



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
Katedra slovanských jazyků a literatur
Oddělení českého jazyka a literatury

Diplomová práce

Osobnost a dílo Vladimíra Raffela

Vypracovala: Bc. Eva Roubalová
Vedoucí práce: PhDr. Milan Pokorný, Ph.D.

České Budějovice 2017

Poděkování

Děkuji vedoucímu práce, PhDr. Milanu Pokornému, Ph.D., za odborné vedení, cenné rady a připomínky, jimiž mi pomohl při vypracování této diplomové práce.

Prohlášení

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě, fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne 28. 4. 2017

Podpis

.....

Anotace

Cílem této diplomové práce je monograficky zpracovat život a dílo českého spisovatele Vladimíra Raffela. Biografická část práce mapuje osobnost a život autora, bibliografická část se zabývá jeho tvorbou. Raffelovo dílo je nejprve hodnoceno v kontextu domácího i zahraničního sci-fi, následně zkoumáno v souvislosti s avantgardou. Práce reflektuje i autorovo filozofické pojednání *Ideál harmonického člověka*. Stěžejními metodami této diplomové práce jsou analýza, interpretace a porovnání autorových děl s přihlédnutím k jejich dobovému kontextu. Jde o první komplexní pohled na danou problematiku a přínos práce spočívá ve zpracování tématu, jež dosud zůstalo stranou pozornosti literárních historiků.

Abstract

The aim of this thesis is the monographic treatise about the life and literary output of the Czech author Vladimír Raffel. The biographical part of this thesis captures his personality and life, the bibliographical part explores his literary output. Raffel's output is firstly evaluated in the context of domestic and foreign sci-fi and then analyzed in the avant-garde context. This thesis reflects on author's philosophical treatise *Ideál harmonického člověka*. The principal methods in this thesis are analysis, interpretation and comparison of author's literary outputs, taking into account their historical context. This is the first complex view on this theme and the contribution of this thesis is in its extensive content which has remained unnoticed by literary historians.

Obsah

ÚVOD.....	6
1 OSOBNOST VLADIMÍRA RAFFELA.....	7
1.1 Život.....	8
1.2 Povahové rysy.....	10
1.3 Umělec Vladimír Raffel.....	11
2 RAFFELOVO DÍLO V KONTEXTU ČESKÉHO SCI-FI.....	15
2.1 Definice a obsah sci-fi.....	15
2.2 Stručný nástin světového sci-fi.....	17
2.3 Problematika českého sci-fi.....	20
2.4 Raffelovo dílo a sci-fi.....	24
3 VLIV POETISMU.....	32
3.1 Zrod poetismu v Československu.....	32
3.2 Vymezení poetismu.....	34
3.3 Poetismus u Raffela.....	34
4 RAFFEL A AVANTGARDA.....	39
4.1 Futurismus.....	39
4.2 Konstruktivismus a funkcionalismus.....	42
4.3 Kubismus.....	43
4.4 Dadaismus.....	45
5 IDEÁL HARMONICKÉHO ČLOVĚKA.....	48
5.1 Nastínění Ideálu a jeho vývoje v historii lidské společnosti.....	49
5.2 Představení tzv. „Ideálu Harmonického Člověka“.....	52
5.3 Eugenika.....	54
5.4 Ideál a Raffelovo dílo.....	58
6 LITERÁRNÍ INTERPRETACE.....	60
6.1 Elektrické povídky.....	60
6.2 Tělové povídky.....	64
6.3 Pathetické povídky.....	69
6.4 Taneční povídky.....	73
6.5 Prapovídky.....	78
6.6 Shrnutí.....	82
6.7 Obchodník sympatiemi.....	83
7 JAZYKOVÁ ROVINA RAFFELOVA DÍLA.....	87
ZÁVĚR.....	90
Použité zdroje.....	92
Knižní zdroje:.....	92
Články:.....	94
Kvalifikační práce:.....	94
Internetové zdroje:.....	94

ÚVOD

Tématem následující diplomové práce je život a dílo spisovatele Vladimíra Raffela, umělce, na něhož dějiny české literatury téměř zapoměly. Lékař a spisovatel Raffel publikoval takřka všechna svá díla ve dvacátých letech 20. století (poslední povídkovou sbírku v roce 1930). Ačkoliv se zdálo, že jej čeká slibná kariéra úspěšného literáta, záhy z českého literárního života zmizel navždy a až do konce života se věnoval jen své lékařské profesi.

Raffelovo dílo, především povídky, patří mezi podivuhodné počiny v dějinách naší literatury. Jeho poetika je ovlivněna avantgardou a lze v ní spatřovat stopy žánru sci-fi. Autorův styl se vyznačuje břitkým humorem a ironickými poznámkami. Raffel též neobvyklým způsobem pracuje s jazykem svých děl: kombinuje poetické vyjadřování básníka se strohými racionálními promluvami vědce a lékaře. Výsledek je tak velmi originální a zároveň překvapivě vyvážený. Navzdory tomu, že Raffel vytvořil naprosto osobitá díla, či snad možná právě proto, byl jakožto umělec zapomenut. Tato skutečnost je důvodem vzniku následující práce.

Hlavním cílem této diplomové práce je monograficky zpracovat život Vladimíra Raffela a poukázat na umělecké kvality jeho díla, jež je dodnes neprávem opomíjeno. První kapitola této práce připomene Raffelovy životní osudy, kapitola druhá se bude soustředit na autorovo dílo v kontextu českého sci-fi: nejprve zmíníme problematiku žánru sci-fi, poté stručně nastíníme vývoj sci-fi ve světě a následně u nás. Vliv avantgardy na Raffelovo dílo bude mapovat třetí a čtvrtá kapitola. V další části této diplomové práce se zaměříme na autorovo filozofické pojednání *Ideál harmonického člověka*, jež vyšlo pod pseudonymem Karel Nešeda. Literární interpretaci všech autorových děl je věnována šestá kapitola, v níž se budeme soustředit především na děj, časoprostor a postavy těchto textů, ale taktéž na jejich motivickou a tematickou stránku. V poslední kapitole této diplomové práce stručně shrneme jazykovou rovinu Raffelových děl.

