. Čtvrtým a velmi podstatným ukazatelem je pak už samotný název povídky, který odkazuje na jména tří hlavních postav a ke klasické české pohádce o Dlouhém, Širokém a Bystrozrakém. Přesto je časově próza umístěna do 20. století, do současnosti svého vydání a do prostoru Prahy, tudíž do prostředí nikterak pohádkového.<sup>70</sup>

V próze není striktně odlišeno pásmo přímé řeči od vyprávění, a proto obojí splývá, stejně jako v próze splývá realita se snem a fantazií. Rozostřená linie tak zamezuje jednoznačné interpretaci toho, co je skutečnost a co už je vlastní fantazií postav nebo vypravěče, vše se prolíná a vytváří tak kaleidoskop příběhů, u kterých není jisté, zda mají být skutečné či nikoliv. Díky tomu je i velmi rozostřený děj, který sice není roztržštěný jako v Schulzově *Dámě u vodotrysku*, ale jelikož se odehrává převážně ve fantazii postav, je těžko uchopitelný a popsitelný. I samotné postavy přispívají ke zmatení čtenáře různými obměnami svého jména. Ústředním bodem prózy je hostinec Jed a ploutev, jinak přezdívaný Věrná mřenka, ve kterém se sejdou čtyři druzi, jež nás provází svým vyprávěním. Prostor hostince ale po celý čas neopustí. Na výzvu hostinské, která se pohádkově stylizuje do role princezny, jež má být zachráněna, vypráví postupně své životní příběhy Havraní Křídlo, Dlouhý a Bystrozraký, aby za odměnu dostali za ženu hostinskou a půl její živnosti. Když se ale rozhodnou podniknout fantastickou výpravu za nalezením oslice Havraního Křídla, hospodská je vyžene z krčmy. Pánové se i přesto vydávají pod vedením Širokého na imaginární cestu kolem světa, aby se pokusili najít

---

<sup>68</sup> Blahynka, M., cit. d. (pozn. č. 49), s. 36.

<sup>69</sup> Tamtéž, s. 36.

<sup>70</sup> Pešat, Z.: Umění románu Vladislava Vančury, in *Česká literatura* 9, 1961, s. 484.

oslici Havraního Křídla. Jelikož cesta není reálná, nenajdou ani skutečnou oslici, ale objeví ji na obrázku v knize, kterou má Havraní Křídlo v kapse.

### 3.2.1 MOTIVY

Motivů v *Dlouhém, Širokém, Bystrozrakém* není příliš mnoho – to se odvíjí především od krátkého rozměru povídky. Syžet prózy je nicméně tvořen několika velmi blízce spjatými motivy, které udávají jeho charakter a nedovolují příliš velkou rozvětvenost příběhu, naopak ho scelují do velmi homogenního celku.

V *Dlouhém, Širokém, Bystrozrakém* je podobně jako v *Cestě do světa* leitmotivem cesta, nicméně v této próze je pouze prostředkem pro vyjádření pohybu a dynamičnosti a zachycení stále se proměňující skutečnosti.<sup>71</sup> Po vzoru devětsilovského obdivu exotických dálek se i zde objevují exotická místa. Ta označují to, co stojí za hranicemi známého, dříve poznaného, za hranicí každodenní lidské zkušenosti. To je podtrženo tím, že postavy snící o cestě za ztracenou oslici po celou dobu své „cesty“ neopouštějí Prahu. Pomocí putování po vzdálených prostorách světa se metaforicky uspokojuje jejich touha po uchopení a vyjádření něčeho, co nestojí „uvnitř subjektu samého, ale co je něčím vnějším, stále kamsi unikajícím objektem, tedy touha po vystoupení ze svého uzavřeného subjektivního světa a překročení určitých hranic.“<sup>72</sup>

Postavy cestují pomocí letu na „křídlech“ Dlouhého a jejich cesta tak nabývá nadpozemského charakteru, podobně jako cestuje lyrický subjekt v Apollinairově Pásmu. Místa se rychle střídají za sebou, a napodobují tak střih rychlého sledu filmových obrazů: „Vidím, odpověděl Josef, holou a pustou Ameriku, lidi v poschodích bydlící jako ptáky, požáry epidemií, Indiány v rezervacích, kvap, chvění antén, obchod na moři, na zemi, dole, v povětří i v tunelech, které jsou pod zemí. Vidím krvavý dolar, jenž se žene jako vůz smrti napříč celou zemí.“<sup>73</sup> Film je patrně velkou inspirací pro fantazírování všech postav, jak už vyplývá ze závěru prózy, kdy Havraní Křídlo přizná, že oslici si vymyslel, když složil báseň na oslavu filmu, který viděl u Ponrepa.

Motiv cesty nutně přináší i další motiv: exotismus. Jak již bylo řečeno dříve, exotismus je jedním z hlavních prvků konceptu poetismu. Pro avantgardu je inspirací pro svůj dynamický charakter, jelikož zachycuje nové a jiné prostory, vyjadřuje to, co je neznámé a cizí. Čtyři druzi prolétají nad Indií, Čínou, Amerikou, putují do Afriky, na Divoký západ,

<sup>71</sup> Srov. Veberová, V.: Exotismus, básnický cestopis, in J. Vojvodík – J. Wiendl (eds.): *Heslář české avantgardy*. Praha: FF UK/Togga 2011.

<sup>72</sup> Tamtéž, s. 136.

<sup>73</sup> Vančura, V.: Dlouhý, Široký, Bystrozraký, in J. Holý: *Poetická próza*. Praha: NLN 2002, s. 55.

přes Atlantik, Persii, Himaláje, na vše shlížejí z křídel Dlouhého. Noc stráví v džungli, ale nakonec se stejně vrací do Prahy, do svého reálného útočiště. Za exotický je považován prostor především mimoevropský, jak ho vymezuje Vladimír Štulec v *Revolučním sborníku Devětsil* v roce 1922. Evropa je odlišný prostor, je „kolébkou jediné existující civilizace“, ale cestování po Evropě a jejích městech je i přesto považováno za projev exotismu. U cestování po Evropě nešlo ani tak o vzdálenost a nepoznanost, jako spíše o její dynamickou proměnu stále nových a fascinujících obrazů.<sup>74</sup>

