

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KOMPARATISTIKA
(ÚSTAV ČESKÉ LITERATURY A LITERÁRNÍ VĚDY)

DIPLOMOVÁ PRÁCE

TOMÁŠ VUČKA

**Karel Schulz mezi barokem a avantgardou. Proměny uměleckého výrazu
Karla Schulze v kontextu poetismu a katolické literatury.**

**(Karel Schulz between Baroque and Avant-garde. Metamorphoses of the Artistic
Expression of Karel Schulz in the Context of Poetism and Catholic Literature)**

VEDOUCÍ PRÁCE

Prof. PhDr. Petr Bílek, CSc.

Akademický rok

2009/2010

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci *Karel Schulz mezi barokem a avantgardou. Proměny uměleckého výrazu Karla Schulze v kontextu poetismu a katolické literatury* vypracoval samostatně a že jsem uvedl všechny použité prameny a literaturu.

Tomáš Vučka

Tomáš Vučka

**Karel Schulz mezi barokem a avantgardou. Proměny uměleckého výrazu Karla Schulze
v kontextu poetismu a katolické literatury.**

Poděkování

Rád bych poděkoval vedoucímu mé diplomové práce panu Prof. PhDr. Petru Bílkovi, CSc. za všestrannou pomoc a podporu, s níž trpělivě doprovázel zrod této práce až do její finální podoby.

OBSAH:

1. Úvod	1
2. Estetika Karla Schulze	5
2.1. Prameny estetiky a poetiky Karla Schulze	5
2.2. Devětsil	8
2.3. Dekadence	10
2.4. Rozchod	15
3. Krása a ohyzdnost	20
3.1. Koncepce	20
3.2. Krása hmotná i nehmotná	28
3.3. Krása bolesti	35
3.4. Bolest krásy	38
3.5. Krása ohyzdnosti	41
3.6. Krása prostoru	42
3.7. Krása filmová	47
4. Všední a exotické	53
4.1. Obraz všednosti	53
4.2. Obraz hospody a krajiny	54
5. Život a smrt	61
5.1. Smrt a poetismus	61
5.2. Smrt v textech pokonverzních	70
5.3. Smrt jako plnost	73
5.4. Smrt jako vzepření slova	77
6. Revoluce a víra	79
6.1. Východiska	79
6.2. Člověk obrazem revoluce	83
6.3. Člověk obrazem utrpení	88
6.4. Člověk obrazem Božím	91

7. Dodatek: zmnožování obrazů jako fenomén Schulzovy stylistiky	98
8. Závěr	106
9. Resumé	108
10. Literatura	109
10.1. Primární literatura	109
10.2. Sekundární literatura	111

1. ÚVOD

Literární historie diferencuje dílo Karla Schulze (1899 – 1943) do dvou - a někdy i tří - tvůrčích období: Aloys Skoumal na začátku svého článku o Schulzovi z 5. ledna 1944 konstatuje: „Literární tvorba Karla Schulze (...) se rozpadá ve dvě části. První období někdy od r. 1920 až do roku 1928 je doba literárních začátků, určených dobovými hesly, k nimž se Schulz hlásil názorově i umělecky.“¹ Dodejme, že stylistické i námětové proměny Schulzových textů provází skutečně jako jejich paradigma i proměny myšlení, či chceme-li, proměny ideologické. Vedle sebe stojí tři umělecké i životní etapy Schulze: Schulz proletář, beroucí na sebe roli mluvčího dělnické třídy prostřednictvím svého prvního románu *Teghmaierovy železárny* (1922); Schulz – avantgardní umělec, člen Devětsilu, hlásící se k programu poetismu lyrickými prózami *Sever Jih Západ Východ* (1923) a *Dáma u vodotrysku* (1926). Zcela v devětsilovském i poetistickém duchu nacházíme v prvním z těchto textů také ideu revoluční proměny společnosti (explicitně v povídce *Sever Jih Západ Východ*, uzavírající stejnojmenný soubor), avšak toto téma není jeho základním motivem, a v *Dámě u vodotrysku* již ideologický patos nenalezneme. Po dlouhém uměleckém odmlčení provázeném katolickou konverzí na přelomu 20. a 30. let se poté objevuje Schulz jako katolický autor,² který svůj umělecký i životní přerod završuje *Kamenem a bolestí* (I. díl 1942, II. díl posmrtně 1943).

Domníváme se, že toto dělení Schulzova uměleckého vyjadřování i jeho myšlení je však příliš zjednodušující a schematické. Z formálního hlediska můžeme na základě komparace jednotlivých Schulzových textů sice sledovat proměny motivů, výrazu, narativních a stylistických postupů a celkové autorské dikce, současně je však nezbytné položit si otázku, zda tyto metamorfózy od sebe významně oddělují Schulzovy jednotlivé životní i tvůrčí etapy, či zda netvoří naopak proměnnou jisté konstanty, která byla v Schulzově myšlení, estetice, spiritualitě i uměleckém výrazu přítomna vždy, berouce však na sebe v různých momentech různé podoby. A právě na hledání a sledování této hypotetické konstanty se zaměříme na následujících stránkách naší práce. Vycházet při tom budeme nikoli z členění Schulzovy tvorby do dvou či tří vzájemně oddělených nebo protikladných tvůrčích etap, ale naopak

¹ Aloys Skoumal: „Cesta Karla Schulze k Michelangelovi. O autorovi románu *Kámen a bolest*.“ In: *Svět*, 5. 1. 1944.

² Nebudeme se zde pokoušet vytvořit definici české meziválečné katolické literatury nebo pojmu „katolický autor“. Schulz koncem třicátých let přijal římskokatolickou konfesi; o tom, že nešlo o formální přesvědčení, ale naopak o konverzi hluboce citově i intelektuálně prožívanou a reflektovanou, o zásadní životní zlom, svědčí Schulzovy deníkové zápisky i autobiografické poznámky v textech z jeho pokonverzní tvorby. Příklonem k hagiografiím, volbou témat, motivů i postupnou proměnou dikce naplňuje Schulz obraz katolické literatury či „katolického psaní“ v české meziválečné literatuře.

z jednotného čtení jeho díla: na místo rozporů a difference se budeme soustředit na ty roviny jeho estetiky, stylistiky, formální i obsahové výstavby textu, jež tvoří základ jeho literární tvorby a jejichž studium by umožnilo pohlédnout na Schulzovo literární dílo jako na celek, v jehož rámci lze analyzovat a pojmenovat povahu a funkci klíčových rysů jeho tvorby. Nebudeme se však držet pouze knižně publikovaných textů, ale přihlédneme rovněž k jeho práci žurnalistické, právě tak jako nevynecháme Schulzovy deníkové zápisky, korespondenci i textové materiály, jež nebyly publikovány (a k publikování ani nebyly určeny). Studium tohoto druhu textů nám bylo umožněno v rodinném archivu Schulzovou dcerou, paní Jiřinou Topolovou, jejíž postřehy a vzpomínky pomohly v mnoha ohledech zrodu této práce. Je třeba však dodat, že k Schulzově žurnalistické a kritické tvorbě – podobně jako k uměleckým textům publikovaným časopisecky – přihlédneme jako k doplňujícím materiálům: nebudeme se pokoušet o seřídění a analýzu Schulzovy novinářské tvorby, neboť tato rovina jeho práce netvoří textovou základnu pro naše téma, a navíc svým rozsahem směřuje k jiné, specifické studii. Základní textový korpus, jenž tvoří páteř naší práce, představují primární literární texty, romány a soubory povídek, jež se dočkaly publikování. Je však také třeba dodat, že ke klíčovému Schulzovu dílu, románu *Kámen a bolest*, přihlédneme jen okrajově (z hlediska jeho stylistické výstavby), a to především proto, že svým rozsahem by si vyžádal systematickou analýzu, jež by mohla být samostatnou prací, a dále nezbytné prozkoumání rukopisných verzí, pokud bychom chtěli přesně rekonstruovat genezi a proměnu tohoto románového cyklu.

Při studiu Schulzovy tvorby bychom se rádi vyvarovali schematického chronologického postupu: proto raději volíme metodu výběru a vzájemné komparace základních motivických, tématických, estetických a stylistických pilířů Schulzovy literární práce, abychom prostřednictvím jejich srovnání načrtli jak kontury proměn, jimiž procházely, tak také se pokusili z nich vytvořit úplnější obraz Schulzovy tvorby. K této metodě nás vede především skutečnost, že v průběhu Schulzovy literární práce se řada obrazů, motivů, témat i stylistických či narativních postupů v různých variantách a podobách opakuje a vrací. Je překvapivé, jak mnoho estetických rysů, jež bývají spojovány se Schulzovou pokonverzní tvorbou, nacházíme i v textech z první poloviny 20. let, kdy se hlásil k rodícímu se poetismu a proletářské ideologii a estetice. Akcentováním chronologického postupu bychom sice zachovali logickou posloupnost z hlediska časového, ale nutně bychom ze svého zorného pole ztratili zajímavé paralely a analogie, jež se před námi vynořují, podíváme-li se na Schulzovu literární tvorbu a její jednotlivé aspekty v jejich vzájemném srovnání. Konečně navzdory kauzální logice nelze uměleckou (literární) tvorbu konkrétního autora vysvětlit jen

v chronologické závislosti, v níž jeden text následuje druhý: mnohé motivy a obrazy, právě tak jako stylistické a formální postupy, vystupují na povrch, aby byly poté opuštěny a později opět v jiných tvarech vzkříšeny.

Studium Schulzovy tvorby znesnadňovaly chybějící materiály monografického charakteru, nebo často neúplné části jeho složky ve fondu Památníku národního písemnictví i rozsáhlý a dosud nesetříděný rodinný archiv, zahrnující širokou škálu textů, od rukopisů publikovaných próz přes deníkové zápisky, korespondenci až po prozaické i básnické fragmenty, náčrtky kompozic neidentifikovatelných literárních záměrů či pouhé poznámky, často na drobných útržcích a vzájemně zpřeházených papírech. Při naší práci jsme proto vycházeli především z předmluv, úvodních studií či doslovů k jednotlivým vydáním Schulzových próz, ovšem s vědomím, že tyto sekundární prameny představují spíše shrnutí známých faktů a nikoli vyčerpávající exkurz do Schulzovy poetiky a estetiky. Větší oporu poskytl až soubor schulzovských studií *Karel Schulz. Básník, prozaik a novinář* vydaný Památníkem národního písemnictví v Literárním archivu v roce 1999 k stoletému výročí autora narození. Tato publikace představuje dosud jedinou ucelenější práci, postihující širší pole Schulzovy tvorby. Zahrnuje jak analýzy jeho poetické tvorby či recepci *Kamenu a bolesti*, tak také dobrodružné romány, poskytuje souhrnnější pohled na Schulzovu novinářskou práci a seznamuje s některými nepublikovanými textovými fragmenty. Zcela však chybí práce hlouběji orientovaná na Schulzovy teoretické koncepce v první polovině 20. let, právě tak jako zpracování poezie a kratších prozaických útvarů publikovaných časopisecky, jež zůstávají veřejnosti neznámy. Zpracovány nejsou ani jeho deníkové zápisky, korespondence a řada dalších fragmentů, uložených v Památníku i rodinném archivu. Rovněž jeho tvorba pokonverzní nebyla – s výjimkou *Kamenu a bolesti* – podrobena soustavnějšímu studiu, což má zčásti své důvody i ve skutečnosti, že řada těchto textů nebyla během předlistopadového režimu zveřejněna. Je příznačné, že dosud nebyl učiněn pokus jak o soustavnější studium Schulzovy tvorby, tak ani o vytvoření edice jeho sebraných spisů. Zájmu veřejnosti se tak těší románový cyklus *Kámen a bolest*, do povědomí čtenářské obce vstoupily i kratší prózy vydané v povídkovém souboru *Blázen před zrcadlem a jiné prózy* (1966), zatímco Schulzovy poetické texty, podobně jako řada prací z pokonverzního období jeho tvorby, zůstávají stále na okraji zájmu. Výmluvným dokladem nezájmu o Schulzovu ranou tvorbu je také nezařazení jeho textů do antologie *Poetická próza*, jež vyšla v roce 2002 v edici České knižnice přičiněním Nakladatelství Lidové noviny. Dodejme, že tuto mezeru se pokoušíme vyplnit založením schulzovské edice v nakladatelství Malvern, jež by mělo během tohoto roku vydat *Sever Jih Západ Východ* a *Dámu u vodotrysku*, a v průběhu roku

následujícího také *Prsten královnin* (1941). V plánu této edice je také postupné zpracování a publikování Schulzových deníků, jeho korespondence, literárních fragmentů a postupné zpracování jeho uměleckých textů uveřejňovaných časopisecky. A drobným pokusem o doplnění studia fenoménu Schulz snad bude i tato diplomová práce.

Badatelské úsilí vedle skromných sekundárních pramenů komplikovala také absence materiálů z vnitřního fungování umělecké skupiny Devětsil, jejíž fond v PNP je prázdný. Jistá vodítka poskytly fondy Jaroslava Seiferta, Karla Teigehe či Bedřicha Václavky, ovšem k našemu tématu spíše symbolická. Řada otázek týkajících se Schulzova vstupu do Devětsilu, jeho role a pozice ve skupině i okolnosti jeho dramatického odchodu tak v mnoha ohledech zůstávají dosud nezodpovězeny či jsme odkázáni na všeobecné, avšak povrchní informace. Právě tak etapa Schulzova života, v níž dochází k jeho katolické konverzi a následnému autorskému odmlčení, zůstává stále nejasnou s mnoha bílými místy, neboť deníkové zápisky z této doby buď nejsou k dispozici a nebo nebyly dosud zpracovány. K řadě tezí, jež jsme se v této práci pokusili definovat, jsme proto dospěli nejen analýzou faktů, ale také na základě interpretací, domýšlením a kombinováním různých, často neúplných informací. Je proto zřejmé, že během dalšího studia fenoménu Schulz budou doplněny a opraveny mnohé další údaje týkající se Schulzova života i jeho literární tvorby. Tato práce proto nechce své závěry předkládat jako uzavřené teze, ale spíše jako možná inspirativní východiska k dalšímu soustavnému studiu.

2. Estetika Karla Schulze

2.1. Prameny estetiky a poetiky Karla Schulze

Pouhé konstatování skutečnosti, že mladý Karel Schulz debutoval a své první literární texty koncipoval v uměleckém prostředí, jehož estetika byla formována rodícím se poetismem, vyrůstajícím z komunistické ideové platformy, není dostatečné. Srovnáme-li estetické, formální i obsahové tendence devětsilovské poetiky, jež obhajoval ve své stati *Prosa* i sám Schulz, s jeho ranými texty, nalezneme mezi programovými prohlášeními a jednotlivými texty jak soulad, tak i zajímavé a nečekané odchylky. V prvním čísle *Pásma* v roce 1924 zaujal Schulz jednoznačné stanovisko k obsahové i formální podobě nové prózy. V proklamačním provolání *Prosa* definuje předpoklady moderní prózy jako textu, jenž žije „sensací, žurnalismem, dobrodružností, obrázkovými časopisy, exotikou, různými zprávami, reklamními prospekty, variетními atrakcemi, plakátovou stručností, detektivkami, indiánkami, sportem, kinem, vynálezy, music-hally.“³ Zdůrazňuje živost moderní prózy, vystavěnou na lyrismu a směřující k poetizaci a zkrášlení (zbásnění) všedního a banálního. Důraz je kladen na hravost a lehkost nové literární tvorby. Exotismus, jeden z pilířů koncepce Devětsilu, Schulz nechápe pouze v intencích literárního časoprostoru, tedy jako kulisu pro rozvíjení lyrického příběhu, ale jako vnitřní nastavení textu samého, respektive jako způsob jeho geneze: text prochází zvnějšněním, je zbaven jednoznačných vazeb na autora jako individualitu vypovídající o sobě.

Estetický prožitek zkrásnělé skutečnosti přestává být uzavřeným dialogem autora a elitního čtenáře, zcela se odklání od l'artpourtartistického pojetí umělecké a estetické výlučnosti, a směřuje od metafyzického, aristokratického, výlučného a individuálního ke kolektivnímu, tvarově jednoduchému, anti-ornamentálnímu a nepsychologickému. Karel Teige v této souvislosti poznamenává: „Není třeba, aby umělecký intelekt a senzibilita byly vykládány spiritisticky a kabalisticky, není třeba, aby umělec byl urážlivě deklasifikován na visionářského kretěna, jenž byl by pouhým tlumočnickem transcendentálního světa, který se jeho extaticky rozšířeným očím jeví. Není intuice a není inspirace. Čtete-li i v moderních studiích tato poněkud aristokratická a libozvučná slova, přeložte si je do prozaičtějšího výrazu: nápad.“⁴ Umělecké gesto se proměňuje v proces hravého uchopování světa, v němž metafyzika nesměřuje od hmotných evidencí k ideálním formám, ale obrací se zpět ke hmotě

³ Srov. Karel Schulz, „Prosa“. In: *Pásma*, red. Artuš Černík, František Halas, Bedřich Václavek, č. 1, roč. 1. Brno 1924, s. 4.

⁴ Srov. Karel Teige, „Nové umění proletářské“. In: *Revoluční sborník Devětsil*, ed. Karel Teige, Jaroslav Seifert. Praha, nakladatelství Večernice V. Vortel 1922 (umístěno v Centrálním depozitáři Klementina pod č. II 56862), s. 7.

samé v objevení nové krásy a nových tajemství ve všedních skutečnostech: „Antenový stožár radiotelegrafického aparátu jest krásnější než Diskobolos nebo Apolon Belvud. Či Venuše Miloská,“⁵ poznamenává Schulz. Metafyzika všednosti, zbavená individuálního a psychologického rozměru, v důsledku představuje pro Schulze koncepci, v níž je možné lyrickou formou odkrývat nové krásy prostých skutečností, a současně tak oplodňovat novým životem nezajímavé jevy a evidence. Biblické z básnění univerza prochází novou etapou, v níž ovšem principem vzkříšení světa v nové kráse není transcendentní Bůh ani imanentní logos či romantická koncepce geniálního autora, nýbrž kolektivní reflexe: vzkříšení vychází „odspodu“. Schulzův optimistický materialismus tíhne k hodnotovému povýšení skutečností, jež spíše nepovažujeme za estetické artefakty, umělecké objekty či je vnímáme mimo rámec lyrického a poetického.

Schulzovo pojetí moderní literatury, vyjádřené v drobné teoretické stati, není v rámci Devětsilu nové ani objevné, ale parafrázuje teze Teigehe, jež se v ucelené formě objevily o dva roky dříve v *Revolučním sborníku Devětsil* (1922), na němž se Schulz rovněž autorsky podílel. Srovnáme-li Schulzovy rané texty, ať již uveřejněné v *Revolučním sborníku* (jde o dva texty, povídku *Hughesův ústav*, jež rok poté vyšla v souboru *Sever Jih Západ Východ*, a lyrickou skladbu *Báseň na Zeměkouli*), v časopisech či v již zmíněném souboru *Sever Jih Západ Východ*, zjistíme, že vedle programově čistých poetistických textů, koncipovaných v rámci proklamovaných tezí, nacházíme také texty, jež se koncepci Devětsilu v řadě bodů vzdalují či ji přímo popírají. Jinými slovy: Schulz se drží uměleckého programu Devětsilu, ale současně se od této koncepce často odklání, a to právě tím směrem, jemuž se snaží vyhnout. Tato skutečnost je tím zajímavější, že odmítá-li například v moderní próze psychologizování,⁶ pak nejen že sám se nedokáže psychologických kreseb v řadě svých textů zbavit, ale jeho námitka proti této tendenci působí paradoxně, uvědomíme-li si, že kvůli svému zájmu o psychologii opustil právnickou fakultu a přestoupil na medicínu, kde mu nesporné úspěchy vynesly asistenci u profesora Antonína Heverocha⁷ (Schulz studia z existenčních důvodů nedokončil). Teoretická koncepce se zde dostává do zajímavého konfliktu se Schulzovou výrazovou tendencí; není třeba hovořit pouze o psychologizování, jehož kontury nalezneme jak v debutové próze *Teghmaierovy železárny*, tak i v textech následujícího souboru *Sever Jih*

⁵ Srov. Karel Schulz, „Prosa“. In: *Pásmo, c.d.*, s. 4.

⁶ Srov. „Jest nutno vymýtit: psychologizování, kresbu individuality, malomocenství, bolestinství. Nahradit toto: lyričností, kolektivitou, aktivitou, energií.“ In: *Tamtěž*, s. 4.

⁷ Antonín Heveroch (1869-1927), psychiatr a neurolog, byl v první čtvrtině 20. století považován za nejlepšího českého psychiatra a jeho jméno se stalo synonymem pro tento obor. Vedle výsledků jeho vědecké práce k tomu výrazně i napomohl Heverochův smysl pro popularizaci psychiatrie. Věnoval se fenoménu intuice, halucinace, studoval obsesivní a mráкотné stavy, ale rovněž z psychiatrické pozice analyzoval spiritistické báchorky.

Západ Východ. Schulz zapovídá moderní literatuře individualismus, bolestinství, osobní lidskou tragiku, tajemství i mysticismus, ale již v *Tegtmaierových železárnách* nelze přehlédnout jeho orientaci na výrazné příběhy konkrétních jednotlivců. Navzdory proklamaci, že jde o „komunistický román napsaný pro dělnictvo“ a současně také „experiment“ („Psal jsem Tegtmaierovy železárně v úmyslu zachytit vzrušenou dobu předprosincovou a zachytit ji s kolektivního hlediska a napsati tento román pro dělnictvo. [...] Musil jsem napsati tuto knihu, o které jsem si vědom, že není ničím víc, než experimentem [ale také ničím méně!], pokusem o nový kolektivní román. Byl to příkaz města.“⁸), staví Schulz svou debutovou prózu nikoli na tragice dělnického kolektivu či ideologii, jež překonává individuální životní problémy, ale svůj text formuje prostřednictvím řady protichůdných postav, jejichž jednání nejen že není motivováno výhradně ideologickými stanovisky (a tedy schematicky), ale často tato stanoviska i zpochybňuje. Konečně sama klíčová postava, továrník Tegtmaier, není překvapivě modelována jako záporná. Zůstává postavou problematickou, rozpolcenou mezi zodpovědnost za chod továrny, fungování rodiny i snahu pochopit bouřící se dělníky. Místo vykořisťovatele staví Schulz před čtenáře vyčerpaného muže, jenž se snaží zachovat ve složité situaci zdravý rozum i zdravou míru. Proto jeho zavraždění není demonstrací spravedlivého trestu, není adekvátní reakcí na tyrana, nýbrž zůstává zločinem, vášnivým gestem demagogického primitiva a nikoli vítězstvím kolektivu. Ve snaze o vytvoření modelového komunistického románu napsal Schulz text, jenž proletářskou ideologii v mnoha aspektech paradoxně zpochybňuje či alespoň problematizuje.

Jaký byl tedy skutečný vztah Schulze k Devětsilu, k jeho uměleckému programu a k proletářskému světonázoru či komunistické ideologii? V jakém poměru se formovaly a navzájem ovlivňovaly Schulzovy teoretické koncepce a literární tvorba? Představují 30. léta, během nichž se Schulz autorsky odmlčel, čas zrodu nového autora, nebo dobu, v níž začaly dostávat ostřejší a jasnější kontury ty stylistické, tematické, motivické a estetické tendence, jež již byly přítomny v jeho rané tvorbě?

⁸ Srov. Karel Schulz: *Tegtmaierovy železárně*. Praha, Komunistické knihkupectví a nakladatelství R. Rejman 1922. Předprosincovou dobou Schulz naráží na události podzimu 1920: 14. září podala sociálně-demokratická vláda Vlastimila Husara demisi a na její místo nastoupila úřednická vláda J. Černého. Rozkol v sociální demokracii vedl v Lidovém domě k zabránění redakce a tiskárny prokomunistickým křídlem. 9. prosince zasáhlo četnictvo a vyvolalo tím vlnu stávek a násilností: tzv. Rudé gardy zabíraly továrny a statky, obsazovaly nádraží. Na Moravě bylo vyhlášeno stanné právo. Události vedly v květnu následujícího roku k založení české komunistické strany a na přelomu října a listopadu 1921 k ustavení Komunistické strany Československa, řízené Kominternou s výkonným výborem sídlícím v Moskvě.

2.2. Devětsil

Absence materiálu z raného fungování a organizování Devětsilu neumožňuje jasně definovat kdy a na základě jakých motivací se Schulz do této skupiny zapojil. Z nepříliš rozsáhlé korespondence lze zjistit, že Schulze ke spolupráci vybízel Jaroslav Seifert již v roce 1921, rok po založení Devětsilu: „ (...) dále bychom byli rádi, kdybychom mohli z tebe dostat i jiné věci než samé básničky, o které není teď taková nouze. Myslím např. lit. referáty. Jsme přesvědčeni, že kdybys se s námi těsněji sblížil, bylo by to u tebe docela možné a snad i jisté. Vyžadovalo by to ovšem pilnější práci než dosud je u tebe zřejmá. Myslíme, že kdybys pracoval v kontaktu, že by ti to bylo spíše k prospěchu než ku škodě, což jsem poznal na př. i sám. Má-li se tu vytvořit nová generace, je nutno zmobilizovat všechny síly.“⁹ Schulz nabídku přijímá, ale spolupráce s Devětsilem není jednoduchá a prosta nedorozumění, a to navzdory tomu, že – jak můžeme soudit z korespondence mezi Schulzem, Seifertem a Teigem – byli si velmi blízcí.

Schulz se však jen ztěží podřizuje kolektivní práci – zůstává mnohem spíše autorem tvořícím v soukromí a zcela podle svých vlastních potřeb a nálad. Z dochované korespondence můžeme například doložit jeho až notorickou neschopnost odevzdávat v termínu příspěvky, básně, povídky i referáty. Schulz na Seifertovy a Teigeho upomínky často reaguje opožděně nebo vůbec, často není k zastizení atd. V červenci 1922 dostane Schulz od Seiferta tři upomínky: 14. 7.: „ (...) Čekám na slíbenou povídku a rukopis knihy.“; 20. 7.: „ (...) Co dělá knížka? Ty lumpe si nám toho tady nasliboval a neposíláš mi teď nic. Doufám, že povídku do týdne obdržím a knížku do čtrnácti dnů.“; 25. 7.: „ (...) Kdy pošleš tu povídku? Už je nejvyšší čas. Přeci tam¹⁰ máš korunu na poštu, ne? Ostatně už tam musí být ty prachy z divadla. Piš mi, co je s tou povídkou, ať nečekám a ať se mohu podle toho zařídit. Seifert.“¹¹ Podobně v březnu téhož roku jej upomíná i Teige: „Milý kamaráde, dovoluji si tě tímto lístkem upomenout, abys ty své věci, raději více než méně, ať je větší výběr, Seifertovi nebo mně v nejbližších dnech dodal. Nezapomeň kdy, čas kvapí.“¹²

Úsměvná napomínání nedochvilného Schulze naznačují jeho možný povahový rys, jenž bychom mohli v kontextu další korespondence i vlastních deníkových zápisků paradoxně nazvat *vášnivým zaujetím pro věc*. Mladičkový Schulz se účastní společenského života rané meziválečné avantgardy, přijímá její umělecký program, aktivně se zapojuje do formulování

⁹ Srov. Korespondence Karla Schulze, uložena v PNP, složka „Jaroslav Seifert“.

¹⁰ Jaroslav Seifert píše Schulzovi do Pece u Trhanova na Šumavě.

¹¹ Srov. Korespondence Karla Schulze, uložena v PNP, složka „Jaroslav Seifert“.

¹² Srov. dopis Karla Teigeho ze 17. 3. 1922. In: Korespondence Karla Schulze, uložena v PNP, složka „Karel Teige“.

základních tezí i tvorby moderní literatury, avšak současně se dostává do konfliktu s rytmem vlastní tvorby i s její podobou. V prvním momentu Schulz koncipuje odvážné teorie moderní literatury, stává se jejím dogmatickým hlasatelem i zapáleným tvůrcem, ovšem rychle se vyčerpává, tvoří proti vlastním tezím a překračuje umělecký program. Publikuje v proletářských a levicově orientovaných časopisech (*Dělnická besídka*, *Sršatec*, *Proletkult*), ale projdeme-li jednotlivé ročníky, zjistíme, že jeho textů postupně ubývá, množství jeho příspěvků řídne, až zcela mizí. V umělecké revue *Pásmo*, v jejímž prvním čísle otiskl své programové prohlášení, se Schulz v ročnících 1924 a 1925 podepsal pod celkem šest textů (respektive devět, počítáme-li básně, otištěné pod jednotlivým titulem, samostatně), jejichž intervaly v publikování se postupně prodlužují.¹³ Jaroslav Seifert otiskl v témž ročníku dvaadvacet textů, Karel Teige třináct teoretických statí a studií, František Halas je podepsán pod dvanácti texty. Deseti pracemi převážně teoretického charakteru přispěl Artuš Černík, devíti Bedřich Václavek.¹⁴ Více než srovnání četnosti příspěvků jsou však zajímavější intervaly mezi nimi. Seifert se objevuje téměř v každém čísle, podobně jako Halas nebo Teige, zatímco mezi publikováním jednotlivých Schulzových textů nacházíme delší odmlky. Podobně je tomu v *Proletkultu* (roč. 1922), kde v č. 12 otiskuje báseň *Sklenice* a v č. 17 črtu *Cesta strží*, či v *Sršatci*. Zde (roč. 3, 1923) nejprve v č. 22 publikuje dramatickou črtu *Oklamaný pierot* s podtitulem *Comedia dell' arte*, kterou však nechá nedokončenu, a dále v č. 41 a 42 na pokračování báseň v próze *Dobrodružství 6 námořníků*, jež téhož roku vychází v souboru *Sever Jih Západ Východ*. Seifertova výzva k „zmobilisování všech sil“ zůstala Schulzem zřejmě oslyšena, právě tak jako není jasné, zda se ztotožňoval s potřebou „vytvořit novou generaci“. Estetika raného Devětsílu sice umožnila Schulzovy objevit nové narativní metody (převedení básnického děje do obrazu v graficky ztvárněných básních), modelovat netradiční obrazy (kombinace estetizované všednosti a exotiky dalekých krajů), ale mnohem více sloužila jako základ jeho vlastního literárního experimentování, než jako platforma pro kolektivní práci pod diktátem dané koncepce.

S tímto přístupem souvisí i neméně zajímavá skutečnost, že kromě statí *Prosa* se Schulz již k programu poetismu a avantgardy dále nevyjadřuje. Nerozvíjí teze, jimž dal ve svém provolání charakter téměř hotových definic moderní literatury, ale opouští teorii a na místo formulování a prohlubování stávajících i nových koncepcí se soustředí na samotnou

¹³ Intenzivně Schulz publikuje v prvních čtyřech číslech: v č. 1 programovou stať *Prosa*, v č. 2 povídku *Arsinoe* a grafickou báseň *Jízda vlakem*, v č. 4 *Tři básně v prose*, pak až v dvojčísli 7-8 básně *Nevermore* a *Píseň na náměstí* a nakonec rovněž v dvojčísli 13-14 prozaickou črtu *Panoptikum*.

¹⁴ Do této statistiky jsme započítali jak původní texty jmenovaných autorů, tak i překlady, po nichž jsou podepsáni. Nepočítáme však jejich výtvarná vyjádření, skici, náčrtky nebo koláže, jako například Teigeho modernistickou kresbu, pracující s geometrií pravoúhlých obrazců, ve 14. čísle *Pásma* na s. 9.

tvorbu. Mezi programem jako zavazujícím konceptem a vlastní tvůrčí tenzí se u Schulze postupně začíná rozevírat propast, jež však nevede k negaci avantgardní estetiky, nýbrž k jejímu prohloubení a obohacení. Vášeň či zaujatost pro věc, s níž se Schulz chápe raných tezí Devětsilu a jež naplňuje řadou svých textů (například možnosti filmu a estetiku soudobých plakátů či reklam projektuje do výtvarného zpracování poezie), je brzy vystřídána potřebou nového způsobu vyjádření, nutností pohybu mimo stanovené hranice. Schulz vstupuje do utváření devětsilovské literární avantgardy, aby ji současně opouštěl, zrazoval její estetiku, překračoval vlastní teoretické formulace. Prodlevy mezi publikováním jednotlivých časopiseckých příspěvků, jakož i nejednoznačnost debutového románu, jenž měl být *tak angažovaný*, či posun od poetismu k pre-surrealismu *Dámy u vodotrysku* či pantomimě *Skleněná panna* (1928) naznačují, že Schulz – navzdory proklamativnímu tónu své statě – směřoval i k jiným uměleckým výrazům, než jaké nabízela raná avantgarda: Schulz tyto nové umělecké výrazy hledal, experimentoval s nimi, podobně jako v době pokonverzní, kdy rozpracovával a opět odkládal řadu textů, kdy procházel dobou gotickou, právě tak jako renesancí či barokem.

2.3. Dekadence

Spojovat Schulzovu ranou tvorbu pouze s koncepcí a estetikou Devětsilu není proto přesné. Při třídění Schulzovy pozůstalosti v rodinném archivu Jiřiny Topolové jsme objevili rukopis drobného básnického cyklu *Písně pro hudbu. Ikarův pád*, dle uvedeného data pocházející z roku 1919, tedy složený dva roky před počátkem Schulzovy publikační činnosti. Svou poetikou a dikcí básně naznačují i jinou, než sociálně-proletářskou inspiraci jeho rané tvorby. Symbolistně-dekadentní tón Schulzových básní vynikne nejostřeji při jejich komparaci s poezií Karla Hlaváčka. Na základě až zarážející podobnosti motivů, obrazů, výrazů i stylu můžeme předpokládat, že Hlaváčkovu poezii Schulz nejen znal, ale že se jí také mohl inspirovat. Srovnajme první čtyři strofy Hlaváčkovy básně *Svou violu jsem naladil co možno nejhlouběji* a Schulzovy verše, v rukopise uvedené římskou I.:¹⁵

„Svou violu jsem naladil co možno nejhlouběji
a tichý doprovod k ní pozdě za večera pěji.

¹⁵ Skutečnost, že si Schulz cenil umělecké generace kolem *Moderní Revue* dokládá v dopise ze 7. 8. 1928 Josefu Stránskému, kde připomíná své návštěvy Otokara Březiny a Františka Bílka, za nimiž docházel coby sedmnáctiletý. Svůj vztah k Březinovi formuluje slovy: „Březina, jemuž se nikdy nepřestanu podívat a přímo kořiti, sílil v kruhu nejvzácnějších přátel, které mu osud dal – v kruhu *Moderní Revue*.“ Březina, jak Schulz v témže dopise píše, jej inspiroval svým vnímáním Prahy, městského prostoru, snovostí obrazů atd. Srov. Korespondence Karla Schulze, uložená v Památníku národního písemnictví ve fondu *Karel Schulz*.

Hráč náruživý zádumčivých, sešeřelých nálad,
chci míti divné kouzlo starých, ironických balad.

A na zděděnou violu svou těm jen, těm jen hraji,
již k ránu v nocích nejistých do dalek naslouchají...

Mé melodie chtějí míti smutek všeho toho,
co rostlo, vykvetlo a zrálo marně, pro nikoho.¹⁶

(...)

Schulzovy verše téměř parafrázuji Hlaváčkovu báseň:

„Kdos zpíval na večer... A zamžený ten hlas
se v tichu aleje tak zádumčivě třás...

že všichni ti, kdož smáli se, her zanechali
a v tichou noc těm rytmům mlčky naslouchali,

pak sedli znaveni a zadumáni hledali svůj smích,
a hlas, jenž tolik zpíval, jakoby už stich...

Byl zbabělý a chvěl se, to že snad se bál,
že pravdou nebylo co zpíval, že snad lhal.¹⁷

(...)

Nelze si nepovšimnout nápadné podobnosti motivů, nálady a celkové básnické dikce obou autorů. Hloubka, zádumčivost, atmosféra tíživého večera a patos jisté osudovosti, provázený melancholií a steskem, tvoří základní strukturu Schulzových veršů. Vedoucím motivem je u obou autorů melodie, tesknou náladu vyjadřují prostřednictvím tónových, melodických asociací, jímž odpovídá i veršová forma a celková struktura básně. V obou případech jde o

¹⁶ Karel Hlaváček: *Budu snít marně*, doslov napsal Jiří Brabec. Praha, Mladá fronta 1998, s. 11.

¹⁷ Karel Schulz: *Písně pro hudbu. Ikarův pád*. Citujeme dle nikdy nevydaného Schulzova rukopisu, datovaného rokem 1919, uloženého v rodinném archívu a pro potřeby této práce laskavě zapůjčeného paní Jiřinou Topolovou.

zhudebnění melancholie, stesku atd., o propojení slova a hudby, téměř v intencích teorií o analogiích a vzájemných korespondencích: duševní stav lyrického subjektu je modelován ve vzájemné interakci hudby a slova, *logos* jej pojmenovává, vytrhává z nebytí, dává mu tvar vyřčeného, aby jej hudba propojila s nevyřknutelným, přesahujícím a transcendentním. Scéna tiché noci, večera a ztichlé aleje pak tvoří odpovídající analogii či kulisu, na jejímž plátně je tvarován daný duševní stav, daná nálada a atmosféra, jíž slovo (*logos*) polidšťuje a zdůvěřňuje, zatímco hudba již odkazuje k nehmotnému, snad – možno říci v souhlasu s dekadentně-symbolistní dikcí – až k hudbě sfér. Hovořit o jednoznačně mystickém rozměru Schulzových veršů by nebylo přesné, ale právě tak nelze přehlédnout, že tento modus nazírání světa, tato podoba reflexe univerza, vztahů mezi evidencemi i chápání podmíněného a nepodmíněného nejsou Schulzovy cizí. Právě tak i v další jeho básni z téhož cyklu, označené římskou V.:

„V ten večer rozzářený, rozteskněný, v němž se duše chví
jak fiala, jíž na dně vzácné vůně mlčky, mlčky spí

jsem ve snů závratích, však raněn, přehořklý a tichý
své komponoval zádumčivé melodie, počítal své hříchy.

A soumrak studený a soumrak lživý, soumrak mlčenlivý
otázkou jedinou byl: zda jsem ještě živý?

V ten večer rozteskněný jen měsíc žlutý rozhořel se mdle
a matně, skoro bázlivě se chvěl na řeky zrcadle.“¹⁸

(...)

I v této básni Schulz pracuje s motivem „zádumčivé melodie“, studeným i mlčenlivým soumrakem, rozteskněným večerem atd., tedy s kulisami, jež tvoří pozadí i poezii Hlaváčkově, pozadí, na kterém Schulz i Hlaváček mohou rozvíjet atmosféru melancholie, delikátních neuróz, strachu i vnitřní bolesti. Krajina je u obou básníků snová, zbavená hmoty a prostorového vymezení, lineárně komponovaný čas ustupuje osudovému momentu, okamžiku v bezčasí – večer není časovým vymezením, výsečí mezi předcházejícím časem a

¹⁸ *Tamtéž.*

následným, ale představuje konstantní stav, v jehož rámci se uskutečňuje jiné bytí věcí, světa i lidí. Pohyb, který se děje od smyslově uchopené zádumčivé a melancholické krajiny ke krajíně vnitřní, k duševní introspekci, je pohybem nikoli dynamickým, prudkým a revoltujícím, ale pohybem elegantně jemným a pomalým, jehož silou je bolest. Všimněme si také barev a dalších smyslově konkrétních vjemů (rozzářený večer, květ fialy, studený soumrak, matně žlutý měsíc atd.), jež dotvářejí stylizovanou atmosféru: výsledný tvar se zhmotňuje ve smyslově konkrétní scénérii, ale současně se stává téměř éterickým preludem, hmota je rozpouštěna a rozmělnována, hmatatelné se proměňuje v nehmatné, unikající a snové.

V poslední strofě Schulzovy básně značené římskou II nacházíme motiv bolesti, ovšem nikoli ve formě delikátní melancholie a neurotického chvění na pozadí dekadentně-symbolistní scénérie, ale jako hodnotu ozdravující a spasitelnou. Velké písmeno podtrhuje význam bolesti, která i epitety *vítězící* a *pokorná* odkazuje nejen k tradici Církve bojující, vítězící i milující, ale k obecnému pojetí bolesti v intencích křesťanské (katolické) konfese, k jádru spásy v rámci křesťanské doktríny. Významová kontradikce mezi posledními dvěma verši současně odděluje rovinu symbolistně-dekadentního tónu, a moment, v němž jako by již Schulzova díkce směřovala k téměř barokizujícímu obrazu bolesti, jež jediná nabízí spásu a vykoupení:

(...)

„A sen můj mlčky dobrou noc mi přišel dát
co v dáli vrtkavost se smála nezlomná –
pak Bolest zulíbala čela mého chlad
ta Bolest vítězící – Bolest pokorná.“¹⁹

A podobně také v sedmé a osmé strofě básně V.:

(...)

„A bolest prudká, rvavá, usedla se ke mně
a ruce bledé na čelo vložila, tak chladivě a jemně –

Pak květy podala, to horkých barev, divných bledých vůní,

¹⁹ *Tamtéž.*

v nich slzy hrály těch, kdož tragickou žízni stůní.²⁰

Nehledě na zřejmou autorskou stylizaci vyjádřil Schulz explicitně základní úběžník svého života i díla, své estetiky i spirituality: bolest. Usuzovat z drobného textového fragmentu dvacetiletého Schulze na jednoznačnou inspiraci dekadentně-symbolistní poezií by bylo ukvapené, pokud bychom ovšem neměli před sebou množství pokonverzních textů, jež nelze definovat v rámci symbolistní estetiky, ale které přesto vykazují rysy, jež tíhnou k tomu druhu poetiky, který v některých aspektech není symbolistně-dekadentním tónům příliš vzdálen. Současně však do symbolistně-dekadentní dikce vstupuje výrazný a významný motiv bolesti, chápaný v intencích křesťanského, respektive katolického pojetí. Pojem bolesti bychom měli v souvislosti s výše řečeným chápat ovšem v širším významu. Zahrnuje jak čistě intimní prožívání vlastní existence a světa, tak i tenzi mezi dvěma způsoby bytí a reflexe univerza. Toto napětí je formováno životností na jedné a těžkostí bytí na druhé straně (ať je již vyjádřeno tragickou láskou v baladě *O majáku, mrtvém hlídači a nevěrné ženě*, bolestnou neuchopitelností krásy v povídce *Věčno a nekonečno*, sociálně-společenskou kritikou *Sever Jih Západ Východ*, nejednoznačností postav v *Teghmaierových železárnách* nebo explicitně postavou Michelangela v *Kamenu a bolesti*), protikladem renesančního kvasu a barokní tíže, jako tomu je u michelangelovského románu nebo je projektováno do obrazu obecného lidského údělu (*Poutní píseň k Panně Marii na Květnou neděli*). Nacházíme zde bolest, s níž vstupuje do literatury pod vlivem dekadentně-symbolistní poezie, která jej provází vprostřed prvorepublikového rozmachu²¹ a s níž nakonec i umírá, máje ji jako epitaf v názvu nedokončené michelangelovské trilogie.²² V tomto směru se Schulz, zdůrazňující bolest jako sílu, která utváří a obrušuje člověka,²³ velmi blíží tomu Schulzovi, jehož ho nám představí pokonverzní texty.

²⁰ *Tamtéž*.

²¹ Schulz tvrdě kritizoval nejen českou politickou scénu, kterou reflektoval jako parlamentní zpravodaj v rámci svého novinářského zaměstnání, ale celkového ducha masarykovsko-čapkovského pragmatismu. Mnohem později, po devatenácti letech, hodnotí uplynulá dvacetiletí – dobu od vzniku samostatné republiky do r. 1938 – jako epochu totálního rozpadu hodnot, morálky a kultury. V článku *Jediný vítěz světové války* z 30. července 1938 konstatuje: „Jediným vítězem světové války je dav. (...) Člověk, který není dnes uniformován ani ve svém citění, ani ve svých názorech, je dnes cizincem na zemi, ať žije v kterémkoliv státě. Jedinec, který žije svým drahým a plným, silným vnitřním životem, tím neskonalým darem Boží milosti, darem vykoupeným, darem bolestným a křehkým, darem tvůrčím a neskonale nádherným, darem krve a slz, je dnes oddělen, vyřaděn, je dnes nepřitelem.“

²² Karel Schulz ve svém deníku 22. září 1941 dokončení prvního dílu *Kamene a bolesti* komentuje slovy: „Nemohu zde vypsát, za jakých nocí a v jakých trýzních bylo psáno. Nyní první díl dokončen s vypětím všech sil. To neudělal jsem já, já bych toho nebyl schopen, to udělala bolest.“ In: Opis deníku Karla Schulze pořízený Aloysem Skoumalem, uložený v Památníku národního písemnictví.