1 OSOBNOST VLADIMÍRA RAFFELA

V první kapitole této diplomové práce se zaměříme na životní osudy spisovatele Vladimíra Raffela. Raffelově životu a tvorbě dosud nevěnoval soustředěnou pozornost žádný profesionální monografista nebo lexikograf. Tato osobnost zůstává – podle našeho názoru ne zcela oprávněně – ve stínu velkých jmen české meziválečné literatury. Vybraným aspektům Raffelovy tvorby se věnovali literární historici v souvislosti s výzkumem některých tendencí české literatury dvacátých a třicátých let minulého století. K jejich ediční činnosti i hodnocení Raffelova díla jsme přihlédlí. Stejně tak je pro nás důležitým a v řadě případů nenahraditelným zdrojem informací diplomová práce Hany Prchlíkové *Medailon spisovatele Vladimíra Raffela*.

Jak Prchlíková v úvodní části uvádí, Raffelovo jméno mizí z dějin české literatury, v nichž byl, stejně jako ve vlastní rodině, považován za „černou ovci“. Do širšího povědomí literárních teoretiků se dostal především zásluhou Daniely Hodrové a Karla Miloty, kteří publikovali výbor z jeho povídek pod názvem *Elektrický les*. O deset let později na Raffelovo dílo ve svém souboru studií *Gravitace avantgard* upozornil profesor Filozofické fakulty Jihočeské univerzity, Vladimír Papoušek.

Prchlíkové se jako první podařilo nejen zpřehlednit Raffelovo dílo, ale i popsat spisovatelovy životní osudy, neboť díky svému příbuzenství s tímto umělcem měla jedinečnou příležitost nahlédnout do rodinného archivu, nebo alespoň do jeho torza, ve své práci totiž říká: „*Bohužel, rodinný archiv, jehož zpracování vzala na svá bedra sestra Vladimíra Marie Joachymsthalová, se nedochoval. Ze zamýšleného třídění materiálů se stalo pouze uložení listů do krabic, které vzaly za své při posledním Mariině stěhování. Stejně přezíravá byla k literárnímu počínání svého muže i Raffelova poslední žena. Ani ona literární pozůstalost nezachovala.*“ (Prchlíková, 2000, s. 1)

Prchlíková se proto dále opírá o vyprávění Raffelovy dcery Eliany, vzpomínky dalších příbuzných, články v časopisech, dobové recenze a další studie a stati. V příloze její diplomové práce též můžeme nalézt mnoho fotografií a soubor nikdy nepublikovaných Raffelových básní.

Nyní se budeme v několika podkapitolách věnovat Raffelovu životu, povahovým rysům a literární kariéře.

1.1 Život

Vladimír Raffel se narodil 30. srpna 1898 v jihočeských Voticích, které dnes spadají pod okres Pelhřimov, jako nejstarší syn Anny Myslíkové a Františka Raffela. Měl čtyři sourozence, avšak jedna z jeho sester zemřela v dětství (nebyl jí ani rok). O pár let později, po tragickém úmrtí Vladimírova otce, se Anna i s dětmi stěhuje do Žirovnice. (Srov. Prchlíková, 2000, s. 3)

„Z matčiny i otcovy strany patřili Raffelovi ve své době k středněstavovské vrstvě. Rodina matky připisovala ke svému jménu přídomek „z Vlčetína“, otcovo původní rodové jméno znělo Rafl. Později vložené -e- bylo v mluveném projevu eliminováno. [...] Z genealogického průzkumu paní Marie Joachymsthalové plyne, že ke změně rodového jména dochází v období napoleonských válek, zásluhou jejich přímého rodového účastníka.“ (Prchlíková, 2000, s. 3)

Neboť rodina Raffelových velmi dbala na vzdělání, vtiskla patrně tento postoj i malému Vladimírovi, jenž po základní škole nastoupil na gymnázium a následně na lékařskou fakultu. Studoval i ve francouzském Montpellieru. Studia na čas přerušil, lékařskou fakultu proto dokončil až v roce 1940. Poté začal pracovat jako lékař. Na léta prožitá ve Francii později rád vzpomínal, konkrétně o Montpellieru se obdivně vyjadřoval i ve svých povídkách. *„Lze říct, a ve svých vzpomínkách tuto informaci neopomněla ani paní Eliana, že celá Raffelova rodina byla velmi frankofilní.“* (Prchlíková, 2000, s. 3) Ve Francii Vladimír strávil také nějaký čas se svou budoucí ženou, Marií Smrčkovou, která tam rovněž studovala. *„Z jejich manželství se narodila dcera Eliana, která v současnosti žije v Praze.“* (Friedrich–Němec, 1999, s. 48) Bohužel se do Francie později již nikdy nevrátil, jelikož komunistický režim v Československu nepřál vztahům se západem. (Srov. Prchlíková, 2000, s. 5)

Vladimír Raffel se také velmi zajímal o psychologii a psychiatrii, zejména o psychoanalýzu a Freudovo učení, což se z velké části odrazilo i v jeho literární tvorbě. Své profesi lékaře věnoval velkou pozornost, neustále se dále vzdělával a studoval odborné knihy, o čemž svědčí i zpráva v dýšinské kronice z roku 1999: *„Raffelovo vzdělání jako lékaře vysoce převyšovalo obvyklou úroveň obvodních lékařů. Soustavně studoval odbornou literaturu [...], avšak ani odborně nepublikoval.“* (Sofron, 1999, s. 18)

Po absolvování lékařské praxe v Dýšině a Blovicích nastupuje v roce 1949 na pražskou psychiatrickou kliniku, ačkoliv pro něj toto zaměstnání není příliš finančně výhodné. V roce 1952 umírá jeho první žena Marie a Vladimír odchází z Prahy

do Šternberka na Moravě. Po nějaké době se stává ředitelem-primářem Ústavu pro duševně choré v Kateřinkách u Opavy. „*Po této praxi, nesouhlasíc se stávajícím politickým systémem, ač osobně členem KSČ, nepřijímá možnost stát se osobním lékařem prezidenta republiky a odchází do severních Čech. To je již podruhé ženat s Ruskou Jelenou Běrezněgovskou.*“ (Prchlíková, 2000, s. 5)

