

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta
Katedra českého jazyka a literatury

PODNĚTY A PODOBY EXPRESIONISMU
(Impulses and Shapes of Expressionism)

Vedoucí diplomové práce: doc. PaedDr. Jaroslava Hrabáková, CSc.
Autorka diplomové práce: Alena Ziebikerová
Vítkova 154/24, Praha 8 – Karlín, 186 00
Obor studia: český jazyk a literatura – výtvarná výchova
Typ studia: prezenční magisterské
Rok dokončení diplomové práce: 2009

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury.

v Praze 6. 12. 2009

A. ZILBERROVA

Chtěla bych poděkovat doc. Hrabákové za její trpělivé a citlivé vedení po celou dobu mého velkého zápasu s úkolem i za inspirativní podněty během studia týkající se chápání české literatury. A všem ostatním za jejich podporu slovem i činem.

Obsah

Na úvod.....	6
Hranice Expresionismu.....	8
Mezi modernou a avantgardou?.....	8
Expresionismus – obecné vymezení pojmu.....	12
Výtvarné umění.....	15
Expresionismus v architektuře.....	17
Expresionismus ve filmu.....	18
Caligari aneb Film jako oživé kresby?.....	21
Expresionismus v hudbě.....	25
Expresionismus v dramatu a na divadle.....	25
Literatura expresionismu.....	30
Expresionismus v českém literárním kontextu.....	34
Expresionismus u nás jako předmět bádání.....	35
Existuje český expresionismus?.....	37
Lelio Josefa Čapka.....	40
Úvodní poznámky.....	40
Dílo Josefa Čapka – stručný přehled.....	41
Lelio – faktograficky.....	42
Dosavadní knižní vydání.....	42
Okolnosti vzniku a první publikace.....	43
K literatuře předmětu – přehled a komentář.....	45
Lelio – pokus o charakteristiku.....	48
Dopisy S. K. Neumannovi.....	48
Dopis Josefa Čapka S. K. Neumannovi, úryvek.....	48
Dopis Karla Čapka S. K. Neumannovi, úryvek.....	49
Titul – první slovo textu?.....	50
Marešův stylistický rozbor.....	51
Lelio – vlivy a vztahy.....	53
Zpěvy Maldororovy a Lelio.....	54
Hudební a výtvarné v Leliově.....	55
Vztah Lelia ke kubismu.....	57
Expresionismus – hnutí a Čapek, směr a Lelio.....	58
Kuboexpresionismus = kubismus + expresionismus?.....	60
Vladimír Papoušek uvažuje o kuboexpresionismu.....	60
Ivana Vízdalová krátce k problematice.....	61
Jiří Holý nejen o próze Plynoucí do Acherontu.....	62
Z České literatury od počátků k dnešku.....	63
Opelík ke kuboexpresionismu.....	64
Z Opelíkova rozboru.....	66
Ošklivé.....	68
Umělý člověk.....	69
Zvíře.....	70
Temné a světlé bytosti.....	70
Existence boží v Leliově.....	70
Magický realismus – zvuk, obraz, slovo.....	71
Lelio a avantgarda.....	73
Shrnutí.....	73

Hrad a Tanec smrti Jakuba Demla.....	75
Život a dílo Jakuba Demla – jedna kniha?.....	75
Vznik a publikace Tance a Hradu – souvislosti.....	77
Tanec a Hrad smrti – pokus o charakteristiku.....	77
Hrad smrti – kompozice textu.....	79
Kontrast.....	80
Prostor, prostředí a místo.....	81
Čas.....	82
Vypravěč, jednající subjekt.....	82
Postava.....	83
Autobiografičnost.....	84
Světlo a smrt.....	85
Tajemství.....	86
Sen.....	88
Shrnutí.....	89
Závěr.....	91
Klíčová slova.....	93
Resumé.....	94
Summary.....	95
Použitá literatura.....	96
Primární prameny.....	96
Sekundární zdroje.....	96
Slovníky, dějiny, katalogy, sborníky.....	96
Články a monografie.....	97

NA ÚVOD

Předkládaná práce si ve své úvodní části klade za cíl pokus o vymezení pojmu expresionismus v souvislostech moderny a avantgardy, naší snahou bude vystihnout nejpodstatnější přínos expresionismu v oblasti vyjadřovacích prostředků na poli různých uměleckých druhů.

Na samém počátku úvah nemohla nepřijít otázka, co to vlastně je expresionismus. Začali jsme hledat odpověď. Odborná literatura se v mnohém konkrétním ve svých tvrzeních o směru zvaném expresionismus neshoduje. Při bližším zkoumání literatury předmětu se ukázalo, že jde o problém nejen literární vědy, ale obecně uměnovědy a že často činí potíže už samotné vymezení pojmu. V extrémním případě na podobné snahy badatelé rovnou rezignují nebo přijdou s nějakou vlastní teorií či novým hlediskem osvětlujícím fakta z jiného úhlu pohledu.

Zůstali jsme u předpokladu, že jev zvaný expresionismus vymežitelný je, zcela zaujatě jsme chtěli vidět, co umělce-expressionisty spojovalo, a tím zároveň odlišovalo od zbytku moderního světa. Náš přístup, který je čistě pragmatický, nic nemění na skutečnosti, že expresionismus vůbec není problém vyřešený, spor uzavřený, téma bezproblémové. Někdy – a to souvisí přímo s definováním pojmu – je vyslovována otázka, je-li expresionismus skutečně uměleckým směrem, tendencí, a zda by nebylo přesnější pojímat jej (mnohdy i se zohledněním intencí svých představitelů) jako umělecké či kulturní hnutí. Ani zde nemají teoretikové umění a literatury jasno. Dalším bodem, kde nepanuje shoda, bývá určení příslušníků směru. Tyto neshody a nesrovnalosti nacházíme jak v mezinárodním, tak v domácím, českém, měřítku.

Po tomto základním ohledání terénu jsme se rozhodli zmapovat rámcově a faktograficky celkovou situaci expresionismu na poli všech uměleckých druhů, vyjdeme tak z obecných informací o expresionismu, z informací o jeho projevech napříč všemi uměleckými druhy, zamyslíme se nad jeho vztahy k modernímu a avantgardnímu umění, zdůrazníme jeho projevy v literatuře, to vše nikoli pouze v českém, ale v obecně evropském kulturním kontextu. Potom zúžíme pohled a prozkoumáme, jak se to mělo s tímto uměleckým směrem u nás, kdy a jak se začal projevoval, kdo ho přijal za svůj umělecký program a koho přiřazují k expresionismu badatelé dnes. Budeme si také všimnout zájmu literární vědy o tento směr a jejího proměňujícího se stanoviska.

Nepohybujeme se záměrně v prostoru expresionismu tzv. programního, který v české literatuře reprezentuje moravská Literární skupina, i když se o ní také stručně zmiňujeme v příslušné kapitole.

Druhá část práce se zabývá konkrétní analýzou tří vybraných textů české literatury: *Leliem* Josefa Čapka a *Hradem smrti* a *Tancem smrti* Jakuba Demla.

Na počátku našeho uvažování nad zvolenou problematikou stála otázka, jak chceme k věci přistoupit. Vybrané literární texty i bez předběžného poučení

v sekundární literatuře a bližšího podrobného zkoumání vykazovaly společné či příbuzné znaky a charakteristiky. Byli jsme si od počátku našeho uvažování vědomi možnosti tato literární díla (popř. jejich autory) vzájemně srovnávat, ukazovala se tak jedna z možných cest, jak díla uchopit a zkoumat. Nastoupení této cesty by nás patrně dovedlo k hledání dalších příbuzných textů nebo podobně píšících autorů.

Faktem zůstávalo, že nejen textové, ale i mimoliterární skutečnosti týkající se těchto děl a jejich autorů si byly podobné: shodná doba vzniku – první dvě desetiletí 20. století; význam textů v rámci ostatního autorova díla; směrové a stylové zařazení. Podobnost se týká též hodnocení děl současníky a dnešního pohledu na ně; postavení těchto děl a jejich autorů na soudobé literární scéně i jejich ohlas v literárním vývoji jsou obdobné: dlouhá léta byli tito autoři vnímáni v podstatě jako periferní literární zjevy, ve své době byli nepochopení a nepřijímání, svými tvárnými postupy i tématy však u nás inspirovali např. surrealismus nebo existenciální proud v literatuře a dnes jsou zařazováni k prvním projevům expresionismu v české předválečné či válečné literatuře. Přesto jsme se rozhodli nesrovnávat vybrané texty vzájemně ani s případnými jinými díly, ale *Lelio* Josefa Čapka a *Hrad smrti a Tanec smrti* Jakuba Demla chceme pojednat samostatně, a sice jako možné, ale přece jen rozdílné reprezentanty expresionismu v české próze.

Autoři a zvláště díla, nad jejichž podobou, funkcí a rolí v kontextu české literatury a jejich vztahu k expresionismu se budeme zamýšlet, se odlišují vědeckým ohlasem a zpracováním v sekundární literatuře. Zatímco malířské i slovesné dílo Josefa Čapka bylo důkladně zpracováno a popsáno, jako spisovatel byl Josef Čapek rehabilitován a kritický ohlas je v tomto případě rozsáhlý, monografie o Jakubu Demlovi se více zaměřují na biografickou stránku než na čistě literárně teoretické, popř. poetologické, zpracování jeho díla. Ptali jsem se sami sebe, zda se máme pokoušet domněnky některých badatelů potvrzovat nebo je vyvracet nebo se pokusit o vlastní přístup k textům a zda nás má zajímat především, proč se o nich říká, že jsou expresionistické nebo že byly expresionismem ovlivněny. Pro zodpovězení těchto otázek se potřebujeme orientovat v problematice expresionismu obecně. K tomu mají sloužit úvodní části práce.

Volíme různý přístup k řešení otázky vztahu Čapkova a Demlových textů k expresionismu, vycházíme ze zjištění o stavu sekundární literatury. V případě Josefa Čapka a *Lelia* více zhodnotíme kritický ohlas díla, v případě Jakuba Demla a *Hradu smrti a Tance smrti* vyjdeme více z vlastních úvah sekundárními texty pouze inspirování.

Podářilo se nám vybrat si pro svou práci díla, která jsou jaksi „okrajově centrální“ ve vývoji českého písemnictví. Která jsou stále znovu a nově čtena a aktualizována. Která jsou inspirativní, a to možná dokonce více dnes než v době svého vzniku. I toho si chceme všimnout ve své práci.

HRANICE EXPRESIONISMU

Tato kapitola by měla přinést zcela obecnou informaci o expresionismu jako uměleckém směru i jako myšlenkovém či společenském hnutí, jak se projevil na počátku 20. století. Půjde nám o všeobecný souhrn informací o daném jevu ve světovém, nikoli pouze domácím měřítku. Měla by to být informace komplexní, týkající se nejen literatury, na jejímž poli se tu především pohybujeme, ale i ostatních uměleckých druhů, tedy výtvarného umění, hudby, filmu, dramatu a divadla.

Naším úkolem tedy především bude zmapovat, kde všude a jak se tendence směru projeví, popsat typické vyjadřovací prostředky jednotlivých druhů umění i to, jak se proměnily a vzájemně obohatily, a dále, co expresionismu předcházelo, co nového vnesl do dalšího, popř. i soudobého uměleckého dění. Pokoušíme se orientovat na poli, které už bylo mnohokrát tematizováno, a dalo by se říci, že mu to příliš neprospívá.

Pokusíme se proto na úvod objasnit pojmy, s nimiž hodláme nadále pracovat. Pojem pro nás zcela centrální je samozřejmě expresionismus. Chceme vymezit jeho obsah, postihnout jeho hlavní a nejdůležitější rysy jako uměleckého směru a zasadit ho do historického, uměleckého, myšlenkového i společenského kontextu, popsat výrazové prostředky, jimiž se manifestuje a odlišuje od ostatních směrů, ať už s ním souběžných, či mu předcházejících. Těžiště a hlavní úkol tohoto všeobecného úvodu není pouze ve shromáždění velkého množství různorodých faktů, ale daleko spíše v jejich vzájemném uspořádání, hierarchizaci a usouvztažnění.

Prostor, ať už společenský, umělecký, kulturní, nebo zcela abstraktní, v němž se budeme díky tématu naší práce pohybovat, je podle nás a z našeho dnešního – bezpochyby právě naší dobou determinovaného – hlediska dobou přechodu: jde o časový prostor změn, které už proběhly a jejichž důsledky se ustavovaly a usazovaly, a změn, které teprve měly nastat a ovlivnit celé následující století. Všimneme si tohoto přechodu (možná by se více hodilo zdůraznit průběhovost, tedy spíše „přecházení“) a ustavování do podoby jevu, který bývá hodnocen jako problematicky uchopitelný a těžko zařaditelný do pevných ohraničení (přitom právě vytyčení mezí, ohraničení, bývá vyžadováno čistě pragmaticky pro možnost nějaký jev vůbec uchopit, a je žádáno i pro jevy, z jejichž pojmenování se rozhodneme učinit termín).

MEZI MODERNOU A AVANTGARDOU?

Nejprve uvádíme základní charakteristiky moderny a avantgardy především proto, aby si čtenář při četbě dalšího úvodního textu i autorských kapitol mohl uvědomit, do jaké míry byli Josef Čapek a Jakub Deml a jejich představovaná díla součástí tohoto složitého procesu. Rozhodně stojí za to povšimnout si, v jakém vzájemném vztahu pojmy moderna a avantgarda jsou.

Slovo moderna/moderní pochází z latinského základu.¹ Modernou bývají nazývány umělecké směry konce 19. století, které přinesly větší důraz na umělcův subjekt, jeho osobitost (individualitu), většinou se také stavěly do opozice k současné společnosti. Slovo moderní se používá tam, kde se „chápání epochy nebo společenské skupiny zřetelně odlišuje a odděluje od předchozí doby, resp. předchůdců“, „moderní je zásadně to, co se považuje za současné, aktuální, nové a co se neorientuje na minulost“ (Nünning, s. 522). Od doby Goethovy zůstává pro modernu trvalým charakteristickým znakem „velký důraz kladený na chtění, subjektivnost a vystupňovanou sebereflexi“ (tamtéž); jinak řečeno: moderna mizí ve chvíli, kdy už není schopna reflexe sebe samé. Výrazně akcentuje svobodu, která je vždy ve spojení s odpovědností a existenciální úzkostí, z čehož plyne pro modernu paradox, dialektická rozpolcenost a multiperspektivita.² Walter H. Sokel přichází s myšlenkou, že základním rysem moderny je „zhudebňování“ všech druhů umění.³

Uvedme si v návaznosti na tuto obecnou charakteristiku moderny jednoduché vymezení moderní literatury. Jak jsme již výše poznamenali, půjde nám v této práci také o to ukázat, jak se expresionismus projevil i v jiných uměleckých druzích, literaturu však stavíme stále do ohniska naší pozornosti, proto jí věnujeme i více prostoru.

Prezentace vnitřního světa lidí a subjektivního vnímání získává ve 20. století stále více na důležitosti ve srovnání se ztvárňováním vnějšího světa. Různý způsob spojení vnitřku a vnějšku již nepřipouští pevnou identitu protagonisty. Pro C. G. Junga je typickým dobovým jevem moderny schizofrenie. Skutečnost je utvářena zdůrazňováním rozporuplnosti, fragmentárnosti, komplexity a paradoxnosti, což vede k pluralitě, mnohvrstevnatosti a permanentním změnám. Tradiční výklady života, klasické nadčasově platné mýty, již v moderně neplní svou funkci, a proto jsou destruovány, parodovány a v rámci literatury rekonstruovány, resp. nahrazovány novými mýty s relativní platností, neboť výklady lidského života jsou i nadále nezbytné. Proto roste význam literatury a s ní i relevance čtenáře, který konstituuje smysl. Moderní literatura reflektuje nové a stále se měnící sebevědomí člověka mezi extrémy autonomie a naprosté závislosti na společenských okolnostech. Moderna bývá prezentována jako krizová situace, v níž jsou všechny tradice a jistoty ztraceny a člověk bývá často vykořeněný, v exilu, putující, osamělý nebo odcizený. V souvislosti problematizace lidské sebereflexe je přitom zásadní také zpochybňování všech forem vnímání. Nejdůležitější není děj ve smyslu vnějších událostí, nýbrž pokus vytvořit z fragmentů děje, zážitků a vnímání smysluplnou strukturu. Proud vědomí se v tomto kontextu jeví jako typicky moderní forma pro zachycení vnímání. Tato forma také koresponduje s diferenciací jednoty, která je rovněž typická pro modernu, totiž rozštěpením subjektu na já (ego),

1 Lat. *modo* – jen, právě, hned, nyní; pozdně lat. *modernus* (x *antiquus*) – nový, současný.

2 „Člověk tak získává obrovskou zodpovědnost, která jde ruku v ruce s neméně velkým strachem ze ztroskotání.“ (Nünning, s. 522)

3 Ke zhudebňování literatury viz popis jejích vyjadřovacích prostředků. Také srov. tuto myšlenku v kapitole věnované Josefu Čapkovi.

nad-já (superego) a ono (id), jak je popsal S. Freud.⁴ Chronologie jakožto důležitý prvek řádu se v moderní literatuře často ztrácí. Čas se objevuje jako pouhý vztah v závislosti na jiných proměnných. Myšlenková logika nebo jednoznačné pocity bývají nahrazovány fragmentárními obrazy a složitými narážkami. Jazyk a jeho schopnost reprezentovat se zásadně problematizují.⁵ Význam není předem dán, nýbrž závisí na tom, jak si člověk v určitých situacích aktivně stanoví konkrétní smysl; skutečnost s sebou nese rozporuplnost, spojení protikladného, je neustále zdůrazňována její různorodost a paradoxnost.

Avantgarda je pojem odvozený z vojenské terminologie.⁶ Je spjata s dobou modernismu. Bývá konkrétně chápána jako moderní směry či umělecký proud první třetiny 20. století odmítající společenské i umělecké konvence a vyznačující se novátorstvím ve svých uměleckých postupech.⁷

Klade si nárok uměním revolučně změnit život a společnost. V literárně estetickém ohledu vyvozuje důsledky z postupující autonomizace umění v průběhu 19. století. Zatímco (klasická) moderna na tento stav reagovala estetickými koncepcemi, které se omezovaly výhradně na sféru umění, avantgarda to zpo-

4 Pojem subjektu je napaden a odhalen jako pouhý konstrukt. Nejradikálněji v tomto směru působí Sigmund Freud (1856–1939), který vydává díla *Výklad snů* (Die Traumdeutung, 1900) a *Tři příspěvky k teorii sexu* (Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, 1905), v nichž předvádí svůj pokus o analýzu duševního života, popis jeho fungování, návrh prostředků, jak se vypořádat s abnormálním chováním. Prostředky psychoanalýzy rozkládá domnělou celistvost subjektu, klinickými metodami potvrdil pochybnosti o racionalitě jako vůdčím principu osobnosti, poukázal na mocný vliv iracionálního podvědomí na myšlení a jednání člověka. Za revoluční zvrát je možno považovat důraz, se kterým se od té doby hledí na nevědomí, na sny jako na klíč k pochopení potlačených tužeb, na lidskou náchylnost zasouvat jednu zkušenost do druhé. Zatímco např. Comte či Zola zdůrazňují vnější prostředí jako determinující faktor lidského chování, Freud zdůrazňuje vnitřní, nevědomou, psychologickou kauzalitu. Zájem o agresí a sexualitu jako o základní lidské instinkty přispěl k odbourání jejich tabuizace jako dramatických námětů (viz dílo A. Strindberga). Představa, že kulturně nepřijatelné instinkty, pocity a chování sublimují a jsou zasuty v nevědomí, otevřela nekonečné možnosti nesouladu povrchového zdání a potlačené reality. Pravda se v tu chvíli stává složitou, snad nepoznatelnou, poněvadž je obtížné proniknout nejen pod masky jiných, ale i pod svou vlastní. Nevyslovené a nepřiznané (podtext) se stává stejně důležité jako deklarované a vědomé (text). Freudova představa reality – v níž se mísí iracionální a racionální, vědomé a nevědomé, reálné a fantastické – měla dalekosáhlý vliv na vývoj umění 20. století.

5 Kritika jazyka je součástí poosvícenské, modernistické kritiky teorie poznání. Jazyk je odhalován jako subjektivní poznávací forma neschopná se dobrat objektivní pravdy, vedle poznávací funkce ztrácí i komunikativní schopnost, stává se jen nástrojem cílených ideologických deformací, nástrojem lži. V epoše literární moderny se stala velkým tématem beletristické literatury, zabývalo se jí mnoho filozofů a jazykovědců i po Friedrichovi Nietzsche.

6 Fr. *avant garde* – předvoj, přední linie.

7 Avantgardní umění je takové, „jehož hlavním cílem je extrémní novátorství a stylistický experiment vedoucí k rozšíření vžitých výrazových forem či k průkopnickému vytvoření nové vývojové linie“ (Sachwörterbuch der Literatur, 7. vyd., heslo avantgarda, s. 70, citováno podle Fialová-Fürstová, s. 23).

chybnila a pokusila se učinit z umění součást životní praxe: přináší kritiku umění různého stupně, jež se týká funkce umění v buržoazní společnosti a jeho uměleckých postupů. Toto kritérium odděluje avantgardu od moderny. Avantgarda upřednostňuje určité žánry, jako např. manifest. Prostřednictvím manifestu lze okázale a provokativně proklamovat vlastní programové zásady. Provokuje a inscenuje skandály. Pokouší se alespoň na okamžik odstranit rozdíl mezi uměním a životem, má internacionální charakter. Jde o dosud nejradikálnější pokus zpochybnit „instituci umění“ a její debakl.

V oblasti literatury dává přednost poezii a dramatu, především ale rozvíjí s performativní okázalostí vlastní formy, které kontaminují složky obou druhů, takže vznikají tzv. hybridní žánry. Otevírá literaturu dosud nezvyklým látkám a poetice, provozuje tvůrčí hru s jazykem. Literatura opouští prostory a média, jež jí institucionálně náležela. Za avantgardní literární směry bývají považovány: futurismus, kubofuturismus, expresionismus, dadaismus, vitalismus, civilismus, poetismus a surrealismus.

EXPRESIONISMUS – OBECNÉ VYMEZENÍ POJMU

Expresionismus⁸ je avantgardní umělecký směr, konstituující se v německé jazykové oblasti kolem roku 1910; expresionistické umělecké dění pak probíhalo přibližně v desetiletí 1910–20 (v Německu nazývaném „expresionistické desetiletí“). Výrazná je antitradiční linie expresionismu, chce být uměním novým: expresionisté utíkali od akademických předpisů, od struktury umění respektující buržoazní vzdělání, od návratu k historismu, od veškeré umělecké tradice (expresionismus odmítá umění věrně zobrazující skutečnost nebo ji zprostředkující senzualisticky pomocí dojmů, jako to činí např. naturalismus a impresionismus). Tento směr zasahuje zobrazovanou realitu a člověka v ní, také tradiční výraz a formu, umění chápe především jako přímý, až drásavě naléhavý výraz citových reakcí tvůrce na vlastní prožitek skutečnosti, k jejíž podstatě je schopen pronikat intuicí. Tento výraz, chápaný jako tlumočení prožitků jedince v jejich dynamice a bez ohledu na existující umělecké a společenské konvence, se stal základní estetickou kategorií a určuje charakteristické znaky expresionismu: exaltovanost, erupitivnost, tendenci k ironii, grotesce, hyperbole, fragmentárnosti, drastičnost, kontrast, subjektivismus.

S modernou (uměním dekadence či *fin de siècle*) má mnoho společného v rovině životního pocitu,⁹ liší se především v rovině výrazu.¹⁰ Pohybuje se „mezi deformací a abstrakcí“.

Je to umění, které chce být zároveň koncepcí života, jeho dogmata jsou budována na protikladech: na jedné straně přináší hodnoty extrémní subjektivity, na druhé straně přání nechat individuum rozplynout a zaniknout v kosmu.

Shoda většinou panuje v názoru na jednotnost v myšlenkové, filozofické i světonázorové náplni expresionistických děl. Expresionismus je umělecká reakce na poznávací a světonázorovou krizi¹¹ na začátku 20. století a na ra-

8 Slovo vychází z lat. *expressio* – výraz, nebo také *exprimere* – vyjádřit, znázornit; fr. *l'expression* – výraz. Pojem se z výtvarné oblasti rozšířil na literaturu a následně na další druhy umění.

9 Rozpor mezi uměním moderny a uměním expresionismu expresionističtí básníci cítili jako velmi silný, mnohdy určující. Teoretikové i umělci expresionismu bojují proti vystupňované estetičnosti a dekorativnosti moderny, především impresionismu, symbolismu a secese.

10 Pokud dojde na srovnání expresionismu s uměleckými ismy moderny, často se vyskytne myšlenka, že jeden každý směr je pouze rozdílnou uměleckou reakcí na podobné dobové podněty. Expresionisté se neuzavírají, ale reagují prudkým pohybem zevnitř ven. Surrealismus a dadaismus nesou podobnost formy, ale hlavní odlišnost expresionismu od nich je v silném sociálním a utopickém náboji a důrazu na apelativní funkci umění. Kubismus se omezuje až na malé výjimky na výtvarné umění, je intelektuálnější, potlačuje emocionálnost, směřuje k čistě uměleckému uchopení a řešení reálných jevů, vzdává se mimouměleckého působení.

11 Osvícenská teorie poznání potlačila teologickou metafyziku, pozvedla lidské myšlení, racionalitu a „rozumnost“ na nejvyšší hodnotovou příčku, již předtím zaujímal božský princip,

dikálně změněnou tvář světa té doby, je pesimistickou odpovědí na představy, že prostřednictvím pokroku (hospodářského a kulturního) lze dojít ke štěstí, je reakcí na bezstarostnost, která zdánlivě lehce přecházela přes projevy hluboké společenské krize. Chce být především novým životním pocitem, nejde mu jenom o umění, chce být novým poměrem ke skutečnosti; ukazuje úpadek člověka 19. století a chce nastolit věk nového lidství, **vyjadřuje pocit rozkládajícího se jedince v rozkládající se společnosti.**¹²

Světónázorové znejistění a působení okolní reality mají obrovský vliv na vnímání člověka začátku 20. století. Roste rychlost a dynamika životního stylu, oproti v podstatě poklidnému i stále ještě tichému 19. století prudce vzrůstá produktivita práce, mnohonásobně se zvětšuje přísun mediálních informací, rychleji se mění tvář světa díky objevům a vynálezům přírodních a technických věd.

Město či velkoměsto se na přelomu století stávají novým velkým tématem dalšího uměleckého vývoje a také novým domovem milionů obyvatel hlavně v Německu. V koncentrované podobě se zde objevují všechny negativní jevy doby: radikální sekularizace, bezcitná racionální funkcionalizace, rozbití starých patriarchálních sociálních struktur, odcizení člověka přírodě atd. Z druhé strany město a velkoměsto přinášejí noční život, typicky městské zábavné podniky, biografy, kavárny, nevěstince, zdobí je nejrůznější reklamy, světla neo-

z rozumnosti učinila nepochybný základ poznatelné pravdy (Descartes – „fundamentum inconcusum“). Svět byl degradován na objekt poznání rozumného subjektu, vyloučilo se z něj všechno, co je racionálně nepřístupné a nepochopitelné. Pojem času se linearizuje a vnukává světu neochvějně směřování vpřed, ideu pokroku. Kritické soudy o platnosti teorie poznání se objevují už na počátku 19. století ve filozofii, v umění i v literatuře.

Na přelomu 19. a 20. století prožívají přírodní vědy stále ještě nevídaný rozmach, jsou dosud hlasateli a strůjci civilizačního pokroku. Zároveň se však ve stejné době začíná prosazovat názor o fikcionální, pouze modelové povaze přírodních zákonů, definicí a pojmů, které byly dříve považovány za neochvějně správné zrcadlení reality. Rozpadá se optimistická víra v neomezené možnosti člověka, v jeho absolutní schopnost poznat a následně ovládnout svět.

12 Karteziánské myšlení způsobilo ve svém důsledku radikální sekularizaci, „odbožštění“ světa, z čehož všeobecně vyplynul pocit transcendentní nezastřešenosti, vydanosti lidské existence. Vedle teologie se také filozofie na přelomu 19. a 20. století vzdala možnosti působit jako integrující faktor v prostředí stále více se od sebe vzdalujících vědních disciplín, přestala plnit funkci obecného výkladu světa a nadčasových jevů.

Filozofickým idolem byl pro expresionisty Friedrich Nietzsche. Expresionistická generace ho přijala ve dvou ideových proudech: prvně jako autora *Zarathustry*, tj. jako hlasatele neomezeného vitalismu a bezbřehého vitálního egocentrismu, jako proroka nového, očištěného (nad)lidství, a potom jako autora kritických úvah vrcholících v jeho analýze nihilismu, které kompromitovaly starý světový názor a staré modely myšlení. Nietzscheova kritika směřuje proti myšlenkovému modelu a jeho historicko-sociálním důsledkům, jež vzešly z racionální filozofie osvícenství a její teorie poznání. První linie kritiky osvícenské teorie poznání u něj vrcholí – důsledně logicky domyslel, co založil Descartes, došel k formulování teze o „znehodnocení nejvyšších hodnot“, k zobrazení nihilismu, který nevyhnutelně zachvátí lidskou společnost.

nů; den, bdění, aktivita jsou prodlužovány na dvacet čtyři hodin. Všechny tyto dosud netušené „možnosti“, nabídka zcela nových druhů vzrušení a dobrodružství, mají svou odvrácenou stranu (v některých případech tato zcela převažuje): je všeho toho přemíra, neúnosná četnost a zároveň tyto silné vzruchy působí simultánně. Právě ve městě zcela přirozeně a snadno vzniká typický moderní pocit samoty uprostřed davu a existenciálního ohrožení, dojem džungle nebo labyrintu, z něhož není úniku.

Tvrdí se, že expresionismus je umění městské. Není to tvrzení zcela absolutní, víme o vysloveně protiměstském zaměření tvorby některých umělců, ne vždycky expresionismus z městské inspirace vyrůstá nebo ji neguje. Města se však stala dokonalými organizačními body, kde se kumulovalo tehdejší umělecké dění s množstvím společných platforem: vycházejí tu literární časopisy, antologie, manifesty, sídlí zde nakladatelství, jsou publikovány avantgardní knižní řady, provozují se tu kabarety, umělecké kavárny, avantgardní divadla, pořádají se divadelní festivaly. Za nejvýznamnější centrum expresionismu v německé jazykové oblasti je považován Berlín. V roce 1909 zde vzniká první expresionistické seskupení, Neuer Club, jehož umělecký program se prezentoval veřejnosti v Neopatetickém kabaretu (Neopathetisches Cabaret). Vycházejí zde nejdůležitější expresionistická periodika: Die Aktion Franze Pfemferta a Sturm Herwarta Waldena. V roce 1920 zde v nakladatelství Ernsta Rowohlta zde byla vydána nejproslulejší antologie expresionistického básnictví: *Menschheitsdämmerung* (Svítání/Soumrak lidstva) editora Kurta Pinthuse, který je autorem předmluvy, kde se pokusil rekapitulovat a definovat literární směr; kniha je členěna do tematických celků a jsou v ní zastoupeny nejvýraznější osobnosti literárního expresionismu. Dalšími významnými městy spjatými s expresionistickým hnutím jsou Drážďany, původní působiště malířů skupiny Die Brücke; Mnichov, sídlo skupiny Der blaue Reiter; Lipsko; Vídeň jako domovské působiště hudebních skladatelů kolem Arnolda Schönberga; Innsbruck, kde Ludwig von Ficker vydával časopis Brenner, a nějakou dobu zde pobýval Georg Trakl; Curych, především coby rodiště dadaismu, ale také působiště německých pacifistů, kteří emigrovali před mobilizací a válečnou cenzurou; a v nepolední řadě Praha, která přináší svébytný příspěvek k německému literárnímu expresionismu díky tvorbě tzv. pražských Němců i autorů české národnosti.

S příchodem první světové války se expresionismus proměňuje, jeho důraz se přesouvá od osobních zájmů k varování před hrozící všeobecnou katastrofou či k apelům na nápravu člověka a společnosti. Pro většinu expresionistických tvůrců je charakteristická prvotní fascinace válkou, která byla očekávána jako duchovní očista lidstva a byla i nadšeně přivítána. Byla spatřována jako předěl, apokalyptická bouře, která smete starý nenáviděný svět a umožní na jeho troskách vybudovat svět nový, krom toho dávala možnost semknout se ve válečném kamarádství, a uniknout tak typické osamocenosti a bezcílnosti moderního člověka. Toto přehnaně naivní uctívání války se rychle mění v trauma: ve chvíli,

kdy se válečné zážitky staly otřesnou všedností a heroické nadšení vyprchalo, z většiny válečných dobrovolníků z řad expresionistů se stali přesvědčení pacifisté. Od roku 1915 naplňují expresionistická periodika protiválečné texty. Umění expresionismu po roce 1918 zásadně změnilo svou tvář a výraz, klade větší důraz na apelativní složku a funkci. Dochází k polarizaci a ideologizaci jeho umění zážitkem války, většina expresionistů se na konci války přihlásila k levicovému aktivismu a revolučnímu hnutí.

VÝTVARNÉ UMĚNÍ

Právě ve výtvarném umění, v malbě a v grafice, bere expresionismus svůj počátek.¹³ Za jeho předchůdce je považován Edvard Munch, Gustav Klimt zprostředkoval expresionistům existenciální vyrovnání se s tématy sexuality, nemoci a smrti. Nejsilněji se expresionismus projevil v německém umění.¹⁴ Deformuje zobrazovanou skutečnost, přehání, aby dosáhl žádaného stupně výrazu a zdůraznil vyjadřovací schopnosti subjektu, od počátku vývoje mu jde o oproštění se od impresionistického, smyslového zobrazení přírody, o směřování k amimettickému autonomnímu umění. Hledá novou zákonitost výstavby díla, neotřelé principy tvorby; inspirací se stává jazyk forem přírodních národů. Rozbívá základní regulativní kategorie formy a maximálně je zjednodušuje; oslabuje, někdy zcela odmítá perspektivu jako základní pořadající princip; volí jednoduché vyjadřovací prostředky: barevné plochy, výrazné linie, geometrické obrazy s vlastním významovým potenciálem, kombinace a kontrasty nesou hlavní sdělnou výpověď díla. Využívá expresivní hodnoty barvy, pracuje s nelomenými barvami; nervozita, hektika a agresivita výrazu je znatelná v tazích štětce. Pracuje s estetikou ošklivosti. Zobrazení lidského těla je deformované, záměrně nepřesné a zkratkovité.

Nejčastějším námětem a motivem je člověk ve velkoměstě, člověk degradovaný na lidskou masu, na agresivně pokroucené tělo, člověk zbavený individuálních znaků a vztahů k jiným figurám; komplementem je stejně častý motiv člověka-divocha nezasaženého civilizací, zasazeného do přirozeného prostředí

13 Pro dějiny umění není snadné akceptovat expresionismus jako styl, jakákoli formální jednota se ukazuje být iluzí – srov. např. díla tak různorodých tvůrců, jako byli Kirchner, Kandinský, Kokoschka a Dix. Proto se objevují tendence nechápat expresionismus jako styl, ale spíše jako „směr“, jako výraz životního pocitu jedné mladé generace.

14 Je zřejmé, že do malířství expresionismu proudí podněty ze zahraničí, přesto dochází k jakési nacionalizaci pojmu, před první světovou válkou byl expresionismus téměř synonymem pro současný německý podíl na mezinárodním uměleckém a kulturním hnutí. Expresionistické tendence se vyskytly i mimo německý jazykový prostor. V Belgii můžeme nalézt tzv. vlámský expresionismus, jehož představitelé jsou Constant Permeke (1886–1952), Gustaaf de Smet (1877–1943), Frits van der Berghe (1883–1939) nebo Albert Servaes (1883–1966).

mnohdy exoticko-erotické přírodní scenérie.¹⁵ Vedle sebe stojí velkoměstská nervozita s nostalgickým ohlžením po rajské nevinnosti.

Zatímco před první světovou válkou odrážely experimenty expresionismu s tvary a barvami především individuální psychickou náladu malířů, po ní se jejich výpovědi zaměřily na roli člověka ve společnosti, na jeho postavení oběti sociálních a politických represí.

Před první světovou válkou vznikají v Německu dvě nejvýznamnější umělecká expresionistická sdružení, jsou to skupiny Die Brücke a Der blaue Reiter.

První z nich, Die Brücke (Most), vzniká v Drážďanech na začátku června v roce 1905.¹⁶ Zakladateli jsou studenti architektury Fritz Bleyl, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel a Karl Schmidt-Rottluff. Zakládající čtveřice se pokládala za vyvolenou uměleckou elitu. Na čas se k nim připojuje Emil Nolde, roku 1910 se stává členem skupiny Otto Mueller, přicházejí i členové ze zahraničí, Edvard Munch se zařadil mezi pasivní členy, přátele a podporovatele hnutí. Skupina vyvíjí čilou aktivitu, v letech 1905 až 1913 uspořádala sedmdesát skupinových výstav doma i v cizině. Umělci malovali na společných sezeních v ateliéru, při nichž si rychle měnili místa, tato spontánní změna a zuřivé pracovní tempo vyžadují téměř automatickou kresbu a sumární způsob malby, zjednodušené tvary; tehdy se jednotliví malíři expresionismu ještě nedali stylisticky rozlišit.

Také léto tráví společně – u Moritzburských jezer u Drážďan. Jsou fascinováni uměním černé Afriky a Oceánie, které mohou studovat v drážďanském Etnografickém muzeu. Tato fascinace mimoevropským uměním je patrná v jejich malbě, kterou charakterizují černé kontury, hranaté typy postav, obličej-masky, figury mají živý charakter. Podněty ke studiu způsobů vidění a zobrazování u mimoevropských národů jim přinesla také Gauguinova výstava v galerii Arnold.

V roce 1911 skupina přesídluje do Berlína, kde Herwarth Walden¹⁷ začíná vydávat časopis Sturm a zakládá stejnojmennou galerii; jedním z redaktorů časopisu je Oscar Kokoschka. Die Brücke navazuje přes Sturm kontakt s literárním expresionismem i s radikálními antiburžoazními kruhy kolem Franze Pfemferta, jehož časopis Die Aktion začal vycházet v březnu 1911. Tvorba malířů nyní

15 Patrné jsou tu bezprostřední vlivy primitivního umění Oceánie, Afriky, Austrálie (objeveného už malířstvím impresionismu), inspirace přírodními národy a kulturami, stejně jako inspirace předchozím zpracováním těchto vlivů fauvismem a kubismem.

16 Název vychází z jedné věty v díle Friedricha Nietzscheho *Also sprach Zarathustra* (Tak pravil Zarathustra): „Na člověku je velké to, že je mostem a nikoli účelem: na člověku můžeme milovat to, že je přechodem a nikoli zánikem...“

17 Walden se tehdy velice iniciativně staral o plodnou konfrontaci soudobé německé avantgardy s avantgardami cizími. První berlínský podzimní salón organizoval roku 1913 tak, že tu např. vedle domácích expresionistů ze skupiny Der blaue Reiter vystavovali i italští futuristé a francouzští (i čeští) kubisté či malíři z kubismu vycházející.

slouží více k řešení obsahových otázek, chtějí působit přes hranice jednotlivých oborů. V Berlíně však postupuje rozklad dosavadního kolektivu skupiny, v němž narůstají názorové rozdíly. Kirchner vyprovokoval definitivní rozpad skupiny.

Druhá významná umělecká skupina *Der blaue Reiter* (Modrý jezdec) vzniká v Mnichově v roce 1911 odtržením některých členů NKVM¹⁸ (Kandinskij, Münterová, Kubin) po roztržce v rámci příprav na třetí společnou výstavu, kdy většina NKVM odmítla vystavit Kandinského „první abstraktní akvarel“. Členové *Der blaue Reiter* uspořádali svou konkurenční výstavu *Der blaue Reiter* 1911/12 v Galerii Thannhauser. První almanach *Der blaue Reiter* vyšel v květnu 1912 v nakladatelství Reinharda Pipera. Skupina přináší koncepce překračující hranice jednotlivých oborů.¹⁹ „První celková výstava“ skupiny *Der blaue Reiter* se konala v únoru 1912 v galerii Hanse Goltze v Mnichově a byli na ní zastoupeni nejvýznamnější soudobí umělci.²⁰

V českém kontextu hrálo před první světovou válkou výtvarné umění velkou roli při formování nových estetických postojů. Literatura a výtvarné umění spolu v této době velmi úzce souvisely. Dobrým příkladem je tvorba Josefa Čapka, jehož výtvarné i literární práce se vzájemně inspirují a doplňují.