Dalším hlavním motivem, který je bezprostředně spojen s motivem cesty, je hledání. Pátrá se po ukradené oslici, která je ovšem jen imaginární, vybájená. To, že ve skutečnosti neexistuje, jen podtrhuje ireálnost celé výpravy a jejího hledání. Hostinská jako první zpochybňuje existenci oslice, označuje fantazírování čtyř druhů za bláznovství a posuzuje jejich fantazii z hlediska své reality: „Přehršle prostoru a bojující tvar zmátly tvého ducha. Země a tělo a chléb jest. Ale osel, jenž utíká za sedmerou horou a jehož vidíš mizeti v temnu cizího chléva, snad není. Tvoje bystrozrakost sbydlila s okeánem a cizoloží s hvězdami, ale z tvých nesmyslných obrazů nevznikne nic, pokud nebudou měřeny relativní měrou metrickou.“<sup>75</sup> Druhé jsou ale i přesto přesvědčeni, že oslice je skutečná a je třeba ji najít, a když se jim to nedaří, dávají to za vinu vnějším okolnostem. Na konci se smíří s tím, že oslici nenalezli, ale záhy se ukazuje, že i tato parafráze pohádkového žánru má svůj šťastný konec, když oslici objeví v knize na obrázku, čímž je existence oslice vyřešena. Nakonec pro postavy možná není důležité, jestli oslice je skutečná, ale představuje pro ně impuls k prožití dobrodružné cesty. Není důležité, jaký má cesta cíl, ale to, že se cesta uskuteční, protože dovoluje postavám uniknout z reality do vybájených koutů své bohaté fantazie.

Postavy v *Dlouhém, Širokém, Bystrozrakém* jsou představiteli prvorepublikové dělnické třídy – jsou to tovaryši, vojáci, ševci, dělníci, nikoliv urození hrdinové z pohádek. Příslušnost k dělnické třídě můžeme tedy považovat za další důležitý prvek prózy. I představa hostinské o hrdinovi vychází z konceptu „obyčejného“ muže, jejím hrdinou může být i švec: „Paní, řekl Dlouhý, přála byste si, aby hrdina měl pěkný černý a lesklý knír? Tím lépe, odpověděla, mohl by to býti švec.“<sup>76</sup>

Ze své reality, obyčejných životů a přizemních starostí unikají k nevšednímu, nepoznanému, k bohatství své vlastní fantazie. Jsou to dobrodruzi, ale stojí zároveň

---

<sup>74</sup> Veberová, V., cit. d. (pozn. č. 70), s. 140.

<sup>75</sup> Vančura, V., cit. d. (pozn. č. 72), s. 53.

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 49.

nohama pevně na zemi, což zdánlivě naplňuje devětsilovský dualismus poetismu a konstruktivismu: „Život sám o sobě, v únavě práce a jednotvárnosti dní, byl by prázdnou nesmyslnou formou, kdyby mu chybělo oživující srdce, pružná sensibilita, tak stala se poezie jediným účelem soběúčelného života.“<sup>77</sup> Vančura však tento dualismus v praxi nikdy nepřijímá – svou prózou se snaží zdůraznit, že fantaskní příběh o hledání ztracené oslice je pouze příběhem, literaturou, která nemůže nahradit život a ani se mu nijak vyrovnat.

Samotné postavy mají představu o tom, že i dělník se může stát někým významným, přesto po ničem takovém samy netouží, důležité je pro ně vykonání spravedlnosti. Práce je pro ně nadevše, protože vědí, že její jednotvárnost mohou obohatit vlastní fantazií. „Slyšel jsem, že byli ševci, již se stali králi; já, soudruzi a paní, jestliže se mi podaří práce a vykonám to, co si přeji, budu oslařem, zostudím dámu a ztýrám pekelníka, jenž kdysi mě shodil z mého oslátka a zavolal policejní hlídku.“<sup>78</sup>

Vančurovy postavy mají poetické vidění světa, pohlížejí na realitu „magickým zrakem obrazotvornosti“, okolní skutečnost pro ně není neměnná, ale slučitelná s realitou vnitřně prožívanou: „[V]še se podobá proudění řeky, na jejíchž vlnách se svobodně vznáší hrdinova fantazie.“<sup>79</sup> Proměňují se i konvenční proporce času i prostoru, veliké dálky a prostory při cestování světem jsou zázračně překonávány jako mávnutím kouzelného proutku, který je mění podle rytmu představivosti postav. Vančura tím naznačuje kreativitu člověka, který je schopen vidět i sám sebe jako něco neuzavřeného, co se otevírá novým možnostem, které nabízí svět kolem něj.<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> Teige, K., cit. d. (pozn. č. 1), s. 560.

<sup>78</sup> Vančura, V., cit. d. (pozn. č. 72), s. 49.

<sup>79</sup> Holý, J., cit. d. (pozn. č. 47), s. 58.

<sup>80</sup> Tamtéž, s. 58.

## 4 KAREL KONRÁD

### 4.1 KONRÁDOVA POETISTICKÁ TVORBA

Karel Konrád se v literatuře začal angažovat po 1. světové válce spolu s mladou generací, která po rozpadu habsburské monarchie věřila v nový a lepší život ve svobodné republice. Konrádova tvorba je těsně spjata s Louny, ve kterých se narodil, s tzv. „flaubertovským maloměstem“, které byly počátkem 20. století centrem pokrokového a studentského hnutí českého severozápadu.<sup>81</sup> První prózy a básně Konrád publikoval ve studentském časopise *Cíl*, kde otiskoval svou tvorbu i jeho přítel Konstantin Biebl. Členem Devětsilu se stal až v roce 1926, kdy také vydal svou první knihu *Robinsonáda*.

První Konrádovy lyrické verše i prózy nesou stopy wolkerovské poetiky proletářské poezie, kdy chlapec dospívá v muže. V jeho verších převládají motivy války, protiválečný odpor, ale i motivy lásky a boje za lepší svět.<sup>82</sup> V roce 1924 stál Konrád u založení časopisu *Trn*, který redigoval v letech 1924 a 1930–1932, a jehož pomocí chtěl bojovat proti kritice buržoazními vrstvami. Působením v kruhu literátů okolo *Trnu* se v Konrádově tvorbě plně vyvinula satirická stránka, jeho veršované satiry byly velmi působivé, jelikož skloubily tradici lidové poezie, kramářské písně s dělnickými zpěvy a poetistickým humorem, parodií a ironií. Stylově se blíží i k juvenilní tvorbě bratří Čapků, a to především „duchaplným šermováním myšlenek a kontrastních emocí, odporem k vyžilým realistickým konvencím a schématům, bohatou metaforičností a nesmírnou zhuštěností epicky pointované látky [...]“<sup>83</sup>