Ze svého nového bydliště, Dolní Poustevny¹, se se svou druhou ženou znovu stěhoval. „*Zanedlouho však oba přesídlili do Děčína. Bydleli v Popovické ul. 19/5 a Jiřího z Poděbrad 25. Manželka Jelena, podepisující se rovněž jako MUDr. Helena Raffelová a živící se příležitostnými pracemi (domácí dělnice n.p. Centroflor, uklízečka v Okresním vlastivědném muzeu Děčín) svého manžela záhy opustila a tak se Vladimír Raffel ženil potřetí. Dne 30. 11. 1963 si vzal za ženu paní Marii Balounovou [...].*“ (Friedrich–Němec, 1999, s. 48)

Prchlíková ve své práci uvádí, že se Vladimír Raffel se svou třetí a poslední ženou Marií oženil v Dolním Žlebu na Děčínsku, kde také strávil zbytek života, avšak oproti článku Friedricha a Němce o jeho třetí ženě mluví jako o Marii Vališkové. Tato nesrovnalost bude pravděpodobně způsobena tím, že když v roce 1999 paní Marie, v té době dosud žijící v Děčíně, poskytovala Friedrichovi a Němci informace o svém zesnulém muži pro jejich článek *Zapomenutý prozaik Vladimír Raffel*, jmenovala se již Balounová.

Nejen v literatuře a rodině platil Raffel za černou ovci. „*Ve vzpomínkách dolnožlebských starousedlíků byl Vladimír Raffel ‚divným doktorem‘, který sice navštěvoval hostinec Hubertus, ale společnosti se stranil, hodně kouřil a četl.*“ (Friedrich–Němec, 1999, s. 48)

Dolní Žleb se také stal posledním místem Raffelova pobytu. „*V noci z 9. na 10. února 1967 zemřel v Dolním Žlebu č.p. 26 (dnes penzion Piccolo) prozaik a překladatel z francouzštiny MUDr. Vladimír Raffel. Kremace proběhla 15. února 1967, pohřeb se konal v Děčíně dne 16. února 1967. Prozaikovy ostatky se však s nejvyšší pravděpodobností nacházejí v Praze, kam byly rodinou převezeny.*“ (Friedrich–Němec, 1999, s. 48)

Prchlíková ve své diplomové práci upřesňuje, že příčinou smrti byl „*Ictus apoplecticus*“ a „*Arteriosklerosis*“. (Srov. Prchlíková, 2000, s. 5) Význam prvního uvedeného termínu není bohužel možné dohledat, ale pokud by šlo o překlep, nabízí se dvě možné alternativy: „*Ictus apoplecticus*“, tedy mozková mrtvice, či „*Ictus*

¹ Pozn.: toto místo je uvedeno v článku Friedricha–Němce *Zapomenutý prozaik Vladimír Raffel*, 1999, s. 48.

epilepticus“, neboli epileptické křeče, přičemž lze předpokládat, že první varianta je pravděpodobnější, neboť Otakar Štorch-Marien uvádí ve své knize, že mu Raffelova dcera napsala dopis, v němž se zmínila o otcových dlouhodobých problémech se srdcem. (Srov. Otakar Štorch-Marien, 1992, s. 253–254) Obdobný problém přináší i pojem „Arteriosklerosis“, zde je totiž obvyklejší varianta zápisu „Arteriosclerosis“, čili kornatění tepen.²

Krom toho Prchlíková uvádí, že Raffel zemřel ve věku 71 let, ačkoliv v první kapitole práce píše, že se narodil roku 1898 a zemřel 1967, což nutně znamená, že zemřel ve věku 69 let. (Srov. Prchlíková, 2000, s. 3–5)

1.2 Povahové rysy

Prchlíková za výrazný rys Raffelovy povahy považuje jeho uzavřenost, vlastnost, kterou na svém otci zdůraznila Raffelova dcera Eliana ve svém nepublikovaném biografickém díle *Vzpomínky na zapomenutého*, v němž se dále vyznává například z toho, že jej nikdy neoslovovala „tatínku“, ale „Vlád’o“, také ji příliš nechválil ani nehladil, zato pro ni psal vlastní pohádky, například o bacilu a jodové tinktuře, neboť klasické pohádky považoval za příliš drsné. (Srov. Prchlíková, 2000, s. 6)

Stejně nevšední byly i Raffelovy výchovné metody. Eliana vzpomíná, že jí nikdy nic nezakazoval. Pokud například chtěla jít na mládeži nepřístupný film, otec vše důkladně zvážil a nakonec řekl, že jí to nezakazuje, ale že s tím nesouhlasí. A přestože Eliana na film mohla jít, zůstala doma. „*Stejně, jako přistupoval k Elianě, přistupoval i ke svým synovcům a neteřím. Místo laskavého strýcovského pohlazení přišly výtky na chybné držení těla a nebezpečí plochých nohou.*“ (Prchlíková, 2000, s. 6)

Další výraznou Raffelovou vlastností byla laskavost a citlivost vůči potřebným. Eliana vzpomíná, že se věnoval sirotkům, organizoval pro ně nejrůznější aktivity a pomáhal jejich rodinám získat od pojišťovny nadstandardní péči. Rozličnými způsoby pečoval o druhé lidi a ti mu jeho starostlivost vraceli, jednou ho například poštou neznámý pisatel upozornil na blížící se domovní prohlídku gestapa, ke které během několika dní skutečně došlo. Důvodem byly zakázané knihy, jež však gestapo nenašlo, neboť je Raffel díky včasnému varování uložil mimo dům. (Srov. Prchlíková, 2000, s. 7)

² Pozn.: pro výklad lékařských termínů jsem užila webové stránky www.slovník-cizich-slov.cz a www.slovník-cizich-slov.abz.cz.