Podněty expresionismu jsou na české výtvarné scéně reflektovány na půdě výtvarných skupin Osma a Skupina výtvarných umělců. Na první výstavě Osmy v roce 1907, jež je považována za expozici v expresionistickém duchu (třebaže výrazně inklinující i k tradici francouzského malířství), vystavovali vedle českých tvůrců také tzv. pražští Němci. Katalog byl dvojjazyčný. Osmu tvořili Emil Filla, Bohumil Kubišta, Max Horb, Emil Artur Pittermann, Willi Nowak, Bedřich Feigl, Otakar Kubín, Antonín Procházka a později další, např. Vincenc Beneš.

Skupina výtvarných umělců, vystavující v roce 1912, měla již výrazněji expresionistický charakter. Doprovázel ji programový časopis *Umělecký měsíčník*, později vydává skupina časopis *Volné směry*. Patřili k ní vedle malířů (Emil Filla, Antonín Procházka, Václav Špála, Vincenc Beneš, Josef Čapek,

18 Neue Künstlervereinigung München (zkráceně NKVM, Nové sdružení umělců Mnichov); členové: Vasilij Kandinskij – předseda, Gabriele Münterová – žákyně a dlouholetá družka Kandinského, Adolf Erbslöh, Alexander Kanoldt, Karl Hofer, Alfred Kubin; dalšími členy byli historikové umění, tanečníci, hudebníci, literáti.

19 Zejména Kandinskij byl hluboce dojat Schönbergovým komponováním a obrazy, toto dvojí nadání ho posílilo v přesvědčení o analogiích mezi hudbou a malířstvím. Je autorem knihy *Über das Geistige in der Kunst* (O duchovnu v umění; dokončena 1910, vydána 1911).

20 Paul Gauguin, Vincent van Gogh, Paul Cézanne, Henri Matisse, Henri Rousseau, Robert Delaunay, André Derain, Maurice de Vlaminck, Pablo Picasso, Georges Braque, umělci skupiny *Die Brücke*, ruští avantgardisté Michajil Larionov, Kazimir Malevič, Natalja Gončarovová.

Otakar Kubín, V. H. Brunner, František Kysela) i sochaři (Otto Gutfreund) a architekti (Josef Gočár, Pavel Janák, Vlastislav Hofman, Josef Chochol).

EXPRESIONISMUS V ARCHITEKTUŘE

Expresionistická architektura je z velké většiny v podstatě architekturou fiktivní, zůstává v plánech, vizích tvůrců, ve skutečnosti je většinou nerealizovatelná. Charakterizují ji expresivně roztržité formy, dynamické a nepravidelné, různě zprolámané tvary. Snaží se o překonání hmoty, stavějí se jakési moderní gotické dómy ze skla. Doložitelná je již před válkou. V několika spíše ojedinělých případech byla realizována, samozřejmě v daleko střízlivější podobě, než jak vypadala na papíře.²¹ Kromě Německa se expresionismus v architektuře projevil také v Nizozemsku,²² dokonce se zde s tímto směrem v architektuře setkáváme dříve a měl zde i delšího trvání; expresionismus lze vysledovat i ve stavitelství v českých zemích.²³

EXPRESIONISMUS VE FILMU

Filmové umění je uměním nejmladším. Je to umění syntetické, podobně jako divadlo, zahrnuje v sobě různou měrou podíl ostatních uměleckých druhů, z nichž potom staví celek. Je to (opět stejně jako divadlo) umění časové, probíhá v reálném čase, má svou přesně stanovenou dobu trvání, která bývá nezávislá na vůli příjemce. Rozdílnost těchto dvou uměleckých forem tkví především v možnosti jejich repetice: zatímco každé nové divadelní představení je originální a jedinečnou událostí a existuje právě v době reálného předvádění, film zůstává po svém konečném zpracování zachován v neměnné podobě na fil-

21 Např. divadlo Schauspielhaus v Berlíně na přelomu let 1918 a 1919 od Hanse Poelziga (1869–1936) nebo Einsteinova věž v Postupimi mezi lety 1920 a 1921 od Ericha Mendelsohna (1887–1953) či stavby amsterodamské školy.

22 Viz skupinu amsterodamských architektů *Architectura et amicitia* (Architektura a přátelství), která veřejně působila od roku 1915. Jejimi členy byli např. Michel de Klerc (1884–1923) a Piet Kramer (1881–1961).

23 Pojmem expresionismus lze v české architektuře označit určitou tendenci, nejživější mezi lety 1908–1928; tento expresionistický proud se vyznačoval zhruba čtyřmi hlavními rysy. V první řadě to bylo přesvědčení jeho vedoucích reprezentantů, že architektonické tvary vznikají jako výraz – exprese nějakého mocného duchovního obsahu, duchovní energie, která si ve věčném zápasu o formu podmaňuje stavební hmotu, a tím ji zduchovňuje. Expresionistická tendence v české architektuře se ani zdaleka nejeví jen jako pouhá druhotná odnož německého expresionistického hnutí. Architektonický expresionismus v českých zemích měl své vlastní kořeny, svou vlastní vývojovou kauzalitu a do jisté míry i své vlastní tvarosloví. Zajímavý je vztah kubismu a expresionismu v architektuře a můžeme ze se přitom ptát, do jaké míry je vůbec možné expresionismus a kubismus v architektuře rozlišovat. Situace totiž na první pohled vypadá tak, že v Čechách se kubismus stal jedním ze stadií vývoje expresionistického architektonického proudu. Porovnáme-li však hlavní znaky české kubistické a německé expresionistické architektury, pravděpodobně zjistíme, že vedle shod – způsobených zčásti i vzájemnými kontakty – existovaly mezi oběma těmito uměleckými hnutími i důležité rozdíly.

movém materiálu a je takto kdykoli svému příjemci přístupný. Zdánlivě neměnnou složkou divadla je právě jeho literární část, napsaná a tištěná divadelní hra. I ta však doznává změny, dostane-li ji do rukou režisér a herci. Je běžnou praxí text divadelních her nejrůznějším způsobem měnit, proškrtávat, přizpůsobovat jevištnímu záměru, záměru inscenátora.

Tuto spojitost, tj. syntetičnost divadla i filmu, zde neuvádíme náhodou. Jejich výrazové prostředky jsou si velmi blízké. Právě v období, kdy se prosazuje expresionismus v umění, můžeme jak u divadelních tvůrců, tak ve filmu pozorovat tendence a změny, které jsou si velmi podobné a jsou vzájemně úzce provázané.

V této kapitole se pokusíme představit filmový expresionismus, který se odborníkům jeví jako „zřejmě nejvyhraněnější poetika dosavadního vývoje filmového umění“ (Bregant, s. 250).

Expresionismus se prosadil zejména v německé kinematografii a je s ní spojován téměř výhradně. Nikde v Evropě se expresionismus neujal tak jako v Německu, zajímavá je proto otázka hloubky významu (filmového) expresionismu pro německou kulturu. Mluví se o jisté „původnosti“ či „národní typičnosti“ expresionismu pro německou kinematografii, podobně jako se jinde mluví o typičnosti expresionismu pro německou kulturu či mentalitu. V kontinentální terminologii se dokonce pod pojmem filmový expresionismus často myslí automaticky kinematografie německá.²⁴ Expresionismus ve filmu se dá časově vymezit prvními dvěma desetiletími 20. století.

Německý filmový expresionismus nezahrnuje ani příliš dlouhé období, ani mnoho titulů.²⁵ Z pohledu filmové historiografie je to směr ve své době dominantní, ale tato dominance plyne spíše z tvarové a realizační jinakosti expresionistických filmů než například z jejich reálného vlivu na tehdejší publikum.²⁶

Abychom našli první náznaky expresionistického směřování, musíme se dostat do let předválečných a válečných. Objevíme tam dva filmy, které lze považovat za předchůdce expresionismu. Prvním z nich je film *Pražský student*,²⁷ v jehož tématu nacházíme náznaky expresionismu, neboť přináší pro expresionismus příznačný motiv rozdvojené osobnosti a tajemných sil, které ženou člověka k činům, za něž nenese odpovědnost. Druhým filmem je *Golem*,²⁸ první

24 V britském pojmosloví bývá expresionismus používán v daleko širším vymezení, jako trvale přítomná tendence filmového výrazu, paralelní k tzv. tendenci naturalistické.

25 V německé kinematografii je zhruba vymezen *Kabinetem doktora Caligariho a Poslední štací*.

26 Expresionismus a kammerspiel vysunuly německou kinematografii na několik let do popředí, učinily z poválečného pětiletí klasickou éru v dějinách filmu. V té době vznikaly filmy, které vědomě či nevědomě zrcadlily obecné společenské bouře a zmatky.

27 Film *Pražský student* (Der Student von Prag, 1913) natočil dánsko-německý režisér Stellan Rye, scénář napsal Hans Heinz Ewers. Vypráví příběh mladíka Balduina, který prodá svůj obraz v zrcadle démonickému cizinci.

28 Film *Golem* (Der Golem, 1915) režíroval Henrik Galeen a Paul Wegener (1874–1948), výrazný herec i režisér, představitel hlavní role v obou uvedených filmech. Později režíroval

filmová adaptace golemovské legendy, která poukazuje k filmovému expresionismu především z hlediska scénografického či obecně výtvarného.²⁹

Expresionismus charakterizuje *jinakost, výjimečnost ve vývoji filmového vyjadřování*, což je možná právě ten důvod, který vedl historiky a teoretiky filmu k hlubšímu zájmu o něj.³⁰ Jejich zájem byl veden z pohledu historické poetiky i z hlediska kulturního a filozofického kontextu.

Kde všude je možné hledat myšlenkové kořeny filmového expresionismu? Jaký je jeho ideový kontext? Nebude se příliš lišit od myšlenkového pozadí umění a kultury té doby. Již mnohokrát byly v naší práci zmiňovány subjektivní a antipozitivistické tendence ve filozofii (Nietzsche), psychoanalytické teorie Freudovy i Jungovy. K nim se přidruží inspirace v gotickém románu či romantické fantastice a patos starých germánských mýtů, které jsou blízké německému kulturnímu ovzduší.

Ani filmový expresionismus se v celém svém vývoji nevzdává hlavní tvůrčí zásady: subjektivního vidění světa, již po technické stránce originálně realizuje. Ze záměru tvůrců – *filmový expresionismus chce být vnější reprezentací stavu duše, pokusem o umělecké tvarování poznané vnitřní hrůzy lidského já* – se pak rodí nejen výběr zpracovávaných témat a námětů, ale taky a především vizuální podoba média.³¹ Pozorujme tedy nyní podrobněji dvojí rozpoznávací aspekt filmového expresionismu.

Na jedné straně stojí aspekt scénaristický a dramaturgický, případně tematický – tedy výběr látky, syžetové schéma, zdůraznění určitých motivů, myšlenkové vyznění příběhu, atmosféra děje apod. Nepřehlédnutelná je v této oblasti stopa lidské zkušenosti se světovou válkou. Pod tíhou této zkušenosti vyvstává realita jiného světa – příznak lidského strachu a osamění. Z toho plyne tematická orientace na fantaskní, tajemné a bizarní příběhy; v zobrazovaných příbězích převládá hrůza, fantastičnost a zločin.

Na druhé straně stojí aspekt výtvarný, či lépe vizuální, který platí za prvořadé poznávací znamení tohoto filmového směru. Filmový obraz byl vysoce stylizovaný. Podobně jako na divadle charakterizovalo expresionistické filmy originální výtvarné řešení scénického prostoru, např. jeho členění do ostře lomených ploch. Původní plošné dekorace byly postupně nahrazeny dekoracemi mnohazměrnými a složitými architektonicky pojatými stavbami kulis. Dramatické, často prostorově dynamické zasvětlení³² tříští scénickou akci a zejména

i druhou verzi *Golema* z r. 1920.

29 Bezpochyby ale i svou tematikou, neboť motiv poločlověka, umělého člověka či člověka-stroje byl v expresionistické literatuře velmi frekventovaný.

30 Důležitá literatura k tématu: S. Kracauer, *From Caligari to Hitler*. New Jersey 1947 (1. vyd.) a L. H. Eisner, *Die dämische Leinwand*. Frankfurt am Main 1980 (německy poprvé 1955).

31 Film té doby je němý, což je nutné mít neustále na zřeteli.

32 Výrazné užívání světél je jedním ze základních znaků dobového německého filmu, nejen expresionistického.

herecký projev. Herectví je svým výrazem podřízeno výtvarné stylizaci geometricky deformovaných tvarů. Objekt je často snímán v detailu tak, že vzniká dojem torzálních záblesků v rozbitém zrcadle. K tomu přispívají výrazné rakursy³³ kamery. Tato destrukce časové linearity má diváka přivést, podobně jako u expresionistické malby či plastiky, do hloubi díla, k jádru emoce. Všechny expresionistické filmy jsou navíc důsledně a téměř bezvýhradně uzavřeny do ateliéru, filmování v exteriéru bylo zavrhováno (výjimku, o níž bude ještě řeč, tvoří film *Upír Nosferatu*).

Filmoví tvůrci *nevytvářeli obraz či nápodobu reálného světa*, naopak je stále akcentováno, že svět filmových stínů je ve všem jiný a v tom spočívá jeho reálnost. Při vši stylizaci existuje jako (druhá) skutečnost sama, ne jako (pokřivený) obraz skutečnosti.

Výše popsané znaky expresionistického filmu platí v různé míře pro všechna díla, která se ke směru hlásí. Nejplatnější jsou však pro vůbec první expresionistický film, protože právě díky němu byla ustanovena pravidla expresionistické poetiky. Dají se na něm tudíž snadno demonstrovat.

CALIGARI ANEB FILM JAKO OŽIVLÉ KRESBY?

Prvním a zároveň nejvýznamnějším expresionistickým filmem je Wieneho³⁴ *Kabinet doktora Caligariho*.³⁵ Stává se manifestem filmového expresionismu, dnes je na tento film možno hledět jako na jeden z klíčů k dějinám německého filmu. Úspěch díla byl ohromující, zasáhl i do zahraničí.³⁶

Ústředním motivem příběhu je vzpoura proti krutostem války a proti autoritě. Právě postava doktora Caligariho³⁷ má symbolizovat autoritu. Příběh těží ze

33 Rakurs – sklon kamery, její úhel vzhledem ke snímanému objektu.

34 Producent filmů Erich Pommer nejdříve vyzval ke zfilmování scénáře mladého Vídeňana Fritze Langa, ten však nabídku odmítl. Pommer proto k práci vyzývá jiného svého režiséra, Roberta Wieneho, který je do té doby znám jako autor komerčních filmů.

Robert Wiene (1873–1938) je významný tvůrce období německého němého filmu. Byl synem herce českého původu, původně studoval práva, potom se sám živil jako divadelní herec, dramaturg a režisér. V desátých letech píše svoje první filmové scénáře a spoluzřídí. Začíná i končí svou režisérskou kariéru prací na komerčních filmech pro nenáročné publikum.

35 Film *Kabinet doktora Caligariho* (Das Cabinet des Dr. Caligari, 1919): režisér Robert Wiene, kameraman Willy Hameistr; autorem scénáře Hans Janowitz (původem Čech) a Carl Mayer (Rakušan, pravděpodobně nejsilnější osobnost německého filmu němé éry); na filmu se podílel soubor předních herců: Conrad Veidt (César), Werner Krauss (Caligari), Lil Dagoverová, Friedrich Feher, Hans von Twardowski.

36 V roce 1958 byl *Kabinet doktora Caligariho* při příležitosti Světové výstavy v Bruselu vyhlášen 12. nejlepším filmem všech dob (anketa Mezinárodní federace filmových archivů), v anketě pořádané v roce 1995 stejnou organizací pak skončil dokonce na 3. místě, hned za „neporazitelnými“ snímky *Občan Kane* (režie Orson Wells) a *Křižník Potěmkin* (režie Sergej Ejzenštejn).

37 Caligari – jméno prý převzaté ze Stendhalovy korespondence – se stává postavou obecně známou, podobně jako např. Harpagon nebo Don Juan; je to první tragický hrdina vytvo-

znalosti prostředí nervových sanatorií, předvádí umělecky přetvořenou osobní zkušenost tvůrců, mimo jiné sexuální zločiny, obrazy pouťových atrakcí atd. Hrdinou filmu je šílenec, doktor Caligari, ředitel ústavu pro duševně choré. Ten hypnotizuje svého pacienta, mladého Césara,³⁸ kterého předvádí na poutích a kterého nutí po setmění v somnambulickém spánku páchat zločiny. César umírá vyčerpáním, Caligari je po svém odhalení jako šílenec internován v blázinci. Avšak: i když je Caligari odhalen, zůstává na svém místě; dodatečně pozměněný závěr totiž změnil příběh o šíleném řediteli na hrůzný sen šíleného pacienta.³⁹

Na vizuální působivosti filmu nese největší podíl jeho výtvarné řešení. Zatím ještě plošné dekorace vytvořili tři expresionističtí malíři ze skupiny Der Sturm – Hermann Warm, Walter Röhrig a Walter Reimann.⁴⁰ Vznikl fantastický svět křivých ploch a geometrických tvarů, nereálných zkreslených perspektiv. Obrazy jsou výrazně stylizovány, černé plochy v nich ostře kontrastují s bílými, každý záběr se tak stává samostatným obrazem. Tyto efekty vynikají zejména na fotografiích z filmu.

I postavy a jejich pohyby zde mají přesně určené a promyšlené místo, herci se podřizují koncepci filmu, podle níž je hra světla a stínů (světla namalovaná přímo na plátnech dekorací) stejně důležitá jako jejich projev. Jsou navlečeni do výstředních kostýmů, mají divoce nalíčené tváře, jsou stavěni do strnulých a vyumělkovaných póz, vytvářejí živé obrazy. Celkové pojetí dekorací nutilo herce k zrychlování pohybů, jakmile se ocitli mimo hlavní vytyčené linie, jinde museli ustrnout v pohybu tam, kde jejich postoj byl harmonicky sladěn s obrazem, film tím dostává podivný synkopický rytmus. Přirozená vnitřní pohybovost filmového obrazu skrývala nebezpečí, že poruší výtvarnou kompozici, o kterou malířivýtvarníci usilovali, máme proto před sebou jakési fotografované divadlo, kde

řeny přímo filmem. Je „spíše než obrazem člověka zosobněním stavu duše, směsí krutosti a neklidu, fantastičnosti a šílenství“ (Sadoul, s. 129).

38 César, umělá bytost, jíž Caligari manipuluje a jež má posílit jeho chorobnou potřebu moci a síly, je bytostí takřka symbolickou: svou tělesnou výškou zvýrazňuje prostorové deformace a současně je činí přirozenými, pohybuje se v strojovém ne-rytmu a především: je to živoucí (byť somnambulní) jedinec a současně svůj stín, tedy „opak sebe sama“. Tvář nalíčená v bílých a černých plochách připomíná nejen umrlce, ale i takřka emblematicky expresionistický výraz zlomené, choré, zoufající ztracené bytosti. Kromě toho je fatálně spojen s démonickým Caligarem, který je dvojaký ve smyslu zločinecké „dvojí tváře“.

39 Wiene upravil původní scénář podle připomínek, které dal Lang Pommerovi: v prologu a epilogu je vysvětleno, že fantastický svět, ve filmu zobrazený, je viděn očima blázna, čímž se ale stane, že morálka filmu je převrácena naruby – autorita předtím spjatá s nepřítelným zločincem (Caligari) se stává strážkyní rozumu.

40 Der Sturm (německy *bouře*) – německá avantgardní skupina literátů a výtvarníků, seskupená v letech 1910–1932 kolem umělecké revue téhož názvu; zejména v začátcích hájila teze expresionismu jako nového uměleckého výrazu, od počátku sympatizovala s politickou levicí v zemi.

se střih omezuje jen na sériové řazení obrazů, zachycovaných pasivně. Stylizovaná hra herců se blíží pantomimě.

Tvůrčím východiskem zůstává zásada, že pouze subjektivní a deformovaná vize světa může být zajímavá, a vše je tedy podřízeno pohledu na svět, který rozkládá perspektivu, osvětlení i architektonické formy. Vzniká nový svět – svět deformovaný.

Připomeňme si ještě alespoň ve zkratce některé další klasické expresionistické filmy. Platí tu nicméně, že tak výrazná stylizace, jakou jsme našli v *Kabinetu doktora Caligariho*, se v dalších filmech těžko hledá. Patří sem v první řadě další filmy Roberta Wieneho, jejichž celkové pojetí je rovněž expresionistické. Je to *Genuine* z roku 1921,⁴¹ druhý expresionistický film, který působil skoro směšně a zcela propadl. Dále *Raskolnikov* z roku 1923 – adaptace Dostojevského románu *Zločin a trest*, jež naopak vedla Wieneho k pokusu o koncentrovaný obraz vnitřních běsů. Dekorace je tu střídmejší než u *Caligariho*, více pozornosti je věnováno plastickému zasvěcení geometricky tvarovaného prostoru. Scénografické řešení schodiště zde upozorňuje na mimořádně vysokou frekvenci tohoto motivu v expresionistických filmech (srov. kapitolu Expresionismus v dramatu a na divadle). Právě schodiště umožňovalo v neskryvané teatrálním duchu rozvinout jak monumentální gesta herců, tak rafinovanou mizanscénu. Za zmínku z Wieneho tvorby v souvislosti s naším tématem ještě stojí *Orlakovy ruce* (Orlacs Hände, 1924) a *Král Nazaretský* (I. N. R. I., 1923). Režisér se po čase vrátil opět k výrobě komerčních filmů.

Nejvýznamnějšími díly expresionistické éry po *Kabinetu doktora Caligariho* jsou filmy *Unavená smrt* režiséra Fritze Langa,⁴² *Golem* Paula Wegenera,⁴³ *Va-*

41 Scénář Carl Mayer, dekorace Cesar Klein.

42 *Unavená smrt* (Der müde Tod, 1921) je prvním významným filmem svého tvůrce Fritze Langa (1890–1976). Výtvarníci Walter Röhrig a Hermann Warm vypracovali tentokrát už plastické dekorace, pro expresionistický film typická hra světél se tak přenáší na jejich povrch.

43 *Golem* (Der Golem, wie er in die Welt kam, 1920) – režie Paul Wegener, Carl Boese; druhá filmová verze legendy o Golemovi, Golem tu není poločlověk zbavující židovstvo jeho katů, ale automat, který se sám stává tyranem a obrací se proti svému stvořiteli rabínu Lowewovi. Tato adaptace je významná neobyčejně přínosným stylotvorným podílem Hanse Poelziga na výtvarném řešení filmu.

rovne stíny Arthura Robinsona,⁴⁴ dále *Upír Nosferatu*⁴⁵ F. W. Murnaua,⁴⁶ *Kabinet voskových figur*,⁴⁷ někdy je také uváděna Langova *Metropolis*.⁴⁸ Filmem *Poslední štace* (Der letzte Mann, 1924), který režíroval Friedrich Wilhelm Murnau, přichází tzv. kammerspielfilm a končí jím nejvyhrocenější éra filmového expresionismu. V odborné literatuře však nepanuje shoda v otázce, který z filmů je vlastně posledním z těch, jež se hlásily k expresionistické škole.

Jaký byl dobový ohlas expresionistické filmové tvorby a kdo byli její následovníci? Zvláštní tvůrčí postupy filmových expresionistů nebyly a nejsou zdaleka obecně přijímány. Proti expresionismu se vyslovovali avantgardisté (např. Jean Epstein, Sergej Ejzenštejn) už ve dvacátých letech 20. století. Karel Teige, pro něhož byl německý expresionismus výrazem totálního úpadku, označil *Kabinet doktora Caligariho* za „nesmyslný pokus“. Teoretik Erwin Panofsky, který věnoval více pozornosti expresionistické poezii, hlavní potíž s expresionismem spatřuje v tom, že realita není snímána sama o sobě, ale je předem (scénicky, výtvarně) stylizována, a tudíž kódována v jiném médiu.

Německý filmový expresionismus ale neskončil s dvacátými léty. Nepochybně ovlivnil tvorbu německých filmařů v americkém exilu v první půli čtyřicátých let. Tento vliv je patrný v obrazových řešeních zejména filmů „černého“ kriminálního žánru. Vedle Fritze Langa jde i o jeho mladší kolegy režiséry: Roberta Siodmaka, Edwarda Dmytryka, Billyho Wildera ad.

Prokazatelné spojnice najdeme např. mezi *Unavenou smrtí* (Der müde Tod, 1921) Fritze Langa a *Sedmou pečetí* (Det sjunde inseglet, 1957) Ingmara Bergmana; cítíme blízkost expresionismu ve filmech Orsona Wellesse či Carola Reed a mladých německých režisérů šedesátých a sedmdesátých let (Werner

44 *Varovné stíny* (Die Schatten – Eine nächtliche Halluzination, 1923) – režie Arthur Robinson; scénář Arthur Robinson a Rudolf Schneider; kameraman Fritz Arno Wagner proměňuje klasickou divadelní dekoraci čarou hrou světla, vidíme obrovské pohyblivé černé stíny.

45 Filmová adaptace Stokerova Drakuly *Upír Nosferatu* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1922) je dílem takřka legendárním. Dnes už klasický horor, jehož režisérem je Friedrich Wilhelm Murnau, porušuje jednu z hlavních zásad expresionismu – byl natáčen z velké části v exteriéru. Výtvarná stylizace je tu opět nezávislá na žité realitě. K jeho oživení došlo díky remaku Wenera Herzoga.

46 Friedrich Wilhelm Murnau (1888–1931), vl. jménem F. W. Plumpe, jeden z nejvýznamnějších tvůrců německé filmové klasiky. *Upír Nosferatu* je jeho pátý film, dosáhl s ním světového úspěchu. Dalším Murnauovým filmem točeným v duchu expresionismu je *Fantom* (Phantom) také z roku 1922.

47 *Kabinet voskových figur* (Das Wachsfigurenkabinett, 1924) – režisér a výtvarník Paul Leni (1885–1929) – film přináší nevšední, bizarní příběh, tři tyranů-utečenců, které oživí básník na objednávku majitele panoptika, zavedou na zemi vládu krutosti a mučení, popsaných markýzem de Sade, z výtvarného hlediska jsou zajímavé barokně bohaté dekorace.

48 *Metropolis* (1927) – autorem námětu i scénáře je Fritz Lang; tečka za expresionismem a zároveň jeho vrchol, utopistické pseudosociální drama, hrůzná vize města 21. století, přetech- nizedované město budoucnosti projektované do roku 2026.

Herzog, Wim Wenders, R. W. Fassbinder). Z novějších filmů se připomíná monumentální *Evropa* (Europa, 1991) Larse von Triera nebo *Stíny a mlha* (Shadows and Fog, 1991) Woodyho Allena.

Některé osvědčené postupy, které začal používat právě expresionismus, se objevují i v současné komerční kinematografii – to však svědčí spíš o trvalé inspiraci, která ještě po sedmdesáti letech vnáší do filmové řeči zvláštní vizuální rafinovanost a naléhavost, než o jejich devaluaci. Můžeme se ptát, nakolik jsou ony inspirace expresionistickou poetikou jen pasivními citacemi, k nimž bezpochyby snadno svádí výrazná stylizace a extatické herecké projevy, a nakolik jde o vnitřní výrazovou zkušenost.

Nabízí se otázka, zda je možné uvažovat o expresionismu ve spojení s českým filmem. V českém filmu se elementární pravidla filmového sdělení vytvářela teprve počátkem dvacátých let. Česká filmová tvorba němé éry se dochovala takřka ze dvou třetin a „byla nesena spíše ideou žánrového naplňování vkusových představ nenáročného publika“ (Bregant, s. 250). Mezi českými filmy z doby před první světovou válkou nenajdeme čistě expresionisticky modelovanou výpověď. Je tu několik děl, která se nechala inspirovat expresionistickým filmem spíše vnějškově. Je to nedlouhý snímek Jana Arnolda Palouše *Noční děs* (1914) a takřka neznámé torzo – dochovala se pouze krátká sekvence z márnice – filmu *Svatební košile* (1924) v režii Theodora Pištěka. „Filmový expresionismus jako zřejmě nejvyhraněnější poetika dosavadního vývoje filmového umění zůstává mimo inspirační okruh, z něhož se český film sytí.“ (Bregant, s. 250)

Je nutné připomenout fakt, že právě film a kinematograf se staly velkým inspiračním zdrojem expresionistické literatury. A naopak – bylo zfilmováno mnoho původních expresionistických dramát a také mnozí dramatikové psali filmové scénáře. Film byl nejen umění ve své době nové, ale především umění skutečně masové, s velkým dosahem a velkou budoucností. Pro následující filmovou tvorbu byla zvláště důležitá a obohacující zkušenost z expresionistické filmové vlny, tj. že dekorace, kostým, osvětlení mohou „hrát“ stejně jako herci, mohou se stát i hlavní složkou filmu, protože dosud byly chápány jen jako doplňky hereckého projevu.

EXPRESIONISMUS V HUDBĚ

Ve srovnání s jinými druhy umění se jeví dopad expresionismu pro další vývoj v oblasti hudby jako obzvlášť revoluční. Expresionističtí skladatelé v duchu moderny odmítli do té doby užívané a osvědčené principy tvorby, proběhly tu radikální změny v oblasti výrazových prostředků.

Expresionismus mívá i v hudbě časové určení různé, velmi přibližně lze uvést roky 1910–1925, popř. 1908–22, pro naše účely postačí ale přibližné časové zařazení do první čtvrtiny 20. století. V hudbě šlo o směr pěstovaný zejména německými a rakouskými skladateli. Známa je tzv. Druhá vídeňská škola (Zweite

Wiener Schule), již představují především Arnold Schönberg (1874–1951), Alban Berg (1885–1935)⁴⁹ a Anton Webern (1883–1945).⁵⁰ Zakladatelský význam pro nový styl mají již předválečná díla Arnolda Schönberga,⁵¹ dospěl v nich od pozdně romantické hudby ke zcela novým prostředkům, kvartovým akordům a k atonalitě.⁵²

Expresionismus se důsledně zbavuje do té doby základních a stavebních hudebních kategorií a regulativů, harmonie a tonality. Dochází k vývoji dvanáctitónové stupnice a dodekafonie.⁵³ Expresionistický hudební tvar směřuje k simultaneitě, k radikální časové komprimaci skladeb. Je pro něj charakteristický krajní subjektivismus vyjadřující nervním, vypjatým, až násilným hudebním projevem vlastní nepokoj a individuální pocit tragiky; dále ho charakterizuje vzrušená melodika, neobvyklé melodické postupy, zvláště ve větších intervalech (septimy apod.), disonantní harmonie, uplatnění barvy nástrojů, čtvrttónová hudba. Tato hudba se projevuje ve skladbách poměrně nerozsáhlých.

EXPRESIONISMUS V DRAMATU A NA DIVADLE

Divadlo jako jedno ze syntetických umění stojí na pomezí mezi literaturou, výtvarným uměním, hudbou, tancem. Drama jako jeden ze základních literárních druhů spadá svou textovou složkou do oblasti literární slovesnosti, svou intencí být předváděno, inscenováno, do oblasti divadla, divadelnictví.

Expresionistické divadlo vzniká už před první světovou válkou i během ní, ovšem vyvrcholilo ve dvacátých letech 20. století. Do roku 1918 bylo uvedeno jen málo expresionistických her. Pouze Herwarth Walden (1878–1941) uvedl počátkem roku 1913 několik her při soukromých čteních a představeních pod patronací svého časopisu *Sturm*. První veřejné představení expresionistické hry se konalo až roku 1916. Do konce války vidělo ony nemnohé inscenované expresionistické hry velmi omezené publikum. První světová válka a nálada Ně-

49 Je autorem opery *Vojcek* (1922), která je považována za vrcholné dílo expresionismu.

50 Někdy se uvádí také německý skladatel Paul Hindemith, Maďar Béla Bartók, Rusové Alexandr Nikolajevič Skrjabin (části svého díla) a Igor Stravinskij.

51 Např. cyklus melodramů *Pierrot lunaire* (1912) je souhrnem tohoto nového slohu, text se recituje podle přesně uvedeného rytmu, objevuje se drsný námět.

52 Atonalita/atonálnost – hudba bez tonálního centra, resp. center, neguje z tonality vyplývající hierarchické vztahy a akordy; – kompoziční způsob, při kterém se neuznává žádný tón za funkční centrum; absence tonality, zřeknutí se tonálního centra v hudebním proudu.

53 Dodekafonie/dodekafonismus (řec. *dódeka* – dvanáct, *fóné* – hlas) je dvanáctitónová skladební technika, způsob organizace tónového materiálu, která ruší tóninu a hierarchizované vztahy mezi jejími tóny (atonální princip), zrovnopravňuje všech 12 půltónů oktávy (chromatické stupnice), a tím i konsonanci a disonanci, anuluje význam harmonické složky hudby a novým pořadacím principem činí řadu – tóny uspořádané do určité posloupnosti bez tónového centra. Poprvé ji uplatnil Arnold Schönberg v letech 1922–23, především v *Suitě pro klavír op. 25* (1921) a v *Dechovém kvintetu op. 26* (1924). Anton Webern, Schönbergův žák, dodekafonii dovedl do důsledků promyšleného postupu. Po 2. světové válce ovlivnila hudební vývoj v mnoha zemích světa.

mecka po jejím konci projevy divadelního expresionismu uspíšily. Od roku 1919 začala divadla zařazovat expresionistické hry do svého repertoáru, do roku 1924 tento nový styl převládal.

Za předchůdce expresionistické dramatiky bývají považováni August Strindberg⁵⁴ a Frank Wedekind.⁵⁵ Za první skutečně expresionistickou hru je pokládán *Žebrák* (*Der Bettler*, 1912), jejímž autorem je Reinhard Johannes Sorge (1892–1916). Významným dramatikem byl Walter Hasenclever (1890–1940), jehož

54 Švédský dramatik August Strindberg (1849–1912) v mnohém předcházel svou dobu. Pro svou tvorbu nacházel pochopení u německých režisérů, především u Maxe Reinhardta. Je zajímavé, že psychoanalytické teorie Sigmunda Freuda (viz výše) podpořily autoritu strindbergovské dramatiky, faktem ale zůstává, že jeho hry nebyly na divadle nikdy široce populární; vždycky byly zdrojem polemik i inspirace: jeho dramatické prostředky byly návodem pro následovníky jak na jevišti manifestovat psychologické stavy. Ve Strindbergových dramatech je zobrazován člověk jako trýzněná a odcizená bytost. Zpočátku psal realistické až naturalistické hry, typické zaujatostí konfliktem mezi mužem a ženou, který autor pokládal za fundamentální a nevyhnutelný, např. *Otec* (*Fadren*, 1887), *Slečna Julie* (*Fröken Julie*, 1888). Strindbergova pozdní díla, nerealistické hry, „hry snů“ z 90. let 19. století a pozdější, kde je skutečnost stvořena podle vlastní subjektivní vize autora, silně ovlivnily moderní drama. Jmenujme jich několik: *Do Damašku* (*Till Damaskus*, trilogie z let 1898–1901), *Hra snů* (*Ett drömspel*, 1902), *Sonáta příšer* (*Spöksonaten*, 1907), *Blýskání na časy* (1907). V roce 1907 zakládá Strindberg vlastní Intimní divadlo (*Intima teatern*), pro něž píše.

Položme si otázku, jakými tvárnými prostředky přivádí Strindberg na divadlo výraz vnitřního světa postavy? Jak vypadají jeho pozdní dramatické kusy? Za průkopnický čin pro vznik nového dramatického tvaru se považuje nábožensko-filozofické drama *Do Damašku*, kde je patrná vysoká míra autobiografičnosti (ich-drama) a kde se poprvé objevuje zcela nová poetika, která výrazně inspirovala expresionistické (i obecně moderní) drama. Autor porušuje všechny dosavadní konvence dramatické tvorby, zcela opouští požadavek pravděpodobnosti ve smyslu tzv. obrazu skutečnosti, mimetičnosti. Rozvíjí se děj, který je velmi blízký absurdnímu dramatu. V jednotlivých sekvencích se objevují detaily groteskně deformované reality i mnoho společensky kritických momentů, jsme svědky groteskní nadsázky, která strhává masky a fasádu společenských rolí. Lyrické pasáže monologů jsou vyváženy epizodami místy až absurdně komickými. Rozbívá se tradiční dramatická forma a nahrazuje ji kruhová kompozice, kde se scény zrcadlově opakují a už svým rozvržením naznačují, že se jedná o cestu, bloudění v kruhu, bezútešnou životní pouť. Typické je **pojetí života jako snu**, tematika vztahu lidí k fenoménům, které se vymykají jejich chápání, člověk se setkává se světem a se situacemi, ve kterých se realita a fantazie vzájemně prolínají, skutečné se pojí s imaginárním. Jednotlivé scény a zvraty, navázané snovou logikou, jsou všemi účastníky přijímány jako samozřejmost. Častá je změna času a místa bez ohledu na logickou následnost, co se zdá být všední, nabývá na významnosti. Strindbergovo drama ignoruje individuální psychologickou věrohodnost i společenské zařazení postav. Pohybujeme se **ve vnitřním světě hlavní postavy**, sled scén je soustředěný na duchovní život a filozoficko-náboženské otázky. Ty jsou často reflexivně pojednávány dlouhými monology protagonisty, ostatní postavy vystupují jen jako jeho partneři nebo dvojníci, když je sám povolá na scénu. Ve hře vidíme odcizené lidské bytosti, ztracené a vykořeněné, hledající smysl v nesrozumí-

Syn (Der Sohn, 1914) měl premiéru v Praze. Jako nejvýznamnější expresionističtí dramatičtí autoři bývají uváděni Georg Kaiser⁵⁶ a Ernst Toller.⁵⁷

Jaké jsou hlavní charakteristiky expresionistického dramatu (srov. též Strindbergovo drama)? Radikálně odmítá iluzi naturalismu a psychologického realismu či náladovost symbolického divadla. Hra má volnou epickou skladbu, předvádí osud (symbolicky jako cestu) hlavní postavy vyznačením jednoho jejího základního (abstraktního) rysu (např. Otec, *Syn*), abstrakce vede k odindividuování postav (odvrat od individuální psychologie k obecným typům) a i jejich jazyka (zaměření na výraz a sdělení „nejkratší cestou“), následkem je zaměnitelnost jednotlivých figur; cílem této abstrakce je za jednotlivým člověkem odhalit všeobecnou lidskou podstatu. Silná je koncentrace k ideovému obsahu a vyhrocování konfliktů.

Divadelní scénu charakterizuje očištěný prostor a výrazná zkratka. V herectví převládá extaticnost, na scéně dochází k „vysekávání“ postav z temného prostoru světelným kuželem. Expresionistická dramata vyžadovala spolupráci podobně cítících výtvarníků a režisérů. Od počátku století sílí zájem německých režisérů⁵⁸ o nerealistickou výpravu, nejvýznamnější reformy zavádí Kunstlertheater v Mnichově, založené v roce 1907. Předními režisérskými osobnostmi

telném vesmíru.

55 Německý dramatik Frank Wedekind (1864–1918) ve svých hrách, typických zaujetím sexuálními tématy, spojuje naturalismus se symbolismem. Znamenaly přelom v německé dramatice, zprvu byly odmítány jako nemravné, později se staly napodobovanou módou, za autorova života však nedošly širokého uznání. Počátkem 20. století patřil k nejuznávanějším autorům. Měl značný vliv na expresionisty, které vábila jeho vzpoura proti konvenčním hodnotám i experimenty se stylovými prvky.

56 Německý dramatik a esejistka Georg Kaiser (1878–1945) začíná psát hry roku 1911, na jeho tvorbu mají vliv Wedekind a Sternheim. Napsal více než 70 her, jeho prvním významným dílem v expresionistickém duchu je *Od rána do půlnoci* (Von morgens bis mitternachts, 1916), dále např. trilogie *Korál* (Die Koralle, 1917), *Plyn I* (Gas, 1918) a *Plyn II* (Gas II. Teil, 1920). Kaiser postupně expresionistický styl opouští.

57 Ernst Toller (1893–1939) je německý básník, dramatik a prozaik. Po roce 1933 emigroval do Švýcarska, pak postupně do Francie a USA, kde spáchal sebevraždu. Jeho hry s výraznou protivojenskou tematikou měly neobyčejný ohlas. Jsou to např. *Proměna: Zápas člověka* (Die Wandlung: Ein Ringen eines Menschen, 1918/19); jeho asi nejvlivnějším dílem se stala hra *Masa – člověk* (Masse Mensch, 1921) a *Hopla, žijeme!* (Hoppla, wir leben!, 1927).

58 Max Reinhardt (1873–1943) je asi nejvýznamnější režisér předválečného období. Jeho experimenty v oblasti inscenačního stylu a divadelní architektury nadlouho ovlivnily německé divadlo, i po válce rozvíjel postupy, s nimiž začal před rokem 1914. Reinhardtův největší přínos je spatřován v jiném přístupu k režii. Nové a jiné je totiž zjištění, že neexistuje žádný přístup, který by se hodil pro inscenace všech her (do 20. století inscenovali režiséři hry ve velmi podobném stylu, každý režisér si osvojil jeden výrazný přístup, ten pak aplikoval na všechny hry). Pro Reinhardta každá nová inscenace byla novým problémem k řešení, a to podle vodítek obsažených v díle samém.

německého expresionistického divadla byli Leopold Jessner⁵⁹ a Jürgen Fehling⁶⁰.