Na tomto základě vychází jeho knižní prvotina *Robinsonáda* (1926) se čtrnácti básnickými prózami, které jsou protkány humorem i melancholií. Viditelně se zde objevuje volně rozvinutá šíře Konrádových básnických zájmů, které se odmítají podřizovat starým tradicím a slohovým schématům. Julius Fučík charakterizuje Konrádovy prózy jako „extrakt z několika nenapsaných knih“ a vyzdvihuje jejich představivost a originální logiku řeči.<sup>84</sup> Na malém prostoru Konrád dokáže velmi dobře shrnout epicky pointovanou látku, která by mohla být námětem pro celý román. Jeho prózy jsou poetisticky hravé a Konrád stejně jako jeho literární kolegové z Devětsilu využívá techniku obrazové proměnlivosti

---

<sup>81</sup> Bartoš, O.: Láska se nespokojí s podružnou rolí, in K. Konrád: *Robinsonáda – Rinaldino – Dinah*. Praha: Mladá fronta 1966, s. 205

<sup>82</sup> Tamtéž, s. 206

<sup>83</sup> Fučík, J.: Jakoby úvod, in *Tvorba 1, 1925/1926*, s. 212

<sup>84</sup> Bartoš, O., cit. d. (pozn. č. 80), s. 208

němého filmu. Fučík mimo jiné Konráda připodobňuje k Chaplinovi, a to především ve smutku, melancholii, které se u obou i přes prvotní humor objevují. Stejně tak je Konrádův humor hlubší, není pouze povrchový, ale má kořeny pod vrstvou pouhé směšnosti a je trvanlivější než běžné anekdoty. V *Robinsonádě* se objevují motivy touhy, smutku, lásky a bídy, skrze něž se „humorem pochopení osvobozuje melancholická podstata básníková.“<sup>85</sup>

Dalším Konrádovým románem je próza *Rinaldino* z roku 1927. V následujícím roce Konrád knižně vydává další poetistickou prózu *Dinah* (1928), která uzavírá „trilogii“ jeho prvotin. Touto prózou vrcholí Konrádovo poetistické období a s ním i asociativní tvar jeho prózy, v pozdějších románech se vytrácí snovost a nahrazují ji projevy účelové, s velkou slovesnou kulturou. Jeho poetistická próza je téměř nedějová, nese jen stopy příběhu, je to „jen neusínající tanec obraznosti“, splývá v ní rovina reality s rovinou snu, které nejsou nijak vzájemně ohraničeny. Obrysy skutečných věcí jsou rozostřené, Konrád „halí věci jako v mlhu opiového snu.“ Šalda Konrádovu básnickou metodu přirovnává k metodě Proustově – oba se zaměřují na smyslové prožitky a na popsání všeho, co „nemá jména“, nikoliv na samotná slova a jejich vzorce.<sup>86</sup> Generačnímu exotismu v této próze dává nový výraz, když ji orientuje „ke žhavému a barevnému jihu“.<sup>87</sup>

V Konrádově poetistické tvorbě se objevují i prvky dada, absurdní momenty, pracuje s parodií, propojuje „smích se smutkem, smysl s nesmyslem, ošklivost s krásou a z ‚hovadné‘ veteše sentimentálních secesních slovesných projevů dovede vytvořit nejen humornou či ironickou parodii, ale vykřesat z ní i ony ukryté, tlící jiskry elegického lyrismu a poezie.“<sup>88</sup> Ve svých prózách se nevyhýbá ironickým parafrázím, hraje si se slovy a s frazeologií, používá neobvyklá synonyma, perifráze a neologismy. Věci se přirovnáním nesnaží přiblížit, fixovat je a učinit je srozumitelnějšími, ale naopak se od nich snaží významově oddálit. „Náložemi asociací, slovem podpalovaných, rozmetával arsenál oschlých metafor a vyhaslé obraznosti.“<sup>89</sup> Pomocí rozpojování souvislostí Konrád porušuje celistvost děje a charakteristiky, ale zároveň tak poetizuje prózu a přibližuje ji verši.

Na konci 20. let má Konrád už plně zformovanou individualitu vlastního autorského stylu a díky tomu v něm Šalda vidí jednu z velkých nadějí soudobé české prózy, což Konrád potvrzuje i svou tvorbou z let třicátých. V románu *Rozchod!* (1934) se vrací

<sup>85</sup> Fučík, J., cit. d. (pozn. č. 82), s. 213.

<sup>86</sup> Šalda, F. X.: Z cest moderního českého romanopisectví, in *Šaldův zápisník 1*, 1928/29, s. 135–137.

<sup>87</sup> Blahynka, M.: Mistr lyrické prózy, in *Tvorba 1972*, č. 1, s. 8.

<sup>88</sup> Bartoš, O., cit. d. (pozn. č. 80), s. 209.

<sup>89</sup> Suchomel, M.: Poezie snů a poezie skutečnosti, in *Host do domu*, 1959, s. 459.

k tématu 1. světové války a sleduje osud téměř dospělého chlapce, který ze školních lavic musí nastoupit do víru války. Tematicky tak vyplňuje mezeru války v *Rinaldinu*.<sup>90</sup> V roce 1939 vychází *Postele bez nebes*, ve kterých Konrád navazuje spíše na snovou fantastiku *Dinah*, ale chronologicky předchází *Rinaldina* a *Rozchod!*, jelikož opět využívá tématu války. Tentokrát se ale soustředí na odraz balkánské války v českém maloměstě a vypuknutí 1. světové války. Konrád v něm nahlíží do dětské duše, zachycuje ovzduší dětských her, do kterých se promítají politické osudy světa. V Konrádově díle je velmi významně patrný odpor vůči útlaku lidské svobody a vůči společenským konvencím, na které reaguje výrazem dějinného, filosofického i uměleckého optimismu a složitě vykoupenou radostí.<sup>91</sup>

## 4.2 RINALDINO

*Rinaldino* je Konrádova druhá knižně vydaná próza z roku 1927. Kapitoly z románu a jejich části otiskoval už v letech 1926–1928 v novinách a časopisech. *Rinaldino* poprvé vyšel s podtitulem „román“ a je příběhem studentské lásky, ve kterém Konrád zpracoval vlastní zážitky ze studia na lounské reálce a vysoké škole v Praze a nedobrovolné účasti v 1. světové válce. Román tak dostává charakter „svěživotopisné dokumentárnosti“.<sup>92</sup>

Námětem a prostorem se román velmi přibližuje *Stříbrnému větru* (1910) Fráni Šrámka, jak na to upozornila Marie Pujmanová ve své recenzi uveřejněné v *Tribuně* v roce 1927. Šrámkův mladý Ratkin strádá podobným utrpením jako Konrádův dospívající Toník: první láskou, dospíváním, školní výchovou, rozdílnými názory, než mají jejich rodiče, disonančním utvářením prvních intimních vztahů.<sup>93</sup> Blízko k sobě mají nejen námětem, ale i svou lyrickou náznakovostí, která je typická pro *Stříbrný vítr* a *Rinaldino* se k ní přibližuje.<sup>94</sup> Konrád má v tomto „studentském příběhu“ blízko i k románu *Veliký skok* (1923) Jeana Cocteaua, který zachycuje citové zmatky dospívajícího mladíka, nebo k *Ďáblovi v těle* (1946) od Gérarda Philippa, jehož hlavní postavou je též pubertální gymnazista, který má s Toníkem společnou „fyziologickou svěžest a dravost“.<sup>95</sup> I přes látku, která by byla dostačující pro objemný dějový román, zůstává *Rinaldino* prózou spíše nedějovou, stavějící především na výrazu a zobrazení smyslových vjemů, jak je pro Konrádovu poetistickou tvorbu typické. Přesto má pevnější dějovou kostru než krátké

<sup>90</sup> Bartoš, O., cit. d. (pozn. č. 80), s. 212.