²³ Podobně i některé jiné verše citovaného cyklu, například v básni č. IV čteme: „Však nepláči. Jen ve vítězné pokoře se skláním...“ In: *Ikarův pád, c.d.*

Pravili-li jsme na jedné straně bolest, musíme také dodat vášň, která je coby spodní proud přítomna v celé Schulzově tvorbě; tvoří dokonce jednu ze základních sil, formujících jeho výraz. Schulzovo umělecké zrání bylo touto vášní provázeno od počátku a často narušovalo hranici míry v oblasti obsahu i stylu. Vladimír Just na tuto manýru upozorňuje zejména v souvislosti s *Dámou u vodotrysku*: „Proto také působí *Dáma u vodotrysku* jako celek (stejně jako některé prózy i básně knihy předchozí, nebo ty, které byly tištěny jen časopisecky) nepřesvědčivě, příliš na sebe upozorňuje vůle ‚právě takto to udělat‘, příliš je viditelný recept. Chybí jí – opakuji jako celku – spontaneita a přitom i onen vnitřní tak těžko zachytitelný řád oné tvorby vyrostlé z tzv. čisté fantazie, jde v podstatě o záležitost voluntaristickou.“²⁴ Patrné je to však již v Schulzových verších: symbolistně-dekadentní stylizovanost v duchu Hlaváčkově poetiky dokládá Schulzovu snahu být „více“ melancholický, zádumčivý, hlouběji a opravdověji dekadentní. Podobně jeho práce vedené poetikou poetismu vykazují – stejně jako *Tegtmaierovy železárny* – úsilí o co nejhlubší poetizaci a zkrásnění světa a všech jeho forem, snahu o proniknutí k podstatám a praformám krásného. Fenomén bolesti, téměř konstantně přítomná melancholie projevující se vnitřní vážností celé řady textů pak relativizují záměr těch Schulzových prací, v nichž má být pozornost programově soustředěna na hravost, lehkost, nevázanost a smyslovou povrchnost. Úsilí o dosažení čistého poetismu se tak v oblouku obrací proti těmto Schulzovým tendencím a proměňuje se v tíživou vnitřní bolest po kráse, po doteku podstaty evidencí, a současně se vyjevuje nemožnost takového doteku a náhledu.

2.4. Rozchod

Podobně nejasným, jako byl Schulzův vstup do Devětsilu a jakou byla role, jíž ve skupině hrál, zůstává také jeho odchod, respektive jeho vyloučení ze skupiny. Vladimír Just ve své úvodní studii k povídkovému souboru *Blázen před zrcadlem a jiné prózy* hledá příčinu Schulzova vyloučení ve sporu o autentičnost povídky *Hughesův ústav*, jež se poprvé objevila jako součást *Revolučního sborníku Devětsil* a rok poté vyšla v souboru *Sever Jih Západ Východ*. Vladislav Vančura, jenž se zřejmě stal klíčovou postavou sporu, obvinil Schulze z plagiátorství a napodobení Stevensonova *Klubu sebevrahů*. Nedostatek materiálu nám v současnosti bohužel neumožňuje sledovat, jak se spor dále vyvíjel, jaké stanovisko k němu zaujali další členové Devětsilu a jak na toto obvinění reagoval sám Schulz. Z korespondence lze však usuzovat, že Vančurova výtka nebyla v jistém ohledu zřejmě zcela neadekvátní.

²⁴ Srov. Vladimír Just, „Proměny a konstanty Karla Schulze aneb Cesta krásy“. In: Karel Schulz: *Blázen před zrcadlem a jiné prózy*, úvodní studii napsal Vladimír Just. Praha, Odeon 1966, s. 11.

V dochovaném dopise, jehož dataci nelze bohužel určit, se Teige k celé kauze vyjadřuje, a připojuje zajímavou poznámku, jež naznačuje, že spor ohledně původnosti *Hughesova ústavu* nebyl jen drobným nedorozuměním, a zřejmě ani ojedinělou kauzou tohoto druhu: „Celou věc sis z veliké části zavinil sám – promiň mé upřímnosti – byli proti tobě osobně nakvašeni, poněvadž každému se už tvé mystifikace protivily. Byl bych sám velmi rád, kdybys se v tomto ohledu napravil, je-li ti možno a lhal vždy poněkud méně. Ale to vše ovšem v nejmenším neospravedlňuje ono zmatečné rozhodnutí valné hromady. Přijmi prosím mé ujištění, že v té věci, která myslím není a nemůže být ukončena, jsem na tvé straně, pokud jsem přesvědčen, že se ti děje křivda.“²⁵ Teige podivnou poznámku o „pokud možno menším lhaní“ dále nerozvádí, lze však z ní usuzovat, že Schulzovy mystifikace zřejmě v určitých momentech překračovaly únosnou míru. Bohužel na základě dochované korespondence a materiálů, jež jsme měli k dispozici, nejsme schopni určit, zda se Teigeho upozornění týkalo i jiných Schulzových textů než jen *Hughesova ústavu*, a pokud ano, tak jakých a v jaké míře.

Teige se v této kauze za Schulze postavil a z korespondence vyplývá, že ani po vyloučení z Devětsilu vztahy mezi Schulzem a některými členy skupiny zcela neochladly či neztratili na přátelském tónu, jak dokládají dopisy Jaroslava Seiferta či Františka Halase.²⁶ Východisko z nepřehledné situace našel Schulz v brněnské větvi Devětsilu, jenž mu nabídl členství. Teige tuto možnost vítá a Schulzovi doporučuje vstup do brněnské sekce: „Milý Karle, Černík mi oznamuje, že brněnský Devětsil chce ti nabídnouti své členství a tím ostatně projevil nesouhlas s rozhodnutím valné hromady U.S. Devětsilu, které se stalo proti tobě. Smím-li ti raditi, doporučuji ti, abys toto nabídnutí přijal. Na příští schůzi budu výslovně protestovat proti tomu, žes byl vyškrtnut z Devětsilu a zejména proti formě, jíž se to stalo a s níž nesouhlasí pokud vím dokonce ani někteří z těch, kdož hlasovali proti tobě. Usnesení valné hromady nemohu ovšem zrušiti, ale dle své síly se vynasnažím o možnou nápravu. Je to věc dlouhodobá a zatím bude dobře, když se nepostavíš docela stranou našeho hnutí a staneš se členem B. Devětsilu.“²⁷ Teige rozhodně nepočítal se Schulzovým naprostým odchodem, s přerušением spolupráce i přátelského vztahu. Okolnosti Schulzova vyloučení, jež se – jak vyplývá z Teigeho dopisu – odehrávaly v bouřlivé atmosféře a zřejmě ne zcela regulérně vedeném řešení, neznamenaly, že by se Schulz dále neměl účastnit práce v Devětsilu, a to nejen prostřednictvím brněnské sekce. Teige v témž listě žádá Schulze o příspěvek, a toto

²⁵ Srov. Korespondence Karla Schulze. Karel Teige (nedatováno). Uloženo v PNP ve fondu *Karel Schulz*.

²⁶ Srov. korespondenci, již od událostí raného Devětsilu dělí delší časový odstup i výrazná myšlenková a tvůrčí proměna samotného Schulze. Viz. například dopis Františka Halase z 30. července 1926 nebo Jaroslava Seiferta z 27. listopadu 1930. Rkp. uloženy v PNP ve fondu *Karel Schulz*.

²⁷ Srov. Korespondence Karla Schulze. Karel Teige (nedatováno). Uloženo v PNP ve fondu *Karel Schulz*.

gesto má i svůj apelativní význam směrem k rozhodnutí členské základny v Schulzově kauze: „Jak snad víš, chystá se kniha k tisku. Redakční uzávěrka neodvolatelně do 15. června. Redakci mám v rukou já a žádám tě, abys bez ostychu mi pro tuto publikaci něco moc pěkného poslal, záleží mi na tom, abych tě tam otiskl a tím jednak demonstroval svůj nesouhlas s rozhodnutím v. h. a jednak přičinil se o nápravu. Pamatuj na to, že ona publikace musí být reprezentativní a dej si na té věci pro ni záležet. Dlouhé to ovšem nesmí být.“²⁸

Schulz využil brněnské nabídky a nechal se zapsat do moravské sekce Devětsilu, jak dokládá korespondence s Artušem Černíkem. Ten mu 25. dubna 1924 potvrzuje přijetí žádosti o členství i její kladné vyřízení: „Milý Schulzi, k tvému nedávnému dopisu a z rozhodnutí poroty Brněn. Devětsilu, jež se stalo včera, oznamuji ti, že jsme tě milerádi přijali za svého činného člena. Zápis tvého členství bude proveden a legitimace ti bude zaslána, jakmile nám zašleš celoroční členský příspěvek Kč 30,-. Učiň tak, prosím, do týdne. Rovněž vyrovnej lask. obnos Kč 3,30 za 1. č. „Pásma“.

Těšíme se velice na tvou vydatnou spolupráci v „Pásmu“, „Knize Disku“ (...). Zdraví tě srdečně za spolek i sebe Černík.“²⁹

Vzeme-li v úvahu skutečnost, že sporná povídka byla poprvé publikována v *Revolučním sborníku* v roce 1922, knižně vyšla o rok později, tedy 1923 a Schulzovo přestoupení do brněnské sekce potvrzuje Černík na jaře 1924, lze se domnívat, že kauza *Hughesův ústav* se mohla odehrát v průběhu roku 1923, ať již jako reakce na její otištění ve sborníku či následnou knižní podobu. Pokud tomu tak bylo, můžeme předpokládat, že Schulz byl členem pražského Devětsilu mezi lety 1921/22 – 1923/24. Ze Seifertova dopisu z roku 1921 víme, že v té době byl ke spolupráci teprve vyzýván, a následující korespondence v roce 1922, jakož i Schulzova autorská účast v *Revolučním sborníku*, již potvrzují jeho členství.³⁰ Schulzovo působení v pražské sekci je proto možné zpřesnit daty 1921-1923/24, což by znamenalo, že jeho řádné členství trvalo dva až tři roky, respektive spíše dva. Vladimír Just nicméně v úvodní studii k *Bláznu před zrcadlem a jiným prózám* upozorňuje, že Schulz byl z pražské sekce vyloučen až v roce 1926. Černíkův dopis, potvrzující přijetí Schulze do brněnské větve, proto nemusí mít souvislost se jeho vyloučením z pražské sekce a může naznačovat pouze paralelní členství v obou skupinách. Nezdá se však pravděpodobné, že by Teigeho dopis, navzdory chybějící dataci, komentoval jinou zprávu, než jaká byla Schulzovi

²⁸ Srov. *tamtéž*.

²⁹ Srov. Korespondence Karla Schulze. Artuš Černík, 25. 4. 1924. Uloženo v PNP ve fondu *Karel Schulz*.

³⁰ Příslušnost k Devětsilu podtrhuje také titulní strana *Tegmaierových železáren* z roku 1922: pod autorovým jménem je uveden název umělecké skupiny a teprve poté titul románu. O rok později je sepětí s Devětsilem podobně zdůrazněno uvedením jeho jména jako identifikační „známky“ pod prologem Schulzova souboru *Sever Jih Západ Východ*.

předána Černíkem: „Milý Karle, Černík mi oznamuje, že brněnský Devětsil chce ti nabídnouti své členství a tím ostatně projevil nesouhlas s rozhodnutím valné hromady U.S. Devětsilu, které se stalo proti tobě.“³¹ Připomeňme, že Černík potvrzuje Schulzovo přijetí dopisem datovaným 25. dubna 1924. Můžeme proto předpokládat, že Schulzovo členství v pražské sekci skutečně končí rokem 1924. Závěr Vladimíra Justa proto zůstává nejasný, neboť bohužel neuvádí, z jakých zdrojů vycházel a nebylo proto možné jeho informaci ověřit.³²

Že Schulzova spolupráce s Devětsilem trvala i dále po kauze *Hughesova ústavu* dokládají Schulzovy příspěvky v *Pásmu* z let 1924-1925, zatímco z faktu, že jako spolupracovník redakce byl na titulní straně uváděn jen do čtvrtého čísla nelze nic usuzovat, neboť počínaje dvojčíslem 5-6 přestávají být spolupracovníci uváděni obecně: ve spodních linkách posledních stránek nalezneme dále jen jména stálých pražských a brněnských redaktorů.

K brněnskému členství se nemůžeme vyjadřovat. Chybějící materiály jak ve fondu Karla Schulze, tak i faktická neexistence samostatného fondu Devětsil neumožňuje sledovat další působení v této skupině. Je-li správný názor Luisy Novákové, datující Schulzovu katolickou konverzi do roku 1926, mohli bychom jeho působení v brněnské sekci vymezit roky 1924-1926. Tomu by ovšem odpovídal i Justův údaj, který by se tak nevztahoval na události v pražské části Devětsilu, ale udával by rok Schulzova konečného rozchodu s Devětsilem a jeho poetikou i ideologickou platformou. Za jakých okolností ovšem k tomuto rozchodu došlo, zda byl podobně dramatický jako události v pražské sekci či zda spíše vyplýval ze Schulzovy osobní proměny, nemůžeme osvětlit. Právě tak není jasné, zda Schulzova konverze předcházela odcizení devětsilovské poetice nebo zda byla reakcí na vyostřené vztahy mezi ním a skupinou.

Pomyslnou tečku za touto Schulzovou tvůrčí etapou jednoznačně představuje pre-surrealistická skladba *Dáma u vodotrysku* (1926), respektive snová pantomima *Skleněná panna* z roku 1928. Vstoupil-li Schulz do Devětsilu v roce 1921, pak tak učinil ve svých dvaadvaceti letech a ve dvaceti sedmi pravděpodobně prožívá svou konverzi. O dva roky později se na dlouhý čas autorsky odmlčuje. Spolupráce s Devětsilem by tak zahrnovala pět let, během nichž Schulz vydal tři knihy, jednu pantomimu a napsal řadu časopiseckých příspěvků.

³¹ Srov. Korespondence Karla Schulze. Karel Teige (nedatováno). Uloženo v PNP ve fondu *Karel Schulz*.

³² Srov. Vladimír Just, „Proměny a konstanty Karla Schulze aneb Cesta krásy“. In: Karel Schulz: *Blázen před zrcadlem a jiné prózy, c.d.*, s. 7.

Výše řečené lze shrnout do konstatování, že Schulzův tvůrčí výraz se neformoval až v kontaktu s rodícím se poetismem a estetikou Devětsilu. V jeho základu nacházíme výrazné dekadentně-symbolistní prvky tvarované katolickou konfesí, jež se promítá do téměř mystických momentů, v nichž hmotné splývá s nehmotným a každé jsoucno se stává odrazem podob dalších jsoucen a evidencí i relací mezi nimi. Právě tak se ale také tato latentní spiritualita projektuje do fenoménu bolesti jako určujícího modu autorského sebeprožívání i hodnoty, jejímž prizmatem bude Schulz reflektovat otázky estetické, tvůrčí, psychologické i sociální. Bipolárnost světa, projektovaná ideologií meziválečné české avantgardy v tvůrčí oblasti na umění revoluční a konzervativní (katolická literatura, l'artpouirlartismus, dekadence, symbolismus), kolektivní a individuální, anti-transcendentalní a mystické atd. je v Schulzově tvorbě – a to navzdory jeho teoretické proklamaci, jak uvidíme dále – strhávána do jednotného obrazu světa, dualismus je rozrušován, protiklady jsou překonávány a vzájemně neslučitelné estetické i etické hodnoty a kategorie jsou postupně propojovány v jednotící obraz univerza, v němž peklo i ráj nestojí v kontradikci proti sobě, ale v téměř augustinovském smyslu tvoří nerozlučitelné *Jedno*.

3. Krása a ohyzdnost

3.1. Koncepce

Schulzovy texty, ať již z dvacátých let či z doby pokonverzní, nelze plně analyzovat a interpretovat, pokud bychom opomenuly estetickou kategorii *krásna*,³³ jež představuje jeden z pilířů Schulzovy poetiky, kvalitu, jíž hledá a pokouší se formovat na všech rovinách lidského bytí.³⁴ Zahrnuje jak čistě smyslové vjemy a kvality, tak také hodnoty duchovní a metafyzické, právě tak jako se stává pojmem paralelním k dobru či součástí Schulzova pojetí eschatologie a návratu k Bohu. Pro koncepcce raného Devětsilu pak pojem *krásna* představoval ústřední téma reflexe univerza, kvalitu, jíž je možno odhalovat v širokém rejstříku evidencí, ale jež také prochází významnou proměnou a svůj nový výraz nachází v konfrontaci s estetickými 19. a počátku 20. století.

V již vzpomínané stati *Prosa* Schulz definuje pojem krásy jejím provokativním vymezením: „Krása našeho století. Antenový stožár radiotelegrafického aparátu jest krásnější než Diskobolos nebo Apolon Belvud. Či Venuše Miloská. Tak také: Sensační literatura kolportážní, statečnost hrdinů Londonových či Bret Hartových, statečnost chemických vzorců a lyrika amerických technických a paroplavebních cestovních prospektů jest krásnější než osudy, nesnáze a bolesti onanisujících se hrdinů M. Barrès-a, Andrejeva, Arcybaševa a Dostojevského.“³⁵ Dva roky před Schulzovou statí demonstruje novou podobu krásna Karel Teige ve studii *Umění dnes a zítra* fotografií paluby „parníku typu „Standart“, pořízenou v New Yorku 1918, pod níž čteme: „Krásné, jako moderní obraz. Holá konstrukce, čistota forem, harmonická komposice, nejvyšší kázeň a precisní matematický řád, dané účelností, zkrátka všechny ctnosti výtvarného díla. Z těchto elementů vznikne architektura zítřku. Je to harmonické jako nejkrásnější obraz a měřeno životní užitečností, důležitější než nejkrásnější obraz.“³⁶ Estetické analýze podrobuje Vilém Santholzer jiný výdobytek soudobé techniky, neméně fascinující jako transatlantické parolodě, a to lokomotivu. V úvodu ke svému sloupku, otištěnému roku 1925 v *Pásmu*, poznamenává, že „moderní lokomotiva parní nebo elektrická jest spolehlivým dokladem výtvarnické krásy nových kvalit, zbudované na účelnosti, střízlivém plánu a výpočtu – naprosto osvobozená však od jakýchkoliv úmyslně ozdobných prvků. Úmyslná ozdobnost, chtějící uměle docílití estetického vzhledu, byla

³³ Nebudeme se na těchto stránkách zabývat teoretickým problémem definování pojmu *krása* či *krásno*, ale spokojíme se s konstatováním, že tuto kategorii chápeme jako „horizont estetického hodnocení, „prostor“ v němž prožíváme a hodnotíme konkrétní estetické objekty, jednotlivá krásna.“ Srov. Vlastimil Zuska: *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha, Triton 2001, s. 82.

³⁴ Zcela výstižně nazval Vladimír Just svou studii k souboru *Blázen před zrcadlem a jiné prózy* „Proměny a konstanty Karla Schulze aneb Cesta krásy“.

³⁵ Karel Schulz, „Prosa“. In: *Pásmo, c.d.*, s. 4.

³⁶ Karel Teige, „Umění dnes a zítra“. In: *Revoluční sborník Devětsil, c.d.*, s. 188.

kategoricky vykázána z oblastí inženýrského plánu. Direktiva výpočtu ze strojní mechaniky a cílevědomá kalkulace vůbec vládne zde absolutně.³⁷

Drobným ohlédnutím za vývojem konstrukčních prvků parních lokomotiv kritizuje Santholzer dekorativismus promítnutý do objektů technického charakteru, aby současně odmítl dekorativismus jako celek, a s ním i novogotiku a secesní ornamentalitu. Zdobnost parních strojů, uměle vytvářející pocit krásna, byla dle Santholzera důsledkem snahy konstruktérů „vlichotiti svůj produkt současnému estetickému nazírání,“ a proto „hleděli – byť násilně – uplatnit na něm tehda všeobecně oblíbené dekorativní prvky.“³⁸ Stroj se však – a nejenom lokomotiva – postupně zbavil diktátu estetiky ornamentu, a stal se nositelem nové, inženýrské krásy, předbíhající oblast umění, především pak architekturu: „Usilovně se dekorovalo tehda všechno, počínaje dětským kočárkem a konče facadami new-yorského mrakodrapu. A pojednou tu krása holé plastiky kotle parní lokomotivy, přesně obráběného systému táhel a architektury kovových hmot vůbec. Cílevědomost, vytvářející lokomotivní kolo, rázné obrysy lokomotivního komínu a pojišťovacího ventilu stejně jako interieur pro strojuvůdce. Výpočet, co podklad matematickosti geometrických drah táhel a pístů v chodu. (...) Lineární a rovinná krása moderního tendru.“³⁹ Podstatnou není ani tak fascinace vskutku impozantními parními stroji, ale důsledné odmítání dekorativismu a ornamentu jako prvků, jež krásu vytvářejí *umělym* způsobem: ornament je chápán jako cosi umělého, co kontaminuje holou krásu. Dekorativní prvky nejsou vnímány jako součást určitého slohu (gotické růžice, barokní arkády, přírodní motivy secese atd.), ale coby doklad dekadence čisté krásy, jež se zauzlovává sama do sebe, až se stává karikaturou. Santholzer však nedospívá k vymezení pojmu krásna v rámci například hladkých linií, tvarové jednoduchosti či impozantnosti mohutných soukolí a táhel, krásna se zde vyjevuje jen jako důsledek funkčnosti: jde o funkční hodnotu, o estetickou kvalitu, jež vyplývá z mimouměleckého (a mimoestetického) určení

³⁷ Srov. Vilém Santholzer, „Moderní lokomotiva“. In: *Pásmo*, ed. Devětsil, Artuš Černík, č. 11-12, roč. 1. Brno 1925, s. 7.

³⁸ „První inženýr zdobil prvotní Wattův parní stroj výztuhami a rámci gotického slohu,“ připomíná Santholzer. Srov. *Tamtéž*, s. 7. Vzhled parních lokomotiv, podobně jako osobních vagónů či prvních automobilů, byl do značné míry určován nejen technickými a funkčními aspekty, ale také prvky soudobé architektury, především secesními. Teprve v průběhu 20. let dvacátého století nastupují tvary čistých linií a ornamenty jsou minimalizovány. Je však otázkou, zda tyto proměny v konstrukčních plánech inženýrů hledat v objevení nové estetiky, či zda jsou spíše výsledkem nových poznatků v aerodynamice a s tím souvisejícím zvyšováním rychlosti. Podobnou razantní proměnou prošli – především z hlediska interiéru – transatlantické parníky: secesní kuřárny či salóny ve stylu Ludvíka XIV. vystřídalo střizlivé a praktické zařízení. Zájemce o tuto problematiku odkazujeme na publikace: Jan Tůma: *Velký obrazový atlas dopravy*. Praha, Artia 1980; *Encyklopedie lokomotiv a vlaků*, ed. David Ross, přel. Pavel Flajšhans, Antonín Máša, Václav Vilímek. Praha, Ottovo nakladatelství 2005; Robe de la Rive Box: *Encyklopedie veteránů. Sportovní a cestovní vozy 1886-1940*, přel. Jiří Baudyš. Dobřejovice, Rebo 2000. K vývoji a proměnám designu pražské dopravy a architektury souvisejících technických staveb viz též: Pavel Fojtík, Stanislav Linert, František Prošek: *Historie městské hromadné dopravy v Praze*. Praha, Dopravní podnik hl. m. Prahy 2005.

³⁹ Vilém Santholzer, „Moderní lokomotiva“. In: *Pásmo, c.d.*, č. 11-12, s. 7.

reflektovaného objektu: „Harmonie konstrukce stožárů elektrického vedení a elektrické lokomotivy. Identita krásy izolátoru vysokého napětí (...). Vzhled interieuru elektrické lokomotivy dán jest výtvarnickou silou vzhledu ampermetru, kontroléru a silnoproudového vypínače.“⁴⁰

Z podobného stanoviska odmítá Teige klasické umění jako artistní tvorbu s vystupňovanou esoteričností, pohlcenou umělými teoretickými problémy. Klasické identifikuje s musejním, zakonzervovaným a vytrženým z reálné životní skutečnosti. Takové umění je nepřístupné společnosti a určené jen úzké skupině zasvěcených, berouce na sebe podobu zaprášeného skladiště historických rekvizit. Nové umění dle Teigeho názoru vyrůstá ze schopnosti techniků a inženýrů, z konstrukcí, jejichž východisko spočívá v účelnosti a předpokladu strojové výroby. Moderní tvůrčí gesto nečerpá z „tvůrčích horeček a extasí literátů, nevyléčitelně propadlých poetickému deliriu,“ ale vychází z „rozumné práce, smělé a důkladné, i při mechanické výrobě typové rodí se nová krása. Americký inženýr zvítězil nad dekorativisujícím architektem, protože jeho dílo více odpovídalo dobovým požadavkům. Jen slepec popře, že aeroplany, automobily, moderní továrny, telefonický aparát, lokomotiva, nejsou krásnými plastickými fakty: z proporcí, přísného matematického řádu line se zvláštní soulad, který nepotřebuje přísady dekorace, aby se dotkl estetického citu. A přece tito inženýři mysleli toliko na konkrétní svůj úkol a účel vyráběné věci, nikoli na umění. Dokázali pravdu estétům nepřípustnou, že krása není výhradnou výsadou tak zv. umění. Je tisíce krásných věcí na světě, jejichž porodní babičkou nebylo umění. Málo která historická architektura (zejména ne architektura dnešní) chová tolik výrazné síly a plastického zdraví jako aeroplan Goliath, newyorské doky, transatlantiky, nové modely aut atd. Jejich formy, podrobené účelu, jsou nality životem i jsou-li typy, standarty a ne unikáty. Jejich kázeň vnucuje jim ušlechtilou uniformu.“⁴¹

Moderní architektura, uzavírá Teige, se proto musí inspirovat spíše technickými konstrukcemi a současně architekturou mexickou, aztéckou, tibetskou nebo africkou, než gotikou či barokem. „Krása nového umění je z tohoto světa,“ dodává, a „úkolem umění (...)

⁴⁰ *Tamtéž*, s. 7.

⁴¹ Karel Teige, „Umění dnes a zítra“. In: *Revoluční sborník Devětsil, c.d.*, s. 190. Dodejme, že z tvarové jednoduchosti, vycházející z geometrických tvarů, vyrůstá po roce 1918 i estetika Bauhausu. Účelnost, tvarovou jednoduchost a hygieničnost požaduje také Le Corbusier, na jehož měsíčník *L'Esprit nouveau* se řada statí v *Pásmu* odvolává. Le Corbusier vytvořil teorii tzv. praturů (krychle, kužel, koule válec), zavedl výrobu pásových oken a prosazoval konstrukce plochých střech. V českém prostředí na jeho teorie do jisté míry navazovalo funkcionalisticky orientované uskupení Svaz československého díla, ale také práce Jana Vaňka, Ladislava Žáka či Bohuše Kupky. K této problematice viz Alena Adlerová: *České užité umění 1918-1938*. Praha, Odeon 1983.

je vytvářeti analogické krásy a vyzpívati závratnými obrazy a netušenými rytmy básní všechny krásy světa.⁴² Požadavky na nové umění jsou formulovány pojmy *tendenčnost, účelnost, zábavnost, technická dokonalost* vykazující „pružnost atletiky“ i „neomylnou funkčnost stroje“. Pro úplnost dodejme, že tyto řádky v *Revolučním sborníku* doplňuje vyobrazení modelové řady automobilů pro rok 1923, dokládajících bez dalšího komentáře prostou a účelnou krásu jednoduchých linií měkce tvarovaných karosérií.

Vedle krásy strojů a technické účelnosti, jejichž estetická hodnota je odvozována od poměru mezi funkcí a jejím naplněním, zdůrazňuje Teige také estetiku mimoevropských kulturních okruhů a primitivistické kultury afrických kmenů, která tvoří druhý úběžník hledání nových forem krásna v raném Devětsilu. Exotismus primitivismu i vyspělých mimoevropských kultur spojuje Devětsil se strohou krásou technických konstrukcí s tím, že nejde jen o objevování neznámých a z hlediska kanonizované estetiky klasického umění nehodnotných či vývojově nižších forem uměleckého výrazu, ale o nalezení skryté paralely mezi jednoduchostí uměleckých artefaktů neevropských kultur, strohou účelností neornamentální podoby technických produktů, a konečně primitivismem či jednoduchostí těch hudebních a literárních žánrů, jež jsou z hlediska vyššího umění považovány za lidové či hodnotově nižší.

V příspěvku *Exotismus*, jenž je sestaven z fragmentů přednášek, hovoří Vladimír Štulc o exotickém umění jako o primitivní, divošské tvorbě, která existuje mimo čas, nezná vývoj, postrádá dějiny, a tedy *trvá*. Na mysli má především „umění černošské Afriky a Oceanie.“⁴³ Klíčovým se zdá být Štulcovo tvrzení, že podstatu exotismu tvoří „přinesená iluze ráje smyslů, přírody a krásy“, a nikoli sama „exotická skutečnost.“⁴⁴ Tuto tezi dále propracovává komparací staršího a soudobého chápání exotického, jež nevnímá pouze v intencích prostorových, ale – možno-li to tak říci – z hlediska kulturního zrání lidské společnosti také ve významu časovém, či lépe řečeno v odlišném stupni kulturního vývoje jako takového. Do protikladu k novému pojetí exotického proto klade dovoz dokonalého japonského a čínského přepychového umění (čínské a japonské krajinářství), jež představuje *exó* (to, co je mimo) ve vztahu k evropským kulturním dějinám jen z hlediska *prostorového*, nikoli však *časového*. Japonské nebo čínské aristokratické umění je jiné z hlediska prostorového vymezení, ve způsobu své existence, svého postavení a vlivu ve vlastním prostředí však představuje tvorbu podobně klasickou, kanonizující odpovídající estetické hodnoty, jako díla evropského

⁴² Karel Teige, „Umění dnes a zítra“. In: *Revoluční sborník Devětsil, c.d.* s. 202.

⁴³ Srov. Vladimír Štulc, „Exotismus“. In: *Tamtéž*, s. 179.

⁴⁴ *Tamtéž*, s. 180.

klasického umění. Skutečné exotické umění, umění primitivní, jež dle Štulce napodobují například linie exotismu Gauguinova, představuje útěk nikoli do *prostorově* jiného, ale *časově* a *vývojově* odlišného: do primitivního ráje Tahiti. Na příkladu Gauguinovy tvorby dokládá Štulec nostalgickou touhu po návratu k přírodě, již zažíváme, konfrontujeme-li se s exotickým primitivním uměním: „V námořnických krčmách, v lidových kabaretech na předměstí, mezi rozlitym vínem, v klení, dýmu a refrainech koloniálních písní, objevovaly se negerské sošky, a tichomořské dřevořezby, trofeje lodnické chvástivosti a předměty naivní lidové sentimentality.“⁴⁵

Objevování primitivistických forem umění a jejich transformaci do výtvarného umění Štulec chápe jako impuls a inspirativní zdroj kubismu, jenž obnovuje původní objektivní trojrozměrnost prostřednictvím černošského sochařství a negerských plastik. Rozdíl mezi moderním uměním, inspirovaným a napodobujícím primitivní formy, spočívá v charakteru samotné tvorby: „ (...) umění negerské je umění náboženské, transcendentní, apriorně duchovní. Tvůrčí práce černošského sochaře se podobá jakémusi aktu stvoření.“⁴⁶ Kubismus se propracoval k ideálnímu čistému výtvarnému výrazu úsilím moderního intelektu, zatímco tvarová přímota černošských plastik nebo indiánských totemů, obsahujících mytickou realitu, svůj výtvarný výraz získala intuicí a fantazií. Zrod kubismu a současně objevení černošského a primitivního umění přírodních národů je tak možné chápat jako nalézání kořenů, jako specifický tvůrčí návrat do kulturní prehistorie, jejíž devizou je pravdivost, životnost a přímá souvislost se základními hodnotami a potřebami lidského života. Exotika kultivovaného asijského klasicismu je vystřídána uměním primitivním a divošským: „Vyvrcholení a dovršení francouzského klasicismu zanechává Evropu v bezprostřední blízkosti divošského a barbarského.“⁴⁷

Již jsme naznačili, že za exotické není považována výlučně primitivistická tvorba, svůj díl exotiky přinášejí také hudební a literární žánry, jež byly vnímány jako okrajové a pokleslé, a do sféry umění byly zahrnovány jen jako jeho nižší forma či z něj byly rovnou vyloučeny. Teige sestavuje rejstřík okrajových oblastí umělecké tvorby, do níž počítá i takové aktivity, jež bychom spíše považovali za projev fyzické zdatnosti či pouhou zábavu bez hlubších estetických či uměleckých aspirací. Nové chápání umění zahrnuje dětskou a dobrodružnou literaturu (rodokapsy, indiánky, bufalobilky, nickarterovky, verneovky), právě tak jako dívčí romány (červenou knihovnu, sentimentální romány), v kinematografii, jež je kladně

⁴⁵ *Tamtéž*, s. 181.

⁴⁶ *Tamtéž*, s. 183.

⁴⁷ *Tamtéž*, s. 183.

hodnocena jako celek a v klasifikaci jednotlivých druhů umění je nadřazena literatuře, divadelní tvorbě i výtvarnému umění, se klíčovou postavou stává Charles Chaplin a jeho „groteskní chaplinády“, kanonizované divadelní hry ustupují drobným dramatickým formám ochotnického divadla, jež doplňují žongléři ve varieté, potulní zpěváci, krasojezdkyně a klauni v cirku, lidové veselice fidlovaček, ale též nedělní fotbalový zápas. Současně se rozpadá hierarchie žánrů i jednotlivých oblastí umělecké tvorby, hodnotu uměleckého díla neurčuje obsahová ani formální stránka, ale konstituuje ji souhrn umělecké práce: „Robinson Crusoe a řada románů Verneových: Cesta kolem světa, Dva roky prázdnin, Tajemný ostrov, Děti kap. Granta a j. nepotřebují zde býti obhajovány jako slovesné umění. Proč bychom neměli býti právě vděční Verneovi, jenž našemu udivenému duchu skýtá úžasné obrazy dálek, když nás stejně obohacuje o poznání člověka a světa jako Dostojevský nás učí poznati závratné hlubiny duše?“⁴⁸

Zájem o nižší či lidové formy uměleckého vyjádření nelze plně pochopit bez kontextu ideologického pozadí Devětsilu, v jehož rámci se estetika meziválečné avantgardy utvářela. Odmítání klasických kanonizovaných forem umění není pouze důsledkem názoru, že tyto podoby umělecké tvorby jsou vyčerpány, právě tak jako nelze stanoviska Devětsilu redukovat na revoltu mladé umělecké generace, hledající vlastní poetiku a estetiku. Kritika umění 19. a počátku 20. století nespočívá jen v otázkách estetických a tvůrčích, ale také v problematice společenské: umění l'artpourlartismu a z něho odvozená dekadentně-symbolistní tvorba ztratily statut umění, neboť se oddělily od reálného života. Staly se, dle Teigeho, produktem muzeí, aristokratických salónů nebo dekadentních delirií dandyů: „Umění pro umění, jež bylo před lety heslem a cílem (...) je dnes skutečností, a tato skutečnost je kletbou. A přece nemá umění smyslu samo o sobě, má svůj smysl, účel a poslání toliko v životě (...).“⁴⁹

Představa nového umění a jeho nové funkce je přímo vázána na společenskou proměnu, jíž má moderní tvorba iniciovat: „V novém světě je nová funkce umění. Netřeba, aby bylo ornamentem a dekorací života, neboť krásu života, holou a mocnou, netřeba zastíratí a hyzditi dekorativními přívěsky. Není třeba umění ze života a pro život, ale umění jakožto součást života. Je to jiná, než artistní koncepce. Necht' je umění duševní hygienou, právě tak jako sport je hygienou fysickou. Necht' je rovnocenno a souměřitelnno spíše se sportem, nebo po případě s akrobacií (jež není, než potencovaným a idealisovaným sportem), než

⁴⁸ Karel Teige, „Nové umění proletářské“. In: *Tamtéž*, s. 17.

⁴⁹ Karel Teige, „Umění dnes a zítra“. In: *Tamtéž*, s. 187.

s mystikou, metafyzikou, náboženstvím, když rovnocennost kultury psychické i fyzické není dnes heslem, ale faktem. (...) Krása nového umění je z tohoto světa.“⁵⁰

Nové umění je koncipováno jako umění proletářské, revoluční a lidové, zbavené výlučnosti a akademismu. Tomu je přizpůsobena jak estetika, jež rezignovala na zjemnělý dekorativismus a ornamentalismus, tak i výběr žánrů, respektive rozšíření umělecké oblasti i o tvorbu, jež do ní v estetikách 19. století nebyvala zahrnuta. Umění tak vstupuje do každodenního života společnosti: Teige uvažuje o výstavách v kavárnách, beletrii v denním tisku a hudbě na ulici. Nové umění bude „úplným repertoárem života na globu (...),“ bude mezinárodní a světoobčanské. V důsledku moderní umění prostoupí všechny oblasti lidského života, až se sám život stane uměním, takže „Nové umění přestane být uměním!“⁵¹

V úvodní studii k *Revolučnímu sborníku Devětsil* Teige vysvětluje angažovaný charakter nového umění a jeho ideologické kořeny. Pro úplnost si uvedme klíčový odstavec Teigeho textu: „Ruská revoluce cílí nejen k uskutečnění hospodářské rovnosti a spravedlnosti, nýbrž k osvobození práce člověkovy, hmotné i duševní, aby z ní učinila práci vyšší, skutečně produktivní, tvorbu. Osvobozující proletariát z područí nelidského řádu starého světa, vybavuje i kulturu z její závislosti na měšťanské třídě a adresuje veškerou činnost osvětovou výhradně proletariátu. Osvobozuje umění. Tu zazdá se její práce paradoxní. Absolutní svoboda umění byla pro tak mnohé nejdrahocennější jeho výsadou. Mimo svět a jeho časný řád trvalo, podle názorů umělců a estetiků, nespoutané zákony politickými a morálními; ve vzduchoprázdném prostoru volnosti bez hranic nemohlo pevně zakotviti v konkrétním životě. Umělec chtěl být, odloučen třídám, bezmezně svobodným soukromníkem, na něhož společnost nemá práva ani vlivu. L'artpoullartistické umění vzdálilo se širokého komplexu obecnstva a nechtělo se k němu znát. Opovrhujíc svou třídou, - mělo sice k tomu některé dobré a dějinně oprávněné důvody, - zvalo se aristokratickým, a popírajíc druhy dokonce svůj lidský původ, vystupovalo s mysticko-náboženským kothurnem. – Bylo zcela přirozeno, že právě tak odcizila se třída svému vlastnímu umění a neposkytla mu hmotných i kulturních podpor, na nichž by se mohlo rozrůst do slohové šíře a velikosti. Osvoboditi umění, které ve své podstatě je prací velmi konkrétně vázanou a která, nechtíc být jalovou, musí dostátí svým úkolům a naplniti své poslání, znamenalo-li by to zrušení sociálních závazků umělecké práce, bylo by to jejím znemožněním a vyhlazením. Osvětová činnost ruské revoluce vychází

⁵⁰ *Tamtéž*, s. 199.

⁵¹ *Tamtéž*, s. 199.

z poznatku reciproké souvislosti a vázanosti umění se životem, osvobozuje umělcovu práci tím, že ji znovu spoutává sociálním posláním.⁵²

Na pozadí výše uvedených řádků nepřekvapí, že jedním z požadavků moderního umění, jak je předkládala koncepce raného Devětsilu, je jeho srozumitelnost širokým vrstvám. Estetika Devětsilu, tvarovaná nižšími uměleckými žánry, se formovala jako estetika proletářská, srozumitelná a dostupná. Jak se pokusíme doložit níže, tento vztah zůstal víceméně jednostranným, a čím více se meziválečná avantgarda některými svými díly blížila surrealismu – jako například Schulzova *Dáma u vodotrysku* – , tím více se srozumitelnosti nevzdělaného recipienta vzdalovala. Na druhou stranu zůstává otázkou, zda estetizace parní lokomotivy či povýšení tovární turbíny na estetický artefakt nepůsobilo mezi dělníky – například v tramvajové opravně karlínské Rustonky – spíše jako nepochopitelná záliba, ne-li rovnou jako ironický výsměch jejich skutečnému údělu. Právě tak není zřejmé, jakým způsobem přijímal – a pokud vůbec – proletariát estetiku exotiky, ať již šlo o zobrazování dalekých krajů či o inspiraci primitivistickým uměním. Můžeme proto považovat za diskutabilní Teigeho závěry, že východiskem moderní literatury nejsou „povídky ze života bédnoty, ne obrazy šachet a hutí, ale tropů a dalekých krajů, básně svobodného a aktivního života, které přinášejí dělníku ne skutečnosti, které drtí, ale skutečnosti a vidiny, které nadchnou a posilují! Písálek mravoličné komunistické říkanky nedočká se úspěchu a nevzruší: jen patetické gesto řečníka, událost na plátně kina, příběh z neznámého velkolepého světa, jenž bude jednou naší vlastí, dobude proletářova srdce.“⁵³

K angažovanému pojetí umění raného Devětsilu je třeba ještě dodat jedno: Teige si byl vědom, jakým žánrům dává proletariát přednost, i důvodů, proč tak činí: nižší umělecké žánry, kino a fotbalový „match“ představovaly „téměř vše, čím proletariát ve své zdrcující většině kulturně žije.“ Inspiruje-li se Devěsil lidovými či nižšími formami uměleckého vyjádření, přijímá tím také jazyk proletariátu, respektive komunikační kód té společenské skupiny, jíž se ujal a pro níž vytváří nové umění. Přijetí tohoto komunikačního kódu nejprve otevřelo cestu k vyzdvihnutí nižších uměleckých žánrů a obohacení stávajících, současně však hrozilo uzavřením do omezeného komunikačního bloku, jehož hranice byly dány požadavkem srozumitelnosti a ideologickou platformou. Umění meziválečné avantgardy – na rozdíl od tvorby socialistického realismu v 50. letech – se této omezující tendenci ubránilo, ovšem za cenu faktického rozchodu s některými svými stanovisky.

⁵² Karel Teige, „Nové umění proletářské“. In: *Tamtéž*, s. 3.

⁵³ *Tamtéž*, s. 16.

3.2. Krása hmotná i nehmotná

Nyní se však zaměříme na způsob, jakým Schulz odpovídal na estetická a formální kritéria raného Devětsilu, jak se transformovala a proměňovala v jeho tvorbě. V předcházejících odstavcích jsme se pokusili v krátkosti načrtnout teoretické linie Devětsilu, v nichž se utvářel pojem krásna, formovaný v průsečíku technické dokonalosti, primitivního umění, vyzdvižených forem lidového či nižšího umění a exotismu. V různých podobách nalezneme všechny tyto aspekty nové krásy i v Schulzově tvorbě.

Na rozdíl od jeho pokonverzní tvorby, jejímž úběžníkem je vertikála směřující do hlubiny lidské duše a koncentrující velké události do intimního prostoru vnitřního prožívání, zdůrazňuje soubor povídek a básní *Sever Jih Západ Východ* především horizontální šíři života, rozprostřenost od jednoho obzoru ke druhému, vyjádřenou již vlastním titulem. Velká písmena jednotlivých světových stran představují více než jen označení směru: jsou synonymem světa a vyjadřují nejen jeho rozlehlost a dálku, ale i možnosti, jakým směrem a k jakému světu můžeme kráčet, od pólu k pólu, napříč a bez hranic. Grafická úprava titulní strany v podobě kompasové růžice, pod níž se podepsal Karel Teige, světoběžnický charakter Schulzových textů zdůrazňuje, podobně jako název první povídky *Věčno a nekonečno*. Prostor i čas jsou překračovány internacionalismem a světoobčanstvím, a z tohoto pojetí vychází i Schulzova estetika, a konkrétně jeho modelování krásna, v němž se spojuje do jediné linie exotika se skutečnostmi všedního života.

V souhlasu s požadavkem zbavit moderní umění mysticismu, transcendence i ornamentu formuje Schulz krásu – alespoň v některých textech své rané tvorby – jako kvalitu hmotnou a fyzicky konkrétní, současně se však matérie stává nositelem krásy pohádkové a uhrančivé, odkazující k neskutečnému světu přeludů a fantazií. Tělesně velmi konkrétní a plastické kresby se prolamují do mysteriózního opojení půvabem, v němž se tělesnost rozpouští a ztrácí. Zřejmá je tato tendence v případě krásy ženského těla: „Snědé ženy s úzkými, červenými rty, pružné a ohebné v houpavých bocích, kolébají se rytmicky v taktu písničky.“⁵⁴ Všimněme si, že eroticky silně podbarvený obraz Schulz dále doplňuje hudební aluzí spojenou s pohybem (rytmus, kolébání). Fyzická krásna není statická, ale vyjevuje se v pohybu, pružnost a ohebnost těla vyniká na pozadí rytmu hudby. Náhle se však tělesná konkrétnost ztrácí: „Jsou podobny ženám z pohádek, těm nejkrásnějším, vílám a princeznám, o jakých snilo naše dětství. Mají jejich nebezpečí a divotvornost. Každá z nich měla za kmotra ptáka ohniváka a každá byla počata z devíti matek a jarní rosy.“⁵⁵ Na místo prokreslování

⁵⁴ Karel Schulz: *Sever Jih Západ Východ*. Praha, V. Vortel & R. Rejman 1923, s. 7.