U nás se expresionismus v dramatu a na divadle prosazoval v prvních poválečných letech. V českém divadelním kontextu jeho nástup zároveň datuje počátek moderního divadla. Dramata, která bychom mohli označit za expresionistické grotesky,⁶¹ u nás vznikala především v letech 1918–1922. Jsou reakcí na rozvrat tradičních jistot a hodnot měšťanské společnosti během světové války. Jedná se o dost různorodou skupinu her, které jsou spjaté s nejnovější evropskou, zejména německou, dramatikou, vznikají však bez vědomí jednotícího směru. Jejich pohled je citově vypjatý, výsměšný a záměrně provokativní. Postavy se objevují jako ve vypouklém zrcadle, podobají se loutkám, dokonce se proměňují ve zvířata. Namátkou: *Hagenbek* (1920) nebo *Zvony* (1921) Fráni Šrámka, *Krkavci* (1920) Jana Bartoše, *Kokoko-dák!* (1922) Lva Blatného, *Cirkus Maximus* (1922) Čestmíra Jeřábka, *Matěj Poctivý* (1922) Arnošta Dvořáka a Ladislava Klímy, *Ze života hmyzu* (1921) či *Adam Stvořitel* (1927) bratří Čapků.

Český divadelní expresionismus je spojen především se jménem režiséra Karla Hugo Hilara,⁶² je ale třeba zmínit také průkopnické předválečné režie Františ-

59 Leopold Jessner (1878–1945) byl divadelním i filmovým režisérem (film *Hintertreppe*, 1921). Získal pověst expresionistického režiséra, přestože pracoval především na klasických dílech (slavná je jeho inscenace Richarda III.). Pracoval v Hamburku, v Královci, v letech 1919–1933 byl ředitelem Státního divadla v Berlíně, roku 1933 emigroval do USA. Mezinárodní pověst mu přinesla vynalézavost, s níž využíval schodišť (Jessner-treppen) a pódii, jež byly hlavními kompozičními prvky jeho inscenací.

60 Naproti Jessnerovi Jürgen Fehling (1890–1968) inscenoval především expresionistická dramata. Začal s Tollerovou *Masou-člověkem* v berlínské Volksbühne v roce 1921. Jeho snahou bylo u diváků vzbudit intenzivní emocionální reakce, v prostředcích, které užíval byl eklektičtější než Jessner. Za nacistické diktatury se stává ředitelem berlínského Státního divadla.

61 Groteska je zvláštním spojením reálného s fantastickým, hravě vážného s podivně směšným, převažuje v ní drastická nebo bláznivá komika, popř. démoničnost. Obecněji: groteskno jako odrůda komična přináší podivné sepětí tragiky a komiky, je založené na neočekávaném a příkrém významovém rozporu kontrastních motivů, spojování prvků navzájem výrazně heterogenních (protikladných a protismyslných), reálných, fantastických či až do absurdního paradoxu deformovaných, umožňuje tak velmi výrazné a působivé osvětlení skutečnosti, využívá hyperboly a karikatury. Wolfgang Kaiser rozlišuje grotesku fantastickou, spojenou se snovými světy, a grotesku radikálně satirickou, spojenou s rejmem masek.

62 Karel Hugo Hilar (1885–1935) působil jako režisér, dramaturg a divadelní publicista. Řídil nejprve pražskou vinohradskou činohru (1914–1920), poté činohru Národního divadla (od 1921 až do smrti 1935), ani tady se expresionistického stylu nevzdává. Jeho počáteční program vycházel víc z potřeby nutné proměny zcela zkosnatělých inscenačních poměrů, z nezbytnosti urychlit vývoj především na velkých pražských scénách. Základem Hilarovy divadelní estetiky byla dynamičnost, dramatický vznět, důraz na expresionisticky pojatý vztah mezi postavami a prostředím, akcentoval nadsázku, extrémní polohy, živelnost. Jeho inscenace vynikaly dynamikou děje, uměním významové zkratky, snivostí a groteskností.

ka Zavřela.⁶³ Teoretickou platformou expresionismu se stává časopis *Scéna*, kde se prvotní úvahy o novém směru moderního divadla objevovaly již kolem roku 1913. Krystalizovala tu řešení nového, expresionistického pojetí režie, scénické výpravy i hereckých výkonů. Do kruhu přispěvatelů patřili např. Jaroslav Hilbert, Otakar Fischer či již zmiňovaní František Zavřel a zvláště Karel Hugo Hilar.

Česká moderní scénografie, v jejichž počátcích stojí např. František Kysela či V. H. Brunner, ve zralém údobí pak práce Vlastislava Hofmana, Bedřicha Feuersteina, Jiřího Krohy a Josefa Čapka, využívala kubistického tvarosloví, které mělo svou dramatičností k divadlu blízko. Expresionismus tak dostal na pražských scénách zcela specifický charakter, kubismus s expresionismem se spojují se samozřejmostí a logikou, které Evropa v této provázanosti nepoznala (srov expresionismus v architektuře). Český scénický expresionismus je spojen s kubismem až do konce dvacátých let. Tvorba divadelního expresionistického slohu je přitom iniciovaná malými „studiovými“ i kamennými divadly. Bez zajímavosti není fakt, že roce v 1919 režisér Jiří Dréman navrhl pro kabaret Červená sedma dekoraci ulice, připomínající svou stylizací scénu ze slavného expresionistického filmu *Kabinet doktora Caligariho*.

LITERATURA EXPRESIONISMU

V této kapitole by měly být zodpovězeny tyto otázky: Jak se projevují charakteristiky expresionismu právě v literatuře,⁶⁴ jak se demonstrují v literárním textu; co nového přinesl tento směr do vývoje literárních žánrů a druhů; jak formálně nebo tematicky obohatil literární slovesnost, jaké nové a později uplatněné literární postupy přináší, jakou je naplněn tematikou?

Literární expresionismus se rozvinul především v německé jazykové oblasti, v literatuře německé a rakouské, jeho reprezentanty ale nacházíme i v literatuře slovenské, polské a české.

Své názory uplatňoval v režijní metodě, při práci s herci i v požadavcích kladených na výpravu: převratné pro situaci scénografie i divadla té doby bylo, že si Hilar po Zavřelově vzoru vybíral výtvarníky scény programově. K vrcholům jeho režie patřilo uvedení *Krkavců* od Jana Bartoše na Vinohradech roku 1920 a *Ze života hmyzu* bratří Čapků v Národním divadle v roce 1922, kde byl autorem scény Josef Čapek.

63 František Zavřel (1879–1915), nadšený zastánce expresionismu, který se poučil o realizování směru na jevišti v Německu – žák a asistent Maxe Reinhardta a od roku 1913 spolupracovník Georga Fuchse v mnichovském divadle. Díky Zavřelovi se expresionismus dostal poprvé v praxi na českou scénu: v Městském divadle na Královských Vinohradech bylo 4. června 1914 uvedeno Zavřelovo nastudování hry Viktora Dyka *Zmoudření dona Quijota*. Na Hilarův popud představení nastudoval pohostinsky, jako autora scény si vybral Františka Kyselu.

64 „Obdobně jako ve výtvarném umění i literární expresionismus rozbíjel staré formy a musel najít novou techniku, aby mohl dát výraz vnitřním hnacím silám a novému pojetí skutečnosti.“ (Kosková, s. 49–50; zvyraznila A. Z.)

Pokusme se tedy o vymezení expresionistické literatury v jejích základních rysech.⁶⁵ Již víckrát bylo řečeno, že expresionismus (a moderna obecně) je charakterizován radikálním odvratem od mimetické základny realismu a naturalismu, ale také od smyslovosti impresionismu. Má tendence k abstrakci, která někdy vede dokonce k celkovému odmítnutí mimese, nápodoby, a také pro slovesné umělce platí, že toto odmítnutí má vést k odhalení podstaty skrývající se za viditelným jevem. Dochází k rozbíjení tradičních stylových a žánrových schémat, k hybridizaci estetických forem. Expresionismus mívá sklon ke grotesknosti. Východiskem bývá osobní extatická vize nebo existenciální modelové situace, které zobrazují izolovaného jedince v krizi; expresionismus chtěl vyjádřit duchovní podstatu člověka, dramatické napětí jeho nitra, proto se hledá adekvátní výraz, zesiluje se jeho expresivnost. Literární expresionismus inklinuje ke globální perspektivě nazírání světa, k jeho zobrazení ze vzdálené, mnohdy kosmické, perspektivy, reflektující svět jako neuspořádané, nepochopitelné, zlé mravenišť, jako nepřehledný chaos. Literatura jako slovesné umění používá jazyk jako základní stavební materiál. V expresionismu, zvláště v poezii, je jeho sdělná funkce okleštěna ve snaze o vytvoření autonomního umění emancipovaného vůči okolní realitě, komunikativní a sdělnou funkci jazyka nahrazuje funkcí expresivní a estetickou, vše ale pouze do určité hranice sémantické únosnosti.⁶⁶

Expresionismus v literatuře se nejvýrazněji uplatnil v lyrice.⁶⁷ Expresionistickou lyriku z hlediska řečového charakterizuje telegramový styl, výkřiky, explozivní krátké věty, které ruší „starou“ syntax, nafukuje se metafyzický význam slov, tvoří se slovní řetězce.⁶⁸ Jazyk expresionistické lyriky je plný sym-

65 Obecně se vždy uvádí – až se to stalo jakýmsi literárněhistorickým klišé – že nelze přesně stanovit obsah pojmu literární expresionismus, protože různorodost tohoto hnutí nedovoľovala jeho sjednocení formou nějakého programového manifestu. (Med 2005, s. 688)

66 Pokud by musela být obětována sémantická kategorie srozumitelnosti, zbavovalo by to expresionistické básníky možnosti jakéhokoli mimoliterárního působení, proto se většina autorů přes tuto sémantickou hranici záměrně nepřenesla.

67 Představitelé německé expresionistické lyriky v období tzv. raného expresionismu (1910–1914): Georg Heym, Ernst Stadler, Georg Trakl, Gottfried Benn, Franz Werfel, Albert Ehrenstein, Johannes R. Becher, Hugo Ball, Alfred Wolfenstein, Ivan Goll, Alfred Lichtenstein, Ernst Wilhelm Lotz a další.

68 Stává se ale často, že schopnost vystihnout a popsat odlišnost a zásadní charakter věci, mají i ti, kdo s popisovaným jevem nesouhlasí, vidí ho se záporným znaménkem. Přesně tak se dívá Karel Čapek, když o moderní expresionistické poezii napsal: „Stíhání novými senzacemi, nutí se nalézt **nový výraz, tvoří si nová slova a nezvyklé shluky slov, vyjadřují se kakofoniemi, zachycují triviálnost a všednost, popisují exaktně, zkráceně, hole, krátkými doteky nebo usilovným hnětením.** Jejich duše odpovídá na takové skutečnosti reakcemi přirozeně nesouvislými, rychlými, abruptními, jaksí nervózními; nechuti jsou zastřené, průběhy jsou náhle přetínány ironiemi, bolestí nebo horečnou vizí, která je podána se stejně hrubou a naléhavou skutečností jako vše ostatní. A to vše je nalito do forem namnoze pravidelných, do sonetů, do dvouslokových útvarů, takže forma působí tu téměř pichlavě, se zvýšenou tvrdostí. Jistě tato poezie je nová, pokud se zřídá (ne vždy zcela dů-

bolů a metafor,⁶⁹ je záměrně temný a přístupný pouze zasvěcencům; často bývá radikálně zbaven všech „zdržujících vycpávek“, tj. jsou vynechávána pomocná slovesa, která nesou gramatické kategorie, spojky vyjadřující syntaktické a logické kategorie. Provádějí se experimenty s jazykem.⁷⁰ Jednotlivé slovo se stává hlavní významovou jednotkou, bývá vytrženo z vysvětlujícího větného kontextu a vsazeno do neobvyklého sémantického okolí, mnohdy důležitější než kvalita významová je jeho kvalita fonetická. Pro poezii je typický tzv. řadící styl (Reihungsstil), kde jsou za sebou řazeny jednotlivé verše, které spolu kauzálně ani jinak logicky nesouvisejí, a které tak působí, jako by se jejich autor díval z nějakého jedoucího dopravního prostředku či v poklusu na jednotlivé městské upoutávky; tento postup je v mnohém podobný filmovému střihu.

V próze⁷¹ se expresionismus uplatnil v daleko menším rozsahu než v poezii. Je odmítáno zobrazování přísně příčinně zřetězených detailů a jevů, odmítán jakýkoli estetizující či intelektuálně komentující odstup od skutečnosti. Expresionisté se vzdávají racionální a intelektuální analýzy společenských a politických jevů, jakákoli racionalita je z textů důkladně vytěšňována, doménou se stává téma šílenství.⁷² V próze převládá vnitřní monolog, nevlastní přímá řeč a osobní narativní perspektiva, na minimum se zmenšuje odstup mezi autorem a lyrickým

sledně) literárních krás a efektů; ale zároveň nedovede překonati skutečnost, nechává ji anarchickou, bezzákonnou, syrovou a trýznivou; nedostupuje toho, aby ji přeměnila ve formu, a omezuje se na intenzitu bezprostředního výrazu, což je jen první polovinou pravého básnického pochodu. Nejrozhodnější z těchto básní jsou jakousi destrukcí, rozhozením hrubých materiálů, vyhrnutím brutálních senzací; ale pochod konstrukce, duchové práce a hledání nové krásy tu chybí. (...) Úhrnem nejmladší německá poezie i beletristika je ve svých nejzajímavějších reprezentantech expresivní, vyjádřená silným stupněm senzibility; není úsilím o *stvoření* něčeho nového, nýbrž o *zažití* něčeho nového.“ (citováno podle Ope-
lík 1980, str. 122)

Podle Karla Čapka je jazyk expresionismu „k drastičnosti hnaný naléhavý jazyk bezprostředního výkřiku, pracující úsečností, větnou souřadností, izolací jednotlivých větných členů, eliptičností (výpustkami), kazatelsky strmými výkyvy v rytmu a v citovém zabarvení“ (tamtéž, s. 127).

69 Lyrické i epické expresionistické texty pracují s vysoce abstraktními a komplexními, mnohdy absolutními metaforami, jejichž hlavním znakem je mnohoznačnost, proto je nemožná racionální analýza a výklad, expresionismus tak apeluje mnohem více na emoce a instinkty než na reflexivní vědomí. S tím souvisí i tzv. epochové metafory expresionismu – noc, čern, kámen, zeď, chlad, chaos, víchra atd. Nazýváme tak metafory a symboly hojně a opakovaně se vyskytující v textech jedné literární epochy, charakterizují její světonázorovou náplň. Pohybujeme se tím obrazně na poli tematickém.

70 Jazykový experiment staví na autonomii jazyka, který je osvobozený od všech sdělných funkcí, zdůrazněna autonomie jednotlivých hlásek nebo slov vytržených z kontextu věty, jsou porušovány jazykové kategorie. Pracuje s ním např. dadaismus, po něm konkrétní poezie 50. a 60. let 20. století.

71 Představitelé např. Franz Werfel, Alfred Döblin.

72 Porušení racionální výstavby literárního textu považují mnozí badatelé (např. W. H. Sokel, Vojtěch Jirátek) za základní princip expresionistické literatury.

či epickým já, většina děl je naléhavými subjektivními výpověďmi o stavu vlastní existence, vlastního nitra. Pro uchopitelnost i zobrazitelnost takových témat v textu se rozvíjejí antitradiční poetické postupy: nekauzální montáž a koláž (podobné řadícímu stylu v lyrice), nemotivované a nekomentované změny pozice vypravěče, pro čtenáře nepostřehnutelné mísení různých druhů vyprávění, např. objektivní epické líčení zvenčí přechází nepozorovaně do vnitřního monologu postavy atd., nesoudržnost postav a rezignace na jejich psychologickou charakteristiku, rozlamování a tříštění líčené reality snovými a halucinogenními sekvencemi. Objevuje se asociativnost, neologismy, narušuje se běžná syntax.

Jak je chápán a zobrazován člověk, popř. lidský subjekt? Bortí se představa o celistvém a z poznávacího hlediska důvěryhodném subjektu, jeví se jako iracionální pluralita, kterou nelze poskládat do smysluplného celku. Tento pocit rozpadu pevného já se projevuje v literárním textu častým zobrazením psychického vyšínutí, šílenství, sebevraždy, smrti.⁷³ Nepevný subjekt se v expresionistických dílech stává obětí objektové reality, dochází k převrácení vztahu mezi subjektem a objektem. Výrazem tohoto změněného vztahu je časté použití personifikace neživého a zvěcnění živého; neživé podléhá antropomorfizaci, živý člověk stydne, ustrnuje, stává se neživou věcí, nebo je prostředky estetiky hnusu synekdochicky redukován na odpornou tělesnost.⁷⁴

Zmiňme se ještě na závěr naší charakteristiky o expresionistické utopii „nového člověka“. Vládlo přesvědčení, že svět, který se nachází v úpadku, je bez záchytných etických hodnot, směřuje k apokalypse a soudnému dni, je možno zachránit působením zevnitř, všeobjímající láskou a sbratřením lidí. K tomu přispěje právě a jedině „nový člověk“, který má v literárních dílech mnoho podob, často je sociálně ponížený, vyhoštěný ze společnosti, nemocný a trpící, morálně ale vysoce převyšuje masu. Často se konkretizuje v postavách synů revoltujících proti světu otců (někdy i v podobě postavy syna božího, Krista). Literární podoby nového člověka bývají skrytě nebo otevřeně autobiografické. Tato utopie přiznává svůj jasný novozákonní ideový základ, především v německé literatuře je toto poslání vyslovováno s apelativní důrazností a propagandistickou rétorikou.

73 Motiv disociace osobnosti, motiv nemoci a psychického vyšínutí byl zděděn od naturalismu a moderny, expresionismus však na nich nezajímá jejich původ a vznik, klinický průběh ani jejich společenská závažnost, nemocní jsou pro něj nástrojem kritiky společnosti. Mechanismus vyšínutého, iracionálního, „ne-normálního“ myšlení a vnímání skutečnosti nemocným člověkem, které jako by v jiné rovině dokazovalo neschopnost racia dobrat se pravdy a podstaty, na druhé straně odhaluje cesty k vnímání a myšlení „jiného druhu“.

74 V expresionistických textech je realita zobrazovaná jako odporná, ošklivost je tu stupňovaná k programové estetice hnusu. V zobrazování ohavného a zohaveného lidského těla se expresionismus odvážil jít mnohem dál a postupuje mnohem agresivněji než všechny předchozí literární směry, např. naturalismus (srov. kapitolu o J. Čapkovi).

Expresionističtí tvůrci – nejen literáti – psali také své manifesty.⁷⁵ Pro expresionistické manifesty je příznačný výbušný styl a přesvědčující rétorika, nechybí jim naléhavost a vášnivost dikce. Nelze je považovat za spolehlivé literárněvědné či literárněhistorické analýzy, naopak jsou velmi specifickým, mnohdy velmi subjektivním přístupem jednotlivých básníků k vlastní nebo cizí umělecké produkci.

O teoretické postižení literárního expresionismu hlavně v německé jazykové oblasti se v roce 1916 pokusil Hermann Bahr⁷⁶ ve studii *Expressionismus*, která vyšla v Mnichově. Dále je tu Paul Raabe se dvěma základními příručkami k literárnímu expresionismu.⁷⁷ První náznaky skutečně vědeckého pohledu na literární styl expresionismu přicházejí v polovině 20. let v práci Alberta Soergla z roku 1925.⁷⁸ Ve 30. letech vědci, kteří navazují na Soergla (např. Oskar Walzel, Wolfgang Paulsen, Emil Utitz aj.), píší rané studie o expresionismu. Ty jsou typické tím, že se věnují mnohem více etickým a společenským hodnotám směru, tedy mimoliterárním skutečnostem, než vlastním textům. V roce 1934 přichází Georg Lukács, vůdčí teoretik socialistického realismu, s článkem „*Große und Verfall*“ des *Expressionismus* („Velikost a rozklad“ expresionismu). V roce 1937 začíná recepční a kritická bitva o expresionismus.⁷⁹

Teprve po druhé světové válce bylo přistoupeno k expresionistickým textům bez emocí a ideologického vzrušení jako ke svébytným literárním a uměleckým, nikoli primárně ideologickým artefaktům. Nová vlna zájmu o expresionismus ho vynesla ze zapomnění. Od počátku 50. let 20. století je usilovně studován a vykládán, začíná jeho systematický průzkum, vycházejí souborná díla, výběry, antologie a reedice expresionistických děl.

75 Jejich autorů nebylo málo: Kurt Hiller, Kurt Pinthus, Franz Pfemfert, Kasimir Edschmidt, Vasilij Kandinskij, Paul Hatvani, Franz Werfel, Ivan Goll a další.

76 Hermann Bahr (1863–1934), vídeňský teoretik, kritik a spisovatel, svými kritickými soudy provázal většinu ismů přelomu a počátku 19. a 20. století.

77 *Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus* (2. rozšířené vyd., Stuttgart 1992), *Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus 1910–1921* (Stuttgart 1964).

78 Soerglovo dílo *Im Banne des Expressionismus* (V expresionistickém opojení) je často citovanou prací, která registruje především intenční rozdíly mezi „vlastním“ expresionismem a levicovým aktivismem.

79 Tzv. expresionistická debata (die Expressionismusdebatte) – spor, který trval více než rok. Zapojili se do něj mnozí, kteří neměli se směrem nic společného, probíhal v exilových periodikách. V tomto roce se koná výstava tzv. zvrhlého umění (entartete Kunst) pořádaná nacistickou propagandou. V září 1937 otiskuje moskevský exilový časopis *Das Wort* článek Klause Manna *Gottfried Benn, die Geschichte einer Verirrung* (Gottfried Benn, historie jednoho omylu). Jde o vášnivou kritiku Gottfrieda Benny za to, že se zapletl s nacismem. Srov. dále např. článek Alfreda Kurelly *Nun est das Erbe zu Ende...* (Konec dějství je tu...), který používá Bennův případ jako východiska k tažení proti expresionismu.

EXPRESIONISMUS V ČESKÉM LITERÁRNÍM KONTEXTU

„Expresionismus nemá v obrazu české literatury 20. století stále ještě pevné místo (...) bude nutné vycházet z analýzy jednotlivých děl, žánrů, autorských osobností a skupin a postupně odstraňovat tradovaná nedorozumění.“ (Holý, s. 175)

Hned na začátek můžeme vedle sebe postavit různé názory týkající se problematiky vzniku a šíření expresionismu v českém prostředí: tradiční stanovisko, které říká, že expresionismus se k nám dostával z německé jazykové oblasti; dále názor tak trochu provokující, že pražská německá literatura, potažmo čeští předváleční spisovatelé byli těmi, kdo přinesl základní impuls k rozvoji tohoto směru v Německu; a nakonec např. názor Jindřicha Chalupeckého, popř. Ludvíka Kundery, kteří tvrdí, že k expresionistické poetice dospěli různí autoři na různých místech přibližně ve stejné době zcela nezávisle na sobě, a to díky dobovému kulturnímu a společenskému pozadí či ovzduší, z něhož jejich tvorba vyrůstala.⁸⁰

Na úvod uved'me, o kterých českých autorech se mluví a uvažuje v souvislosti s expresionismem. Je třeba na tomto místě rozlišit autory, již reprezentují tzv. bezprogramový expresionismus, který identifikujeme v české literatuře před první světovou válkou a během ní a který je současný expresionistickému hnutí v Německu, a vedle nich autory, kteří představují tzv. programový expresionismus.

Programový, nebo také hlučný, expresionismus reprezentuje v české literatuře brněnská Literární skupina, která se ustavuje na počátku dvacátých let. Jejím teoretikem byl František Götz, mezi členy náleželi např. Lev Blatný, Josef Chaloupka, Čestmír Jeřábek, Svata Kadlec, Zdeněk Kalista a další. Její časopis Host se stal významným generačním orgánem; Literární skupina byla v úzkém styku s hnutím Devětsilu.

K českým autorům, kteří byli nějak ovlivněni či zasaženi expresionismem (tato pasivní vazba je zde na místě), bývají nejčastěji řazena tato jména: Josef Čapek, Karel Čapek, Ladislav Klíma, Richard Weiner, Jakub Deml, Jaroslav Durych, Vladislav Vančura, Bohuslav Reynek, Josef Karel Šlejhar, Jaroslav Hašek, František Halas. Dosah expresionistických výbojů a vliv expresionistické poetiky se, alespoň podle názoru polských badatelů, nekryje s tzv. expresionistickým vědomím, tj. s reflektovaným stanoviskem tvůrce hlásícího se k literárnímu směru.

80 „Z německé literatury došel u nás ohlasu expresionismus, který byl příznačným výrazem idealisticky orientované snahy postavit proti ničivé síle války a technické civilizaci duchovní hodnoty člověka. Expresionismus proti objektivnímu světu stavěl lidský subjekt, lidské nitro i s jeho tajemným světem citovým, snovým, fantazijním.“ (Buriánek, s. 145–146)

„Paul Raabe, který v poslední vlně badatelského zájmu o německý expresionismus přispěl asi nejvydatnějším individuálním podílem, napsal do jedné své edice provokativní větu: „Pražští básníci Otto Pick, Max Brod a Franz Werfel zprostředkovávali porozumění pro novou českou literaturu, která silně působila na expresionismus.“ (Opelík 1980, s. 128)

Nás bude dále zajímat, jak se k expresionismu stavěla česká literární věda a v kapitolách věnovaných vybraným autorům ukážeme, do jaké míry bývá přiřazování některých autorů k expresionismu oprávněné, do jaké míry jde o vědomé přijetí expresionistické poetiky autorů tvořících ještě před válkou, do jaké míry dáme za pravdu Chalupeckého názoru o duchu doby projevujícím se ve výrazu a formě uměleckých děl, která neměla šanci přijít do kontaktu, jenž by je svou inspirací přímo ovlivnil.

EXPRESIONISMUS U NÁS JAKO PŘEDMĚT BĀDÁNĪ

Zde bychom měli rámcově přiblížit, jak to bylo s vědeckým zájmem o expresionismus u nás v době minulé a jak je to dnes. Expresionismus jako předmět výzkumu byl u nás donedávna silně přehlížen, jak uvádí Joanna Goszczynska, zatímco „v polském vědeckém pohledu je reflexe expresionismu stále přítomna, český a slovenský expresionismus byl donedávna diskriminovanou oblastí bádání“ (Goszczynska 2006, s. 24).

V české historiografii nebyl dlouho akceptován, natož zviditelněn zvláště expresionismus tzv. bezprogramový či tichý, tj. expresionismus bez manifestů, bez programových prohlášení, bez společného fóra. Postupně však dochází ke změně stanoviska a tzv. tichý expresionismus se zdá být nejdůležitější a je dnes upřednostňován před programním (např. ve čtvrtém dílu akademických *Dějiny české literatury* v redakci Jana Mukařovského nacházíme podobné pojetí; tvorba všech těchto spisovatelů vyžaduje ještě podrobnější analýzu i novou interpretaci).

Jak byl v českém prostředí přijímán expresionismus po druhé světové válce? Dalo by se mluvit o období mlčení o expresionismu nebo o období jeho diskreditace v padesátých letech, kdy byl hodnocen kritérii socialistického realismu, v té době se k němu vyslovuje např. František Götz. Štěpán Vlašín se věnuje problematice v článku *Expresionismus a poetismus*. Na přelomu šedesátých a sedmdesátých se u nás začínají objevovat komplexnější pohledy na literární expresionismus. Růžena Grebeníčková soustředila svůj zájem především na drama, konkrétně zkoumá např. K. H. Hilara jako režiséra expresionistických drammat, hry Jana Bartoše a Lva Blatného. Ludvík Kundera publikuje časopisecky svoje překlady německé lyriky a píše úvodní esej ke své antologii *Haló, je tady víchr – víchrice!*, kde mimo jiné vyjádřil názor, že Weiner a Klíma tvořili expresionistická díla souběžně s německými tvůrci a nezávisle na nich; upozorňuje též na stylové souvislosti expresionismu i s jinými českými lyriky a prozaiky, jmenování jsou Vladislav Vančura, Jiří Wolker, Bohuslav Reynek, František Halas, Jakub Deml. Věra Linhartová doprovází vydání výborů z díla Richarda Weinerja kontroverzními, ale významnými úvahami. V osmdesátých letech Jarmila Mourková píše v souvislosti s expresionismem o Weinerovi, Ivana Vízdalová ve svých článcích uvažuje o prvních známkách směru v díle českých prozaiků. Výsledkem mnohaletého zkoumání Jindřicha Chalupeckého je sou-

borné vydání jeho průkopnických studií v knize *Expresionisté* v roce 1992. Pojem expresionismus je tu spojen s osobnostmi, jako byli Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma a Jaroslav Hašek, je vnímán jako volný rámec pro středo-evropské umělce, kteří vizí blížící se katastrofy reagovali na krizi evropské racionalisticky založené civilizace. Martin Podivínský přichází v roce 1993 s krátkým článkem *Nástin expresionismu v české poezii*. V polovině devadesátých let vychází katalog výstavy pořádané Národní galerií v Praze *Expresionismus a české umění 1905–1927*, tento katalog soustředí texty, které se týkají především expresionismu ve výtvarném umění, ale taky problémů literárního expresionismu. Na konci devadesátých let vycházejí spisy Richarda Weinerja se studii Jarmily Mourkové a Marie Langerové a spisy Bohuslava Reynka s doslovem Mojmíra Trávníčka. Zajímavé je, že Marie Langerová, která je autorkou článku o vývoji Chalupeckého weinerovských studií, se ve své nejnovější knize vydané v roce 2000 a věnované Weinerovi zmínek o expresionismu vyhýbá. V roce 2000 vychází také monografie české germanistky Ingeborg Fialové-Fürstové věnovaná expresionismu německému a expresionismu pražských Němců, ve které je poměrně jednoznačně existence českého expresionismu popřena. Polská badatelka Joanna Goszczynska s ní polemizuje a uvádí řadu autorů, u nichž nachází expresionistické rysy. Jaroslav Med zmiňuje v krátkém textu z roku 2005 česko-německé literární vztahy a upozorňuje na Reynkovy překlady německé expresionistické lyriky i na jeho vlastní tvorbu. Významným počinem v oblasti myšlení o českém expresionismu byla konference pořádaná v Českých Budějovicích v roce 2006 a z ní vzešlý sborník příspěvků, nesoucí název *Hledání expresionistických poetik*. Další známkou probuzení zájmu o expresionismus v českém umění je katalog výstavy *Křičte ústa!* s podtitulem *Předpoklady expresionismu*, vydaný u příležitosti stejnojmenné výstavy v roce 2007. Vladimír Papoušek v monografiích z roku 2004 a 2007, primárně zaměřených k řešení jiných problémů, věnuje otázkám expresionismu v české literatuře, povětšinou próze, velký prostor.

EXISTUJE ČESKÝ EXPRESIONISMUS?

Na úvod knihy *Expresionismus* z roku 2000 české germanistky Ingeborg Fialové-Fürstové je položena otázka, zda existuje svébytný český expresionismus. Autorka na ni odpovídá záporně.⁸¹ Polská badatelka Joanna Goszczynska se ve svém článku z roku 2004 mimo jiné pouští do polemiky s tvrzeními české germanistky, s nimiž nesouhlasí a jež pokládá v podstatě za nepodložená. Postupně uvádí argumenty, které tvrzení Fialové-Fürstové vyvracejí.

81 „Sami inklinujeme k tomu odpovědět na provokativní otázku v záhlaví tohoto odstavce negativně: svébytný český (podobně též slovenský, polský, maďarský, ruský atd.) expresionismus, který by nebyl pouhou opožděnou odezvou německého a pouhým epigonským napodobením německých vzorů, neexistuje.“ (Fialová-Fürstová, str. 40)

Protest Goszczynské vyvolávají jak předpoklady, z nichž autorka knihy vychází, tak i ignorování jistých konkrétních literárních počinů. Fialová-Fürstová vychází z předpokladu, že expresionismus byl jevem typicky německým, vymezeným časovým rozpětím let 1910–1920, a zpochybňuje existenci tohoto směru či literární školy v jiných literaturách v jiné podobě než epigonské; rozhodně popírá existenci expresionismu v české literatuře, nebo spíše vůbec existenci českého expresionismu (také polského, maďarského, ruského atd.).⁸² Zpochybňuje tím podle Goszczynské, co je dnes už nevyvratitelné. Navíc většinu českých odborných prací na téma expresionismu I. Fialová-Fürstová zná a uvádí, ale současně se zdá, jako by ignorovala jejich obsah.

Fialová-Fürstová svoje přesvědčení o neexistenci českého expresionismu nejprve dokazuje v rovině jazykové a tvrdí, že český jazyk byl bariérou pro účast na soudobém literárním životě, a tím pro rozvoj vlastní české varianty expresionismu. Goszczynska namítá, že v době, o níž je řeč, německý jazyk netvořil žádnou výraznou bariéru při dorozumívání, nebyl činitelem, který by mohl nějakým způsobem izolovat českou kulturu. Je známo, že nejen intelektuální elita, ale i velká část společnosti používala němčinu bez problému. Praha i Brno byla města multikulturní, města se silným německým živlem. Ladislav Klíma i Jakub Deml píše německy, pražští i brněnští německy píšící spisovatelé zase často znali češtinu a četli česky. Duchovní atmosféra Prahy, z níž vyrůstala mj. i expresionistická literatura, se zásadně nelišila od klimatu německých měst. Jindřich Chaloupecký dokonce tvrdí, že právě Praha byla, jak říká, seismickým epicentrem expresionistického hnutí. Odvolávání se na existenci jazykové bariéry je nepochopením.

Podle Goszczynské uvádí Fialová-Fürstová jako další argument kritérium sociologické, které podle jejího soudu neobyčejně zjednodušuje optiku. Je očividné, že kořeny expresionismu nelze vztahovat pouze k určité společensko-politické situaci a opomíjet celé filozofické zázemí nebo tradici, od níž se distancoval, ale na niž též navazoval. Expresionismus byl totiž také reakcí na všeobecnou duchovní krizi té doby. Fialová-Fürstová, třebaže se na jiném místě teoreticky distancuje od přístupu literárně-sociologického, prakticky právě takovýto pohled podle Goszczynské prezentuje. Za nejdůležitější podněty umožňující rozvoj expresionismu považuje totiž především rozvoj průmyslu v Německu, rozvoj velkoměstských aglomerací s doprovodnou ideologickou i politickou „nadstavbou“, což jsou podle Goszczynské sice činitele podstatné, ale nikoli jediné. Fialová-Fürstová tvrdí, že ani v Rakousku-Uhersku, ani v jiných západoevropských zemích nebyla analogická společensko-politicko-eko-

⁸² Stanovisko ohraničující působení expresionismu na německý terén není nové, je známé také v polské literatuře týkající se tohoto tématu, ale dnes je to již přístup anachronický, byť dříve dlouho prověřovaný a diskutovaný, ustoupil značně širší optice jak co do rozsahu působnosti, tak co do časového rámce expresionismu. Obecný je též názor, že expresionistická praxe měla značně větší dosah než expresionistické vědomí. (Goszczynska 2004, s. 84)

nomická situace jako v Německu kolem roku 1900, a proto v nich nevzniklo analogické podloží pro rozvinutí expresionistického myšlení. Výjimku podle ní tvoří Čechy, které byly jedinou průmyslově rozvinutou částí monarchie. To autorce dovoluje přiznat originalitu tzv. pražské německé literatury, ale nedostává to k přiznání originality pražské literatury psané česky.

Třetím argumentem české germanistky je zpochybnění možnosti, že by se čeští autoři přihlásili k filozofii expresionismu, k jeho pojetí světa. Fialová-Fürstová vidí expresionismus především v kategoriích destrukční síly, která se vymyká veškeré tradici.⁸³ S takto chápaným expresionismem se nemohl, podle jejího názoru, ztotožnit žádný český autor, neboť si nemohl dovolit demytologizovat národní mýty posvěcené národním obrozením, rozbít svatostánek českého jazyka sotva obrozeného.⁸⁴ Goszczyńska naproti tomu uvádí, že v této době byla již éra boje o národní hodnoty v jistém smyslu uzavřena, byl už ukončený spor o *Rukopisy*, který přehodnotil pohled na českou tradici. Češi se již zbavili komplexu malého národa a aspirují na plnou, rovnoprávnou účast v evropské kultuře. Argument Fialové-Fürstové, že v českém vědomí byl ještě příliš silný obraz básníka-buditele na to, aby si tvůrce mohl dovolit expresionistické rebelantství proti národním hodnotám, je podle ní neopodstatněné.

Pro existenci českého expresionismu mluví konkrétní literární činy, které autorka přehlíží. Existuje tu mnoho děl básnických, prozaických, dramatických, nemluvě o divadelních inscenacích. Známe množství tvrzení, že se v českém kontextu expresionistické tendence projevovaly ve stejném období jako na německém či německojazyčném území, a to ještě před první světovou válkou a pak i během ní. Jako zajímavou můžeme uvést Chaloupeckého hypotézu, který tvrdí, že expresionismus vznikl jako výsledek vzájemné komunikace, ale projevil se nezávisle na mnoha místech Evropy současně; v této souvislosti autor jmenuje raná díla Ladislava Klímy *Non plus ultra nemravnosti, zlotřilosti a bláznovství*, která vznikala v letech 1906–1909 a byla vydaná v letech 1912–1914, rané povídky Richarda Weinerja, psané od r. 1912 a publikované mimo jiné i na stránkách německých časopisů a sebrané později do svazků *Litice* (1917), *Netečný divák a jiné prózy* (1917) a *Škleb* (1919).

V českých literárních dílech se před válkou objevuje řada rysů charakteristických pro raný, metafyzický proud expresionismu. Nejsou to jen ojedinělé

83 „Expresionismus byl nadán velkým destrukčním potenciálem, jeho ničivé výboje zasahovaly hlava nehlava historický vývoj, národní historické mýty, kulturní tradice a svatostánky, umělecké veličiny a modly – a v neposlední řadě též sám národní jazyk, odhalený jako vehikl ideologizace.“ (Fialová-Fürstová, s. 41)

84 „Tvrdíme, že žádný český básník si na začátku dvacátého století nemohl dovolit s expresionistickou razancí demontovat národní mýty povýšené národním obrozením na svaté a rozbít expresionistickým způsobem svatostánek českého jazyka, sotva znovuobrozeného. Příliš silný a závazný byl v českém povědomí obraz básníka obroditele, vychovatele, zachránce a národního hrdiny: Genuinní expresionistická rebelie proti národním hodnotám byla by hodnocena jako vlastizrada.“ (Fialová-Fürstová, s. 41)

vlastnosti nebo prvky, ale jsou to komponenty, které se sčítají, což je podle názoru I. Fialové-Fürstové nutnou podmínkou úvah o tom, zda text či autor patří k expresionismu.⁸⁵ Vyskytují se zde především analýzy psychiky hrdinů, ponor do často patologických stavů duše, a s tím spjaté deformace, někdy na hranici grotesky; fascinace ošklivostí, zrudností nebo zlem (například *Syn zla* Josefa Čapka). Jsou zde také pokusy proniknout k podstatě člověka; evokace zoufalství vyplývajícího z pocitu nesmyslnosti světa; opakující se motivy pocitů metafyzické viny, která vede ke strachu před bytím, přímo k posedlosti existenciálním strachem (poslední jmenované rysy se projevují zvláště silně u Weinera, např. v povídkách *Škleb* nebo *Ztřeštěné ticho*, ale také u Čapka v povídkách *Lelio* či *Rukopis nalezený na ulici*); motivy rozdvojení osobnosti, dvojí lidské existence, destruovaného já (stejně u Weinera v povídkách *Dvojnici* a *Kostajnik* i u Čapka v povídce *Opilec* nebo ve zmíněném *Rukopise nalezeném na ulici*); motiv smrti, často sebevraždy, vyplývající z potřeby destrukce, nebo často smrti ve vodním živlu (především u Josefa Čapka).