<sup>91</sup> Tamtéž, s. 215.

<sup>92</sup> Polan, B: Doslov, in K. Konrád: *První prózy: 1926-1928*, Praha: Čs. spisovatel 1952, s. 203.

<sup>93</sup> Tamtéž, s. 205.

<sup>94</sup> Holý, J., cit. d. (pozn. č. 18), s. 605.

<sup>95</sup> Bartoš, O., cit. d. (pozn. č. 80), s. 210.

prózy v *Robinsonádě*. Stylisticky u *Rinaldina* platí totéž, co u celé Konrádovy tvorby: kreativně aktualizuje zažité metafory a frazeologii a dosahuje tím humorného účinku. Pásmo reality se nenápadně prolíná s pásmem představ, fantazie, mezi kterými není ostrá hranice, ale nenarušuje fabuli a pásmo reality převládá. Humorné prvky prózy vytvářejí kontrast se smutnými válečnými obrazy a vzpomínkami na spolužáky, kteří se do školy už z války nikdy nevrátí, osamělostí a mladickou touhou po lásce, která je komplikována procesem dospívání. A. M. Píša v dobové recenzi o Konrádově humoru píše: „Podstata Konrádovy komiky nespočívá ani tak ve výbušném humoru dějové invence, nýbrž daleko spíše v kosém pohledu, ironicky spájejícím dvě zcela odlehlé [...] jednotliviny, jejichž bleskurychlým sloučením beze všeho zprostředkování a logického výkladu v bombě jedné paradoxní asociace dosáhne Konrád neklamného komického výbuchu.“<sup>96</sup>

Text prózy je narušován či doplňován krátkými básněmi, popěvky a celou jednu kapitolu má próza dokonce formu dramatu se třemi výstupy, se kterým začíná mít v příběhu navrch fantazijní složka děje a dochází k experimentu s mystifikací. K další rovině významu v románu přispívá repetice větných částí, když se například v románu několikrát opakuje zaslechnutí kukání, které nese význam osamělosti a smutku v touze po lásce: „Cítil se velmi smuten a opuštěn, jako staré visací hodiny, kterým umřela kukačka; kuku, kuku!“<sup>97</sup>

Jak bylo řečeno výše, příběh zachycuje proces dospívání Toníka Zemánka, který studuje na reálce v malém městě. Jeho hlavním zájmem je provokovat děvčata ze třídy, škádlit je. Nejvíce trápí Inku, se kterou se později sblíží. V té době propuká válka a jeho přítel Jiří je odveden a umírá. Jiří je tajně zamilovaný do Inky, ale nikdy jí to neřekl, aby se pro něj netrápila. Toník má k Jiřimu velmi blízký vztah, a proto jím jeho smrt otřese. Po maturitě Toník odchází do války, ta ale záhy končí a on se musí rozhodnout, co dál. S bývalým spolužákem Ickem nastoupí v Praze na studia chemie, která ale nedokončí kvůli tomu, že se náhle zamiluje. Když jeho milenecký vztah s Lidunkou skončí kvůli její svatbě se starším továrníkem, Toník se vrací zpět domů. V tomto bodě dochází ke zlomu a děj se odehrává v jakési Toníkově fantazii o tom, že je loupežníkem Rinaldinem, který vykonává spravedlnost. Obelstí samozvaného Inčina snoubence, nechá ho zabít místo sebe a vezme si ji.

Próza byla ve své době z hlediska tradiční epiky odsouzena pro svou kompozici, nedostatek psychologie a dostatečně nosného příběhu, dráždil i nemravný cynismus při

<sup>96</sup> Píša, A. M., citováno in: Holý, J., cit. d. (pozn. č. 18), s. 606.

<sup>97</sup> Konrád, K.: *Rinaldino*, in J. Holý: *Poetická próza*. Praha: NLN 2002, s. 311.



popisu ženských křivek – za okupace byl *Rinaldino* dokonce podroben přezkoumání, zda „mravně neohrožuje mládež.“<sup>98</sup>

#### 4.2.1 MOTIVY

Syžet *Rinaldina* stojí na dvou leitmotivech – na motivu lásky a války. Zatímco motiv války je nejsilnější v první části prózy, motiv lásky prostupuje celou prózu a udává její hlavní charakter. Dva hlavní motivy jsou doplněny několika dalšími motivy, například dospíváním, ženskou krásou a erotikou.

Motiv lásky se v próze představuje jednak v jakémisi milostném trojúhelníku mezi Toníkem, Jiřím a Inkou, jednak ve vztahu Toníka k Lidunce. Láska je něčím nedostupným, těžko dosažitelným a lehce ztratitelným v souvislosti s dospíváním, jelikož postavy si s takovou emocí ve zmateném procesu puberty neví rady. U Toníka se láska zprvu projevuje škádlením, jelikož neví, jak jinak dávat svůj cit najevo. K ostatním děvčatům se tak nechová, a proto je patrné, že za tím skutečně stojí jeho láska k Ince. Konečně, jeho cit je nepřímou potvrzen i v samotném textu: „Třeskatá nenávisť, již máme k ženám, ach, zoufale hledáme klín, do jehož bláhových sukni bychom ukryli pláč.“<sup>99</sup>