⁵⁵ *Tamtéž*, s. 7.

tělesné krásy a jejího dalšího erotizování se původně konkrétní vjem rozpouští ve snově neurčité dětské či pohádkové představě. Krása se ze své konkrétní demonstrace proměňuje v nemateriální kvalitu, unikající obrysům hmoty. Schulz však nesměřuje k metafyzickému pojetí krásna, ale naopak v následujícím výjevu je vulgarizuje a zbavuje i smyslnosti a erotismu, jenž zůstává redukován na obraz laciné prostitute. Krása se proměňuje ve výjev ohyzdnosti: „Nyní hltají laciné cigarety a chvílemi, úžeji se halíce do mantil, aby lépe vynikla prsa a ramena, projdou kolem hrubých, politých stolů, V číších hoří AMERICAN DRINKY, nad kterými sedí lidé zvětralých a smutných tváří. Ženy usednou u nich, každá si nalezne svého a negerský Jazz-band zuří na úzkém podiu, doprovázeje nejnovější americkou námořnickou odrhovačku *Jime, pojd' pít rum!*“⁵⁶

V úvodní povídce k *Severu Jihu Západu Východu* Schulz krásu nejen ironizuje absurdní bipolárností pohádkového půvabu, jenž se prostituje v opilecké krčmě, nýbrž současně modeluje specifický druh krásna, jež se bude v různých variantách objevovat v celé další Schulzově tvorbě. Na mysli máme krásu poníženou, bolestnou, krásu trpící, zjizvenou a zpusťšenou. Fyzická skutečnost ženského těla, evokující takové estetické kategorie jako půvab, eleganci a jemnost, v Schulzově textech hrozí obrácením ke své zvlgarizované podobě, elegance se proměňuje v dráždivost, půvab v afektovanou krásu a jemnost v nebezpečí. Fyzická krása má vždy svůj protiklad, vždy obsahuje vlastní popření, a jako projev životnosti v sobě nese i smrt. Krása se ve svém vrcholném vzepětí obrací k úpadku, degeneruje v pološíleném vytržení, v děsivé radosti z vědomí vlastní smrti.

Poněkud odlišný obraz bipolárnosti krásy nacházíme v lyrizované, pre-surrealistické próze *Dáma u vodotrysku*. Eva, klíčová postava milostného trojúhelníku, byla „tak krásná, že Petr se vždy podívoval tomu, proč si dosud do své galerie její fotografii nezakoupil některý z vatikánských kardinálů. (...) Všechny její pohyby byly krajně pověřčivé. Sedávala na mahagonovém křesle před oranžovými dveřmi s pohyby dětskými střídavě s láskou, měla vlasy rusé jak přístavní mlhy a milovala pohyb velkých proudů. Na její ruce byly dva prsteny, kámen jednoho byla lůna z karnevalu, rozsvícená mezi ano a ne a kamenem druhého bylo oko ohnivého salamandra, přejetého o automobilovém výletě a ležícího u kaluže v očekávání, až přijde služebník ďábel a zašije jeho ránu. V jejím srdci byla krutá nevinnost a krev dítěte, vyhrátá sluncem.“⁵⁷ K nevinnosti klade Schulz krutost, a to nikoli jako její protiklad, ale jako součást (krutá nevinnost), hlubinnou podstatu ženskosti, či snad dokonce jako podmínku vrcholné dívčí krásy. Tento dualismus krásy podtrhují alchymická symbolika měsíce s jeho

⁵⁶ *Tamtéž*, s. 7.

⁵⁷ Karel Schulz: *Dáma u vodotrysku*. Praha, Rozmach 1926, s. 20-21.

odvrácenou a přikloněnou tváří (zde se nabízí množství interpretačních možností, vycházejících z duálního vrstvení dalších motivů a scén: „ano a ne“, láska i neopětovaný cit, mateřství i jeho popření, život a smrt atd.), zatímco oko salamandra sugeruje magii, zařikávání i temné nauky ovládnutí ohně a minerálů: konečně Schulz salamandra explicitně spojuje s ďáblem. Analogickými k ďábelské či magické sféře jsou i pověřivé pohyby Evy, odkazující k nejednoznačnosti a blíže nespecifikované iracionální rovině. Její půvab, vyjádřený nikoli erotizující kresbou, ale krásou vlasů jemných jako „přístavní mlhy“ doprovází tušení ďábelského a skryté krutosti.

Eva působí jako přízrak, její fyzická krása směřuje mimo tělesnost do neznámých, nebezpečných dimenzí: „Měla bledé, vznešené oči a v nich třpyty motýlích křídel. (...) Petr myslíval, že jest násilná, neboť při chůzi pohybovala koleny tak, že lem její sukně se mihal plaše jak křídla odpočívajících holubic. (...) Petr se domníval, že ona dovede našeptávat bludy a spoutati milování. Domníval se, že jest z nějakého cizího plemene.“⁵⁸ Jinakost Evy se promítá i do jejích milostných projevů, které Schulz redukuje na chladné, téměř mechanické úkony, jejichž motivace zůstává nejasnou. Vztah s Petrem, jenž je naplněn jedinou společnou nocí, je náhle přerušeno, intimita přetržena a krása daného momentu je nečekaně ukončena: „Prohnutí těla: římsa a loket. Sepjaté hlasy. Volání Evy mezi stínítkem lampy a Petrovou tváří, která jest plna modrých očí a mezera. (...) Petr, očarován jedinou slabikou jejích rtů, zachytával se okenních záblesků. (...) Sevřel ji v náruč, když naposledy klesla na znak pod okno a podobiznu vojáka. (...) Dohasínající večer je rozdvojit. (...) Oblékala se, jako by se oblékala doma. Jediný pohyb nebyl pro něho. Její nesmírný klid jej udivoval a omračoval. Hleděl užasle na její jednoduché pohyby. Nic nebylo podobno jejímu chvění a vzlykotu před tím. (...) Oblékla si rukavičky a usedla. „Než odejdu odsud, Petře, chci vám říci ještě tolik: Ta skvrna na zdi proměnila můj život, neboť život lidí je měněn jen věcmi prostými a náhodnými. Byla ohavně podobna dítěti. Nechci mít nikdy děti. Chci zůstat neplodná. S Bohem.“ (...) Ležel dlouho nepohnut a užaslý.“⁵⁹

Milostná scéna nenaplnuje následná očekávání, nerozvíjí se ve vztah, ale je ukončena gestem nasazovaných rukaviček, což lze interpretovat také jako výraz pohrdání, splnění povinnosti či projev krásy, která se obrací do sebe samé; nechce být sdílena či darována, neboť „jediný pohyb nebyl pro něho“. Krásu Evy také problematizuje její touha po neplodnosti, čímž by její ženskost zůstala nenaplněna, její krása by nebyla završena. Krásno,

⁵⁸ *Tamtéž*, s. 21-22.

⁵⁹ *Tamtéž*, s. 55-56. Krvavá skvrna na zdi, připomínající dítě, se objevuje v předcházející scéně, v níž Evin otec zešílí a demoluje svůj pokoj, srov. *tamtéž*, s. 50.

jež zde Schulz modeluje, se vymyká lidskému rozměru: skrývá v sobě půvab i hrozbu, ale erotika se láme v netečnost, naplnění ženské fyzické krásy mateřstvím je pro Evu zapovězeno přízrakem krvavé skvrny a jejím iracionálním výkladem. Vždy tak vedle krásna zůstává i hrozba, tajemství a smrt.

V předposlední kapitole se setkáváme s Evou, jež se proměnila ve vykladačku karet, a které se vlastní život vyjevuje ve znamení lásky a smrti: „Třikrát jsem sejmula a třikrát se otevřely dveře a vždy mně vyšlo: dvě lásky a smrt.“⁶⁰ Evě zůstává její dívčí krása, ale scházelo-li jí k naplnění mateřství (tedy hodnota lásky a citu), pak právě tato touha ji činí nyní ohavnou: „Pojďte nyní se mnou posnít,“ řekl Radamantys, „a pak vás představím své ženě. Upozorňuji vás ale, že jest ohavná. Chce na mně dítě.“⁶¹

Zatímco v případě povídky *Věčno a nekonečno* je ženská krása popírána její fyzickou vulgarizací, v *Dámě u vodotrysku* problematizuje tělesnou dívčí krásu iracionalita, fatalita osudu i působení sil, jež implikují cosi d'ábelského, vyjevujícího se prostřednictvím řady symbolů. V závěru *Dámy u vodotrysku* se proto můžeme tázat, jakému druhu světa náleží Evina krása. Manželství s kouzelníkem Radamantysem, krása stvořená měsíčním kamenem i okem salamandra nebo role vykladačky karet směřují její krásu do sféry d'ábelského, magického a nebezpečného.

Tak se také jeví políbení Štěpána, k němuž Petr Evu vyprovokuje: nejedná se o projev citu, ale o oboustranný kalkul, o Petrovu zvědavost, jak bude netečný Štěpán reagovat, a o Evinu schválnost vůči Petrovi, jenž v hloubi duše nepočítá s tím, že jeho nápad uskuteční (mechanické Evinu políbení připomíná chlad, s nímž odešla od Petra po milostné noci). Společným jmenovatelem je ponížení a zranění toho druhého, krása se stává jen nástrojem hry Evy a Petra, jejich vzájemného – a možno říci krutého – dráždění: „Půjde se Štěpánem a Evou do kostela a ona ho tam políbí. Štěpán. Musí ji milovati. (...) Jste šílený! Jaké přání! Inženýr Štěpán jest mi nepřijemný, políbím svůj malík, koníka z kolotoče, padající hvězdu (...). V noci se Petr choulil radostně pod pokrývkou a děsil se, že Eva vše zkazí v poslední chvíli. Ale snad také Štěpán přijde v neděli slavnostně oblečen, neboť člověk mívá předtuchy. (...) Viděl, jak klidně stojí vedle Štěpána, chladná a nevšímavá. (...) Oklamala jej. Hanbil se za všechny své dřívější domněnky o ní. Opovrhoval jí. (...) Byl odhodlán zahrnouti ji veřejnými výčitkami, urážlivým posměškem, ponížení jí. Ona se sklonila k Štěpánovi a náhle silně

⁶⁰ *Tamtéž*, s. 110.

⁶¹ *Tamtéž*, s. 107.

přitiskla rty na jeho ústa. V tom okamžiku Petr zakolísal, očekáváje druhý polibek a více jich. Kdo byla ona? Znal ji vůbec. (...) Petr vyšel z kostela s očima sklopenýma.⁶²

Nepatříčnost momentu podtrhuje kostel: „Políbila mne kdysi žena,“ pravil Štěpán na zemi mezi střepy sklenic. „Její polibek byl bezzvučný a já o ní přemýšlel, jako bych ji miloval.“ Pokřičoval se. „Bylo to v kostele a nesmí se o tom mluvit.“⁶³ Štěpánův svět je touto hrou rozvrácen, v opileckém deliriu se vyznává z lásky k Evě, aniž by vnímal pozadí celé situace: „Miluji ji. Proč? Láska jest něco, co nepotřebujeme a co stále hledáme. Což znovu dokazuje neekonomické zařízení světa. Chtěl bych Evu, abych provedl jednou také něco neekonomického.“⁶⁴ Krása Evy se stává impulsem ke kruté hře, jež ponižuje její aktéry a současně převrací život třetí postavy. Erotika je strávena v momentu svého rozvíjení, krása neprochází zduchovněním, ale zůstává předmětem hry, aby se vzápětí stala obrazem delikátní ženské nudy: „Jsem unavena, Petře. Prodejte mne. Nechci již ani slyšet o inženýru Štěpánovi, chci selskinový polštář, ovocné bonbony, labuť s plavými stuhami kolem hrdel, které bych vodila na promenádu. Chtěla bych býtí filmovou herečkou a umývati nádobí. Myslíte, že bych se nemohla státí lampionem o zahradní slavnosti nebo tajemnicí ustřicového trustu?“⁶⁵

Krásu Schulz problematizuje v *Dámě u vodotrysku* i dalšími scénami. Jeden ze základních motivů zobrazování dívčí krásy v estetice těla – ňadro – odhaluje v jeho odvrácené podobě jako destruovaný a ohavný kus lidského masa, amputovaného dělnici v tovární hale: „Prs pak byl plochý a prázdný, s roztrhanými cáry masa a prádla a obrovská bradavka, plná trhlin, čněla do prostoru.“⁶⁶ Ohyzdnost odříznutého ňadra umocňuje nesplněné esteticko-erotické očekávání Petra a Štěpána, část dívčího těla, jež v sobě propojuje intimní krásu s erotikou, je v tomto obraze svým vlastním popřením, právě tak jako výsměchem očekávání a představ obou protagonistů: „Štěpán přivítal Petra v továrně. Jeho pozvání bylo stručné. V sále č. 7 stroj uřízl dělnici ruku a pravý prs. Štěpán spěchal. Petr zbledl. Byla představa, která jej nutila k láskyplnému blouznění, k jakési zkratce milosti. (...) V sedmnácti létech neviděl ještě prs ženy. A bál se, že přijde pozdě. (...). Leč on (Štěpán, pozn. TV) mlčky konejšil svoji zvědavost nad něčím, co přece nemohl nazvati milovaným tělem.“⁶⁷ Všimněme si, že emblém dívčí krásy a erotiky Schulz neguje v momentu, kdy Petr vidí ženské ňadro *poprvé*: vnímání krásy dívčího těla bude touto zkušeností již předem deformováno, neboť jeho první kontakt s intimitou ženské tělesnosti byl poznamenán jejím zohavením. Napětí

⁶² *Tamtéž*, s. 23-26.

⁶³ *Tamtéž*, s. 43.

⁶⁴ *Tamtéž*, s. 43.

⁶⁵ *Tamtéž*, s. 31.

⁶⁶ *Tamtéž*, s. 17.

⁶⁷ *Tamtéž*, s. 16-17.

mezi krásou dívčího těla a jejím popřením vyniká také v protikladu k obrazu bohyně Diany, který Petr mívá po cestě ke zraněné dělnici: „V pokoji na gobelinu vadly vyšívané květiny a sněžná hrud' Dianina se odrážela skleněně v tekoucí bystřině. Jsou květiny, které rozkvétají jen na ňadrech a jsou květiny, které uvadají jen na ňadrech.“⁶⁸

Kanonizované atributy ženské krásy Schulz porušuje zmrzačením a chorobností, spojující dále antický obraz s ubohostí periferie: „Někde Venuše, nakažená předměstskými souchotinami, kašlala za černým paravanem.“ Spojení tělesné dívčí krásy s obrazem jejího zmrzačení, podobně jako zasazení Venuše do pozadí chudinské čtvrti implikuje otázku po existenci vyšší roviny tělesné krásy: Schulzova pozornost se ještě plně neobrací ke kráse *za* ztýraným tělem, respektive ke kráse, jež je zrozena bolestí, ale již dává tušit, že autor si je této podoby krásy vědom: „Vzrušení Štěpánovo jej nutilo k podivným myšlenkám, také hádal, zda i tak ošklivé ženy mají v sobě kouzlo, které vyprahlo oči Štěpánovy. U absurdního vzorku linolea se zlobil na sebe, že nepocítil totéž.“⁶⁹ Dvojznačné pojetí krásy nacházíme i u dalších Schulzových dívčích postav, které reprezentují převážně sociálně slabší vrstvy. Jde o prostitutky, potulné věštkyně, prodavačky, dělnice a později i žebračky, zatímco postava Evy tvoří jejich protiklad, podobně jako její imaginativní svět kontrastuje s realitou předměstských tančiren, byť modelovaných poetistickou dikcí, překračující všednost a banalitu.

Kurtizána v *Dámě* není představována primárně jako objekt sexuálního uspokojení, nýbrž je integrovanou součástí života ulice, dotváří tajemství společenství nočního života, stává se kouzelnicí u hospodských stolů, temnou madonou, a nikoli jen vulgarizovanou podobou ženskosti: „Tanečnice. Křehká a neživotná. Zamžená deštěm a sklem. (...) Měla oči barvy starého stříbra a obočí vysoko zakreslené. Tančí jen jako když tančí. Usmíval se sklem okna na ni, ale v oblacích kouře mu stále odcházela jako by do klína nebes. (...) Krásná tanečnice usedla k němu a její kadeře, zakrucující se v prsténce jak účes gymnastky či vlasy Gorgo, šlehalo zlatým leskem.“⁷⁰ Všimněme si, že Schulz se brání erotičtější modelaci, fyzická konkrétnost, jejíž prokreslení by se právě u postavy prostitutky arci nabízelo, je redukována na metaforu barvy očí, aby se dále znejasňovala ve clonách kouře za opršným oknem. Nenajdeme zde tolik uvolněnou hru asociací a imaginativního proudu jako v obrazech Evy, ale i zde Schulz akcentuje tajemství, netělesnost, poetiku znejasnění a úniku před konkrétní fyziognomickou kresbou, jež by mohla mít erotické konotace. Podobně poetisticky rozvolněným je i popis sexuálních zkušeností tanečnice: „Jednoho večera ve foyeru kina jsem

⁶⁸ *Tamtéž*, s. 16.

⁶⁹ *Tamtéž*, s. 18.

⁷⁰ *Tamtéž*, s. 62-63.

o vás nabyl představ velmi fantastických.⁶ Odpověděla: „Měla jsem 6 milenců. Jeden byl krejčí, dva byli z obchodu, čtvrtý se domníval býti úředníkem a poslední dva hráli čtyřručně na klavír. (...) Když jsem byla malá, ztratila jsem se jednou v lese a od té doby mám ráda smutná vypravování. Pravidelně moji hosté mi říkají: Ty se podobáš jedné mé známé – a pak jdou se mnou spat. Je to velmi pěkné, protože já jaksí při tom zůstávám pořád pannou. Má to své výhody podobati se mnoha lidem.“⁷¹ Neuniká jen krása, není znejasňovaná pouze erotická kresba, ale i postava uniká sama sobě, rozpouští se ve více identitách: kurtizána zůstává neposkvřněnou, neboť se v představách svých zákazníků proměňuje v jiné osoby, vysvobozuje se ze své existence, *zapomíná* na své bytí a rozdává se v mnoha podobách, zatímco její vnitřní *já* jako by se tohoto dělení neúčastnilo. Schulz zde nejen naznačuje zajímavý psychologický rys (zmnožování identity, respektive vytvoření alter ega, jež je aktivováno v určitých momentech, zatímco původní *já* zůstává skryto, neúčastno), ale opětovně problematizuje hranici mezi reálným a snovým, mezi skutečností a tím, čím tuto skutečnost nahrazujeme.

Výrazným rysem, jenž bychom však spíše měli hodnotit v rámci Schulzovy stylistiky, je vedle poetizace daného obrazu (setkání Petra s prostituující se tanečnicí) také struktura její promluvy, jež vedle sebe klade nesourodé obsahy do jediného celku sdělení. Výčet milenců následuje osobní reminiscence na dětskou příhodu, přerušená reflexí aktuální situace. Toto stylistické překrývání různých modů vyprávění (přebíhání mezi tématy, střídání věcné i osobní roviny hovoru) je charakteristickým rysem naivního vypravěče, nerozlišujícího mezi jednotlivými obsahovými částmi sdělení, která spojuje v jediný tok promluvy (typickým je tento způsob skladby řeči u dětského vypravěče). Schulz tak nejenom charakterizuje prostřednictvím promluvy tanečnici jako naivní a prostou dívku periferie, ale také podtrhuje rozvolněnost obrazu jako takového. Jinými slovy: krása vyrůstá z půvabné, téměř dětské naivity dívky, a současně z dráždivé skutečnosti jejího řemesla. Kontury jsou znejasněné, vulgarita prostituované krásy se tříští o dětskou naivitu, tělesný půvab se rozpouští v dešti a sloupech kouře, mizí dříve, než by se stal fyzicky konkrétním: než by se stal hmatatelným. Podobným principem jsou ale rovněž znejasněny obrysy ohyzdného a vulgárního. Sexuální motivy vkládá Schulz do svých textů jen v náznacích, překryté snovostí, na místo vystupňované erotiky prolamující se do dekadentní scény modeluje obraz prostitutky jako pouliční madony, zasněné dívky, rozdávající v kouzelných večerech sebe samu: „Na rohu

⁷¹ *Tamtéž*, s. 63-64.

uličky nevěstka podala mu svůj prs. Jmenovala se Lucie. Každodenně přicházel k ní živit se jejím mlékem.⁷²

3.3. Krása bolesti

Domníváme se, že výše naznačeným Schulzovým obrazům nelze rozumět jen v rámci poetické reflexe světa, nejde pouze o přetváření skutečnosti hrou imaginace, ale rýsuje se zde již Schulzův smysl pro krásu ubohosti, zoufalství a ponížení, jenž se stane nosným estetickým i tematickým základem jeho sociálně laděných próz i hagiografických textů. Zřetelně se tento posun ukáže, srovnáme-li s *Dámou u vodotrysku* text, jenž rovněž zpochybňuje dívčí krásu zohyzděním jednoho z jejích určujících tělesných symbolů. V povídce *Dívka se šarlatovými prsy* ze souboru *Prsten královnin* kontrastuje krásná oduševnělá tvář dívky s hrozivým poznamenáním jejích ňader: „Za několik týdnů se narodila sestřička Cecilie Regina. A na prsou měla dvě ohnivé skvrny, které, jak rostla, se stále šířily, až jí zakryly oba prsy. Byly to nejprve fialové, zdrsňelé a vrásčité skvrny, jaké lze viděti u lidí podobně postižených na tváři, na rukou, kdekoliv na těle, ale později fialová barva zšedla a pak se náhle proměnila v šarlat. Byl to opravdu ‚oheň‘.“⁷³ Fyzické poznamenání znemožňuje dívce naplnit svou roli ženy, deformace symbolu dívčí krásy ji předurčuje k jedinému možnému životu v klášterním azylu. Tato odchylka od kanonizované estetiky ženského těla se ale postupně projevuje i v temném půvabu její tváře, a v závěru určuje její duševní proměnu, aniž bychom však mohli určit, zda její spiritualita na hranici hereze je skutečným důsledkem života ve zohyzděném těle, či zda toto postižení představuje symbol již dříve určeného osudu, to jest zda je znamením metafyzické determinace: „Ale má sestra byla děvče, které se nikdy nevdá. Pouze šat jeptišky mohl zcela zakrýt tyto dva zdvižené, šarlatové prsy. Bylo to velmi ohydné. (...) A stávala se tak kouzelně krásnou jako naše matka. Byla to křehká, půvabná krása, jenže v ní nebyla taková plachost jako u matky. Naopak. Krása zde byla pouze jako forma. Ale cosi soumravného, temného, vyšlehovalo z ní už v dětství. Nebyla to požehnaná krása, byla to krása poznamenaná.“⁷⁴

Opět se setkáváme s dívčí krásou, jejíž podoba a naplnění jsou určovány znamením, iracionálním zásahem v případě *Dámy u vodotrysku*, metafyzickým rozměrem osudu v případě právě analyzovaného textu. Tak jako krvavá skvrna na zdi znemožňuje Evě naplnit svou ženskou krásu mateřstvím, po němž v závěru touží, zabraňuje ohnivé znamení Cecilii

⁷² *Tamtéž*, s. 99.

⁷³ Karel Schulz: *Prsten královnin*. Praha, Vyšehrad 1941, s. 124. Děj povídky je soustředěn do doby barokní kolem roku 1703.

⁷⁴ *Tamtéž*, s. 124-125.

rozvinout svou krásu v milostném vztahu. Krása zůstává neprojevenou, nesdílenou, postupně se proměňuje v pouhou formu bez obsahu, neboť je ukryta sama v sobě, a stává se krásou děsivou. Podobně jako rozvinutá imaginace Evy a její nebezpečná krása ji nakonec vedou do područí kouzelníka a uzavírají ji v tíživém světě starožitnického krámu, směřuje půvab Cecilie ke kráse temné: „Byla, řekl bych, svou krásou pouze pokryta jako svým upjatým šatem. Nevyzařovalo to z ní z hloubky jako u matky. Tato její krása někdy až děsila.“⁷⁵

Navzdory tomu nelze říci, že Schulz na tomto místě hovoří o kráse *bez obsahu*, protože Cecilie usiluje o naplnění své krásy tím usilovněji, čím jí je běžný život ženy zapovězen. Náboženské zapálení se ale proměňuje v *touhu po utrpení*: „Často se stávalo, že matka ji našla v mrákotách na zemi, probolenou modlitbami až do mdlob. Bylo jí nutno knězem zakázat předlouhé její pobožnosti i ten ostrý, kající pás, který matka objevila jednou u ní na nahém těle a který, pln ostnů, jí musil strašně trýznit při každém pohybu.“⁷⁶

Vědomí chybné, neúplné a deformované krásy implikuje pocit viny, porušená harmonie by měla být vykoupena trestem, respektive bolest má nedostatek krásy nahradit a doplnit. Schulz zde nejen vytváří určitý psychologický model, v němž je nedostatek krásy spojován s pocitem viny, ale současně odkazuje na katolickou tradici martyrií, v nichž utrpení násobí lidskou krásu: teprve trpící bytost stává se bytostí krásnou, podobně jako trpící Kristus.⁷⁷ Tento aspekt je pro Schulzovu estetiku podstatný, neboť právě z této pozice propojuje zdánlivě odlišné estetické kategorie krásného a ošklivého, zaměňuje je a vzájemně podmiňuje. Cecilin pocit viny vyústí až do obsedantní reflexe vlastního bytí jako apriori negativní existence: „Ale měla jeden velmi podivný zvyk. Od toho dne, kdy jí zpovědník řekl, že každé provinění je vlastně novým bičováním Krista, neřekla hříchu jinak a pamatuji se, kterak na ni matka zděšeně pohlédla, když k ní Regina jednou po jakémsi poklesku přišla a pokorně zašeptala: ‚Matko, bičovala jsem Krista.‘ Marně jsme jí to vysvětlovali a marně jí to kněz zakazoval, opakovala to při každé své vině a z jejích úst to znělo děsně.“⁷⁸

Popřená či nenaplněná krása se nakonec stává silou obracející se proti životu, a nalézající naplnění v živočišnosti. Temné skutky se zdají být řešením, jež nabízí alespoň nějaká východiska. Je-li láska jako požehnaný vztah muže a ženy Cecilii zapovězena, pak se

⁷⁵ *Tamtéž*, s. 125.

⁷⁶ *Tamtéž*, s. 132.

⁷⁷ K některým specifickým pojetím mučednictví a sebetrýznění v rané křesťanské tradici, často v extrémní podobě, viz například: Theodóretos z Kyrru: *Historia religiosa. Bohulibá historie mnichů syrských*. Praha, Benediktinské arciepatství sv. Vojtěcha a sv. Markéty 2005. K témuž viz Tomáš Vučka, „Egyptská a syrská askeze a její literární obraz“. In: *Perspektivy*, č. 19, s. 3. Praha, Katolický týdeník 2006. Do literárního zpracování tradice martyrií významně také vstoupila Hrotsvita z Gandersheimu, srov. například Hrotsvita z Gandersheimu: *Duchovní dramata*, přel. a úvodní studii napsala Irena Zachová. Praha, Vyšehrad 2004.

⁷⁸ Karel Schulz: *Prsten královnin, c.d.*, s. 132.

lze zmocnit její odvrácené podoby. Tímto psychologickým obratem od pocitu viny k přijetí prokletí jako jediného možného způsobu bytí odhaluje Schulz krásu v jejím podvojném významu i uspořádání. Na horizontální ose zůstává krásno formou, na vertikální se mu však nabízí dvojí směřování, k božskému na jedné a ďábelskému na druhé straně. Dodejme, že nelze druhou polaritu vertikalizovaného krásna ztotožňovat s krásou formální či bezobsažnou, naopak: v přijetí krásna v jeho temné formě je jeho obsah naplňován bolestí, neboť akceptování vlastního prokletí jako jediného modu existence je u Schulzových postav uvědomované a bolestně pociťované.

V existenci, jež se stává nepřetržitým „bičováním Krista“ již z podstaty svého určení, není krok od života k živočišnému již složitý. Krása jako podstata ženství si žádá být naplněna, a to i překročením etických nebo náboženských hranic: „Sešli se v polibcích a byla už tma. Nebyla to však červencová noc toužení a plná sladkých květinových vůní, noc snů a stále si přivolávaného štěstí, ale byla to červencová noc kruté žádostivosti, noc horká a plná opojení, které se podobalo více zdoluhavému umírání než rozkoši, houkali noční ptáci a hořely plameny nad zakopanými poklady, vítr se hnal naším hlubokým lesem a přes břevna šibenic, měsíc byl jako mrtvá tvář (...).“⁷⁹ Děsivé noční kulisy milostné scény korespondují s temným naplněním krásy, jejímž impulsem není láska, ale bolestná žádostivost; nedostatek krásy problematizuje dívčinu identitu, která jako by si teprve potvrzením vlastní tělesnosti uvědomila svou existenci ve všech rozměrech.

V psychologické kresbě Schulz klade do přímé souvislosti krásu nejen jako estetickou kategorii, jíž lze ocenit i tělesné proporce, ale jako sebepotvrzující podmínku. Uvědomování si sebe sama se uskutečňuje smyslovou recepcí vlastní tělesnosti v prostoru a ve vztazích k živým i neživým objektům, jež se v tomto prostoru vyskytují. Krásno se neproměňuje v duchovní hodnotu, jež by poznamenané dívce nabízela vykoupení, ale zůstává vázáno na hmotu, v níž se projevuje jako kvalita smyslová a nikoli spirituální, uvědomovaná kontemplací. Tělo se svou smyslovostí zůstává podstatným nositelem nejen krásy, ale prostřednictvím její formy tvaruje i duševní a mentální proměny postavy. Materiální a tělesné kvality v Schulzově pokonverzní tvorbě nemizí, nejsou redukovány ve prospěch kontemplativního nazření ideální krásy, ale pokládají otázky po vztahu mezi hmotným a nehmotným, hledaje způsob, jak protiklady těchto dvou rovin lidského bytí sjednotit. Krásno se proto ukazuje být jednou ze zásadních forem dialogu uvědomované tělesnosti s okolím, dialogu, jenž v důsledku pravidelně potvrzuje naši identitu.

⁷⁹ *Tamtéž*, s. 134.

Součástí této identity je i naplňování konvenčních společenských rolí, a v souvislosti s fyzickou krásou (tedy prostřednictvím zalíbení se, erotičnosti či sexuální přitažlivosti) také naplňování role ženy jako milenky a matky. Nedostatek krásy si proto žádá více úsilí, žádá si noci temné, nedostává-li se mu noci požehnaných: „Vím, že se mu vzdala lačně a ráda. Vysmál se mi tím do tváře a umírající nelže. Vím, že nešel na schůzku s úmyslem znásilnit šestnáctiletou. Vím, že zalykajíc se blahem v jeho náruči, sama mu určila schůzku na příští noc. Vím, že po celý týden hořela touhou a nemohla se dočkat soumraku a hodiny setkání.“⁸⁰ Takto naplněná krása zůstává však poznamenanou, Schulz se obloukem vrací k expozici příběhu, neboť milostná noc se dotkla krásy jen jako formy: byla tělesným potvrzením ženství, aniž by se však stala pro absenci lásky vykupující silou.

My se takto obloukem můžeme vrátit k *Dámě u vodotrysku*, k závěrečné scéně, v níž Evě prozrazují vyložené karty nezměnitelnost osudu: „Třikrát jsem sejmula a třikrát se otevřely dveře a vždy mně vyšlo: dvě lásky a smrt (...) tenkrát jsem klopýtla prchajíc z domova a netušila jsem že Petra již nikdy nevidím Petr byl vykladač kolik jich bylo chtěla bych mítí dítě a zpívat mu staré nápěvy Chtěla bych mítí dítě ty červená desítka ty kulová osmo ty zelená devítka (...).“⁸¹ V obou textech, časově od sebe značně vzdálených, Schulz představuje dívčí krásu jako dvousměrný fenomén, zahrnující v sobě půvab nevinnosti i žádostivost, milostnost i nebezpečí, a v obou textech se jako podmínka dovršené krásy objevuje láska, respektive její absence odkrývá krásu v její nedostatečnosti.

3.4. Bolest krásy

Krásné není navíc u Schulze, jak jsme již naznačili, nutně propojeno s matérií jako její vlastnost, tedy jako soubor poměrů určitých ploch, hran či linií a jejich tvarového uspořádání. Krásné, definované v koncepcích raného Devětsílu především jako tvarově jednoduché a bez ornamentu, se u Schulze problematizuje, neboť matérie se stává referencí takového krásna, jež je *za* matérií, a jehož bytí nevzniká v matérii, ale matérie mu podléhá. Krásné proto může vystupovat ve formách, jež považujeme primárně za ohyzdné, odpudivé či nepěkné. V drobné povídce *Per amica silentia lunae* se nositelem výjimečné krásy stává mumie mrtvé dívky v kryptě kapucínského kláštera: „Ale jedno bylo vzácné a zvláštní. Byl to sklon její hlavy. Zapomněl na všechno, co kdy viděl krásného, a sledoval jen půvab tohoto pohybu, navždy zarýsovaného do věčnosti, jen tím byla líbezná a sličná a musil neustále pohlížeti, nevšímaje

⁸⁰ *Tamtéž*, s. 134.

⁸¹ Karel Schulz: *Dáma u vodotrysku, c.d.*, s. 110-111. Nepřesnosti v interpunkci Schulzova textu nejsou chybou, odklon od normy je součástí autorova stylu.

si všeho ostatního, na jeho něhu a dojmavost. Taková nádhera krásy hořela v jeho liniích a výrazu a propalovala se do něho, tajemná nesmrtelností. Zde byla krása.⁸² Od dráždivé, hmotně konkrétní a nebezpečně podvojně krásy, vyjevující se v pohybu tanečnic v povídce *Věčno a nekonečno*, od magické a unikající krásy Evy v *Dámě u vodotrysku* dospívá Schulz ke kráse klidné, bez pohybu a bez vývoje: ke kráse ve smrti a v bezčasu. Není již zde pnutí mezi vyšší krásou a její vulgarizovanou podobou, nenárokuje si ocenění, nepotřebuje být naplňována ani reflektována, neboť *je*: existuje nezávisle na pozorovateli, času i prostoru: „Tento sklon hlavy nebyl zneklidněn žádnou žádostí, ani zvlněn touhou, ale byl klidný, tklivý a svrchovaný, přísný a cudný a byla v něm krása tak duchovní a nadpomyslná, že její záření spalovalo. Nebyl to okamžik krásy, byla to věčnost krásy.“⁸³

Krásno nemusí být nutně spojeno s životností, není diktováno životem, ale naopak jako by v případě povídky *Per amica silentia lunae* se skutečné krásno rodilo v momentu smrti, nikoli jako popření života, ale jako vysvobození z něj. Odkazují-li metaforická pojmenování Evina půvabu k imaginativní hře, v níž se krásné skládá z nekonečného množství jevů a evidencí, pak krása mrtvé dívky spočívá v jednoduchosti věčnosti: zde již nenacházíme evidence složené z jednotlivin a proto upoutávající, pestré není podmínkou půvabu a krásna, ale naopak nedělitelné *Jedno*, zjevení krásy ve své absolutní čistotě, zbavené pojmů a interpretací. Ideální krása, k níž Schulz dospívá, je současně posledním půvabem lidské bytosti, zvěčněným pohybem života v momentu jeho smrti.

Tuto krásu nelze z vulgarizovat, ponížít ani zesměšnit, nelze ji parodovat ani ironizovat, ale nelze ji ani sdílet. Není ani znehybnělým gestem umírající dívky, jako spíše nenápadným zjevením, bezzvučnou promluvou, jíž zaslechnou jen někteří. Neodkazuje k ničemu konkrétnímu, ale upozorňuje na obecný lidský úděl v marnosti bytí v barokním tónu: absolutní krása lidské bytosti, zjevená v momentu jejího zániku: „Vzpomínám nyní na tvé závratě, ty, který jsi byl omráčen šílenou nádherou onoho sklonu hlavy, na tvé touhy, nikdy nesplněné, vzpomínám na tvá marná úsilí, na všechny záchvěvy tvého ducha, na vše, co kdy bylo u tebe vyplýváno pro nic!“⁸⁴ Podstatným rovněž je, že tato krása jako svědectví osvobození se od života je také svědectvím proti smrti, neboť navzdory Thanatu zachovává stopu lidské existence, její tragiku proměněnou v půvabné zvěčnělé gesto, v nekonečnou výpověď o ubohosti i velikosti lidské bytosti, jež jako by docházela naplnění paradoxně právě až v momentu smrti. Pro svou existenci mezi životem a smrtí nenachází tato kategorie krásna

⁸² Karel Schulz: *Peníz z noclehárny*. Praha, Vyšehrad 1944, s. 14.

⁸³ *Tamtéž*, s. 14.

⁸⁴ *Tamtéž*, s. 15.

k sobě žádnou analogii, protože estetické i etické kvality, definované v intencích daného pojmu, nepřekračují horizont života, nejsou krásou *za* životem: „Šel hledat takovou krásu u živých dívek a viděl jejich hlavy skloněné v lichotkách i v ponížení, v nestoudnosti i v popelu bídy, v lesku tanečních síní a světél, u hřbitovních i nemocničních zdí, v rozpoutání žádosti na ložích ještě vlhkých a rozpálených, i v hořkém prolnutí skrytých a mlčenlivých bolestí, (...) ale nikdy, nikdy již nespatriil krásu tak dokonalou jako tam u té, která nemohla býti již oklamána a které andělé zpívali v její samotě.“⁸⁵

Protagonista Schulzova textu *Per amica silentia lunae* objevuje krásu, shodnou se zvěčnělým pohybem mrtvé v klášterní kryptě, až při náhodném nočním setkání s dívkou-sebevražedkyní: „Nehybná a neživá, strnulá, mlčky hledíc do kalné řeky, neviděla, že k ní přistoupil. (...) Tentokrát by byl vykřikl jako šílený, když zděšeně couvl před svým poznáním: tato živá, jediná ze všech, měla nyní tentýž sklon hlavy, jaký viděl tam u mrtvé, tentýž tajemný výraz neporovnatelné krásy, tvůrčí pohyb, prolamující se do prostoru bez hranic, krvácení krásy, krása sama, vítězná a absolutní.“⁸⁶ V jakém paradoxním smyslu hovoří Schulz o *tvůrčím pohybu* v momentu destrukce živé bytosti, je možné interpretovat obraz krvácející krásy jako metaforu popření života? Domníváme se, že nikoli. Tvůrčím momentem dané scény není sebevražda jako projev svrchované lidské autonomie a svobody, ale spíše gesto osvobození, opuštění bolesti, které je již *vědoucí*, jinými slovy pohled, jenž již vidí *za* život. Krása krvácí, neboť se proměňuje utrpením v krásu vyššího řádu, již by více odpovídal pojem *vznešenosti*, přesahující zkušenost lidské bytosti: „A všechna plnost krásy, vtělená do jediného pohybu, kouzelná a nádherná, hořela v tajemné nesmrtelnosti, strhovala hvězdy a kráslila svět, modlíc se nad jeho hnilobou, stoupala stále výš a výš, stvořena jakousi strašlivou silou a probolavělá těžkým nesmírným tajemstvím; čím byly rozjásány či umučeny tyto dvě dívky, co viděly v hodině smrti, jak se zrodila tato krása, co činit, by zůstala, jak se stalo, že je vůbec tady na světě?“⁸⁷

Konstatovat, že toto krásno zrodila bolest je prosté, ovšem nedostačující, Schulz spíše naznačuje, že je výsledkem pohledu *za* život, snad jako výraz zjištění nekonečnosti života, nalezené spásy, vysvobození ze života nahlédnutím života věčného či pocítěním blízkosti Boha. Snad z této perspektivy by bylo možné rozumět Schulzovu textu a pochopit zjevení, jež zde předkládá. Pak by již i slova o kráse vítězné dostávala jasnější kontury: Schulz prošel od podvojně, snově opojné a hravé i vulgárně prostituované krásy ženské tělesnosti přes krásu

⁸⁵ *Tamtéž*, s. 16.

⁸⁶ *Tamtéž*, s. 18.

⁸⁷ *Tamtéž*, s. 19.

trpící a zoufající v příběhu *Dívky se šarlatovými prsy* ke kráse metafyzické a ideální. Závěrečnou poznámku kapucínského mnicha lze v kontextu výše řečeného interpretovat různě: „Pravil: „Ano, je to smutné. Povšiml jste si toho podivného sklonu hlavy, vidíte? Je to typický pohyb těch, kteří jsou pohřbeni za živa.“⁸⁸ Představa pomalé smrti svou vjemovou hrozivostí narušuje nehmotnost této krásy, ale současně umírající dívce propůjčuje čas: smrt nevstupuje náhle, ale postupně, fyzickou bolest provází duševní trýzeň, děs a zoufalství, a výsledný půvabný pohyb je důsledkem smrtelného zápasu, emblémem boje mezi *já* a *ne-já*, *být* a *nebýt*, mezi *lidským* a již *mimo-lidským*.

3.5. Krása ohyzdnosti

Podvojnost krásy, hrozící se zhroutit do svého popření, jak jsme již o tom hovořili na předcházejících stránkách, se projevuje i opačně: za určitých podmínek lze i evidentní ohyzdnost vidět jako krásu, hranice mezi oběma kategoriemi je v určitém smyslu prostupná. V povídce *Blázen před zrcadlem*, uveřejněné v roce 1941 v povídkovém souboru *Prsten královnin* a později ve sbírce povídek *Blázen před zrcadlem a jiné prózy* (1966), prochází iluzorní fyzickou proměnou ohyzdný, mentálně retardovaný žebrák, pomocná námezdní síla. Při demolici opuštěného stavení je dělníky nalezeno zrcadlo, mistrovsky složené z řady vypouklých a lomených skel tak, že předměty, které odráží, děsivě deformuje. Běžné tváře dělníků jsou v odrazu hrůzně pozměněny, ale bláznovu ohyzdnost zrcadlo nezdůrazňuje, naopak: „Posléze stál před zrcadlem, bázně se ohlédl, zda ho nikdo nepozoruje, pak je pozvedl k sobě a zadíval se. Ustrnul. Neboť byl náhle krásný. Ale on nevěděl, že je krásný. On jen soudil, že je podoben ostatním. A přece byl krásnější než oni. Neboť zrcadlo, poslušno optických zákonů, podle nichž bylo sestaveno do své vypouklé a protáhlé plochy, tak jako skreslovalo normální či dokonce hezké lidské tváře do nejrůznějšího zohyždění jejich rysů, tak opět tuto šerednou tvář, poslušno týchž zákonů, vytvořilo krásnou, a to v kráse stejně intenzivní a plné, jako u jiných kreslilo ošklivost. Rysy obličeje bláznivého mrzáka se zde uhlazovaly, rovnaly, ba přemísťovaly jako na negativu a vytvářely obraz tak dokonale souladný a krásný, že to byla krása stejně opojná a až halucinovaná jako u ostatních prve šerednost.“⁸⁹

Podobně jako v povídce *Dívka se šarlatovými prsy* je i zde nedostatek krásy, respektive její naprostý protiklad, důvodem bláznova vyhnanství a přerušení či deformování běžných společenských vazeb. Nalezení zrcadla proměňuje pomatenému život, objevení

⁸⁸ *Tamtéž*, s. 19-20.

⁸⁹ Karel Schulz: *Prsten královnin, c.d.*, s. 74-75.

vlastní krásy, nahlédnutí sebe samého jako tvora harmonického jej v jeho pomatené mysli vrací do lidského společenství. Tento návrat je ovšem jen iluzorní a zdánlivý, neboť zrcadlo nabízí pouze pozměněný obraz, neskutečný svět nesouvisející s realitou. Sen, který ovšem dokáže vykompenzovat roky utrpení a výsměchu: „Ach, ty kouzelné zrcadlo snů, zrcadlo prokleté a vyhledávané za cenu nejvyššího mučení, ty zrcadlo vidin a blaženosti, zapomenout oheň a kámen a všechno, z čeho je svět, a hledět do tebe, divotvorná plocha, stříbřitá měsíčním světlem a zase pokrytá žalostnou tmou, zvučná všemi záchvěvy ducha a horečným chvěním mizejících nadějí, citlivá pro všechna utrpení a při tom spící, podivná a vysvobozující. Pro tebe vždy všechno nejdražší, ty kouzelné zrcadlo snů, zapomenuté a pohozené a vyhledávané v nejšílenější úzkosti, kdy bolest si tiskne dlaně na ústa a není nikoho, kdo by jí je nejprostším pohybem odsunul.“⁹⁰

Ztráta zrcadla představuje zhroucení světa-alternativy, znemožnění druhé paralelní existence a ztrátu iluze, že reálné bytí lze alespoň částečně nahradit bytím-snem, existencí-přeludem. Se zničením zrcadla mizí krása, jež se ukázala být fantaskním zjevením, a blázen je opět ponechán své zrůdnosti. Na rozdíl od souboru *Sever Jih Západ Východ* či *Dámy u vodotrysku* nemůže být skutečnost zkrášlena imaginací, ale jedině lží. Vulgaritu kurtizán podobně jako zkaženost přístavních tančiren lze prostřednictvím imaginace jako tvárné síly poetizovat, avšak v příběhu blázna nikoli: zrcadlo nenabízí hru fantazie, v níž by bylo možno pokračovat, nýbrž pouhou lež, danou prostým uplatněním optických zákonů. Ztráta zrcadla je definitivním návratem do ohyzdnosti.