Podle Prchlíkové byl Vladimír Raffel taktéž bohém. Dbal o své oblečení, nosil s oblibou anglický tvíd a byl vždy pečlivě oholen. Eliana si ve svých vzpomínkách vybavuje jeho švihácky nasazený klobouk a elegantní vystupování. Také o svém otci říká, že mu v žádném případě nebyla vlastní touha po penězích či jiných hmotných statcích. Mimoto si Eliana pamatuje, že doma otec nejčastěji studoval odbornou literaturu a celá rodina, včetně jeho ženy, musela v domě udržovat naprosté ticho. Domácí knihovna Raffelů obsahovala kromě Vladimírových vlastních knih hlavně francouzskou beletrii a další světová klasická díla. „*Za největšího stylistu považoval Oskara Wilda, jeho pohádky miloval.*“ (Prchlíková, 2000, s. 8)

1.3 Umělec Vladimír Raffel

„*Jako umělce i člověka formovali Raffela jistě i přátelé. Nebyl klasickým rodinným typem. [...] Již před válkou se stýkal s řadou spisovatelů, překladatelů, výtvarníků a žurnalistů. Z oněch slavnějších jmen zaznělo ve vzpomínkách paní Eliany jméno Jiřího Wolkeru, Karla Čapka, Františka Muziky a v neposlední řadě i Jaroslava Seiferta.*“ (Prchlíková, 2000, s. 8)

S mnoha dalšími umělci udržoval přátelské styky a podílel se i na organizaci výstav. Sám začal také tvořit, ať už šlo o první literární pokusy, či jeho zálibu ve fotografování. Prchlíková uvádí: „*Raffel však přiznává, že při prvních literárních pokusech nebyl příliš obeznámen se soudobou moderní literaturou [...].*“ (Prchlíková, 2000, s. 9)

Miloval hudbu, především Beethovena, což lze koneckonců vyčíst z jeho povídek, ale rád si poslechl i moderní hudbu jako jazz, swing či blues. Svou pozornost také zaměřoval na filmové umění. (Srov. Prchlíková, 2000, s. 8–10) O tom, že se Raffel inspiroval různými druhy umění, svědčí i skutečnost, že některé své povídky uvádí jako „film“ (např. *Mys Nejisté Naděje*) a zařazuje do nich popisné části i zaměřenost na detail v takové míře, že by podle nich jakožto předlohy mohl být nějaký snímek natočen. Motivy hudby i tance najdeme v mnoha Raffelových povídkách, jimž budeme věnovat pozornost v jiné kapitole.

První Raffelův povídkový soubor vznikl ve Francii a v Čechách byl vydán 1927 pod názvem *Elektrické povídky*. „*Vydání bylo svěřeno Františku Solařovi a Romanu Svobodovi, kteří vytvářeli tzv. Edici mladých autorů.*“ (Prchlíková, 2000, s. 11) V psaní povídek Raffel pokračoval: „*V následujících třech letech publikoval ještě další čtyři sbírky povídek a jeden román. Pak se zcela odmlčel.*“ (Adamovič, 1995, s. 187)

Během svých studií ve Francii psal Raffel i básně, žádná však nebyla za jeho života zveřejněna. Poprvé byly publikovány v roce 2000 Hanou Prchlíkovou jako příloha její diplomové práce. Prchlíková se domnívá, že Raffel zamýšlel vytvořit dvě básnické sbírky, ale protože sama říká, že jde jen o její domněnky, hodnotí je jako jeden celek.

V souvislosti s Vladimírem Raffelem jakožto spisovatelem je třeba zmínit ještě jednu informaci, která byla v diplomové práci Prchlíkové opomenuta: totiž skutečnost, že některé své texty publikoval pod pseudonymem Karel Nešeda, na což upozorňuje například Adamovič ve *Slovníku české literární fantastiky a science fiction*. „V časopisech používal pseudonym Karel Nešeda. Politickými články přispíval do *Rudého práva a Proletkultu*.“ (Adamovič, 1995, s. 187)

Tereza Srbová ve své diplomové práci *Angloamerická literatura v českých kulturních týdenících a čtrnáctidenících v letech 1900 až 1939* uvádí, že články Karla Nešedy se objevují i v týdeníku *Červen*, který byl výrazně prokomunisticky zaměřený. Například roku 1921 publikoval Raffel pod pseudonymem článek *Stávka v Anglii čili pomalu, ale jistě*. (Srov. Srbová, 2008, s. 13 a 87)

Jako Karel Nešeda vydal také Raffel již v roce 1923 (tedy čtyři roky před vydáním *Elektrických povídek*) svůj první text *Ideál harmonického člověka*, jímž se budeme podrobněji zabírat v jiné kapitole této práce.

Mimo povídky a články do novin Raffel psal i recenze, básně, politické a sociologické studie či překlady. Ačkoli měl všechny předpoklady pro to stát se spisovatelem, záhy psát přestal. „*Otakar Štorch-Marién, nakladatel čtyř jeho knih, který pro budoucnost počítal s Raffelem jako se svým kmenovým autorem a dopředu si zajistil hned několik jeho rukopisů, ve svých pamětech ještě po letech vzpomíná na trpké zklamání, jež mu nenadálý odvrát tohoto spisovatele od literární činnosti připravil. Co bylo příčinou jeho rozhodnutí, už asi sotva někdy někdo vysvětlí v úplnosti.*“ (Milota, 1997, s. 200)

Nicméně máme doklady o tom, že Raffel zamýšlel psát a vydávat další díla, dokonce známe i názvy některých z nich. Jeho jediný román *Obchodník sympatiemi* obsahuje přílohu s výčtem autorových nejen dosud vydaných děl, ale také textů, které teprve vydat plánoval. Na prvním místě byly *Prapovídky*. Ty byly skutečně publikovány. Dále měl následovat soubor esejů *Bůh Rovnováha*, jenž nikdy nespátřil světlo světa. Stejný osud potkal i zamýšlený román *Zločin bez trestu* a *Kovové povídky*. Tato díla mělo vydat Aventinum.

Jak již zmínil Milota ve svém doslovu k výboru *Elektrický les*, důvody, proč Raffel změnil názor a rozhodl se tato díla nepublikovat, známy nejsou. Můžeme se jen

dohadovat, zda je mohla či nemohla způsobit vlna negativní kritiky, která se na něj snesla brzy po publikování jeho prvních povídkových souborů, například od F. X. Šaldy či B. Fučíka, nicméně problematikou recepce Raffelova díla v českém prostředí se budeme zabývat podrobněji v dalších kapitolách.