Milostný trojúhelník mezi třemi postavami není trojúhelníkem v pravém slova smyslu, protože u postav nedochází k jakémukoliv fyzickému naplnění vztahů, pouze je naznačován. Jiří jako jediný otevřeně přiznává svou lásku, ale až v dopise, který Inka dostane po jeho smrti, zatímco u Toníka můžeme stopu citu nalézat pouze v náznacích, když u své milé Lidunky hledá znaménko, které měla Inka a na které Toník celá léta hleděl, když za ní seděl ve školních škamnech: „Pod levým ramenem Inky byla hnědá tečka, to je Verdun, myslel si, a chtěl tam zabodnouti špendlík s praporkem [...].“<sup>100</sup> Vyčítal jí, proč nemá alespoň na jednom prsu mateřské znamínko, přál si, aby měla takový hnědý puntíček.<sup>101</sup> Jinak jeho projevy lásky k Ince můžeme omezit pouze na touhu po fyzickém kontaktu, který neváhá uskutečnit, navzdory tomu, že se občas chová násilně: „Toník sevřel vzlykající Inku v zápěstí a vlekl ji do parku. [...] Náhle, v tiché pěšince, přitlačil ji na kmen břízy, aby mohl lépe líbat. Měla krásnou, vlhkou pusou; skrz šaty cítil její vroucnost a začal kousat, kousat. Plenit šíji a ramena.“<sup>102</sup>

---

<sup>98</sup> Holý, J., cit. d. (pozn. č. 18), s. 606.

<sup>99</sup> Konrád, K., cit. d. (pozn. č. 96), s. 293.

<sup>100</sup> Tamtéž, s. 268.

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 336.

<sup>102</sup> Tamtéž, s. 277.

S Toníkovou touhou po fyzické lásce souvisí i motivy erotiky a pojetí ženské krásy, které prostupují celým románem. Krása je tematizována napříč celým textem; objevuje se hned v první kapitole: „Hle, kolem Antonína Zemánka jde Inka s novým příložníkem. Napjatá blůzička se chvěje jako oheň, jenž přeskočil na spánky Toníkovy. [...] Toník rychlým pohybem odkryl její sukýnky až do stropu.“<sup>103</sup> Je veskrze pojímána tělesně, jako příčina erotického vzrušení. Ženská krása je tedy minimalizována pouze na tělo a jeho erotičnost. Toho si všiml i F. X. Šalda, který ve svém dopise Konrádovi napsal: „[M]usím Vám říci, že snad ještě nikdy nečet jsem na tak malé ploše tolik krásných věcí o ženských nohách jako u Vás.“ Tělo se také v Teigeho koncepci umění stává místem prožitku a v pojetí poetismu je tělo vnímáno čistě hédonisticky. Tělesnost se propojuje s vnímáním, jelikož recepce světa je závislá na podnětech, které na tělo působí.<sup>104</sup> Ženská tělesnost vystupuje na povrch pouze v momentech Toníkova vzrušení, jinak není vůbec popsána ani blíže charakterizována, v celém románu v podstatě nenajdeme hodnotící popis žádné ze ženských postav. Všechny poznáváme skrze jejich tělesnost a to, jak působí na hlavní postavu, ale nikoliv to, jaké má vypravěč nebo lyrický subjekt estetické hodnoty.

Druhým velmi dějově podstatným motivem je válka. Nestojí pouze v pozadí příběhu, ale velmi těsně se ho dotýká, stejně tak jako osudu postav. Válka je velmi výrazným protipólem komičnosti, kterou Konrád vytváří hrou se slovy a obrazností. Zpřítomňuje děj a zasazuje ho do ohraničeného časového rámce. Vyvažuje se jí zdánlivá bezstarostnost mladých lidí, kteří jsou do ní náhle zataženi ještě před svým vstupem do dospělosti. Válka také prohlubuje kontrast mezi vrstvou skutečnosti a představ. Motiv války nejvíce ztělesňuje postava Jiřího, který je jako první z Toníkových spolužáků odveden, a to ještě před složením maturity. Je chlapci obdivován, povolání vojáka je v jejich očích spojováno s dospělostí, mužstvem, skutečným poznáním světa a života: „Jirkův opasek s bajonetem prošel všemi lavicemi jako lihový preparát znázorňující průřez žaber. ‚Vy víte houbeles, co je to život,‘ začal jednou Jirka o hlavní přestávce. ‚Víte někdo, co je to pořádně holka? Nevíte, ovšem, nevíte [...].“<sup>105</sup>

Válka ale postavám přináší i smrt, což je konstantně připomínáno motivem ovinovaček, které Toník dostal na památku od Jiřího. Nosí je vždy ve chvílích smutku a nostalgického

---

<sup>103</sup> Tamtéž, s. 255.

<sup>104</sup> Heczková, L. – Plívová, A.: Tělo, tělesnost, antropologické konstanty, in J. Vojvodík – J. Wiendl (eds.): *Heslář české avantgardy*. Praha: FF UK/Togga 2011, s. 370.

<sup>105</sup> Konrád, K., cit. d. (pozn. č. 96), s. 268.

vzpomínání na kamaráda: „Tmavozelené ovinovačky, tento smuteční prapor neopouštěl tě, Toníku, ani když jsi vzal brusle, abys skotačil na kluzišti pod cihelnou.“<sup>106</sup>

Motiv lásky a motiv války v *Rinaldinu* vytváří další zajímavý kontrast. Zdá se, že čím víc je Toník zasažen neštěstím, které mu válka přinesla v podobě smrti nejlepšího kamaráda, o to více touží po lásce a jejím naplnění. Válka zbavuje naděje a iluzí a to je potřeba vyléčit – z této potřeby vychází Teige při konstituování tezí poetismu v jeho prvním manifestu z roku 1924.<sup>107</sup> Poetismus vyrůstá z touhy po harmonii, štěstí, individuální svobody a to se odráží i v dílech poetisticky laděných.

V próze můžeme najít i několik typicky poetistických motivů – například motivy fotbalu a exotismu. Motiv exotismu se v próze objevuje velmi nenápadně a skrytě, jakoby náhodně. Konrád si často hraje s dálnými kraji v metaforách, přirovnáních a aktualizovaných frázích: „Žal trávu a okopával motyčkou. Nosil vodu ze studně; tisíce, tisíce konví! Matematické rovnice a počet obyvatelů všech cizích měst i velikosti států a kolonií rozléval do důlků kolem rajských jablíček a k večeru se toulával s Puntíkem ve vrboví. Na prsa tiskl flobertku jako v džunglích; unavená tráva se zdvihala.“<sup>108</sup> Exotismus je také přítomný prostřednictvím románů Julese Vernea, které Toník rád čte a jež bohatě podněcují jeho fantazii, kterou spojuje se skutečností, v níž žije.