3.6. Krása prostoru

Smyslově konkrétní krása raných Schulzových textů odpovídá i volba literárních prostorů, vyrůstajících na půdoryse exotických motivů. Podobně jako krása ženské tělesnosti, tvarovaná mezi půvabem a z vulgarizovanou podobou, jsou i časoprostory modelovány ve vzájemném protikladu. Exotika pohádkových krajín koresponduje s exotikou opileckých brlohů, půvab nekonečných dálek s uzavřeností špinavých měst. Tyto různé prostory však nestojí výhradně proti sobě jako dvě odlišné kvality, ale zrcadlí se jeden ve druhém, podobně jako dívčí půvab obsahuje i své popření či jako zrcadlo, zaměňující ohyzdnost za krásu, skutečnost za iluzi. V uzavřené tančírně tak lze v barevné paletě alkoholů nalézt obrazy vzdálených exotických krajů, právě tak jako v řadě dívek jednu jedinou, konkrétní ženu: „Helo, vzpomínal jsem na tvou věčnou lásku už v železničním vagoně oné noci, kdy bez rozloučení jsem prchal do světa

⁹⁰ *Tamtéž*, s. 75.

a nádraží bylo celé ovlhčeno deštěm a snad jsi to byla ty, kterou v úpalu jávského slunce jsem potkal v botanické zahradě Batávie, ty jsi mne vedla nízkými chatrčemi Djokjokarty a tržištěm Benaresu, podél žlutého mramoru pekingských chrámů a vězením petrohradským. Do tvých kadeří napadlo plničko třešňových květů v Nagasaki a snad to byl výstřih tvé bílé blůzičky, který mi svítil na dřevěné verandě hotelu v Tananarivu. (...) Ach Helo, nemiloval jsem v jediné ženě všechny ženy, ale ve všech ženách jsem miloval jedinou.⁹¹ Formy a tvary jsou významově prostupné, jedna evidence se stává referentem mnoha dalších skutečností a jevů, a protiklady se proměňují v analogické výpovědi.

Modelace světa prostřednictvím vzájemných korespondencí a analogií není objevem ani Schulze, ani Devětsilu, základní kontury tohoto principu nacházíme v teoriích fantazie německého romantismu, ale také v konceptech imaginace Edgara Allana Poea či Charlese Baudelaira.⁹² Na rozdíl od jejich pojetí však Schulz nevnímá analogie mezi jevy a evidencemi z metafyzické perspektivy, nejde o zjevení hlubších vazeb mezi jsoucnými, odhalujícími skryté *Jedno*, ale naopak o hru fantazie, která těžší nikoli z jednoty, ale pestrosti světa, jehož jednotlivé části může zaměňovat či stavět do překvapivých souvislostí. Univerzum není skládáno v celek, ale naopak rozkládáno v jednotlivosti, z nichž každá se ukazuje být významově mnohohrstevnatým obrazem, a v nekonečném množství těchto obrazů, které je možno variovat a proměňovat, spočívá kouzlo světa jako „pestré a fantastické Skutečnosti.“⁹³ Schulzův výrok, že „poetický život“ je „bohatší než hesla v naučném slovníku“, lze do určité míry vztáhnout k přesvědčení Novalise, že „poezie je naprosto pravým absolutním skutečným. (...) Čím poetičtější, tím pravdivější.“⁹⁴ Podobně Schlegelovo tvrzení, že básnický (poetický) život spočívá v ustavičné interpretaci, respektive reinterpretaci skutečností a ve vědomí nevyčerpatelnosti objevovaných relací,⁹⁵ se zdá být v mnohém blízký devětsilovskému pojetí života jako uměleckého gesta. Podstatný rozdíl ovšem spočívá v orientaci imaginace, neboť zatímco německá romantika postupovala prostřednictvím fantazie od smyslově recipovaných jevů k mystické kombinatorice, od gnoseologie k ontologii a metafyzickému principu univerza, Schulzova imaginace zůstává v hranicích smyslového světa. Analogie a

⁹¹ Karel Schulz: *Sever Jih Západ Východ, c.d.*, s. 20-21.

⁹² K metafyzickému pojetí fantazie v německém romantismu viz Novalis: *Zázračná hra světa. Úvahy a fragmenty*, přel. Věra Koubková. Praha, Odeon 1991, s. 182an; Friedrich Schlegel, „Fragmenty“. In: *Německí romantici*, přel. Milan Žitný. Bratislava, Tatran 1989, s. 32an; Wilhelm Heinrich Wackenroder, „Výlevy srdca klášterného brata milujícího umenie“. In: *Tamtéž*, s. 195-196; dále též: Edgar Allan Poe: *Eureka*, přel. Jiří Žitný. Praha, GRYP 1993; Charles Baudelaire: *Úvahy o některých současnících*, přel. kol. autorů. Praha, Odeon 1968, s. 388-389, 454-456.

⁹³ Karel Schulz: *Sever Jih Západ Východ, c.d.*, viz prolog.

⁹⁴ Novalis: *Zázračná hra světa. Úvahy a fragmenty, c.d.*, s. 181.

⁹⁵ Friedrich Schlegel, „Fragmenty“. In: *Německí romantici, c.d.*, s. 32.

korespondence neodkazují mimo svět, ale naopak jej zdůrazňují a umocňují. Básník se nestává „transcendentálním lékařem“⁹⁶, podstata poezie není posvátná svou inspirací v božském logu,⁹⁷ ale její smysl, zbařený mysticismu, je vázán na realitu prosté lidské existence. Tím je otevřena cesta k pojetí umění i života jako fantaskní hry „pod čarovnými světly Divadel Rozmanitostí“⁹⁸, ale současně se objevuje prázdný prostor, zrozený z přirozené neadekvátnosti uměleckého výrazu k prožívané a prociťované skutečnosti, i z latentního vědomí chybějícího zastřešení dychtivě objevovaných krás.⁹⁹ K této otázce se však vrátíme v následující kapitole.

Prostor, většinou modelovaný jako exotické dálky, je spojen s motivem cesty, jenž Schulzovi umožňuje na krátkém textovém úseku s rytmickou pravidelností traktovat jednotlivé obrazy exotiky: „Dlouhá a únavná byla cesta z Limy v Peru soutěskami Cordiller. Dlouhé a únavné byly dny, v jichž středu stálo sálající slunce Ecuadoru. Tvá pokrývka byla rozedraná a příliš chatrná pro studené noci a za dne cesta do Quayaquilu mezi rozpálenou výhni kamenitých stěn a stezek, byla peklem. Cordillery jsou vysoké a přísné a tvá puška měla již jen několik ran.“¹⁰⁰ Adjektiva předcházející substantiva, exotická jména, utrpení dlouhé cesty i patetické varování před nedostatečnou municí sugerují dikci dobrodružných románů, jejichž časoprostor těží z atraktivity divoké přírody. Ta se však vyjevuje nikoli v delších popisných pasážích, ale spíše ve výčtech, připomínajících běh filmového pásma, jako by autor neměl dostatek času se zastavit. Svět se představuje v rychlém sledu

⁹⁶ Novalis: *Zázračná hra světa. Úvahy a fragmenty, c.d.*, s. 153.

⁹⁷ Wilhelm Heinrich Wackenroder, „Výlevy srdca kláštorného brata milujúceho umenie“. In: *Nemeckí romantici, c.d.*, s. 195-196.

⁹⁸ Karel Schulz: *Sever Jih Západ Východ, c.d.*, viz prolog.

⁹⁹ Do podobného konfliktu, utvářeného jak uvědomovanou nedostatečností uměleckého výrazu vzhledem k plnosti světa a jeho prožívání, tak i chybějící oporou v metafyzické podstatě světa, vstoupil např. i Hermann Hesse, fascinovaný jak světem-divadlem rozmanitostí, tak také nemožností jeho jevy a vzájemné relace uchopit v adekvátní formě. Srov. např. Hermann Hesse: *Klingsorovo poslední léto*, přel. Vratislav Slezák. In: Hermann Hesse: *Souborné dílo V.*, přel. Miloš Černý, Vratislav Slezák, doslov napsal Jaroslav Střítecký. Praha, Argo 2000, s. 219-261; Hermann Hesse: *Stepní vlk*, přel. Vratislav Slezák. In: Hermann Hesse: *Souborné dílo VII.*, přel. Vratislav Slezák, doslov napsal Jaroslav Střítecký. Praha, Argo 2001, s. 133-293. Příklad Hesseho není samoučelný, Schulz měl k tomuto autorovi v řadě ohledů blíže, než by se na první pohled zdálo: expresivní výraz, tendence ke smyslově plastické kresbě, propracovaná psychologická modelace literárních postav, zaujetí avantgardním umění (*Stepní vlk* [Der Steppenwolf, 1927]) i hagiografickými tématy (*František z Assisi* [Franz von Assisi, 1988]), ale též meditativní dikce či zdůrazňovaná duševní introspekce (*Siddharta* [Siddhartha, 1922], *Cesta do Norimberka* [Die Nürnberger Reise, 1927]) vytyčují mezi Hessem a Schulzem zajímavé paralely.

¹⁰⁰ Karel Schulz: *Sever Jih Západ Východ, c.d.*, s. 7-8. Dikci dobrodružných románů připomíná další scéna téže povídky: „A náhle vše uteklo mezi stíny a do středu krčmy padla hrůza. Stál tam Jack Divočina, první kormidelník ze Santa Maria, muž s býčím krkem a překrvenou tváří, nad níž svítilo bělmo jediného oka. Byl pravým obrazem své pověsti, která o něm kolovala po celém pobřeží, zanechávajíc za sebou vytlučené krčmy s vychladlými těly zabitých. Když mu stouply lihoviny do hlavy, tu drtil stoly, házel nadávkami a nožem, stříleje z těžkého, černého revolveru. ‚Hóóó – gagaga – hóóó!‘ řval Jack Divočina, připraven k ráně. ‚Jsem Divočina, jsem smrt, kde jste všichni, cucáci rumu?‘“ *Tamtéž*, s. 22. Při čtení těchto řádků se nelze ubránit lehkému pousmání nad naivně klukovským tónem, ale domníváme se, že právě toto byl Schulzův záměr: nikoli seriózní obraz exotické a nebezpečné přístavní putyky, ale ani parodie, nýbrž naivní hra a dětské snění, těžící kouzlo svých světů ze schopnosti hyperbolizace.

jednotlivých obrazů a scénérií, je třeba jimi projít, nasytit se jimi nikoli jako jednotlivostmi, ale spíše jako pestrá směsicí, jejíž kouzlo spočívá v absenci struktury a řádu. V opojení krásou exotiky se jednotlivé obrazy stávají prostupnými, z prvního se rodí druhý bez logické návaznosti, neboť jediným kritériem je pohyb, respektive cesta jako objevná expedice skládající jednotlivé obrazy nikoli do uspořádaných kategorií, ale hravě je míchající v kaleidoskop rozmanitostí: „Spolu jsme se plavili Transatlantiky, Titaniky, korvetami, škunery, rybářskými lodicemi, parníčky na Seině, trojstěžníky, tampo-ony, kajaky a pirogamy.“¹⁰¹ Připomeňme si stat' Vladimíra Štulce, který podstatu exotismu nachází více v „přinesené iluzi ráje smyslů, přírody a krásy“, než v „exotické skutečnosti“.¹⁰² Důraz není kladen na deskriptivní zobrazení exotiky, ale na vytvoření rejstříku smyslově plastických vjemů (obrazů, vůní, barev, chutí a melodií), jež jsou nevšedními jak samy o sobě, tak především ve vzájemném propojení, v opojně rychlém tempu, v němž se před čtenářem střídají.

Proto je příznačným Schulzovým stylistickým rysem tendence k hromadění výčtů a vytváření bohatého rejstříku vjemů a obrazů, a nikoli popisná modelace sugerující reálnou existenci konkrétního časoprostoru: jde – v intencích Štulcovy stati – o tvarování iluze, nikoli exotické skutečnosti. Schulzova kresba ženské tělesnosti se zastavuje na téže hranici, ať již jde o malbu jemného půvabu či vulgárně-erotizovanou smyslnost, jako při modelování literárního časoprostoru. Tak jako se dívčí půvab rozpouští v nejasném a tělesné zůstává nedořečeno, neproměňuje se časoprostor v reálnou krajinu, ale setrvává v imaginativní rovině, byť podtržené smyslovou a vjemovou plností. Schulzovy exotické prostory jsou téměř hmatatelné, ale současně svou poetizací unikají přísně realistickým vazbám: „Prošel starou čtvrtí námořnickou, která páchla plísní a rybinou, prošel obchodní čtvrtí, křiklavou a plnou vývěsních štítů ve všech jazycích, jichž reklamní slova vyzývavě se zapisovala v kupeckou atmosféru jižního přístavu. (...) Ale zašel-li trochu dál do ulic a uliček, REKLAMNÍ ŠTÍTY nad jeho hlavou zpívaly píseň vítěznou, píseň jižních plodin, kávy, perel a nejvíce opět píseň ženy, pro kterou se drsní muži plaví na milionech lodí od točny k točně, aby nanesli, ukořistili, vyzdobili a podarovali, péra podivných ptáků, tkaniva nejvzácnější, vůně nejopojnější (...).“¹⁰³ Prostřednictvím výčtů a rejstříků vjemů i obrazů, jež se postupně v Schulzově autorské dikci promění v barokizující plnost, je prvotní časoprostor narušován a konfrontován s aluzemi, jež do něho vkládají nové obrazy exotického. Exotický či atraktivní

¹⁰¹ *Tamtéž*, s. 21.

¹⁰² Srov. Vladimír Štulec, „Exotismus“. In: *Revoluční sborník Devětsil, c.d.*, s. 180.

¹⁰³ Karel Schulz: *Sever Jih Východ Západ, c.d.*, s. 8-9.

prostor se před čtenářem téměř nikdy nezastaví, aby vystoupil v konkrétnějších obrysech, nýbrž je okamžitě rozrušen a překryt řadou dalších vjemů. Například smyslově plastický a plný obraz přístavní hospody se postupně proměňuje v snění lyrického subjektu a z původního prostoru se rodí nové analogie: „Pleskot karet. Chrastění kostek. Angličtina a zkažená španělština. Nadávky v pobřežním dialektu. A negři na nízkém podiu řvali k jazzu poslední písničky, prudce třepající zpocenými těly. (...) Zda-li ten negr, který rozezvučel naráz plno elektrických zvonků, nemá tentýž pohyb a úsměv jako přednosta londýnského nádraží? A zda tyto řvoucí bubny a prkna nejsou písní doků New-Yorských, které tolikrát opily tvé srdce? A tato melodie zda není nedělní odpoledne za městem, žalující láska v houslích a klarinetech, kus lesa ještě přejdeme a pak budeme na stráni, kde tráva jest tak hebká a tvá hlava, děvče, tak plavá (...).“¹⁰⁴

Rejstříky skutečností nezabraňují pouze fixaci jednotlivých časoprostorů, nýbrž samy podtrhují plnost světa, jeho roztříštěnost do nekonečného množství fascinujících střípků, z nichž vyrůstá atraktivita i exotika. Všimněme si, jakým způsobem Schulz zachycuje motiv ženy: neusiluje o detailní či erotizovaný obraz, ale o postihnutí jeho variant a možností: „ (...) sentimentální a strohé Američanky, něžné Norky s očima šedýma a rozteskněnýma nad hamsunovskou literaturou, Mexičanky, pružné a vláčné, tančící na vysokých, štíhlých nohou fandango pod stromy, exotické ženy černošské, skrčené Kabyly s ňadry špičatými jak svinutý list aloe, rafinované Pařížanky ve florových punčoškách, vonící mazlivými slovy, toporné modrooké mädchen z Porýní, štíhlé Čerkesky chladné jak sníh kavkazských hor a milující až do vysílení, cudné Angličanky a překrásné Arabky (...).“¹⁰⁵ Již jsme podotkli, že Schulzova imaginace, na rozdíl od její romantické koncepce, nesměřuje k obrazu univerza v jeho ontologické jednotě, ale naopak svět rozkládá do jednotlivin, z jejichž množství vyrůstá jeho fascinující plnost. Každá scéna či každý výjev jako by se stával významově samonosnou dějinnou událostí, referující nikoli o jednotě univerza, ale naopak o jeho pestrosti. Pohyb, znázorněný rychlým střídáním jednotlivých segmentů i častým motivem cesty, je nezbytný, chce-li se autor zmocnit bohaté palety obrazů, scén, reminiscencí, vjemů a aluzí: „Zřídil v Ústavě tiskárnu a expedici, odkud byly chrleny plakáty, letáky, knihy, prospekty, brožury, fotografie, průvody a populární pojednání. (...) A bez ustání, bez oddechu byli vyloďováni na břehy Evropy strozí a drsní muži rázných myšlének a přesné práce, selfmademani, inženýři,

¹⁰⁴ *Tamtéž*, s. 10.

¹⁰⁵ *Tamtéž*, s. 36.

vynálezci, strojníci, žurnalisté, kinooperatéři, odborníci, účetní, sekretáři, misionáři a agenti trustů (...).¹⁰⁶

3.7. Krása filmová

Svou zrychlenou následností se rejstříky obrazů blíží traktování filmových záběrů a inspirují se technikou i estetikou kinematografie, jako tomu je například v drobné skice *Nad ilustrovaným žurnálem*, kde Schulz předkládá v prostoru pouhých dvou stránek řadu pohledů (záběrů) do různých exotických míst planety. Rychlé střídání obrazů, úsečné traktování a strohá dikce doplňují výrazný vizuální vjem sugerující filmovou techniku rychlého střihu: „Fjordy. Rybáři se smeknutými klobouky. Mlha na skalách. Prší. (...). Ale nyní – továrny – faktorie – činžáky – mrakodrapy – telegrafní přístroje (...).“¹⁰⁷ Možnostem kinematografie se Schulz blíží i dalšími texty, povídku *Sever Jih Západ Východ* uvozuje jednoduché grafické znázornění kompasové růžice a podtitul *Globofilm*. Text je členěn do řady delších a kratších pasáží (epizod), které sugerují jednotlivé segmenty filmu, jeho jednotlivé scény. Jejich vzájemné oddělení je zdůrazněno i graficky. V jednotlivých segmentech se střídají „pohledy“ na protagonisty příběhu, se záběry velkého anonymního světa. Ve vzájemné konfrontaci se pak vnitřní svět postav propojuje s velkým světem coby pozadím příběhu. Podobně, třebaže již v sevřenější formě, je strukturován i baladicky laděný text *O majáku, mrtvém hlídači a nevěrné ženě*. Jednotlivé epizody jsou i zde odděleny na samostatné scény. Vizuálnost příběhu podtrhuje jeho výrazná barvitost, daná již symbolickým probleskováním světél majáku. Tvorba rejstříků (výčtů) obrazů a vjemů má vedle estetické funkce, rozrušující statický časoprostor (konstantu obrazu), a podtrhující rozmanitost jako základní kvalitu světa, i přímou vazbu na roli kinematografie v koncepcích Devětsilu. V programovém prohlášení se Schulz ke vztahu kinematografie a literatury vyjádřil explicitně: „Nová prosa tvoří užitečné hodnoty zkratkami života, jest lidská a velkoryse lyrická, rozbíjí literární, konvenční názory na svět, na člověka, na život, staví na místo románové perspektivy perspektivu kina, přejímá výraznost moderní techniky, industrie a filmu. (...). Dobrá prosa: styl: stručný, telegraficky dramatický, forma: báseň v prose, stavba: konstrukce.“¹⁰⁸ Věnujme proto v této souvislosti pár řádek filmu a jeho vlivu na estetiku a poetiku Devětsilu i Schulzových textů.

Důvěru Devětsilu ve film určovala především jeho schopnost zahrnout v sobě všechny oblasti dosavadní umělecké tvorby: mluvené slovo filmu nahrazuje literární text prozaický,

¹⁰⁶ *Tamtéž*, s. 29-41.

¹⁰⁷ *Tamtéž*, s. 116.

¹⁰⁸ Karel Schulz, „Prosa“. In: *Pásmo*, red. Artuš Černík, František Halas, Bedřich Václavek, č. 1, roč. 1. Brno 1924, s. 4.

lyrický i dramatický, právě tak jako filmový obraz supluje divadelní scénu a překonává nehybnost malby. Podobně živá hudba ustupuje reprodukované. Film nejen že všechny výlučnosti jednotlivých uměleckých oblastí propojuje, ale jeho technologie mu také umožňuje uvést všechny jejich projevy v jediném momentu: v jediném záběru zní slovo i hudba a rozvíjí se pohyb obrazu (scény). Technologické aspekty umožňují filmu překonávat tradiční narativní vzorce, příběh není vyprávěn, ale předváděn, gesto nebo filmový střih či proměna aktuálního obrazu jednoduše, ale výstižně a významově adekvátně posouvají vyprávěný příběh do nové roviny. Současně také umožňují vyprávět ve zkratce, dlouhou textovou pasáž nahradit jediným záběrem. Možnosti filmu, dané rozvojem technologií, navíc umocňuje skutečnost, že film může být „vyráběn“ sériově, a tak ve velmi krátkém časovém úseku předstoupit před širokou veřejnost napříč kontinenty. Tento aspekt strojové výroby a široké distribuce filmu byl velmi podstatný právě pro Devětsil, jenž v kinematografii spatřoval nejen jedinečný a specifický druh moderního umění, ale také tvorbu, která se nejvíce blížila vkusu proletariátu.

Film byl pro šíři svého tematického záběru i pro možnost svého téměř neomezeného šíření považován za nový typ lidového umění. Artuš Černík oceňoval v souvislosti s kinematografií svobodu, kterou poskytuje: film není akademický, není závazný a nenárokují si vytváření povinných kánonů – zhlédnutí filmu vychází ze svobodné volby proletariátu a z jeho přirozené touhy po zábavě a potěšení. Proletariát přitom Černík chápal jako společenskou vrstvu těch, kdo méně čtou, ale více žijí, trpí a konají. Považoval-li Černík v duchu devětsilovského programu právě proletariát za typ nové moderní společnosti, pak fakt, že si tato společenská vrstva vyvolila za své základní umělecké medium právě film (film vyvolený dělníky, služkami a studenty)¹⁰⁹ předznamenává jeho modernost, budoucnost a ve smyslu formálním také čistotu: podle Černíka film nepracuje s exaltovanými a abnormálními gesty divadelních herců, ale je konkrétní, neliterární a nepopisný. Odmítá-li tedy Devětsil umění l'artpourelartismu, symbolismu a dekadence především pro jeho individuálnost a estetiku zaměřenou na úzkou skupinu zasvěcenců, pak naopak film zcela naplňuje jeho představy o všespolečenském poslání umění, přístupném širokým vrstvám obyvatelstva. Důraz je přitom kladen na strojovou povahu jeho výroby: „Ano, všechna moderní umělecká kultura spočívá a musí spočívati na strojové výrobě.“ Paralelu k filmu shledává Devětsil ve vynálezu knihtisku, rozvoj kinematografie považuje pro 20. století za stejně významný, jako Gutenbergův vynález pro člověka pozdního středověku.

¹⁰⁹ Srov. Artuš Černík, „Radosti elektrického století“. In: *Revoluční sborník Devětsil, c.d.*

Film byl pro Devětsil ideálním médiem také nejen pro svou jednodušší – nikoli však omezenější – významovou čitelnost, ale především pro svůj nadnárodní charakter, díky kterému může být význam jednoho a téhož snímku recipován napříč kulturami. Požaduje-li Teige v úvodní stati *Revolučního sborníku* po umění, aby bylo tendenční, angažované, ale také bojovné a vyjadřovalo výraz kolektivního myšlení jako nového pojetí světa, pak tuto roli může nejlépe splnit právě film. Ten pro svou schopnost zobrazovat realisticky, věcně a bez mytizujících a idealistických tendencí představuje současně nový typ moderní estetiky, vymezující se proti bergsonovsko-croceovskému idealismu.¹¹⁰

Požadavek exotiky v moderním umění dokázal film uspokojivě naplňovat, a proto představoval „poznání zaručeně pravé“: Schulz chápal film jako výtvar „černokněžnické továrny“, v němž se naším domovem mohou stát daleká města a krajiny, prostřednictvím filmu můžeme prožívat neskutečná dobrodružství, celý poetický život, „bohatší než hesla v naučném slovníku, nic nežli kouzlo, nic než poesie.“¹¹¹

Kino jako univerzální a všem srozumitelná encyklopedie zobrazuje všechny roviny života, život vnitřní, dramatický, přírodní i technický, je považováno za Betlém spásy moderního umění: poskytuje vášnivé fantasmagorie, světskou, a *proto* zázračnou krásu.¹¹² Teige chápe bohatost filmu a jeho neomezené zobrazovací možnosti jako evidentní: kino obsáhne vše, dramata, frašky, vědu, sport i akrobacii, veškerou mozaiku moderního života. Film jako báseň uprostřed světa, zdroj moderní poezie, spojuje v sobě tisíce skutečností, prostou ulici, šířku prerie, tropickou krásu, americké bary, zdravou odvahu dobrodruhů atd. Film chápe Devětsil tedy jako univerzální umělecký činitel, který ale také obsahuje výraznou složku vzdělávací, ovšem v jiném smyslu, než jak vnímali účel umění starší estetiky: film je poučný, ale jeho vzdělávací potence vyrůstá z přirozené názornosti a všestrannosti, bez popisných textů. Artuš Černík uvažuje i o výchovných aspektech kina, které spočívají v angažované výchově proletariátu, v jehož středu se film stává také výrazným činitelem propagačním.

Dodejme, že první filmy, respektive filmová představení, požadavku pestrosti a bohatosti zobrazovaných scén plně vyhovovaly, a to nejen předměty zobrazení, ale i skladbou

¹¹⁰ Pokračovatelem croceovské estetiky byl v českém prostředí odpůrce pozitivismu a kritik formální estetiky Josef Bartoš. Na rozdíl od programu Devětsilu chápe Bartoš umění jako duchovní výtvar, nad-vědomý zázrak a výsledek individuálního prožívání. K teoriím Devětsilu jej však mohlo přiblížit chápání fantazie a imaginace jako základní tvůrčí síly. Viz Josef Bartoš: *Umění. Úvod do estetiky*. Praha, Josef Vetešník 1922.

¹¹¹ Karel Schulz: *Sever Jih Západ Východ, c.d.*, viz prolog.

¹¹² Artuš Černík, odmítající symbolismus a expresionismus, definuje moderní (proletářské) umění jako syntézu uměleckého amerikanismu, verneovské techniky, twainovského rozmaru, parostroje tratě Railways Canadian Pacific, bezdrátového telefonu, letecké dopravy, lásky dvou chudých lidí, proletariátu a dělnické třídy. Srov. Artuš Černík, „Radosti elektrického století“. In: *Revoluční sborník Devětsil, c.d.*

celého filmového promítání. To představovalo více komponované představení než jednotnou a ucelenou filmovou projekci, jak se rozvinula později: první projekce se skládaly z promítání více krátkých, na sobě často tematicky i žánrově nezávislých filmů a z technických důvodů bývaly pauzy mezi výměnou jednoho filmového kotouče za druhý prokládány živými výstupy varietních umělců, zpěváků či deklamátorů, kteří komentovali jednotlivé části filmové projekce. Pestrost filmového představení, vycházejícího z propojení různých uměleckých prvků a celkové žánrové i tematické bohatosti (krátké grotesky, záběry z exotických oblastí i ze všedního dne městské ulice, prokládané varietními výstupy atd.), se promítla i do podoby literárních textů poetismu: vedle známého grafického zpracování sbírky *Na vlnách TSF* (1925) Jaroslava Seiferta můžeme uvést soubor *Sever Jih Západ Východ*, ale také Schulzovu grafickou báseň *Jízda vlakem*, otištěnou ve druhém čísle *Pásma*.¹¹³

Rysem filmu je schopnost organicky, významově i formálně, propojit zdánlivě neslučitelné obrazy nebo vjemy. Jako příklad uvádí Jindřich Honzl spojení exotiky tropických lesů s prostotou domovních dvorků v jediném filmu. Prostorové i časové skoky, které jsou v například v divadelní inscenaci stěží proveditelné, jsou ve filmu uskutečnitelné, aniž by tím utrpěla jeho jednota formální i obsahová. Film tak dle Honzla v nových skutečnostech objevuje nové vztahy a významy. Poetiku čerpá kino z divokosti zlatokopeckých barů i ze života dítěte, drama filmu vyrůstá z dobrodružství inženýrů stavějících průplavy i cirkusových akrobatů.

Podobně hodnotí výhody filmu a kinematografie také Černík. Kino, které nazývá světelným divadlem („Co jmen pro moderní divadlo lidu!“), považuje za mocnějšího činitele než panorama, i divadlo, neboť film je „čarodějem“ moderního umění.¹¹⁴ Ve vztahu k divadlu považuje film za jeho vyšší typ, překonávající tradiční dramatické umění technologiemi, jež mu umožňují existovat bez statistů, falešné dekorace a oprostít se od „nudné zdlouhavosti“ dramatické narace. Na rozdíl od dramatického textu se film jako umělecké dílo uskutečňuje samostatně, „nezávislé na estétské skořápce, do níž jsou zabalena slova a činy herců (...)“.¹¹⁵ Ocenění technických možností kinematografie vůbec představuje v reflexích filmové tvorby pro Devětsil velmi podstatný aspekt, nejde jen o zmnožení obsahů a významů, ale i o formu, jíž jsou tyto nové obsahy a významy vypracovány.

Všechny tyto vlastnosti filmového média se pokouší uplatnit v řadě textů i Schulz, který tak modeluje nejen pestrost exotického světa, ale oživuje vnitřním tepem i všední a

¹¹³ Srov. Karel Schulz: *Jízda vlakem*. In: *Pásma*, red. Artuš Černík, František Halas, Bedřich Václavek, č. 2, roč. 1. Brno 1924, s. 8.

¹¹⁴ Artuš Černík, „Radosti elektrického století“. In: *Revoluční sborník Devětsil, c.d.*, s. 137.

¹¹⁵ *Tamtéž*, s. 137.

relativně banální scény: „Prodejna tabáku a losů. Zeď s plakáty stříká po chodcích barvami. Žehlírna prádla. Laciná a trvanlivá obuv za obdélníkem skla výkladní skříně.“¹¹⁶ Někdy se však nelze ubránit dojmu, že se jeho experiment se množováním literárních obrazů stává samoúčelným, zvláště pokud se celky rejstříků (výčtů) objevují v téměř neporušené řadě. Příklad problematického vrstvení jednotlivostí nalezneme v povídce *Příběh*, kde zůstávají samotná substantiva v roli seznamu objektů, aniž by byla dále charakterizována či sama významněji dokreslovala aktuální scénu: „Zda se netančilo v nádherných síních barů na průmyslových třídách velkoměsta pod krystaly umělých světél, mezi mramorovými sloupy za zvuků horen, pozounů, houslí, fagotů, bubnů, automobilových trubek, cell, křídlovek, hoboju, fléten, a v nočních lokálech při pianě, či tahací harmonice? (...) Chodilo se do kaváren, kin, divadel, na promenády a na výlety, do parků a do továren, do bank, do hotelů, do kanceláří, po nábřeží (...).“¹¹⁷

Rovněž některé pasáže *Hughesova ústavu* směřují spíše k apokalyptickému obrazu, než k uhrančivé pestrosti. Vedle opojné pestrosti světa zde totiž také nalézáme jeho přeplněnost a absenci míry, hrozící mu destrukcí. Snad lze konstatovat, že podobně jako krása, obsahující ve své dokonalosti i své popření a svou smrt, i uhrančivá plnost světa, doprovázená rychlým pohybem, v sobě současně nese i svůj zánik, předzvěst svého vyčerpání a smrtelného přeplnění. V obrazu Evropy, přepadené J. B. Huhgesem, obchodníkem se smrtí, je dojem smrtelné strnulosti a faktické nemohoucnosti tvarován právě prostřednictvím dlouhého rejstříku událostí a scén: „Panika, demise, bursy, nové kabinety, stávky, konference, Svaz Národů, zákony, debaty, nařízení a novely, schůze, bankety, trusty, porady, pouliční projevy, diplomaté, resoluce a revoluce, fascisté, trůnní řeči, vše to se střídalo v závratném víru, v němž nebylo pro člověka z Evropy ani oddechu, ani odpočinku.“¹¹⁸ V této perspektivě se náhle objevují apokalyptické obrazy, pohyb již není nahlížen jako rychlá a závratná přehlídka opojných vjemů, ale jeho tempo se stává synonymem destrukce a vybičované nenasytlosti. Schulz ironizuje a zpochybňuje pojmy *práce*, *vývoj*, *civilizace*, ale odkrývá i vágnost kolektivistických hesel, zaklínajících se dobrem člověka: „ (...) všichni budou pracovat pro dobro člověka. Opatřím práci všem dělníkům, vynálezčům, inženýrům, ba i knihovníkům. Nutno stále stoupat k vznešenému cíli, který jsme si vytkli: dobro

¹¹⁶ Karel Schulz: *Sever Jih Východ Západ, c.d.*, s. 70.

¹¹⁷ *Tamtéž*, s. 73.

¹¹⁸ *Tamtéž*, s. 40.

člověka. Vystavíme všude po světě odbočky Ústavu. Proto je ale nyní třeba rychleji vyrábět, rychleji vyrábět, hnát práci telefonem, kabelem, elektřinou, Mít v rukou vše.¹¹⁹

Dodejme, že *Hughesův ústav* lze částečně číst i jako pozoruhodnou polemiku s některými tezemi Devětsilu i autora samého. Estetika technicismu, rozpuštění individuality v kolektivní mase i vládnoucí funkcionalistické hodnoty jsou závěrem Schulzovy povídky problematizovány a zpochybňovány. Radost rozvíjející se civilizace, nalézající svůj nový životní výraz v technologiích, v kolektivním životě i racionálně funkčním bytí světa zbaveného metafyziky a mysticismu, je rozbita v apokalyptickém obrazu společnosti, jež se stala obětí vlastních ideálů: „Život se zmechanizoval. (...) Lidé se rodili, kupovali a umírali pečlivě zapsáni, registrováni, zaznamenaní v mnoha knihách, neboť jejich ruce byly také čísla, dle nichž se počítala práce. (...) Vysoké komíny továren prořaly nebesa, žula a pískovec rozryly prostor. Železná trámová mostů drnčela nad řekami. Lidé se dívali na hvězdy sítěmi telegrafních drátů (...). Transmise řezaly vzduch, naplněný výpary olova a lidských těl. Montovny, továrny, strojírný, válcovny obkličovaly Města. Lidé tomu říkali: Civilizace. A zatím, od polu k polu, po celém světě byl rozepiat jediný ohromný nápis: HUGHESŮV ÚSTAV PRO SEBEVRAHY.“¹²⁰

¹¹⁹ *Tamtéž*, s. 32.

¹²⁰ *Tamtéž*, s. 42-43.

4. Všední a exotické

4.1. Obraz všednosti

Na rozdíl od dlouhé řady asociací v povídce *Věčno a nekonečno*, rozvíjejících motiv jediné ženy, otisknutý do široké škály mnoha dalších žen, či od kaleidoskopu ženství charakterizujícího prostřednictvím drobných detailů jejich jedinečnost v *Hughesově ústavu*, v črtě *Příběh* nacházíme nikoli jednotliviny zajímavě charakteristické, ale spíše obraz zmechanizovaného, strojově rytmizovaného života. Tomu odpovídá i absence metaforického či symbolického přesahu a hravý tok asociací ustupuje strohému výčtu. Ten neodhaluje tep života v jeho nepravidelnosti, ale pestrost se proměňuje v každodenní a všední pulsaci: „Chodilo se do kaváren, na promenády a na výlety, do parků a do továren (...),“¹²¹ za Schulzovými slovy nelze hledat nic specifického, zajímavého a nevšedního, život se obnažuje v ubíjejícím rytmu každodenního opakování téhož. Obraz života, zbaveného bohatosti a pohybu, předjímá i modelace prostoru, který není cizokrajně exotický, ale spíše připomíná neutěšenou periferii, odpovídající i tématu povídky, smrti poslední ženy na světě: „Zde je ulice a tam je ulice. Mezi oběma jest geometricky rozestaveno 12 továrních komínů, 12 inženýrových přímek, kterými podepřel nebe, klesající příliš nízko než aby nemohlo býti dobyto městem. Nebe nízké, zachmuřené, nebe šedivé a padající, nebe slizké, pod kterým chodili páni v černých šatech a ženy se strojily do večerních úborů. Nebe mokvajících, pod kterým prýští hudby a naše slzy, ne, ne, neplačte pro tuto mrtvou (...).“¹²²

Jedinečné nebo exotické v tomto textu ale nestojí v protikladu k všednímu, není vykopením z banální každodennosti. Poslední žena na světě je ukryta a rozmazlována v přepychovém paláci, je zahrnuta vším luxusem, ale pouze jako formou bez vnitřního obsahu. „Oběsila se na šňůře na prádlo,“ píše Schulz, jehož postava zvolila nerafinovanou smrt služek, prostou a bez nápadu, hroživou svou jednoduchostí, ale právě proto bolestně poetickou. Absence patetického gesta právě tak jako intelektuálního kalkulu, jenž by mohl její smrt ozvláštňit rafinovaností, připomínají svou obnaženou skutečností obraz Jakuba Schikanedera *Vražda v domě*¹²³ (1889-1890): smrt se zjevuje v prosté scéně, dívka ležící v podvečer na vlhké dlažbě dvorku není ani romantizujícím, ale ani dekadentně-symbolistním výjevem, není metaforou a neodkazuje k transcendentálnímu ani mystickému. Je holou pravdou, obrazem prosté ženy, jejíž smrt je také prostá. Právě tak představa dívky oběšené na prádelní šňůře jako by oznamovala, že plný život i plná smrt se paradoxně neskrývají

¹²¹ *Tamtéž*, s. 73.

¹²² *Tamtéž*, s. 70.

¹²³ Srov. například: Tomáš Vlček: *Jakub Schikaneder*. Praha, Odeon 1986, s. 31. Obraz *Vražda v domě*, olej na plátně o rozměrech 203 x 321cm, je umístěn v Národní galerii v Praze.

v Kordillerách ani mezi exotickými tanečnicemi přístavních palíren, ale v prostém životě („Hrajte a trubte, pracujte, krad'te, milujte a volte, pijte a učte se, jen neplačte nad touto mrtvou, které jste zapomněli dát všednost.“¹²⁴).

Objevením kouzla všednosti se Schulzův vypravěč osvobozuje z banality, každodennost přestává být pouze zmechanizovaným uskutečňování stále téhož, a odhaluje se jako kaleidoskop prostých, a proto poetických, neboť skutečně prožívaných, výjevů a scén: „Z jednoho domu naproti brzo bude tedy pohřeb, v parku hraje hudba, pán se usmívá, v zinkografické dílně rozžehli fialové světlo, před hokynářstvím zarachotil vozík s čerstvou zeleninou, uředník si hvízdá a já si hvízdám s ním. Zavoněly ošatky ovoce, zvoní tramway. Vše jest skutečností a z ní teprve vyrůstá pravda.“¹²⁵ Tento pohled na svět se rovněž objevuje v povídce příznačně nazvané *Poznání*: „A věděl jsem, že toto vše, uprostřed čeho jsem, jest ta pravá krása věcí nejprostších.“¹²⁶ Paralelně s krásou exotických prostorů existuje v Schulzově poetice i specifická estetizace prostého a všedního, nacházející právě ve výjevech „bědnoty“, řečeno s Karlem Teigem, zvláštní a osobitou krásu. Připomeňme si pár veršů z básně *Večerní píseň*: „ (...) opryskaná zeď činžáku lucerna nad chodníkem / to jsou ty radosti vezdejší / a my posloucháme posloucháme večera píseň / a ta je stále krásnější.“¹²⁷ Z obrazů všednosti později vyrůstají Schulzovy povídkové soubory se sociální tematikou, poetizovaná každodennost s jejími prostými skutečnostmi, jevy a barvami, dostává výraznější kontury v souborech *Peníz z noclehárny* i *Prsten královnin*.

4.2. Obraz hospody i krajiny

Zajímavým prostorem, v němž se propojují výjevy všední s exotickými, jsou přístavní krčmy a špinavé putyky: „V číších hoří AMERICAN DRINKY, nad kterými sedí lidé zvětralých a smutných tváří. Ženy usednou u nich, každá si nalezne svého a negerský Jazz-band zuří na úzkém podiu, doprovázejí nejnovější americkou odrhovačku *Jime, pojd' pít rum!* V této lodnické noční krčmě, shrbené v křivolaké uličce za přístavištěm, seděl v rohu u posledního stolu Herman sám, docela sám, jako Boží prst, který řídí lidské osudy.“¹²⁸ Všimněme si, že tyto prostory umocňuje celá škála detailů: krčma je „lodnická“, „shrbená v křivolaké uličce za přístavištěm“ a na jejím úzkém pódiu divoce vyhrává „negerský Jazz-band“. Nejde o znuděný

¹²⁴ Karel Schulz: *Sever Jih Západ Východ, c.d.*, s. 76.

¹²⁵ *Tamtéž*, s. 76.

¹²⁶ *Tamtéž*, s. 78.

¹²⁷ *Tamtéž*, s. 67. Srov. též: „ (...) holubice bílá usedla na římsu jako květ / v šedivém průjezdě / kolovrátkář hrál / byl starý šedivý hlavu trochu zvrátil / jakoby vlastní píseň pil / a každý kdo mimo šel každý se zastavil.“

Tamtéž, s. 67.

¹²⁸ *Tamtéž*, s. 7.

lokál, ale o rejdiště kriminálních živlů, rváčů, nájemných vrahů, opilých lodníků a bezcílně se potulujících světoběžníků, jde o prostor stejně okouzlující jakož i hrozivý. Atmosféru lascivnosti a bulvární povrchnosti a jednoduchosti završuje burácení jazzové kapely hrající „nejnovější americkou námořní odrhovačku.“ Všimněme si, jak Schulz modeluje právě bulvárnost scény a jak zvyšuje účinek obrazu hrající kapely: píseň je nejnovější, tedy lákavá a zajímavá z toho nejprostšího důvodu, je amerického původu, což evokuje zemi „neomezených možností“. Nakonec dodává, že píseň je námořnická, spojená s exotickým životem na moři, s muži, kteří se neváží, ale plaví se světem od přístavu k přístavu, a konečně Schulz poznamenává, že jde o „odrhovačku“, lehký popěvek, snadno zapamatovatelný, šlágr nejnižších vrstev. Vše uzavírá název písně, spojující v sobě anglické jméno typické pro námořníka (piráta, pašeráka?) s odpovídajícím nápojem: Jime, pojd' pít rum! Atmosféru lodnické knajpy s její exotikou dotváří Schulzem zvýrazněná poznámka, že v „číších hoří AMERICAN DRINKY. Použití anglického slova místo českého „americké“ jednoznačně ukazuje na exotickou, jedinečnost nápoje, celého prostoru a celé zobrazené situace.

Tyto Schulzovy obrazy je možné považovat za schematizované kresby, autor využívá každého detailu, aby podtrhl a zdůraznil specifickou podobu daného prostoru. K jeho charakterizaci nestačí jen „běžná“ přístavní hospoda, „běžná“ námořnická píseň či prostá kutálka, ale je třeba u každé jednotlivosti, z níž se exotický obraz skládá, zvýraznit obrisy, jako by Schulz jejich lehce načrtnuté kontury obtáhl provokativními barvami. Tendence schematizovat jednotlivé motivy či obrazy, zvýrazňovat každý jejich detail pro působení celku, je častým jevem dobrodružné literatury, žánru, od něhož se Devětsil rozhodně neodvracel. Paralela mezi příslovečným koltem, jenž nemůže viset u pasu pistolníka nízko, ale *proklatě* nízko, a Schulzovou „nejnovější americkou námořnickou odrhovačkou *Jime, pojd' pít rum!*“ není nemístná, pokud si uvědomíme, že sám Schulz je prokazatelně autorem jednoho rodokapsového příběhu (*Pro žezlo aztéckého krále*, uveřejněno pod pseudonymem José Espanillo, pravděpodobně kol. r. 1939), zatímco jeho autorství u druhého (*O dědictví*, uveřejněno pod pseudonymem Petr Falský, pravděpodobně kol. r. 1939) není zcela jednoznačné.