V jiném světle celou situaci spatřuje Adamovič: „*Důvod náhlého odmlčení nadějného literáta není nikterak záhadný. Byl maximalistou a nedovedl dělat zároveň dvě různé činnosti ke své naprosté spokojenosti. V nedatovaném dopise Janu Weissovi, patrně z roku 1930, Raffel píše: „Čas, kde mne moloch věda snad skoro pohltí, se tak trochu dostavuje. Musím se přiznat, že teď skoro raději čtu fyziologii a takové věci než beletrii. Tím není řečeno, že bych si beletrie nějak přestával vážit. Ale toho času plavu spíš v koloidech a nádorech než v metafórah.“* [...]“ (Adamovič, 2010, s. 128–129)

Pravou příčinu, proč se Raffel odmlčel, toužil odhalit již výše zmiňovaný nakladatel Otakar Štorch-Marien, jenž ve své vzpomínkové knize uvádí, že brzy po Raffelově smrti požádal o vysvětlení jeho dceru Elianu Trávníčkovou. Ta mu odepsala, že podle jejích domněnek dal otec přednost medicíně před literaturou. Jistou roli v celé záležitosti pravděpodobně sehrálo i Elianino narození. (Srov. Štorch-Marien, 1992, s. 253–254) Na základě těchto informací můžeme dospět k závěru, že Adamovičovo vysvětlení odpovídá Elianině výpovědi. Nesmíme však zapomenout, že se celé Raffelovo literární dílo nedochovalo, proto nelze s jistotou říci, že autor v psaní již nepokračoval.

„*O Raffelovi bychom tedy mohli napsat, že byl člověkem houževnatým, se zapálením pro věc. [...] Nad všemi povahovými vlastnostmi vystupuje jeho vnitřní optimismus, tolik čitelný i v jeho literární tvorbě.*“ (Prchlíková, 2000, s. 10) To jsou slova, jimiž Prchlíková uzavírá část práce, v níž se zaměřovala na autorovy životní osudy. Jak v jejím úvodu sama uvedla, literární pozůstalost Vladimíra Raffela obsahovala méně materiálu, než Prchlíková doufala, že nalezne. V dalších kapitolách se proto zaměřila na komentář Raffelových básní a převyprávění děje autorových děl. Součástí její práce jsou obsáhlé ukázky.

Jelikož nemáme k dispozici žádné Raffelovy poznámky o tom, co svými díly zamýšlel sdělit, nemůžeme v tuto chvíli odhadovat, zda je chtěl nechat prostoupit vlastním životním optimismem (jak uvádí Prchlíková), či nikoliv. V této kapitole jsme se pokusili shrnout a utřídit dostupné informace o Raffelově životě, jež nám poskytly nejruznější zdroje, mnoho otázek však zůstává nezodpovězených. Snad je tomu tak proto, že byl Vladimír Raffel jako člověk nesnadno čitelný, nepředvídatelný a spíše uzavřený, a to i vůči svým nejbližším.

Na základě našich dosavadních zjištění se nelze divit, že byl nazýván „černou ovčí rodiny“ či „divným doktorem“. V dějinách české literatury zůstává spisovatelem, který stojí opodál, sám, bez následovníků, možná i s ironickým úsměvem. Historie zná nespočet takových umělců.

V dalších kapitolách se pokusíme při svých analýzách oddělit Raffelovo dílo od autorových životních osudů a především jej zkoumat v kontextu českého sci-fi.

2 RAFFELOVO DÍLO V KONTEXTU ČESKÉHO SCI-FI

V této kapitole se zaměříme na dílo Vladimíra Raffela v kontextu českého sci-fi. Nejprve budeme definovat žánr sci-fi, následně stručně nastíníme jeho vývoj ve světě a poté přejdeme k českému sci-fi. V souvislosti s ním budeme pozorovat Raffelovo dílo, což bude hlavním přínosem práce. Jako teoretická východiska nám budou sloužit především práce českých literárních teoretiků, kteří se přímo zaměřují na problematiku žánru sci-fi (často půjde o jejich doslovy a vysvětlivky ve slovnících či antologiích), povšimneme si však i toho, jak ke sci-fi přistupují vybrané encyklopedie literární teorie.

2.1 Definice a obsah sci-fi

Science fiction (dále jen sci-fi) není zcela jednoduché vymezit, neboť existuje mnoho různých definic a pojetí tohoto pojmu i žánru. Označení sci-fi vzniklo spojením anglických slov „science“ (věda) a „fiction“ (fikce). Většina literárních teoretiků se na jejich překladu i základním významu shodne, pokud se však čtenář začne zabývat podrobněji jednotlivými definicemi, nemůže v nich nepostřehnout jemnější či výraznější rozdíly, jejichž důsledkem dochází k proměně nejen obsahu pojmu sci-fi, ale také k odlišným pohledům teoretiků na to, která díla do tohoto žánru lze zařadit a která nikoliv. Někdy jsou tyto rozdíly natolik markantní, že to může čtenáře zarazit.

Nejprve se zaměříme na vymezení pojmu sci-fi ve vybraných lexikonech literární teorie. Táborská mluví o „vědeckofantastickém románu“ a je toho názoru, že sci-fi je žánr *„tematicky čerpající z poznatků moderní vědy a techniky [...], operuje s neexistujícími, avšak hypoteticky možnými technickými vynálezy a rozšiřuje tak představy o budoucnosti [...]“*. (Vlašín a kol., 1984, s. 338) Do značné míry podobnou definici přináší i Karpatský, jenž sci-fi vymezuje jako „vědecko-fantastickou prózu“. *„[...] [N]a rozdíl od jiných druhů fantastické literatury se tato fantastika zakládá na znalostech soudobé vědy a techniky a na předpovědích o jejich vývoji v budoucnu.“* (Karpatský, 2001, s. 491) Taktéž Pavera o sci-fi hovoří jako o „vědeckofantastické próze“ a domnívá se, že jde o žánr blízký utopii. (Srov. Pavera–Všetička, 2002, s. 323) Mocná termín „science fiction“ překládá jako „vědeckou beletrii“ a podle ní je sci-fi

„[ž]ánr *fantastické literatury* zobrazující *hypotetický svět*, *zkonstruovaný s využitím vědecko-technických paradigmat*“. (Mocná, Peterka a kol., 2004, s. 621)

Jiným způsobem k definici pojmu přistupují sami autoři sci-fi a literární teoretikové, kteří se podrobněji zabývají touto problematikou. Že existuje nepřehledné množství různých definic sci-fi si uvědomuje Železný: „*Všechny definice se snaží postihnout co nejvíce společných znaků ze žánru science fiction. Je to těžké, protože sci-fi povídky a romány se od sebe často navzájem liší [...]*.“ (Železný, 1990, s. 257) Železného definice je proto obsáhlá a zahrnuje především ty rysy, které jsou podle něj nejdůležitější: „*Science fiction je realistická část fantastické literatury, která užívá v reálném, ať už budoucím, přítomném, či minulém světě znalostí a vynálezů, které v době vzniku díla nebyly všeobecně známy, skutečností, které dosud nenastaly, a teorií, které nebyly uplatněny v praxi.*“ (Železný, 1990, s. 257)