S motivem exotismu můžeme spojit i závěrečnou část prózy, která se odehrává v jakési mystifikaci světa zbojníků. Není to exotismus v pravém slova smyslu, ale je to hra na něco, co není v běžném životě normální, co vybočuje z kolejí všednosti. Tak definuje exotismus koneckonců i Veronika Veberová ve své studii *Exotismus, básnický cestopis*: „Exotismus tedy označuje to, co směřuje za hranice známého, za hranice každodenní zkušenosti.“<sup>109</sup>

Toník se maskuje postavou Rinaldina, obklopuje se kumpány, kteří jsou vyvrheli společnosti, a scény, ve kterých vystupuje jako loupežník, lehce připomínají legendu o Nikolovi, banditovi z Podkarpatska, kterou zpracoval Ivan Olbracht ve svém románu *Nikola Šuhaj loupežník* (1930): „A ti, kdož byli neohrožení, jsou vsazováni do želez, a mnozí utekli do hor a hvozdů; jsou mezi nimi také mužové proslulí vzděláním. Ukrywají se v roklinách a na pouštích. Lidé v dědinách modlí se za jejich životy, za jejich zdraví; ale boháči a řeholníci zakopávají své hroudy zlata. V lesích táboří vydědenci; ohně šlehají. [...] A jinde letí od úst k ústům: ‚Jánošík žije, Jánošík žije!‘ A nuzní nacházeli peníze pod

---

<sup>106</sup> Tamtéž, s. 293.

<sup>107</sup> Srov. Teige, K., cit. d. (pozn. č. 1).

<sup>108</sup> Konrád, K., cit. d. (pozn. č. 96), s. 259.

<sup>109</sup> Veberová, V., cit. d. (pozn. č. 70), s. 136.

prahem svých chatrčí.“<sup>110</sup> Tato mystifikace byla dobovými recenzenty, hlásícími se k tradiční epice, označena za nepodařenou, ale přívrženci avantgardy v ní naopak viděli experiment záměrně odhazující starou psychologii a hlavně logiku, který dotvořil text v „pestrý kolotoč života, věcí a snů“.<sup>111</sup>

Zmíněný motiv fotbalu se v próze objevuje velmi výrazně zvláště v první části prózy. Fotbal je kolektivním sportem, spojuje individua v jednotu, v níž je síla: „Pěstujte čile sport, sílí ducha i tělo. Sport z vás učiní zdatné vojíny, hodné vítězství, jež dnešního dne uctíváme. A radující se vespolek nad touto novou, úplnou porážkou nepřátel, voláme třikrát naší armádě hurááá!“<sup>112</sup> Sport je protikladem nebo spíše doplněním umění, jak Teige ve stati *Umění dnes a zítra* (1922) píše: „Není třeba umění ze života a pro život, ale umění jako součást života. [...] Necht' je umění duševní hygienou, právě tak jako je sport hygienou fyzickou. Necht' je rovnocennou a souměřitelnou spíše se sportem nebo popřípadě s akrobacií [...] než s mystikou, metafyzikou, náboženstvím, když rovnocennost kultury psychické i fyzické není dnes heslem, ale faktem.“<sup>113</sup> Teige tím oživuje myšlenku starých Řeků o harmonii duše a těla, mysli a světa. Proto se umění mělo vtělovat i do útvarů, které původně umělecké nebyly, ale poskytovaly požadovanou harmonii – těmito útvary byly právě fotbal, ale i cirkus a varieté.

---

<sup>110</sup> Konrád, K., cit. d. (pozn. č. 96), s. 352.

<sup>111</sup> B. Václavěk v ReD, cit. in: Holý, J., cit. d. (pozn. č. 18), s. 606.

<sup>112</sup> Konrád, K., cit. d. (pozn. č. 96), s. 263.

<sup>113</sup> Heczková, L. – Plívová, A., cit. d. (pozn. č. 103), s. 370.

## 5 MOTIVY VE VYBRANÝCH POETISTICKÝCH PRÓZÁCH V SOUVISLOSTI S TEORETICKÝM KONCEPTEM POETISMU

Všechny výše popsané prózy můžeme zařadit k poetistické tvorbě, a to nejen jejich rokem vydání a příslušností autorů k uměleckému svazu Devětsil, ale i jejich obsahem a stylovým zařazením. Napsání a vydání Vančurovy prózy (1924) dělí od vydání próz Karla Schulze (1926) a Karla Konráda (1927) rozmezí dvou až tří let, tudíž prózy, které pro komparaci byly vybrány, pokrývají téměř celé období poetismu od jeho zrodu v roce 1923 až po jeho postupný rozpad od roku 1928.

Přestože poetismus nediktoval žádné stylové ani estetické hodnoty básnictví, je příznačné, že se poetistická poezie a próza v období 20. let vyvíjela v podstatě stejným směrem. Jediným kritériem, které Karel Teige ve své koncepci nového umění požadoval, byla tvorba poezie pro všechny smysly. Básnický poetismus konkretizovali svou tvorbou Nezval, Seifert a Biebl, kteří metaforicky do poměrně volné konstrukce poetismu dosadili básnickou výplň. Nezval poetistickou tvorbu teoretizuje v *Papouškovi na motocyklu* (1924), jeho myšlenky se obracejí ke konkrétní podobě nové poezie, ale přesto zůstávají otevřené individuálním pohnutkám autorů. Podobně tomu bylo u prózy, jejíž podoba byla spjata především s Vančurovými prózami, jelikož byl spolu s Karlem Schulzem jako jediný představitelem prózy raného období poetismu.<sup>114</sup>

U všech tří próz je hlavním společným znakem prolínání roviny reálného děje s rovinou snu nebo představ. Snovost vystupuje nejvíce na povrch u *Dámy u vodotrysku*, u které slouží vnější svět pouze jako kostra, která je naplněna obrazy s uvolněnou asociativností a hranice mezi skutečným a neskutečným nejsou pevně fixovány. Není jasné, kdy příběh sleduje skutečnost a kdy snovou fantazii nebo nitro postavy; Schulz se tím začíná přibližovat technice automatického psaní, které je typické pro surrealismus. Podobně pracuje s prolínáním skutečnosti a představ Vančura v *Dlouhém, Širokém, Bystrozrakém*, který nevychází ze souvislé fabule a imaginace zde potlačuje logiku návaznosti děje. Realita je tu nicméně striktně odlišena od fantazie, ačkoliv přechod mezi nimi je často špatně rozpoznatelný, přesto zůstává jasné, že vybájená cesta za oslicí se skutečně nestala. *Rinaldino* je v tomto ohledu poněkud odlišný – využívá mystifikace a bohaté obraznosti, skládá jednotlivé díly děje nesouvisle, ale zvýšenou imaginativnost vkládá spíše do metafor a přirovnání, než do hry s fabulí příběhu. Výjimkou je závěr prózy, ve které se

---

<sup>114</sup> Chvatík, K. – Pešat, Z.: *Poetismus*. Praha: Odeon 1964, s. 376.

hlavní postava stylizuje do postavy loupežníka a není čitelné a interpretovatelné, jestli je to pouze jeho fantazie nebo skutečnost.