I přes výše jmenované česká germanistka nepřipouští možnost existence českého expresionismu: „Jakkoli se u jmenovaných českých autorů objevují prvky expresionistického básnictví v oblasti tematické i v oblasti formy, je přece jen hlavní a jedinou závažnou styčnou plochou německého a českého expresionismu především existenciální komponenta, pesimistický až tragický životní pocit ústící do existenciálního strachu a rozpadu osobnosti. Tato silná existenciální složka řadí české umění let 1910 až 1918 ovšem spíše do tradice existenciálního proudu evropských literatur, zejména literatury francouzské, než po bok německého expresionismu.“ (Fialová-Fürstová, s. 43–44)

85 „Celou úvodní kapitolou jsme se totiž snažili dokázat, že literární expresionismus není možno redukovat na jeho jednotlivé komponenty (...), nýbrž že jeho abstraktní epochální tvar povstává teprve ze sumy všech charakteristických znaků – jimž pak v jednotlivých konkrétních expresionistických textech přísluší různá hierarchie a výraz typický pro každého jednotlivého tvůrce.“ (Fialová-Fürstová, s. 44)

LELIO JOSEFA ČAPKA

„Samostatná knižní prvotina Josefa Čapka *Lelio* je jedním z podivuhodných děl české literatury.“ (Holý, s. 175)

„Josef Čapek rozložil ve svých prózách (...) epický tvar, až z něho zbyla jen lyrická meditace, postihující **osudový úděs**, – každá objektivace je u něho zrušena. **Diskontinuita života, představ, dějů je tu úplná stejně jako rozrušení všech prostorových a časových souvislostí.**“ (Götz 1984, s. 145–146; zvýraznila A. Z.)

ÚVODNÍ POZNÁMKY

O *Leliově* Josefa Čapka byly již napsány zásadní práce, je ve srovnání s vybranými díly Demlovými důkladně zkoumán.⁸⁶ Nepokoušíme se zde proto o vlastní novou a objevnou analýzu, předkládáme jakýsi referát o *Leliově*, který bude naší reflexí sekundární literatury. Text této kapitoly čerpá z dostupných odborných studií a jeho přínos může být spatřován v tom, že informace roztroušené na různých místech shromáždí na jednom místě, vzájemně je porovná, přidá k nim několik vlastních poznámek a komentářů a podnětně a smysluplně shrne.

Pokusíme se látku zpřehlednit a tematicky uspořádat. Půjde v podstatě o široce pojatou souhrnnou charakteristiku vybraného literárního díla a také o prezentaci různých vědeckých přístupů a pohledů na jednu a tutéž látku. Nejčastěji formou parafrázy se pokusíme shrnout nejdůležitější postřehy, vystihnout podstatné momenty bádání, které byly pro chápání díla vývojově nové nebo podnětné.

Základní otázkou a osou práce je pro nás vztah *Lelia* k expresionismu, potažmo k modernímu či avantgardnímu umění. Jak uvidíme dále, není to jediný bod, který by badatele provokoval k úvahám o Čapkově prozaické sbírce.

V každé autorské kapitole této práce je nastolena otázka – implicitně či explicitně – : Přináleží nebo nepřináleží tento umělec, toto jeho dílo, jiná jeho díla ke směru zvanému expresionismus? Odpověď většinou není jednoznačná, stačí vzít v úvahu, kolik různých čtení a chápání dané dílo provokuje.

Nejde nám o to, představit zde *Lelio* jako dílo příznačně expresionistické. Spíše se ptáme, obsahuje-li nějaké prvky, kterými se expresionismu přibližuje, a neobsahuje-li je, proč bylo tak často s expresionismem dáváno do souvislosti. A obsahuje-li, proč ho ani přesto nenazveme dílem čistě expresionistickým.

Různí autoři akcentují různé komponenty *Lelia* a různým způsobem je vykládají. Zde blíže popíšeme, nad čím vším se literární badatelé v souvislosti s *Leliem* zamýšleli, co podstatného bylo už o *Leliově* napsáno. Pokusíme se prozkoumat hlediska a ukazujeme zde v souhrnu různé přístupy badatelů.

⁸⁶ Mareš naopak tvrdí, že „*Leliově* byla věnována řada postřehů literárních kritiků a zmínek v literárněhistorických přehledech, **podrobných rozborů však zatím mnoho není**“. (Mareš 2005, s. 344; zvýraznila A. Z.)

Spatřujeme Lelia jako typ prozaického textu, který možná vstřebává expresionistické podněty, možná jen podněty své doby, možná podněty jiných směrů. Že jde však o tvar zcela svébytný a originální, toho jsme si vědomi už v tuto chvíli a chtěli bychom to zdůraznit.

DÍLO JOSEFA ČAPKA – STRUČNÝ PŘEHLED

Než se sami rozepíšeme o Čapkově tvorbě, pro zajímavost uvedeme několik citátů z různých zdrojů, které charakterizují celek Čapkova uměleckého odkazu i náznak vývojové proměny v nazírání na něj.

„V díle Josefa Čapka **se organicky prostupují** dvě složky jeho uměleckého nadání – talent malovat a literárně tvořit.“ (Vízdalová 1988, s. 346; zvýraznila A. Z.)

„Umělecká aktivita Josefa Čapka spadala stejným dílem do oblasti výtvarné jako literární a **byla zde i tam podobně mnohostranná, osobitá a paralelní.**“ (Lexikon české literatury I, s. 379; zvýraznila A. Z.)

„Čapkovo výtvarné dílo bylo už uznáno za jedinečnou hodnotu. Avšak u jeho betrie stále ještě mate její různorodost, zvláštní povaha její literárnosti nebo vůbec její ‚neliterárnost‘ a také fakt tvůrčí spolupráce s bratrem Karlem.“ (Opelík 1980, s. 7)

„Čas pomalu odnáší **konvence a pověry, jimiž bylo přijetí Čapkovy tvorby od počátku provázeno**, zdá se však, že výtvarné složce se zatím dostalo přece jen uspokojivějšího výkladu i ocenění než složce druhé (míněno literární, pozn. A. Z.).“ (Opelík 1980, s. 7; zvýraznila A. Z.)

Můžeme se setkat s úvahami, „že integrální vývoj Čapkovy umělecké osobnosti probíhal v rámci jeho tvorby výtvarné a že některé literární texty (jsou, pozn. A. Z.) doplňky k výtvarné oblasti.“ (Mareš 2005, s. 333)

„Pohlížíme-li však na texty Josefa Čapka v širším rámci vývoje české literatury první poloviny 20. století, ukazuje se zcela nepochybně, že **se řadí k nejpozoruhodnějším a nejoriginálnějším slovesným výtvorům, jež byly v daném období napsány.**“ (Mareš 2005, s. 333; zvýraznila A. Z.)

Ve výtvarné oblasti je Čapek pokládán za jednoho ze zakladatelů moderního českého výtvarného umění, jeho tvorba je bohatá a různorodá (malby, kresby, ilustrace, karikatury, knižní grafika⁸⁷, jevištní návrhy⁸⁸). Pro jednu chvíli dostává nálepku kuboexpresionista, je to právě doba, která nás ve vztahu k našemu tématu nejvíce zajímá.

Na poli slovesné tvorby byl Josef Čapek činný ve dvou oblastech: psal publicistiku (ta je věnována otázkám uměleckým, sociálním i každodenním, jedná se celkem o několik tisíc položek, z nichž největší část zabírají příspěvky uve-

87 Josef Čapek proslul zejména svými návrhy knižních obálek. Jejich souhrn je přetištěn v oddílu *Obálky*. Srov. publikaci *Josef Čapek a kniha. Soupis knižní grafiky*. Tisky Čapek upravoval hlavně pro nakladatelství Fr. Obziny, Jos. Floriana, B. M. Kliky, Fr. Borového, dále pro Aventinum Ot. Štorcha-Mariena, Čin a Družstevní práci.

88 Jako scénický výtvarník provádí návrhy pro Národní, Stavovské a Vinohradské divadlo v Praze a pro Národní divadlo v Brně. Srov. publikaci *Josef Čapek dramatik a jevištní výtvarník* (1963), která obsahuje bibliografii jeho dramatického díla i scénické tvorby.

řejněné v Lidových novinách)⁸⁹ a psal texty beletristické. Na samém počátku Čapkovy literární práce stojí společná tvorba s bratrem Karlem – publicistika i beletrie –, publikovaná ponejvíce časopisecky a posléze jimi samými částečně shrnutá v knížkách *Zářivé hlubiny a jiné prózy* (1916) a *Krakonošova zahrada* (1918). Samostatná Josefova prozaická tvorba začíná právě vydáním *Lelia* (1917), následuje *Pro delfina* (1923), ilustrovaná fejetonní próza *Umělý člověk* (1924),⁹⁰ novela *Stín kapradiny* (1930) a filozoficky laděný text *Kulhavý poutník* (1936). Mezitím Josef Čapek vydává knižně také svoje úvahy o výtvarném umění či umění obecně *Nejskromnější umění* (1920), *Málo o mnohém* (1923), *Umění přírodních národů* (1938) a další tituly. Výrazně se podílel i na rozvoji meziválečného dramatu; jsou tu hry napsané opět společně s bratrem Karlem, zejména *Ze života hmyzu* (1921) a *Adam Stvořitel* (1927), samostatně publikoval utopickou hru *Země mnoha jmen* (1923). Podstatnou a velmi osobitou složku Čapkova slovesného díla představují texty určené dětem, především *Povídání o pejskovi a kočičce* (1929), doprovázené vlastními ilustracemi. Významné jsou také dvě práce uveřejněné až posmrtně: verše, které vznikaly za války a byly shrnuty do knihy *Básně z koncentračního tábora* (1946),⁹¹ a soubor deníkových a aforistických záznamů z let 1936–1939 *Psáno do mraků* (1947).⁹²

Čapkova výtvarná tvorba je, jak už bylo řečeno, velmi rozmanitá, zároveň je i kvantitativně značně rozsáhlá. Ve srovnání s ní – nebo třeba i ve srovnání s množstvím literární produkce bratra Karla nebo vlastní práce novinářské – není jeho tvorba beletristická rozsáhlá; co do množství je tu značný značný nepoměr. Navíc beletristická díla vycházela v dlouhých časových odstupech a odlišují se od sebe poměrně značně žánrově i tvarově. Čapkovo výtvarné i literární je svým pojetím veskrze moderní, zároveň však zcela ve shodě s autorovým vlastním chápáním „moderního“ se tato tvorba vzpírala jednoznačnému přiřazení k některému z dobových ismů. Nikdo ale nepopírá, že je to tvorba veskrze moderní. A rozhodneme-li se následovat úvahy Vladimíra Papouška, mohli bychom se pro zajímavost ptát, zda je jeho tvorba jenom moderní, nebo (už) také avantgardní či v jakém je vztahu k oběma uvedeným pojmům.

LELIO – FAKTOGRAFICKY

DOSAVADNÍ KNIŽNÍ VYDÁNÍ

Lelio mnohokrát vydán nebyl, za autorova života pouze třikrát, celkem je kompletních knižních vydání pět. Poprvé vyšla kniha samostatně v roce 1917

89 Čapek byl členem redakce několika novin a časopisů: Volné směry, Národní listy, Lidové noviny, Červen, který založil spolu s bratrem Karlem a St. K. Neumannem.

90 Před knižním vydáním otiskovaná v Lidových novinách 21. 4.–30. 6. 1924 pod názvem *Homo artefactus*.

91 Sbírkou uspořádal Vladimír Holan. Později byla rozšířena o Čapkovy básnické překlady a vydána v roce 1980 pod titulem *Oheň a touha*.

92 Editor Michal Halík.

u Kamilly Neumannové⁹³. Druhé vydání společně se sbírkou próz *Pro delfína* se uskutečnilo v Aventinu Otokara Štorcha-Mariena v roce 1925, třetí vyšlo v roce 1929 tamtéž. Počtvrté vyšel *Lelio* v roce 1997 opět společně se sbírkou próz *Pro delfína* v nakladatelství Dauphin.⁹⁴ Páté a zatím poslední je vydání v Nakladatelství Lidové noviny z roku 2005, *Lelio* byl zařazen do jednoho svazku společně se sbírkou próz *Pro delfína*, novelou *Stín kapradiny* a *Kulhavým poutníkem*.⁹⁵ Některé prózy byly přetištěny v přílohách k edici Čapkovy korespondence s manželkou Jarmilou Pospíšilovou *Dvoji osud*,⁹⁶ jako příloha k Opelíkově monografii *Josef Čapek z téhož roku*⁹⁷ a dále ve výboru z díla Josefa Čapka *Rodné krajiny*.⁹⁸

OKOLNOSTI VZNIKU A PRVNÍ PUBLIKACE

Lelio, soubor próz, jímž se Josef Čapek poprvé představil jako samostatný literární autor, vyšel poprvé v září 1917. Texty vznikaly v letech 1914–1916, paralelně s povídkami Karla Čapka, jež byly shromážděny do souboru *Boží muka*.⁹⁹ Knížka obsahuje sedm textů, jsou to: *Lelio*, *Rukopis nalezený na ulici*, *Plynoucí do Acherontu*, *Opilec*, *Záchrana*, *Veš* a *Syn zla*. Prózy ve svazku jsou řazeny chronologicky podle doby svého vzniku. Jedná se o krátké a velmi osobité texty, žánrově těžko zařaditelné – někdy bývají charakterizovány jako povídky, někdy jako básně v próze.

Titulní povídka sbírky byla napsána v dubnu 1914, v květnu ji uveřejnil časopis *Lumír*.¹⁰⁰ Časopisecký otisk ještě neobsahoval závěrečný odstavec vyja-

93 Vychází jako 142. svazek v rámci knižnice *Knihy dobrých autorů*, redakčně řízené Arnoštem Procházkou, vlastně na jeho doporučení. Kniha nemohla dlouho najít nakladatele. Odmítá ji např. Nakladatel jako „nějak moc divokou“ L. Bradáč.

94 Sbírkou *Lelio* a *Pro delfína* zde vycházejí v rámci edice *Z díla Josefa Čapka* jako její první svazek. Text k vydání připravili a vydavatelskou poznámku napsali Dagmar Magincová a Čestmír Pelikán.

95 Jde o kriticky ověřené čtenářské vydání těchto děl v rámci edice *Česká knižnice*. Texty k vydání připravila, ediční poznámku napsala a vysvětlivky sestavila Jana Papcunová, literárně historický komentář napsal Petr Mareš. Textové ukázky budeme citovat z tohoto vydání.

96 *Dvoji osud*. Jiří Opelík (ed.). Praha: Odeon, 1980. Je zde přetištěna próza *Lelio* v původní verzi z roku 1914 a próza *Záchrana*.

97 Opelík, Jiří. *Josef Čapek*. Praha: Melantrich, 1980. Zde přetištěny texty *Lelio*, *Plynoucí do Acherontu*, *Opilec* a *Syn zla*.

98 *Rodné krajiny*. Binar, Vladimír (ed.). Praha: Mladá fronta, 1985. Zde vyšly *Lelio*, *Rukopis nalezený na ulici*, *Plynoucí do Acherontu*, *Záchrana* a *Veš*.

99 Bratři chtěli, když už nepsali společně, alespoň zároveň svými samostatnými knížkami, debutovat. Karel měl rukopis knihy *Boží muka* připraven dříve, Josef si musel popílit. Tak se opravdu podařilo vydat obě prvotiny – *Boží muka* i *Lelio* – najednou. Tento fakt a dosavadní spjatost jejich autorů podněcovaly recenzenty k tomu, aby o obou knihách pojednávali v témž článku nebo v člancích vzájemně souvisejících a aby je implicitně či výslovně konfrontovali (více o tom v části *K literatuře předmětu*).

100 *Lumír* 42, 1913–1914, č. 7, s. 311–312 (8. 5.).

dřující touhu po příchodu andělů. V roce 1915 vznikly povídky *Rukopis nalezený na ulici*, *Plynoucí do Acherontu* a *Opilec*, v 1916 roce *Záchrana*, *Veš* a *Syn zla*. Próza *Plynoucí do Acherontu* byla v roce 1916 také publikována Lumírem.¹⁰¹ *Veš* však redakce Lumíru odmítla jako „příliš divokou“. Posléze tato povídka vyšla – v souvislosti s přípravou knižní edice celku – v *Moderní revui*, redigované Arnoštem Procházkou.¹⁰²

Badatelé spatřují v knížce dvě roviny Čapkovy životní inspirace, milostnou a uměleckou. Mluví se o osobní krizi, v níž se Josef Čapek ocitl na konci zimy a na začátku jara 1914. Její příčinou byla slepá ulička, do níž se dostal jeho vztah k budoucí ženě Jarmile Pospíšilové; její rodina ho totiž odmítla přijmout. K tomu se přidružují konflikty v oblasti veřejné a profesní. Josef Čapek se stal obětí generačního zápasu uvnitř spolku Mánes. Čapek jako jeden z redaktorů spolkového časopisu *Volné směry* marně usiloval o přiblížení tohoto časopisu modelu charakteristickému pro umělecké avantgardy.¹⁰³ Pro trvající nedorozumění svou redakční funkci nakonec složil, následně byl ze Spolku výtvarných umělců Mánes vyloučen. Následoval ostrý útok ze strany bývalých souputníků, představitelů druhé větve předválečné avantgardy, tj. ze strany Skupiny výtvarných umělců.¹⁰⁴ V *Uměleckém měsíčníku*, tiskovém orgánu skupiny výtvarných umělců, byl tvrdě napaden pro tutéž publikační a organizační práci, za kterou ho vyloučili z Mánesa.¹⁰⁵ Octl se v mimospolkovém a mimoskupinovém prázdnu bez možnosti vystavovat své obrazy, byla mu upřena spoluúčast na novém umění české avantgardy. Výchozí vnější impuls k tvorbě výše zmíněných textů – pocit vyvrženectví, pocit izolace v podstatě trojnásobné – lze na základě uvedených životopisných faktů zcela předpokládat.

Motivy opuštěnosti, vyvrženosti, manipulování člověkem, úzkosti, zla a oškřivosti, které v *Leliově* stále vystupují do popředí, bývají však často spojovány pouze s ponurostí a nejistotou válečné doby. Jak upozornil Jiří Opelík (Slavík – Opelík 1996, s. 148), tato atmosféra charakterizuje již úvodní prózu souboru, jež byla napsána ještě před vypuknutím první světové války. Situace vyvržence je výchozí lidskou situací knihy *Lelio*. Válečná situace pak přispěla k intenzifikaci tohoto východiska.

Vidíme ale jako ne zcela šťastnou cestu hledat v textu (pouze) tyto mimoliterární inspirace. Nejsou možná bez zajímavosti, ale nezdá se nám, že by nějak

101Lumír 44, 1916, č. 4, s. 146–152 (31. 3.).

102Moderní revue 23, 1917, č. 3, s. 112–118 (8. 4.).

103V Čechách jej ztělesňoval *Umělecký měsíčník*.

104Uvedený generační konflikt byl poslední kapitolou předválečného sporu o pojetí nové modernosti. Klíčovou otázkou sporu se stal vztah k Picassovi. Skupina oddělovala Picassa jakožto svrchovanou hodnotu od kubistického hnutí, zatímco Čapek viděl Picassa jako průkopníka kubismu a zvláště originálního spolutvůrce. Jeho pohled byl bližší dnes převládajícímu pojetí.

105V člancích V. Beneše a E. Filly byl atakován zároveň s bratrem Karlem, Vl. Hofmanem, S. K. Neumannem a J. Kodíčkem.

výrazně přispívaly k nalezení klíče k textu. Naopak se nám zdá, že možnost neobjevovat v uměleckém díle konkrétní mimoliterární inspiraci je pro dílo samotné šance, aby bylo chápáno v nadčasových nebo alespoň dlouhodobě platných myšlenkových a lidských souvislostech. Na tuto tezi navážeme citátem, který ji v jistém směru dotvrzuje: „Řada pasáží v *Leliově* je podložena pozorováním reality či reálným osobním zážitkem, tyto prvky se ovšem stávají předmětem objektivace a zobecnění, a přecházejí tak ve výpověď o existenciální situaci člověka ve světě.“ (Mareš 2005, s. 344)

K LITERATUŘE PŘEDMĚTU – PŘEHLED A KOMENTÁŘ

Jak už bylo uvedeno výše, synchronizované vydání děl obou bratrů Čapků zapříčinilo, že je často kritika posuzovala společně v jednom textu a také je vzájemně poměřovala. V bezprostředním kritickém ohlasu převážilo hodnocení *Lelie* jako díla neobvyklého, zvláštního, či spíše podivného a čtenářsky náročného, zároveň ale moderního, originálního, umělecky uceleného a vyhraněného. Na Josefovou prózu se v této době pohlíželo jako na zcela rovnocenný protějšek prózy jeho bratra.

F. X. Šalda se o těchto beletristických novinkách nevyslovil nijak příznivě. *Lelia* hodnotil jako dílo příliš abstraktní a kladoucí čtenářskému porozumění nepřiměřené překážky. Povídkám vytýkal úzký a jednostranný pohled na svět a redukci skutečnosti. Přiznával sice autorovi schopnost uměleckého výrazu a silnou obraznost, avšak jako úspěšného ho viděl jen tam, kde vyhrocuje situaci v grotesknost. Z Šaldových poznámek vyplynul závěr, že *Lelia* nelze považovat za projev nového umění, ale že jde o dílo spjaté s překonanou minulostí.¹⁰⁶

S. K. Neumann svou recenzi nazval *Dvě knihy skutečně nové* – v polemické reakci na Šaldovo stanovisko, které dokazovalo mimo jiné odvozenost a nepůvodnost *Lelie*.¹⁰⁷ Vykládal *Boží muka* a *Lelia* jako nepřímou odezvu válečné atmosféry a zdůrazňoval, že to jsou díla zcela originální a typicky moderní.

Miroslav Rutte¹⁰⁸ o obou knížkách pojednal v prosinci 1917 v *Národních listech*, výklady o nich pak zahrnul do své knihy *Nový svět*, kde se stat' jmenuje prostě *Bratři Čapkové*. *Lelia* charakterizoval jako pokus o bezprostřední záznam lidských citů založený na pohybu představ. Střídání obrazů se mu jevilo jako náhlé a příliš rychlé, a proto obtížně pochopitelné.

106ŠALDA, František Xaver. *Kapitoly literárněkritické 5. Karel a Josef Čapkové*. Kmen 1, 1917–1918, č. 42, s. 1–4, č. 52, s. 1–3 nebo in Týž. *Kritické projevy 10*. Praha: Československý spisovatel, 1957, s. 135–147.

107NEUMANN, Stanislav Kostka. *Dvě knihy skutečně nové*. Červen 1, 1918–1919, č. 1, s. 11–13, č. 2, s. 23–27 nebo in Týž. *Stati a projevy V. 1918–1921*. Praha: Odeon, 1971, s. 13–21.

108RUTTE, Miroslav. *Bratři Čapkové*. In *Nový svět. Studie o nové české literatuře 1917–1919*. Praha: Aventinum, 1919, s. 142–159.

Mareš shrnuje, co o *Leliov* usoudil kritik Moderní revue Kamil Fiala¹⁰⁹ následovně: „Obdobně jako Rutte pokládal za základ díla ‚sled obrazů spojených v příkrém navrstvení‘ a poukazoval na neexistenci ‚jednotného klíče pro pochopení‘; současně však ‚je tu síla, odvaha, prudkost, které vyprávějí o slávě života, radosti i bídě‘. *Lelio* je pro Fialu ‚chaotické, ale bohaté dílo‘ (vše 188), které otevírá široké možnosti pro imaginaci a ingenium čtenáře.“ (Mareš 2005, s. 337)

Bohumil Polan hovořil v souvislosti s *Leliem* o nekonečném proudu, horečném sledu obrazů, fragmentárním rázu textu a absenci logických spojitostí, které někdy uvádějí čtenáře ve zmatek.¹¹⁰

Mezi válkami zásadně pojednali o *Leliov* dvakrát Karel Teige¹¹¹ a ve třicátých letech Vítězslav Nezval¹¹² (více k tomu v kapitole *Lelio* a *Zpěvy Maldororovy*). Ve svých *Dějínách literatury české* Čapka a *Lelia* zmiňuje Arne Novák.

Celoživotním vykladačem Čapkova slovesného díla je Jiří Opelík.¹¹³ Oba jeho texty jsou pro nás zásadním zdrojem informací, *Leliov* se v nich věnuje důkladně. Zajímavé je pozorovat vývoj Opelíkových soudů od jedné studie ke druhé. My uvedeme v souhrnu přehledně všechna jeho stanoviska týkající se předmětu našeho zájmu, poněkud anachronicky se však zastavíme více u jeho práce první, starší, která zůstává u námi sledovaného tématu a jejímž cílem je především, jak píše Opelík v jejím úvodu, „pojmenovat osobitost Čapkových slovesných prací“ (Opelík 1980, s. 7).

Při pozorování textu a při jeho výkladu je J. Opelík veden mnohdy mimotextovými skutečnostmi. Je však nutné si uvědomit, že tato práce chce postihnout celek Čapkovy beletristické tvorby a je to především práce biografická, čili vztahuje přirozeně tvorbu k životním událostem a naopak.

Jako druhý významný pramen byla použita monografie Petra Mareše¹¹⁴, která se také zabývá celým literárním odkazem Josefa Čapka a která je pro nás druhý významný zdroj informací. Při své textové analýze se autor primárně neptá po příslušnosti *Lelia* k nějakému literárnímu směru, téměř se, kromě krátkého

109FIALA, Kamil. *Knihy bratří Čapků*. Moderní revue, roč. 24, sv. 32, č. 4, 1917–1918, s. 187–190.

110POLAN, Bohumil. *Prózy bratří Čapků*. Nové Čechy 1, 1918, s. 189–190.

111TEIGE, Karel. *Anarchie v nejmladší české poezii*. Brno: Stanislav Kočí, 1922 a TEIGE, Karel. *Isidore Ducasse comte de Lautréamont*. In *Maldoror. Výbor ze zpěvů Maldororových*. Praha: Odeon, 1929, s. 91–122 nebo *Výbor z díla I. Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let*. Brabec, Jiří, Effenberger, Vratislav (eds.). Praha: Československý spisovatel, 1966. Výbor z díla, sv. 1, s. 405–434.

112NEZVAL, Vítězslav. *Josef Čapek*. Praha. František Borový, 1937. nebo *Dílo XXV. Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931–1941*. Praha: Československý spisovatel, 1974, s. 236–263.

113OPELÍK, Jiří. *Josef Čapek*. Praha: Melantrich, 1980, s. 98–131 a SLAVÍK, Jaroslav – OPELÍK, Jiří. *Josef Čapek*. Praha: Torst, 1996, s. 147–162.

114MAREŠ, Petr. *Styl, text, smysl. O slovesném díle Josefa Čapka*. Praha: Univerzita Karlova, 1989.

přehledu na začátku svého výkladu, nezmiňuje o mimoliterárních souvislostech. Také kapitola věnovaná *Leliov* se soustřeďuje především na jazyk a stylové utváření díla. Mareš je také autorem závěrečného komentáře k čapkovým textům vydaným v České knižnici.¹¹⁵ Tento komentář poskytuje poučený literárněhistorický i teoretický výklad, který se přehledově vyrovnává s dosavadní literaturou o *Leliov* a přináší shrnutí různých pohledů na tuto prózu. Při pokusu o celkovou charakteristiku díla vychází Mareš z Opelíkových prací i ze svých vlastních náhledů (viz kapitolu Marešův stylistický rozbor).

Stylem bratří Čapků se zabýval také Zdeněk Kožmín.¹¹⁶ Ze sbírky *Lelio* zvolil k rozboru prózy *Záchrana* a *Syn zla* a zaměřil se na jazykovou a motivickou výstavbu těchto textů.

V souvislosti s expresionismem zmiňují dále Josefa Čapka ve svých článcích např. Aleš Haman, Joanna Goszczynska,¹¹⁷ Ivana Vízdalová¹¹⁸ či Jiří Holý¹¹⁹.

115MAREŠ, Petr. *Komentář*. In *Lelio. Pro delfína. Stín kapradiny. Kulhavý poutník*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2005. Edice Česká knižnice, s. 333–348.

116KOŽMÍN, Zdeněk. *Zvětšeniny ze stylu bratří Čapků*. Brno: Blok, 1989, s. 26–31. Jiří Trávníček v úvodu knihy charakterizuje Kožmínův přístup ke stylistickému rozboru: „(...) jeho pojetí stylu není pouhým lingvistickým popisem či katalogizačním výčtem výrazových prostředků; autorova koncepce se zakládá na prolínání tří přístupů – lingvistického, literárněvědného a filozofického (...)“

117GOSZCZYNSKA, Joanna. *Expresionismus v české literatuře na začátku 20. století*. Česká literatura, roč. 52, 2004, č. 1, s. 82–89. Přeložila Marie Havránková.

GOSZCZYNSKA, Joanna. *Spor o expresionismus*. In *Hledání expresionistických poetik*. Bauer, Michal (ed.). České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, 2006, s. 23–31.

118VÍZDALOVÁ, Ivana. *Expresionismus a jeho projevy v české literatuře do konce první světové války*. Česká literatura, roč. 36, 1988, č. 4, s. 340–350 a VÍZDALOVÁ, Ivana. *Počátky expresionismu*. In *Česká literatura na předělu století*. 2., upr. vyd. Praha: Nakladatelství HaH, 2001, s. 267–275. Druhý text je pouze minimálně upraveným článkem z roku 1988, mírně zkráceným. Budeme proto vycházet z verze starší. Pouze zmiňuje Josefa Čapka mezi dalšími autory, u nichž lze spatřovat expresionistické rysy, žádné nové podněty v pohledu na něj nepřináší. Je tu více momentů v autorčině referátě, které se nám zdají problematické. Při své charakteristice *Lelia* označuje autorka nejednoznačně Čapkovy texty jednou jako básně v próze, podruhé jako bezsýžetové prózy a ve vztahu k nim zase mluví o vyprávění (1988, s. 347). Má v textu faktická pochybení: není pravdou, že „některá čísla vznikala už počátkem roku 1914“ (tamtéž.), počátkem roku 1914 vzniká próza jediná, a to titulní *Lelio*, která v sobě jednoznačně nese válečnou inspiraci. Její příspěvek se od našeho neliší z hlediska své původnosti: ten její je rovněž shrnutím faktů a sledování, jež byla nad textem *Lelia* provedena; my máme k dispozici větší plochu, na níž můžeme tato sdělení předvést, pokusíme se proto podat sentence, které budou srozumitelné a terminologicky pokud možno jednotné, vysvětlené nebo zdůvodněné, a také informace faktograficky nepochybené.

Podobně, když tatáž autorka píše o Weinerovi, zcela pomýleně se drží nikoli skutečné doby vzniku jeho próz, ale data jejich knižního vydání, hledá tak vývoj, o kterém nemožno mluvit, protože prózy vznikaly v opačném pořadí, než jak se domnívá autorka.

119HOLÝ, Jiří. *Josef Čapek, avantgarda a kontexty expresionismu*. In *Hledání expresionis-*

Vladimír Papoušek pojednává o *Leliově* ve vztahu k avantgardě a „řeči“, kterou produkovala;¹²⁰ zdá se nám, že spatřuje literární práci Josefa Čapka jako průvodní a méně podstatný jev přidružený k jeho práci výtvarné, považuje ho za písničáka malíře.¹²¹

LELIO – POKUS O CHARAKTERISTIKU

DOPISY S. K. NEUMANNOVI

Citujeme na tomto místě úryvky ze dvou dopisů bratří Čapků adresovaných S. K. Neumannovi, které jsou k *Leliově*, jeho vzniku a dobové recepci v zásadním vztahu. Dopisy obou bratrů byly psány u příležitosti jejich samostatného, avšak společně podniknutého knižního debutu. Jde navíc o první pokus o charakteristiku zkoumaného textu. Většina recipovaných sekundárních zdrojů na tyto dopisy v různé míře odkazuje, zhusta z nich cituje. My jsme se proto rozhodli uvést co možná největší část jejich textu, která se nějakým způsobem týká našeho předmětu, tj. vzniku a publikování *Lelia*, kritických ohlasů na něj a autorského záměru obou bratří. Víme, že Neumann svoji recenzi Josefova *Lelia* a Karlových *Božích muk* na těchto dopisech založil. Zvýrazníme místa, která bývají nejčastěji citována.

Dopis Josefa Čapka S. K. Neumannovi, úryvek

(...)

Tak Šaldovu kritiku už asi máte celou. Karla nabral pořádně na rohy a já očekávám zítra svůj díl. Ruttovu kritiku v Národních listech jste asi také četl; ta je ovšem vlídná, a tedy klikařská; jiné dosud nebyly. Psal jsem již posledně, že by neškodilo, kdyby Váš článek přišel třeba jako ukončení kritické kampaně kolem obou našich knížek.

Žádáte-li trochu dat kolem našich knížek, jistě by se daly lépe říci ústně, ale pokusíme se je vypsát. Můžete z nich přijmout, co by asi mohlo souhlasit s Vaším přesvědčením a míněním, a co se Vám nezdá, můžete ve svém článku třeba přímo odpolemisovat. Tedy o mé knížce řekl dost správných věcí Rutte. **Mínil jsem skládat literaturu asi tak jako hudbu, ovšem ne hudebností slohu, ale samotným způsobem skladby. Zároveň zůstává ale ve mně mnoho z malíře; proto to nejsou příběhy s časovým rozvinutím, ale věci kladou se k sobě spíš symfonicky a klenou se jakoby kolem sebe; žádná anekdota, děj atd., jako je**

tických poetik. Bauer, Michal (ed.). České Budějovice: Jihočeská universita v Českých Budějovicích, 2006, s. 175–182. Tato stať si výrazněji všímá pouze jedné prózy z knížky, *Plynoucí do Acherontu*.

120 PAPOUŠEK, Vladimír. *Gravitace avantgard. Imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století*. Praha: Akropolis, 2007.

121 „V okamžiku, kdy Josef Čapek psal literární text, vstupoval **na jiné než své domovské pole** výtvarného jazyka.“ (Papoušek 2007, s. 51; zvýraznila A. Z.) „I když existují společná díla s bratrem Karlem, je téměř nemožné nějak definovat Josefův podíl. Spíše se zdá, že **v této své doméně měl od počátku převahu Karel Čapek**.“ (Papoušek 2007, s. 51; zvýraznila A. Z.)

v novele. To hudební není snad program, ale čistě nálada, smutná, zarmoucená a protestující; špatně jsem snášel vojnu, v níž se můj život utvářel do jisté beznaděje a zoufalivosti. Můžete beze všeho za tím vším hledat kus životního utrpení, těžká životní období. Jsou to skladby docela sobecké, subjektivní. O obsah jsem se nestaral, a nejsou tam nikde míněny symboly nebo alegorie, jak se třeba v Praze lidé domýšleli; jsou to pro mne prostě věci. Je to literatura citu; život duše nemusí snad být vášní, smyslností, skládanými osudy z lásky a vraždění, jako jsme třeba i my dělali dříve. Nechtěl jsem nic popisovat, ale hledal jsem bezprostřední výraz; nevím, jak dalece přesvědčivě se mi to podařilo. Spíš básně než povídky a spíš hra na housle než básně: tolik jsem asi mínil; ovšem, člověk nedovede vše, co chce, udělat dost pěkně a jasně. – Povětšinou se tam střídají a prokládají vise, ale nechtěl jsem je mít jednotlivě každou pro sebe; spíš jako nástroje v orchestru a běželo o celek, o celkový efekt; každá věc měla mít svou vlastní náladu, svůj klíč. – Náboženský jsem potud, že rozhodně nejsem materialistou. To je vlastní všemu modernímu umění; důsledky mohou být ovšem různé. V tom mají Lelio i Boží muka společnou základnu; pak u obou lyričnost a život duše, nikoliv intelektu. Ale nechci, aby to vše, co píšu tady, vypadalo jako nějaký program; **psal jsem ty věci nejprve naprosto pro sebe, za svou těžkou náladu. Ovšem chtěl jsem, aby byly udělány postupem uměleckým, bez popisů a líčení apod. Souvisí to i s dnešním stavem malby, se způsobem, jak vytvářeti věci podoby; dalo by se o uměleckém vytváření mluvit jako o jisté magii. Dobře, to platí u Karla. Dělat z jiné, vlastní látky (umělecké) nápodobu přírody a skutečnosti. To je nejlépe dnes vidět ve výtvarném umění. Vlastně je to realismus, ale magický.** S většinou moderní a dnes u nás nejvíce platné literatury se rozcházíme v tom, že nemáme tzv. klady k životu, jak je teď velebí Arne Novák, ale spíše rozvrácenost a bolest; je to vlastnost osobní a snad trochu reakce na všelijaké sladkosti o životě, jaké nemáme rádi. Ale pravdu má Rutte, mluví-li o lásce k světu a podivu; i láska k zvířatům, k jevům, k tajemným věcem; to je ještě z dětství. A vzpomínky, všimněte si u Karla. – Nevymýšlím se do jiných lidí; to všechno tam jsou city mé. Správné myslím je u Rutteho pozorování o dvou pólech, mezi nimiž se v Leliově vše rozehrává, spodní, ošklivost, hrůza, těžká realita a kal země, a naproti tomu andělský vyšší hlas. Hořkost a něha k světu. Z vlastního života: výčitky, zármutek ze sebe, lítost. Jinak bych dovedl být člověkem šťastným a těšícím se z mnoha věcí; cítím se tak připoután k životu, k zemi, k sobě, že mne to činí docela zbabělým; válka ve mně vyvolala úzkost a trýzeň a životní události, jak je podminila a rozvrátila, tomu silně napomáhají. **Válka nám dala pocítit naši nesvobodu; nepatříme sobě, vládne se námi, náš život nám nepatří,** položila všude svůj útlak: člověk se z ničeho nemůže čistě těšiti. Znehodnocuje svět, a tu je lépe vrátit se do sebe; duše je v člověku to nejsvobodnější a nejvlastnější. Pak ovšem rozpor mezi tím nejvnitřnějším životem duše a mezi tím, co se ukládá z vnějšku: osud, události. To je dobře vidět u Karla. V tomto by asi ty knihy mohly být v Čechách něčím novým: ta novelistická kultura dělala člověka z osudu, událostí, vášní (Langer, Šalda i my dříve), jaksí ho monumentálně obtahovala a obkreslovala něčím vnějším, literárně vymyšleným, vykombinovaným (souboje z lásky, msta nevěry a tak ten rekvisitář), co se ostatně rádo v různých formách vnáší i do všednější literatury: pořád děj a příběhy; my se pokoušíme dělat člověka zvnitř a osudy nebo příběhy ho nepodmiňují; jsou tu, přijdou, vpadnou, nebo se jen dotknou, a člověk se v nich trápí. Třeba se dostanete na vojnu: trápíte se, člověk pláče, vzpomíná, cítí se ztracen, hledá se.

V novelistice lidé chodí ve svých osudech jako rytíři v brnění, jako loutky oblečené osudem; zrovna Šalda to dělá; u nás cítí se jím duše znepokojena a trýzněna. Karel jednou dobře řekl: Šalda hraje karty, a já hraju na housle. – Tak jsem Vám napsal bez ladu a skladu vše, co mi napadlo a co bych tak asi mohl říci. Myslím, že mi budete rozumět; kde jsem se vyjádřil hloupě, tam mne omluvte a srovnejte si s Vaším vlastním náhledem. Člověku se těžko mluví o sobě.

Váš oddaný J. Čapek

(Korespondence DČN, dopis z 5. 12. 1917, s. 188–190; proloženě zvýraznil J. Čapek, tučně zvýraznila A. Z.)

Dopis Karla Čapka S. K. Neumannovi, úryvek

– Píši-li Vám nyní o své a bratrově knize, není to proto, že bych měl přání, abyste to do Národa napsal; naopak, od Vás by nás těšilo nepoměrně víc, kdybyste napsal, co Vy v těch knížkách nacházíte, třeba s výhradami a pochybnostmi. Píšu to jen proto, že když ty knížky budete čísti podruhé, budete moci srovnati to, co je naší potřebou do nich vkládat, s tím, co v nich nalézáte Vy. – (...) *Lelio* je jméno jedné Berliozovy symfonie, která se jmenuje též *Ze života umělce*. O programu nemůžeme mluvit; obě knihy jsou subjektivní, osobní, celkem ničemu modernímu nepodobné; obě jsou v á l e č n é v tom smyslu, že vznikly pod tlakem války. Bratr Vám už psal, že hlavní jeho pramen byla vášnivá úzkost a zároveň roztoužení po životě; to je tam dobře vidět. **To vězení v ‚Záchraně‘ je terezínský špitál.** Na jedné straně největší hrůza ze všeho, beznaděj, zlo a zvrhlost; na druhé straně láska k životu, serafinství, něžnost a poesie, ale toto jen jako sen, vidina nebo vzpomínka. Z velikosti těch kontrastů symfonický dojem; také proto, že všechno je tu podáváno ne jako zevní skutečnost, nýbrž jako vnitřní život, čistě citový, který má přece jiný vzhled a sled než zevní život. Citový život nemá dějové souvislosti, spojuje nejstarší vzpomínku, přítomný cit i fantasii v jeden proud. Je to vytváření čistě poetické a má se měřit spíše jako báseň než jako povídky.

(Korespondence DČN, dopis z 5. 12. 1917, s. 190; proloženě zvýraznil K. Čapek, tučně zvýraznila A. Z.)

TITUL – PRVNÍ SLOVO TEXTU?

Podivné slovo, které stojí v titulu celé sbírky *Lelio* a její první prózy, není vysvětlitelné z textu samého. Charakter uvedeného slova lze pochopit až při znalosti mimotextových dat, ale i když budeme znát jeho význam, jeho vztah k textu se nám neobjasní.