Na Železného vymezení žánru reaguje Neff v souboru komentářů k české literární fantastice s názvem *Něco je jinak*. Jeho definice je velice stručná: „*Sci-fi je literatura, kde je něco jinak.*“ (Neff, 1981, s. 7) Přesněji a konkrétněji řečeno: „*Vědeckofantastická literatura [...] je literární laboratoř, ve které se zkoumají reakce člověka na uměle vytvořené podmínky.*“ (Neff, 1981, s. 7) O čtyři roky později ve své knize esejů dodává, že „*[v]ědeckofantastická literatura je zřejmě vymezena čili definována osou vědy a osou fantazie*“. (Neff, 1985, s. 10) Pokud porovnáme definici Železného a Neffa, můžeme dospět k názoru, že jsou nejen odlišné, ale dokonce protikladné, což opět jen dokazuje skutečnost, že v oblasti sci-fi není možné s jedinou definicí vystačit.

V tomtéž roce, kdy vyšli Železného *Stvořitelé nových světů*, (1. vyd.) došla k podobnému závěru i Genčiová: „*Vědeckofantastická literatura je jev tak složitý a rozsáhlý, že jakákoliv definice může postihnout jen nějaký vymezený aspekt, který není vyčerpávající, a tedy ani dostačující.*“ (Genčiová, 1980, s. 8) Proto ve své studii volí historický přístup.

Na Neffovo pojetí navazuje Langer ve své práci *Průvodce paralelními světy*. Zde je zmíněno nejen sci-fi literární, ale i filmové a výtvarné. Literární sci-fi je dle Langer „*[...] jednou z forem fantastické literatury, která je dichotomickým protikladem literatury realistické. Uvnitř fantastické literatury lze na základě povahy fantastického prvku vydělit dvě základní oblasti – fantastiku vědeckou [...] a fantastiku tzv. ‚volnou‘ [...]*“. (Langer, 2006, s. 13) Neffova stručná definice se mu jeví jako nejvhodnější, sám ji cituje, rozvádí a dále člení sci-fi do dalších kategorií. (Srov. Langer, 2006, s. 13–31)

Jiným způsobem ke sci-fi přistupuje anglická *Kronika sci-fi*. Baxter ve své předmluvě k ní zmiňuje, že „[v]e vědeckofantastických příbězích se jen zřídka objevují jednoznačné předpovědi pro budoucnost. [...] Science fiction je odezva na změny“. (Haley, 2014, s. 8) Haley dodává: „Science fiction je součástí skupiny žánrů, u kterých způsob odvíjení děje závisí na událostech, technologiích, společenských poměrech atd., které jsou nemožné, neskutečné nebo jsou líčeny jako součást jakéhosi času v budoucnosti, minulosti nebo sekundárně vytvořeného světa.“ (Haley, 2014, s. 10)

Není pochyb o tom, že sci-fi lze vymezit různými způsoby, a že i pouhý nástin teoretických prací věnovaných této problematice by mohl být tématem samostatné vědecké práce, to však není naším cílem. Pokusili jsme se vybrat několik definic sci-fi a poukázat na jejich společné znaky i odlišnosti. S výjimkou *Kroniky sci-fi* jsme se pohybovali v českém prostředí.

Nyní se podíváme na počátky světového sci-fi a bude nás zajímat především jeho recepce v české literatuře.

2.2 Stručný nástin světového sci-fi

V tuto chvíli se zaměříme na konkrétní literární díla, jež byla předzvěstí nově se rodícího žánru sci-fi. Podle Táborské sahají počátky sci-fi až k fantastickému cestopisu, v němž se objevuje motiv vynálezu, jako například v *Cestě na měsíc* Cyrana z Bergeraku (1656), avšak sci-fi jakožto svébytný literární žánr podle ní vzniká teprve v 19. století a reprezentují ho H. G. Wells a J. Verne. Další vývoj sci-fi vidí jako překotný. „V rozsáhlé produkci s. f. [...] vyděluje se linie anticipační (Jefremov, Lem, aj.), vycházející z optimistické představy o tvořivém géniu člověka [...] a linie kriticko-reflexivní, navazující na tradici satiricko-fantastických a sociálně kritických utopií (Huxley, Čapek) [...]“. (Vlašín a kol., 1984, s. 338) Do druhé linie řadí ještě R. Bradburyho a C. Simaca.

Podobně k historii světového sci-fi přistupuje Karpatský. Ten kromě výše zmíněných představitelů vyzdvihuje i další autory druhé poloviny 20. století, jimiž jsou I. Asimov, R. Heinlein, F. Herbert, A. C. Clarke, J. Wyndham, I. Jefremov, A. N. Strugackij, B. N. Strugackij a S. Lem. (Srov. Karpatský, 2001, s. 491–492) Tytéž autory řadí k představitelům světového sci-fi i Pavera. (Srov. Pavera–Všetička, 2002, s. 323)

Předzvěstí nově vznikajícího žánru sci-fi jsou podle Mocné (2004) Cyrano z Bergeraku, F. Godwin (*Člověk na Měsíci*), L. S. Mercier (*Rok 2440*), E. A. Poe (povídky) a M. Shelley (*Frankenstein*), avšak jako první autory sci-fi označuje až