Obraz špinavé krčmy je světem sám pro sebe, světem, v němž se protínají cesty velkého vnějšího světa prostřednictvím setkání různých postav se svými jedinečnými osudy. Pestrost prostředí ukazuje nejen expresivní modelace vycházející z barev, zvuků a pohybu, ale i výčtový charakter jednotlivých detailů: „Oči svítily v těžkém kouři, zelené a žluté kalužinky svařenin jižních kořalek tekly po stolech. Pleskot karet. Chrastění kostek. Angličtina a

zkažená španělština. Nadávky v pobřežním dialektu.¹²⁹ Je zajímavé, že prostředí špinavé hospody coby určitého lidského panoptika, bezútěšného prostoru, v němž si každý hněte své drobné individuální štěstí, respektive své drobné chvílky radosti z alkoholového opojení, rychlé lásky, výhry v kartách atd., se objevuje mnohem později v Schulzově povídce *Poutní píseň k Panně Marii na Květnou neděli*: „ (...) jiný pije, stále je ještě málo a jiný pije a pak bláznivě třeští a jeho stín bláznivě třeští a jsou tedy dva, my jsme už všemu zvyklí, v této krčmě našich pustých dnů, stojících, já vím kde, v této krčmě pustých dnů, kde karty věští nenadálá neštěstí a kde všechny písně jsou odporné (...) všude je plesnivina, na nových i starých věcech, všechno je zakryto prachem a špínou (...) nám všem padly karty špatně a žebráci pustých dnů, proklateci každodenní, sedíme zde mlčky, druh vedle druhu, s pohledy ztýraných zvířat a s rukama rozpukanýma, v jejichž ranách pálí vápno života, nad svými sklenkami trpkých kořalek a hledíme do prázdna, do lampy, do prázdna (...).“¹³⁰

Nelze samozřejmě přehlédnout zřetelný posun od poetizace lodnické krčmy, kde jsou jednotlivé postavy nahlíženy s rozkošnickou hravostí, až se zdá, jako by jejich zoufalý úděl byl jen chimérou a součástí hry, maskou, a nikoli zdrcující realitou. V *Poutní písni* se však téměř hmatatelný a smyslově bohatý prostor přístavního hampejzu proměňuje v symbol a metaforické vyjádření duševní zpustlosti, samoty, a zoufalství zde nejenom jednoznačně převažuje a stává se všeprostupující konstantou, ale po rozšafnosti a zhýralosti, která je nebezpečně i svůdně přitažlivá, není v textu ani stopy. Pavel Janáček v této souvislosti poznamenává, že „stylizace toposu (krčmy, pozn. TV) prodělala ovšem v čase dramatický vývoj. Protagonistovi poetistické povídky Věčno a nekonečno, dobrodruhu a světoběžníku Hermanovi, se ‚lodnická noční krčma, shrbená v křivolaké uličce za přístavištěm‘ ukazuje jako ‚prodejna mnoha zázračných věcí‘, koncertní síň ‚divoké‘ a ‚tak krásné‘ (jazzové) hudby ‚předměstských tančiren‘. V pozdější *Písni k Panně Marii na neděli Květnou*, zařazené na konec souboru *Prsten královnin*, se krčma z nástupiště úchvatných objevů proměňuje ve vězení duše, asociuje se s pozemskou zátěží tělesnosti.“¹³¹

Smyslovost prostupuje celým Schulzovým textem, barvy, vůně, gesta a pohyby doplňují vjemy hudební, zvukové, oscilující na hraně melodičnosti a disharmonie. Expresivitu hospodské scény dotváří emotivně silně zbarvené výjevy hrajícího jazz-bandu: „A negři na nízkém pódiu řvali k jazzu poslední písničky, prudce třepající zpocenými těly. (...) a negr,

¹²⁹ *Tamtéž*, s. 10.

¹³⁰ Srov. Karel Schulz: *Poutní píseň k Panně Marii na Květnou neděli*. Praha – Řím, Pavel Sejkova – Trinitas ve spolupráci s Křesťanskou akademií 2003, s. 6-10.

¹³¹ Srov. Pavel Janáček, „Dobrodružné romány jako čtvrtá varianta Schulzova literárního jazyka“. In: *Karel Schulz. Básník, prozaik a novinář. Literární archiv*, č. 31. Praha, Památník národního písemnictví 1999, s. 148.

vystřeliv ke stropu putyky, široce se rozchechtal a hudba burácela dál. (...) Joé – haha! Joé – haha! řvali negři do tance. Bílé zuby mezi krvavě červenými, tlustými rty, jako by chtěly rozkousnout každou ženu, která, pomalu oddechujíc, se ve spirálách tance blížila k pódiu. Tanec, hudba, divoké pohyby, vše splynulo v jediný kruh, který obtočil kolébající se krčmu za přístavem.¹³²

Kontrapunktem dálek, symbolizovaných horskými bouřemi, prudkým sluncem pamp i žářem lodních kotlů, evokujícím práci na širém moři a dlouhé plavby mezi kontenty, je obraz domova, který se vynořuje nad postavou věčného trampa a tuláka v povídce *Věčno a nekončeno*, jemuž úděl světoběžníka předurčila četba verneovek a dobrodružných románů. Je pravděpodobné, že Schulz tento druh literatury velmi dobře znal, konečně jeho otec překládal mimo jiné Jacka Londona. I v této části textu je exotika tvarována prostřednictvím výčtu a kombinace nesourodých prostorů a scénérií: „Tak jsi o tom snil ještě dříve, (...) než tvé tělo trampa bylo šleháno horskými bouřemi, lijáky a vichřicemi, než bylo otlučeno v podpalubí a osmahlo sluncem pamp i žářem lodních kotlů, tak jsi o tom snil pod jabloňkou u plotu a s pootevřenými ústy a zatajeným dechem pročítaje krásné knihy Julesa Vernea.“¹³³ Realitě putování Schulzova světoběžníka předchází dětské snění, touha po nevšednosti a dalekých krajích, rozjitřená a vybičovaná dobrodružnými romány. V citované výpovědi, v níž nelze přehlédnout určitý rys autorovy vlastní zpovědi, překonává rozpor mezi světem tvarovaným fantazií a realitou (jabloňka u plotu sugeruje prostředí české vesnice) dětská imaginace, jež dovoluje modelovat neskutečné, fantaskní světy a zpoza vesnického plotu se vydávat na daleké expedice a dobrodružné cesty. Schulz v této nenápadné a krátké pasáži projevuje nejen svou znalost dětské psychy, ale také odhaluje kontinuitu představivosti, jež se z dětské fantazie proměňuje ve schopnost složitější imaginace, a právě kontinuita této duševní mohutnosti je nezbytností k poetizaci světa. Všimněme si, že autor zde nestaví do protikladu fantazijní svět dětské imaginace, formovaný příslušnou četbou, a realitu skutečnosti, ale v poetizaci světa (respektive cesty světem, putování) pokračuje. Schopnost imaginativního přetváření skutečnosti nezaniká s dětstvím, ale naopak se prohlubuje, stává se intenzivnějším prožíváním světa i vlastní existence a úměrně tomu se stává také zdrojem bolesti. Zpětně se tak dostáváme k fenoménu krásy, jenž v tomto směru můžeme nahradit obrazem dálky či exotiky, spojenému s opojením i bolestí, vitalitou i smrtí.

Jiný typ exotického prostoru (krajiny) představuje maják na opuštěném skalisku v baladicky laděné povídce *O majáku, mrtvém hlídači a nevěrné ženě*, věnované Karlu

¹³² Srov. Karel Schulz: *Sever Jih Západ Východ*, s. 10 a s. 12.

¹³³ *Tamtéž*, s. 8.

Teigemu. Příběh nešťastné lásky a hlídače majáku, jenž propadne touze po zlatě a penězích a nerozpakuje se kvůli vidině bohatství navést loď na skaliska, aby ji mohl vykrást, je umístěn do malého a uzavřeného prostoru majáku a skaliska, na němž stojí. Přes svou zdánlivou izolovanost a opuštěnost se právě tento drobný prostor stane místem tragického milostného trojúhelníku a současně bodem, ve kterém se setkávají ozvuky velkého a vzdáleného světa, jež původní harmonické soužití naruší: „Tam kdesi v dálce na moři plula velká loď se zelenými světly, lidé opření o lodní zábradlí, hleděli na tmavé moře a světlo majáku, na palubě hrála hudba a číšníci v bílých blůzách roznášeli alkoholy na stolky před rákosovými židlemi. (...) Dny plynuly v míru, v jakémsi tichém posvěcení, kdy Jones čistil na věži přístroje a žena zpívala, přecházejíc dole světnicí. Odpoledne sedával opět před věží, hledě na neklidné moře, pokuřoval dýmku a myslil na všechny ty lodě, které se plaví do vysokých měst a hlučných přístavů (...).“¹³⁴

Vnější prostor světa (vnější krajina) je důsledně oddělen od prostoru majáku (vnitřní krajiny), izolovaného, intimního místa idylického soužití Jonese a jeho ženy Marquerity, což je předpokladem pro jejich lásku. Vnější svět zde představuje hrozbu i rozptýlení, nabízí bohatství, ale současně destruuje dosavadní vztah Jonese a Marquerity, a to hned dvakrát: nejprve když u majáku zakotví starý námořník, který manželům převypráví pověst o Kedrenovi, jehož touha po zlatě proměnila v přízračnou bytost, navádějící lodě ke skaliskům. Tento příběh probudí v Jonesovi touhu po zlatě, zpochybní jeho dosavadní život, vytrhne jej z dosavadního rytmu, a hodnoty, jež se doposavad zdály postačujícími (idylický vztah, láska k moři, prostota), jej náhle přestanou naplňovat: „Neviděl Marqueritu, ale cítil ji u sebe. A zachytiv ji prudce za lokty, těžce zachroptěl, hledě do tmy: ‚Zlato – zlato – .‘ (...) Houkání Transatlantiků na moři bylo přehlušováno prudkými nárazy bouře. (...) Maják nesvítil. (...) Pak zazněl, docela blízko, praskot tonoucí lodě a moře s rachotem vyplivlo její trosky na rozeklaný břeh. (...) Pádne rány sekerou se ozývaly na břehu, kde Jones lámal roztržštěný trup korábu. A každou ranou umírala láska.“¹³⁵

Podruhé zasahuje vnější svět do vztahu Jonese a jeho ženy v klíčovém okamžiku, kdy správce majáku navede loď na skaliska. Z jejich trosk zachraňuje Marquerita námořníka Oliviera, avšak jejich láska nemá dlouhého trvání: Olivier po uzdravení odplouvá a třebaže Jones poznává svou vinu, intimní, izolovaný svět, v němž dosud se ženou žil, je již nenávratně rozrušen: „Svět jest krásný svojí skutečností a vším, co jest na něm. Krásný, krásný, zářivě

¹³⁴ *Tamtéž*, s. 50.

¹³⁵ *Tamtéž*, s. 55-56.

krásný svět a jeho dálky, Marquerito!¹³⁶ Vnější, neznámé, tajemné a daleké vstoupilo do uzavřeného prostoru bytí Jonese a Marquerity, odhalilo svou krásu, ale současně přineslo zkázu. Marquerita zabíjí svého muže, aby byla vzápětí pohlcena mořským přízrakem Kedrenem: „V ten okamžik šílená Marquerita spatřila vynořovat se z černých vln špici stožáru s bílou lucernou, pak příd' a kormu, celý člun, ano, znala ten člun, a na zádi, chechtaje se, stál lakomec Kedren, zloduch moře s vlasy a vousy z mořských hníjících řas a pomalu mával lucernou, kterou držel v dlouhých račích klepetech, pomalu s ní mával v černé tmě vstříc lodím, otáčeje se za zvuky píšťal a vysoko ji zdvihaje nad vlny. (...) Krásná Marquerita se měnila. (...) Jako když vrstvy jemného písku opadávají pod dětskýma nohama. Její dlouhé, rozpuštěné vlasy naposled zavlály větrem. A pomalu padala na znak, jako by v lásce, až vlna ji spláchla do moře.“¹³⁷

Baladické scény se prolamují do děsivé skutečnosti zločinu, loupeže, vraždy i nevěry, původně romantizující samota majáku se stává předpokladem touhy po velkém vnějším světě (vnější krajině), neboť idylická samota se proměňuje v samotu tíživou. Realita harmonického vztahu je narušena iracionálním příběhem, zdánlivě banální historka se ukazuje být rozhodujícím činitelem v proměně myšlení Jonese, kterého zbavuje střízlivého uvažování. Vnější svět přináší znepokojivou, avšak neodolatelnou touhu po tom, co je *tam venku*. Nabízí se otázka, zda exotické, tedy to, co je mimo zkušenost Jonese a Marquerity, není *apriori* destruuující, a to v hlubším smyslu – nikoli však pouze negativním, než v jakém tento problém předkládá alegorický příběh *O majáku, mrtvém hlídači a nevěrné ženě*. Exotické jako *to vnější*, mimo dosavadní zkušenost, jako kvalita nově zakoušená totiž nutně narušuje stávající zkušenostní horizont, přeskupuje původní hodnoty, klade otázky a zpochybňuje dosavadní osobnostní strukturu.

V jakém vztahu je ovšem tato úvaha k Schulzovým textům a koncepci Devětsilu? Budeme-li vycházet z pojmu avantgarda, jak byl používán ve vojenské terminologii, totiž ve významu *předvoj (avant-garde)*, pak můžeme tvůrčí úsilí Devětsilu i Schulzovy rané texty chápat jako před-znamenání nového, moderního umění, respektive jako anticipaci nového způsobu moderní existence. Exotické jako *to vnější* se pak stává kvalitou, jejíž umělecké zachycení předznamenává radikální proměnu autora i čtenáře: zahrnutím exotického do vlastní autorské a čtenářské zkušenosti je anticipována změna zkušenostního horizontu, umělecké tvorby, ale především proměna reflexe univerza a vztahů mezi jeho jednotlivostmi. Exotické, podobně jako rozrušení hranic mezi nízkým a vysokým uměním, mezi kategoriemi

¹³⁶ *Tamtéž*, s. 58.

¹³⁷ *Tamtéž*, s. 61-62.

krásna a ohyzdnosti, reality a snovosti, v momentu, kdy je přijato do zkušenostního rámce, rozšiřuje osobnostní horizont, osvobozuje lidskou bytost z konvenčních vztahů a činí z ní personu multikulturní, světoobčana, který se – ať již jako autor či čtenář – dotýká „všech krás světa“, aniž by byl determinován národní kulturou, tradicí či klasickou kanonizovanou estetikou. Exotické motivy literární text nejen ozvláštňují, ale především čtenáři říkají: „Toto vše může být tvým bohatstvím, součástí tvé lidské zkušenosti, tímto vším můžeš být.“ Současně však mezi řádky zaznívá varování, patrné u Schulze v jednotě krásy a ohyzdnosti, života a smrti, harmonie a disharmonie, že úměrně prostoru, jenž nám přijetí exotického horizontálně rozšiřuje, se také vertikálně prohlubuje pocit nebezpečí, hrůzy a děsu. Přemíra krásy se stává bolestnou, přemíra života odhaluje současně také přemíru smrti. Těmto úvahám však již věnujeme následující kapitolu.

5. Život a smrt

5.1. Smrt a poetismus

V roce 1922 Schulz publikuje v *Proletkultu* krátkou, reflexivní povídku *Cesta strží*. Poetický, baladický tón textu, motivicky vystavěném na cestě pěti osamělých mužů nočním lesem, tematizuje nezměrnost setmělé krajiny a její ticho v paralele k osamělosti lidské bytosti a k hloubce jejího bytí, jež se jeví nepoznatelným: „Temnem lesa šlo pět mužů a noční les kráčel s nimi. (...) Kolem nás jest ticho a tma, ale v nás vyrůstá mnoho věcí, se kterými se přebrodíme tímto lesem. Jest zde pět srdcí, která vyvolávají pohyb a nad nimi se klene černo noci a černo lesa.“¹³⁸ Dikce promlouvajících mužů je symbolická a metaforická, právě tak jako jazyk vypravěče je modulován ve snovém a melancholickém tónu. Navzdory vektoru obrácenému především ve druhé části textu k člověku jako měřítku hodnot nelze nepostřehnout, že nad lidskou bytostí ponechává Schulz naznačenou hloubku, fatálnost, přítomnost čehosi nad-lidského, symbolizovaného přesahující skutečností přírody. Hovořit o explicitní transcendenci či o mystické rovině textu by bylo nepřesné, nicméně Schulz tuto dimenzi lidského prožívání světa i umělecké reflexe nedokáže ve svém výrazu potlačit, třebaže v teoretické stati se od těchto modů literárního vyjádření distancuje. Úzkost, vyrůstající z atmosféry daného momentu a přivolaná v život tajemnou hloubkou nočního lesa, respektive nabízející se jako jediné možné psychické a citové pohnutí v úběžnicích specifického okamžiku noční osamělosti, je úzkostí kolektivní. Neobrací se ke každému z pětice zvlášť, ale stává se společně sdíleným pocitem, ba co více, v narážce na *Tegtmaierovy železárny* a ve zvláštní, překvapivé opozici vůči důvěře v lidské, je tato úzkost také nietzscheovským zpochybněním poetického a lyrického života: touha zmocňovat se světa a života „bez železa“ se v tíživé atmosféře nočního usebrání vyjevuje jako utopická: „Nutno vítězit železem.“¹³⁹ Nejde o revoluční patetické gesto v dikci proletářské literatury, ale o pochopení anti-lyričnosti skutečnosti, téměř v duchu Nietzscheho filosofie, načrtnuté v *Soumraku model, čili: jak se filosofuje kladivem*.

Melancholický tón podbarvený dekadentními obrazy nalezneme také v traktátu *Manželství*, jehož autorství nemůžeme sice jednoznačně prokázat, nicméně dikce textu výrazně připomíná Schulzův autorský styl. I zde vystupuje na povrch nikoli rozverná hra obrazů, ale stín fatálnosti, melancholie a zoufalství: „Byl jsem v ‚Cric-Crac baru‘, kde morálka byla ze zlata a pudru. Hedvábí šustilo, měkké látky vlály a hudba krásně hrála

¹³⁸ Karel Schulz, „Cesta strží“. In: *Proletkult. Týdeník komunistické strany Československa pro proletářskou kulturu*, č. 17, roč. 1. Praha, s. 265.

¹³⁹ *Tamtéž*, s. 266.

ženám, jichž mdlá pleť zprůsvitněla v krystalické záři žárovek a zrcadel. Muži, sedíce nad absintem a vlastním zármutkem, mluvili slova drsná a posměšná, hlasy se potácely mezi lesklými stěnami jak opilci, ševel plynul nad zrcadly a ženy mužům odpovídaly zaplacenými úsměvy – a to byla láska s umělými světly.

Byl jsem také na místě, kde se scházejí lidé bez domova. Stáli a porůznu seděli pod vlhkými oblouky sklepní kořalny: starci metaři, vředovití žebráci, bosí tuláci, vrazi a kriminálníci, zežloutlé a ohnuté kuplířky, andělíčkářky, přestárlé, unavené prostitutky a pak jakési trosky, jež těžko nazvati lidmi. Pojídali hnusné jídlo z okoralých dlaní, drbajíce si zavšivené zátylky a plijíce na zemi. Ženy s nečesanými a nečistými chuchvalci vlasů roztáhly tlusté nohy, uléhajíce na lavice. Kořalna mokvala lidským potem. Pak jeden ztracenec, málo sytý, udeřil pahýlem zmrzačené ruky děvčátko s křivicí do tváře a vyrval mu lepší sousto.¹⁴⁰

Tyto obrazy kontrastují s „oživlým fejetonem“, s „nehoráznými žvásty“, právě tak jako s „hyperbolami životního humoru“ či hravostí banálních dobrodružství rodokapsů a indiánek,¹⁴¹ na něž se Schulz odvolává ve stati *Prosa*. Na místo „hasičů, vrhajících se do plamenů“, „radiotelegrafistů tonoucích lodí“ nebo „pilotů poštovních aeroplánů“¹⁴² vystupuje z nočního lesa v *Cestě strží* pětice melancholiků, jež se nezmocňuje světa úderným činem proletářů *Teghmaierových železáren*, ale tápe v jeho tichém tajemství: „Rodící se láska k člověku a její vítězství, posouvající vzedmuté zástupy a úsměvy malých děvčátek, zda to vše není obsaženo v tomto tichu, které neočekávaně na nás padlo s korun stromů?“¹⁴³ Mezi lidskou bytostí a univerzem rozvíjí Schulz bolestný vztah: svět je v člověku obsažen, naplňuje jej, avšak vzpírá se uchopení. Vzpírá se slovu: „Zda věčná láska, věčnost sama není jen vše totéž, vše to, co se skrývá v našich srdcích a čeká na probuzení? Zda nekonečno, země, nebe, zda to není ve mně, zda já to nedal světu?“¹⁴⁴

Odvrácená strana vztahu k univerzu je zřejmá: svět vyrůstá z člověka, je v něm obsažen, ale současně se projevuje jako cosi, co stojí mimo lidskou bytost, co ji v závěru překračuje s gestem výsměšné krásy, které se nelze zmocnit, nelze se stát jejím spolutvůrcem, neboť není možné nalézt adekvátní slovo (*logos*), jímž by lidská bytost byla schopna

¹⁴⁰ Srov. „Manželství“. In: *Sršatec. Satirický týdeník*, ed. Jaroslav Seifert, roč. 3., č. 29, s. 2-3. Exemplář uložen v Národní knihovně pod signaturou 54 A 2612. Pro Schulzovo autorství hovoří parařa pod textem: K-z., ale také specifický styl, vyznačující se akcentováním smyslových vjemů, jejich řetězením a znásobováním, usilujícím o naprostou plastičnost obrazu. Pro stylové srovnání můžeme připomenout mnohem pozdější Schulzův text z doby po jeho katolické konverzi, srov. Karel Schulz: *Poutní píseň k Panně Marii na Květnou neděli*. Svitavy / Řím, Trinitas / Křesťanská akademie 2003, zejm. s. 5-7.

¹⁴¹ Srov. Karel Schulz, „Prosa“. In: *Pásmo, c.d.*, s. 4.

¹⁴² *Tamtéž*, s. 4. Schulz v této pasáži definuje typy postav moderní prózy.

¹⁴³ Karel Schulz, „Cesta strží“. In: *Proletkult, c.d.*, s. 266.

¹⁴⁴ Karel Schulz: *Sever Jih Západ Východ, c.d.*, s. 21.

postihnout sebe samu, svůj úděl i svět, v němž žije. Explicitně je tato nenaplnitelná touha po *logu* vyjádřena v *Dámě u vodotrysku* vloženým příběhem astronoma. Jeho životní přání, nalézt nejkrásnější hvězdu, se vyplní, ale vše se stává absurdním v momentu, kdy není schopen nalézt jméno, odpovídající její kráse: „Chci býtí,“ pokračoval plačící stařec, „za celý svůj trpký život odměněn pouze jediným slovem. Jediným krásným jménem, které by bylo hodno hvězdy právě zrozené. Prostudoval jsem všechny romány, nárožní plakáty a slovníky cizích nářečí. (...) Tázal jsem se básníků, učenců, malířů písma. (...) Studoval jsem černou magii, kde každé jméno a slovo má neobvyklou důležitost. (...) Nenalezl jsem však jedinečné, krásné jméno pro svoji hvězdu. Každé jméno jest povrchní, užité, laciné, směšné. Zním jména měst, práchnivín, aeroplánů a allegorií. Neznám andělství slova. Čistotu slova. Život slova.“¹⁴⁵ Astronom umírá, aniž by slovo našel, aniž by se zmocnil krásy, jež mu takto jasně vymezuje jeho existenci jako podmíněného bytí. Paradox, utvrzující člověka z jeho jediného pohybu, jímž je směřování ke smrti (existence jako bytí pro smrt), spočívá v dualismu, jemuž je lidská bytost vystavena: dotýká se absolutní krásy (metafyzických fenoménů), ale nezmocňuje se jich, nechápe je a zůstává stát před děsivě mlčícím Pascalovým vesmírem.¹⁴⁶ Slovo uniká, avšak pouze v jeho nalezení je skryta spása, téměř v biblickém smyslu: „Pane (...) toliko rci slovo, a uzdraven bude služebník můj.“¹⁴⁷ Probojování se tvůrčím gestem k podstatám krás univerza je bojem o vlastní existenci, pokusem vyhnout se smrti. A to nikoli v banálním smyslu uchování tvůrce v jeho díle, ale jako připodobnění se vlastním tvůrčím vypětím tvůrčímu aktu Boha (Přírody, Vesmíru, transcendentálnímu principu atd.). Hovoříme o touze překročit vlastní horizont a navzdory podmíněnosti lidského bytí dotknout se jsoucna nepodmíněných.

Podobně jako astronom v *Dámě u vodotrysku* usiluje o „čistotu slova“ a jeho „andělství“, probojovává se i Michelangelo v *Kamenu a bolesti* rány kladivem k nejen k utajenému životu kamene, ale k podstatě tvůrčího aktu jako takového, v němž by vyjádřil veškeré své bytí a v němž by zhmotnil, smrti navzdory, svou bolest, jíž paradoxně vítězí, opět v barokizujícím tónu Pascala: „Život kamene se prodíral ven na světlo, propaloval se v tvarech a tónech, skrytý a vášnivý život kamene, a opět kamenný spánek, z něhož lze probudit obry (...). Je třeba rány kladivem, aby se rozezvučely tyto kamenné nervy, je třeba

¹⁴⁵ Karel Schulz: *Dáma u vodotrysku, c.d.*, s. 66-67.

¹⁴⁶ Srov. „Hle, co vidím a co mě souží. Upírám pohled na všechny strany a nikde nevidím nic zřetelně. Příroda mi nenabízí nic, co by nebudilo pochyby a neklid.“ Blaise Pascal: *Myslenky*, přel. Miloslav Žilina. Praha, Mladá fronta 2000, s. 88. Podobně i dále: „Vždyť co vlastně je člověk v přírodě? Vzhledem k nekonečnu nicotou, vzhledem k nicotě veškerenství, je středem mezi ničím a vším.“ *Tamtéž*, s. 70.

¹⁴⁷ Srov. *Bible svatá podle posledního vydání kralického z roku 1613. Evangelium podle sv. Matouše*, VIII.5-VIII.8.

rány, která by se prosekla v trýznivém a nezměrném úsilí až k rytmickému srdci hmoty a dala jí bolestnou řeč, břemeno lidského zoufalství a krásu lásky.¹⁴⁸ V postavě Michelangela Schulz zachytil rozkvět i pád renesančního novoplatónského myšlení, aby v závěru nechal zaznít první tóny nadcházejícího baroka, v němž na místo disputací medicéjské akademie zůstává opět jen samotný člověk, jeho bolest a Bůh nad ním. Tedy plně reflektovaný paradox života a smrti.

Ten ovšem nalezneme i v hravé tvorbě poetické, neprostupuje pouze Schulzovými pokonverzními texty hagiografického charakteru či tematizujícími sociální otázky. I v textech z tvůrčího období, diktovaného estetikou Devětsilu, nacházíme vedle životnosti a smyslové tělesnosti negerských jazz-bandů či exotiky jamajských hospod přízrak smrti, stín smutku a melancholie, jako je tomu i u souboru *Sever Jih Západ Východ*. Smrt se zde stává explicitně vyjádřeným motivem. A nejen to, v povídce *Hughesův ústav*¹⁴⁹ je povýšena na princip světa, stává se novým náboženstvím a ideologií, jež je tím absurdnější, že smrt je zbavena všech spirituálních vazeb. Přestává být hranicí mezi hmotnou realitou a transcendentálním světem, ale není ani materialistickým vysvětlením přírodního zákona. Smrt je obrácena *do života*, je jeho paradoxním potvrzením, neboť k dobrému životu patří dobrá smrt jako jeho završení: „Nesnesu,“ pravil J. B. Hughes, „aby se lidé takto vraždili. U sebevrahů ve smrti schází systém. Ať se již lidé zabíjejí z jakýchkoliv důvodů, zabíjejí se vždy velmi nepohodlně. (...) Nevzbourí se vaše nejhlubší city, slyšíte-li o člověku, jenž ještě v poslední chvíli svého života musil vykonávat nejtrapnější přípravy, musil vyhledávat nejtrapnější místa pro smrt? Lidé se zabíjeli ve vlaku, v parku, na záchodě, na ulici, na nádraží, ve výtahovadle, ve špinavých vanách pokoutních lázní, v hotelích posledního řádu, ne, to není lidské, to není humánní.“¹⁵⁰

Výstavba luxusního ústavu pro sebevrahy v Schulzově textu není jen metaforou zvrhlého podnikatelského záměru a absurdní cestou k bohatství, ale v nietzscheovském světě mrtvého Boha potvrzuje smrt jako náplň života, ztotožňuje ji se životem. A dále: smrt není jen jednou z kvalit života, ale prochází též estetizací: „Oddělení pro boháče byla dlouhá poschodí, celé řady kabin, stylově upravených, buď jako chambre separé, nebo jako pracovna, jak si kdo podle ceníku vybral. Nože byly krásně tepané, provazy z hedvábí, revolvery z Belgie. (...) Tuhý, navoněný papír ležel stále v zásuvkách psacích stolů. S kabinami sousedil koncertní a divadelní sál, kde nejvyhlášenější herci předváděli hry vysloveně tragického rázu nebo směšné až do nemožnosti.“¹⁵⁰

¹⁴⁸ Karel Schulz: *Kámen a bolest*. Praha, Československý spisovatel 1976, s. 108-109.

¹⁴⁹ Karel Schulz: *Sever Jih Západ Východ, c.d.*, s. 25.

¹⁵⁰ *Tamtéž*, s. 26-27.

Triumf smrti provází v *Hughesově ústavu* i rozmělnění veškerých kulturních i vědeckých hodnot, které autor ironizuje, právě tak jako jakákoli snaha vzdorovat gigantickému obchodu se smrtí je předem odsouzena k zániku. Hughesova velkorysost je podřízena myšlence smrti, kráčí proti životu, popírá jej v absurdním gestu, aby hájemství smrti mohlo rozšířit své panství: „Zřídil milionovou každoroční literární cenu Hughesovu a milionovou cenu mírovou. Protěžoval mladé umělce a při svém Ústavě vypsals 120 bezplatných, stipendijních míst pro chudé studenty. Fondy náboženských a humanitních spolků byly obohaceny z jeho pokladny. Denně jej docházela sta proseb a žádostí, jimž rád vyhovoval, žádaje však důsledně především *práci*. Sám pracoval po celý den a jen večery věnoval příjemným rozhovorům ve vybrané společnosti. A každého večera nad nejživějšími třídami v mlze velkoměsta zářil světelný reklamní transparent: HUHGESŮV ÚSTAV PRO SEBEVRAHY. ČERNOŠSKÁ OBSLUHA. JAZZ-BAND.“¹⁵¹ Ideál masarykovského pragmatismu, spočívající ve specifické hodnotě práce jako kvalitě formující nový život a překonávající hranice, je postaven do paradoxní služby smrti, právě tak jako Hughesova štědrost. Tu lze interpretovat také jako obchod se svědomím, jako snahu podmanit si a zavázat společnost, jejíž každý jednotlivec tak jako tak spěje ke smrti. Práce a dobro společnosti jako dvě ústřední hodnoty masarykovské republiky se stávají nástroji smrti, směřují k Thanatu, jehož reklamní transparent září do noci.

Schulz zde rozehrává apokalyptickou vizi, v níž je svět destruován technicismem, jenž se v absurdní podobě projektuje v technologii smrti jako nejzazším projevu pragmatismu, a současně transcendentálním idealismem rozrušuje jakoukoli možnost „zdravé“ a reálné reflexe dané skutečnosti: „Nová kultura, která vznikla, byla kulturou maxima techniky a na druhé straně kulturou transcendentní filosofie. Vše se řešilo sub specie aeternitatis. Smrt byla bližší než život.“¹⁵² Spojení technicismu s apokalyptickým výjevem je zajímavé v kontextu devětsilovské estetiky, jež v – často arci chladné – účelnosti funkcionalismu (vzpomeňme některé pasáže v expozici předcházející kapitoly i Schulzovo odmítání individualismu ve prospěch anonymního kolektivu) nachází inspiraci pro moderní umění. Zde je tomu zcela obráceně: nikoli heroizace fabrik, nikoli estetizace periférií či chvála strojů a podřízení individuality mase, ale děs z dehumanizovaného světa, zbaveného diktátem účelnosti své vlastní přirozenosti: „Lidé se rodili, kupovali a umírali pečlivě zapsáni, registrováni, zaznamenáni v mnoha knihách, neboť jejich ruce byly také čísla, dle nichž se počítala práce. (...) Vše vyrůstalo betonem do nebe. Vysoké komíny továren prořaly nebesa, žula a pískovec

¹⁵¹ *Tamtéž*, s. 31.

¹⁵² *Tamtéž*, s. 42.

rozryly prostor. Železná trámoví mostů drnčela nad řekami. Lidé se dívali na hvězdy sítěmi telegrafních drátů (...). Aeroplány tančily v oblacích. Lesklé válce strojů odpočítávaly minuty. Ručička na vodoměru. Transmise řezaly vzduch, naplněný výpary olova a lidských těl. Montovny, továrny, strojírný, válcovny obkličovaly Města. Lidé tomu říkali: Civilisace.¹⁵³ Není v této souvislosti bez zajímavosti, že podobnou reflexi městského prostoru nacházíme o dva roky dříve v Seifertově sbírce *Město v slzách*: „Hranatý obraz utrpení / je město (...) // Svou slávou / nezvítězilo nade mnou, / svým majestátem a velikostí mě neočarovalo, miluji hvězdy, lesy, prameny, louky a květiny (...) / opřen jsa o zeď fabriky, budu se zalykat kouřem / a píseň svoji pět.“¹⁵⁴ Město může být prostorem uchvacujícím svou pestrostí a možnostmi, jež nabízí, ale současně se z určité perspektivy stává součástí apokalyptické vize. Vedle sebe tak existují poetizované městské prostory („Prošel starou čtvrtí námořnickou, která páchla plísní a rybinou, prošel obchodní čtvrtí, křiklavou a plnou vývěsních štítů ve všech jazycích, jichž reklamní slova vyzývavě se zapisovala v kupeckou atmosféru jižního přístavu.“; „[...] opryskaná zeď činžáku lucerna nad chodníkem / to jsou ty radosti vezdejší [...] // v šedivém průjezdě / kolovrátkář hrál [...] // ulice letěla jak na vlnách člun / v tamwayích mihavě zaplála v soumraku světla / okna nás stokrát za sebou do hlubin smetla / dlažba byla plna květin a záře [...].“¹⁵⁵), ovšem i prostory rytimizované téměř dekadentní dikcí, neboť obyvatelé Schulzových měst jsou často pijáci, karbaníci a prostitutky, jejichž „terče (...) bledých tváří se chvěly nad alkoholem jak povadlé květiny.“¹⁵⁶ Město se proměňuje v labyrint neřestí, strachu a destrukce: „Kamkoliv (Petr, pozn. TV) vběhl, byla ulice. Dobíhaly, kličkovaly kolem něho, nadbíhaly mu, schvácen a vyčerpán prchal šedými parky, psím štěkotem, kolem zavřených krámů, v nichž byly prodávány hrobní kameny, neřesti, spony do účesů, krev hmyzu, která je bílá a tváře tanečnic, obalené novinami.“¹⁵⁷ Nenarážíme zde v této podvojnosti prostoru města na podobnou paradoxní jednotu, jíž jsme konstatovali v souvislosti s prostupností kategorií krásna a ohyzdna v předcházející kapitole, respektive: neobjevujeme zde podstatný rys Schulzovy reflexe světa jako jednoty protikladů?¹⁵⁸

¹⁵³ *Tamtéž*, s. 42-43.

¹⁵⁴ Jaroslav Seifert: *Město v slzách*, doslov napsal František Hrubín. Praha, Československý spisovatel 1960, s. 11. Srov. též: „Nový York, řvoucí svojí velikostí, obchodní podnikání před tebou je obludné a nepřátelské.“ *Tamtéž*, prolog.

¹⁵⁵ Karel Schulz: *Sever Jih Západ Východ, c.d.*, s. 8 a 67. Verše ve druhé citaci vybíráme z básně *Večerní píseň*.

¹⁵⁶ *Tamtéž*, s. 23.

¹⁵⁷ Karel Schulz: *Dáma u vodotrysku, c.d.*, s. 72.

¹⁵⁸ Poznamenejme na okraj, že s touto podvojností se setkáváme i v *Kamenu a bolesti*: Florencie Lorenza di Medici je místem platónské akademie i tvorby renesančních umělců, právě tak jako prostorem Savonarolova fanatismu, místem filosofické vlády medicejského dvora i prostorem intrik a vražd, právě tak jako papežský Řím.

Fatální rozměr smrti, dotýkající se téměř metafyzických rovin, nacházíme v drobné črtě *Příběh*, rovněž ze souboru *Sever Jih Západ Východ*. Pravidelný rytmus života je narušen smrtí poslední ženy na světě, jíž však předchází tajemná epidemie, postihující právě a jen ženy: „Počaly umírat všechny ženy na světě. (...) Bylo tolik žen na světě, které postačily i když umíraly ženy. Zda-li pak se nemilovalo v těch dnech zrovna tak jako dříve? (...) Mezitím ona tajná epidemie pokračovala. Záhadně a neúprosně. (...) Hynuly ženy.“¹⁵⁹ Příznačný je nezájem mužů, kteří téměř ani nepostřehli blížící se tragédii, třebaže „příčinu zajisté měli znát muži, ale jak, když neznali ani příčinu svých vlastních osudů?“¹⁶⁰ Teprve poslední přeživší žena je zahrnuta nebývalou péčí, ovšem navzdory přepychu a pozornosti páchá sebevraždu. Jak číst tuto Schulzovu alegorii? Snad jako podobenství krásy, jež nepovšimnuta umírá? Jako alegorii prostého životního pocitu z krásy, jenž hyne v okamžiku odlidštění, kdy je prostá krása věcí znásilněna přepychem a bohatstvím? Poslední žena s jednoduchým jménem Anna se „oběsila na šňůře na prádlo,“ ačkoli byly pro ni „pořádány velké dynamické slavnosti, vznikly nové kolonie, města a objevy pod jejím jménem“.¹⁶¹ Schulzův *Příběh* lze číst také jako alegorii života, jenž hyne, zbaven své vlastní reflexe, pocitu, že „jsem“, že žiji, právě tak jako širší podobenství vyprázdněnosti. Smrt se zde nevyjevuje jako důsledek krásy, jako odvrácená část plnosti univerza, ale spíše jako výsledek nevšimavosti a zbanálnění: smrt jako důsledek absence poetického a krásného. Pochopení této příčiny je katarzí zachraňující lidskou bytost, vytrhávající ji z nevšimavé letargie, možnost spásy přichází nutně až v posledním deliriu, v bolestném poznání zmizelého. Podstatnou složkou této alegorie je plynutí času, *chronos*, jenž svým každodenním rytmem znemožňuje *vidění krásy* až do momentu, kdy se přelamuje v *kairos*, v okamžik *ted'*: rytmus se zastavuje, svět žitý v pohybu je znehybněn a proklet do kamene: „A přece jsi pochopil v té chvíli jedině: ticho. Věčně se pohybující, hmotné, ničím neporušitelné ticho a od těch chvil nemiluješ ticho.“¹⁶² Strnulost zasahuje univerzum, nad nímž se převaluje těžká hmota ticha. V paradoxním rytmu zapomínání a rozpomínání, téměř v intencích Nietzscheho *návratu téhož*, anticipuje opětovné zrození žen jejich další smrt: „Rodí se opět ženy! Chod'te s lampiony, veselte se a zpívejte, budujte nám stavby krásné a přísné, jak toho žádá konstrukce světa. (...) Jak sladce se jí spí, oh, věřte, jak sladce se jí bude spát, když bude tak brzo všemi zapomenuta.“¹⁶³

¹⁵⁹ Karel Schulz: *Sever Jih Západ Východ, c.d.*, s. 72-73.

¹⁶⁰ *Tamtéž*, s. 72.

¹⁶¹ *Tamtéž*, s. 74-75.

¹⁶² *Tamtéž*, s. 72.

¹⁶³ *Tamtéž*, s. 76.

Schulzova ironie poukazuje na absurdní řád světa, na paradoxní „konstrukci světa“, v němž po momentu hrůzy a katarze nadchází čas karnevalu, doba zapomínání. Krásné a živé je nahrazeno maskami, proměněno a transformováno v nízké a banální, spasení je pouze dočasné. Stojí zde za povšimnutí jak hluboce Schulz pronikl k pohybu světa i k psychologii společnosti, smrt se vyjevuje jako očištný moment, nutný k zachování paradoxního rytmu. Katarze univerzum neproměňuje, pouze jej odráží od pomyslného dna, neboť její podstata zůstává nepochopena a nedotknuta, což se ovšem jeví jako nepřekonatelný rozpor mezi spásou a jejím uskutečněním: spása nemůže být nikdy dovršena, neboť svět by ve svých konturách přestal existovat: „Zapomeňte kdo umřel, odešel ze světa, neplačte nad touto mrtvou, která snad po celý život byla studená, neboť ji nikdo neobjal.“¹⁶⁴ Necháváme otevřenou otázku, zda nezaznívá v tomto textu jisté barokizující vidění světa, v němž peklo představuje předpoklad nebe, jež však uniká, aby byla zachována nepochopitelná rovnováha.

Zajímavou je Schulzova poznámka o mužích, kteří neznají svůj osud. Můžeme ji interpretovat v tradičním klíše jako metaforu racionalismu, jemuž uniká citová složka, právě tak jako schopnost estetického pohledu a vnímání krásy. Právě tak se ale nabízí chápání mužského elementu jako silové složky světa, která se sama vyčerpává, neboť jí je vlastní právě pohyb ve vektoru, ustavičné horizontální směřování, namísto vertikálního ponoru k podstatám, tedy kladení odpovědí namísto otázek, čemuž by odpovídal i evidentní nezájem o blížící se katastrofu: „Zda se netančilo v nádherných síních barů na průmyslových třídách velkoměsta (...)“¹⁶⁵ Tragikou silového vektoru pohybu je přehlédnutí kritického momentu, kdy se pohyb přelamuje do svého pádu, stále se rozšiřující horizont se začíná zužovat, ovšem chybějící citová složka znemožňuje adekvátní a včasné rozpoznání blížící se smrti. Tuto polohu ovšem nacházíme i v již zmíněném *Hughesově ústavu*. Hodnoty práce, vývoje a pokroku¹⁶⁶ znemožňují vidět absurdní angažovanost ve prospěch smrti. Nonšalantní nevšimavost velkoměstských tančiren a bulvárů v *Příběhu* nahrazuje v *Hughesově ústavu* zběsilý rytmus práce, dobývání a plánování. Kvalitou života směřujícího ke smrti se stává práce, respektive schopnost být začleněn a zracionalizován, svět se proměňuje ve strukturu praktických funkcí, je redukován na banální rovnici produkce a spotřeby: „Nutno intensivně vyrábět, práce nikdy není dosti, koupíme doly, hutě, železnice, továrny, paroplavbu, všichni

¹⁶⁴ *Tamtéž*, s. 76.

¹⁶⁵ *Tamtéž*, s. 73.

¹⁶⁶ Srov. „Denně jej docházela sta proseb a žádostí, jimž rád vyhovoval, žádaje však důsledně především *práci*. Sám pracoval (J. B. Hughes, pozn. TV) po celý den a jen večery věnoval příjemným rozhovorům ve vybrané společnosti.“ *Tamtéž*, s. 31.

lidé budou pracovat, zaměstnám zkrátka za peníze všechny lidi na světě; všichni budou pracovat pro dobro člověka.“¹⁶⁷

Zajímavou skutečností je, že – překvapivě k proletářské perspektivě Schulzových raných textů – není smyslem Hughesova úsilí primárně vlastní prospěch, na místo osobního obohacování zde Schulz modeluje jako hnací ústrojí Hughesovy posedlosti specifickou ideu společenského řádu, diktátem není materiální bohatství, ale uskutečňování určité vize společnosti, na jejímž konci nacházíme ovšem smrt. V této souvislosti je třeba také připomenout tezový román *Tegtmaierovy železárny*, ani zde totiž za úsilím továrníka Tegtmaiera nestojí vlastní prospěch, nýbrž snaha udržet továrnu v chodu, splnit objednávky a dodržet smluvené termíny. Primárním smyslem prodloužení pracovní doby a překotná výroba kolejnic není Tegtmaierův zisk (ba naopak, navíc odpracované hodiny je připraven dělníkům po dokončení gigantické zakázky plně vynahradiť), ale naplnění ideje, již je budování republiky, v případě *Hughesova ústavu* výstavba nového světa.¹⁶⁸ Nositelem zkázy se stává nadosobní idea, dehumanizovaná představa světa a jeho redukce na praktickou účelnost a věcnou funkčnost. Postava Hughese má svůj předobraz v továrníku Tegtmaierovi: „Já jdu k své továrně. Já, centrální inženýr Tegtmaier. Já – a můj sen. Já a železo. Já a konstrukce. Osvobozené železo jednou zazpívá – pro člověka. Sta mostů nad řekami, jeřáby, zrychlená doprava, železo – pro člověka. A kdo to vše učiní? Já, já, já, Tegtmaier.“¹⁶⁹ V kontextu Tegtmaierovy úvahy se jeví zajímavou téměř paralelní poznání vypravěče v již zmíněné, časopisecky otištěné črtě *Cesta strží*: navzdory touze, že v tichu nočního lesa se „připravuje svět, který bude oživen činem a láskou,“ zjišťuje vypravěč že je „nutno vítězit železem,“¹⁷⁰ jako by nebylo jiné alternativy, jako by – v souvislosti s interpretačními východisky *Příběhu* – byla silová a destruktivní existence jedině možným bytím ve světě, rytmizovaného životem a smrtí, konstrukcí, de-konstrukcí a opětovnou re-konstrukcí.