Lelio je jméno z komedie dell'arte, je jedním z četných jmen pro milovníka. Odtud zřejmě Čapek jméno znal už dříve. Vyskytuje se ale také ve skladbě Hectora Berliozy *Epizoda ze života umělce* (*Episode de la vie d'un artiste*). Toto hudební dílo je lyrickým monodramatem, skládá se ze dvou částí, běžně hrané a známé *Fantastické symfonie* (*Symphonie fantastique*) a z jejího pokračování nazvaného *Lelio neboli Návrat do života* (*Lelio ou Le retour à la vie*), které je málokdy uváděno. Právě takto – v obou částech – byla Berliozova skladba 6. 4. 1914 v Praze uvedena poprvé pod vedením Otakara Ostrčila a Čapek byl toho svědkem na koncertu Orchestrálního sdružení.

Proč je ale významnější právě aluze na Berliozovu skladbu spíš než aluze na výše zmiňovanou komedii dell'arte? Lze tu předpokládat (opět s odkazem na DOPISY) podobnost hrdinovy životní situace zobrazené v příběhu díla a také autobiografickou inspiraci Berliozovy skladby. Obě díla – Berliozovo i Čapkovo – opravdu vykazují některé nápadné shody: téma životní krize, značný podíl vizí.

Tématem jsou si sice obě díla příbuzná, ne však už svým vyzněním. *Epizoda ze života umělce* vyznívá kladně: mladý hudební skladatel, který se nachází v těžké duševní krizi a je mučený nešťastnou láskou, propadá halucinačním stavům, ale nakonec se z nich probouzí a začíná novou tvůrčí práci, přestože poznamenán přestálým utrpením. *Lelio* naproti tomu vyznívá negativně, pozitivní vyústění schází.

Čapek musel být při poslechu Berliozova hudebního díla osloven nejen na osobní rovině, tématem či příběhem díla, ale také neobvyklým způsobem provedení. Berliozova nekonvenční (v terminologii tehdejšího tisku „bizarní“, „extravagantní“) inscenační představa pracuje s hercem na proscéniu a orchestrem na scéně: jsou odděleni spuštěnou oponou ve výjevech halucinačních, v reálných výjevech se opona zvedá, hudba a zpěv se spojují s mluveným slovem.¹²²

Vztah titulu *Lelio* a vlastního textu próz obsažených ve sbírce je málo určitý. Jméno *Lelio* sice můžeme přisoudit bezejmennému vypravěči první prózy, který je zároveň i její hlavní postavou, pokud zde budeme s nějakou postavou počítat a pokud budeme vědět, že jde o osobní jméno. Ale toto naše čtenářské přisouzení nemá co dělat s autorským záměrem – ten neznáme a z ničeho v textu nevyčteme.

Slovo L/*lelio* neplní jednu ze základních funkcí titulu v rámci tematické výstavby textu.¹²³ Je neobvyklé, není dešifrovatelné ze sebe sama a ani další textové údaje nedávají žádnou přijatelnou odpověď; autor klade vysoké nároky na vnímatele už na naprostém počátku. V průběhu úvodní prózy (a ani v žádné z próz dalších) není slovo/jméno¹²⁴ L/*lelio* osvětleno co do své sémantiky

122,„Berlioz v pojetí Otakara Zicha, který psal o koncertě referát, (...) je pasován na jednoho ze tří budovatelů moderní hudby (vedle Bacha a Beethovena) a hodnocen nejen jako originální novotář v instrumentaci, nýbrž hlavně jako bořitel klasické formy.“ (Opelík 1980, s. 98) Podle Opelíka aktuálně musela znít „bojovníku za neklasickou krásu“ Josefu Čapkovi následující Zichova slova: „Tento radikální sklon k *nenormálnímu* vyznačuje individualitu Berliozovu, jest ale též všeobecným znakem moderního umění. Romantika ulpěla v tom na půl cestě. Ta milovala dizonanci jako fólii konzonance, my ji milujeme pro ni samu; romantice zdála se zvláštní, nám zdá se přirozenou, neboť cítíme, že je nutným důsledkem složitosti moderního ducha. Proto je Berlioz náš umělec.“ (Tamtéž.)

123Jedna z funkcí titulu je, že „jako první činitel tematické výstavby rámcově vymezuje pole, v němž se tato výstavba bude konkrétně utvářet“ (Mareš 1989, s. 44).

124To neznalý vnímatel neví, jak by se psalo, kdyby nebylo názvem, je-li to jméno nebo cizí slovo.

a místa v textu. Tato problematičnost se zračí i ve značné rozkolísanosti flexe tohoto slova v pracích, které se knize *Lelio* věnují. Vedle náležité deklinace podle paradigmatu mužského rodu se objevuje na základě zakončení deklinace podle paradigmatu rodu středního (Götz 1931, Nezval 1937, Papoušek 2007, Holý 2004, Česká literatura od počátků k dnešku).

MAREŠŮV STYLICKÝ ROZBOR

Mareš se textu *Lelia* zásadně věnuje ve dvou statích (viz kapitolu K literatuře předmětu). Vyjímáme z jeho prací, co považujeme za podstatné. Krátká pracovní označení próz zkratkami rozepisujeme plnými tituly textů.

„I když jednotlivé prózy *Lelia* vznikaly a byly publikovány v poměrně dlouhém časovém období (1914–1916), je už při prvním pohledu zřejmé, že vykazují řadu společných rysů a jsou navzájem spjaty těsnými vazbami. Tato příbuznost nás opravňuje k tomu, že nevolíme metodu postupného rozboru jednotlivých próz, ale snažíme se postihnout stylový charakter celku, *Lelia* jako textu in abstracto.“ (Mareš 1989, s. 39)¹²⁵ Mareš pohlíží na text *Lelia* jako na „invariant fundamentálních výstavbových rysů“, pokouší se „postihnout hlavní příznaky stylu tohoto textu“ (tamtéž). Na tomto tvrzení autor staví svou analýzu: „K osobitému charakteru *Lelia* výrazně přispívá to, že jeho stylová jednota se utváří silně dynamicky, vyrůstá ze střetání a spojování protichůdných principů.“ (Mareš 1989, s. 42)

Skládání rozmanitých prvků do osobitého celku charakterizuje jazykovou rovinu díla a proces vyprávění. Text se rozrůžňuje, dynamizuje, vzdaluje se hladkému podání, není tu pevná skladebnost v uspořádání motivů a ve způsobu budování tematické roviny, vidíme slabý podíl děje na utváření textu. Opakovaně využívané operace rozkládání (vyjímání z původní souvislosti) a skládání způsobují, že se prostupuje oblast skutečnosti a oblast vize, protíná se sféra pozemská a vesmírná, makrosvět a mikrosvět. Pasáže budované s promyšlenou střízlivostí a distancovaností vůči probíraným problémům a událostem se kombinují s formulacemi, v nichž do popředí vystupuje expresivita, s formulacemi, jež jsou laděné vzrušeně a naléhavě. Expresivita se projevuje naléhavými zvoláními, povzdechy, apostrofami či řečnickými otázkami, např. vykřičník bývá kladen i doprostřed větného celku, a tak kontrastuje se základní, neutrální polohou textu. V nápadné míře se prosazují knižní gramatické prostředky („je tich“; „vzved otce z postele, posazuje si ho rozkročmo na krk jako chlapce“), do jazykového výrazu občas proniká rytmizace a eufonické sledy hlásek („lživě žvatlá rusalka“), objevují se refrénovitě opakované či variované výpovědi (mj. „ta hynoucí tvář je tvá“). Vyjádření někdy působí jako spontánní, nekontrolovaný proud. Pro *Lelia* se jako příznačná ukazuje tendence k vytváření po-

¹²⁵O tematické jednotnosti *Lelia*, jeho společném myšlenkovém základu a východisku hovoří také Opelík. (viz dále)

měrně obsáhlých větných celků, proti volnému kladení jazykových prvků (větných členů, vět v souvětí) vedle sebe stojí složitě zkonstruovaná souvětí.

To, co již bylo řečeno o titulu *Lelio* a jeho „neprůhlednosti“ ve vztahu k vlastnímu textu, platí do značné míry pro názvy dalších próz. Slova užitá v titulu mají zcela izolovanou pozici, nesetkáváme se s nimi (ani s narážkou na ně) v dalším běhu textu.

V *Leliov*i panuje naprostá bezejmennost postav. Přestože s vlastními jmény se v textech setkáváme, jsou pouze součástí popisu prostředí, platí úplná absence osobních vlastních jmen u lidských subjektů, které v nich jednají a vystupují. S tím souvisí úloha postav v textu. Neběží o postižení individuální mnohovitvornosti lidských subjektů. Postavy jsou většinou redukovány na jednu výraznou stránku svého charakteru, vystupují především jako představitelé určitého vyhraněného postoje.

Do roviny protikladů, která je pro *Lelia* příznačná, patří rovněž převládající absence místních údajů kontrastující s velkou přesností místních určení, ta se sice objeví zřídka, ale tím více na sebe výrazně upozorňují. K dalším nápadným stylovým rysům *Lelia* patří naprostá nepřítomnost pravého dialogu a proti tomu stojící viditelně marné snahy jednotlivých aktérů textu o něj.

Z hlediska jazykového není v *Leliov*i rozdíl mezi řečí podavatele (tak jmenuje Mareš vypravěče) a promluvami postav. Mnohdy se obrací pozornost na výstavbu vyprávění. Mění se jeho perspektiva, budují se paralelní narativní linie a opakovaně dochází i k tematizaci vyprávěcího aktu: vypravěč reflektuje proces utváření a uspořádání textu a také se obrací na čtenáře. *Lelio* tak stále dává najevo, že na příjemce textu klade značné nároky, že počítá se čtenářem, který je schopen na základě rozmanitých podnětů, jen málo zřetelných indicií a někdy i mimotextových údajů hledat vztahy, rekonstruovat sémantickou souvislost, pronikat ke skrytostem a vyvozovat vlastní závěry (ke čtenářské náročnosti textu viz také dobové ohlasy v kapitole K literatuře předmětu).

Ve středu zájmu těchto textů stále stojí obecně lidská problematika. Kontrastně na to upozorňují i opakované výkyvy mimo okruh lidských věcí. Člověk zde ztrácí, resp. potlačuje svou lidskost. Na jedné straně je připodobňován ke zvířeti („syn, lítý foxteriér“) a jako jeho partner se dostává až na jeho úroveň. Na druhé straně dochází ke zvýznamnění umělosti a mechaničnosti: údy mrtvého člověka jsou páky zničeného stroje, člověk je nahrazen umělým dvojníkem, jeho tělo samo se stává umělým a nelidským, je deformováno vnějšími zásahy, umělé protézy z něho činí groteskně dokonalý stroj na ničení a nakonec poklesá do postavení souboru „náhradních dílů“.

Na konci svého důkladného stylistického rozboru textu Čapkových próz shrnuje Mareš svá pozorování: „Styl *Lelia* je založen na uplatnění a konkurenci řady protikladů: vzrušenost/klid, spontánnost/uvědomělost, implicitnost/explicitnost, obecnost/konkrétnost, nepřítomnost komunikace/úsilí o ni, realita/fantastičnost, resp. vize, běžné/odlišné dimenze, lidské/zvířecí, lidské/umělé a na

obecnější rovině rozklad/sklad. Tomuto stylovému charakteru odpovídají důležité rysy smyslu, totiž napětí mezi pozitivními a negativními lidskými hodnotami. Dále se ukázalo, že v určitém aspektu můžeme mluvit o hudebních¹²⁶ kvalitách stylu *Lelia*.“ (Mareš 1989, s. 57)

LELIO – VLIVY A VZTAHY

„*Lelio* vždy na jedné straně působil jako dílo zvláštní, nové, neobvyklé a osamocené, na druhé straně však podněcoval k hledání širších souvislostí, k začleňování do dobových uměleckých směrů a koncepcí, k pátrání po návaznostech na texty jiných autorů či na obecnější rovině po paralelách s jinými druhy umění. Z hlediska vývoje slovesné tvorby Josefa Čapka pak není bez důležitosti, že *Lelio* jako první autorova samostatná knižní práce je zároveň i posledním dílem, které takové úvahy v rozsáhlejší míře podněcovalo.“ (Mareš 2005, s. 337)

Jedna linie snah o vřazení *Lelia* do širších kontextů chce ukázat jeho odvozenost a nepůvodnost. Čapkův text je zařazován do linie díla „temných“ autorů či „prokletých básníků“. První svého druhu bylo tvrzení F. X. Šaldy (1957, s. 147), podle něhož k autorovým inspirátorům patřili tvůrci jako Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire nebo Arthur Rimbaud. Další bylo tvrzení Karla Teiga v souvislosti se *Zpěvy Maldororovými* (viz níže).

Tento moment, tj. vědomé aluze na literární prostor a tradici, vřazování *Lelia* do kontextu umění, rozvádí Opelík ve své druhé velké čapkovské práci. Nazývá to „proces(em) sebeurčení malířovy literatury“. Podle něj byla „literárnost Čapkovy literatury posilována ještě zjevným začleňováním povídek *Lelia* do literární tradice“ (Slavík – Opelík, s. 158). „Toto začleňování se dalo s pomocí mott z Shelleyho v Rukopisu nalezeném na ulici a z Baudelaira v Záchraně, narážek na bibli v Synovi zla a v Záchraně, přihláškou k máchovské tradici v Záchraně (,Ach, sen – bylo snem vězení, či je vysvobození jen snem, je snem úzkost, která mne do zítřku a provždy provází?‘ je pandánem k slavným veršům Máje: ,Snad spaní je i život ten, / jenž žiji teď; a příští den / jen v jiný sen je změň? / Či po čem tady toužil jsem / a co neměla šírá zem, / zítřejší den mi zjeví?‘), v povídce Veš odkazem na Rimbaudovu báseň Hledačky vši (...) a na Verhaerenovo drama Helena Spartská (...).“ (tamtéž)

ZPĚVY MALDOROROVY A LELIO

Zpěvy Maldororovy (Les Chants de Maldoror, 1869), jejichž autorem je Isidore Ducasse comte de Lautréamont (1846–1870), francouzský prokletý básník,¹²⁷ byly v době vzniku Čapkovy knihy u nás těžko dostupné. Česky z nich před *Leliem* vyšla jen jediná drobná ukázka v *Moderní revui* v roce 1907.¹²⁸ Existovala

¹²⁶K tomu více v části Hudební a výtvarné v Leliiovi.

¹²⁷Čapek ale bezpochyby už před *Leliem* znal Lautréamontovo jméno a byl informován o jeho významu. Miloš Marten mu věnoval ve své *Knize silných* (1909) objevný a obdivný esej a bratři Čapkové Martenovu knihu recenzovali v *Horkého týdeníku*.

¹²⁸V překladu A. Starého, jemuž Marten dedikoval svůj lautréamontovský esej. Z Lautréamonta však tenkrát neexistoval jiný překlad.

pouze dvě vydání ve francouzštině a ta „byla víc než vzácná“ (Opelík 1980, s. 114). Teprve roku 1920 (resp. r. 1919, kdy již existovala časopisecká verze) vychází jejich slavná edice.¹²⁹ Je možné uvažovat o dílčím Čapkově poznání tohoto textu díky francouzským nebo německým revuí, ale to je spekulace.

I tak se prosadil názor, že Čapek byl při psaní *Lelia* ovlivněn Lautréamontovými *Zpěvy Maldororovými*. Na nápadnou podobnost mezi těmito dvěma díly poprvé upozornil Karel Teige (Teige 1966, s. 432) v doslovu k prvnímu českému výboru z Lautréamonta (1929/1966). Hypoteticky formulovaný Teigův soud na základě jistých motivických, metaforických a stylistických podobností obou děl dal vzniknout názoru, který *Lelia* staví pod bezprostřední vliv Lautréamontova textu.

Byl to Vítězslav Nezval ve své útlé monografii *Josef Čapek*, který zásadní vztah *Lelia* ke *Zpěvům Maldororovým* zdůraznil (Nezval 1937/1974).¹³⁰ Předpokládal Čapkovu bezprostřední závislost na nich, ačkoliv není žádným způsobem doložena; pokládal za nepochybné, že Čapek z Lautréamonta vycházel, a „zatajení“ zdroje vysvětloval jako „normální akt předválečného individualismu“ (1937, s. 5). Zároveň tak *Lelia* přiřčenil k surrealistickému, resp. presurrealistickému umění (Nezval 1937, s. 4–5, 22–31). Z tohoto zorného úhlu také celé Čapkovo dílo hodnotil. Poukazuje na to, že mezi *Leliem* a Lautréamontovým textem existuje řada paralel: narušování dějového toku množstvím digresí, shody ve fabulační diskontinuitě, snovost, spontánnost tvůrčí metody, imaginace využívající mechanismů snu, silně hyperbolické výrazy a přirovnání, deformující metaforika, některé konkrétní motivy (vši, utopenec) a především akcentace zoufalství, zla, divoké nenávisti, nepřátelství vůči celému světu. Ludvík Kundera Čapkovo ovlivnění Lautréamontem označil za doložené (1967, s. 33–34).

Problematikou možné návaznosti na *Zpěvy Maldororovy* se důkladně zabýval Jiří Opelík (1980, s. 115–120) ve své první čapkovské monografii. Připouští, že některé podobnosti jsou evidentní, např. motivické shody (vši, utopenec) či využívání poetiky ošklivosti, týkají se přitom především jedné složky Čapkovy prózy – jejího tvaru. Současně Jiří Opelík upozorňuje na závažné rozdíly (prudká a nihilistická revolta proti bohu u Lautréamonta, bůh lidskému světu zcela odcizený a z něho vypovězený jako groteskní figura na jeho okraji v *Leliově*).

Opelík dospívá k závěru, že v případě Čapkových próz jde nejspíš o zprostředkovaný poměr k Lautréamontovu dílu: byly přejaty ty rysy, které si už pro sebe adaptovala tehdejší francouzská avantgarda.¹³¹ V souvislosti s tím uvažuje

129V rámci avantgardy se z významněním Lautréamonta přišli až po válce francouzští surrealisté; ve dvacátých letech ho vyzdvihli do pozice velkého předchůdce moderní poezie.

130Je zajímavé, že za předchůdce surrealismu pokládá Čapka i Arne Novák, který současně hovoří o expresionistickém charakteru *Lelia*. „Vedle Jak. Demla a Rich. Weinera jest Josef Čapek nejvýznačnějším předchůdcem surrealistického hnutí.“ (Novák – Novák, s. 1453)

131„Josef Čapek mohl Lautréamonta integrovat (...) nepřímo v procesu svého srozumění s širokou kolektivitou francouzské předválečné avantgardy, která (...) poučení z tohoto prokle-

Jiří Opelík i o možnosti působení románového cyklu Pierra Souvestra a Marcela Allaina o Fantomasovi, jehož hrdina je v podstatě pokleslou imitací maldorovského postoje.¹³²

HUDEBNÍ A VÝTVARNÉ V *LELIOVI*

Další možnou sféru uvažování o *Leliovi* představuje hledání jeho vazeb k hudbě a výtvarnictví ve zcela obecném chápání. Oporu tento přístup nachází v pasáži z výše citovaného dopisu Josefa Čapka. Řadu poznámek o hudebním a malířském charakteru Čapkových próz nacházíme už v dobových recenzích (např. Fiala 1917–1918, s. 188; Polán 1918, s. 190; Rutte 1919, s. 156–158; Neumann 1971, s. 20). Poznámku o vztahu *Lelia* k hudbě objevujeme i u F. Götze (1922, s. 87). Rutte poukazuje s největším důrazem na poměr *Lelia* k hudbě a výtvarnictví, zůstává však jen u impresí nepodložených rozborem textu.¹³³

Nakolik lze hovořit o hudebnosti jako jedné ze stylových kvalit *Lelia*?¹³⁴ Podle Mareše četné složky *Lelia* na oblast hudby zřetelně poukazují. Na vztah k hudbě implicitně upozorňuje již titul (viz výše). Vedle toho se v textu pracuje s motivem hudby a užívá se speciální hudební terminologie.¹³⁵ Nacházíme v něm rovněž hudební metafory a přirovnání.¹³⁶ Pokud jde o způsob výstavby

tého básníka včlenila do své tvorby i poetiky a proměnila původně konkrétní vliv v anonymní součást vlastního díla.“ (Opelík 1980, s. 118–119)

132Fantomasovu kouzlu propadli i francouzští kubističtí básníci (např. Apollinaire, Cendrars, Jacob), s jejichž dílem Josef Čapek před první světovou válkou komunikoval. Podivuhodné spojení fantastičnosti a verismu, které ve *Fantomasovi* tolik zaujalo Apollinaira, zaujalo zřejmě i Josefa Čapka. S bratrem Karlem četl v Paříži seriál o Fantomasovi; je pravděpodobné, že v Praze pak Josef Čapek zhlédl i některé Feuilladovy filmové přepisy románového *Fantomase*. Z výtvarného díla Josefa Čapka jsou z let 1917–20 známy oleje, kresby a linořez s titulem či podtitulem *Fantomas* (resp. se synonymickými pojmenováními Jack Rozparovač nebo Podoba z biografu). *Fantomase* (a stejně tak i Jacka Rozparovače) nechal Josef Čapek procházet se v próze *Plynoucí do Acherontu*.

133Uvádíme z něj několik citací. Čapek se ve svém dopise Neumannovi o Rutteho kritice vyjádřil v tom smyslu, že rozhodně mnohé v jeho textu postihuje.

„Josef Čapek přichází se svým „Leliem“, v němž zhořklý lyrik zpovídá se po svém malířském temperamentu pohybem představ a obrazů.“ (Rutte, s. 148)

„Vidiny jsou zřeny někdy příliš malířsky anebo zase příliš hudebně, tak že samy utlačují svou výrazovou sílu. Při symfonickém rozvádění pak mnohdy je opomenuto, že představa nemá vždy oné bezprostřední srozumitelnosti a ohebnosti, jakou má skupina tonů.“ (Rutte, s. 158)

Vývoj, jež prodělává Čapkův duch, nazval bych vývojem *od barevné vidiny, zřené zároveň s mnoha stran a rozložené v křížici se plošky, k symfonické stavbě*. (Rutte, s. 156; zvýraznil Rutte)

134K momentu problematického postavení hudebnosti ve slovesném textu se velmi obšírně na obecné rovině vyjadřuje Mareš (1989, s. 53–57).

135Např. „vzdálená hudba, nejasné zbytky jakési symfonie (*largo e maestoso*)“ (podtrhl Čapek).

136Např. „chloroform je žalný zvuk varhan“, „jako stříbrný a skleněný šepot harf“.

textu, je možno uvažovat o nápodobě hudebních postupů v uspořádání prostředků užitých v *Lelioví*. Nápadné je opakování určitých pasáží vyznačující se vlastnostmi tzv. příznačných motivů, tedy stálou přítomností základních složek spojenou s drobnými obměnami použitých prvků. Za hudební princip lze pokládat také absenci jednosměrného rozvoje syžetu a potlačování kauzality a jejich nahrazení simultánním propojováním motivických linií a budováním sítě vztahů mezi elementy navzájem vzdálenými. Je možno připsat hudební ráz rovněž nadvládě emocionálních a iracionálních momentů, která je pro *Lelia* bezpochyby určující.

Také motiv výtvarného zobrazení je v *Lelioví* bezprostředně přítomen. Nacházíme v něm jednotlivé pasáže schopné vyvolávat konkrétní vizuální představy, jako je např. popis plynoucí Vltavy a odrazu nábřeží ve vodě v próze *Plynoucí do Acherontu*. *Lelio* je charakterizován velmi omezenou barevnou škálou: bílá barva, většinou specifikovaná jako bledost, zsinalost nebo mdlá běl, černá a temná barva. Jako další v podstatě výtvarný prvek mohou být chápány světlo a záře. Proti autorovým malbám označeným *Fantomas* nebo *Jack Rozparovač* (1917–20) stojí vystoupení těchto subjektů v *Lelioví*. V Čapkových slovesných textech opakovaně nalézáme motiv obrazu a popisy toho, co je na obraze obsaženo.¹³⁷ Uměleckým směrem zásadním způsobem ovlivňujícím Čapkovu malbu těchto let, byl kubismus. Obecné stylové principy, které můžeme vysledovat v obrazech, přitom do značné míry odpovídají některým základním způsobům výstavby současně vznikajících Čapkových slovesných textů. V *Lelioví* vystupují do popředí obecné principy rozkladu a syntézy do nového celku, které s sebou nesou mj. to, že se rozrušuje představení empirické reality. Zároveň v *Lelioví* nacházíme i výstavbové rysy, jež souzní s expresionistickým laděním některých obrazů z tohoto období (Nevěstka, 1917; Žena nad městem, 1917); jde zejména o zdůraznění deformací a abnormalit a o porušování běžných proporcí. Soubor *Lelio* a výtvarné práce z desátých let jsou ve stylovém aspektu spjaty nejzřetelněji (srov. příslušné kapitoly).

Opelík tvrdí, že *Lelio* neobsahuje rysy očividné výtvarnosti (1979, s. 46). V obecném pojetí se podle něj aspekt výtvarnosti spojuje s aspektem hudebnosti tím, že „obě umění jsou nevypravná“ (Slavík – Opelík 1996, s. 159) a zrovna taková je i Čapkova próza.

VZTAH LELIA KE KUBISMU

Stojí před námi otázka vztahu *Lelia* k jinému důležitému směru evropské avantgardy. Tuto souvislost naznačuje fakt, že Čapkova výtvarná tvorba tohoto období je převážně ve znamení kubismu. Poukazy na kubistický charakter *Lelia*

¹³⁷Např. v próze *Plynoucí do Acherontu* zaujímá v souboru paralelně kladených obdobných tematických elementů důležité místo obraz představující utonulou.

se však objevují jen ojediněle.¹³⁸ Známe dva případy, kdy byl termín kubismus spojen s Čapkovým textem.

František Götz vyložil *Lelia* optikou kubismu ve své knížce *Anarchie v nejmladší české poezii* (1922, s. 11–12, 49–87),¹³⁹ aniž ho však nazřel ve vztahu k předchozí Čapkově próze a k Čapkovu paralelnímu výtvarnému dílu. Sporné je Götzovo obecné vymezení kubismu. Při sledování jeho charakteristiky tohoto směru zjišťujeme, že vlastně jde o některé rysy obvykle přisuzované expresionismu.¹⁴⁰ Podle Götzovy koncepce vyrůstá kubismus z nálady absolutního nihilismu, pocitu bezradnosti lidské duše v bezúčelném světě, tomu v *Leliově* odpovídá nihilismus formový, rušení tvarových a dějových souvislostí; dále kubismus podle Götze charakterizuje potlačení všeho náhodného a individuálního či rozklad děje v jeho základní hybné složky až po abstraktní schéma události.

Další, kdo o vztahu *Lelia* a kubismu obšírně pojednává, je Jiří Opelík ve své první čapkovské monografii (1980, s. 72, 103, 124).¹⁴¹ Přináší zdůraznění specifické, obecně kubistické povahy textu, jako kubistickou interpretuje Opelík jeho celkovou výstavbu. Konstituuje se v něm podle Opelíka nová, umělecká realita jako osobitý lidský výtvar, který se odlišuje od běžné reality empirické a představuje významnou kvalitu, tvůrčím aktem se vše proměňuje ve formu. Různá pásma textu jsou vedena simultánně,¹⁴² postavy, místa a děje se budují synteticky, z relativně samostatných složek, z nichž se skládá nadreálný celek.

V další své čapkovské monografii, napsané společně s historikem umění Jaroslavem Slavíkem (Slavík – Opelík 1996), Opelík od jednoznačného přiřazování *Lelia* ke kubismu ustoupil, přestože stále zdůrazňuje jeho skladebnost a kubistický princip budování celku. Dospívá poměrně složitě a komplexně vedenými, více z vnitřních ukazatelů plynoucími úvahami k závěru, že „musí-li už být *Lelio* postižen obecným pojmem, je k dispozici ten, který razil sám Josef Čapek: magický realismus“ (Slavík – Opelík 1996, s. 162).

EXPRESIONISMUS – Hnutí A ČAPEK, SMĚR A LELIO

Vztah Josefa Čapka k expresionismu jako hnutí je pro nás jinou otázkou než vztah jeho knihy *Lelio* (nebo i jiných textů či maleb) k expresionismu jako směru, tj. jevu, který lze ohraničit aspoň přibližně – jak jsme se o to pokusili v obecné části naší práce – mantinely příznačné poetiky, motiviky, užívaných

138Vzniká tu totiž mj. problém, zda je možno o příslušnosti ke kubismu uvažovat na stejné rovině jako v případě expresionismu. Zatímco expresionismus se běžně pojímá jako soubor stylových principů obecnější povahy, kubismus se dost často omezuje na oblast výtvarnou.

139Pod hlavičku literárního kubismu zahrnul nejen *Lelia*, ale i díla Karla Čapka a Richarda Weinerja z desátých let.

140Götz chápal expresionismus v duchu koncepcí Literární skupiny, jeho pojetí je dost neobvyklé.

141Více k tomu v části věnované vztahům *Lelia* k expresionismu a jeho celkové výstavbě.

142Jde o simultaneitu v rámci možností lineárně rozvíjeného slovesného textu, spíše tedy o prolínání, rychlé střídání, vstupování do vzájemných vztahů.

výrazových prostředků. Zájem Josefa Čapka o německé umění a jeho styky s představiteli německého expresionismu nemohou být pro nás důkazem pro přijímání poetiky směru v díle bezvýhradně.¹⁴³ Kromě toho dobře víme, že ani on, ani jeho bratr expresionismus nikdy ve svých teoretických úvahách na milost nevzali, přičila se jim jeho „bezformovost“ (viz výše citát z článku J. Holého a také dále v textu).

Na tomto místě se pokusíme přiblížit vztahy Josefa Čapka k německému expresionistickému hnutí a jeho dvěma čelným představitelům. Jak konkrétně vypadala úzká Čapkova součinnost s expresionistickými časopisy? Šlo o dva vůdčí německé časopisy, jak už jsme o nich psali výše, Pfemfertovu *Die Aktion* a Waldenovu *Der Sturm*. S oběma vydavateli byl Josef Čapek v osobním, popřípadě písemném styku.¹⁴⁴ *Die Aktion* otiskovala v letech 1914–19 (nejpočetněji 1917–18) nejen Čapkovy kresby a grafiku, nýbrž i jeho prózy (vesměs v překladu pražského německého spisovatele a propagátora české literatury Otto Picka). V časopise byly publikovány i tři prózy z *Lelia*: titulní próza, *Opilec* a *Veš*. Překlad zbývajících čtyř textů (v pořadí *Syn zla*, *Záchrana*, *Rukopis nalezený na ulici*, *Plynoucí do Acherontu*) byl vydán samostatně pod titulem *Der Sohn des Bösen* (*Syn zla*, nákladem *Die Aktion*, Berlín 1918, edice *Der rote Hahn*; kniha obsahuje i výběr z Čapkových kreseb). Josef Čapek se podílel radou a konkrétní pomocí na přípravě zvláštního dvojčísla *Aktion* nazvaném *Böhmen* (č. 18–19, 6. 5. 1916; byl v něm zastoupen dvěma kresbami) a také na antologii soudobé české lyriky (*Jüngste tschechische Lyrik*, Berlín 1916). V následujícím roce ho *Aktion* představila jako výtvarného umělce zvláštním dvojčíslem¹⁴⁵ *Sonderheft* Josef Čapek, č. 24–25, 16. 6. 1917), v prosinci 1917 se zúčastnil výstavy, kterou Pfemfertova *Aktion* pořádala.

143Na přelomu let 1917 a 1918 začala Čapkova dlouholetá korespondence s petrkovským básníkem a překladatelem Bohuslavem Reynkem a staroříšským vydavatelem a překladatelem Josefem Florianem, ti byli vůbec neaktivnějšími kulturními činiteli, kteří k nám uváděli německé expresionistické básníky. Opelík píše: „(...) jestliže se [míněno J. Č., pozn. A. Z.] 1918 s nelíčeným zájmem zmiňoval např. o Bloyovi, Traklovi či Péguym, pak to též signalizovalo, že se nějak proměnila i orientace jeho beletrie.“ (Opelík 1980, s. 127)

144S Waldenem se setkal v Berlíně už před válkou, a to v říjnu 1913, když tam zajel zhlédnout První německý podzimní salón. Jak jsme již uvedli výše (kapitola *Výtvarné umění*), byla zde vystavována díla většiny tehdejší evropské avantgardy. Při této konfrontaci však němečtí expresionisté v očích Josefa Čapka neobstáli.

145Čapek Neumannovi napsal: „Myslím, že za to zvláštní číslo *Aktionu*, až vyjde, něco v Čechách slíznu. Vy jste byl od toho daleko, tak sotva víte, jaké orgie a trapnosti se tu napáchaly s národním uměním. Bylo mi z toho docela ohavně. A teď ovšem to bude moje vina, když nemohu v Čechách jako malíř vůbec existovat a když se v cizině o mou práci spontánně zajímají. Vůbec asi po válce se budu muset silně obrátit na cizinu a budu odkázán jedině na ni. A když si uvážíte, že i v cizině bude pak dost bídy a zhoršených podmínek, že mi bude třicet let a po tolik let nejsem s to prodat i to nejmenší, že válkou ztratí se 50 % majetku, tu uvěříte, že je mi často dost smutno z těch bídných životních perspektiv, které se přede mnou otvírají.“ (Korespondence DČN, s. 176; po 5. 5. 1917)

Před válkou měl Josef Čapek i přes neshody s Uměleckým měsíčníkem a Volnými směry dostatek možností zveřejňovat své práce doma i v cizině. Za války se v tomto ohledu situace změnila. Uzavřely se hranice, časopisecký a výtvarnický život celkově ochabuje, české revuí jsou postiženy restrikcí. Německé expresionistické časopisy se mu tak staly jedinou názorově blízkou publikační platformou.¹⁴⁶ Čapkova situace se mění ve chvíli, kdy začíná vycházet Červen, tj. až od března 1918.

Nejčastěji se poukazovalo právě na vztahy *Lelia* k literárnímu expresionismu, hledaly se v něm prvky paralelní k expresionismu německému, který se právě v desátých letech bouřlivě rozvíjel. Podporou pro takto zaměřené úvahy byl mj. fakt, že prózy z této knihy byly recipovány v okruhu německých expresionistů, a také přítomnost zřetelných rysů výtvarného expresionismu na některých Čapkových obrazech z dané doby. Přiřazování *Lelia* k expresionismu má už značně dlouhou tradici, většina autorů ovšem *Lelia* prostě „označuje nálepkou“ expresionistického díla a nesnaží se svůj soud důkladněji podložit (srov. Sezima, 1930, s. 144; Novák – Novák 1936–1939/1995, s. 1453;¹⁴⁷ Václavek, 1928/1949, s. 34; Kučera, 1970, s. 293; nově např. Goszczyńska 2004, s. 85–88). I v akademických *Dějínách české literatury* vidíme *Lelia* vřazeného ke skupině textů tak či onak dotknutých expresionismem.¹⁴⁸

O představení *Lelia* jako příznačně expresionistického textu se ve své diplomové práci pokusil S. Thorovský (1970, s. 56–75).¹⁴⁹ *Lelio* se podle něj ukazuje

146Srov. Čapkovu stížnost na poměry, adresovanou Neumannovi: „Kam máme my mladí jít, když nás v Čechách ani nechtějí vidět? Nebyl jsem v Čechách vystaven už po dlouho let, nikde reprodukován a jsem mimo všechny spolky. A do Německa jsem se nenabízel, jako se nikdy nenabízím, ale byl jsem požádán. A zdá se, že bych tam jistě spíš něčeho získal než tu. Ještě nikdy jsem neprodal tady obraz; kdyby nebylo rodičů, neměl bych z čeho být živ. Tak jsem beze všeho té příležitosti použil a použiji i příště každé; nenechám tu své věci umlčet a potopit.“ (Korespondence DČN, s. 181; září 1917)

147„Pevnější dějové obrysy a tužší povahová charakteristiky jsou vzácností v expresionistických prósách Josefa Čapka, obrácených do temnot vědomí i podvědomí; těžkomyslná účast s nesmyslným chaosem kosmu a společnosti a vřelý soucit s drobnými lidskými osudy vykupují básníka z bolestně hořkého nihilismu.“ (Novák – Novák, s. 1453)

„(...) povídkové práce Josefa Čapka ukázaly, že expresionistická metoda slovesná, nezosnovující svět z výsledků smyslových vjemů, nýbrž budující si jej svéprávně podle svého vnitřního obrazu, může výpravné próse přinésti plodné podněty, vládne-li jí básnický duch, nadaný silnou obrazností nebo ideovým bohatstvím neb alespoň živelnou vlohou výpravnou.“ (Novák – Novák, s. 1454)

148„První samostatné prózy Josefa Čapka (...) představují rozklad epického tvaru. Zejména nedějové básnické prózy první knížky [míně *Lelio*, pozn. A. Z.] jsou lyrickým prepisem vnitřních stavů osamění, úzkosti a smutku; časová a prostorová souvislost je tu zrušena a nahrazena diskontinuitním proudem zážitků a představ. Pro metodu několikeré perspektivy jsou tyto prózy uváděny do souvislosti s kubistickými postupy v Čapkově tvorbě malířské.“ (DČL IV, s. 231)

149Thorovský poukazuje na to, že v *Leliovi* se do popředí dostává popisování vnitřních pocitů, že je akcentována úzkost a beznaděj a zároveň touha po lepším světě. To jsou však

jako jeden z textů, které v českém prostředí iniciovaly expresionistický směr, jenž se potom ve specifické podobě projevil na počátku dvacátých let (srov. Thorovský, 1970).

Jiří Opelík a Petr Mareš, kteří se zabývali také možným působením expresionismu, docházejí k závěru, že jde spíše o styčné plochy než přímý vliv.

Nejobširněji probral vztahy *Lelia* k expresionismu (stejně jako výše ke kubismu v kapitole nazvané Podrobení ismů) Jiří Opelík (1980, s. 120–131). Opelík uznává, že některé rysy *Lelia* odpovídají charakteristikám expresionismu (vyjádření prezentované jako bezprostřední projev osamoceneného trpícího nitra, odhlížení od individualizujících příznaků, zaměření na velkoměsto, motivy jako nenávisť syna vůči otci, smrt utonutím, světlo, zrod nového člověka), současně však upozorňuje na to, že působení expresionismu je značně omezené, že jde jen o modifikaci základu jiné povahy. Dále ukazuje, že některé složky *Lelia* shodné s expresionismem lze spíše chápat jako rozvinutí prvků obsažených v dřívějších pracích bratří Čapků (motiv umělého člověka). Za podstatný argument proti pojímání *Lelia* jako čistě expresionistického díla považuje Opelík to, že Čapkův text plně nepřijal silně vzrušený, úsečný a zkratkovitý expresionistický jazyk.

KUBOEXPRESIONISMUS = KUBISMUS + EXPRESIONISMUS?

Vladimír Papoušek uvažuje o kuboexpresionismu

Na tomto místě si možná situaci trochu zkomplikujeme, rádi bychom ale upozornili na jev, který je významný. Vladimír Papoušek se ve své práci *Gravitace avantgard* (2007) krátce zamýšlí nad pojmem kuboexpresionismus, který bývá běžně vztahován na některá díla českého umění. Píše: „(...) expresionismus splynul s kubismem do prapodivné drúzy kuboexpresionismu. Tato podivnost zplodila i mnoho diskusí na téma, co je kubismus a co expresionismus a jak se vlastně k sobě mají.“ (Papoušek 2007, s. 33)

Termín kuboexpresionismus je (nejen) podle Papouška „v české literární historii používán poměrně běžně. Důvodem je, že v mnoha zkoumaných dílech literárních (František Langer, Karel Čapek) či výtvarných (Josef Čapek) jsou oprávněně shledávány prvky toho i onoho proudu. Je ovšem otázkou, zda tato skutečnost opravňuje i sám termín kuboexpresionismus, který by měl definovat něco velmi specifického, typického pouze pro český prostor. Ale analýza oněch děl neříká nic jiného, než že jejich tvůrce byl inspirován kubismem a expresionismem (...). Autor chce upozornit, že „termín kubofuturismus [zde chybně, má být kuboexpresionismus, pozn. A. Z.] v českém kontextu **neznamená nějakou novou kvalitu, která by organicky propojila inspirace kubistické a expresionistické na nové úrovni**“. Je podle něj „spíše termínem, který historikům po-

tvrzení natolik všeobecná, že bychom jimi mohli obecně charakterizovat proměnu společenské atmosféry nebo třeba jenom prózy na počátku 20. století.

máhá něco pojmenovávat“, autor nechce zpochybňovat jeho užívání, termín může být v mnohém užitečný, zdá se mu ale, že sám o sobě „nepředstavuje nějakou zásadní inovaci či originalitu“ (Papoušek 2007, s. 33–34; zvýraznila A. Z.).