J. Verna (*Pět neděl v balóně, Cesta do středu země, Ze Země na Měsíc, Dvacet tisíc mil pod mořem*) a jeho pokračovatele H. G. Wellse (*Stroj času, Válka světů*). Posléze zmiňuje „klasiky“ I. Asimova, R. Heinleina, A. C. Clarka, R. Bradburyho (*Marťanská kronika, 451°Fahrenheita*), dvojici C. M. Kornblutha a F. Pohla (*Obchodníci s vesmírem*), K. Vonneguta (*Mechanické piano*), P. Bouillea (*Planeta opic*), K. Amise a R. Merla (*Malevil*). Mezi novodobější autory řadí například H. Ellissona (*Nebezpečné vize*), I. Erenburga (*Trust D. E.*), M. Bulgakova (*Osudná vejce, Psí srdce*) nebo I. Jefremova (*Mlhovina v Andromedě*). Dále zmiňuje tzv. „kyberpunk“ reprezentovaný W. Gibbonem (*Neuromancer*) a B. Sterlingem. (Srov. Mocná, Peterka a kol., 2004, s. 623–625) Jedná se o podobné pojetí světového sci-fi, jaké jsme mohli zaznamenat například u Táborské. Mocná také hovoří o propojení sci-fi s dalšími médii. „*Po celé 20. stol. byl vývoj SF ovlivňován jejím těsným propojením s dalšími žánry populární kultury, zprvu zejména komiksem (SF seriály o Supermanovi, Spidermanovi, Batmanovi), později s filmem a v posledních letech i s počítačovými hrami [...], jak o tom svědčí počítačová verze Hvězdných válek či kultovního televizního seriálu Star Trek.*“ (Mocná, Peterka a kol., 2004, s. 625)

Železný vidí fantastické motivy už v nejstarších literárních památkách (*Epos o Gilgamešovi*) či fantastických cestopisech, jako předchůdce sci-fi jmenuje *Frankensteina* a Poeovy povídky. Prvním autorem tohoto žánru je podle něj Verne, posléze Wells, jenž je zde označen za průkopníka společenskokritického sci-fi. (Srov. Železný, 1990, s. 251–253, 263–266) Další vývoj spatřuje jako poznamenaný módou tohoto nově objeveného žánru: „*I někteří později slavní autoři „spáchali“ sem tam nějaký módní fantastický příběh.*“ (Železný, 1990, s. 268) Pozornost věnuje i sovětskému a celkově evropskému sci-fi a v neposlední řadě hovoří o souvislosti vědy, techniky a sci-fi: „*Z mnohých autorů sci-fi se stali známí vědci a naopak mnozí slavní vědci píší sci-fi.*“ (Železný, 1990, s. 260) Sem řadí například I. Jefremova, A. C. Clarka, I. Asimova a další. Dále mluví o tom, že rok 1932 ukončil první vlnu nadšení a oblíby sci-fi, a to jak v Evropě, tak i po celém světě. Objevovaly se spory, zda by tento žánr měl být pojat v duchu vernovském, či spíše wellsovském. V padesátých letech se sovětské sci-fi zaměřilo na člověka, reprezentantem tohoto přístupu je v první řadě I. Jefremov (*Mlhovina v Andromedě*), dále například K. Bulyčov, A. Lvov, G. Gor. V této době dochází i v Americe k rozkvětu tohoto žánru, zmínit můžeme třeba A. Bestera, či trojici B. Aldisse, M. Moorcocka a J. G. Ballarda. V závěru Železný mapuje současný stav (sedmdesátá a osmdesátá léta) a zmiňuje nejuznávanější světové autory sci-fi, jimiž podle něj jsou R. Bradbury, K. Vonnegut, P. Bouille, A. C. Clarke,

bratři Strugačtí, S. Lem, P. Vežinov a K. Abe. (Srov. Železný, 1990, s. 274–278) Nesmíme však zapomínat, že Železný svou antologii (1. vyd.) vydal ještě v době komunistického režimu, proto lze předpokládat, že musel nutně věnovat sovětským autorům stejně prostoru jako americkým nebo anglickým tvůrcům.

Neffův pohled na vývoj světového sci-fi se do značné míry shoduje s vymezením Železného. První náznaky žánru sci-fi spatřuje v *Doktoru Faustovi* (Ch. Marlowe), zmiňuje i E. A. Poea, H. Walpolea a M. Shelley, avšak zakladateli žánru jsou dle něj až Verne a Wells. (Srov. Neff, 1981, s. 32, 55, 61) Z francouzských autorů sci-fi upoutal jeho pozornost například C. Flammarion (*Konec světa*), většinu pozornosti však Neff v souboru *Všechno je jinak* věnoval sovětskému sci-fi (jak ostatně sám v úvodu přiznává), jehož představiteli jsou kupříkladu F. Ciolkovský (novela *Do vesmíru*), A. N. Tolstoj (*Kráska z Marsu, Paprsky inženýra Gagarina*) či I. G. Erenburg (*Neobyčejná dobrodružství Julia Jirenita, Trust D. E.*). Tento soubor zároveň velmi podrobně a detailně zaznamenává důležitá díla světového sci-fi do osmdesátých let 20. století. (Srov. Neff, 1986)

Genčiová (1980) přistupuje k nástinu světového sci-fi podobně jako Železný. Zmiňuje Cyrana z Bergeraku, fantastické cestopisy, D. Defoea, J. Swifta, M. Shelley, V. Odojevského, E. A. Poea a samozřejmě zakladatele žánru J. Verna a H. G. Wellse. Ohrazuje se však proti přísnému dělení sci-fi na linii vernovskou a wellsovskou. „*Není pravda, jak se traduje zejména v pracích západních teoretiků, že Jules Verne představuje vědeckofantastickou literaturu technickou, na rozdíl od Wellsovy sociální. Takové tvrzení by bylo ochuzením a zjednodušením. Jeho dílo není prosto ušlechtilých myšlenek o sociální spravedlnosti a rovnoprávnosti [...].*“ (Genčiová, 1980, s. 33) Dále si všimá i R. Bradburyho, antiutopie, filmového sci-fi a samostatnou kapitolu věnuje genezi sovětského sci-fi.

Zahraněční rozsáhlá *Kronika sci-fi* si klade za cíl klasifikovat vybraná díla světového sci-fi všech dob a její velká část se soustředí též na různé formy adaptací (literární i filmové). Objevuje se v ní jak „klasické“ sci-fi (J. Verne), tak i další členění (například „soft sci-fi“, „sci-fi horor“, „military sci-fi“). Přestože jde o práci rozsáhlou, je samozřejmé, že čtenáři je předložen pouhý výběr „nejslavnějších světových děl“, a to hlavně filmových (*Hvězdné války, Star Trek, Planeta opic, Batman* a podobně). Pozoruhodný je obrazový materiál knihy, který tvoří mnoho fotografií z filmů a seriálů i vyobrazení obálek knih či časopisů. V neposlední řadě čtenáře jistě zaujme atraktivní grafické zpracování: přehledné a systematické grafy, vysvětlivky nebo barevně značená chronologie děl světového sci-fi.