Postavení zlyrizovaného básnického obrazu na úroveň tématu a děje, jejich splynutí, stejně jako odmítnutí popisnosti a naturalismu je nejvýraznějším rysem poetistické prózy, ačkoliv každý autor s tímto rysem pracuje jinak, jak můžeme pozorovat u tří próz, kterými se tato práce zabývala. Objevuje se ale nejen v těchto dílech, ale i v prózách ostatních autorů, například J. J. Paulíka či Konstantina Biebla.

Motivická látka je u poetistické prózy velmi pestrá, ale objevuje se tendence tíhnout k několika leitmotivům. Těmi často bývá láska, válka, cesta, hledání a exotické kraje. Syžety próz jsou často spoluutvářeny milostnou zápletkou – tu můžeme najít právě v *Dámě u vodotrysku* a v *Rinaldinu*. Láska nebo milostný trojúhelník jsou leitmotivem obou próz, ale jelikož děj je v nich zatlačen do pozadí, nevystupuje příliš výrazně na povrch. Motiv lásky naprosto chybí v *Dlouhém*, *Širokém*, *Bystrozrakém*, kde se neobjevuje ani jako vedlejší téma. S motivem lásky je v prózách Schulze a Konráda bezpodmínečně spojena ženská krása, která je na mnoha místech tematizována. Zatímco Schulz ženu pojímá jako bytost nadpřirozenou a krása je v jeho podání bipolární (krásu nutně doplňuje krutost), neerotická a je výrazně zlyrizována, Konrád krásu a ženu jednoznačně erotizuje.

Leitmotivem Vančurovy prózy je hledání spojené s cestou do exotických krajů, na kterém výstavba prózy stojí velmi významným způsobem. Motiv hledání se objevuje i v *Dámě u vodotrysku*, kde doplňuje milostný trojúhelník, ale motiv hledání se u obou autorů marginálně liší – zatímco u Schulze je hledání jména pro hvězdu synonymem pro hledání absolutní pravdy, Vančurovo pojetí hledání je mnohem prostší, jelikož je pouze procesem, díky kterému je možné podniknout vybájené dobrodružství. Motiv exotiky se nejdůsledněji uplatňuje ve Vančurově próze, zatímco u Konráda je minimalizován do dobrodružných knih a metafor a u Schulze už úplně chybí. Naopak motiv války se v různé míře objevuje ve všech prózách, u Konráda asi nejvýrazněji, zatímco u Vančury ho nalezneme pouze v postavě Sana, který je „mlád, ale z třiceti pěti let sedm válečných táhne za sebou [...]“<sup>115</sup>

Nezval v *Papouškovi na motocyklu* formuloval teoretické základy pro poetistickou tvorbu: pro nové umění vyžadoval zvýšenou senzibilitu a imaginaci, opuštění syžetu a konvenční logiky. Vyzdvihoval asociace, které rozehrávají metafory, základním principem nové poetiky je princip ozvláštnění, opouštěl podřizování se v uměleckém díle

---

<sup>115</sup> Vančura, V., cit. d. (pozn. č. 72), s. 47.

jakékoliv filozofii a ideologii a upínal se k fyziologickému růstu „z představ a jejich reprodukčních zákonů.“<sup>116</sup> Jediným zákonem poezie je pouze sen. Jak můžeme po podrobnější analýze třech poetistických próz vidět, teoretické základy konceptu poetismu, formulované nejen Teigem, ale i Nezvaletm a dalšími, tak byly dodržovány a zároveň s nimi autoři volně pracovali podle vlastní fantazie a uměleckého záměru.

---

<sup>116</sup> Nezval, V.: Papoušek na motocyklu čili o řemesle básnickém (1924), in Š. Vlašín a kol. (eds.): *Avantgarda známá a neznámá, Svazek I*. Praha: Svoboda 1971, s. 567.

## 6 ZÁVĚR

Tato práce se zabývala poetistickou prózou a úžeji se soustředila na tři texty autorů, kteří byli hlavními představiteli prozaické tvorby avantgardy 20. let. 20. století. Cílem této práce bylo porovnat zpracování témat a motivů jednotlivými autory, vyjmenovat, které motivy jsou pro prózy společné, které jsou odlišné a jak naplňují koncept poetismu, jak jej formuloval především Karel Teige ve svých programových statích.

Poetistická próza svou formou ani obsahem nebyla ve 20. letech něčím novým, ale navazovala na tendence, které se objevovaly už v 90. letech 19. století v prózách Fráni Šrámka, Viktora Dyka, Jiřího Mahena nebo Jakuba Demla. Těmito tendencemi bylo nové dynamické vidění, zbavování se epičnosti a realističnosti, a naopak větší lyrizace prózy. Poetistická próza programově navíc odmítá psychologizaci a dekadenci, realismus, idyličnost a sentimentálnost romantismu a děj ještě více zatlačuje do pozadí. Stejně jako poezie používá námětů každodenního života, a jak píše Karel Schulz ve své stati *Próza*, „[...] žije: senzací, žurnalismem, dobrodružností, obrázkovými časopisy, exotikou, různými zprávami, reklamními prospekty, varietními atrakcemi, plakátovou stručností, detektivkami, indiánkami, sportem, kinem, vynálezy, music-hally.“<sup>117</sup>

Próza využívá techniky kinofilmu, jeho rychlých stříhů mezi jednotlivými obrazy. Jak jsme mohli během předchozí analýzy tří próz sledovat, v praxi se ale ne vždy autoři drželi programového konceptu a naopak pracovali s motivickou látkou po svém. Tomu přispívalo i to, že koncept poetismu neměl žádné přísně dané předpisy jak tvořit, ale poskytoval velmi volné pole vlastní fantazii autorů.