Nakonec se vyjadřuje takto: „A kubismus je, domnívám se, obtížně propojitelný s expresionismem. **Mohou stát souběžně, mohou se vyskytovat společně na jedné ploše, ale těžko se jako příslušníci odlišných species mohou ‚pářit‘.** Příkladem budiž Josef Čapek. Jeho obraz Kolovrátkář z roku 1913 využívá všech technických principů kubismu – rozlomení plochy, pokus definovat vlastní bytnost jednotlivých částí či objektů. Námět s frontálním postavením figury, jejíž obličejové party definují úděl a smutek, odkazují k sociální emocionalitě expresionismu. (...) Každopádně právě zde mi připadá, jak obtížně jsou propojitelná východiska expresionistická a kubistická. Kubismus ve své části analytické i syntetické je poměrně racionálním, chladným hledáním, jak vyjádřit procesuální pravdu o světě, jak najít principiální souvztažnosti objektů a jejich okolí a spojit je v novém uspořádání. Expresionismus je oproti tomu mnohem emotivnější a rozporuplnější ve své rozlomenosti mezi nostalgií po řádu a chaosem skutečnosti, mezi touhou po návratu a svůdným viděním nových možností. Expresionismus je analytický jen ve dvou rovinách, první, kdy rozpoznání stavu reality vyvolává expresi, druhý pak, když rozpoznání stavu vede k touze po objevení nové transfigurace skutečnosti. První stav je pak v dobovém expresionismu využíván mnohem častěji, druhý, vzácnější mu však do jisté míry pomáhá přežít. Pro kubismus jsou analýza a syntéza soustavnou racionální metodou, bez níž je tento směr těžko představitelný.“ (Papoušek 2007, s. 34; zvýraznila A. Z.)

Ivana Vízdalová krátce k problematice

Co k problematice kuboexpresionismu přidává Ivana Vízdalová? Ta stojí na opačném stanovisku, než např. Vladimír Papoušek, z jejího pohledu se expresionismus a kubismus nevyklučují. Píše: „Ještě blíže než k naturalismu má expresionismus k literárnímu kubismu. V obou se transponuje hnutí výtvarné, což je patrné i na jejich tvůrcích, v nichž se často spojuje talent malířský s nadáním spisovatelským. **Oba směry jsou vázány vnitřní příbuzností, neboť vycházejí ze stejné situace a stejné doby, a oba nesou výrazná stigmata předválečné a válečné atmosféry; jen ke společným cílům destrukce dosavadní skutečnosti a obrody člověka i umění se ubírají různými cestami.** V expresionismu křičí opuštěné nitro a srdce člověka v prázdném světě, který pozbyl smyslu, v kubismu se intelekt usilovně snaží dobrat se racionálním rozbořením jevu či děje k základním složkám a souvislostem mezi nimi, pochopit podstatu a v tvůrčím aktu s vyloučením logického myšlení vytvořit novou ‚nadskutečnost‘. **Kubisté i expresionisté vycházejí ze stejného filozofického základu, směřují k abstrakci, přebírají impulsy z primitivního umění, oponují akademismu a neodmyslitelnou součástí jejich tvůrčí metody je deformace.** Bylo by

možné uvést ještě řadu společných rysů, abychom dospěli k závěru, který František Götze v roce 1922 formuloval ve své polemice o expresionismu vedené s Karlem Teigem: ‚Jde o dva proudy zcela souběžné, namnoze se slévající.‘ A z podobných poznání vyplývá i nejednotnost literárních kritiků a historiků při určování směrové příslušnosti některých českých prozaických děl vzniknuvších v době první světové války. Ve válečném díle Josefa Čapka a Richarda Weinera jsou oba směry zastoupeny téměř stejnou měrou, jejich charakteristické rysy se prolínají a realizují v jednotlivých povídkách.“ (Vízdalová 1988, s. 346; zvýraznila A. Z.)

Jiří Holý nejen o próze Plynoucí do Acherontu

Jiří Holý ve svém článku *Josef Čapek, avantgarda a kontexty expresionismu* probírá vztahy obou Čapků k modernímu umění i k dobovým ismům; po provedeném rozboru se kloní k názoru, že nejlépe je označit Čapkovu těsně předválečnou a válečnou tvorbu za kuboexpresionistickou.¹⁵⁰

Jak tvrdí Holý, v letech světové války se Čapkové expresionismu viditelně přiblížili. Autor mluví o tom, že některé motivy, které bývají chápány jako expresionistické, nacházíme už ve společné tvorbě bratří Čapků, např. téma ohrožení člověka přebujelou technickou civilizací, resp. technokraticky racionálním uvažováním, se výrazně objevuje už před válkou v (...) próze *Zářivé hlubiny*.¹⁵¹ I další napohled expresionistické téma „nového“, „umělého“ člověka provází Čapky už od prvních próz. Holý pokračuje: „Pokud jde o malířskou a grafickou tvorbu Josefa Čapka, shodují se výtvarní historikové v tom, že jsou v ní nyní zřetelné tyto znaky: světelnost, expresivita, zaoblené linie, figurativnost; k nim bychom mohli připojit jistou magičnost (nadsázka až grotesknost na jedné straně a idealita, snovost na straně druhé). Stačí srovnat oleje jako *Úzkost*, *Hlava*, *Toaleta*, *Děvče v růžových šatech* nebo *Chlapec se svítilnou* s předchozími díly poněkud strohému kubismu. Některé z válečných výtvarných děl lze dokonce vnímat jako motivický doprovod próz *Lelia* (např. olej *Nevěstka s konvalinkami* z roku 1917, linořez *Jack Rozparovač* z téhož roku).“ (Holý, s. 179–180)

„Ve srovnání s předchozími (společnými či alespoň společně podepsanými) prózami najdeme v *Lelii* [*Lelioví*, pozn. A. Z.] nejen obecně **avantgardní úsilí o nový tvar** (jazyk, styl, narativní prostředky), ale i **příznačně expresionistické**

150, „Právě ve srovnání s německým expresionismem je však zřejmě patřičné označení Čapkovy estetické koncepce i tvorby jako kuboexpresionistické. Z (...) **expresionistických znaků** jsou v ní zřetelné antimimetismus, destrukce dosavadních žánrových a stylových podob, abstraktnost, částečně i modelovost, vizionářství a grotesknost. Ale jednostranné zdůraznění instinktů, exaltovaná emotivnost jsou naopak oběma Čapkům dosti vzdálené. **Kubistická škola kázně**, přesnosti tvaru zůstávala v jejich díle stále jako spodní, ale výrazný proud.“ (Holý, s. 177; zvýraznila A. Z.)

151 Tato próza bývá často interpretována jako kubistická i jako expresionistická (srov. např. Opelík 1980 nebo Papoušek 2007).

rysy: obraz izolovaného jedince v krizi, prožitek ohrožení existence, utopie a katastrofické vize, dehumanizaci a hledání ‚nového člověka‘, tendenci k abstraktnosti i grotesknosti, polaritu dobra a zla.“ (Holý, s. 180; zvýraznila A. Z.)

Na základě svého rozboru, který uvádíme v poznámce pod čarou,¹⁵² dochází i Jiří Holý k závěru, že Čapkova válečná beletristická tvorba je ve znamení obou uváděných směrů, kubismu i expresionismu. Rozhodně z toho ale nevyplývá, zda se jedná o kuboexpresionismus a co by potom takové označení znamenalo. „Lze tedy říci, že Plynoucí do Acherontu využívá **kubistické (avantgardní) postupy**, např. jazykovou aktualizaci, polyperspektivnost, anti-mimetičnost, ale celkový smysl díla nesměruje k okouzlení, k vyslovení nekončící proměnlivosti světa a tvořivé schopnosti ji spoluutvářet, což bylo příznačné pro avantgardní projekty, jak je před válkou sdíleli Čapkové. Spíš se v **obrazu lidského života evokuje něco nesrozumitelného, chaotického, osudového a tragického, co lze jen stěží uchopit. To prózu přibližuje mnohým dílům expresionismu.**“ (Holý, s. 182; zvýraznila A. Z.)

Z České literatury od počátků k dnešku

Středoškolská učebnice prezentuje námi sledované Čapkovo dílo takto:

„Expresionistické polohy jsou patrné i v souboru próz *Lelio* (1917) Josefa Čapka. V nich se ovšem expresionismus prolíná s převažujícím kubismem. Souvisí to jistě s autorovým dílem malířským, do něhož se promítly oba směry.

Celé ovzduší básnických, meditacemi naplněných próz *Lelia* je proniknuto smutkem a zoufalstvím. (...) Vnější skutečnost je nyní temná až nestvůrná,

¹⁵²Vyprávějí se tu tři příběhy, které se navzájem proplétají. K nim ještě přistupuje tematizovaný vypravěč, který je komentuje: „Kdysi jsem viděl obraz, představující Utonulou, a vždy jsem se domníval (...)“ (narážka na Schikanedrův obraz, který je dnes v Národní galerii). „Dříve, než se vrátím k vlastnímu tématu, musím tu zaznamenati příběh (...)“ Nechybějí ani tzv. jisté anticipace, v nichž se předchází dějová linie a narušuje narativní iluze: „Ještě nepřišel čas, kdy řeka ji vydá a navrátí do tváře světa (...)“ Tento narativní postup zajisté připomene kubistickou techniku, ale souhra a křížení různých příběhů a perspektiv nevede posléze k polyperspektivnímu řádu, ale k hlubokému znepokojení, znejistění vyprávějího subjektu. „Bylo těžko v tom se vyznat,“ zní závěrečná věta povídky.

Všechny tři příběhy líčí sebevrahy, kteří se utopili v řece. Všichni tři (muž, starší žena, dívka) se ocitli v situaci krajního osamění a nepochopení, svět je odmítl. Není jisté, zda jim sebevražda přinesla osvobození, nebo ne. Předmětná realita se v textu proměňuje v nadrealitu, pařížská Seina a pražská Vltava se zdají splývat v mytický Acheron; skutečnost vize, v níž ožívají mrtví, a každodenní skutečnost se prostupují. „Utonulá se probouzí a mátožně zvedá bílou tvář. (...) Mladá dívka, snad sličná a zcela sama, jde ulicemi tak pozdě v noci a v takovém dešti. (...) Několik pozdních chodců ji uvidělo; utíkali před deštěm a neměli kdy povšimnout si blíže dívky, jež letmo vzbudila jejich politování (...). Déšť byl jako řeka a ona se postavila do kouta domovních vrat a odtud pohlížela beztrpytnými očima přes chodník, ale zdála se příliš zpustlou, nebo jí chránili andělé smrti, že nenalezla svého ochránce.“ Nenašla nikoho, s kým by mohla mluvit a snad i dále žít – porozumění, dialog, láska se vytrácejí.

člověk, vydán všanc chaosu, žije v osamění a v anonymitě (žádná z postav kupříkladu není nazvána jménem).

Naději nepřináší hledání nadosobních duchovních jistot, ale obrat do nitra (...). I v *Lelii* [správně se skloňuje v *Lelioví*, pozn. A. Z.], podobně jako v *Zářivých hlubinách*, se využívá metaforičnosti, techniky pásma skládaného z více témat, několikere perspektivy a různých způsobů výpovědi – které vypravěč přerušuje a komentuje. Čtenář si celkový smysl díla musí skládat jako mozaiku. Narušuje to tradiční iluzivní plynulost, zdůrazňuje se svébytná realita uměleckého díla.“ (Česká literatura od počátků k dnešku, s. 529; autorem této části učebnice je Jiří Holý; zvýraznila A. Z.)

Jak vidno, je tu celkem přehledně shrnuto jakési gros všech možných a nejčastějších pozorování, zůstáváme ale na stanovisku, že se zde „expresionismus prolíná s převažujícím kubismem“. Jakým způsobem se tak děje, kde, v kterém z vyjmenovaných rysů se který směr projevuje a v jakém jsou vzájemném vztahu, se z pochopitelných důvodů – jde o středoškolskou, přehledovou příručku – nerozvádí.

Opelík ke kuboexpresionismu

Takto Josefa Čapka charakterizuje Jiří Opelík: „(...) on, který byl doposud radostně otevřen realitě nově pronikané a interpretované a který se s důvěrou podílel na kolektivním ověřování a proboujování nové modernosti (...).“ (Opelík 1980, s. 98)

Čapkové vnímali modernost v umění v širokém smyslu, aniž by ji fixovali na jeden směr. V počátcích expresionismu, tj. ještě v posledních letech před první světovou válkou, se bratři Čapkové vyjadřovali o tomto směru rezervovaně, vždy je u nich patrná distance vůči přemrštěné expresivní senzibilitě. Josef Čapek vyjadřuje kritické stanovisko především k malířskému expresionismu. S výhradami k expresionistické literatuře vystoupil Karel Čapek, a to v zásadním článku o nejmladší německé poezii.¹⁵³ Josef Čapek ve své tvorbě i v úvahách o moderním umění vychází z kubismu jako jeho základny.¹⁵⁴ Kubismus totiž intenzivně zdůraznil autonomnost tvaru, vychází z představy řádu, nikoli nápodoby jednotlivostí. Josef Čapek charakterizoval expresionismus mj. nedostatkem toho, co ho naopak uspokojovalo na kubismu, nedostatkem schopnosti vytvářet novou realitu a proměňovat tvůrčím aktem vše ve formu. Je třeba třeba připomenout, že samotný kubismus překračoval v Čapkově širokém pojetí hranice ismu, v jeho válečné tvorbě započal proces postupného vymaňování z těsné, tj. Programové, vázanosti na dobovou modernost.

K umění přírodních národů a k umění naivistů byl Josef Čapek přiveden brzo, kolem 1910, a přijal obojí v podstatě v kubistických intencích: jako mohutný

153K. Čapek: K nejmladší německé poezii (Přehled 12, 1913–14, s. 104).

154Např. články Tvořivá povaha moderní doby (Volné směry, 1913) či Krása moderní výtvarné formy (Přehled, 1913).

impuls pro současné úsilí o svébytný umělecký tvar, jenž si přitom pro svého tvůrce podržuje naléhavou životní hodnotu.

Josef Čapek nepřijal tento popud prostřednictvím expresionistů, kteří pro sebe rovněž objevili primitivní umění, kteří je však hodnotili jako přímý projev prapůvodních, podstatných životních sil. Zato význam dětského vidění a tvořivého projevu byl Josefu Čapkovi s to zprostředkovat spíše expresionismus než kubismus. Expresionisté (resp. dadaisté) měli svým zaměřením blíže k primitivnímu v ontogenezi (biologickém vývoji) lidského jedince, zatímco postimpresionisté (a tedy i kubisté) blíže k primitivnímu ve fylogenezi (historickém vývoji) lidského druhu.

Opelík vidí kubistické základy Čapkova díla. Napsal, že prózy *Lelia* svou strukturou a východiskem tvorby „rozhodně náležejí do sféry ne expresionistické, nýbrž kubistické“ (Opelík 1980, s. 122). Svědčí pro to například rysy, jež vyplynuly z rozboru *Lelia*: proklamace člověka v tvorbě, důvěra v hodnotu umělecké nadreality, simultánní vedení příběhů, syntetizující způsob vytváření nejobyčejnějších postav.¹⁵⁵

Známe rezervované Čapkovo stanovisko vůči expresionismu jako směru, je tedy možné úhrnně odpovědět na otázku po vztahu *Lelia* k expresionismu? Jak je vidět, jen některé expresionistické rysy *Lelia* jsou také expresionistického původu, v jiných se soudobými podněty aktualizoval předexpresionistický objev nebo předexpresionistická nápověď, i ty rysy, které se v *Leliově* jeví jako čistě expresionistické, mohly být připravovány už ve starších vývojových fázích Čapkovy beletrie.

Lelio má ještě řadu rysů, jež se běžně považují za expresionistické: výraz osamoceneného trpícího nitra je podstatný znakem *Lelia*, který může zakládat jeho příslušnost k expresionismu, výchozí situace expresionismu, tedy tvůrcův zápas s realitou, vtiskujícího se do rázného a deformujícího tvaru; bezejmennost figur v tom smyslu, že autor jimi míří víc na obecně lidské než na vyostřené jedinečné, že jimi zástupně označuje např. jistý druh životního údělu nebo jistý typ sociálního postavení i postoje, Čapkova figurativnost byla neportrétní; zaměření na velkoměsto, a s tím na jeho nejubožejší vrstvy; některé motivy, např. vražedné nenávisti syna k otci nebo smrti ve vodním živlu (mluvívá se o expresionistických *Vatermorddramen* a o *Wasserleichenpoesie*), jež se považovaly za natolik příznakové, že právě jich hojně užívaly parodie expresionismu. V *Leliově* je také významná role přidělena jednomu z nejcharakterističtějších expresi-

155V próze *Plynoucí do Acherontu* je každý ze tří sebevrahů složen ze své existence pozemské a posmrtné, ale nadto skládají všichni tři nadreálný zjev jediného utonulého, tak jako se nakonec obě pozemské řeky – reálná Vltava a vzpomínková Seina – slévají s posmrtným Acherontem v jediné nadreálné vodstvo. Obdobným skladem vytvořil Josef Čapek i ústřední figuru povídky *Opilec*. Tato „výsledná“ postava, která neodpovídá ničemu v realitě, je složena ze tří postav opilých svou vidinou, kterou pronásledují; nadto však každá z těchto tří figur je sama dál ještě složena ze tří bytostí, tj. ze sebe sama, ze zjevení, jež stíhá (neboť bez něho už není sama sebou), a konečně z toho, kdo v příběhu přebírá její part.

onistických motivů, totiž světlu (s ním pak i světelným, zářivým bytostem). Objevuje se též téma zrodu nového člověka uprostřed apokalyptického rozpadu starého světa, velké téma expresionismu zejména poválečného. Častý motiv vize v *Lelioví* by mohl být na první pohled chápán jako expresionistický, avšak vize mají v *Lelioví* význam uměleckých vizí konkretizovaných v tvůrčím aktu – což je záležitost mimo všechny ismy.

Čapkova beletrie však nepřijala typicky expresionistický jazyk. Čapkův jazyk „zůstával jazykem kultivovaným, elegantním, rafinovaným, disciplinovaným“.

Opelík je přesvědčen, že ve výtvarné oblasti bychom potřebovali „detailnější a přísně chronologickou analýzu této modifikace s rozlišením expresivního a expresionistického, jakož i takovou analýzu Čapkovy grafiky, která by vymezila jak její vztah k současné expresionistické grafice německé (s ní ji přece Čapek viděl bezprostředně konfrontovánu v německých časopisech), tak její postavení uprostřed ostatních žánrů Čapkovy výtvarné tvorby“ (Opelík 1980, s. 127).

Podstatná jsou podle našeho názoru dvě zásadní Opelíkova, tvrzení jimiž *Lelia*, popř. celou Čapkovu válečnou tvorbu, řadí v různých aspektech k oběma směrům – kubismu i expresionismu: „Struktura jeho tvorby, literární jako výtvarné, zůstala v zásadě kubistická, byla však expresionisticky modifikována.“ (Opelík 1980, s. 127) „Ukazuje se tedy, že Čapkova válečná tvorba náleží, byť rozličnou a proměnnou měrou, do sféry jak kubistického, tak expresionistického umění.“ (Opelík 1980, s. 128)

Kubismus a expresionismus se nevyklučují, jde o nenahodilé sepětí těchto dvou směrů, existuje mezi nimi řada styčných bodů (zájem o všechny odnože primitivního umění, deformace jako metoda, dynamizace prostoru aj.), vznikly v téže době a podobně reagovaly na akademismus i překonané už podoby modernosti. Jedná se o „ono využití kultivovaného, fantazijního, tvorbě nové skutečnosti sloužícího jazyka k zrcadlení pustošeného a křičícího“ (Opelík 1980, s. 128). H. Hoerle v článku *Expresionismus, Picasso, Kubismus* (Aktion 1917) proklamoval expresionismus jako výraz současnosti a kubismus jako formu výrazu současného expresionismu. Pokud mohl být Josef Čapek ovlivněn „hmatatelným“ (zformovaným) expresionismem, pak nejspíš jeho německou podobou – česká analogie v té době prostě neexistovala, byla až dílem poválečných let.

Opelík svoje vývody z roku 1980 končí těmito slovy: „Má své oprávnění nazývat předválečného Čapka kubistou, nelze však válečného Čapka nazývat expresionistou. Nevýhodou možného označení expresivní kubista je, že místo o reálné Čapkově souvislosti s expresionismem vypovídá o obecném atributu jeho tvorby. Pak je tu poměrně rozšířené složené pojmenování kuboexpresionista. Není zcela adekvátní proto, že svým utvořením staví vlastně kubistickou složku Čapkovy tvorby do závislého, druhotného (jen modifikujícího) postavení, ač jde o složku primární a stálou. Složeninu s přehozenými členy – jaká by

vyhovovala nejlíp – čeština dost dobře nedovoluje. Nelze proto nic jiného než spokojit se s termínem kuboexpresionista. Jestliže jej však už používáme, pak by se to mělo dít s vědomím, že termín postihuje dvojí provenienci Čapkova válečného díla, nikoli hierarchii obou směrových vkladů, a že se týká období, kdy už Čapek začínal rámec směrově vyhraněných vývojových tendencí opouštět.“ (Opelík 1980, s. 129–130)

Z OPELÍKOVA ROZBORU

„Dosud měl základní princip předválečné avantgardy, požadující po umění tvorbu nové reality čili nadreality (...), v tvůrčím světě Josefa Čapka povahu estetického pravidla. V *Lelioví* a *Rukopisu nalezeném na ulici* rozšířil svou platnost i na pole etické, neboť byl určen za prostředek záchrany pro nitro schvacované nicotou a odcizením.“ (Opelík 1980, s. 102)

V následujícím textu se mluví podrobněji o prvních dvou prózách sbírky, ukazuje se na nich konkrétně, čím mají texty podle Opelíka přináležet ke kubismus a kterými momenty se kloní k expresionismu. Jsou tu také poznámky, které se týkají výtvarnosti v textu.

V próze *Lelio* se ukazuje temná situace lyrického subjektu. Autor způsobem podání „zmrazil“ proud života v určité situaci a pak ji podal rozloženou do pásma svébytných metafor, jež svým skladem, svou simultánní koexistencí vyvolávají v čtenáři jistý dominující pocit. Ve své barevnosti je *Lelio* monochromní, pracuje převážně s různými odstíny běli. Základní situací *Lelia* je stav nitra oddělovaného od prožívané reality. Děťství, nikoli svět moderní civilizace, se ukazuje jako onen ráj, z něhož je hrdina *Lelia* vyhnán. Stojí také za povšimnutí, že hrdinova úzkost v *Lelioví* je nejen svrchovaná, nýbrž i výslovně „bezpříčinná“. Úzkost v *Lelioví* vzniká výlučně dopuštěním osudu.

Próza *Rukopis nalezený na ulici* je v podstatě variantou *Lelia* a v knižním uspořádání logicky následuje hned za ním. Také zde je odcizené lidské nitro uzřeno na křižovatce mezi reálným bytím a bytím imaginárním (obrazným, předludným), člověk vydaný na pospas chaotické přítomnosti, která ho infikuje svým zlem, člověk vykupující se z nicoty jedině tvůrčím činem, jímž uskutečňuje své vidiny. Pouze aktem tvorby vrací se odcizený jedinec sobě samému, znovu se rodí a plně existuje toliko ve ztotožnění se svou vizí. Byl to teprve umělecký tvar, co v obou prózách dalo autorově empirii obecně lidskou platnost.

Čapkovy obrazy z roku 1914, tvořené paralelně s *Leliem*, ničím neprozrazují jeho tehdejší depresi. Člověk v tvorbě není v *Lelioví* a *Rukopisu* proklamován obecně, přesto však mají obě prózy proklamativní ráz. Čapek ho docílil především stavbou obou próz. Jejich text se skládá z menších, relativně samostatných úseků s vlastními tematickými jádry, takže vzniká tvar mnohotematického pásma, ale uvnitř tohoto pásma se pak jednotlivé jeho úseky samočinně rozeskupují do dvou simultánních řad podle toho, zda zjevují realitu trýznivě

empirie nebo realitu uskutečňované vize. *Lelio* je v tomto smyslu kubistický, přestože jeho jednotlivé metafory by jistě nikoho s kubismem nenapadlo spojovat. Stejně kubisticky je komponována i próza *Rukopis nalezený na ulici*. Má navíc přímý vztah k dobové výtvarné sféře. Obrazy (vidiny, přízraky), jež v této povídce patří do roviny naplňovaných představ, hlásí se k figurativnímu světu Čapkových olejů.

I přes obsaženou beznaděj tkvějí *Lelio* a *Rukopis* jedním rysem ještě v předválečné atmosféře krystalizujících uměleckých koncepcí a neutuchajícího tvůrčího zápalu, obě jmenované prózy paralyzují realitu rozkladu a zmaru právě výsostnou realitou uměleckého díla. Autobiografický moment takového řešení je u Čapka zřetelný, autobiograficky založen je ostatně i rozklad lyrického hrdiny na protikladnou dvojici člověk mimo tvorbu – člověk v tvorbě.

Klademe si taky otázku po vnitřní soudržnosti knihy *Lelio*: „*Lelio* je souladný celek, společný jmenovatel jednotlivých próz převažuje nad rozdíly.“ (Opelík???, s. 103–104) Jednota próz zařazených do *Lelia* je dána tím, že všechny jsou reakcí na brutální skutečnost (s výjimkou „mírové“ titulní prózy na válečnou skutečnost). Toto je společný základ *Lelia*, teprve nad ním se uplatňují rozdíly mezi jednotlivými prózami, tyto rozdíly se v podstatě týkají jediného: podoby a realizace oné svobodné sféry člověka.

Opelík v monografii z roku 1980 rozděluje texty *Lelia* do dvou skupin, tvoří z nich dvojici a pěticí, a popisuje vztahy těchto dvou skupin takto: První skupina – tedy dvojice – „rozklad statického světa na hybné složky proklamovala a až druhá jej provedla. Mezi oběma skupinami próz (dvojicí a pěticí) došlo k jistému posunu. V úvodních prózách je tvůrčí čin ve své osvobodivé schopnosti zdvojen: samy tyto prózy jsou takovým činem (to jejich sepsáním se Čapek osvobodil od rmutné přítomnosti), ale pak je v nich tvůrčí čin také tím, o čem je řeč, čili námětem (resp. složkou námětu, nebo jinými slovy: umělecký tvar je zde tematizován, téma tu zčásti vzniklo sebereflexí tvaru. (Taková sebereflexe je osobitým znakem moderní literatury.) V pěticí dalších próz autor po takovém zdvojení nesáhl. Jako protiklad k říši zla tu postavil ne dílo jako uskutečněnou umělcovu vizi, nýbrž celý mnohotvárný a ještě svobodný svět lidského nitra složený z citů a imaginace a idejí a vzpomínek, tedy jedincův kosmos, z něhož se dílo sice sytí, ale který je obsažnější (ale také amorfnější) než ono. Jako se ve dvojici úvodních próz nad temnou skutečností Čapkova života klene naděje vložená v možnosti uměleckého tvaru, tak se v pěticí próz nad realitou Čapkova nitra klene tvar už uskutečněný, sama Čapkova próza.“ (Opelík 1980, s. 1??–???)

Ošklivé

Předvedeme si několik ukávek z estetiky ošklivosti (viz charakteristika v úvodním přehledu). Neštěstí, zlo, odcizení se vepsaly až do fyziognomie a vůbec celkového vzezření postav. V úvodní próze je tato tendence jen naznačena,

v *Rukopisu nalezeném na ulici* čteme popis odporné tváře. Ošklivost vystupňoval autor tím, že ji překryl půvabnou, leč hrůzně vzniklou maskou:

„Toto mramorové čelo učencovo nebo vojevůdcovo, ověčené kučery, jež jsem vzal nevinnému děcku, a tyto nejsladší oči, které jsem vyloupl lani a zasadil místo svých zlých, označeny záhubou? A ona svěží ústa, která jsem kdysi večer ostrým nožem urval mladé dívce, když samotná se procházela v zahradě, ty něžné rty, jež – ó výčitko věčně žízňivá! – jež ve spěchu, než jsem si je nasadil, jsem zapomněl dříve políbiti? A ta šíje, ta ocelová šíje, kterou jsem ukradl, neboť dříve ji nosil sám Carpentier, a lehké nohy, ty okřídlené nohy, o něž jsem oloupil Karsavinu, a ona atletická mužnost, kterou míval Sam-Mac-Vea?!“

Přímo orgie ošklivosti rozpoutal pak Čapek v závěrečném *Synovi zla*, neboť krajně odpudivým neučinil jen vzezření a činy titulní figury, nýbrž i její bezprostřední okolí:

„Náš uprchlík přistál tedy po své vzdušné pouti na svobodné dlažbě města, a teprve zde bylo mu pozorovati, že ulice jsou šeré a zamořené syrovým chladem jako opuštěná šachta. A nejen to: všechna půda je pokryta slinou, ó jistě ne lidskou, poplivána hnusnou pěnou tak hustě, že nikde na vymřelých ulicích nebylo místa suchého a neslzkého, kam by mohla noha stoupnouti bez ošklivosti. Z mlžného nebe padala nepřetržitě krvavá prška, která mramorovala slinu dlažby nejšerednějšími obrazy trhaných žilek, a stromy, stížené prašivinou v podpaží větví, pučely boulemi morové hlízy, z nichž co chvíli se sypal černý drobtovitý pel, jakýsi pepř a šňupavý tabák pekla...“

Umělý člověk

Motiv zrodu nového, popřípadě umělého člověka je typicky expresionistický. S odchylkami od „přirozených“ lidí jsme se však už u bratří Čapků setkali v secesních juveniliích. V *Liovi* došlo k určité proměně, přetváření či umělé lidé jsou traktováni groteskně (ovšem nikoli humorně) – tato grotesknost se zvýraznila ve svém tragickém, ba absurdním rysu. V *Liovi* je tento umělý, lidským zásahem doplněný, nebo vůbec stvořený člověk především dílem deformace. Za tím stojí Čapkova dvojí zásadní zkušenost: zkušenost lidské skutečnosti deformované (a tím odlidštěné) válkou a zkušenost kubistické deformace vytvářející novou (a tím polidštěnou) skutečnost.

V povídce *Opilec* sestruje jedna z postav svého umělého dvojníka. V povídce *Záchrana* se glosuje možnost opravit a navrátit lidem končetiny předtím amputované. V povídce *Syn zla* došel obojí druh deformace nejvýraznějšího uplatnění:

„Prováděli svrchované sochařství na neforemné hroudě živého masa a povstal z toho člověk. Váleje se na soustruhu země mezi kolena pěstounů, obdržel jsem potřebnou anatomii; rány obuškem vřezaly mi do trupu žebra a na zlomeninách nemotorných údů se vytvořily pohyblivé klouby, lokte a kolena. Můj krk vznikl skrčením a trvalé opuchliny, účinně zpracováváné svištivým řemenem, staly se tuhým svalstvem. Políčky mi zbarvily tvář a sekera rozštípla můj zadek. Mé smysly se zbystrily na všech ošklivostech světa, běhati naučilo mne pronásledování, mluvití nadávky a přemýšletí bázeň a nenávist; hlas mi zesílil řevem příkoří a můj

běh se stal nejrychlejším, když jsem se dovtípl, že mám pronásledovati jiné, abych se ochránil sám.“

Takto přetvořený člověk, deformovaný nejen do fyziognomické ošklivosti, stal se svým způsobem až člověkem umělým:

„...mé ruce i nohy jsou nejdokonalejšími protézami, jakými se kdy mohl vyzbrojiti člověk, jenž není mrzákem. Jako bych byl mechanický a elektrický, tak funguji jistě a bezpečně. Nemusím ze svých úkonů činiti věci duše a svědomí; ty sídlí neodvisle a nedotčeně v jádru tohoto znamenitého stroje.“

V závěru této povídky provedl pak Čapek ještě groteskní destrukci napůl umělého hrdiny na náhradní díly pro věc už výlučně umělou, pro loď *Espérance* (tj. Naděje), aby loď – paradoxně – uvedl do chodu:

„Vyňal si z hrudi vlastní žebra a nahradil jimi roztříštěné lodní žebrovi. Obnažený kýl pobil svými vytrhanými nehty a na místě zlomeného stěžně vztyčil svou stehenní kost. Zhotovil nové kormidlo z křížové kosti a stáhl si kůži z těla, rozpjal ji na stěžně náhradou za urvané plachty. Obětoval tak na opravu plavidla téměř všechny ušlechtilé části svého těla. Když pak posléze obnovil rumělkou své krve jméno lodi, bouří zle otřelé, bylo jeho těžké dílo skončeno, ale i on byl u konce svých životních sil.“

Zvíře

Svět textů je „biologizován“, v *Leliově* převážila fauna, neboť nabízela daleko větší možnosti poetice ošklivého a vůbec vyhovovala lépe potřebám obrazné evokace světa lidí, potřebám vypjatě figurativního založení těchto próz. Obdobně jako deformace „přirozeného“ člověka v přízrak a nestvůru vyústila v *Leliově* na jedné straně až v poloumělého či umělého člověka, měla výkyv i na druhou stranu, totiž ke zvířeti.

„Spal jsem se zvířaty, s umučeným koněm, vykopnutým psem a rozšlápnutou ropuchou, a přel jsem se s nimi, když svými posledními slovy chtěla omlouvatí člověka.“

„Zaskučel by a prchal by se staženým zadkem, ani se neohlížeje, hřbet naježený...“

Temné a světlé bytosti

Proti figurám zataženým do temnot postavil Josef Čapek v prózách *Lelia* vyslance světla. Jejich základní představa se mu vtělila do modelové postavy anděla. Nesetrvával však při jejich jediné (základní, výchozí, bezpříznakové, nulové) podobě. Tak jako dovedl svého standartního jedince deformovaného zlou skutečností vychýlit k jeho silně abstrahované i k značně znaturalizované variantě (tj. k umělému člověku a k zevzvířečtělému člověku), uměl podobně i svého standardního vyslance světla uvidět v provedení abstraktnějším i konkrétnějším. Proměnu anděla v konkrétní lidskou bytost obsahuje *Záchrana*:

„Anděl vysvoboditel! řekl jsem si, a tu náhle jsem pocítil své nesmírné slabosti a bídy. Byl to můj otec. Můj otec, oděný cestovním pláštěm, jehož ruka mne hledala. Spatřil jsem jeho lysou lebku, zrosenou potem pohnutí, bílý vous, zachvívací se v ranním vánku, odpuštění a lásku úst, schylujících se k políbení.“

Výkyv na druhou stranu, tj. do abstrakce, spočívá v proměně figury (postavy) v pouhý hlas. V nejzazším bodě tohoto výkyvu existuje už jen jasné světlo se svým zvukovým ekvivalentem, abstraktní dvojedinost světla a tónu:

„Světelný a hluboký van nekonečnosti udeřil mi přímo do tváře. Ach ano, což, což, bože – Nic než jeho širý hlas, mlžný a drásavý: Mé srdce je klidné jako krajina spící ve světle měsíčním...“

Existence boží v *Leliov*

V úvaze *Tvořivá povaha moderní doby* (1913) konstatoval Josef Čapek, že rozmachem moderního duchového života ztratilo náboženství svou generální lidskou platnost (souvisí s modernou a avantgardou, viz výše). Bůh v *Leliov* je evokován osobitým jazykem umění – patří do téhož figurativního okruhu jako andělé. V prózách *Lelia* je bůh charakterizován jedině ve vztahu k lidským bytostem, a už to charakterizuje Čapkův postoj výmluvně. Bůh v *Leliov* je lidskému světu dokonale odcizen, jeho majestát je směsicí bezmoci a necitelnosti.

„Přes toto ubohé tkvění ve světě a kosmu nenáleží však člověk jinam. Odnikud nemůže čekat spásu, ani od boha, ani od přírody; jen ze sebe sama může stvořit – bolestně – nového člověka, jen on sám je s to vyplnit prázdný vesmír, v němž boha není zapotřebí, smyslem svého zápasu o humanizaci ‚syna zla‘.“

MAGICKÝ REALISMUS – ZVUK, OBRAZ, SLOVO

Jsme si vědomi skutečnosti, že poslední Opelíkova pozorování nad textem poněkud myšlenkově redukuje.¹⁵⁶ Opelík dochází k velmi koherentnímu interpretací tvaru, je těžko odtud vyjmát nějakou myšlenku. Jeho koncepce je částečně založená na vývodech publikovaných roku 1980, ale jeho stanovisko se výrazně posouvá, nehledá u *Lelia* nějaké směrové přináležitosti, možná by se dalo říct, že jeho interpretace je nejen poučenější, ale taky zažitější a jemnější k textu samotnému, pohybuje se více v rovině vnitřní kompoziční výstavby díla, vnitřní provázanosti strukturní a motivické. Jde o pokročilé Opelíkovo rozumění Čapkovi, Opelík ve svém vlastně o více než deset let pozdějším výkladu Čapkova díla upouští od primárního hledání souvislostí jeho tvorby s expresionismem, kubistické prvky v jeho díle spatřuje a popisuje stále, i když ne prvoplánově jako kubistické a vykládá *Lelia* v intencích magického realismu. Přiklání se k tomuto označení nikoli pouze v závislosti na Josefově výše citovaném dopise, ale především je tu inspirace v kubismu, v umění francouzské avantgardy a v její fascinaci uměním přírodních národů, které ho k tomu vedou. Dalo by se říci, že Opelík opouští svoje „směrohledačství“, které bylo vlastně dokazováním Josefovy tvůrčí autenticity, samostatnosti a nepodrobenosti ismům své doby, ve prospěch jakéhosi holistického a vnitřními souvislostmi zaujatého pohledu, který si všímá podobností se stylovými tendencemi a pojmenuje je, který ale zároveň má smysl pro jemné uchopení věci a pro detail, pro chápání

¹⁵⁶Je stále třeba mít na paměti, že jde o interpretaci Čapkova slovesného díla jako celku s výrazným přihlédnutím k jeho výtvarným aktivitám.

složitosti nejrůznějších uměleckých i životních vazeb. Nechceme zde naznačit nic v tom smyslu, že by Opelikův starší přístup nebyl vedený zodpovědně, důsledně a kontextuálně, jeho druhý pokus se nám však jeví jako hloubkovější sonda.

Od jara 1914 Čapkova próza slávu moderní skutečnosti, člověkem sjednocované a přetvářené, nemanifestovala. Tím se také proměnila hierarchie jednotlivých složek její struktury. Od „umělosti formy“ sice neupustil, ba pokoušel se o ni snad ještě extrémněji, avšak krása zprvu neoklasická a pak neklasická byla vystřídána estetikou ošklivosti a groteskna. Můžeme sledovat posun Čapkovy beletrie od vidiny k podobenství, od básně v próze ke grotesce, od zájmu o robustní realitu moderní civilizace k zájmu o existenciální problematiku člověka. Čapkův nový životní pocit byl pocit vězně v absurdní realitě. Ve svých prózách objektivoval svou privátní úzkost, objektivoval zde svůj intimní sen. Byl to sen realizovaný aktem tvorby, neboť právě umělecké dílo, svým vlastním, uměleckým řádem, podrobuje si, přetváří a vykupuje chaotickou realitu. Ve všech povídkách *Lelia* nadhodil Josef Čapek svobodu jako centrální otázku lidské existence, ovšem svobodu zproblematizovanou perspektivou smrti, již jsme všichni čekatelé.

Svou teorii o diptychu a pěťici, kterou Opelik razí už v roce 1980, však ani zde neopouští: To, co úvodní dvě prózy *Lelia* konstituovaly, další prózy *Lelia* (*Plynoucí do Acherontu*, *Opilec*, *Záchrana*, *Veš*, *Syn zla*) opakovaly, obměňovaly a vyháněly do krajnosti.

Abychom si udělali obrázek o tom, jakým způsobem mluví o *Leliově* Opelik ve své novější práci, podíváme se na jeho – jak sám uvádí – „základní znaky obou úvodních próz *Lelia* úhrnnou zkratkou“:

1. Východiskem se stal lyrismus vnitřního hlasu s oporou v autorově soukromé zážitkové sféře.
2. Prostřednictvím objektivace (zapojením nadosobních činitelů) nabral výchozí (počáteční) výraz osobního utrpení podobu podobenství o nesvobodném postavení člověka v současném světě a vůbec v bytí a o možnostech i prostředcích jeho vysvobození.
3. Skrze válku otevřel se Čapkově próze vstup do nesmírného prostoru sociálního, skrze nicotu do nekonečného prostoru kosmického.
4. Čapkova próza nabyla vyhraněně figurativní a exteriérové povahy.
5. Mnohotvárná a fascinující jednota bytí se rozpadla, dřívější jednota komplementárních protikladů se změnila v koexistenci protikladů neslučitelných. Jednotlivé polohy jako by se specializovaly: doménou entropie se stal svět civilizace, doménou organizace svět duše; vnějšímu světu zůstala vyhrazena produkce hrůzy, vnitřnímu světu možnost spásy.
6. Próza Josefa Čapka začala protichůdné polohy extremizovat až do přízračnosti: na jedné straně v monstra obludnosti, na druhé straně ve zjevení ideality. Z doteku extremity vznikala v ní ohniska humoru, často černého, a groteskna.
7. Čapkova próza byla válkou postavena před nové otázky, odpovídala však na ně, aniž opouštěla svou dosavadní avantgardní poetiku (přestože válka kolektivní metodické úsilí

avantgardy rozkotala). Nadále vytvářela celky hybným skladem mnohonásobně variovaných součástí (své figury skladem několika reálných i ireálných, přítomných i minulých podob, svá povídková dění skladem relativně samostatných a simultánně platných úseků) a spojováním diskontinuitních elementů ve všech plánech díla (momentu aktuálního a metafyzického, zážitkového a abstraktního, vznešeného a parodického, lyrického a epického atd.).