Vrátíme-li se však ještě na chvíli k povídce *Hughesův ústav*, zaujme nás další paralela k Schulzovu *Příběhu*. Navzdory přepychu, jímž jsou čekatelé na smrt (samovrazi)

¹⁶⁷ *Tamtéž*, s. 32.

¹⁶⁸ Továrník Tegtmaier není typizovaným představitelem tzv. buržoazní třídy, ale je spíše výlučnou individualitou se širokými lidskými zkušenostmi, téměř baťovského typu: „Inženýr Tegtmaier byl mladý člověk, ne více jak třicet pět roků. A celých těch třicet pět roků se rval s životem železně a neúprosně. (...) Tegtmaier pocházel z chudých, velmi chudých rodičů a proto stál v životě pevněji než ostatní, neboť čeho si vydobyl, od nikoho to nepřijal, ale sám si vydobyl. (...) Tak šel životem mladých let. Čísla – čísla – čísla – výpočty – jeřáby – transmise – turbíny – transformatory – to byl jeho železný sen. Myšlenkového ruchu v Praze a studentského života se nezúčastnil. Počal milovat železo.“ Karel Schulz: *Tegtmaierovy železárny*, c.d., s. 8-11.

¹⁶⁹ *Tamtéž*, s. 115. Srov. „Nutno stále stoupat k vznešenému cíli, který jsem si vytkl: dobro člověka. (...) Koupíme: doly, hutě, železnice, sklárny, plantáže, doky, petrolej, uhlí, rtuť, fosfor, chemické továrny, textilky, železárny a ocelárny, laboratoře, strojírny, paroplavbu.“ Karel Schulz: *Sever Jih Západ Východ*, c.d., s. 32.

¹⁷⁰ Karel Schulz, „Cesta strží“. In: *Proletkult*, c.d., s. 266.

v Hughesově instituci zahrnutí, zmocňuje se jich nervozita a nespokojenost nakonec přerůstá v otevřený odpor, neboť „chtěli ženu. Ženu, ženu! Volali, plačícce nad svým životem. Minulý život zkrásněl naposled před odchodem v jejich snění a cítili se velmi nešťastní. Horoucně toužili po pohlazení po drsných tvářích a pod nánosem let chvějícíma se rukama odkrývali krásná jména. Tak revolvery často vypadly z rukou i mužům z Pensylvanie.“¹⁷¹ Žena se stává symbolem lásky a milosrdenství, je oproštěna ode všech erotizujících konotací a proměňuje se ve spojení s odpuštěním, pochopením a duchovním zklidněním. Žena jako bytost slitovná v posledních momentech života vkládá do duší mužů nový rozměr bytí, je připomínkou dávných krás („chvějícíma se rukama odkrývali krásná jména“), okamžiků osvobození od racionální praktičnosti a pragmatické logiky, a stává se příslibem konečného smíření: „Zoufale rozpínali ruce po vidině, která by jim dovedla býti ženou, milenkou, sestrou a matkou. V poslední hodině dychtili roztouženě po krásném jméně, po dvou bílých rukou a živém životě dvou laskavých očí. Matku!“¹⁷² Samozřejmě se zde také nabízí interpretace, vycházející z pojetí ženy (matky) jako archetypální vazby na tajemství zrození, na fenomén vzniku a zániku, opuštění lůna a návratu v něj. K této interpretaci svádí i Schulzova poznámka v *Příběhu* o mužích, kteří neznají „příčinu svých vlastních osudů“.¹⁷³ Představuje zde žena (respektive ženství) skutečně kontrapunkt k mužské reflexi existence, je metaforou tajemství zrození i smrti a současně také schopností zkrášlovat, poetizovat a zduchovňovat? A bylo by možné vést tuto paralelu od symbolistního pojetí ženy-osudu až k mariánskému kultu, k obrazu ženy, z jejíhož lůna se rodí spása a jež sama se v hodině soudu stává milosrdenstvím a odpuštěním? Nechceme se pouštět do nabízejících se interpretací a analýz, ale představuje-li Schulz mužský svět v metaforách železa, dehumazice a konstruování vnějšího světa, pak ženství zde představuje alternativu vnitřního života k duchovní smrti. A pokud je žena také symbolem smrti v archetypálním smyslu jako návrat do lůna, pak je ovšem smrtí vykupující a očišťující.

5.2. Smrt v textech pokonverzních

Odlíšnou podobu smrti odhaluje povídka *Kohoutí zpěv* z autorovy pokonverzní tvorby. Posel, jedoucí se zprávou o popravě pána Smiřického na Rožmberské zboží, potkává uprostřed noci stařenu, jež „spěchala za mračny a větrem po nočních blatech na shromáždění sektářů a nesla svůj dar, kohouta, kterého pak zaříznu na plochých kamenech, sestavených do tvaru kříže.

¹⁷¹ Karel Schulz: *Sever Jih Západ Východ, c.d.*, s. 33.

¹⁷² *Tamtéž*, s. 34.

¹⁷³ *Tamtéž*, s. 72.

To jsou ti, kteří věří, že Jidáš Iškariotský je velkým světcem, neboť věrně naplnil vůli Boží (...).¹⁷⁴ V silně katolicky orientovaném textu spáchá posel vraždu, když ubíjí domnělou čarodějnici, nad zločinem se však vznáší stín přízračnosti, zdůrazněné odpovídající krajinou, nočním časem i fatalitou víry. Iracionalita osudného jednání nočního jezdce je demaskována tváří v tvář skutečnosti, že šlo o lidskou bytost. Impuls ke zločinu zůstává nejasný, neboť posel jedná v osudové korespondenci s celým momentem dané chvíle a není zřejmé, zda nebyl ošálen, zda nejednal pod vlivem cizí vůle či zda to vše nebylo jen horečnatou halucinací: „Hledal d'ábelství, ale viděl jen mrtvého člověka. (...) Byl to jen mrtvý člověk. Byla to jen zabitá žena. Byl oklamán?“¹⁷⁵ Významným prvkem je iracionální, fanatická perspektiva, ale v obecnější rovině zde také nalézáme otázku, čemu lidská bytost ve svém jednání podléhá. Motivy daného aktu ztrácejí svoji logiku, skutečnost je rozměňována citovým vzruchem a noc jako by nemožnost rozlišení jen zdůrazňovala. Problematická je vražda i v rámci katolického vyznání: ať již šlo od počátku o omyl a stařena nepatřila k žádné heretické konfesi či naopak bylo prvotní podezření správné a noční posel skutečně narazil na kacířku, vždy zůstává jen mrtvá lidská bytost.

V povídce *Tvář neznámého* je vypravěč konfrontován se smrtí neznámého muže, jehož nikdy nepotkal, ale který se mu zjevoval za bezesných nocí. Pointu tento text nenabízí, otevírá ovšem otázku po metafyzické vazbě mezi dvěma lidskými bytostmi: „Jakými však tajemnými vztahy jsme my dva byli k sobě připoutáni, že se objevoval pouze mně? (...) Snad někde tam, v hlubinách vesmíru a v jeho srážech, je kdesi údolí, kde andělé tkají ze snů naše tváře a zjevují je jiným, netrpělivě čekající, že aspoň dvě a dvě, zcela neznámé, řeknou si pojednou slova domova a víry.“¹⁷⁶ Nenaráží zde Schulz na nepochopitelnou provázanost jedné lidské bytosti ke druhé, na jemné předivo skrytých vztahů, analogií a korespondencí, jež si uvědomujeme jen ve stavech mráкотných, v halucinacích a snech, a nebo v momentu smrti? Nevyjevuje se paradoxně právě v těchto chvílích ono dávné souznění našich bytí? A domyšleno do důsledku, nenacházíme zde poetickou představu naprosté vzájemné provázanosti jsoucího a jeho evidencí jak ji, byť v jiné rovině, představuje konečně ve svých koncepcích i Devětsil? Je-li univerzum vnímáno jako Divadlo rozmanitostí, s „pestrými kulisami světa fantastických skutečností“ (srov. prolog: *Sever Jih Západ Východ*), pak v Schulzově pokonverzní tvorbě dochází k prohloubení tohoto pohledu. Nejen smyslově konkrétní evidence mohou být v estetickém nazírání propojovány, nejen matérie, nýbrž a

¹⁷⁴ Karel Schulz: *Prsten královnin, c.d.*, s. 148.

¹⁷⁵ *Tamtéž*, s. 154-155.

¹⁷⁶ *Tamtéž*, s. 19-20.

především to, co je *za* matérií. Lze vztáhnout Schulzova slova z prologu k jeho druhé knize („Poetický život, bohatší než hesla v naučném slovníku, nic nežli kouzlo, nic než poesie.“) k citaci z *Tváře neznámého*? Domníváme se, že ano, neboť snaha o zachycení provázanosti všedního a exotického, krásného a ohyzdného, snaha o uchopení rytmu života v jeho celistvosti, stírající kontradikce, zde nachází novou rovinu a transcendentální rozměr. Schulz zůstává bytostně poetický právě proto, že se jeho poetismus zduchovňuje. Nejde již jen o programové přetvoření života v umění, neboť celé univerzum je nazíráno jako báseň, respektive v kontextu Schulzovy konfese jako *zbásněný svět*. To znamená, nejen že mohou být nalézány skryté vazby mezi evidencemi, ale také to, že tyto relace je možné nazírat jen v určitém modu, jímž se stává estetická reflexe. Můžeme v této souvislosti mluvit o hlubší rovině poetického programu, o jeho *vertikalizaci*? A v jakém poměru k estetické reflexi pak stojí fenomén smrti jakožto potence k tomuto modu nazírání i faktická nemožnost plného uchopení těchto skrytých vztahů? Nechceme tyto otázky zodpovídat, neboť bychom kráčeli proti intenci daného textu (který ostatně sám nenabízí pointu), nicméně na následujících řádcích se pokusíme o jejich prohloubení.

Podobný motiv jako u výše zmíněného textu nacházíme také v povídce *Tvář na obraze*: vypravěč se v nejmenovaném pražském kostele zastavuje před barokním obrazem posledního soudu, na němž mezi zatracenci, jejichž „sevřené zuby odporne svítily umrlčí bělobou v nažloutlé barvě zkřivených tváří“, ¹⁷⁷ nachází svou vlastní podobiznu: „Znovu a znovu, lehce se dotýkaje obrazu rukama, pozoroval jsem tyto rysy a stále určitěji v nich poznával svůj obličej, svou tvář mezi plameny, svou tvář na místech zatracení.“ ¹⁷⁸ Fyzickou smrt zde nahrazuje hrůza ze zatracení, z nepřítomnosti v *knize živých*. ¹⁷⁹ Současně se však zatracení ukazuje jako jediný možný způsob bytí, respektive sám život je zatracením, předstupněm smrti, bytím ke smrti, zlomkem či momentem před Thanatem. Eschatologický rozměr ustupuje zjištění, že pozemské bytí pro svou podmíněnost v důsledku nelze chápat jako projev vitálního, ale smrtelného, téměř v intencích Platónova podobenství o jeskyni a stínech. ¹⁸⁰ Schulz zde překračuje individuální rozměr smrti a kontradikci mezi životem a Thanatem modeluje jako protiklad hmoty a ducha, lidského a božského. A co více, existence lidské bytosti je nahlížena jako *exil*, ve svém podmíněném bytí je zbavena domova, je vypuzena ze jsoucího do nejsoucího, smrtelného, jednoduše řečeno do *nebytí*: „Někdy ovšem

¹⁷⁷ Karel Schulz: *Peníz z noclehárny, c.d.*, s. 96.

¹⁷⁸ *Tamtéž*, s. 97.

¹⁷⁹ Srov. „I viděl jsem mrtvé, malé i veliké, stojící před obličejem Božím, a knihy otevřeny jsou. A jiná kniha také jest otevřena, to jest kniha života, i souzení jsou mrtví podlé toho, jakž psáno v knihách, totiž podlé skutků svých.“ *Bible svatá, c.d., Zjevení sv. Jana, XX.12.*

¹⁸⁰ Srov. Platón: *Ústava*, přel. František Novotný. Praha, Oikúmené 2001, s. 213, kniha VII.

v noci vytřeštěně vyskočím z lůžka a běžím do nočních ulic, abych někde potkal někoho živého, abych slyšel nějaké hlasy, abych vnímal život kolem sebe. Bolest, která nám znovu a znovu dokazuje, že zde na světě nejsme nikdy doma.¹⁸¹ Život je ztotožněn s bolestnou připomínkou exilu, smrti a vyhnanství. Nenabízí se v této souvislosti opět paralela se slovem (*logem*) unikajícím astronomovi v *Dámě u vodotrysku*? Ať již hovoříme o kráse jako ideji, uměleckém gestu, jež se snaží uchopit plnost univerza a jeho evidencí či o životě, vždy nám Schulz tyto kategorie odhaluje jako nedosažitelné: lidská bytost zůstává v *exilu* vůči ideálním formám, a žijíce umírá, aniž by se dotkla bytí (života, existence) nepodmíněného. V tomto zorném úhlu se nově odhaluje skrytá a paradoxní logika *Hughesova ústavu* jako textu, jenž možná nezpochybňuje život jeho nahrazením smrtí, ale v identifikaci života se smrtí anticipuje Schulzovo pozdější, pokonverzní pojetí lidského bytí jako de facto *ne-bytí*.

5.3. Smrt jako plnost

Do jisté míry jinou podobu smrti nacházíme v Schulzových textech, podíváme-li se na ně z hlediska formální výstavby. V tvorbě raného Devětsilu můžeme zaznamenat zajímavou tendenci *zaplňování* uměleckého obrazu, tíhnutí k absolutní smyslové plnosti, která se projevuje u Schulze vrstvením jevů, hromaděním smyslově silných motivů směřujících – v případě jeho pozdější tvorby explicitně – k barokizujícímu výrazu plnosti: „ (...) REKLAMNÍ ŠTÍTÍTY nad jeho hlavou zpívaly píseň jižních plodin, kávy, perel a nejvíce opět píseň ženy, pro kterou se drsní muži plaví na milionech lodí od točny k točně, aby nanесли, ukořistili, vyzdobili a podarovali, péra podivných ptáků, tkaniva nejvzácnější, vůně nejpopojnější a nejmělejší příběhy lovců tuleňů, kteří hynou v Severních Mořích bouřemi a mrazem, aby lesklá kůže v zářivém věnci žárovek dráždila jemnou pleť hladkých zad. (...) Oči svítily v těžkém kouři, zelené a žluté kalužinky svařenin jižních kořalek tekly po stolech. Pleskot karet. Chrastění kostek. Angličtina a zkažená španělština. Nadávky v pobřežním dialektu. A negři na nízkém podiu řvali k jazzu poslední písničky, prudce třepající zpocenými těly.“¹⁸² Podobný kompoziční postup nalezneme také v Schulzově povídce *Nad ilustrovaným žurnálem*: „Lidožroutský kmen bolivijských Indiánů. Říkají: Nejsladší jest snísti svého náčelníka. Dar-es-Salam. S domorodci na lovu hrochů. Rychlíkem do Fašody. Ledoborcem přes Bajkal. Avionem do Antverp. (...) Palmové údolí u Vera Cruz. Váš úsměv, señorito,

¹⁸¹ Karel Schulz: *Peníz z noclehárny, c.d.*, s. 99.

¹⁸² Karel Schulz: *Sever Jih Západ Východ, c.d.*, s. 9-10.

sedící na proutěné židli. Bude žít ještě 100 let. (...) Fjordy. Rybáři se smeknutými klobouky. Mlha na skalách. Snad prší.“¹⁸³

Struktura textů, kumulace obrazů, jejich rychlá projekce odhalují inspiraci kinematografií. Podle Teigeho kino obsáhne vše, dramata, frašky, je poučné, zahrnuje vědu, sport, akrobacii, slovem veškerou mozaiku moderního života.¹⁸⁴ Ve filmu se koncentrují počítky ve své plnosti, svou formou kino poskytuje sluchové i vizuální vjemy, pracuje s prostorem, hudbou, literární narativitou atd., a Schulz se pokouší tyto kvality kinematografie vyjádřit psaným slovem. V plnosti počítků se má umělecké dílo (text) nejlépe přiblížit plnosti života. Nejde již jen o zachycení určitého momentu, obrazu nebo motivu, ale o vytvoření obrazu života v jeho úplnosti.¹⁸⁵ Požadovaný dojem navíc umocňuje *opakování* (repetice) týchž obrazů, jako by teprve jejich znásobením nejen stvrzovalo Schulzův fikční svět, ale činilo jej plnějším a současně tak mimo-časovým: bohatost univerza uniká časové podmíněnosti, trvá a právě proto může být imaginací opětovně probouzena a aktualizována.

Tento zajímavý stylistický rys, jemuž věnujeme samostatnou, závěrečnou kapitolu, nachází svou plně rozvinutou podobu především v textech pokonverzních, kde již anticipuje Schulzův barokizující tón a rovněž se stává příznakem osudovosti a smrti.¹⁸⁶ Výraznou významotvornou součástí Schulzovy stylistiky a kompoziční výstavby textu však tvoří již od jeho debutové prózy. V povídce *O majáku, mrtvém hlídači a nevěrné ženě* je poslední odstavec textu (s. 62-63) repeticí téhož textu o několik stran dříve (s. 50).¹⁸⁷ Opakovaný, znásobený výjev představuje kontrapunkt k proměněnému světu Jonese a Marquetry, jak jsme o tom hovořili v předcházející kapitole. Jde vlastně o dvojí metamorfózu: nejprve je konstantní svět Jonese a jeho ženy protikladem k velkém světu vnějšimu s jeho šíří a proměnlivostí, aby se ve druhé půli textu tyto role obrátily. Důvěrný prostor hlídače majáku je destruován a proměňován vnější silou, zatímco dějinné a především *anonymní* bytí velkého světa zůstává nepohnuto. Anonymita zde má své důvody, neboť je potvrzením *neúčasti* vnějšího světa na osobních tragédiích lidských individualit: bezejmenný kapitán transatlantické parolodě a jeho přátelé zůstávají stále titíž, běh světa nevybočuje ze svého

¹⁸³ *Tamtéž*, s. 116.

¹⁸⁴ Karel Teige, „Umění dnes a zítra“. In: *Revoluční sborník Devětsil, c.d.*, s. 190an.

¹⁸⁵ Srov. v této souvislosti například Halasovu báseň *Světoběžníku!*, mající současně charakter manifestu: „ (...) Smrt? Věčnost? Na to se plivá. / Apačský šátek? Před ním klekni! / Dítě jí udělej v arizonské pláni. / Dobrodružství pokřtí je, jedte přes Afriku. / V celém světě dlouhým neměj stání, / spi s milou na točně, na rovníku. / Arabského koně pročeš ráno šíji / (...) / V tichomoří pomiluj královnu krásnou, / s námořníky plod palmy možno s hlavy jí sestřelovat, / na Broadwayi hledět v světelnou reklamu jasnou, / s dělníky všude ve světě demonstrovat.“ František Halas, „Světoběžníku!“. In: *Pásmo*, č. 2, roč. 1, Brno 1924, s. 4.

¹⁸⁶ Výrazná opakování a mnohé paralelismy nalezneme především v *Kamenu a bolesti*, ale představují také zásadní významotvornou složku skladby *Poutní píseň k Panně Marii na Květnou neděli*.

¹⁸⁷ Odkazujeme k citovanému vydání souboru *Sever Jih Západ Východ*.

rytmu, lidské osudy jej neproměňují: „Tam kdesi v dálce na moři plují velké lodě se zelenými světly, lidé, opření o lodní zábradlí, hledí na třpytící se moře (...). Pět dobrodruhů s kapitánem sedí pod plachtovou střešou paluby a popíjejí z dlouhých číší chladivý nápoj.“¹⁸⁸ Repetice obrazů a scén nejen znásobuje smyslové vjemy a potvrzuje bytí Schulzových fikčních světů, ale současně je také vzepřením se času na jedné straně, ovšem rovněž i odkazem k dichotomii mezi individuálním a konkrétním, a nadosobním a typickým na straně druhé. Tak jako plnost evidencí svět oživuje i zmrtvuje, tak také jejich opakování je paradoxně znakem nepřekročitelné rozluky mezi nepodmíněným a podmíněným, objektem a subjektem, mezi *já* a horizontem, do něhož je toto *já* projektováno.

Domníváme se, že právě v tomto bodě se avantgardní umění hroutí do sebe samého, neboť v tomto okamžiku se zpod vydobývané vjemové a smyslové plnosti ozývá lyotardovská prázdnota: podstata uniká, zůstává forma, korpus, tělo bez vnitřností. Je třeba doplnit, že *prázdnou plnost* nemyslíme kritické hodnocení díla, tedy jeho vnitřní prázdnotu, autorskou nedotaženost apod., ale prázdnotu, jež vyrůstá z faktické nemožnosti zmocnit se života, překročit vlastní horizont: nehovoříme o kvalitě díla, ale o neschopnosti člověka překročit vlastní poznávací hranici: „Zda věčná láska, věčnost sama není jen vše *totéž*, vše to, co se skrývá v našich srdcích a čeká na probuzení? Zda nekonečno, země, nebe, zda to není ve mně, zda já to nedal světu?“¹⁸⁹

Ačkoli se v duchu devětsilovského programu snaží Schulz zmocnit života, uchopit jej v jeho plnosti a celistvosti, zůstává nakonec stát před lyotardovskou skučící prázdnotou, před faktem, že *aisthétón* oživuje duši, ale to, k čemu odkazuje, zůstává mimo duši a mimo její možnosti: „Existuje zvučící matérie, která není totožná s tím, čemu hudebníci říkají hudební materiál. Ten je založen na barvě zvuku a je slyšitelný, kdežto zvuková matérie není slyšet, je to bolest zasaženého a dojatého člověka. Tato bolest není nijak artikulovaná, je to nářek, ničeho si nežádá. Zasažení představuje hrozbu, že člověk bude opuštěn a ztracen. Dech onoho nářku, tedy zvučící matérie, se skrývá ve slyšitelném materiálu, ve zvukovém zabarvení.“ Právě tak existuje *slovo*, které však není totožné s vnitřní tenzí, s níž člověk touží uchopit vjemy a evidence. Pod *slovem* zní bolest beztvarosti, ticho, oznamující nepřekročitelnou distinkci mezi *já* a *vším mimo já*: jde o rozdíl mezi *lidským slovem* a *stvořitelským logem*, vzpomeňme v této souvislosti hledání adekvátního slova astronomem v *Dámě u vodotrysku*.

V povídce *Příběh* kontrastuje se smyslovou plností světa ticho: „A přece jsi pochopil v té chvíli jedině: ticho. Věčně se pohybující, hmotné, ničím neporušitelné ticho a od těch

¹⁸⁸ *Tamtéž*, s. 62-63.

¹⁸⁹ Srov. Karel Schulz: *Sever Jih Západ Východ, c.d.*, s. 21.

chvil nemiluješ ticho. Miluješ svět. Ve světě se mnoho děje.“¹⁹⁰ Ticho tvoří protiklad k plnosti, ke světu dění, k pulsaci a působení počitků: člověk zaplňuje svůj svět, prostor své existence počitky, aby překřičel ticho, neboť duše je tímto tichem neustále ohrožována: „*Anima* je ohrožována strádáním: absolutně se jí nedostává řeči, světla, zvuku, života. To je *terror*. Tato hrozba ale náhle mizí, hrůza je potlačena, to je *delight*. Umění, psaní prokazují milost duši, odsouzené k trestu smrti, ale dělají to takovým způsobem, že na to nezapomíná.“¹⁹¹ Prázdnota, nicota, hrůza z ticha vyvěrají zpod poetického obrazu, jehož hravost podkresluje melancholií a vědomím, že tolik zdůrazňovaná krása, projektovaná do nejvšednějších skutečností, zůstává v důsledku krásou ranící, nepostižitelnou a upomínající duši na její smrtelnost a podmíněnost.

Umělecké dílo vytrhává dle Lyotarda duši prostřednictvím smyslového ze smrti, z neexistence, neboť „existovat znamená být z nicoty bez pohnutí probuzen nějakým smyslově vnímatelným zásvětím. V té chvíli se vzedme vlna pohnutí a na chvíli se projeví v plné kráse.“¹⁹² Duše je probuzena počitkem, zformovaným impulsem, jenž je poznatelný, dekódovatelný a který proměňuje beztvare v tvar, neboť – v určitém paradoxu – se duše bojí beztvareho (prázdnoty) právě tak jako plnosti, v jistém smyslu totiž tyto kategorie splývají: Schulzova úvodní povídka *Věčno a nekonečno* ze souboru *Sever Jih Západ Východ* spěje po smyslově arci plném obrazu (Schulzův smysl pro zvýraznění zvuku, melodií, barevných evokací, vůní) ve své poslední třetině k znejasnění kontur, k rozplynutí subjektu a objektu: vše je v nás a současně mimo nás, duše ožívá pod doteky počitků (smyslových podnětů), aby vzápětí pocítila osudovou distanci od veškerého života, jako by byla cizincem ve vlastní existenci. Krása, jež v prvním momentu svého odhalení vytrhává duši z letargie, vzápětí vzkazuje, že jí nepatří, jinými slovy oživení naplňuje svůj význam připomenutím smrti. V Nezvalově *Edisonovi* (1927) je tento paradox formulován jako *cosi (něco)*, jako stín, jenž nepřísluší ani životu, ale ani smrti: smyslově velmi plastickou báseň provází jako epiteton variující dvojverší „Bylo tu však něco těžkého co drtí / smutek stesk a úzkost z života i smrti“ (dále: „bylo tu však něco krásného co drtí / odvaha a radost z života i smrti“, „avšak je tu cosi těžkého co drtí / smutek stesk a úzkost z života i smrti.“)¹⁹³ Smyslově konkrétní vjemy (sníh nad nočními „monstrancemi barů“, „polonahé ženy v šatech z pavích per“ atd.) kontrastují s neurčitým *cosi*, rytmicky se v podobě zneklidňujícího refrénu navracející neurčitostí, jež existenci duše zpochybňuje.

¹⁹⁰ Karel Schulz: *Sever Jih Západ Východ, c.d., s. 72.*

¹⁹¹ Jean-François Lyotard: *Návrat a jiné eseje, c.d., s. 200.*

¹⁹² *Tamtéž, s. 198.*

¹⁹³ Srov. Vítězslav Nezval: *Edison*. In: Vítězslav Nezval: *Básně noci*. Praha, Odeon 1966, s. 101-120.

Je otázkou, zda k této vyprázdněnosti prostřednictvím plnosti nedospívá v určitém pohledu avantgarda jako celek, zda v odmítnutí metafyziky, idealismu a mysticismu není skrytý paradox, jenž v okamžiku, kdy se matérie nabízí k uchopení, nabídne nový tvar (formu), ale prázdný. Tedy to, co Schulz po své katolické konverzi v *Kamenu a bolesti* nazve *tvarem bez tvaru*, respektive *strachem z čehosi, co nemá tvar*: „Ale nejstrašnější ze všeho jest bát se něčeho, co nemá tvar. (...) Jen čekám, kdy budu povalen a rozdrčen tíhou, která však není tíhou, a vznáší se. (...) Jednoho dne mne poznáš, a to bude tvůj konec.“¹⁹⁴ Není toto gesto odpovědi duše na *aisthétou*? Gesto zoufalé, neboť stále odhaluje jedině: lyotardovskou prázdnotu a schulzovskou beztvarost. A nebo lze říci: lidské hranice.

5.4. Smrt jako vzepření slova

Ale právě tak lze říci: autorské hranice. Za nadšenou a až příliš angažovanou dikcí mladičkého Schulze, jak je tomu v programové stati *Prosa*, se skrývá tendence, jež spontánnosti poetické koncepce neodpovídá: snaha (*manýra*) tvořit právě v *tomto* duchu, tendence přizpůsobit se vytyčeným pravidlům, tedy podřízení se, přijetí doktríny, jež v důsledku hrozí stát se formou nového výrazového a obsahového *teroru*. A zde vystupuje druhá podoba Thanata Schulzových poetických próz, Thanatos autorský, vždy přítomný ve výsměšném postoji, neboť odmítání tvůrčích uměleckých prostředků, jež se zdá být v prvním momentu procesem osvobození a katarze, se ve druhém kroku proměňuje v diktát. Jinými slovy: autor zůstává stát mezi svou schopností stvořit formu, a obsahem, jenž sevření formy stále uniká. Stojí před neuchopitelností skutečnosti, před mnohovrstevnatým a mnohovýznamovým bytím světa, jehož jednotlivé výseče a aspekty se pokouší zhmotnit do určité formy s vědomím, že tak činí vždy nedostatečně.

Literární práce je Schulzovi bolestí, propalováním se k výrazu, jenž zůstává vždy nedostatečným. V deníkových zápiscích z roku 1941 komentuje svou práci na *Kamenu a bolesti* slovy: „3. srpna. Je se mnou konec. / 4. srpna. Zabij se. / 17. srpna. Nikdo nepochopí, jak tato práce vzniká... / 25. srpna. Díl první. Stále do noci, do dne, do noci, svítá –.“¹⁹⁵ Přisuzovat dvačtyřicetiletému, hluboce zbožnému Schulzovi v těchto řádcích romantickou manýru melancholie trýzněného básníka lze jen těžko: Schulzovy deníkové zápisky jsou autentickou vnitřní sebereflexí, nedůvěrou ve schopnost literárního vyjádření, jež tím více vyniká, vezmeme-li v úvahu, že Schulz takto komentuje nejen své poslední autorské vzepětí,

¹⁹⁴ Srov. Karel Schulz: *Kámen a bolest*. Praha, NLN 2002, s. 118-121.

¹⁹⁵ Srov. Opis deníku Karla Schulze pořízený Aloysem Skoumalem, uložený v Památníku národního písemnictví ve fondu *Karel Schulz*.

ale především dílo, jež sám chápal jako naplnění svých literárních ambicí: konečně našel takovou látku, takové téma, které po celý život hledal.

Schulzovu autorskou sebereflexi dokládá poznámka z 22. září 1941: „Dnes odpoledne, po nevýslovných útrapách, jsem dokončil I. díl *Bolest a Kámen*, má celkem 503 stránky strojem psané. Dělal jsem to od 1. 6. t. r. nepřetržitě dnem i nocí, bez dovolené letní a za děsných citových a duševních otřesů, v nichž jsem se chtěl zabít. Třikrát jsem chtěl práci opustit a třikrát jsem se k ní vrátil. Nemohu zde vypsát, za jakých nocí a v jakých trýzních bylo psáno. Nyní první díl dokončen s vypětím všech sil. To neudělal jsem já, já bych toho nebyl schopen, to udělala bolest.“¹⁹⁶

Připomeňme, co jsme v souvislosti se Schulzovým působením v *Devětsilu* naznačili již v první kapitole, totiž Schulzovy autorské absence, rozepsané a nikdy nedokončené texty, jichž bude především po jeho konverzi přibývat. Autorského výrazu se bude Schulz ve třicátých a počátkem čtyřicátých let zmocňovat se stále větší tíží, aniž by však tato skutečnost vypovídala o autorském vyčerpání. Naopak, ve srovnání s ranými texty se Schulzova plnější a hlubší reflexe světa stane novým inspirativním zdrojem, nicméně úměrně svému prohloubení se i umělecký výraz stane náročněji vydobývaným. Propalování se k tvůrčímu gestu bude nadále provázeno vědomím, že neexistuje adekvátní výraz pro takovou podobu světa a jsouceni v něm obsažených, jež je vnímána primárně z transcendentální perspektivy a jako dílo Boží. Ve smyslu negativní teologie Schulz dospívá k otázce, zda a jak je možné postihnout slovem jsoucí i nejsoucí entity, jemné předivo duchovních vztahů a souvislostí. Konkrétní vjemová plasticita k postižení obrazu nebo scény fikčního světa se stává nedostatečnou, neboť Schulzovo úsilí míří *za* fikční svět, *za* materii, totiž k ideji.

V tomto momentu jde již samozřejmě o zcela jiný problém uměleckého výrazu, než jaký bude řešit avantgarda. Zatímco ta bude hledat východisko ve formě, Schulz se obrací k obsahu, jenž však není primárně výpovědí o lidském, ale svědectvím o božském plánu. To ovšem neznamená, že individuální a lidské hraje v Schulzových pokonverzních textech menší roli, naopak, lidské vztahy, podobně jako zrání a proměny jednotlivých literárních postav, získávají hlubší význam právě a jedině jako součást božského záměru.

¹⁹⁶ *Tamtéž.*

6. Revoluce a víra

6.1. Východiska

Již jsme pravili, že koncepce Devětsilu se neorientovala pouze na otázky estetické či problematiku umělecké tvorby. Závěry, k nimž Devětsil v teoretických úvahách dospěl, dalece překračovaly hranice umění, jež přestalo být chápáno jako specifická oblast lidské činnosti. Mezi uměleckou tvorbu, přestavbu společnosti a politické otázky vložil Devětsil rovnítko. Postuláty, které tato skupina definovala, vycházely z nového pojetí umění a směřovaly k totální proměně společnosti, ale na druhou stranu bylo to právě hluboké přesvědčení o nutnosti (a možnosti) stávající společenské uspořádání změnit, co formovalo názory na novou podobu a novou funkci moderního umění.¹⁹⁷ Jednoduše řečeno, v první půli dvacátých let 20. století nelze uměleckou tvorbu české avantgardy i s jejími teoretickými závěry oddělit od ideologie, neboť obě tyto roviny představují spojitě nádoby či oblasti, které se vzájemně podmiňují.

Nelze si však také (s dostatečným časovým odstupem, umožňujícím kritické zhodnocení marxistické ideologie i některých teoretických postulátů Devětsilu) nepovšimnout rozporu, který leží v samotném základu avantgardního umění, rozporu, jenž proti sobě staví dílo a názor, umělecký artefakt a ideologii. Pokud koncepce Devětsilu směřovala k osvobození estetické zkušenosti a umění z pout elitářství l'artpourtartismu, pak musela současně popřít autonomii umělecké tvorby. Jedinečná estetická zkušenost, získaná recepcí specifického estetického objektu nebo uměleckého artefaktu měla být nahrazena obecně sdílenou zkušeností, každodenně zakoušenou: umění přestane být uměním, neboť se jím stane život sám.¹⁹⁸ *Smrt umění* měla být vykoupena novým životem v lepších společenských poměrech, takže – alespoň v jeho rané fázi – lze do jisté míry považovat uměleckou tvorbu Devětsilu i jeho teoretické závěry spíše za *propedeutiku* nikoli k novému umění, ale k novému životu. A zde se otevírá trojí problém: za prvé, stírání hranic mezi oblastí umělecké a mimoumělecké činnosti, mezi uměleckým artefaktem a estetickým i mimoestetickým

¹⁹⁷ K propojení konceptů avantgardy se snahami o revoluční proměnu společnosti viz například *Lexikon teorie literatury a kultury*, ed. Ansgar Nünning, přel. Aleš Urválek, Zuzana Adamová, ed. českého vydání Jiří Holý, Jiří Trávníček. Brno, Host 2006, s. 53-55, heslo *Avantgarda*. Pro úplnost je třeba dodat, že propojení umělecké tvorby s nejen výchovnými, ale též sociálními a hospodářskými otázkami není vlastnictvím avantgardy. Této problematice se v Anglii věnoval John Ruskin, který vytvořil složitou koncepci výchovy mládeže k umění, jež vedle rozvíjení kultury zahrnovala i čistě ekonomické aspekty. Srov. John Ruskin: *Národní hospodářství v umění*. Praha, Družstevní práce 1925. V mnoha ohledech se devětsilovské koncepci blíží také názory Jean Marie Guyaua: umění jako hra, život jako princip umělecké tvorby, solidárnost sympatických duší namísto vyhroceného individualismu, kult práce, umění jako výraz sympatických a aktivních schopností, jež tvoří základ společenského života atd. Srov. Jean Marie Guyau: *Umenie ako výraz života*. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1955.

¹⁹⁸ Připomeňme v této souvislosti ještě jednou Teigeho: „Nové umění přestane býti uměním!“ Srov. Karel Teige, „Umění dnes a zítra“. In: *Revoluční sborník Devětsil, c.d.*, s. 199.

objektem znemožňuje v důsledku nejen umělecké dílo rozpoznat, ale vůbec o něm hovořit, neboť absentují mantinely pro jeho kritické zhodnocení, což je ovšem problém, který otevřela až pozdější avantgarda a jenž – například v úvahách americké analytické estetiky – vedl až ke zpochybnění estetiky jako vědecké disciplíny na jedné straně,¹⁹⁹ a současně k vytváření komplikovaných definic nutných a postačujících podmínek k udělení statusu uměleckého artefaktu určitému objektu na straně druhé.²⁰⁰

Za druhé: požadavek, uplatňovaný na moderní umění, aby vyjadřovalo život bez idealistického patosu neobstojí, uvědomíme-li si, že cíl, k němuž dle pojetí Devětsilu má umělecká tvorba směřovat, se zcela vymyká reálným možnostem, reálnému pohledu na skutečnost a směřuje k utopické, čistě idealistické vizi mesiášského poslání umění. Spasitelem na pomyslném dřevě kříže se má stát umělecké gesto, jež svou smrtí otevírá spásu lidské společnosti. Nelze si neodpustit ironickou poznámku, zda právě v pojetí moderního umění jako spasitelského gesta, jež v sebeobětování vysvobozuje lidskou bytost (respektive společnost) není latentně přítomen prvek tolik zatracované výlučnosti, prvek elitářství a de facto – v naprostém rozporu s proklamovanými prohlášeními – i přecenění vlivu umění.

A konečně za třetí: nesměřují poetické obrazy, proměňující zdánlivě banální jevy a evidence v kouzelnou hru opojných scénérií a vztahů právě mimo běžnou, kolektivně sdílenou srozumitelnost? Není krása mechanismu parních lokomotiv či anténových stožárů estetickou kategorií vyšší kvality právě jen proto, že jsou tyto čistě technické výtvořiny vnímány esteticky, to jest vyjmuty ze své prvotní funkce? Domníváme se, že je to právě specifická estetického pohledu, co umožňuje poetizovat banální a všední, ale pak je třeba dodat, že tento pohled právě svou jedinečností není možné přenést na obecnou, kolektivně sdílenou zkušenost či potenci. Pak by ovšem bylo v důsledku druhotné, co se stává předmětem estetické kontemplanace, neboť určujícím by byla schopnost této kontemplanace. A zde se nutně vrací umění ke své autonomii, ke své výlučnosti. Jednoduše řečeno: poetismus se zmocňuje banálních a všedních jevů, ovšem způsobem, jenž vylučuje jednoduchou reflexi. Anténový stožár, praví Schulz, může být v jistém kontextu nahlížen esteticky, může se stát předmětem estetické kontemplanace, ovšem pouze a výhradně právě prostřednictvím specifické estetické recepce a zaujetím svébytného estetického postoje.

¹⁹⁹ Srov. „Všechny estetické teorie se principiálně mýlí tím, že považují správnou teorii za možnou, čímž zásadně dezinterpretují logiku pojmu umění. Jejich hlavní teze, že ‚umění‘ je pojem přístupný reálné či jakékoli pravdivé definici, je mylná. (...) Otázka, jíž musíme začít, nezní ‚Co je umění‘, ale ‚Jaký druh pojmu je umění‘.“ Morris Weitz: *Role teorie v estetice*. Studie je umístěna na webových stránkách katedry Estetiky FF UK, v souboru Moodle, podsouboru Tomáš Kulka.

²⁰⁰ Srov. „Umělecké dílo v klasifikačním slova smyslu je artefakt, jehož souboru aspektů byl udělen status kandidáta na hodnocení osobou (či osobami) jednající jménem určité společenské instituce (světa umění).“ George Dickie: *Co je umění? Institucionální analýza*. Studie je umístěna *taméž*.

Navíc tyto banální či všední jevy nejsou nahlíženy osamoceně, ale ve vztahu k celé řadě dalších jevů, v kontextu a vzájemné interakci mnoha dalších aspektů, které v závěru vytvářejí složitou významovou síť – a teprve v této mnohovýznamové struktuře nabývají jednotlivé jevy své estetické kvality, jímž umělecké gesto propůjčuje formu.

Všechny tyto tři okruhy problémů (utopická vize společenské reformy, komplikující se forma uměleckého výrazu, vzdalující se konvenční srozumitelnosti prosté mimeze i otázka adekvátnosti formy vzhledem k objektu uměleckého uchopení) se v různé míře objevují i v Schulzově tvorbě. V případě první otázky je třeba říci, že by zřejmě nebylo přesné vnímat tematizování sociálních poměrů v Schulzových textech pouze v kontextu proletářské ideologie, jež se tak silně promítá do *Tegtmaierových železáren*, jeho románové prvotiny. Jak nás v osobním rozhovoru upozornila Schulzova dcera, paní Jiřina Topolová, její otec *samozřejmě* pocházel z tradičně katolické rodiny a reflexe soudobých sociálních poměrů nejen odpovídala Schulzovu citlivému a vnímavému duchu, ale tvořila přirozenou součást křesťanského vztahování se ke světu a k bližnímu. Navíc představa možného začlenění sociálně orientované ideologie do systému tradičních křesťanských hodnot nebyla katolickému světu zdaleka cizí, nýbrž představovala pokus o smíření bolševismu a katolické církve, ovšem s opatrným přešlapováním kolem materialistické doktríny a ateismu – připomeňme v tomto směru papežskou encykliku *Rerum Novarum* z roku 1891.²⁰¹

Sociální problematiku rovněž nacházíme u katolicky orientovaných autorů, jakými byli Félicité Robert de Lamennais (1782-1854), Pierre Perouc (1797-1871) a Jean-Baptiste Henri Dominique Lacordaire (1802-1861), od nichž si můžeme vypůjčit termín *křesťanský socialismus*. Třebaže nelze prokázat, zda Schulz tyto autory znal a vědomě z nich vycházel, můžeme jejich spojení křesťanství a vize sociálně spravedlivé společnosti využít jako paradigma pro pochopení Schulzovy trojice bolest – sociální bezpráví – víra. Podobné směřování nalezneme i u představitelů francouzského katolického symbolismu Paula Claudela (1868-1955) a Francise Jammese (1868-1938).²⁰²

Pro naši hypotézu, že sociální otázky nevstupují do zorného pole Schulzovy reflexe společnosti jen v korespondenci s proletářskou tvorbou, hovoří i fakt, že Schulz, na rozdíl avantgardních a pre-surrealistických forem, ve svém pokonverzním díle sociální problematiku

²⁰¹ Srov. *Rerum Novarum. Encyklika papeže Lva XIII. k dělnické otázce z 15. května 1891*. Praha, Zvon – české katolické nakladatelství 1996. Viz například kapitoly „Naléhavá nutno řešit dělnickou otázku“, „Socialismus problémy dělníků neřeší“.

²⁰² Paul Claudel, jehož dílo bývá řazeno k tzv. druhému symbolismu (například sbírka *Patery velkých ód* z roku 1910), se sám prohlašoval za „katolického básníka“, Francis Jammes tvoří pod jeho vlivem poezii intimní přírodní senzibility františkánského typu, například sbírka *Od ranního klekání do večerního* (1898), později se jeho křesťanská poezie vzdaluje od moderních směrů (sbírky *Okna do nebe*, *Křesťanská georgika*, *Zpěvy z Lurd*).

neopouští, ale naopak ji tematizuje s mnohem větší důsledností, ovšem již nahlíženou perspektivou katolické konfese, jako je tomu například v povídkovém souboru *Peníz z noclehárny*.

K proletářskému zornému úhlu se ovšem přihlásil *Tegtmaierovými železárnami*, ovšem nikoli radikálním způsobem. Navzdory známe proklamaci o románu pro dělnictvo i nepřehlédnutelnému patosu není společenský obraz *Tegtmaierových železáren* černobíle rozvržený. Paradoxním se v souvislosti se Schulzovým odmítáním individualismu, psychologismu a bolestíinství ve stati *Prosa* jeví již modelace jednotlivých postav jeho prvotiny. Namísto typizovaných charakterů zde nacházíme zajímavé individuality, pro něž sociální otázky i představa reformy společnosti nejsou zdaleka jednoduše zodpověditelné v rámci přijatých komunistických tezí. A rovněž zde nacházíme pokus o nalezení paralely mezi křesťanskou etikou a sociální solidaritou, jak nás upozornil Martin C. Putna, v rozhovoru jedné z postav *Tegtmaierových železáren*, proletáře Oktábce s jeho matkou, jež ho přijde navštívit do vězení: „Maminko,“ řekl tiše, „modlíte se ještě hodně v kostele?“ „Františku – Františku,“ pláč zněl výčitkou, „jak se můžeš takhle ptát? Víc – víc – víc – víc –“ A teprve, když znovu vydechnout mohla, dodala: „- než kdy jindy.“ „Víte, co řekl Kristus?“ Oktábec šeptal nad tou bolestí. „Víte, co řekl Kristus? Tak to řekl: Nepřišel jsem vám hlásati mír, ale meč. A tak to řekl: Víra bez skutků jest mrtva. A tak to řekl: Co jste v tmách pravili, světle bude slyšeno (...). A tak pravil: Blahoslaveni budete, když vám všichni zlořečiti budou a protivenství činiti a mluvíti všechno zlé o vás, lhouce, to vše pro mne.“²⁰³

Proletářská proměna světa, to jest *čin*,²⁰⁴ je dána do přímé souvislosti vystoupením a kázáním Krista, v obou případech jde o změnu stávajícího řádu, o očistu společnosti. Teorie ustupuje konkrétnímu jednání, živelnému gestu. Reakce další postavy, jež rozhovoru Oktábce s matkou naslouchá, naopak směřuje ke statickému postoji, k neochotě jakkoli nahlédnout

²⁰³ Karel Schulz: *Tegtmaierovy železářny, c.d.*, s. 159-160. Paralelu mezi křesťanstvím a proletářskou perspektivou v Schulzově debutu Martin C. Putna dále rozvíjí s poukazem na obdobný amalgám ve Wolkerově reflexi světa, k němuž se vyjadřuje v připravovaném druhém dílu *České katolické literatury*. Čerpáme z rukopisné verze, jež nám autor laskavě zapůjčil a v této souvislosti též Martinu C. Putnovi děkujeme za řadu podnětných poznámek a postřehů.