Můžeme tedy říci, že každá poetistická próza vytváří svůj vlastní, osobitý koncept poetismu. Autoři poetistické prózy nemají teoretickým konceptem předepsány žádné ortodoxní umělecké zásady, které by určovaly, jakým způsobem mají autoři s látkou pracovat, na rozdíl od toho, jako tomu bylo u „klasických“ uměleckých slohů, jako byl romantismus, realismus, naturalismus, symbolismus aj. Proto ve své tvorbě mají velkou volnost. Jak bylo zmíněno výše, Karel Schulz sice formuloval teoretické zásady prózy ve své stati *Próza*, ale stejně jako Teige nebo Nezval formuloval spíše pohled, jakým se dívat na svět a zachycovat ho, než že by předkládal hotové estetické koncepty, kterých je třeba se držet. Přesto je tvorba poetistické prózy soudržná, jelikož využívá podobných motivů, nechává se inspirovat a okouzlit stejným pohledem na svět. To, co bylo spojující pro

---

<sup>117</sup> Schulz, K., cit. d. (pozn. č. 17), s. 526.



všechny autory poetismu, byla estetická citlivost, jeden „zorný úhel“, díky kterému pohlíželi na svět stejným způsobem, což jim dovolovalo tvořit podobně a přesto si zachovat svou individualitu: „Poetismus je metoda jak nazíratí svět, aby byl básní.“<sup>118</sup>

Tomu všemu byla poetistická próza poplatná, přesto u jednotlivých autorů docházelo k tomu, že překračovali hranice poetismu a jejich tvorba směřovala k dalším uměleckým konceptům. Vančura nikdy zcela neopustil základní teze proletářského umění, spojoval práci a básnivost, Schulz buď svou prozaickou tvorbou stál na pomezí proletářského umění a poetismu, nebo z poetismu nakročoval k prvkům surrealismu, a ačkoliv u Konráda můžeme nalézt prvky dadaismu, zůstal z této trojice autorů věrný konceptu poetistického umění nejvíce.

---

<sup>118</sup> Vítězslav Nezval v ReD 1928, cit. in: Chvatík, K. – Pešat, Z., cit. d. (pozn. č. 113), s. 371.

## 7 LITERATURA

### **Prameny:**

Konrád, K.: Rinaldino, in J. Holý (ed.): *Poetistická próza*. Praha: NLN 2002, s. 253–364.

Schulz, K.: *Dáma u vodotrysku*. Praha: Rozmach 1926, 115 s.

Vančura, V.: Dlouhý, Široký, Bystrozraký, in J. Holý (ed.): *Poetistická próza*. Praha: NLN 2002, s. 47–59.

### **Odborná literatura:**

Bartoš, O.: Láska se nespokojí s podružnou rolí, in K. Konrád: *Robinsonáda – Rinaldino – Dinah*. Praha: Mladá fronta 1966, s. 205–214.

Blahynka, M.: Mistr lyrické prózy, in *Tvorba* 1972, č. 1., s. 212.

Blahynka, M.: *Vladislav Vančura*. Praha: Horizont 1981, 165 s.

Fučík, J.: Jakoby úvod, in *Tvorba* 1, 1925/1926, s. 212.

Grygar, M.: Vladislav Vančura, in P. Blažíček a kol: *Dějiny české literatury 4*. Praha: Victoria publishing a. s. 1995, s. 310–328.

Heczková, L. – Plívová, A.: Tělo, tělesnost, antropologické konstanty, in J. Vojvodík – J. Wiendl (eds.): *Heslář české avantgardy*. Praha: FF UK/Togga 2011, s. 367–378.

Holý, J.: Komentář, in J. Holý (ed.): *Poetistická próza*. Praha: NLN 2002, s. 591–607.

Holý, J.: *Práce a básnivost*. Praha: Čs. spisovatel 1990, 192 s.

Chvatík, K. – Pešat, Z.: *Poetismus*. Praha: Odeon 1964, 381 s.

Křivánek, V.: Poetistická tvorba Karla Schulze, in kol. autorů: „*Ale mne tato doba bolí...*“ *Karel Schulz básník, prozaik a novinář. K 100. výročí narození*. Praha: Památník národního písemnictví 31, 1999, s. 9–20.

- Mukařovský, J.: Vančurovy prózy z doby mladosti, in V. Vančura: *Amazonský proud – Dlouhý, Široký, Bystrozraký*. Praha: Čs. spisovatel 1959, s. 169–184.
- Nezval, V.: Papoušek na motocyklu čili o řemesle básnickém (1924), in Š. Vlašín a kol. (eds.): *Avantgarda známá a neznámá, Svazek I*. Praha: Svoboda 1971, s. 566–570.
- Pešat, Z.: Umění románu Vladislava Vančury, in *Česká literatura 9*, 1961, s. 168–172
- Pohorský, M.: "Svět se ruší a buduje podle potřeby živého ducha...", in V. Vančura: *První prózy a první pokusy*. Praha: Čs. spisovatel 1985, s. 299–320.
- Polan, B.: Doslov, in K. Konrád: *První prózy: 1926-1928*, Praha: Čs. spisovatel 1952, s. 203–208.
- Schulz, K.: Próza (1924), in Š. Vlašín a kol. (eds.): *Avantgarda známá a neznámá, Svazek I*. Praha: Svoboda 1971, s. 526–528.
- Strohsová, E.: Česká literatura v letech 1918–1929, in P. Blažíček a kol.: *Dějiny české literatury 4*. Praha: Victoria publishing a. s. 1995, s. 155–182.
- Suchomel, M.: Poezie snů a poezie skutečnosti, in *Host do domu*, 1959, s. 459.
- Šalda, F. X.: Z cest moderního českého romanopisectví, in *Šaldův zápisník 1*, 1928/2, s. 129–137.
- Teige, K.: Manifest poetismu (1928), in Š. Vlašín a kol. (eds.): *Avantgarda známá a neznámá, Svazek II*. Praha: Svoboda 1972, s. 557–593.
- Teige, K.: Poetismus (1924), in Š. Vlašín a kol. (eds.): *Avantgarda známá a neznámá, Svazek I*. Praha: Svoboda 1971, s. 554–561.
- Veberová, V.: Exotismus, básnický cestopis, in J. Vojvodík – J. Wiendl (eds.): *Heslář české avantgardy*. Praha: FF UK/Togga 2011, s. 135–144.
- Vojvodík, J.: Česká avantgarda: vývoj, skupiny, proměny, teorie, programy, umělecké postupy, in J. Vojvodík – J. Wiendl (eds.): *Heslář české avantgardy*. Praha: FF UK/Togga 2011, s. 15–62.

- Vučka, T.: *Karel Schulz mezi barokem a avantgardou. Proměny uměleckého výrazu Karla Schulze v kontextu poetismu a katolické literatury*. Praha: FF UK 2010, 118 s.
- Vučka, T.: Krása věcí nejprostších. Poetická tvorba Karla Schulze, in K. Schulz: *Sever Jih Západ Východ – Dáma u vodotrysku*. Praha: Malvern 2012, s. 191–234.
- Wiendl, J.: Řád nového života a tvorby, in J. Vojvodík – J. Wiendl (eds.): *Heslář české avantgardy*. Praha: FF UK/Togga 2011, s. 285–304.