Dále se Opelík ptá po vztahu Čapkovy malby a beletrie: Jak si nyní odpovídaly Čapkova próza a jeho malba? Z hlediska Čapkových nároků na seberealizaci a sociální prestiž je na danou otázku jednoduchá odpověď:

„Ale když teď nemohu vystavovat, tak bych si rád udělal trochu reklamy zatím literaturou. I když mi budou nadávat, tak přece se zas trochu připomenu.“

„Tak dlouho jsem již nemohl vystavovat!, a protože se nechci dát potopit, znamená to pro mne mnoho, objeví-li se mé jméno zas jednou na veřejnosti, aspoň literárně, když teď nelze výtvarně.“

(KORESPONDENCE DNČ, s. 166 a 175; dopisy psané po 11. 11. 1916 a po 5. 5. 1917)

Čapkova malba oba základní lidské typy, kterak vykryštovaly v *Lelioví*, vlastně nezná: není v ní zastoupen ani „syn zla“, groteskní poločlověk-polostroj zplozený válkou, ani vězeň v bytí, který kráčeje k smrti vzdorně zápasí o svou svobodu. (...) V *Lelioví* se Čapkova literatura chopila své možnosti položit otázku lidského údělu obecněji, filozofičtěji, než ji ve svých figurách byla s to položit podstatně smyslořejší a bezprostředně sociální Čapkova malba. Tato rozdílnost se vyjeví zvláště názorně, postavíme-li vedle sebe postavy z Čapkových grotesek a asi nejgrotesknější figuru jeho olejomalby, Fantomase z r. 1920, nebo vězně v bytí *Lelia* a olej *Vězeň (Ubožák)* z r. 1919. Jiný příklad. Čapkova malba z válečných let oplývá figurami dětí, nevěstek a žebráků, právě těch postav, které (spolu se světcem) obsadily role v povídce *Veš*; ale jenom v literárním textu mohlo nakonec dojít ke skladu těchto postav v jedinou postavu vypravěče, v postavu soudobého člověka jako takového.

Před válkou mířila Čapkova kategorie umělosti speciálně do oblasti umění a tvorby vůbec, „umělé“ mu znamenalo lidské. Za války však Čapek pojem umělého přehodnotil a diferencoval: zatímco v umění mu umělé i nadále bylo kvalitou žádoucí (= lidskou), v sociální a politické sféře mu splývalo s nelidským, bylo mu karikaturou lidského.

Josefovy představy o současném umění byly silně ovlivněny setkáním s uměním přírodních národů. Je znám svým vášnivým zaujetím pro ně a jeho systematickým studiem, iniciovaným zejména Picassovou praxí a Apollinairovou teorií,¹⁵⁷ to se pak projevilo vydáním několika knížek na toto téma. Opelík zdůrazňuje těsnou spjatost tohoto zájmu s vlastní Čapkovou tvorbou souběžně vznikající, zdůrazňuje charakteristiky tohoto umění, které jako jednu ze svých

¹⁵⁷Apollinaire v knize *Kubističtí malíři* označil za jeden z významných projevů dobového prahnutí po čtvrtém rozměru studium negerské a oceanické plastiky, tedy umění s dominantní magickou funkcí.

hlavních funkcí si nese funkci magickou. S tím souvisí i Čapkova otevřená koncepce kubismu, na němž ho uchvacovalo, že umožňoval malovat figury zároveň jako pravdu i jako zjevení, jako realitu i jako symbol.

LELIO A AVANTGARDA

O charakteristiku avantgardní řeči, jejího diskursu, se pokouší Papoušek. Ten se *Lelioví* věnuje v části kapitoly *Expresionismus a avantgarda* svojí knihy *Gravitace avantgard*.

SHRNUTÍ

Náš výklad byl shrnutím a kompilací faktů a názorů z nejdůležitějších prací o Čapkovi/*Lelioví*, šlo nám o komentář sekundární literatury, popis vývoje názorů na *Lelia*, popis hledisek, z nichž badatelé vycházeli, popis toho, o jakou charakteristiku se snažili.

Pokusili jsme se ukázat hodnocení *Lelia* a jeho význam v rámci Josefovy tvorby a v rámci celku české literatury i v kontextu soudobé produkce. Při našem pokusu o charakteristiku za pomoci různých hledisek se ukazuje, že problematika přímého přiřazení *Lelia* k některému uměleckému směru je složitá a že možná nemá řešení.

Nepochybujeme, že kdybychom si předsevzali přináležetost *Lelia* např. k expresionismu dokázat, jistě bychom k tomu našli dostatek argumentů sami za sebe i v odborné literatuře, nebyli bychom však první, kdo se o to pokusil *Lelia* (srov. Thorovský 1970). Nebylo to však naším cílem. Mnohem podnětnější se nám jeví možnost předvést jedno z děl v jistém směru expresionistických jako škálu pohledů a možností, jako problém otevřený, jako provokaci, jako důkaz skutečnosti, že co je velké, těžko se chytá, uzavírá, vymezuje. *Lelio* přináší širokou paletu možností.

Nevyhnuli jsme se popsání jeho vztahu k expresionismu, popř. kubismu či „kubofuturismu“. Chceme ale zdůraznit, i tím, jak je celá kapitola komponovaná, že souvislosti celé Čapkovy tvorby jsou široké, že osa vztahů expresionismus – moderna – avantgarda je stále živá.

Mareš na závěr svého výkladu v České knižnici poznamenává: „Vidíme, že na prozaickou prvotinu Josefa Čapka lze nahlížet z různých hledisek a vřazovat ji do různých souvislostí. Žádný z pohledů se však nejeví jako plně uspokojivý, text se jednoznačné charakterizaci vzpírá. Obtížně uchopitelná je Čapkova próza i tehdy, soustředíme-li se na text sám a chceme-li postihnout jeho výstavbu a smysl.“ (Mareš 2005, s. 342–343)

ŽIVOT A DÍLO JAKUBA DEMLA – JEDNA KNIHA?¹⁵⁸

„Jméno Jakuba Demla má v českém literárně kulturním povědomí přízvuk bezmála magický; skoro každý je zná a ví o jeho existenci, přičemž pro jednoho je předmětem nekritického obdivu, pro druhého zase synonymem něčeho až obscurního či nedovoleného, aniž by jeden nebo druhý mohl svůj obdiv či odsudek opřít o skutečné poznání Demlova literárního díla, které je více než rozsáhlé (souhrn jeho děl obsahuje 135 nejrůznějších publikací), a navíc skoro beznadějně ukryté v bibliofilských edicích vydaných před desetiletími.“ (Med 2004, s. 53)

Demlovo dílo je „různorodé žánrově i kvalitou“ (LČL, s. 526), je „spontánním, absolutně otevřeným výrazem básníkovy subjektu“ (LČL, s. 526; zvýraznila A. Z.) a je především velmi rozsáhlé.¹⁵⁹ Celek Demlova díla je těžko uchopitelný, zůstává poněkud osamělý a těžko k něčemu přirovnatelný v kontextu české literatury 20. století.¹⁶⁰

Události básníkovy osobního i profesionálního života se zračí ať už skrytě – transformovány do podoby snu či vize – nebo otevřeně a přiznaně v podstatě v každém jeho textu. Při pokusech o charakteristiku Demlovy rané tvorby se mluví o inspiraci symbolistní poetikou, jejímž představitelem byl v české literatuře jeho přítel básník Otokar Březina. Deml ale nikdy symbolistní východiska nepřijal za svá stejně jako nikdy nepsal v pravém slova smyslu ortodoxní náboženskou poezii. Demlova vrcholná expresionistická díla vznikají před válkou a „v tehdejší literatuře jsou obě knížky něčím docela nezvyklým (...), ani obsahem ani formou se nedají nikam zařadit“.

Jakub Deml se narodil 20. srpna 1878 v Tasově, zemřel 10. 2. 1961 v Třebíči, pohřben je v Tasově. V Třebíči chodil na gymnázium, kde v roce 1898 maturoval. Rodiče mu určili kněžskou dráhu; v Brně studoval katolický bohoslovecký seminář, vysvěcen byl v roce 1902, první mši sloužil v Tasově. V době

158, „Ne nadarmo bylo o Demlovi nejednou konstatováno, že psal vlastně stále jedno jediné dílo, jakýsi ‚podivný román duše‘ (Vladimír Binar), a básník sám tuto hypotézu potvrdil, když do úvodního svazku svých připravovaných a nikdy nerealizovaných sebraných spisů napsal toto vstupní moto: ‚Napsal prý jsem řadu knih. Vy, drahý příteli, jako málokdo jiný, víte, že píšete jen jednu knihu.‘ A to je koneckonců ta nejzávažnější charakteristika, s níž Deml sám své dílo uvedl.“ (Med 2004, s. 59)

159, „Základním estetickým rysem Demlova díla je učinit objektem tvorby svůj vlastní osud, což se také odráží v chaotické tvarové nesourodosti a v absolutizování básníkovy subjektu. Demlova touha vyslovit beze zbytku sebe sama, psát stále ‚jednu knihu‘ (...).“ (LČL, s. 528)

160Básnická osobnost Jakuba Demla jako by neměla své pevné místo v dějinách české literatury, tak těžko je typově zařaditelná do tradičních vývojových schémat. Deml, ačkoli celý život obdivoval Březinu, nikdy nebyl symbolistou, tak jako ho nikdy programově nezlákala žádná z avantgardních poetik, které ovlivňovaly literaturu za jeho života, a přesto v něm lze nalézt mnohé z expresionismu (Jindřich Chaloupecký) a vidět v něm předchůdce surrealismu a literárního existencialismu. (Med 2004, s. 66)

studií poznává představitele Katolické moderny, která propaguje nové snahy mezi duchovenstvem, i jejich časopisecký orgán Nový život. Roku 1902 nastupuje do církevní služby a působí jako kněz na různých místech Moravy.¹⁶¹ Rádi bychom zdůraznili moment, který se nejednou v sekundární literatuře zmiňuje, totiž Demlovo nucené putování vlastním krajem a nakonec vyhoštění z něj. Tento moment zdůrazňujeme proto, že se nám zdá, že je tematizován v Demlových textech způsobem jejich výstavby, Deml je v představách, myšlenkách, snech stále „doma“, rodný kraj, domov je mu pozadím, kulisou, symbolem pro vyprávění událostí a příběhů i pro vyprávěné události a příběhy, místa rodného kraje mají pro něj zvláštní význam, mluví k němu, jsou zatížena příběhy a událostmi cizími, které ale Deml zná, stávají se tak i jeho součástí. Jak píše Jaroslav Med: „(Deml) svůj rodný Tasov miluje tak vroucně, že se tato lokalita stává základním mýtotočným horizontem podstatné části jeho tvorby, a přesto z Tasova s proklínáním prchá (...) (Med 2004, s. 54)

Demlova činnost ve Florianově nakladatelství, vydávání vlastních knih, odpor proti katolické moderně, osobité chápání kněžského povolání jsou příčinami ostrého konfliktu s církevními nadřízenými. Konflikty s představiteli soudobé církve, jež se nacházela v krizi a proti jejíž hierarchii Deml brojil trvají již od počátku jeho kněžské kariéry, je v neustálých sporech s brněnskou konzistoří, které se zostřují právě na konci prvního desetiletí 20. století.¹⁶²

Za těchto nepříznivých životních okolností vzniká expresionistické dílo Jakuba Demla: „Existenciální krize člověka, básníka a kněze, z které vznikají vrcholné práce prvního tvůrčího období, psané v duchu ‚apokalyptického realismu‘.“ Vidíme, že je zdůrazňován moment apokalyptičnosti, což by nás opravdu odvo-

161Nyní pro zajímavost výčtem Demlovo putování krajem:1902–1904 Kučerov u Vyškova, 1904 Lesonice, 1904–1906 Babice u Moravských Budějovic – seznámení s Florianem ze Staré říše, 1906 Martínkov, 1906–1907 Třešť, 1908–1909 Bystrc u Brna (od 1. 3. 1909 brněnskou konzistoří vyloučen z duchovní správy a poslán na neplacenou dovolenou), 1909–1911 žije v Babicích u svého přítele kněze J. Ševčíka, 1912 střídavě u různých přátel – Jaroměřice, Třebíč, Šebkovic; poslán do penze, 1913–1914 nuceně vystěhován do Prahy, 1914–1918 Jinošov u Náměště nad Oslavou u švagra J. Kryštofa, doba první světové války. Další časové údaje jsou už nad rámec našeho zájmu, čistě pro informaci, že Demlovo putování ani po válce nekončí: 1919 Šternberk na Moravě spolu s Pavlou Kytlicovou, 1919 Tasov krátce, 1919 Slovensko, 1920 Vrchbělá u Bělé pod Bezdězem, 1920 Praha, 1922 Tasov stavbu domu zde zahájil 1921, 1922 se definitivně vrací do Tasova, je mu 44 let, 1932 Kuks, 1935 Tasov (ve třicátých letech podniká Deml četné cesty po Evropě – 1929 Itálie, 1932, 1933 a 1935 Jugoslávie, 1935 Německo), 1945 Tasov trvale.

162Vnějškovost mnoha soudobých náboženských projevů i častý oportunismus vysoké církevní hierarchie nemohly uspokojit mladého básníka-kněze, vnímajícího náboženskou víru jako hluboce existenciální prožitek lidského nitra. (...) Demlův dlouholetý spor s církevními představenými (...) ohrožoval nejen vnitřní identitu a společenskou hodnotu jeho kněžství, ale zároveň ho mimoděk a proti jeho vůli stavěl do samého středu duchovní krize, tak jak se promítala v soudobém náboženském životě církve, která jen ztěžka a opožděně reagovala na společenské a sociální změny právě počínajícího 20. století. (Med 2004, s.55)

lávalo k některým tendencím německé expresionistické poetiky. V dalším citátu Spatřujeme zmínky dalších filiací Demlových textů, citát mluví o dobové kritice právě vydaného díla: „A. L. Stříž (...) ve svém odsudku cítí, že jde o dílo moderního umění. Atmosféra knihy skutečně jako by ohlašovala surrealismus. Jiné její strany vyjadřují úzkost a strach ze stále rostoucího a přitom nekontrolovatelného vlivu instituce, úřadu, státu, jako by avizovaly budoucí vize Franze Kafky.“ (Olič, s. 38)

VZNIK A PUBLIKACE TANCE A HRADU – SOUVISLOSTI

„Obě (knihy, pozn. A. Z.) tvoří jeden organický celek a je do nich vyryta nejvýznamnější, rozhodující doba celé Demlovy básnické tvorby. Z těchto míst bude muset budoucí vykladatel Demlova díla vycházet. *Hrad smrti* a *Tanec smrti* rovněž vyšly před časem v druhém vydání, ale ani o prvním, ani o druhém vydání česká kritika dosud nemluvila. Naše kritika zná z Demlova díla jen *Miriam* a *Moje přátele*, ale o těchto dvou knihách vůbec neví.“ (Dvořák, s. 97)

Prózy později zařazené do knih *Hrad smrti* a *Tanec smrti* jsou psány průběžně od roku 1908 do roku 1914, vznikají současně s lyrickými básněmi v próze, díky nimž především je Deml znám, a to jsou *Moji přátelé* (1913) a *Miriam* (1916). Próza *Hrad smrti* byla napsána v roce 1909, poprvé vyšla samostatně v roce 1912. Knihu ilustroval trojbarevnými dřevoryty a obálku k ní navrhl Josef Váchal.¹⁶³ Kniha *Tanec smrti*, která poprvé samostatně vychází roku 1914, obsahuje devět kratších textů, které vznikaly většinou už v době Demlovy práce pro Josefa Floriana ve Staré Říši. Jsou to prózy: Světlo věčné, Bílý medvěd, Člověk v rouše fialovém, Orlové, Jed, Cizinec, Hrající revolver, Noc a Metamorfóza. Knihu upravil vyzdobil dřevoryty J. R. Marek. Prózy ze sbírky i samostatný *Hrad* nesou mnohé společné charakteristiky v rovině tematické i v rovině textové. Demlův původní úmysl dokonce byl vydat *Hrad smrti* společně v jednom svazku s dalšími menšími texty, až na popud Váchalův to neudělal.

TANEC A HRAD SMRTI – POKUS O CHARAKTERISTIKU

„Vrcholné knihy Demlova prvního tvůrčího období (*Hrad smrti*, *Tanec smrti*) jsou přeplněny temnou úzkostí o život a bytí člověka, jež je neustále negováno smrtí. V Demlovi je stále přítomen úzkostný pocit ohrožení člověka, jenž putuje životem a společností jako štvanec (...).“ (LČL, s. 527)

Tak zvaný expresionismus, poesie proletářská, surrealismus, konstruktivismus, poetismus atd., všechny tyto tvary, jež později zaplavily českou básnickou produkci, jsou v *Hradu Smrti* a *Tanci Smrti* viděny a prorokovány. (Dvořák, s. 99)

K textům *Hradu smrti* a *Tance smrti* jsme se rozhodli přistupovat při jejich popisu jako k jednomu celku. Domníváme se, že nám to dovoluje celkový charakter jejich textového utváření i na velmi podobných rysech budovaný fikční svět, také vypravěčský typ a motivika, která se v textech objevuje.

¹⁶³„Faktem zůstává, že Deml již nenajde výtvarníka, který by jeho dílu tak rozuměl a vytvořil k němu výtvarné ekvivalenty.“ (Olič, s. 39)

Autor pomocí snových vizí vyjadřuje vskutku bolestnou životní zkušenost, avšak, jak sám uvádí, svůj text má zcela promyšlen a nechybějí v něm narážky na jeho současné společenské postavení a skrytá kritika. Tvrdí se stále a opakovaně, že obě díla jsou zobrazením pocitu „úzkostné existenciální krize“.

Samotný text je popisováním životních cest, jak duchovních, tak opravdových, tak setkávání na křižovatkách, tak bloudění a nenalézání správných směrů.

Žánrové vymezení těchto útvarů není jednoduché ani jednoznačné. Bylo by příliš snadné, ale hlavně nepřesné a zavádějící říci, že jsou to povídky. Jsou to povětšinou prózy nedějové a ani děj ani příběh nejsou pro ně těžištěm, pokud se v nich vyskytují. Smyslem textů není vyprávět příběh pro příběh samotný, není jejich úkolem připoutat čtenáře ke svému ději, který navíc není dominujícím prvkem. Čtenář se v textu velmi snadno ztrácí. Vypravěčovy promluvy zaznamenávají nejrůznější události, radí je téměř libovolně za sebe, a tím dávají do nových souvislostí, jsou prostředkem zobrazení jiného než přímo toho, o čem je vyprávěno. Příběh a děj je obrazem, zástupným symbolem, který nese skrytý význam. Není to ale ani forma podobenství. Liší se tím, že sám text svou podobou jakoby vizualizuje nitro vypravěčovy duše, je chaotický, je obtiskem razítka vnitřního dění jedince na papír. Logická stavba a posloupnost či návaznost může být porušena. Obecná úvaha je střídána dějovým obrazem, který zase asociuje jinou úvahu či vzpomínku. Časté je též nazírání světa z dětské perspektivy, která je však obohacena o pohled a hodnocení dospělého a vzdělaného člověka, jakým Deml byl. Prostupování různých vypravěčských rovin, časových rovin vyprávění a vyprávěného, které nastává bez varování a náhlým stříhem, charakterizují textové utváření Demlových próz.

Lze tedy nějak formálně označit Demlovy texty? Jedná se o lyrizovanou prózu, která je silně reflexivní, meditativní, úvahová, subjektivní s velmi výraznými autobiografickými prvky, často vzpomínkového rázu, jakási osobní zpověď, duchovní deník, psaný jako záznamník snových vidění či snů, zároveň se ale vyskytují pasáže s výraznou dějovou linkou, tempo vypravování se v nich náhle zrychluje. Nenazveme tyto prózy ani povídkou, ani básní v próze, nejvíce by se možná blížily označení proud vědomí, koláž, záznam myšlenek, dokument, částečně záznam skutečnosti, částečně její reflexe.

Předmluva je pokusem o mystifikaci čtenáře, s níž souvisejí i poznámky „vydavatele“ provázející celý text.¹⁶⁵ Pomocí nich se „vydavatel“ Deml snaží vnutit čtenáři představu nálezu rukopisu, který je neúplný a zmatený, a také vlastní představu o jeho pisateli, komentuje podobu rukopisu a uvádí své domněnky o něm. Jakoby Deml komentoval a ironizoval Demla. V textu skutečně nacházíme dva subjekty paralelně vedle sebe, prostupují se jejich různé příběhy, události, vzniká jakási koláž, vzájemné sousedství těch pasáží je významotvorné. Motiv odcizení textu, ztajnění jeho původu, znejistění čtenáře, vytvoření jakéhosi „editora“, nálezce je poměrně častý v expresionistické próze, stejně jako motiv dvojníka, srov. podobný motiv u Weinera v próze *Deník ze sbírky Lítice*, kde jde o použití textu jiného člověka, jeho organizování, uvažování, jak to asi mohlo být, jeho rekonstrukci, promítnutí se do subjektu, který se zračí z nalezených stránek, zrovna tak se s tímto motivem setkáváme u Josefa Čapka v *Rukopisu nalezeném na ulici* ze sbírky *Lelio*.

K mystifikaci čtenáře tu slouží předmluva „vydavatelova“. Čas nálezce rukopisu v Hradu smrti je však obšírně líčen:

„Rukopis „Hradu Smrti“ našel jsem 7. května tohoto roku. Den a čas byl takový – kdybych řekl, jaký miluji, bojím se, že by to bylo nepřesné, poněvadž nálada člověka nezávisí jen od toho, co člověk zná, nýbrž neméně od toho, co ho potká. Bylo po první jarní bouři, přišla kolem páté hodiny odpolední. Nevyjasnilo se,

164Hrad Smrti dělí se na dvě části. První část sahá až k vidění Pohřbu, vidění Města, tam, kde se mluví o onom děvčátku, jež dali do města na vychování. Tato část tvoří jakousi expozici k vlastnímu Hradu Smrti. Je to expozice, řekněme autobiografická, kde Deml hledá v minulosti svého rodu jakousi rovnováhu tomu, co se s ním nyní odehrává. Deml zde vidí a podává každou situaci a scénu v těch nejzazších hranicích života, kde už se nemůže dál, kde už všechno zůstává stát. A každá situace dotýká se jemně a zastřeně svým vrcholkem vrcholu místa druhého. Je v tom jakési zastřené obcování těchto vrcholných doteků. V tom jest vlastní podstata Demlovy kompozice.

I v druhé části Hradu Smrti lze rozeznati dvě vrstvy: vrstvu *vidění*, vidění Města, která sahá až po pokus útěku s knihou v bratrově korbě, a vrstvu, jež začíná od tohoto místa a která má charakter snu. Sen arci nevyklučuje vidění, přece však vidění ve bdění má jiné zabarvení než vidění ve spánku. Všechny tyto vrstvy tvoří jeden homogenní celek, jeden útvar! Není to konstruktivistický slepenec z vnějška dávaný dohromady, ale celá jeho stavba rozvětňuje se z nitra, z tajemného a nepostižitelného ústředí, jež v sobě chová každý život. Pro Demla dávno zanikly všechny rozdíly mezi „skutečností“ a „snem“, u něho jest život jednota, a jedinou bezpečnou skutečností jest mu právě sen. V Hradu Smrti a Tanci Smrti vidíme, že theorie psychoanalýzy, které nyní věda těžkopádně sestavuje, dávno byly známy Demlovi, jako byly známy jiným velkým básníkům, neboť objevy básnické předbíhají objevy vědecké. (Dvořák, s. 98–99)

165„Pro Hrad smrti zvolil Deml formu humornou. Předstírá, jako by text Hradu smrti pocházel ze záhadného rukopisu, jehož tajemství si vydavatel ponechává pro sebe, a který doprovází svými kritickými poznámkami. Tyto poznámky objasňují a rozšiřují smysl textu a zároveň parodují vědecké metody literární historie. Jest podivuhodné, jak jemně zastávají objoží tuto funkci najednou. Tato forma je založena na parodii.“ (Dvořák, s. 98)

ale vzduch byl poodchlazen, a světlo, které zmizelo na nebi i se svým žářem, vyzařovalo ze země, a měli jste pocit, že jste v koupeli. Byl jsem úplně sám. Řekne-li se přítel, anebo bratr, anebo sestra, nemysleme, že se tím míní vždy nějaká ochrana, anebo svědectví. Okamžiky, které v čase a prostoru jsou vyhrazeny slávě, anebo hrůze, jsou chvílemi naprosté izolace.“

Místo nálezu je naopak záměrně ztajeno, což kontrastuje výrazně s popisem času nález, místo zanechává je v testamentu a o něm ještě píše: „zjevují je toliko z lásky k vědě, a bude prozrazeno jen činitelům tohoto oboru“, což lze velmi snadno chápat jako jistou ironii. Označit místo je příliš exaktní a není to pro podstatu nález až tak důležité jako čas a to, co v tu dobu nálezce prožívá. Popis nález charakterizují skoky v čase, přiznávání a komentovaná vědeckost, jasnost a definitivnost konstatování, opakované pokusy o přesnost, pregnantnost vyjádření, vědecký způsob podání, snaha po úplnosti informace, naproti tomu vyjádření nejasná, ztěžující porozumění, založená na citlivosti, vůči jevu, na citovosti, na iracionálním přístupu k věcem, nestojí však naproti sobě, prostupují se tyto dva přístupy, v textu se však demonstrují kontrastně. Celek působí ironicky a kriticky vůči víře v rozumové poznávání všech věcí. Mluví se o duchu, „který je dalek toho, aby záhady druhého světa kladl na Prokrustovo lože zdravého rozumu“ (...).

„Metoda je v podstatě totéž co návod, ale byl to ‚návod‘, když už se to slovo musí říci, získaný mým vlastním utrpením, byl to můj pohled do historie – přítomnosti. Ano tak daleko dospěla dekadence tehdejších věd a věr, že se považovalo za událost jedině to, co kdysi bylo; to stalo se moudrostí i právem a, rozumí se, i otroctvím národů. I povstal jsem v hněvu a prohlásil za událost jedině to, co jest.“

Tanec smrti z hlediska pozornosti badatelů stojí poněkud stranou a jakoby ve stínu *Hradu smrti*. Reprezentuje opět jednotný časoprostor, fikční svět, z něhož se vymykají pouze prózy Bílý medvěd a Člověk v rouše fialovém, kde jsem v jakémsi bezčasném (Bílý medvěd) či v čase absolutním. Texty se liší délkou. Převládá osobní vypravěč, v jediném textu je použita *er-froma*, ale to je text zcela se vymykající, je nejkratší, a je to jakési novodobé podobenství, postavy v něm vystupující mají evidentní symbolickou hodnotu. V čem spočívá jednovojnost či rozdílnost obou knih? Co mají společné, proč jsou představovány ve dvojici, jaký vliv na to má, že je později pozměněné zařadil Deml spolu s jinými texty do knížky *Můj očištěc*?

Společná je motivika, otázky autorského subjektu po jeho vlastním životním určení a úvahy o tom, kterak je možno chápat lidskou bolest a jeden k druhému se přiblížit. Texty reagují na bezprostřední rodinnou situaci, pracují s motivem hledání, oběti i mučednictví.

KONTRAST

V textech najdeme obrazy, které jsou plné něhy a lásky, např. když vypravěč líčí své příhody se sestrou Helenkou, ty pak velmi kontrastují s vidinami zmaru, hnusu a hrůzy a konečnosti života.

Protože jedno prostupuje druhé prakticky bez varování, jedno nemůže být bez druhého, tak i v těchto zmíněných scénách jsme nuceni uvažovat o určenosti malého děvčátka, které je všemi milováno a které žije vlastně už od narození se zcela viditelným znamením smrti.

Do silného kontrastu se dostává právě ona hrůza a strach, se kterým je líčena zkázonosnost smrti, s její mocí prosvětlení a ozáření jevů.

„Strach můj tím více vzrůstal, čím určitější stával se zjev života.“

Funguje zde kontrast jako základní kompoziční princip? Co všechno je v textech dááno do kontrastu? Prostor zalidněný a prostor bez lidí; ticho a hluk; světlo a tma; život a smrt?

PROSTOR, PROSTŘEDÍ A MÍSTO

...proč je mi tento kraj tak beznadějným?

Autor se téměř ve všech svých prózách vztahuje ke kraji, kde se narodil a vyrůstal. Považuje jej za součást sebe a v sobě jej přetváří. Jejich vztah je vyvážený, neboť Deml svůj rodný kraj vskutku personifikuje nebo mu alespoň propůjčuje jistou moc věci měnit, uctívá jej, bere z něj sílu, žije s ním. Má tedy právo mu tykat. Jejich vztah je partnerský. Svým způsobem si jej i přivlastňuje, ale tak, že odraz kraje, který v něm zůstává, přetaví do podoby sobě vlastní.

„Jsem přesvědčen a vím, že každé duši je určena jistá krajina, bez které nemohla by žít, tak jako, jsouc jednou stvořena, nemůže se zřítí svého těla, třebas je po smrti na čas odkládá, a všechno, co se děje v lásce mezi milujícími, současně a snad mnohem dokonaleji děje se v příslušných jim krajinách, které jsou jakoby jejich věčným lénem, protože láska, která by se nemohla opírat o něco hmotného na této zemi, o věci totiž viditelné, které se mění a rostou, neměla by práce a pohnáhlou by ztratila i paměť svou.“

Díky tomuto uctívanému vztahu je schopen a naučen vidět věci, které ostatní nevidí:

„...a bylo mi zcela jasno, proč ta a ta věc je právě na tom a tom místě, a nejen ta věc, nýbrž i ta a ta událost, ta a ta cesta, to a to slovo: tak jako by nebylo možno narodit se a žít v tomto kraji a nebýti na věky odloučen od jiné podoby, od jiné řeči a od jiného života.“

Kraj a krajina má takovou sílu, že je schopna se zračit v obličejích, jenž s ní souznějí:

„...řekl bych vám, jakou silou jsem byl kdysi puzen do jistého kraje, jež jsem byl spatřil v jistém obličejích. Nebylo zákona, jenž by mne byl přiměl, abych před svou smrtí nestrávil v tomto kraji aspoň hodinu!“

„Usadil jsem se tenkrát v kraji, kde bylo mnoho umírajících, přesídlil jsem jinam, neb i svými názory byl jsem jinde, člověk touží začítí vždy dokonale, tj. na ta-

kovém místě, kde by nebyly stopy jeho chyb, kde by, jsoouce neznámy, nebudily obav jeho vlastní jizvy.“

Prostor a dějiště příběhů a událostí je většinou dobře popsán, aby vzbudil ve čtenáři požadované pocity a vykreslil situaci hrdiny. Bývá hrůzný, na reálném základě nereálný, často se však vypravěč pouští do úvah nad pozadím svého rodného kraje nebo rodný kraj je dějištěm i těch nejbizarnějších snů a představ.

Vzdálenost a neznalost míst však souvisí s jejich tajemností. Někdy se lyrický subjekt nachází sám ve městě, na křižovatce, v domě, v kobce, v kraji pustém, vylidněném, hnilobně proměněném a zmrtvělem.

Opět neznámé a téměř děsivé místo, kde je hrdina sám a bojí se smrti a ví, že ho tam smrt čeká.

„Nevím, co předtím se dalo se mnou a okolo mne. Nikterak není vyloučeno, že mne kdosi uspal a odvezl do dalekých zemí. Procitl jsem v jakési jizbě, na první pohled nuzné a mně úplně neznámé. (...) Jako by se odtud někdo vystěhoval, vypuzen přízraky.“ (Bílý medvěd)

ČAS

Čas je zde kategorií zcela subjektivní, chronologie jako důležitý prvek řádu v těchto textech stejně jako v moderní literatuře mizí. Myšlenková logika nebo jednoznačné pocity jsou nahrazovány fragmentárními obrazy. Spolu s vypravěčem cestujeme po pavučinách jeho myšlenek, konáme časté odbočky, mnohdy se spolu s ním téměř ztrácíme v kvantu asociací. Čas je teď a zároveň kdysi, člověk si s sebou nese všechny jemu známé časové dimenze, minulost, přítomnost i budoucnost, kterou lze předjímat. Mnohdy konkrétní čas splývá s časem snu, podobně jako v kategorii prostoru. Udivuje nás možná jistá nelogičnost vyprávění, nepropojenost jednotlivých obrazů a myšlenek, ale to je jen první zdání. Že text budí dojem chaotičnosti a neuspořádanosti je pravdou, ale pravdou chtěnou, je to evidentním záměrem autora.

Člověk svůj čas prožívá vícekrát, než ve skutečnosti trvá, a jeho čas je cestou k pochopení sama sebe prostřednictvím odrazu vlastního nitra v něm. Člověk v časové rovině vnímá a prožívá, ale uvnitř mu čas neplyne zcela lineárně, nýbrž se rozbíhá jakoby do šíře. Každý si řídí svůj osobní, vnitřní čas a i okolnosti jsou schopny mu v tom napomáhat.

Tempo vyprávění se mění. Pasáže úvahové jsou nepravidelně střídány pasážemi dějovými, např. v textu Hradu smrti plní funkci retardační poznámky vydavatelovy: z počátku textu pozorujeme přetíženost těmito poznámkami, v líčení útěku vidíme text téměř bez poznámek, lze tedy navíc konstatovat závažnou disproporci, nevyváženost „vydavatelových“ vstupů.

VYPRAVĚČ, JEDNAJÍCÍ SUBJEKT

V Demlových prózách neznáme vypravěčovo jméno, stav, věk, postavení, podobu, nic o sobě neříká, ale zároveň nemluví a nepíše o ničem jiném než o sobě. Explicitně uvádí málo informací, je tu spousta náznaků a indicií.

Typická je ich-forma, vypravěč je osobní, není vševědoucí a také neříká čtenáři všechno, co by on sám mohl vědět a nač by mohl dle indicií, které nachází, přijít. Často je totožný s hrdinou textu. Scény jsou uváděné bez pro čtenáře jasné motivace, jsou jakoby vržené do prostoru, vysvětlení chybí, např. v próze *Cizinec* je vypravěč sám bezradný, předkládá čtenáři svým příběhem problém k řešení: já vám povím, co se mi stalo a vy sami si pomyslete, co se vám zlíbí, já sám nevím, co si o tom mám myslet.

Vypravěč-postava-lyrický hrdina se velmi často obrací na vnímatele, mnohdy je agresivní svou dikcí:

„Což je vám do toho! Tolik je jisto, že jsem se ubíral ulicí jistého města, potkáváje mnoho lidí, neboť bylo už devět hodin ráno. Což já vím, kolik bylo hodin, ale byl už dávno den, a na venkově v tu dobu sušili asi sena.“ (Světlo věčné; zvýraznila A. Z.)

Metamorfóza je posledním textem sbírky *Tanec smrti* a je jediná psána formou vyznání či oslovení nepřítomné bytosti, jako dopis, jako duchovní rozhovor:

„Konečně tedy jsem zcela sám s Tebou, ó Milovaná, a ačkoliv se zdá, že mne objímáš a líbáš, mezi mnou a Tebou je sláva Smrti, a láska naše je svobodná obdivem a úctou.“

V próze *Metamorfóza*, neboli proměna, jde o text, který je dialogický, je oslovována konkrétní osoba. Tato výchozí situace daná oslovením i vyznáními, se problematizuje, oslovovaná nepřítomná osoba se proměňuje, dalo by se říci, že se zdvojuje, ztrojuje, je trojjediná, několik osob se slévá v jedinou, která nese vlastnosti všech a jíž může vypravěč oslovovat a zároveň tím mluví ke všem. Je to dobrý příklad nejednoznačnosti jevů, se kterými se v těchto textech setkáváme, vždy za všech okolností jsou přehodnocovány a problematizovány.

Autorský subjekt ve svých prózách pochybuje, pochybuje sám o sobě, o své správnosti. Není to ale jenom vedení dialogu s onou vnitřní silou, o které nevíme, ale která si žádá, abychom se tázali?

POSTAVA

Jednání postavy je v tradičním typu prózy vždycky nějak motivované, zde bývá motivace nejasná, zastřená, iracionální, sám vypravěč není vševědoucí, není schopen takový druh informace zprostředkovat. S jakými typy postav se v textech setkáme? Nejčastějším typem tu je postava-hypotéza, nedourčená, zproblematizovaná, nevíme o ní v podstatě nic, včetně neznámého jména. Jsou tu postavy lidské – živí lidé – známí, rodina, neznámí lidé, umrlci, hlasy neznámých, postavy zvířecí – s lidskými vlastnostmi, postavy fantastické – nadpřirozené nereálné, smrt je antropomorfizovaná. Důležité jsou ale hlavně vztahy těchto postav, do kterých s nimi vstupuje, i způsob, jakým je vykresluje.

V Demlových prózách, jak už bylo řečeno, je hlavní postavou osobní vypravěč nebo autorský subjekt.

Postavy jsou většinou tajemné, jsou totiž ztajemněny ze dvou rovin: pokud je to

osoba, kterou vypravěč zná, osoba reálně existující, nedává jí jméno a nepopisuje ji ani vnějškově ani zevnitř ji nelíčí, pouze ji zmiňuje, , např. „*a ještě jeden blízký přítel*“, takže jde o ztajemnění záměrné ze strany vypravěče směrem ke čtenáři.

Pokud se jedná o členy autorovy rodiny, jsou uvedeni pod názvem své vztahové role, např. *bratr, setra, matka, otec*, jejich jména bývají změněna, nikoli však jejich vlastnosti a charakter vztahu k vypravěči, ten je naopak zevrubně rozebírán:

„Milovali mne všichni v naší rodině, neb jsem byl vyvolen k tomu, abych dílo jejich rukou nadlehčil duchem.“; „Miluji lidi rutinované, miluji je láskou synovskou, neb ono stali se mi, často proti své vůli, druhým otcem, druhou matkou, zachránivši život básníku, jenž není rutinovaný.“

Potom se lyrický subjekt setkává s postavami, které sám vidí poprvé a které nezná, takže je důkladně vnějškově popíše, ale o jejich významu neví nic, nebo ho jen tuší, tudíž se čtenář dozvídá pouze jeho domněnky a váhání. Tajemnost těchto víceméně nadpřirozených postav je ještě akcentována jejich hrozbou, kterou z nich lyrický subjekt cítí. Setkání s nimi jsou většinou završením jeho dosavadního putování:

„...dobře jsem ho viděl, protože dveře byly od polovice skleněné, a z vráscitého obličej je jeho vyzařovalo tlumené světlo, jaké za noci vyzařuje z vrstevnatých, vysokých, nepohnutých obláček, za nimiž kdesi ukrývá se měsíc. Nebýt tohoto nočního zjevení, sotva kdy bych pochopil tichý a laskavý výraz žulových balvanů, kterých je v mém rodném kraji hojně.“

Nejčastěji se setkává s umrlci:

„Je-li člověk do jisté míry zaujat jistou myšlenkou, tehdy vábí Mrtvé, jako vysoké a ostré předměty přitahují síly z ovzduší.“

„– neboť hladina Mrtvých působí jistým bytostem právě takovou závrať jako hladina večerního osamělého rybníka.“

„...současně jsem poznal, že je to jedna z oněch neživých bytostí, které po posledním západu slunce obsadily svět.“

„Věřím, že Bůh jest v ohni a v záři sluneční!“ já dobře už věděl, že žiješ, ale tehdy stále ještě ses mi skrývala. Potom jsi přišla v podobě své třetí, slabounká, bledá a moudrá.“

Jako kulisy v některých prózách vystupují blíže nespecifikované postavy, jakýsi blíže neurčený dav, tvořící a podtrhující osamocenost lyrického subjektu ve světě, který jej obklopuje a jež pociťuje vůči sobě jako nepřátelský.