²⁰⁴ Umění, zbavené své autonomie a elitářské uzavřenosti, se stává v devětsilovské perspektivě činem, aktem dalece přesahujícím pouhé estetické ambice, a právě v tomto přesahu, v této angažovanosti pro život nachází svůj smysl, důvod své další existence. Na tuto proměnu v chápání umělecké tvorby upozorňuje též Maurice Blanchot: „ (...) ode dne, kdy se absolutno vědomě stalo prací dějin, není už umění schopno uspokojit potřebu absolutna: vypovězeno do nás, ztratilo svou skutečnost a nutnost; všechno to, co v něm bylo autenticky pravdivé a živoucí, náleží nyní světu a skutečné práci ve světě. (...) Celá moderní doba je vyznačena tímto dvojitým pohybem, který se osvětluje už u Descartesa, hrou neustálé směny mezi existencí, která se stále více stává čirou subjektivní intimitou, a stále činnějším a objektivnějším dobýváním světa v zájmu ducha, který uskutečňuje, a vůle, která produkuje; Hrou, kterou si Hegel jako první plně uvědomil a ve spojení s Marxem tak umožnil její uskutečnění.“ Maurice Blanchot: *Literární prostor*, přel. Marie Kohoutová, Michal Pacvoň. Praha, Herrmann & synové 1999, s. 290-291.

skutečnost z jiných možných perspektiv: „Hlouposti!‘ Dr. Zeman chodil rozčileně po kanceláři. ‚Hlouposti! Atheista je pan student a teď najednou – citáty! Citáty! Hlouposti! Krista citovat!‘²⁰⁵ Dodejme, že v *Tegtmaierových železárnách* není tematizován ateismus a svět není redukován pouze do svého hmotného obrazu, jehož základ by spočíval v materialistické perspektivě autora. Třebaže Schulz vztah tradiční katolické konfese a proletářského revolučního činu dále nerozvíjí, je zřejmé, že již v jeho prvotině se připravuje takové vidění světa, jež se plně rozvine v textech pokonverzních: spojnicí se stávají obrazy bídy, lidských tragédií, chudoby a osamělosti, naopak schematizované projevy třídní nenávisti, černobílé rozvržení světa nebo opojení z destrukce tradičních hodnot, jakož i jejich absolutní zpochybnění, v Schulzových předkonverzních textech nenalezneme.

6.2. Člověk obrazem revoluce

To ovšem neznamená, že se Schulz s rolí proletářského autora neztotožnil velmi silně, nicméně je třeba připustit, že vášnivě ideologické proklamace v *Tegtmaierových železárnách* i nadšená provolání zejména v závěrečné povídce cyklu *Sever Jih Západ Východ*, umocněná azbukou psaným heslem vzývajícím proletáře k jednotě, spíše prozrazují více osobní stylizaci, než plné ztotožnění se s komunistickou ideologií a stranickým programem. Konečně právě Schulzův sklon nechat se prostoupit určitou poetikou, plně se s ní ztotožnit a jejímu duchu co nejvíce přiblížit vlastní umělecký výraz, tento sklon, který je mnohem více dokladem Schulzovy vnitřní umělecké vášně než bezmyslenkovité sebeidentifikace s určitou ideologií, prochází celou jeho tvorbou.

Třebaže se Schulzovy texty z dvacátých let i doby pokonverzní téměř vždy výrazně orientují na lidskou bytost ve všech rozměrech její existence, pouze v tvorbě poetistické spojuje autor možnost proměny společnosti s činem člověka. Proměna světa je v jeho možnostech a je ve svém důsledku dokladem lidské potence, naplněním lidství. Člověk se stává, poněkud zjednodušeně řečeno, člověkem až prostřednictvím své schopnosti proměňovat sám sebe i své okolí ve prospěch vyšších ideálů, to jest i na základě ochoty omezit vlastní *já*, redukovat vlastní touhy, nároky vlastní individuality – což jsou ovšem etické maximy, jež přináší proletářská perspektiva, ale které jsou také základními úběžníky křesťanské morálky. K vyjádření tohoto pohledu možná míří i Schulzova časopisecky publikovaná báseň *Sklenice*:

²⁰⁵ Karel Schulz: *Tegtmaierovy železárny, c.d.*, s. 160.

„Na bílém okně, do jara rozevřeném,
tiše stojí sklenice vody.
A vždy, kdykoliv z bludných vracím se cest,
Vidím tu sklenici na okně.

Nebylo dne, aby nebylo touhy,
a nebylo dne bez odevzdání,
žili jsme, živote, spolu horoucně,
žili jsme v mladém přijímání,
ale i ta sklenice na okně stojící
za římsou nad ulicí,
v soumraku podobna holubici,
když bouřlivě žili jsme pospolu,
má svoji tichou pravdu
naplněného úkolu.

Žiji a žiji,
myslím si, bůh ví, co nebudu,
snad na mne čeká nebe i svět.
A zatím v sklenici
cudné a přísné,
v sklenici pro lidi, ne pro bohy,
tiše a s nevinnou nesmírností
se odráží modro oblohy.

Věci často mluví k nám
krásněji, nežli lidé.
Na bílém okně
co pozdrav a holubice,
po okraj plná jara,
čekáš zas na úkol,
sklenice přísná má,
vím,
pokorné štěstí stav
pokornýma rukama.²⁰⁶

Volba sklenice jako leitmotivu nepřilíží výrazně básně není samozřejmě náhodná. Ve spojení s jarem, sugerujícím mládí, vitalitu a znovuzrození (sklenice „po okraj plná jara“) se stává pomyslným „grálem“ nového života, připraveného nikoli bohům, ale lidskému pokolení. Sklenice svou číroostí a čistotou odráží s „nevinnou nesmírností modro oblohy“, nabízí svůj obsah a tím naplňuje svůj úkol, nikoli však záměr Boží, ale vizi nové lidské společnosti, v níž štěstí je pokorné a prosté, pravdivé jako průzračnost sklenice („má svoji tichou pravdu / naplněného úkolu“). Cesta k němu vede splněným úkolem, činy lidskými i uměleckými, jejichž svorníkem je práce „pokornýma rukama“.

O rok později v povídce *Sever Jih Západ Východ* ze stejnojmenného souboru spojuje Schulz obrození společnosti explicitně s revolucí a s obrazem pochodujících davů po moskevském Rudém náměstí: „Davy lidu mávají rudými šátky a ženy mají květy v náručích jako milence. Soňa Perovskája ožila na pomníku a recituje dopis, který psala v žaláři před popravou matce. Nikdo není sám. S každým jest člověk a Revoluce.“²⁰⁷ Revoluce zakládá

²⁰⁶ Karel Schulz, „Sklenice“. In: *Proletkult. Týdeník komunistické strany Československa pro proletářskou kulturu*, sv. I., roč. I. č. 12, 29. 3. 1922, s. 183.

²⁰⁷ Karel Schulz: *Sever Jih Západ Východ, c.d.*, s. 135.

nové společenství, nově rytmitizuje svět, který zbavuje hranic a v naivním, velkorysém gestu se zmocňuje univerza v jeho plnosti. Je to moment opojného nadechnutí, opojení se čistým obsahem *sklenice*, v jejímž skle se odráží nesmírnost i krása světa. Agónie lidské bytosti je vystřídána pocitem síly a vitality, rozhodností a krásou prosté pravdy: „Věřím v Revoluci. Věřím v život nedělitelný. Věřím ve zničení lidí tupých, slabých, malomocných, tradičních, nacionálních a pasivních. Věřím v zemi bez hranic.“²⁰⁸ Je symbolické – a opět v intencích křesťanství – , že svou víru ve spásu společnosti zde vyznává vrah, člověk poznamenaný zločinem, pronásledovaný policií po kontinentech světa a nalézající vysvobození i odpuštění ve výchově děvčátka-sirotka, jehož se ujme.²⁰⁹ Smíření je však přeřato v momentu, kdy dospívající dívka zjistí, že její opatrovník je vrahem: „Tu Eva rázem se vzchopí a odchází navždy, plna hnusu. A neopomene zvednouti kámen a na zatáčce cesty, mizíc ve tmě, vrhnouti jej po zlomené postavě zločince ze Svatoanenské uličky.“²¹⁰ Pomineme-li patos proletářské dikce, zaujme nás obraz trpícího člověka, jemuž dává autor snít o nové a lepší podobě společnosti. Utrpení vraha je přitom vázáno k jeho zločinu, je bolestí svědomí, jež mu právě v této trýzni umožňuje nahlédnout (a prožít?) bídu a utrpení druhých, respektive světa jako celku. A je to právě toto utrpení, jež mu otevírá cestu k vysvobození, jak (opět v intencích křesťanství: vzpomeňme na podobenství o marnotratném synu, o nevěstce či celníkovi, okrádajícím pocestné atd.) naznačuje obraz hříšníka, snímajícího svou bolestí hříchy světa (viz pozn. č. 212).

Plného smíření dosahuje vrah až v okamžiku, kdy se vzdává nároku na své individuální štěstí a nový smysl života nalézá v možnosti stát se součástí nové epochy, pracovat pro ni, zapojit se do struktury a fungování nového řádu světa.²¹¹ Východisko z bídy světa a lidské existence („Muž, který zabil, naplněn velikou bídou a hořkostí [...] udeřil hlavou do dubového stolu, jehož hrana vyryla v čele tvrdou vrásku. Úpěnlivě zaštkal, k smrti smutný nad světem [...].“)²¹² se nabízí ve službě druhým, v naplňování ideje a snu, v němž se svět odkrývá a dává ve své bohaté rozmanitosti a plnosti. Autor dospívá ke chvále světa a v hymnu na jeho krásu předkládá osvobození ze samoty a tíživé individuality. Smrt i hrůza měst, ohyzdnost i bída jsou v závěrečných odstavcích *Severu...* zapomenuty a celý soubor uzavírá Schulzovo vyznání: „Miluji Tě světe, s hlučnými městy, proudícími davy, širokými

²⁰⁸ *Tamtéž*, s. 136.

²⁰⁹ Srov. „Co jsem? Člověk štvaný všemi policiemi světa. Já, který jsem zabil, jsem beránek, který snímá hříchy světa.“ *Tamtéž*, s. 127.

²¹⁰ *Tamtéž*, s. 135

²¹¹ Srov. „Krása nespočívá v osobní statečnosti, ale v statečné práci množství. Vynález není dílem jednotlivce, ale celé řady předchozích pracovníků. Tragická není bolest jediného srdce, ale tragické dovede býti náhlé pouliční neštěstí.“ Karel Schulz, „Prosa“. In: *Pásmo, c.d.*, s. 4.

²¹² Karel Schulz: *Sever Jih Západ Východ, c.d.*, s. 130.

pustinami a modří nebes. Miluji tvé cesty a tvá dobrodružství, dobrodružství ne člověka, ale dobrodružství světa. Vyznávám lásku pracím rukou lidských a tvým pralesům. Miluji měsíc na nebi a světla elektrických žárovek. Miluji tvé ženy a stroje (...), miluji tě v tvrdých hranách geometrických a v srdci člověka. (...) Parní pluh rozorával pole a vím, že dělníci v továrnách montují nové stroje. Pod nánosem dnů na mne čeká zapomnění a čin. Miluji tě světe, protože jsi skutečný, krásný a protože se točíš.²¹³

Nemůžeme přehlédnout, že možnost změny je zde spojena s antropocentrickým pohledem. Svět se rodí v interakci s činem člověka, vzniká pro lidskou bytost a ta jediná jej skutečně proměňuje: „Ale vše jest v nás a není věčnosti světa,²¹⁴ čteme v povídce *Věčno a nekonečno*. A podobné vyjádření nacházíme i v črtě *Cesta strží*, i v tomto drobném textu je svět ožíván láskou a činem, a v duších pětice poutníků je skrytý pohyb, síla, jež pohne „vzedmutými zástupy“, neboť „svět je stvořen pro čin a čin pro člověka“.²¹⁵ A ten představuje oživující princip univerza. Nadindividuální a nadnárodní dikce, jež se chápe světa jako celku, jenž nutno přetvořit rozhodným (revolučním) činem, se objevuje pochopitelně i v *Tegtmaierových železárnách*, a to v překvapivé polemice s preferováním národního a jedinečného: „Dějiny národa nás učí – ‘Není žádných dějin národa, jsou jen dějiny třídních bojů!’ opravil jej Čeněk. (...) Vše stále spěje k svému osvobození. V takové dějiny, v takový život já věřím, ale to už není život národa, ale život tříd.“²¹⁶ Na následujících stránkách pak Schulz dospívá zřejmě k nejvypjatější a nejradikálnější proklamaci proletářské ideologie, jakou v jeho textech můžeme nalézt, dospívá k tezi, jež vyrůstá z katarzního pojetí revoluce, z podivného propojení lásky a destrukce: „Nová, krásnější společnost, kolektiv prošlý výhni revoluce, svobodná pravda pro celý svět bez pohraničních sloupů, a to bude – až tito,‘ Oktábec znovu přešel rukou po Václavském náměstí – ,až tito budou zničeni, neboť nic nám nesmí zůstat z jejich životů. Milujeme budoucí, opovrhujeme přítomným a minulým. Byl by to hřích proti životu žít ty, kdož ho mrzačí. To není zloba, to není nevráživost, to není nenávisť – to jen láska může být tak krvavá. Jen láska –“²¹⁷ Jestliže jsme pravili, že Schulz ve své ideologii není radikální, pak v této jediné pasáži naše tvrzení neplatí zcela jednoznačně. Na druhou stranu je třeba zasadit Oktábcovu expresivní výpověď do perspektivy prvorepublikové skutečnosti, již nám Schulz nabízí o pár stránek dříve, kde nalézáme explicitní kritiku určitého typu lidí, a to takového, který bude Schulz kritizovat – byť již nikoli

²¹³ *Tamtéž*, s. 137-138.

²¹⁴ *Tamtéž*, s. 22.

²¹⁵ Srov. Karel Schulz, „Cesta strží“. In: *Proletkult, c.d.*, s. 265-266.

²¹⁶ Karel Schulz: *Tegtmaierovy železárny, c.d.*, s. 46-47.

²¹⁷ *Tamtéž*, s. 52-53.

pod úhlem komunistické doktríny – i v textech pokonverzních: „Vidíš, zde jsou všichni ti spokojení, všichni, kteří vidí jen svůj najedený dnešek. To jest u nich ethické. (...) To jsou oni, kteří, když Hlučina seděl v podzemním žaláři na pevnosti, zpívali Gott erhalte, protože bylo neethické zpívat něco jiného a zkazit si: život? Ne, Hanuši, existenci si zkazit. (...) Zde je vidíš, otroky věcí, věcí, věcí, peněz a pojmů, věcí, kteří budou soudit tvoji víru v lepší lidstva. (...) Jak jsou najedeni splašky a odpadky velkých dnů, jak jsou tím spokojeni!“²¹⁸

V těchto řádcích není jen kritika určité společenské třídy, tyto pasáže nevyprávějí pouze o specifickém pohledu mladičkého proletáře, ale směřují k mnohem hlubšímu pojetí etiky, mravnosti a humanity. Revoluční dikce je nutným patosem Schulzova debutu pod diktátem devětsilovské doktríny, vášnivým vyjádřením vzdoru i víry v možnost změny, ale současně také poukazem na lidskou slabost, malost a ubohost, na absenci vznešenosti, ale i jednoduše pravdivého a přímého pohledu, a to na obecnější rovině. Přesycenost vlastním banálním životem a pohodlná spokojenost vyrůstající z absence kritické sebereflexe mají v Schulzově výsměchu mnohem závažnější podtext: lidská bytost zbavena ideálu, ať již snu o lepším společenském uspořádání v rámci proletářské ideologie či – jak je tomu později – víry v hodnoty a kvality přesahující lidskou existenci, se stává pouhým stínem svých lidských možností, otrokem věcí a přízemních tužeb. To, co vytrhává lidskou bytost z ustrnutí (a v kontextu předcházející kapitoly možno říci: ze smrti), je právě schopnost ideje a víry, uchování si *směřování ke kráse a dobru*.

Domníváme se, že právě tyto hodnoty stojí v základu Schulzova pojetí revolučního činu a že právě tyto hodnoty tvoří také úběžník jeho tvorby pokonverzní. Obé totiž, revoluční i duchovní proměna vlastního *já* i světa, prostoru v němž naplňujeme své bytí, směřuje různými cestami k jedinému: k humanitě. Jak dalece od Schulzovy tvorby se v této souvislosti jeví být jeho požadavek dehumanizace umění, jak jej načrtl ve stati *Prosa!* Podíváme-li se totiž na ideologicky arci angažované *Tegtmajerovy železárny*, spatříme zcela opačnou tendenci: nikoli dehumanizovat, ale humanizovat, polidšťovat, zdůvěřňovat: „ (...) předměstí, to jsou učerněné dlaně dělníka, děvče, které pláče do modré, zašpiněné zástěrky a žebrák, který se na rohu ulice modlí otčenáš a do toho mu pískají továrny. Večer sedí lidé před domky a za zvuku harmoniky vyprávěné denní starosti nabývají hlubšího významu. (...) Ovšem v třídách velkoměsta je jinak. Tam často jsi tak oslepen leskem výkladních skříní, krásou žen a ruchem aut, že nemáš ani času myslet na to, že naproti v rozsvíceném činžáku se snad narodilo děťátko. (...). Jest prostá pravda lidského života – sklenice s trochou vody. Jest žal,

²¹⁸ *Tamtéž*, s. 51.

život, práce, láska. Současně se uvědomuji nejen vztahy k věcem kolem, ale i k věcem, vyrůstajícím v nitru. Současně.²¹⁹ Prostota Schulzova světa téměř svádí k připomenutí benediktinského kréda *ora et labora*, modli se a pracuj, miluj a pracuj, neboť krása světa i lidské bytosti se z určité perspektivy jeví jako prostá, tak prostá, jak jednoduché jsou zákony života.²²⁰

6.3. Člověk obrazem utrpení

Z témat spjatých s ideologií proletariátu se do Schulzovy pokonverzní tvorby přenášejí především náměty sociálního charakteru. Antropocentrické nadšení ustupuje autorovu usebrání a susedství světa a bolesti se stává téměř konstantou, jak tomu je například v povídce *Peníz z noclehárny*. Text je vystaven na konfrontaci dvou žebráků, jež hlad a zima svedou do chudinské noclehárny. Vypravěč v horečnaté halucinaci nalézá na zemi mezi lůžky minci, na jejíž získání vynaloží zbytky svých posledních sil. Právě tak se však penízu touží zmocnit druhý ubožák, aniž by si oba uvědomili, že mince je jen výsledkem halucinace: „Má znovu se probouzející naděje se začínala jako lehké mrazení, probíhající mi až do kořínků vlasů, a svíraje stále houni, pohlédl jsem znovu na zem. Desítikoruna tam dosud ležela, čekajíc na moji dlaň. (...) Desetkrát jsem opakoval svůj beznadějný pokus, svezl se s lůžka na zem, klekl, lehl si na podlahu, prohledal jsem všechny štěrbiny, pátral v prachu a ve špíně. Peníz tam nebyl. (...) „Našel jsi tam rozházené peníze, vid’?“ šeptá slepý, tápaje se vztaženými rukama ke mně. „Slyšel jsem a poznal jsem všechno podle tvých pohybů, nelži! a nedáš-li mi také, začnu křičet, žes mne okradl!“²²¹

Autor rozvíjí tíživou noční scénu, v níž jsou protagonisté dohnáni až na samou hranici lidské důstojnosti a kdy je okolnosti (hlad, bída, zoufalství) zbavují posledních etických zábran. V agónii čeká vypravěč, až jiní potřební usnou, aby se mohl mince sám zmocnit, bojuje s únavou a vyčerpáním, vzdoruje obdobným snahám druhých pro sen o desetikoruně, jež jej může nasytit. Zoufalství je zde plně obnaženo, odhaleno prostřednictvím scény z nejnižší společenské vrstvy, život, jenž autor zobrazuje, jako by již byl *za* životem, jako by byl výjevem mimo souřadnice lidské zkušenosti. Výrazným aspektem je zde soustředění na detail, každý pohyb je zachycen, podobně jaké každé zašustění příkrývky či vzdech spáčů;

²¹⁹ *Tamtéž*, s. 184-185.

²²⁰ Pro upřesnění dodáváme: netvrdíme, že Schulz modeluje svět – a již vůbec ne vnitřní svět postav – jako fenomén nekomplikovaný, prostý složitosti. Jednoduchost zde nesměřuje k povrchní a banální reflexi ani k typizované schematičnosti literárních postav, jak ostatně dokládají již *Tegmaierovy železárny*. Schulzovská prostota života míří jinam, totiž ke schopnosti nalézat krásu „věcí nejprostších a každodenních“ (Karel Schulz: *Sever Jih Západ Východ, c.d.*, s. 78) a k základním lidským hodnotám. Paradox, jenž jsme naznačili v předcházející kapitole, spočívá v tom, že právě nalézání těchto prostých krás a hodnot bývá nejsložitější.

²²¹ Karel Schulz: *Peníz z noclehárny, c.d.*, s. 90-91.

tragika celé scény se zhmotňuje ve velice konkrétních vjemech: „A chvílemi (...) procítaje v křečovitých bolestech hladu, viděl jsem, jak slepý se plazí po prknech podlahy, prohledává třesoucími se prsty každou štěrbinu, jak udýchán a vysílen obrací se znovu ke mně a prohledává mi kapsy a opět se plíží kolem lůžka, rameny přitisknut až k zemi, sípá hněvem a rozčilením, dusí se úpěnlivým vzlykáním a znovu a znovu se beznadějně namáhá. Jak v hladu zápasí o věc, která byla jen v mé halucinaci, jak hořekuje a proklíná mou bezcitnost, přesvědčen, že peníz jsem již vzal a ukryl (...).“²²² Trpící člověk se z revoltujícího proletáře proměňuje ve zcela poníženou bytost, vzednutí a síla některých Schulzových postav *Tegtmaierových železáren*, jejich vitalita vedená nadějí, to vše je náhle uzavřeno do soukromého a intimního prožívání vlastní bídy a opovržení.

Neexistují obecné lidské hodnoty, mizí solidárnost, soucit, elementární lidská slušnost je vytlačena zoufalou situací. Zde již Schulz nezobrazuje tragiku kolektivu, ale bolest jednotlivce, který *nemá volby*. Politicko-ideologické otázky, k nimž inspirují některé pasáže textů z rané Schulzovy doby (redukce vlastního já, prospěch kolektivu atd.) se ukazují tváří v tvář skutečné tragice jako liché: z proklamací nezůstává nic, vnímáme-li skutečnou trpící bytost, neboť jedinou skutečností je a zůstává právě ona a její bolest. Domníváme se, že právě v tomto momentu se rýsuje Schulzův humanismus, ovšem prohloubený a vertikalizovaný. Svět je zbaven naděje na spásu, není jednotného východiska, zůstává jen úporná snaha individualit nalézt vlastní podobu vykoupení: „Byli jsme zabedněni v rakvi čtyř stěn, kdesi za dveřmi, které se snad nikdy neotevrou. Na nás ležela noc a čas, pozemské krajiny a hloubka moří, prostory ledových pustin a písečných pouští, my jediní jsme byli hlasem propasti.“²²³

Absurdní obraz lidské existence modeluje Schulz také v *Baladě o deštníku*, jejíž protagonistka, bláznivá žebravá stařena, z nepochopitelného důvodu opatruje rozbité paraple. Příznačným rysem je její bezejmennost, sugerující neexistenci, bytí mimo život a na okraji, a tudíž ji vypravěč obdaruje jménem svěřice: Voršila. Teprve nyní se žebračka stává bytostí, její existence je přijata a také její utrpení může být vyjeho: „Tento hadroš, který prochází žebratou pražskými ulicemi, to je živá žena, jistě mající své lidské jméno, byť by ji jmenovali jen nadávkami. Jmenuje se Voršila, ale nikdo mi to jméno neřekl, já sám jsem si je musil pro ni teprve vymyslet.“²²⁴ Stařena se stává objektem útoků rozpustilých mladíků, kteří se jí snaží deštník vzít: „Znali patrně její obvyklou cestu a číhali tam, nejsouce již sami, neboť i opilec, který vyšel z blízké nálevny, zajásal hlučně nad touto zábavou a přivolal druhy. Ona v divoké

²²² *Tamtéž*, s. 94.

²²³ *Tamtéž*, s. 95.

²²⁴ *Tamtéž*, s. 70.

hrůze, prosíc o smilování, rychle si soukala deštník pod sukně, obnažujíc tak svou ubohou, špinavou a žlutou nahotu (...).²²⁵ Pokusy o ukořistění paraplete se stupňují až do zdárného zakončení a demonstrují primitivní radost z beztravného ublížení bezejmenné lidské bytosti.

To, co zde Schulz odhaluje, jsou obrazy totální lidské pokleslosti, absence jakéhokoli soucitu a empatie, ukazuje nemilosrdné rozvržení světa, v němž trpící nemají zastání, v němž, domyšleno do důsledku, nemají své místo. Současně se také rozkrývá psychologie davu, neboť nikdo z přihlížejících nezasáhne ani neprojeví účast. Pokud Schulz usiloval ve svých raných textech o dehumanizovaný literární obraz, pak se mu to plně podařilo právě v této povídce, ovšem pouze na úsece lidské – nelidské, neboť jedním z možných interpretačních východisek je teze, že nelidské se vyjeví ve své hrůze právě a jedině v konfrontaci s humánním. Bez této kategorie nelze žádná negativa vymezit, a hodnoty, k nimž autor směřuje, se tak jeví nezbytnými pro pochopení a ohraničení těch rovin, jež k nim stojí v protikladu. V tomto směru lze snad konstatovat, aniž bychom ovšem Schulzovi podsouvali jakékoli moralizující tendence, že zde zaznívá výrazný mravní imperativ, s rovněž výraznými křesťanskými konotacemi.

Když vypravěč po delším čase opět potkává Voršilu, zjišťuje, že se nezměnila, „byla stále táž. Ale viděl jsem: byla tak nějak strašně sama. Uvědomil jsem si to po chvílce: byla bez deštníku, neměla již svůj deštník. (...) Vtíraly se mi nejchmurnější vidiny zápasu uštvané stařeny kdesi v zákoutí špinavé uličky a její zoufalství, když posléze byla přemožena a deštník vítězně rozlámán před jejíma vytřeštěnými očima. Nyní, když již nikomu nepřekážela a nebylo, proč ji štvát s místa na místo, byla sem lidmi odhozena jako veteš, nejsouc nikomu ani k užitku, ani pro posměch.“²²⁶ Lidská bytost je vyjmuta ze svých sociálních vazeb, je zbavena svých dějin, odlidštěna a proměněna na objekt zábavy, redukována na možnost realizace zla, vybití pudů a komplexů druhých. Tuto skutečnost klade Schulz do zajímavého paradoxu ke kázání kněze, jehož „vysostná a vznešená témata“ se nedotýkají prosté skutečnosti lidského utrpení. *Balada o deštníku* však nabízí ještě další interpretační rozměr: jako by Schulz říkal, podívejme se, jak jsme ubozí, směšní i tragičtí ve svém žití, ale také jak *malicherné* může se v jistých kontextech stát důležitým a podstatným, je-li to nahlíženo z perspektivy lidství. Bizarní historka o zpřelámaném parapletu tak ukazuje velikost lidské bytosti prizmatem její ubohosti, neboť velcí se stáváme ve svém utrpení, což je již pohled, který směřuje k textům katolickým. Dodejme ještě, že z podobného úhlu lze také nahlížet na povídku *Blázen před*

²²⁵ *Tamtéž*, s. 71.

²²⁶ *Tamtéž*, s. 80.

zrcadlem, jíž jsme se ovšem věnovali ve druhé kapitole této práce v souvislosti s kategoriemi krásna a ohyzdna.

6.4. Člověk obrazem Božím

Schulzova konverze je dosud plně neobjasněným momentem v jeho životě. Její okolnosti nejsou známy, a deníkové zápisky z daného období (předpokládáme, že ke konverzi došlo v průběhu roku 1926) nejsou dostupné či možná chybí úplně. Z pozdějších záznamů lze ovšem vyvodit, že tento životní obrat byl Schulzem prožíván velmi intenzivně a v souvislosti s ním také dozrál autorův umělecký výraz.²²⁷ 15. dubna 1933 si Schulz poznamenává: „(Bílá sobota) Rok od roku chápu tyto svaté obřady lépe. Jaký já byl naiva i po své konverzi!“, v roce Hitlerovské okupace, 24. března, se vyznává: „Skončeny dnes celoroční modlitby, před rokem začaté na poděkování za zachránění. Pro své všechny chyby při jejich modlení slíbeno k úctě Sedmi bolestí P. Marie po 7 dnů 7 kajících žalmů.“ A téhož roku, jenž byl pro Schulze i z osobních důvodů velmi náročným, si 24. června ztěžuje: „Je mi nesmírně těžko, sotva jsem se pomodlil růženec, ostatní modlitby jsem vynechal...“²²⁸ Další deníkové zápisky obsahují řadu postřehů z katolického prostředí, latinské citace, invokace k světcům a patronům i záznamy o modlitbách či návštěvách břevnovského opatství, k němuž měl velmi blízký vztah.

V souvislosti se Schulzovou konverzí je třeba konstatovat, že ironií v přijímání jeho tvorby je skutečnost, že tak, jak byly po roce 1948 opomíjeny jeho předkonverzní texty oficiálním literárním světem i katolickým intelektuálním prostředím, tak i jeho práce v rámci katolické literatury se dostaly mimo zájem odborné veřejnosti. Výjimkou se stal román *Kámen a bolest*, některými katolickými kruhy odmítnutý²²⁹ (například v dominikánské revue *Na hlubinu*), jenž byl díky nepochopení za minulého režimu pravidelně vydáván.

²²⁷ Schulz se stylizoval do role „křesťanského rytíře“, Břetislav Štorm mu namaloval erb, jenž používal v osobní korespondenci a rovněž jeho dikce prozrazovala svým expresivním i vznešeným tónem goticko-barokní styl. Ve výjevu, zachycujícím jeho pohřeb, je Schulz v prostředí středověkého průvodu, v němž nechybí zbrojnoši, rytíři, dvorní dámy ani jeho osiřelý erb, nesený panošem. Celá kolorovaná kresba je k vidění v bytě Jiřiny Topolové, jež nám laskavě umožnila zhotovit si fotokopii.

²²⁸ Srov. Opis deníku Karla Schulze pořizovaný Aloysem Skoumalem, uložený v Památníku národního písemnictví.

²²⁹ V této souvislosti upozorňujeme na zajímavou studii Petra Hory, „Kámen a bolest v kritické recepci revue olomouckých Dominikánů Na hlubinu“. In: *Literární archiv*, č. 31. Praha, PNP 1999, s. 71-84. Schulz byl obviněn z nahého líčení renesanční bídy Církve a jediným pozitivem vášnivé debaty nad michelangelovským románovým fragmentem je fakt, že těžce nemocného Schulze katolická kritika ušetřila a svůj odmítavý postoj naplno vyjela až po autorově smrti. Jak dokládají prameny, od pohoršení nad obrazem renesančního papežství směřovala kritika až k polemikám o povaze a hodnotě uměleckého díla, pokud má být chápáno v rámci katolické tvorby. Otázka byla v podstatě zredukována na problematiku svobody uměleckého výrazu ve vztahu k tradici. Celý spor však, jak připomíná Hora, mohl mít hlubší kouřeny: „Mnohem důležitější nežli popření hodnoty jediného díla krásné literatury, talentu jeho autora a příznivěji naladěné kritiky bylo veřejně nikdy nepřiznané, zato do důsledku prováděné popírání kulturního programu Staré Říše obecně i Josefa Floriana osobně, ve věčné podstatě i v tradici.“ Petr Hora, *c.d.*, s. 82.

Schulzova „katolická“ tvorba je žánrově velice pestrá, nacházíme zde texty hagiografické i invokace (*Legendy a invokace*, 1987), chvály (*Pochvala svatých patronů českých: k povzbuzení, abychom je vroucně vzývali v tento čas přenebezpečný*, soukr. tisk ve Staré Říši 1935, pozdější vyd. 1997) i umělecké fikce (*Prsten královnin*). Prvním „katolickým“ textem se stala *Legenda o svaté Voršile*, kterou otiskl v roce 1927 v pátém čísle *Rozmachu*, poté však nastává dlouhá doba odmlčení, poznamenaná nenáviděnou prací v *Lidových novinách* (od roku 1927) a později (od roku 1930) v *Lidových listech*, kde mu ztrpčuje život místo parlamentního zpravodaje (roku 1935 přestupuje do *Národní politiky*). V té době se nalézání adekvátního námětu i odpovídající formy zdálo často téměř nepřekonatelným problémem. V roce 1933, tedy pět let po uveřejnění pantomimy *Skleněná panna*, posledním poetistickým (a možno říci i pre-surrealistickým) textu, Schulz tuto skutečnost reflektuje ve svých zápiscích, když uvažuje nad historickým románem z barokní doby:

„4. ledna. Tak strašně rád bych něco napsal z barokní doby. Znovu se také vracím k Filipu II., po tom celodenním svinstvu v parlamentě je to vždy jako koupel.

5. ledna. Pokračuji v práci na knize povídek.

6. ledna. Večer pilná četba v Balbínově Obráně a v jeho životopise. Nutno stále utíkat k těmto věcem, aby člověk neztratil nervy.

8. ledna. Co času bylo promarněno loni tím pitomým vysedáváním při víně.

10. ledna. Práce jde nyní pomalu – není divu, pracuji-li po celý den na referátu o rozpočtovém jednání! A večer ta krásná, nádherná četba o Karlu VI., slavné paměti.

11. dubna. Bohu díky! Dnes v noci (vlastně bych to měl poznamenat už na druhou stranu, bylo to k ránu) dopsána knížka povídek „Přicházející vždy pouze v noci“. Poslední má knížka (*Skleněná panna*) vyšla v r. 1928 – tedy dost dlouho jsem mluvil nyní jen k sobě. Musím rukopis rychle dostat z domu, nebo poletí některého večera do kamen jako za těch pět let mnoho jiných!!!

19. dubna. Začínám novou práci: vyrůstá mi velká koncepce románová, začínám zatím s poznámkami. Děj? Boj o duši!

23. dubna. Té románové práce jsem nechal úplně, úvod zahodil. Chtěl bych raději napsat něco ze slavných dob Karla VI.

24. dubna. Trochu se mi to lepší. Ta práce byla by z doby moru v Praze 1713. Nárys první kapitoly už mám. Prostředí jezuitské koleje, „Bičoval jsem Krista“, vyličít mladého misionáře, zoufalý boj o všechno, o duše, o čest země, a zatím mor je všude, v městě i v duších.“²³⁰

²³⁰ *Tamtéž.*

Poněkud delší citaci ze Schulzova deníku jsme zvolili proto, abychom jasněji ukázali, jak složitým procesem bylo nalézt jak osudové románové téma, jímž se později stal právě Michelangelo, tak i náměty a formy kratších textových útvarů, jimž sice předcházela *Legenda o svaté Voršile*, ale představovala spíše pokus, propedeutiku, než nový umělecký výraz, který neměl být pouze *poetizovaným katolicismem*. Mezi lety 1934-1936 pracuje Schulz na řadě textů (například *Pět legend*, *Legenda o svatém Antonínovi* aj.), jež posílá do Staré Říše, z nichž některé se později dočkají publikování v povídkových souborech (například *Píseň k Panně Marii na neděli květnou*). Na větší textový útvar však čeká až do přelomu let 1940/41, kdy hledá a opět zavrhuje řadu námětů. Michelangelovi tak předcházela řada nedokončených pokusů, především o zachycení doby barokní. Práci navíc Schulzovy komplikovala zoufalá finanční situace, jež jej donutila k napsání dvou dobrodružných románů rodokapsového charakteru. V roce 1941 svou úlitbu praktickým záležitostem komentuje: „27. března. Začat klukovský šlágr pro prachy. A dost! Sbohem, Michelangelo! Vesele do všech pitomin, co ještě budou. A přece na Michelangela už 308 stran výpisků. 28. března. V pátek: začátek! Buď požehnan tento den! Žádný klukovský román. Úžasná věc! Náhle a bezprostředně, za podivného stavu, *The Castle of Dreams*, určité a jasné. Znakují si to a píší ještě večer doma po návratu z redakce. A to odevzdám. Dívka pod závojem. Renesanční příběh, pln šera a tajemna, krása pod závojem, odhal ji...“²³¹ Dle deníkových zápisků z roku 1939 se navíc ke složité finanční situaci přidávají i neshody rodinné, Schulzem otřásá smrt strýce Oty, psychicky jej vysiluje vleklá nemoc dcery Ireny a rovněž německou okupaci prožívá velice intenzivně. Navíc vidina dobrého a relativně klidného místa archiváře a kronikáře v břevnovském opatství, které by vyměnil za nenáviděnou práci žurnalistickou, se ukazuje tváří v tvář německé konfiskaci církevního majetku jako nereálná.²³²

V tomto komplikovaném období se formuje nový, respektive prohloubený obraz lidské bytosti, mizí antropocentrická perspektiva a lidská existence je dána do přímé souvislosti s Božím záměrem. Schulzovy postavy jsou často nahlíženy v rámci celého svého

²³¹ Schulzovy jsou připisovány dva rodokapsy, *Pro žezlo aztéckého krále* z roku 1943 a publikovaného pod pseudonymem José Espanillo, a detektivní román *O dědictví*, vydaný pod jménem Petr Tálský. K otázce Schulzovy rodokapsové tvorby viz studii Pavla Janáčka, „Dobrodružné romány jako čtvrtá varianta Schulzova literárního jazyka.“ In: *Literární archiv, c.d.*, s. 143-162. Janáček velmi přesně vystihuje poměr mezi Schulzovými poetistickými texty a rodokapsovými pokusy, an píše: „I z hlediska autorových operací nad syžety a rolemi (postavami) dobrodružné četby, typickými pro povídky ze svazku Sever – Jih – Západ – Východ (1923), bychom jeho práce pro Rodokaps mohli zkoušet číst jako poetismus v praxi, poetismus minus lyrismus, postavený před skutečnost ‚masového‘ čtenáře. *Tamtéž*, s. 144.

²³² Srov. „18. března 1939. Dnes jsem vyslechl od převora Anastazia slib, že kdybych mohl od novin, že mne udělá archivářem a kronikářem Opatství. Se slzami a v kleče bych za to děkoval. Ale přišla zpráva, že se bude konfiskovat snad klášterní jmění, v tom případě by to bylo nemožné.“ In: *Opis deníku Karla Schulze, c.d.*, Praha, PNP.

života, jenž je rytmizován bolestí i vykoupením, slabostí i silou, a nad nímž se klene příkrov fatality. Zastřešujícím principem se stává křesťanství, respektive expresivně tvarovaný katolicismus, jenž v sobě zahrnuje jako osobní vztah k Bohu, intimní spiritualitu, tak také tradiční hodnoty, ať již reflektované z pozic církevních či světských.

Dobry příklad výše řečeného nacházíme v povídce *Prsten královnin* ze stejnojmenného souboru. Námět autor čerpal z historické předlohy života královny Kunhuty. Expozice textu je vystavena na vyprávění bratra Rufina, jenž při náhodném setkání s rytířem Hanušem Pluhem líčí životní osudy královny, jež jsou symbolicky propojeny s jejím cínovým prstenem, obyčejným kroužkem. Dikce bratra Rufina, jenž rychle mizí z čtenářovy perspektivy a je nahrazena anonymním vypravěčem, je modulována ve vznešeném tónu, ovšem není prosta expresivních pasáží, směřuje k hluboce subjektivnímu pohledu a snaží se pod nánosy historických fakt postihnout vnitřní svět jak královny Kunhuty, tak i skrytý rytmus ohrožované země: „Dva muže měla v náruči královna Kunhuta, slavná manželka Přemysla Otakara, krále. Dva muže měla v náruči, jeden byl zlatým zastíněním všech vladařů svéko věku, klenot a štít křesťanstva, a druhý byl krásný. (...) Jeden zahynul v klatbě, a druhý na popravišti. Dva muže měla v náruči královna Kunhuta, a oba zbrocené krví. (...) Nová válka s Uhry odvedla krále od ženy. Miloval ji vroucně a rytířsky, pro něho byla ještě krásnější než pro ostatní svět, byla jeho veškerým štěstím, láskou neskonalou. Kumáni, plní pohanstva, vpadnou do Korutan, plení, pálí, odvlékají do otroctví. (...) Královna stojí u okna hradu a čeká posla. V zamyšlení otáčí na svém prstě prstenem, doby jsou nejisté, doba neklidná.“²³³

Zajímavým rysem citované pasáže je skutečnost, že autor nevyužívá vnitřního monologu nebo přímé řeči, aby čtenáři odhalil vnitřní svět Kunhuty. Na první pohled se zdá, že pouze vypravuje, že obchází kolem své postavy a jen komentuje dění. Domníváme se, že to, co Schulzovu postavu prohlubuje, je však dáno právě specifickou dikcí, jež dodává událostem i postávám již zmíněný nádech fatality, spojení s vyšším řádem, s určením, jemuž nelze uniknout. Kunhutin život je příběhem pádu, ztráty lásky i postavení, ale v rámci Božího plánu: nejenže se mu nelze vzepřít, ale vzdor by signalizoval absolutní nepochopení dějů, s nimiž je lidská bytost konfrontována.

Pád královny je navíc nahlížen v analogii ke zhroucení českého království, její umírání provází mor a běsnění, jako by to byl trest Boží: „Strašlivé povodně rozchvátily celé krajiny. Prudké vichřice rozmetávaly lesy. Boží metla svištěla nad touto zemí a kněží úpěli

²³³ Karel Schulz: *Prsten královnin*, c.d., s. 93.

v modlitbách: Recordare, Domine testamenti Tui et dic Angelo percutienti: Cesset iam manus tua, ut non desoletur terra et ne perdas omnem animam vivam -. S divokým třeskotem se dvacet čtyři pražské věže zřítily v prach. Mor dávil, co zbylo. I vykopali za Prahou sedm obrovským jam pro mrtvá těla, ale vrhali se tam v zoufalství lidé živí.²³⁴ Apokalyptický výjev je strhující svou expresivitou, plastičností obrazu i děsem, jenž umocňuje šíře a velikost záhuby, i její neodvratitelnost, neboť to trestá Bůh.

Paralela, vložená mezi Kunhutu a zkázu království, jasně také demonstruje ono tradicionalistické vnímání královské moci, neboť ta není pouze světskou vládou, ale je také požehnaná Církví, král je panovníkem z *Boží vůle*, a jeho život, skutky, zbožnost i nezbožnost se *zakresluje* do dějin jeho země. Víra, spiritualita, země i činy panovníků, to vše tvoří u Schulze hluboký, téměř mystický amalgám: země může být požehnána i prokleta dle toho, jak země jako celek stojí či nestojí v Božím slově. Tento rys Schulzovy perspektivy je bytostně středověký i barokní, a zkáza nebo požehnání jsou absolutní. Že přenášel tento typus pohledu i do své současnosti, odhalují například jeho deníkové zápisky z počátku okupace, vedené ve velice expresivním tónu: „13. března. (...) Dnes Slovensko, proradné a bídné, se přidalo k Hitlerovi a zítra ohlásí svou samostatnost. 14. března. Děsný mrak se valí na moji jedinou, drahou zem Českou. 15. března. S. Clementis Mariae Hofbauer. Dnes, v nejhroznější den mého života, obsadilo říšskoněmecké vojsko zemi koruny svatováclavské a přivtělilo ji k III. Říši, k Německu. Na hradě českých králů vlaje říšskoněmecký prapor s hákovým křížem. 16. března. Dnes Hitler v Praze na Hradčanech. A podepsáno, že už nejsme stát, ale kolonie ‚Protektorát‘. V tento den, kdy se čte také orace k sv. patronům českým, Kosmovi a Damiánovi. 17. března. B. Joannis Sarcander (...) Dnes na svatého Patrona Moravy a Mučedníka Hitler byl vítán v Brně a odjel přes Olomouc...“²³⁵ V kontextu Schulzova autorského pohledu na skryté příčiny dějinných událostí lze předpokládat, že i rozvrácení republiky v roce 1939 mohl vnímat jako svého druhu trest, stihnuvší národ pro absenci mravních hodnot. Ostatně v tomto duchu se také vyjadřuje v již zmíněném článku *Jediný vítěz světové války* z roku 1938 (viz pozn. č. 21).