AUTOBIOGRAFIČNOST

„Šel jsem tedy ulicí, zcela ovládnut jedinou myšlenkou. Kterou? Tuším tou, že jsem vyvrhel. Vysvětlete si tento stud a sílu jeho vy, kteří jste se nikdy neprohřešili, ani včera, a kteří tedy plným právem se stydíte, jestliže vám napadne, že byste mne mohli potkat.“

Autobiografičnost je snad nejprůzračnější rys autorovy tvorby, neboť u něj existuje tisíc způsobů, jakými je možno nahlížet sám sebe a své já ve vztazích

snově uměle budovaných i doopravdy existujících, ve světě, kudy neprocházejí hranice a dění v něm není poplatné fyzickým zákonům. U některých sdělení zcela chybí motivace či vysvětlení, jež k nim lyrický subjekt vedlo. Jsou konstatována s naprostou daností: „...mírně se sklání k západu a na jih. K těmto stranám jsem obrácen“.

Lyrický subjekt se obrací do svého nitra a vyrovnává se s údělem kněze, s rolí básníka, s povoláním k určitému druhu činnosti a způsobu bytí, se svou vyvoleností, se zařazením do světa, vztahem k rodnému kraji, smyslem svého povolání v kontextu rodinného prostředí. Lyrický subjekt s sebou nese „nesmírně silný prožitek životní absurdity, nicoty a smrti“.

„...a jakkoli moje lidská a mimoto od narození, myslím, bojácná přirozenost musí nyní všemi smysly těla i ducha vnímati všudypřítomnost hrůzy: i strach pozbyl docela svého smyslu, ba právě strach musí mi teď připadat směšným, kdyby i směšno samo nebylo absurditou a kdyby absurdnost jakákoli nebyla novým nesmyslem.“

Co nás opravňuje vidět v textu přímou inspiraci v autorově životě? Je to kontext celého jeho literárního díla, které není než komentářem jeho životních směřování, je to podobnost životních reálií v textu jednajícího subjektu a skutečného autora próz.

Podarí se nám odlišit Demla-autora od autorského subjektu díla, kterého konstruujeme na základě textu? Myslíme si, že je nutno zdůraznit a ukázat, že hranice se téměř stírají. Můžeme se bezpochyby pokusit abstrahovat z textu autorský subjekt, pokusit se ho neztotožňovat s autorem reálným, tady však narazíme na otázku míry autobiografičnosti Demlových textů obecně. A na otázku, jaký byl vlastně jeho záměr. Srovnajme tento citát. Svůj rukopis před vydáním přinesl autor Březinovi k nahlédnutí. Ve své knize *Mé svědectví o Otokaru Březinovi* píše:

„Ze slov Otokara Březiny jsem pochopil, že syrovou pravdu snu mám transponovat do sféry umění, i přišel jsem domů, večer, a okamžitě (tak možno říci) přepracoval jsem celý Hrad smrti, jedním dechem napsav tu předmluvu a všechny ty poznámky a ironie o nalezeném rukopisu. Hned druhého dne přinesl jsem tento přepracovaný Hrad smrti Otokaru Březinovi, on to přečetl a řekl: ‚ale vy jste mně dokonale porozuměl!‘ a měl z toho radost a dlouho mluvil o mé práci...“

SVĚTLO A SMRT

Setkání se smrtí je motivem všech próz, hrůza smrti proniká téměř všemi prózami této dvojice knih. Mnohým badatelům se zdá, že smrt tu není „křesťanskou smrtí – vykupitelkou (...), ale smrtí – ničitelkou všeho, která každý přítomný okamžik pohřbívá okamžikem budoucím, aby člověka mučila plynutím času“. Připadá nám, že člověk-jednající subjekt těchto textů nemá hrůzu ze smrti, ale spíše se děsí toho, co přijde po ní, jak smrt přijde, jak sám v setkání s ní a tedy se sebou samým obtočí. O smrti nepochybuje, jediné, o čem pochybuje, je člověk, věčná nejistota, smrt je jistotou, k níž spějeme.

Vidíme tu často zhmotnění smrti, někdy je zosobněna – personifikována v člověku (sekáč na poli), někdy přichází v podobě šelmy (Bílý medvěd), někdy v dravci, často je neznámá, není zhmotněná, je pouze přítomná, nebo je všudypřítomné její dílo, odrážející se v krajině.

Významný je moment bezprostředního střetu hrdiny se smrtí, tj. ve chvíli, kdy již nemá východisek uniknout z jejích spárů a je jí pohlcen. V tu chvíli již smrt není hubitelkou, je přijímána z jeho strany jako nevyhnutelnost, nutnost, není naprosto zkázonosnou, je spíše chápána jako ustavení řádu, prosvětlení světa, patřičnosti.

„Tehdy jsem všechno pochopil. Z jejich velikosti, z jejich letu a z jejich zraků především vyrozuměl jsem toto: Jsme síla, řád a dobrota. A v tomtéž okamžiku (byl jsem dotknut jiným světlem?) stalo se, čeho bych se byl nikterak nenadál: pojednou, jako když meč srdce pronikne, zalekla mne myšlenka, že by mne tu mohli nechat! A to byl život smrti mé.“

S jakým různým typem světla se v textech a fikčním světě Demlových próz setkáváme? Světlo nejen vypadá různě, ale hraje i různou úlohu, plní funkci, která si může odporovat, být v naprostém protikladu. Motiv světla, osvětlení prostředí a jeho zdrojů je podle našeho soudu velmi významný. Z mnohých podivných bytostí, umrlců, vyzařuje zde nějaké světlo. Z mnoha míst, kam hrdina směřuje, vychází podivné světlo, které vede jeho kroky, ale zároveň ho děsí.

Takto je popisována atmosféra dne v próze Světlo věčné, kdy hrdina prochází jistým známým, avšak změněným a čtenáři utajeným městem:

„Slunce nebylo nijak palčivé – mám-li mluvit o slunci – ba podle pravdy jest mi říci, že vůbec nebylo vidět slunce. Není nikterak vyloučeno, že jsem nikdy neviděl slunce, což jen mimochodem podotýkám, neboť v tento rozhodující den mého života nebylo žádných stínů, a lidé i ostatní věci byly prozářeny světlem přítlumeným, stejnoměrným, jak se přiházívá někdy v létě, když nebe je zastřeno vysokými, nepohnutými oblaky: stíny jako by zbledly hrůzou a světlo jako by zesílnalo úzkostí.“

Motiv krvavého roucha prosvětleného sluncem, do nějž je oblečena oběť, s největší pravděpodobností Kristus (či jakýkoli mučedník?), potvrzuje zdá se nám, že světlo smrti je cestou k vidění věcí bezprostředně:

„Krev zavěšená proti slunci jako šátek dává barvu fialovou, a jedna rána hojí druhou ránu.“ (Člověk v rouše fialovém)

Ještě další podoby může mít smrt.

„Ale Smrt je tak moudrá, že se nám zjevuje právě v tom, čeho nejvíce potřebujeme. Je pak Smrt denní a noční, domácí a polní, osobnostní, národní a všezemská. Je to jedna a táž smrt v různých podobách a v různém stáří, podle toho, komu se zjevuje, tj. podle svého poslání.“

TAJEMSTVÍ

„...a kromě jiných tajemství poznávají i to, že člověk nemůže vyjít ze sebe, kdyby nevím jak miloval, či kdyby nevím jak nenáviděl, ..., a jak tedy bylo by pošetil i zločinné, kdyby ho někdo ať výsměchem ať tresty odosobňoval. Poslové Boží, apoštolové lidstva, znajíce toto tajemství vyšším osvícením, nikdy nebrali náro-

dům, co jim bylo vlastní, nikdy jich neznásilňovali. Kdo vědomě nebo nevědomky přezírá tento zákon, ať na sobě, ať v rodině, ať ve společnosti, ztrácí všechno.“

„Ovšemže, Smrt uchvacovaná jedinečně pro druhého, bude se našim rukám ustavičně vymykati a zdánlivě bezmocná úzkost bytosti milující a milované (vždy pouze jediné) je dostatečným mostem našeho Přechodu: můžeme-li se o tom přesvědčiti.“

Úryvek z Arthura Schopenhauera, citovaný jako motto Tance smrti, v překladu Jana Patočky:

„Možná že onen vnitřní impuls je pod vlivem nám nevědomých prorockých, při probuzení zapomenutých snů, které dávají právě tímto svým rázem našemu životu onu rovnoměrnost naladění a onu dramatickou jednotu, které by mu nedokázalo udělit naše tak snadno přeladitelné mozkové vědomí, jež přečasto kolísá a bloudí, a následkem kterých např. ten, kdo je určen k velkým výkonům v nějakém určitém oboru, toto určení vnitřně a tajně od mladosti cítí a pracuje k němu jako včela na stavbě svého úlu. Každému je však tím, co Baltasar Gracian nazývá la gran syn-déresis: velkou instinktivní ochranou sebe samého, bez níž hyne.“

Lidský tvor je pod ochranou nějaké neurčené vyšší síly, co se v něm skrývá, je to něco, na co sám nepřichází, ale co jej chrání po celý život a vede ho po správných cestách. Je tedy možno, aby člověk pochyboval o svém údělu?

*Pějeme hymnu ze slov,
jež značí smrt
ve všech jazycích země (Otokar Březina)*

Takto zní verše uvedené na začátku Tance smrti jako motto, ve kterém je dobře patrné široké chápání smyslu slova smrt. První verš mluví o jakýchsi „nás“, kteří tu jsme a něco děláme takovým způsobem, že to vlastně pro všechny a všude znamená to samé. Odráží se tu onen všelidský aspekt, který spojí na jediné bázi všechny jednotky jednoho druhu, všechny jedince lidského rodu, o což šlo také expresionistům, i když by se mohlo zdát, že zde se tak neděje v kladném slova smyslu, protože se hovoří o smrti. Ale není tu představena záporná myšlenka. Jakoby se tu říkalo: žijeme smrt, žijeme tak, že smrt jedinečně na náš život vrhá světlo, jedinečně smrt vnáší pořádek do našich životů, je pořádajícím hlediskem. Není chápána negativně.

*Světlo tak pomalu se rodí jako krystaly:
Mezi tímto večerem a mezi hodinou,
jež nazývat se bude Jitřní Září,
oh, jaká spousta let, měříme-li čas
láskou, bolestí a počtem tváří!*

V této strofě, jež se nachází v Tanci smrti jako další motto, je vidět způsob pojmání času a jevů, s nimiž se jedinec setkává na své cestě. Co je *světlo* v této básni, co je *večer*, co je *Jitřní Záře*? *Světlo* by zde mohlo fungovat jako zastupný symbol pro pojmy jako je pravda, víra, že něco je skutečné, že je to tak, jak se to jeví ve své bezprostřednosti. Je to pořádek, jenž nevzniká naráz, ale

postupně se ustavuje. *Večer* možno zde chápat jako život člověka, který spěje k nějakému cíli, lidskou mysl nebo touhu duše, jež se za něčím ubírá a je si vědoma cíle. Cílem je vnitřní prozření, pochopení světového řádu, zření pravdy, jak se sama ukazuje. Je to ta *hodina, jež nazývat se bude Jitřní Zář*. Vidění počátku nového, společně s novým světlem přicházejícího pocitu, který je zároveň světlem a zároveň odkrýváán pomocí světla v určitý okamžik zrodu.

SEN¹⁶⁶

Příběhy a události z dětství často iniciují autorovy sny, představy. Sen je zde základním principem propojujícím prostor i čas podle svého vlastního řádu, ve sny mají svoji vlastní logiku, svůj řád, ve snu se ničemu nepodivujeme, sen je častou jedinou cestou k pochopení neproniknutelných tajemství.

Sen je prostředkem poznání opravdové skutečnosti, je cestou ke skrytostem duše člověka, je prorockou vizí:

„Ale tento sen má právě tolik nároků na život jako kterákoli jiná bytost v bolestech zrozená, a poněvadž jsem na něm poznal svou vlastní podobu, nezapřel jsem ani před ním jeho původ a v době, kdy mně bylo nejhůře a kdy jsem, ne-li zaslouhoval, tedy aspoň potřeboval mnohem veselejšího společníka, chodil a rozmlouval jsem s tímto snem, a on mne jednou, na té silnici, na té silnici, která vede od Jinošova k Velké Bíteši, zastavil, tak, že byl obrácen k severozápadu, a řekl mi: Kdybych byl jenom tvým snem, byl bych, věru, smutným společníkem; jsem však i tvým Prorokem.“

Obrazy, s nimiž se v textech setkáváme, jsou jakýmsi zhmotněním momentálního psychického stavu vypravěče, ten se odráží ve snu nebo jen v představě, ve vidění. Obrazy jsou morbidní, plné strachu a nejistoty. Vypravěč je tím, kdo vidí oba světy – život i smrt, skutečnost a sen, neboť, jak on sám tvrdí,

166Pro srovnání si uveďme, co o Březinově a Demlově snu soudí Jaroslav Med: „Pro symbolisty měl sen a snění prvořadou úlohu. Sny měly neobyčejnou důležitost i pro Jakuba Demla, zvláště v jeho tvůrčích počátcích. (Důraz kladený na sen a snění nalézal podporu i v soudobé filozofické atmosféře, zejména díky filozofii Arthura Schopenhauera, která svým iluzionismem nepopíratelně ovlivňovala českou symbolistně dekadentní tvorbu, včetně tvorby Březinovy; také Deml uvozuje svůj Tanec smrti mottem ze Schopenhauera, v němž se říká, že sny jsou „velkou ochranou, bez níž člověk hyne“.) V Březinově tvorbě vládne skoro stálá diskrepance mezi lehkostí snu a tíhou pozemského údělu; snění je bezmála jediným přístupem ke skutečnosti, jímž se tato diskrepance ruší. Vždy však má Březinův sen svou logiku (jeho Vladaři snů se pohybují ve světě smysluplných principů) a opodstatněnost, zakotvenou v symbolistické noetice, která vycházela z premisy, že vše má smysl, ten je ovšem skryt pod povrchem věcí a jevů. Demlův sen má zcela jiný charakter, je to „sen romantiků, konkrétní a iracionální: výraz alogičnosti života, nemožnosti srovnat jeho zkušenost do kategorií myslí“ (Jindřich Chaloupecký). Nemůže vyjevovat smysl skrytého, tak jak o to usilovali symbolisté, protože často sám postrádá smysl, tak jako život člověka, jemuž se mnohé z toho, co prožívá, může vyjevit jako nelogická libovůle a absurdita. Pravda snu má u Demla blízko k pravdě života, v jehož hlubinách je promíseno zoufalství s radostí v zcela nepochopitelných poměrech. Spojitost mezi životem a snem naznačil Deml sám: „Sen je často jediným věrohodným svědkem nitra našeho, neb když člověk bdí, sám mnohdy se brání pravdě.““ (Med 2004, s. 56–57)

„nejdou dva světy, ale pouze jeden“. Tento výrok zdá se být naprosto klíčovou větou, neboť právě zde prozrazuje Deml svůj způsob chápání významu snu a jeho nenahraditelnosti. A další citáty potvrzující předešlý:

„...připomínaje toliko, že v podstatě není rozdíl mezi našimi sny a mezi naším životem, protože v nás samých není té přehradu jako mezi člověkem a člověkem.“

„Vzpomínaje na něj, velmi dobře chápu, kterak život snu, jaký žil např. Josef Egypťský nebo Pěstoun Páně, může být současně viděním velmi reálným a praktickým, a kdož ví, není-li jím jedině?“

„Jako v podstatě neliší se skutečnost a sen, ba ve snu mnohem více pravdy je než ve ‚skutečnosti‘, zrovna tak není rozdíl mezi mocí duchovní a světskou, neboť kterákoli moc je potud mocí, pokud je duchovní.“

SHRNUTÍ

Pokusili jsme se blíže podívat na dvě raná díla Jakuba Demla – *Tanec smrti* a *Hrad smrti*, která bývají považována za podivuhodná a šokující ve své době a badatelé je přiřazují velmi často k expresionistické poetice. Rozhodli jsme se, přestože díla byla publikována samostatně ve dvou svazcích, pohlížet na ně aspoň v části našeho výkladu jako na dílo jedno, jako na jeden text. Domníváme se, že nás k tomu opravňuje nejen fakt, že sám Deml měl původně v úmyslu vydávat *Hrad smrti* společně s jinými menšími texty, které byli později zařazeny do souboru *Tance smrti*, v jedné knížce, ale především jejich textová charakteristika. Identifikujeme u nich jednotný fikční svět podávaný vypravěčem s podobnými znaky, nacházíme v nich vysokou míru autobiografičnosti, velmi příbuzný je způsob kompoziční výstavby a naladění textů.

Všechny zkoumané texty – nebo vlastně onen abstraktní text jeden – vykazují všechny hlavní znaky moderní prózy. Dochází v nich k zvýznamnění role čtenáře, nebo obecněji recipienta textu, jsou na něj kladeny poměrně vysoké nároky, je nucen se orientovat v textu, kde je porušována chronologie a logický, rozumový řád věcí, dochází nenadálým a nevysvětlovaným a nemotivovaným zvrátům v ději i v úvahách vypravěče, je dokonce slovně útočeno na čtenáře. Sen a realita se prostupují, aniž by bylo možno je jednoznačně identifikovat, čtenář je opakovaně znejistován, k čemuž přispívá i vypravěč, který je osobní, tedy není vševědoucí, není důvěryhodný.

Z hlediska tematického či myšlenkového se také pohybujeme v oblasti prózy, která je moderní. Hlavním tématem je tu člověk ve svém obnaženém bytí, člověk na cestě životem, hledající a bloudící. Nahlížíme na svět optikou jednajícího subjektu, spolu s ním potkáváme situace a postavy, které nejsou nijak vysvětlovány. Není ani nijak vysvětlován svět. Ale celkové naladění textů je varovné, o tomto naladění, pochybách, znejistění a strachu jsme mluvili už v souvislosti s expresionismem. Boří se víra v možnost racionálního uchopení světa.

„Nejde o osud básníka, jde o osud světa. Vylučuje-li tento svět všecko, co vytváří básníkovu zkušenost, není v tom světě nějaká podstatná nedostatečnost? Může svět vůbec s touto neúplností trvale existovat? Jsou polohy, kde je těžko

rozeznávat mezi poezií a nábožností; oboje vylučuje pouze racionální, užitkový, účelový vztah k světu, pro oboje je ve světě či za světem něco živého a tvořivého. V dnešní společnosti se stalo náboženství soukromou věcí; jindy bývalo jejím pojídlem, společným vědomím o světě a životě, základem duchovního i hmotného společenství. Neštěstí moderního světa je hloub, než se mohou domnívat lidé rozumu – politikové, ekonomové, technické. Neštěstí je právě v tomto rozumu. Básník se opírá o svou iracionální či spíše transracionální zkušenost a ví, že ať je spásná či zkázonosná či oboje, je nepominutelná. Je-li básník vylučován z této společnosti, je z ní vylučována tato zkušenost a s ní sám princip společenské soudržnosti. Život mezi lidmi ztrácí cenu. **Pocit, že za oslnivým rozvojem moderní evropské civilizace je skryt její beznadějný úpadek, proniká téměř celou moderní poezií od samého jejího počátku.**“ (Chalupecký, s. 130)

ZÁVĚR

V době, o níž mluvíme v naší práci, jsou všechny umělecké druhy poznamenány změnami, které přináší modernistický a avantgardní způsob uvažování; tyto změny se projevují v oblasti filmu, divadla, hudby, malířství i literatury. K dosažení nových, jiných cílů se hledají nové, jiné cesty; nové směry přinášejí nově vynalezené vyjadřovací prostředky, bourají se tabu, hroubí se starý svět se svými danostmi, člověk se učí vidět a vnímat jinak. Také české prostředí je poznamenáno tímto významným kulturním pohybem.

Zkoumali jsme v předkládané práci cíle, které si expresionismus klade, a prostředky, jimiž těchto cílů dosahuje. Nejprve jsme postupně ohledávali pole všech druhů umění. Viděli jsme, že expresionistická epizoda v jednom každém z nich přináší minimálně nepřehlédnutelný moment, někdy až zlom v jejich vývoji, ukázali jsme si, že návraty k expresionismu a jeho aktualizace, i kdyby jen v rovině formální, jsou v průběhu celého 20. století častým jevem.

S ohledem na zaměření předkládané práce jsme zvýšený zájem věnovali zejména zásadním proměnám v oblasti poetiky literárního díla. Pozorovali jsme nejprve teoreticky a všeobecně v rámci výkladu o moderně a o moderní literatuře, jak se změny v myšlení a chápání věcí projevují formálně i tematicky v literárním textu, konkrétně, jak se proměňují jednotlivé literárně teoretické kategorie a jejich chápání.

Prozaické texty, které jsme si vybrali k bližšímu zkoumání, totiž *Lelio* Josefa Čapka a *Hrad smrti a Tanec smrti* Jakuba Demla, chceme vidět jako možné reprezentanty expresionismu v české literatuře. Mapujeme jejich dosavadní ohlas v českém písemnictví a jejich hodnocení odbornou literaturou.

V případě Josefa Čapka a *Lelia* bylo potřeba vyrovnat se s množstvím různorodých sekundárních textů. Naším cílem bylo předvést, kolik možných způsobů interpretace jedno dílo nabízí. Stěžejní pro nás bylo ukázat, jak se badatelé vyrovnávají s ohledáváním vztahů *Lelia* k expresionismu, potažmo k jiným soudobým a pro dílo či autora aktuálním modernistickým směrům, popřípadě také k druhé oblasti tvůrčí činnosti Josefa Čapka, k výtvarnému umění.

Rovněž o Jakubu Demlovi a jeho díle bylo napsáno mnoho. Typově jde ale více o práce biografického rázu nebo studie povšechné a shrnující, o skutečný literárně teoretický rozbor *Tance smrti* a *Hradu smrti*, který by zároveň vstřebával i zkušenost ostatního Demlova díla, se – tak jako v případě Čapkova *Lelia* – opřít nemůžeme. Přímo tématem vztahu *Hradu smrti* a expresionistické poetiky se zabývá pouze krátká stať Miroslava Chocholatého *K poetice Demlova Hradu smrti*. Pokusili jsme se o vlastní literárně teoretickou charakteristiku dvou Demlových děl s přihlédnutím k sekundárním zdrojům a k vymezení expresionistické literatury, jak ho předvádíme v úvodní kapitole.

Díla obou sledovaných autorů i autoři sami byli ve své době velmi ojedinělými, a tudíž povětšinou nepochopenými zjevy (a zůstávají jimi často v podstatě

do dnes). V obou případech zjišťujeme, že jednoznačné přiřazení k určitému směru se těmto dílům i autorům přičítá. *Lelio* i Demlovy texty vykazují veškeré charakteristiky moderní prózy tak, jak jsme je přiblížili na začátku práce. Právem bývají považovány za předznamenání různých směrových či myšlenkových tendencí, které se v literárním a uměleckém vývoji naplno projeví a uplatní až časem. Konkrétně tito autoři svými tvárnými postupy i použitou motivikou inspirovali nebo iniciovali např. surrealismus nebo existenciální proud v české literatuře. Díla, na která jsme soustředili svoji pozornost, vykračovala na svou dobu snad až příliš z dobové konvence, zůstávají však trvale inspirativní hodnotou.

Literární, či obecněji umělecké, postupy, které se ustavily na počátku 20. století, byly tehdy vnímány většinou částí publika jako podivné, exkluzivní, nezvyklé, což způsobovalo mnohdy problematické přijetí, případně úplné odmítnutí děl, která s nimi pracovala. Tyto inovace staly se dnes zcela běžnými, jsou zavedené a ustálené, pracuje se s nimi volně a svobodně se k nim sahá jako k již ozkoušenému repertoáru možností a forem uměleckého vyjádření. Expresionismus svými výboji a experimenty zasáhl nepřehlédnutelně do vývoje moderního a avantgardního dění v západní kultuře.

KLÍČOVÁ SLOVA

expresionismus

moderna

avantgarda

moderní próza

Josef Čapek

Jakub Deml

RESUMÉ

Práce *Podněty a podoby expresionismu* se dělí na dvě hlavní části. První část přináší pokus o vymezení pojmu expresionismus v souvislostech moderny a avantgardy, dále následuje všeobecný informativní přehled o umění expresionismu, jak se projevil v uměleckých druzích v celoevropském kontextu vždy s přihlédnutím k dění na domácí české umělecké scéně. V této partii textu je důraz kladen na popis nových vyjadřovacích prostředků, které expresionismus jako jeden z nově nastupujících moderních, popř. avantgardních, směrů přináší. Na konec této obecné kapitoly jsou zahrnuty také základní informace o expresionismu v českém literárním kontextu, které mají funkci úvodních poznámek k autorským kapitolám. První část jako celek je teoretickým a informačně orientačním východiskem pro části následující.

Druhá část práce zahrnuje dvě kapitoly, které jsou věnované vybraným literárním textům českých autorů, dávaným do souvislosti s expresionismem. Jde o pokus představit vybraná díla české literatury jako různé typy či reprezentanty projevu expresionismu v prozaickém textu. Kapitola o *Leliově* Josefa Čapka přináší v souhrnu přehled vědeckých reflexí zkoumaného textu, porovnává různé přístupy badatelů k problému jeho směrové příslušnosti. Kapitola věnovaná knihám *Tanec smrti* a *Hrad smrti* Jakuba Demla se pokouší o literárně teoretickou charakteristiku těchto textů a hledá styčné body jejich poetiky s poetikou expresionistickou.

Z práce plyne závěr, že u všech zkoumaných textů je možno dohledat ozvuky expresionistické poetiky, ale zároveň nelze tvrdit, že by jejich autoři přijali tvůrčí východiska expresionismu bezvýhradně za svá. S jistotou se ukázalo, že všechny zkoumané texty vykazují jednoznačné charakteristiky moderní prózy.

SUMMARY

The thesis starts with an attempt at defining the notion of “expressionism” in the context of modernism and avant-garde, followed by a general outline of the expressionist art, as it manifested itself in different art forms, both in the wider European context and in the special case of the Czech art scene. Here the stress is laid on the characterisation of new means of expression that Expressionism as a new and arising modern or avant-garde art movement brings out. At the end of the first part basic facts about Expressionism in the Czech literature are given, which also serve as introductory notes for the subsequent chapters dealing with particular writers. First part thus constitutes a theoretical basis and guidelines for the themes of the second part.

The two chapters of the second part deal with Czech writers Josef Čapek and Jakub Deml and their pieces usually associated with (unlike the rest of their works) Expressionism; it is an attempt to present the selected literary texts as types or representatives of how expressionism manifested itself in the Czech prose.

The chapter Josef Čapek’s *Lelio* is a synopsis of scholarly reflections on *Lelio*; various approaches to determine which movement the text belongs or could belong to are presented and compared.

Of Jakub Deml’s writings, *Hrad smrti* and *Tanec smrti* are discussed; a characterisation in terms of literary theory is made and connections with Expressionism are traced (and not necessarily found).

Finally, it can be concluded that all the selected pieces show some influence of Expressionism and that all the typical signs of modern prose writing are quite easily observable. It cannot be claimed, however, that the writers in question fully accepted expressionistic viewpoints as their own.

POUŽITÁ LITERATURA

PRIMÁRNÍ PRAMENY

ČAPEK, Josef. *Lelio. Pro delfína. Stín kapradiny. Kulhavý poutník*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2005. Edice Česká knižnice.

DEML, Jakub. *Hrad smrti*. Brno: Jota&Arca Jimfa a Praha: Paseka, 1992.

DEML, Jakub. *Tanec smrti*. 3. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1970.

Držice v drzých držkách cigarety. Malá antologie poezie německého expresionismu. Malý, Radek (ed.). Praha: BBart, 2007.

SEKUNDÁRNÍ ZDROJE

Slovníky, dějiny, katalogy, sborníky

!Křičte ústa! (Předpoklady expresionismu). Rakušanová, Marie et al. (ed.) 1. vyd. Praha: Academia, 2007.

BERNARD, Jan – FRÝDLOVÁ, Pavla. *Malý labyrint filmu*. Praha: Albatros, 1988.

BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999. Překlad Milan Lukeš.

BROŽ, Jaroslav – FRÍDA, Myrtil. *666 profilů zahraničních režisérů*. Praha: Československý filmový ústav, 1977.

BURIÁNEK, František. *Česká literatura první poloviny XX. století*. Praha: Československý spisovatel, 1981.

Dějiny české literatury IV. Literatura od konce 19. století do roku 1945. Praha: Victoria Publishing, 1995.

Expresionismus a české umění: 1905–1927. Pomajzlová, Alena, Mikulejská, Dana, Boublíková, Juliana (eds.). Praha: Národní galerie, 1994.

Hledání expresionistických poetik. Bauer, Michal (ed.). České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, 2006.

KARPATSKÝ, Dušan. *Labyrint literatury*. Praha: Albatros, 2008.

LEDERBUCHOVÁ, Ladislava. *Průvodce literárním dílem. Výkladový slovník základních pojmů literární teorie*. Jinočany: Nakladatelství HaH, 2002.

LEHÁR, Jan – STICH, Alexandr – JANÁČKOVÁ, Jaroslava – HOLÝ, Jiří. *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000. Edice Česká historie, sv. 4.

Lexikon české literatury. Praha: Academia,?????

Lexikon teorie literatury a kultury. Nunning, Ansgar (ed.). Brno: Host, 2006.

MENCLOVÁ, Věra – SVOZIL, Bohumil – VANĚK, Václav et al. *Slovník českých spisovatelů*. Praha: Libri, 2000.

NOVÁK, Arne – NOVÁK, Jan Václav. *Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob po naše dny*. 4. vyd. Brno: Atlantis, 1995.

SADOUL, Georges. *Dějiny světového filmu. Od Lumiéra až do současné doby*. Praha: Orbis, 1963.

VLAŠÍN, Štěpán et al. *Slovník literární teorie*. 2., dopl. vyd. Praha: Academia, 1984.

VLAŠÍN, Štěpán et al. *Slovník literárních směrů a skupin*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1977.

Články a monografie

ANDRÁŠ, Eduard. *Expresionismus*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenského fondu výtvarných umení, 1968.

Avantgarda známá i neznámá. Sv. 1. Od proletářského umění k poetismu. Vlašín, Štěpán (ed.). Praha: Svoboda, 1971.

Avantgarda známá i neznámá. Sv. 2. Vrchol a krize poetismu 1925–1928. Vlašín, Štěpán (ed.). Praha: Svoboda, 1972.

Avantgarda známá i neznámá. Sv. 3. Generační diskuse 1929–1931. Vlašín, Štěpán (ed.). Praha: Svoboda, 1970.

BREGANT, Michal. *Filmový expresionismus: Marné hledání*. In *Expresionismus a české umění: 1905–1927*. Pomajzlová, Alena, Mikulejská, Dana, Boublíková, Juliana (eds.). Praha: Národní galerie, 1994, s. 247–250.

ČERNÝ, Rudolf. *O prostoru Demlova díla*. Akord, roč. 6, 1939, č. 4, s. 38–41.

DE MICHELI, Mario. *Umělecké avantgardy dvacátého století*. Praha: SNKLU, 1964.

DVOŘÁK, Miloš. *Demlův Hrad smrti*. Tvar, roč. 2, 1928, s. 95–105.

Expresionismus a české umění: 1905–1927. Pomajzlová, Alena, Mikulejská, Dana, Boublíková, Juliana (eds.). Praha: Národní galerie, 1994.

FIALA, Kamil. *Knihy bratří Čapků*. Moderní revue, roč. 24, sv. 32, č. 4, 1917–1918, s. 187–190.

FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ, Ingeborg. *Expresionismus. Několik kapitol o německém, rakouském a pražském německém literárním expresionismu*. Olomouc: Votobia, 2000.

GOSZCZYNSKA, Joanna. *Expresionismus v české literatuře na začátku 20. století*. Česká literatura, roč. 52, 2004, č. 1, s. 82–89. Přeložila Marie Havránková.

GOSZCZYNSKA, Joanna. *Spor o expresionismus*. In *Hledání expresionistických poetik*. Bauer, Michal (ed.). České Budějovice: Jihočeská universita v Českých Budějovicích, 2006, s. 23–31.

GÖTZ, František. *Anarchie v nejmladší české poezii*. Brno: Stanislav Kočí, 1922.

GÖTZ, František. *Ich-drama u Strindberga a expresionistů*. Divadlo, roč. 18, 1967, č. 4 (duben), s. 34–39.

GÖTZ, František. *Literární kubismus český*. In *Anarchie v nejmladší české poezii*. Brno: Stanislav Kočí, 1922.

GÖTZ, František. *Literatura mezi dvěma válkami*. Praha: Československý spisovatel, 1984.

GÖTZ, František. *Několik pohledů na expresionismus v dramatech světovém i českém*. Divadlo, 1958, č. 4, s. 333–346.

- GREBENÍČKOVÁ, Růžena. *Český expresionismus a vedení dramatického dialogu*. Orientace, roč. 4, 1969, č. 1, s. 65–71.
- GREBENÍČKOVÁ, Růžena. *Expresionismus jako hnutí a směr*. In *Expresionismus a české umění: 1905–1927*. Pomajzlová, Alena, Mikulejská, Dana, Boublíková, Juliana (eds.). Praha: Národní galerie, 1994, s. 15–24.
- HAMAN, Aleš. *Čapkové a expresionismus*. In Bauer, Michal (ed.). *Hledání expresionistických poetik*. České Budějovice: Jihočeská universita v Českých Budějovicích, 2006, s. 167–174.
- HOLÝ, Jiří. *Josef Čapek, avantgarda a kontexty expresionismu*. In *Hledání expresionistických poetik*. Bauer, Michal (ed.). České Budějovice: Jihočeská universita v Českých Budějovicích, 2006, s. 175–182.
- HULANOVÁ, Eva. *K přijetí německého literárního expresionismu v české kultuře desátých a dvacátých let 20. století*. In *Hledání expresionistických poetik*. Bauer, Michal (ed.). České Budějovice: Jihočeská universita v Českých Budějovicích, 2006, s. 61–72.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *Expresionisté. Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, Podivný Hašek*. Praha: Torst, 1992.
- CHOCHOLATÝ, Miroslav. *K poetice Demlova Hradu smrti*. In *Hledání expresionistických poetik*. Bauer, Michal (ed.). České Budějovice: Jihočeská universita v Českých Budějovicích, 2006, s. 255–263.
- JANOUSEK, Pavel. *Expresionistická groteska*. In *Hledání expresionistických poetik*. Bauer, Michal (ed.). České Budějovice: Jihočeská universita v Českých Budějovicích, 2006, s. 141–149.
- KOSKOVÁ, Helena. *Skandinávské kořeny expresionismu*. In *Hledání expresionistických poetik*. Bauer, Michal (ed.). České Budějovice: Jihočeská universita v Českých Budějovicích, 2006, s. 49–59.
- KOŽMÍN, Zdeněk. *Zvětšeniny ze stylu bratří Čapků*. Brno: Blok, 1989, s. 26–31.
- KUČEROVÁ, Hana. *Próza slovenského expresionismu v prvních letech poválečných*. Česká literatura, roč. 16, 1968, č. 5, s. 514–533.
- KUČEROVÁ, Hana. *Renesance expresionismu*. Česká literatura, roč. 18, 1970, č. 5/6, s. 475–481.
- KUNDERA, Ludvík. *Expresionismus*. In *Haló, je tady víchr – víchřice!* Praha: Československý spisovatel, 1969.
- KUNDERA, Ludvík. *Hyperbolik*. In comte de Lautréamont. *Zpěvy Maldororovy*. Praha: Odeon, 1967.
- KUNDERA, Ludvík. *Panoráma expresionismu*. Světová literatura, č. 4, 5, 6, roč. 35, 1990, roč. 36, č. 1, 2, 3, 1991, s.???
- KUNDERA, Ludvík. *Poezie německého expresionismu*. Světová literatura, roč. 8, 1963, 4. 2, s. 152–155.
- LAMAČ, Miroslav. *Osma a Skupina výtvarných umělců 1907–1917*. Praha: Odeon, 1988.
- MAREŠ, Petr. *Komentář*. In *Lelio. Pro delfína. Stín kapradiny. Kulhavý poutník*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2005. Edice Česká knižnice, s. 333–348.

- MAREŠ, Petr. *Styl, text, smysl. O slovesném díle Josefa Čapka*. Praha: Univerzita Karlova, 1989.
- MED, Jaroslav. *Česká literatura a německý expresionismus*. Česká literatura, roč. 53, 2005, č. 5, s. 688–693.
- MED, Jaroslav. *Jakub Deml – „Velký z popudlivého plemene básníků...“*. In *Spisovatelé ve stínu. Studie o české literatuře*. 2., rozšířené vyd. Praha: Portál, 2004, s. 53–67.
- MÍČKO, Miroslav. *Expresionismus*. 1. vyd. Praha: Obelisk, 1969. Edice -ismy, sv. 4.
- NEUMANN, Stanislav Kostka. *Dvě knihy skutečně nové*. Červen 1, 1918–1919, č. 1, s. 11–13, č. 2, s. 23–27 nebo *Stati a projevy V. 1918–1921*. Praha: Odeon, 1971, s. 13–21.
- NEZVAL, Vítězslav. *Josef Čapek*. Praha. František Borový, 1937. nebo *Dílo XXV. Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931–1941*. Praha: Československý spisovatel, 1974, s. 236–263.
- OLIČ, Jiří. *Čtení o Jakubu Demlovi*. Olomouc: Votobia, 1993.
- OPELÍK, Jiří. *Josef Čapek*. Praha: Melantrich, 1980.
- PADRTA, Jiří. *Osma a Skupina výtvarných umělců 1907–1917: Teorie, kritika, polemika*. Praha: Odeon, 1992.
- PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté. Existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Praha: Torst, 2004.
- PAPOUŠEK, Vladimír. *Gravitace avantgard. Imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století*. Praha: Akropolis, 2007.
- PODIVÍNSKÝ, Martin. *Nástin expresionismu v české poezii*. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, sv. 9, sv. 1, 1993, s. 19–25.
- POLÁN, Bohumil. *Prózy bratři Čapků*. Nové Čechy 1, 1918, s. 189–190.
- PTÁČKOVÁ, Věra. *Počátky české expresionistické scénografie*. In *Expresionismus a české umění: 1905–1927*. Pomajzlová, Alena, Mikulejská, Dana, Boublíková, Juliana (eds.). Praha: Národní galerie, 1994, s. 239–240.
- RUTTE, Miroslav. *Bratři Čapkové*. In *Nový svět. Studie o nové české literatuře 1917–1919*. Praha: Aventinum, 1919, s. 142–159.
- SEZIMA, Karel. *Masky a modely. Studie o domácí próze soudobé*. Praha: Josef R. Vilímek, 1930.
- SEZIMA, Karel. *Z nové tvorby románové VII*. Lumír 57, 1930–1931, č. 4, s. 193–201.
- SLAVÍK, Jaroslav – OPELÍK, Jiří. *Josef Čapek*. Praha: Torst, 1996.
- ŠALDA, František Xaver. *Kapitoly literárněkritické 5. Karel a Josef Čapkové*. Kmen 1, 1917–1918, č. 42, s. 1–4, č. 52, s. 1–3 nebo *Kritické projevy 10*. Praha: Československý spisovatel, 1957, s. 135–147.
- TEIGE, Karel. *Isidore Ducasse comte de Lautréamont*. In *Maldoror. Výbor ze zpěvů Maldororových*. Praha: Odeon, 1929, s. 91–122 nebo *Výbor z díla I. Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let*. Brabec, Jiří, Effenberger, Vratislav (eds.). Praha: Československý spisovatel, 1966. Výbor z díla, sv. 1, s. 405–434.
- TEIGE, Karel. *Stavba a báseň. Umění dnes a zítra. Výbor statí z let 1919–1927*. Praha: Vaněk a Votava, 1927.

- TRÁVNÍČEK, Jiří. O *literatuře poslední možnosti*. Tvar, roč. 4, 1993, č. 19, s. 10.
- Viktor Dyk. St. K. Neumann. Bratři Čapkové. *Korespondence z let 1905–1918*. Jarošová, Stanislava, Blahynka, Milan, Všeticka, František (eds.). Praha: Nakladatelství ČSAV, 1962.
- VÍZDALOVÁ, Ivana. *Expresionismus a jeho projevy v české literatuře do konce první světové války*. Česká literatura, roč. 36, 1988, č. 4, s. 340–350.
- VÍZDALOVÁ, Ivana. *Počátky expresionismu*. In *Česká literatura na předělu století. 2.*, upr. vyd. Praha: Nakladatelství HaH, 2001, s. 267–275.
- VLAŠÍN, Štěpán. *Expresionismus a poetismus*. Česká literatura, roč. 16, 1968, č. 3, s. 323–329.
- VLAŠÍN, Štěpán. *Expresionismus se představuje*. Rudé právo, roč. 50, 1970, č. 32 (7. 2.) s. 4.
- WOLF, Norbert. *Metafyzický německý biftek*. In *Expresionismus*. Praha: Nakladatelství Sloart, 2005, s. 6–25.
- ZEJDA, Radovan. *Ediční poznámka*. In Deml, Jakub. *Hrad smrti*. Brno: Jota&Arca Jimfa a Praha: Paseka, 1992, s. 87/8–92.
- ZENKL, Luděk. *ABC hudební nauky*. 6. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1991.