Vraťme se však zpět ke královně Kunhutě, která v závěru povídky v sebekritické reflexi nahlíží svůj život i svá provinění: „Prsten! (...) Co vše s ním bylo spojeno! Dni neskonalé slávy, pýchy a vznešenosti, královské nádhery a lesku, jejích šestnáct let, dni prudkého štěstí, mužná a vroucná objetí Přemyslova, lichotná a sladká náruč Závíšova, dni hrůzy a opuštěnosti, zoufalé hodiny beznaděje, šedivý kroužek na ruce, kterou líbal Přemysl,

²³⁴ *Tamtéž*, s. 105-106.

²³⁵ Srov. Opis deníku Karla Schulze, *c.d.*, Praha, PNP.

štít křesťanstva, spějící k vrcholům slávy, a kterou líbal pan Závíš, spějící k popravišti na pokutné louce, šedý kroužek, jediná koruna těchto zvadlých, opuštěných rukou. Vždy všední a vždy posmíváný, vždy věrný.²³⁶ Prsten, jenž jí daroval dvorní šašek, jí nakonec jako jediný zůstává z panovnického lesku jako symbol prostoty a bídy, z níž lidská bytost vychází a v níž opět hyne. Svět, nahlížený perspektivou Kunhutina životního příběhu, se ukazuje jako nestálý, zatímco bída (pokud přijmeme tento symbolický výklad cínového prstenu) lidské existence zůstává jedinou jistotou. Východisko zde Schulz nabízí až překvapivě explicitně, čímž posouvá celý text směrem k podobenství či alegorii. Po Rufinově vyprávění se totiž rytíř nejspíše táže: „Jaké ponaučení, mnichu,“ tázal se. „Je třeba vždy totiž pamatovat na to,“ řekl mnich, „aby na konec nám z bohatství, štěstí, veškeré cti a lásky - - nezůstal jen prsten bláznův.“²³⁷

Obdobnou provázanost téměř metafyzické povahy nalezneme také v povídce *Dívka se šarlatovými prsy*. Od mládí znetvořená Cecilie touží po lásce a naplnění svého ženství. Její bratr však v osudném nočním střetu dívčina milence zabíjí. Cecilie prchá do noci, zatímco jí bratr hledá celý život: „Hledal jsem ji v klášteřích, v hampejzích, na silnicích, v domech patricijů, v palácích šlechty. (...) Zpívalo se o mém hledání a o dívce se šarlatovými prsy. (...) Léta vylámala těžké vrásky do mých tváří a já hledal stále. Víím, že někdy sepnuté ruce prosí nadarmo. (...) Nedivte se mi tedy, že jsem se obracel o pomoc i k lidem temným, k lidem určeným pro hranici a na spáleniště, k ženám znalým kouzel a vyvolávání mrtvých – Miserere mei, Domine.“²³⁸ Jeho utrpení je bolestí svědomí i bolestí ze ztráty milované sestry, a postupně se proměňuje v existenciální tíseň, v bolest, v níž se koncentrují všechny křivdy a všechna zla jeho země: „Nespatřil jsem ji už ani živou, ani mrtvou. (...) Pak byl mor. Obloha zšedla, lidé se skryli v maskách, z domů se prýštil nasládlý hnilobný puch. (...) A náhle jsem viděl zemi Českou, plnou hrůzy a moru, viděl jsem ji plnou smrti a volající k nebesům. Všude se plížilo neštěstí.“²³⁹ Znovu vykreslený apokalyptický obraz zcela koresponduje s duševní trýzní hledajícího, jehož putování – jak záhy poznává – má hlubší důvody, než nalezení poznamenané sestry: je iniciační cestou k slzám, k prožití utrpení svého i druhých, utrpení celé země, na jehož konci jsou osvobozující slzy. Jedině v nich se odkrývají hodnoty jako láska, krása a dobro. Ocitujme si pro úplnost delší část ze závěrečných odstavců:

„V tom okamžiku, jakmile jsem spatřil ono znamení ohně, poznal jsem, že víc než po své sestře jsem vlastně vždy prahl a dychtil po ohnivých, šarlatových prsech této země a že

²³⁶ Karel Schulz: *Prsten královnin, c.d.*, s. 109.

²³⁷ *Tamtéž*, s. 10.

²³⁸ *Tamtéž*, s. 137-138.

²³⁹ *Tamtéž*, s. 138-139.

nehledám ani tak ji, jako bloudím a vysiluji se v nejtěžším putování, abych našel to arcanum země České, a tenkrát mé srdce zachvátila tak prudká bolest, že jsem padl na tvář, zaryl prsty do hlíny a křečovitě plakal dlouhým a zoufalým pláčem, ležel jsem nad Prahou jako nad otevřeným hrobem, slyše bít srdce své země hluboko pod sebou a v bolesti, nad kterou nemůže už být větší, tvář maje zarytou v hlíně, já vylil všechny své slzy, které, vím, má každý člověk darovat pouze Bohu, neboť slzy jsou Božím majetkem a každý člověk, který je vylévá bez myšlenky na Boha, ten je krade z pokladnic u Božího trůnu. Ale já je dal v nesmírném hoři této zemi, městu a své ohněm poznamenané lásce a vše mi bylo znamením, i můj pláč, i kříže hrobů, i ten mor, i její skvrnitá ňadra.²⁴⁰

Navzdory obsáhlosti Schulzova díla (a zvláště textů pokonverzních) považujeme výše analyzované povídky za jak pregnantní, tak i dostatečný příklad proměny Schulzovy tvorby, respektive jeho pohledu na univerzum, lidskou bytost a její provázanost s ostatními součástmi stvoření. Na systematickou analýzu většiny pokonverzních textů zde není místo, ovšem můžeme říci, že základní perspektiva světa a vztahu mezi Bohem a člověkem, jak je prezentována právě v povídkách *Prsten královnin* a *Dívka se šarlatovými prsy*, zůstává v Schulzově tvorbě třicátých a počátku čtyřicátých let konstantní. V následující kapitole bychom se chtěli (ovšem pouze okrajově) dotknout jistého Schulzova stylistického postupu, který se nám zdá být nejen klíčový pro jeho estetiku a poetiku, ale výrazně také koresponduje s myšlenkovým potenciálem jeho textů, ať již jde o tvorbu poetistickou či katolickou.

²⁴⁰ *Tamtéž*, s. 139-140.

7. Dodatek: zmnožování obrazů jako fenomén Schulzovy stylistiky

V této závěrečné kapitole se zastavíme u Schulzovy zajímavé stylistické metody, aniž bychom se ovšem pouštěli do hlubších formálních analýz. Důvodem této drobné odbočky je její význam pro teze, naznačené v předchozích kapitolách, a především ve vztahu k plnosti literárních obrazů jako tendenci, již nelze u Schulze přehlédnout.

Podstatným stylistickým rysem jeho pozdější tvorby, reprezentované drobnější prózou *Prsten královnin* a především pak torzem *Kámen a bolest*, je refrénovité opakování slov, slovních spojení, vět a místy i celých odstavců, které se neodráží jen v kompozici samotného textu, neovlivňuje pouze jeho atmosféru a nedokresluje literární obrazy, nýbrž se zdá být také výrazovým mezníkem, novou kompoziční metodou v Schulzově tvorbě vůbec a do jisté míry pravděpodobně i odrazem Schulzova autorského i vnitřního přerodu. Tato perspektiva se ovšem ukáže jako velmi zjednodušená, jež badatelskou práci usnadňuje nepřesným vložím rovnítka mezi barokizující Schulzovy formální a stylistické postupy, představované často právě opakováním slov, odstavců či celých obrazů a scén, a jeho konverzi, jak to například naznačuje Luisa Nováková. Tento pohled totiž zcela pomíjí Schulzovu tvorbu ve dvacátých letech, ať již knižně či časopisecky publikovanou.

Toto zjištění však neznamená, že by se zmnožování a znásobování literárních obrazů či scén v Schulzově tvorbě nevyvíjelo. Naopak, v jeho tvorbě pokonverzní se plně rozvine do barokizující dikce, stane zásadním formálním postupem a klíčem ke kompoziční ucelenosti jak drobných textů, tak také svorníkem monumentálního *Kamenu a bolesti*. Své kořeny má však již v Schulzových raných textech a podobně jako v expozici kapitoly *Život a smrt* můžeme i v této souvislosti přihlídnout k časopisecké črtě *Cesta strží*, již uvozuje romantizující obraz: „Temnem les šlo pět mužů a noční les kráčel s nimi. Šli opatrně a pomalu, klopýtajíce o kořeny, které se natáhly přes pěšinu jak nohy spícího tuláka, hluboký les vpil do sebe jejich postavy a měsíc vysoko nad nimi byl přibodnut na špičce hory, kterou obcházeli.“²⁴¹ Citujeme delší pasáž, abychom ukázali, jak autor dále modeluje atmosféru noční scenérie. Les je hluboký, kořeny vystupují z lesního podrostu a plazí se přes pěšinu, sugerují kořeny bludné, jako by se jejich překročením temný les nad pětící poutníků uzavíral („hluboký les vpil do sebe jejich postavy“) a děsivě romantický výjev dokresluje měsíc, zářící na vrcholu černé hory. Smyslové vjemy jsou velmi plastické, téměř cítíme vlhký chlad kluzkých kořenů, představujeme si temnotu lesa, koruny mohutných stromů uzavírajících se nad hlavami poutníků i sinavou září měsíce, jenž visí nad kuželem do tmy potopené hory.

²⁴¹ Karel Schulz, „Cesta strží“. In: *Proletkult, c.d.*, s. 265.

Melancholickou atmosféru scény znásobuje repetice výchozího momentu, jenž uzavírá následující (druhý) odstavec textu: „Ticho a les byly stále s nimi.“²⁴² Srovnáme-li první větu uvozujícího odstavce s poslední větou odstavce následujícího, všimneme si uzavřenosti celé scény. Variace první věty podtrhuje tíživost noční cesty, les jako by se nad poutníky uzavřel a stal se jejich průvodcem či spíše přízrakem, jenž je obklopuje (pětice nejde *lesem a tichem*, ale ticho a les kráčí *s nimi*). Uzavřenost celého motivu stojí na první pohled v protikladu k postupně se rozvíjejícímu dialogu poutníků, který se dotýká nadindividuálních témat a směřuje k vizi nového společenského řádu: „Kolem nás jest ticho a tma, ale v nás vyrůstá mnoho věcí, s kterými se přebrodíme tímto tichem. Jest zde pět srdcí, která vyvolávají pohyb a nad nimi se klene černo noci a černo lesa.“²⁴³ Opět se jako fatální motiv objevuje temnota noci i lesa, zopakování kvalitativního hodnocení *černo* navíc podtrhuje významovou rovinu scénérie, její uzavřenost téměř ve smyslu děsivé neodvratitelnosti veršů *Knihy Kazatel*: „ (...) marnost nad marnostmi, a všecko marnost.“²⁴⁴

Protiklad černého lesa a světa, jehož symbolem se stává poněkud banální a prvoplánový motiv duhy, spojující New-York i Alpy,²⁴⁵ se ve druhé perspektivě čtení vyjevuje jako výrazný, pochopíme-li temnotu hvozdů i osamělost noční cesty jako rozměr kontemplativní, respektive jako moment umožňující právě pro určité své kvality kontemplativní usebrání. Představa spaseného světa (ať již v rámci tušené ideologie nebo nadindividuálního pojetí pojmu lásky) je přímo podmíněna samotou vprostřed nočního lesa. Právě z osudovosti daného momentu vyrůstá touha po jiném světě, děs nočního hvozdů iniciuje úsilí po prostoru prosvětleném, zbaveném ticha a strachu: „Rodící se láska k člověku a její vítězství, posouvající vzdemuté zástupy a úsměvy malých děvčátek, zda to vše není obsaženo v tomto tichu, které neočekávaně na nás padlo s korun stromů?“²⁴⁶ Je možné považovat drobnou, nijak výrazně nepointovanou črtu *Cesta strží* za alegorii iniciační cesty? Pokud ano, pak by motivy temného lesa a noční poutě tvořily nutný výchozí bod této iniciace (či spíše usebrání) a jejich repetice by jen podtrhovala a zdůrazňovala jejich významotvorný potenciál.

O opakování celého obrazu v povídce *O majáku, mrtvém hlídači a nevěrné ženě* jsme již hovořili dříve,²⁴⁷ nicméně tento zajímavý stylistický rys nalezneme rovněž v povídce *Příběh* z téhož souboru, a to ve dvou případech: nejprve v expozici textu, jehož námětem je

²⁴² *Tamtéž*, s. 265.

²⁴³ *Tamtéž*, s. 265.

²⁴⁴ *Bible svatá, c.d., Kniha Kazatel*, I.2.

²⁴⁵ Srov. Karel Schulz, „Cesta strží“, *c.d.*, s. 266.

²⁴⁶ *Tamtéž*, s. 266.

²⁴⁷ Viz Karel Schulz: *Sever Jih Východ Západ, c.d.*, s. 50 a s. 62-63.

smrt poslední ženy na světě, a poté vprostřed vyprávění. V prvním případě jde opět o znásobení a prohloubení děsivé scény: na „Nebe nízké, zachmuřené, nebe šedivé a padající, nebe slizké (...). Nebe mokvající (...)“ navazuje na další stránce umocnění osudového momentu: „Jak stojíme v pozadí, mlčíme. Jak stojíme v pozadí, naše šaty splynuly v černou oponu. Jak stojíme v pozadí, naše kabáty vlají půlnočním větrem. Pod tímto zachmuřeným, mokrým nebem chodila do šití. Pod tímto zachmuřeným nebem měla palác (...).“²⁴⁸ O dvě stránky dále repetice obrazu umocňuje apatii a nezájem společnosti o blížící se tragédii: „ (...) ženy shrnovaly si měkkým pohybem vlasy s čela a zamženým zrakem hledíce přímo, neohlédly se.“ Za touto částí je vložena informace o postupující epidemii, avšak čtenářovo očekávání (tzn. řešení dané situace) není naplněno a zopakování předcházejícího výjevu usvědčuje společnost z arogance: „A ženy v krásné bezstarostnosti večer nad bílou hladinou oken shrnovaly si měkkým pohybem vlasy s čela a dívající se zamženými očima po milencích přímo, neohlédly se.“²⁴⁹ Všimněme si, že autor původní výjev poněkud rozvíjí a obohacuje, jako by v předcházející scéně pouze načrtával další vývoj události.

Zatímco v *Dámě u vodotrysku* rozvinutější repetici nenacházíme, v textech pokonverzních již představuje téměř konstantní součást Schulzova autorského stylu. Její funkce, jak jsme ji naznačili výše, se nemění, stále tento stylistický rys zdůrazňuje, znásobuje a zmnožuje závažnost situací, ovšem na zcela jiné hodnotové hranici. Jak jsme se pokoušeli ukázat v předcházející kapitole, zmnožování obrazů a scén se v katolicky orientovaných textech se přímo hlásí k barokizujícímu pocitu a k fatalitě, jež provází lidskou bytost. Je vyjádřením danosti věcí, potvrzením hrůzy z existence, z neodvratitelnosti i úderem jsoucího, nepodmíněného a vítězího nad člověkem. Podívejme se například na expozici povídky *Prsten královnin*: „Dva muže měla v náruči královna Kunhuta, slavná manželka Přemysla Otakara, krále. Dva muže měla v náruči, jeden byl zlatým zastíněním všech vladařů svéko věku, klenot a štít křesťanstva, a druhý byl krásný. (...) Jeden zahynul v klatbě, a druhý na popravišti. Dva muže měla v náruči královna Kunhuta, a oba zbrocené krví.“²⁵⁰ V kontextu celého textu se zmnožení úvodního obrazu jeví jako předznamenání pádu, expozice k tragédii, a současně tato repetice sugeruje pohádkovou formu, v níž má opakování rovněž stvrzující moc. Nabízí se také paralela k prokletí či uřknutí, respektive k moci slova, jež jako by zaklínáním (opakováním) zdůrazňovalo neodvratitelné.

²⁴⁸ *Tamtéž*, s. 70 a s. 71.

²⁴⁹ *Tamtéž*, s. 73 a s. 73-74.

²⁵⁰ Karel Schulz: *Prsten královnin, c.d.*, s. 91.

Naplno se projevuje barokizující aspekt opakování v *Poutní písni k Panně Marii na Květnou neděli*, to s takovou intenzitou a v takové míře, že to nejen překvapuje, ale místy balancuje na hranici jazykového exhibicionismu: „Denně vypijíme svoji jedovatou číši hříchů do dna a ještě je nám to málo, v té krčmě pustých dnů (...) a hořící žal, jak visutá lampa, osvětluje nám začazená břevnoví krčmy prohnívající (...) my jsme už všemu zvyklí, v této krčmě našich pustých dnů, stojících, já vím kde, v této krčmě pustých dnů (...) čas plyne, čas je jako tůň s divnými květy, čas plyne, čas a zase v té krčmě pustých dnů (...) a hořící žal, jak visutá lampa, osvětluje vpadlé tváře a prohnílá břevnoví krčmy (...).“²⁵¹ Uvedme ještě jeden příklad: „Královna? (...) Královno šílená, co chceš mezi žebráky (...) Královna bolesti. A stále tu jako věž zlatá (...) Královna bolesti. Rozlité kořalky ostře páchly (...) Královna? Co chceš, královno, mezi žebráky?“²⁵²

Vzhledem k lyrickému charakteru textu, který již svým názvem odkazuje k písňové formě, můžeme hovořit o refrénovitosti, inspirované zřejmě tradicí lidových náboženských písní, a to nejen svým mariánským motivem, rozvíjeným v opozici prostoru krčmy jako bezútěšnosti, a Jeruzaléma s křížovou cestou jako místem posvěceným („Bylo to vpravdě královské hodování v tom městě slunečném [...] beránek k zabití veden jest [...] hle, blíží se hodina, kdy Syn člověka vydán bude [...] jako beránek k zabití veden jest [...] a znovu, znovu v šíleném, opojném triumfu hřměl nový jásot [...] v městě nádherném a vyvoleném [...]),²⁵³ ale i důslednou rytmizací obrazů a asociací. Předpokládáme-li, že analyzovaný stylistický obrat souvisí do jisté míry (jak jsme upozornili na počátku této kapitoly) se Schulzovou konverzí a je uplatňován v textech nábožensko-lyrických a spirituálních, v hagiografii a invokacích, není to jistě náhodné: ve dvacátých a třicátých letech 20. století se fenoménem refrénovitého opakování v textech Starého i Nového Zákona zabýval profesor bohoslovecké fakulty Palackého univerzity Rudolf Col.

V *Biblické stilistice a poesii* stylistickou metodu opakování nazývá *paralelismus membrorum*, dále diferenciované na *paralelismus membrorum synonymus*, *antitheticus* a *syntheticus* a připomíná, že tyto biblické stylistické postupy reflektovali již autoři patristické literatury i exegeta Órigenés z Alexandrie: „ (...) v hebrejských básních je druhá polovina verše s první polovicí myšlenkově úměrná, (...) vyjadřuje nebo doplňuje touž myšlenku jiným slovním obratem.“²⁵⁴ V 9. století komentuje rytmické opakování v hebrejském písemnictví Adrevaldus Floriacensis slovy, že „jest známo, že je vlastností hebrejské řeči, že opakuje

²⁵¹ Tamtéž, s. 159.

²⁵² Tamtéž, s. 162-163.

²⁵³ Tamtéž, s. 164-165.

²⁵⁴ Rudolf Col: *Biblická stilistika a poesie*. Olomouc, Velehrad, nakl. Dobré knihy 1948.

jednu a touž věc.²⁵⁵ Rabíni Ibn Ezra (zemřel 1167) a David Kimchi (zemřel 1235) tuto myšlenkovou úměrnost v hebrejské poetice nazývají *zdvojený smysl* nebo *zdvojený výraz* (hebr. ta' am káful) a konečně Flacius Illyricus (zemřel 1575) ve svém textu *Clavis Scripturae Sacrae* (1566) definuje opakování jako *repetitio rhetorica*, tedy *řečnické opakování*.²⁵⁶ Původ paralelismu Col odvozuje ze sborového bohoslužebného zpěvu, ve kterém vůdčí hlas předříkával modlitbu a sbor ji po něm opakoval. V této podobě je paralelismus stále přítomný v katolické i pravoslavné liturgii. Píše-li dále Col ve své práci, že *paralelismus memobrorum* „působí mocně na čtenáře (...) zvyšuje jeho cit a tak spíše dosahuje autor svého účelu, aby jeho myšlenka zapůsobila v srdci čtenářově co nejhlouběji,²⁵⁷ pak Schulzovi jde v zásadě o totéž: zapůsobit co nejmocněji, nejvroucněji, z plna bolesti a vášně. Podívejme se nyní jak tuto metodu Schulz rozvíjí právě v *Kamenu a bolesti*, jemuž jsme zatím věnovali jen nepatrnou pozornost.

Refrénovité opakování jako stylistická metoda má v *Kamenu a bolesti*, jak uvidíme níže, mnoho podob. Analyzovat a třídit je můžeme jak z hlediska přesnosti, s jakou autor slovo, větu či celý odstavec opakuje – a tím vytváří i specifický význam a atmosféru sdělovaného obrazu nebo motivu, tak i s přihlédnutím k míře výskytu, s jakou se ten který výraz vrací. Opakování motivů a obrazů se pak uskutečňuje v rámci tří prostorů: v prostoru věty nebo odstavce, v prostoru kapitoly a nakonec v ploše celého románu – motivy této varianty opakování se klenou nad celým textem, napříč jednotlivými kapitolami. Prostor, ve kterém se refrénovité opakování uskutečňuje, také logicky určuje i šíři opakovaného: objevuje-li se opět nějaký obraz nebo motiv v prostoru souvětí nebo odstavce, je konstruován jen na základě dvou tří slov. Naproti tomu opakování, které prostupuje celou kapitolu, je vzhledem k většímu prostoru repeticí složitějších a rozlehlejších výrazů, a podobně je tomu i v prostoru celého románu – neopakuje jednodušší motiv ztvárněný několika málo slovy, ale širší obraz, složitější motiv, budovaný v rámci celého odstavce nebo odstavců. Pro názornou demonstraci Schulzovy stylistické metody vizme několik explicitních příkladů z *Kamene a bolesti*. V kapitole *Smrt kráčí deštěm* čteme:

„Ne, do Říma ne, papež Sixtus po zkáze Pazziů je hrozný ke každému, kdo přichází z Florencie, a v Římě se stále žije jak ve válečném táboře...“²⁵⁸ Následující odstavec v téže kapitole začíná větou: „V Římě se stále žilo jak ve válečném táboře,²⁵⁹ a je tak k odstavci

²⁵⁵ Rudolf Col tuto pasáž zmiňuje dle textu *Patrologia latina*, vydaného v letech 1844-55.

²⁵⁶ Rudolf Col, *c.d.*

²⁵⁷ *Tamtéž*.

²⁵⁸ Karel Schulz: *Kámen a bolest*. Praha, Československý spisovatel 1976, s. 74.

²⁵⁹ *Tamtéž*, s. 74.

předcházejícímu připojen na základě shodného obrazu, který proniká z jednoho textového celku do druhého. Propojení času přítomného v prvním konstatování s časem minulým ve druhém navíc rozrušuje distinkci mezi minulostí a přítomností, a minulost je tak jednak zpřítomněna, oživena a vtažena do aktuálního času, ale současně je přítomnost jako časový úsek, jehož povahou vzhledem k jeho neukončenosti jsou možné proměny, v dalším odstavci použitím času minulého zafixována: přítomné jako *proměnlivé* je na velmi malém textovém prostoru proměněno v *uzavřené minulé*.

Na následující straně Schulz postupuje podobně, an píše: „ (...) jsem všemi opuštěn, všichni čekají na moji smrt, a zemru-li, rozpoutají se strašné síly v celém Římě...“²⁶⁰ a následujícím odstavcem opět navazuje na předchozí sdělení: „Všichni čekali na jeho smrt.“²⁶¹ Koncentrace napětí spojeného s blížící se smrtí papeže graduje v intenzivnějším refrénovitém opakování v dalším odstavci: „ (...)Virginio Orsini svolává do zbraně. Umírá papež. (...) členové svatého kolegia povolávají (...) vojska do Říma. Umírá papež. (...) Sto vojáků stojí před bazilikou (...). Neboť umírá papež. (...) Baroni římsí postavili služebnictvo ve zbrani u svých bran. Umírá papež.“²⁶² Papežova promluva v první osobě singuláru o očekávání jeho smrti je umocněna neosobním a věcně strohým konstatováním „umírá papež“, jehož opakování zdůrazňuje fatálnost a naléhavost situace. Prostota sdělení tak kontrastuje s vnitřním napětím, s tušenou společensko-politickou krizí, kterou smrt papeže vyvolá. Několikrát opakované „umírá papež“ pak tvoří pomyslné „hřeby do rakve“, kterými Schulz vytváří atmosféru neodvratné katastrofy.

V kapitole *Krůpěj řeky podsvětní* můžeme sledovat refrénovité opakování v jediném a témže odstavci: „Za jediný den bylo pobito a pověšeno sto třicet pět lidí (...) Sto třicet pět jich pověsili, vyřítivše se znenadání do ulic (...)“²⁶³ a ve stále témže odstavci nalezneme i opakování jiného, nového obrazu: „Avšak on, než ho zaškrtil provaz, vyslovil strašnou kletbu nad městem, byl to kupec plátna (...) Na piazze bylo zřízeno třicet pět oltářů a po tři dny u nich slouženy mše, aby snata byla kletba kupce plátna (...) U třiceti pěti oltářů voláno k Bohu (...), aby netrestal město pro kletbu pláteníkovu (...).“²⁶⁴ Zatímco u některých opakovaných obrazů Schulz zachovává jejich gramatickou a lexikální shodu, to jest opakuje slova nebo věty zcela stejně, ve výše uvedené citaci nemůžeme přehlédnout, že se autor od původní podoby vyjádření odchyluje, ale jeho vnitřní atmosféra zůstává i tak zachována. Užití

²⁶⁰ *Tamtéž*, s. 75.

²⁶¹ *Tamtéž*, s. 75.

²⁶² *Tamtéž*, s. 75-76.

²⁶³ *Tamtéž*, s. 193.

²⁶⁴ *Tamtéž*, s. 193.

rozdílných výrazů (kupec plátna, kletba kupce plátna, kletba pláteníkova) dodává předkládanému obrazu hlubší a výraznější plasticitu, v různých obměnách (archaický slovosled, změny v rovině skloňování atd.) zde vystupuje jeden a týž motiv, jehož osudovost podtrhuje proměnný rytmus vět v kontrastu s konstantní představou popisované situace.

Rozkolísané opakování se výrazně projevuje i v kapitole *Opilý Bakchus*: „(...) Usmívá se, ne úsměvem opilým, ale jemným chápajícím úsměvem (...) Jeho svalnaté ruce jsou zvědavé, ale pevné, nechvějí se nedočkavostí, ač pil, a pil jako bůh, mnoho (...) Vrávorá, chce, aby byl zachycen, ale jen do náruče (...) Ač obr, je spíše něžný, než obrovitý (...) Je dobrý, ač obr, není monumentální, je něžný a chápavě se usmívající (...) Pije víno, jako pije bůh, mnoho (...) dosud vrávorá, chtěje býti zachycen jen do náruče (...).“²⁶⁵ Navzdory nedůslednému, rozkolísanému opakování, porušujícímu prvotní větný rámec, působí i tento citovaný odstavec uzavřeným dojmem. Kolísavé opakování zde totiž koresponduje s vnitřní povahou Michelangelovy sochy, s jeho představou Bakcha jako rozverného, mírně vrávorajícího a omámeného bytosti. Pokud by Schulz přistoupil k doslovnému opakování, nádech bakchovské hravosti a lehkého opojení by se ztratil. Neměli bychom před sebou jemně unikajícího a rozverného boha, ale jen těžkou a nemotornou hmotu.

Opakování motivů a obrazů není však koncentrováno vždy jen do jediného odstavce, ale prostupuje i napříč kapitolou, jak dokládá citace opět z kapitoly *Opilý Bakchus*: „Hleděl do temnot a vše se před ním otevíralo a zavíralo jako velká černá růže, z které pozvolna opadávají jednotlivé plátky květu (...) Květ opadl, narostl nový, rozvinul se, černé lístky se rozvoněly do tmy, vadly, opadaly, hleděl za nimi (...), stačilo jen vztáhnout ruku a zachycovat tyto padající lupeny do dlaní, černé lupeny, rozetřít je v horkých neklidných prstech (...), jen se díval, díval, jak černá růže roste, vadne, padá, roste. (...).“²⁶⁶ Podobný motiv se opakuje v téže kapitole, jen o pár stránek dále: „Růže, velká černá růže, z které pozvolna opadávají jednotlivé plátky květů. Michelangelo hledí do temnot (...). Květ opadl, narostl nový, rozvinul se, černé lístky se rozvoněly do tmy, vadly, opadávaly, hleděl za nimi (...), stačilo jen vztáhnout ruku a zachytit je v horkých neklidných prstech (...), pouze se díval, jak černá růže roste, vadne, padá, roste (...).“²⁶⁷ a motiv černé růže se vyskytuje i dále: „Růže, velká černá růže, z které opadávají černé lupeny, stačí jen vztáhnout ruku, zachytit je, rozetřít, prudce vonící, v horkých neklidných prstech (...).“²⁶⁸

²⁶⁵ *Tamtéž*, s. 450-451.

²⁶⁶ *Tamtéž*, s. 441.

²⁶⁷ *Tamtéž*, s. 444.

²⁶⁸ *Tamtéž*, s. 445.

V následující citaci autor opakuje velkou část odstavce, která je od své původní podoby vzdálena čtyři sta stran. Text přitom není rozbouřený, chvatný a překotný, ale pevný a ustálený i naléhavý. Má povahu poznané subjektivní pravdy a nalezené osobní životní cesty, která je jednou provždy dána a pevně ukotvena. Je logické, že tato pasáž patří vzhledem k postavě Michelangela ke klíčovým a její opakování v poslední třetině románu jistým způsobem uzavírá a završuje Michelangelovo životní tázání a hledání. Srovnajme text v první třetině románu, v kapitole *Bát se čehosi, co nemá tvar*: „Život kamene se prodíral ven na světlo, propaloval se v tvarech a tónech, skrytý a vášnivý život kamene, a opět kamenný spánek, z něhož lze probudit obry, postavy nadlidské, srdce vášnivá, srdce temná, srdce osudová. Je třeba rány kladivem, aby se rozezvučely tyto kamenné nervy, je třeba rány, která by se prosekla v trýznivém a nezměrném úsilí až k rytmickému srdci hmoty a dala jí bolestnou řeč, břemeno lidského zoufalství a krásu lásky.“²⁶⁹ A text o čtyři sta stran dále, v kapitole *Noční host*: „Srdce kamene volalo. Odpovídal. Život kamene se prodíral ven na světlo, propaloval se v tvarech a tónech, skrytý a vášnivý život kamene, a opět kamenný spánek, z něhož lze probudit obry, postavy nadlidské, srdce vášnivá, srdce temná, srdce osudová. Je třeba rány kladivem, aby se rozezvučely tyto kamenné nervy, je třeba rány, která by se prosekla v trýznivém a nezměrném úsilí až k rytmickému srdci a dala této hmotě řeč a krásu.“²⁷⁰

Na základě výše řečeného se domníváme, že Schulzovo opakování (repetici či paralelismus) nelze redukovat jen na formální aspekt, nýbrž že tvoří organickou součást jeho poetiky, respektive logickou formu pro vyjádření *plnosti*. Ta je v jeho rané tvorbě nahlížena spíše horizontálně, v šíři světa, ovšem v textech pokonverzních se naopak pokouší postihnout hlubší dimenze lidské bytosti a její existence. Spojnicí před- a pokonverzních textů je v tomto smyslu tedy nejen úsilí o plný výraz, ale také vyjádření závažnosti. A vyjádření vášně a bolesti, s níž se Schulz chápe světa.

²⁶⁹ *Tamtéž*, s. 108-109.

²⁷⁰ *Tamtéž*, s. 501-502.

8. Závěr

V této práci jsme se pokusili postihnout základní rysy estetiky a poetiky Karla Schulze, ovšem s plným vědomím, že řadu materiálů a textů jsme museli pominout, podobně jako širokou škálu motivů, námětů a témat. Při studiu Schulzovy tvorby a následné práci na tomto textu jsme vycházeli z předpokladu, že nelze jeho dílo vnímat odděleně, což nás vedlo ke komparativnímu pohledu na vybrané motivy a témata. Současně jsme se zaměřili na odhalení jistých konstant, jež by umožnily nahlédnout Schulzovu tvorbu jako celek.

Předně bychom rádi konstatovali, že za spojnici celého Schulzova díla můžeme považovat několik základních témat: otázku krásy a možnost jejího uchopení, otázku rozmanitosti a jednoty, a konečně otázku po roli lidské bytosti ve světě a ve vztahu k druhým. K prvnímu bodu je třeba říci, že kategorii krásna Schulz téměř v celé své tvorbě vnímá jako kvalitu hmotnou, realizující se v materii, i jako kvalitu duchovní povahy. Obě tyto roviny se navíc prostupují, a to nejen v jeho rané tvorbě, ale také v textech pokonverzních. Podstatným rysem této kvality je skutečnost, že může být propojena s kategoriemi ohyzdného, esteticky negativního, a to ve dvojím smyslu: krásno v Schulzově pojetí – vázané na materii – hrozí stále svým popřením a směřováním ke smrti, současně však ohyzdné může být přeměněno v krásné. Rozhodujícím činitelem v podvojném pohybu krásna se stává moment zduchovnění, umožňující proniknout *za* materii.

Tuto podvojnost, jež dalece překračuje pouhou zaměnitelnost kategorií krásna a ohyzdného, vnímáme jako základní rys celé Schulzovy tvorby. Z ní vychází tenze mezi životem a smrtí, napětí mezi světem hmotným a duchovním, mezi úsilím o uchopení světa v jeho plnosti a kontemplativním usebráním. Z této perspektivy lze také odpovědět na otázku druhou v tom smyslu, že Schulz se snaží vytvořit obraz světa jako celku, a to dvojím způsobem: ve svých raných textech tvaruje univerzum jako vnější skutečnost, již lze rozložit na širokou škálu detailů a jednotlivostí, jež dohromady skládají pestrý celek. V pozdější tvorbě dospívá k opačnému pohybu a celek je koncentrován do jednotlivostí. V obou případech jde však o pokus odkrýt skryté vazby a souvislosti, skryté analogie a korespondence, což neodporuje ani koncepcím poetismu, jež právě v možnosti poetizovat vše nalézaly podstatu své estetiky, tak ani křesťanské reflexi světa, v níž všechny kategorie, hodnoty a evidence jsou spojeny v celek zastřešujícím Božím záměrem. Domníváme se, že základní směr Schulzova myšlení i jeho uměleckého pohledu zůstává proto do jisté míry konstantním, zatímco se proměňuje forma jeho výrazu. V této souvislosti bychom mohli mluvit o přesunu od horizontální reflexe vnějšího k vertikálnímu obratu k vnitřnímu.

S tímto posunem souvisí i proměna chápání role a postavení lidské bytosti ve společnosti, jež tvoří výraznou tématickou součást Schulzových textů. Původně silně antropocentrický pohled se proměňuje v obraz člověka, jehož existence, chování, motivy a způsob bytí jsou dány spirituálními vazbami a opět zastřešující Boží přítomností. Konstantou však zůstává výrazný humanistický tón, jenž se klene nad Schulzovými jak ranými texty, tak i těmi pokonverzními.

Dalším předmětem našeho studia byl vztah Schulze ke koncepcím Devětsilu i naplňování jeho uměleckého programu. Zjistili jsme, že Schulzův autorský styl byl v prvních momentech svého rozvíjení poznamenán symbolistně-dekadentní poetikou, ale že sám autor se brzy přihlásil k programu Devětsilu, aniž by jej ale zcela naplňoval. Vedle až manýristicky koncipovaných textů nalézáme v Schulzově rané tvorbě totiž také takové povídky, jež se svým sklonem k psychologické kresbě i orientací k individuálnímu a jedinečnému do jisté míry programu Devětsilu vzdalují. Podobně příklon k technicismu a civilismu, jehož stopy lze v některých teoretických statích Devětsilu nalézt, se u Schulze často proměňuje v kritiku civilizace, jež svůj další výraz získá ve spojení s křesťanskou perspektivou.

Za neslučitelné bychom mohli považovat dvě na první pohled diametrálně odlišné Schulzovy stylizace, přihlášení se ke komunistické a proletářské ideologii na jedné straně, a později ke katolické konfesi na straně druhé. Snažili jsme se však ukázat, že spojnicí mezi oběma rolami může být jednak dobový pokus převést oba proudy na jednotnou platformu, a jednak Schulzovo humanistické směřování a tematizování sociálních otázek, které sice v jeho rané tvorbě dostává nutný patos proletářské dikce, ale jež poté tvoří zcela přirozenou součást Schulzova křesťanského pohledu. Nevnímáme proto tyto dvě životní etapy jako oddělené a protichůdné, ale opět jako jednotný, organický pohyb od horizontálního rozměru, antropocentricky orientovaného, k vertikále, beroucí na sebe v pokonverzních textech podobu konmplativního ponoru. V tomto pohybu se nám objevuje nejen Schulz jako autor, ale především jeho dílo jako ucelený soubor textů, jejichž základní témata (krása, její vyjádření a lidská bytost ve světě) se v logice lidského i autorského zrání, jehož směr byl přítomen v Schulzově osobnosti od počátku, transformují z hravé recepce k hlubší reflexi.

9. Resumé

Základními tématy Schulzova díla je problematika krásy, možnosti uměleckého vyjádření a současně také humanismus, jako určující etická hodnota. Tato témata procházejí celou Schulzovou tvorbou, tvoří spojnici mezi jeho ranými texty a pracemi po katolické konverzi.

Resumé

The basic themes in Schulz's works is the concept of beauty, together with the possibility of artistic expression and humanism as determinative ethical value. These concepts go through the entire Schulz's creation, forming a bridge between his early texts and works appearing after his conversion to Catholicism.

10. Literatura

10.1. Primární literatura

Schulz, Karel: *Tegtmaierovy železárny*. Praha, R. Rejman 1922.

Schulz, Karel: *Sklenice*. In: *Proletkult. Týdeník komunistické strany Československa pro proletářskou kulturu*, č. 12, roč. 1., sv. 1. Praha 1922.

Schulz, Karel: *Cesta strží*. In: *Proletkult. Týdeník komunistické strany Československa pro proletářskou kulturu*, č. 17, roč. 1., sv. 1. Praha 1922.

Schulz, Karel: *Hughesův ústav*. In: *Revoluční sborník Devětsil*, ed. Karel Teige, Jaroslav Seifert. Praha, Večernice V. Vortel 1922.

Schulz, Karel: *Báseň na Zeměkouli*. In: *Revoluční sborník Devětsil*, ed. Karel Teige, Jaroslav Seifert. Praha, Večernice V. Vortel 1922.

Schulz, Karel: *Sever Jih Západ Východ*. Praha, V. Vortel & R. Rejman 1923.

Schulz, Karel: *Oklamaný pierot (Comedia dell'arte)*. In: *Sršatec*, č. 22, roč. 3, Praha 1923.

Schulz, Karel: *Dobrodružství 6 námořníků*. In: *Sršatec*, č. 41, roč. 3, Praha 1923.

Schulz, Karel, „Prosa“. In: *Pásmo*, ed. Artuš Černík, František Halas, Bedřich Václavek, č. 1. Brno 1924.

Schulz, Karel: *Arsinoe*. In: *Pásmo*, ed. Artuš Černík, František Halas, Bedřich Václavek, č. 2. Brno 1924.

Schulz, Karel: *Jízda vlakem*. In: *Pásmo*, ed. Artuš Černík, František Halas, Bedřich Václavek, č. 2. Brno 1924.

Schulz, Karel: *Tři básně v prose*. In: *Pásmo*, ed. Artuš Černík, František Halas, Bedřich Václavek, č. 6. Brno 1924.

Schulz, Karel: *Panoptikum*. In: *Pásmo*, ed. Artuš Černík, František Halas, Bedřich Václavek, č. 13-14. Brno 1925.

Schulz, Karel: *Dáma u vodotrysku*. Praha, Rozmach 1926.

Schulz, Karel: *Skleněná panna*. Praha, Kmen 1928.

Schulz, Karel: *Peníz z noclehárny*. Praha, Vyšehrad 1944.

Schulz, Karel: *Blázen před zrcadlem a jiné prózy*.

Schulz, Karel: *Princezna z kapradí*. 1970.

Schulz, Karel: *Kámen a bolest*. Praha, Československý spisovatel 1976.

Schulz, Karel: *Legendy a invokace*. 1987.

Schulz, Karel: *Kámen a bolest*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny

Schulz, Karel: *Prsten královnin*. Třebíč, Akcent 1998.

Schulz, Karel: *Tvář neznámého a jiné prózy*, ed. Ladislav Soldán. Třebíč / Rosice, Arca Jimfa; Gloria 1998.

Schulz, Karel: *Mlčící ozvěna*, ed. Tomáš Pavlíček. In: *Karel Schulz. Básník, prozaik a novinář. Literární archiv*, č. 31. Praha, Památník národního písemnictví 1999.

Schulz, Karel: *Pro žezlo aztéckého krále*, ed. Pavel Janáček. In: *Karel Schulz. Básník, prozaik a novinář. Literární archiv*, č. 31. Praha, Památník národního písemnictví 1999.

Schulz, Karel: *Poutní píseň k Panně Marii na Květnou neděli*. Svitavy / Řím, Trinitas / Accademia Cristiana 2003.

10.2. Sekundární literatura

Col, Rudolf: *Biblická stilistika poesie*. Olomouc, Velehrad 1948.

Hora, Petr, „Vážený pane Floriane. Ze staroříšské korespondence Karla Schulze“. In: *Acta universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas philosophica. Philologica*. Olomouc, FF UP 2007, č. 91.

Hora, Petr, „Kámen a bolest v kritické recepci revue olomouckých dominikánů Na hlubinu“. In: *Karel Schulz. Básník, prozaik a novinář. Literární archiv*, č. 31. Praha, Památník národního písemnictví 1999.

Janáček, Pavel, „Dobrodružné romány jako čtvrtá varianta Schulzova literárního jazyka“. In: *Karel Schulz. Básník, prozaik a novinář. Literární archiv*, č. 31. Praha, Památník národního písemnictví 1999.

Kolářová, Ivana, „Jazykové prostředky expresivity a kontrastu v povídkách Karla Schulze“. In: *Karel Schulz. Básník, prozaik a novinář. Literární archiv*, č. 31. Praha, Památník národního písemnictví 1999.

Křivánek, Vladimír, „Poetistická tvorba Karla Schulze“. In: *Karel Schulz. Básník, prozaik a novinář. Literární archiv*, č. 31. Praha, Památník národního písemnictví 1999.

Liotard, Jean-François: *Návrat a jiné eseje*, přel. Ladislav Šerý, Miroslav Petříček, doslov napsal Přemysl Maydl. Praha, Herrmann & synové 2002.

Pavlíček, Tomáš, „Místo baroka v duchovním světě Karla Schulze“. In: *Reflexe baroka v české literatuře XX. století*. 2002.

Pavlíček, Tomáš, „Karel Schulz v redakci Lidových listů (1930-1935)“. In: *Karel Schulz. Básník, prozaik a novinář. Literární archiv*, č. 31. Praha, Památník národního písemnictví 1999.

Petrů, Eduard, „Kámen a bolest mezi renesancí a barokem“. In: *Karel Schulz. Básník, prozaik a novinář. Literární archiv*, č. 31. Praha, Památník národního písemnictví 1999.

Putna, Martin C.: *Česká katolická literatura 1848-1918*. Praha, Torst 1998.

Seifert, Jaroslav: *Město v slzách*. Praha, Československý spisovatel 1960.

Soldán, Ladislav, „Arkánium země České v povídkách Karla Schulze a Jaroslava Durycha“. In: *Karel Schulz. Básník, prozaik a novinář. Literární archiv*, č. 31. Praha, Památník národního písemnictví 1999.

Srna, Zdeněk, „Karel Schulz – divadelní kritik poetismu“. In: *Karel Schulz. Básník, prozaik a novinář. Literární archiv*, č. 31. Praha, Památník národního písemnictví 1999.

Teige, Karel, „Umění dnes a zítra“. In: *Revoluční sborník Devětsil*, ed. Karel Teige, Jaroslav Seifert. Praha, Večernice V. Vortel 1922.

Teige, Karel, „Nové umění proletářské“. In: *Revoluční sborník Devětsil*, ed. Karel Teige, Jaroslav Seifert. Praha, Večernice V. Vortel 1922.

Trávníček, Mojmír, „Kámen a bolest v korespondenci Jana Zahradníčka a Jana Čepa“. In: *Karel Schulz. Básník, prozaik a novinář. Literární archiv*, č. 31. Praha, Památník národního písemnictví 1999.

Zuska, Vlastimil: *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha, Triton 2001.