Lze tedy říci, že stručně nastínit historii sci-fi ve světě je stejně obtížné, jako vymezit tento žánr. Zmínili jsme klasifikace několika autorů, u nichž jsme nacházeli některé prvky společné, jiné odlišné. Jelikož jsme při definici žánru sci-fi narazili na rozdílná pojetí, nemůže nás překvapit, že se na jejich základě liší i přístup literárních teoretiků k tomu, jaká díla lze ke sci-fi přiřadit a jaká již nikoliv.

Ačkoli někteří teoretici viděli prvky sci-fi ve fantastických cestopisech, renesančních utopiích či gotických a hororových románech, zatímco jiní odmítali jako sci-fi označit cokoli před Vernem či Wellsem, všichni se shodli alespoň na tom, že Verne a Wells jsou neodmyslitelně spojení s vznikem žánru sci-fi.

Závěrem tedy nezbyvá než konstatovat, že soubor děl, která je možno ke světovému sci-fi zařadit, nebude nikdy konečný, úplný a neměnný, neboť vždy půjde jen o určitý výběr „toho nejdůležitějšího“, který však bude mít subjektivní povahu.

2.3 Problematika českého sci-fi

Nyní se podíváme na průnik tohoto žánru do českého prostředí. Stejně jako v předchozí části, která byla věnovaná nástinu světového sci-fi, budeme i v tomto případě nahlížet na heslo „české sci-fi“ nejprve ve vybraných lexikonech a slovnících, teprve potom zaměříme svou pozornost na práce literárních teoretiků, kteří se přímo zaměřují na danou problematiku.

Jak již bylo řečeno, Táborská rozděluje dvě linie světového sci-fi, anticipační a kriticko-reflexivní. Do druhé z nich řadí K. Čapka. Další čeští autoři tohoto žánru nejsou ve *Slovníku literární teorie* zmíněni. (Srov. Vlašín a kol., 1984, s. 338)

Karpatský za představitele českého sci-fi pokládá J. Weisse (*Dům o tisíci patrech, Spáč ve zvěrokruhu*), J. M. Trosku (*Paprsky života a smrti / Pistole míru, Kapitán Nemo, Zápas s nebem*), J. Nesvadbu (*Tarzanova smrt, Einsteinův mozek, Výprava opačným směrem*), L. Součka (*Tušení stínu, Cesta slepých ptáků, Případ jantarové komnaty*) a spisovatele i teoretika sci-fi O. Neffa (*Vejce naruby, Čtvrtý den až navěky, Zepelín na Měsíci*). (Srov. Karpatský, 2001, s. 491–492)

Jako tvůrce českého sci-fi Pavera označuje K. Čapka, J. Weisse, Vl. Párala a O. Neffa. (Srov. Pavera–Všetička, 2002, s. 323)

Mocná uvádí: „V české literatuře je SF žánrem s nedlouhou tradicí, avšak od 80. let 20. stol. tvoří nepřehlédnutelnou součást kultury a životního stylu.“ (Mocná, Peterka a kol., 2004, s. 625) Mezi české průkopníky tohoto žánru řadí M. Suchdolského, jehož

dílo *Rusové na Martu* je dle ní pravděpodobně prvním českým sci-fi, dále pak „českého Verna“ K. Hlouchu (*Zakletá země*). Zájem o vesmír spatřuje u J. Nerudy (*Písně kosmické*), téma stroje času u J. Arbese (*Newtonův mozek*), za fantazijní cestopis pokládá *Pravý výlet pana Broučka do Měsíce* od S. Čecha. „*Teprve na sklonku meziválečného období se u nás objevil první přesvědčivý autor žánrově vyhraněné SF J. M. Troska [...], který ve svých románech navázal na verneovskou linii geniálních technických vynálezů [...]*.“ (Mocná, Peterka a kol., 2004, s. 626) Nacismus i komunismus podle ní omezil kontakty české literatury se světem, což zásadně ovlivnilo vývoj českého sci-fi. V této době u nás v časopisech vycházely především romány V. Babuly. (Srov. Mocná, Peterka a kol., 2004, s. 626–627)

F. Běhounek, J. Brabenec či L. Souček podle Mocné představují první větve tohoto žánru, do té druhé řadí J. Nesvadbu a jeho myšlenkově i dějově náročnější díla. Od sedmdesátých let spatřuje boom sci-fi literatury (představují jej například O. Neff, A. Kramer, J. Veis, I. Železný a další), který se projevuje mimo jiné vydáváním antologií sci-fi. Všimá si také obliby seriálů a filmů s náměty sci-fi (*Což takhle dát si špenát*). Hovoří i o tom, že po roce 1989 došlo ke změně postavení tohoto žánru, jež bylo způsobeno především přílivem zahraničních děl. (Srov. Mocná, Peterka a kol., 2004, s. 627–628)

„*Zároveň se i u nás projevil celosvětový odliv zájmu o SF a přesun preferencí ve prospěch fantasy.*“ (Mocná, Peterka a kol., 2004, s. 628) Tato skutečnost se podle ní projevuje vznikem spíše „nenáročných“ děl často na pomezí sci-fi a fantasy, jejichž představiteli jsou například O. Neff (*Milénium*), J. Velinský, J. Jiran či J. Procházka. Zmiňuje i autory „kyberpunku“ a „feministického sci-fi“. (Srov. Mocná, Peterka a kol., 2004, s. 629) Při tvorbě tohoto slovníkového hesla vychází Mocná do značné míry z teoretických prací O. Neffa, jak bude později patrné.

Nyní se podíváme na nastíněnou problematiku pohledem teoretiků specializujících se přímo na žánr sci-fi. Železný začíná u S. Čecha a říká: „*[...] s přimhouřením oka můžeme dobrodružství páně Broučka zařadit někam mezi nejposlednější předchůdce dnešního sci-fi.*“ (Železný, 1990, s. 266) Podobně hledí i na J. Arbese a vrchol českého sci-fi spatřuje až u K. Čapka. „*První velký světový úspěch si Karel Čapek získal dramatem RUR, čili Rossumovi univerzální roboti, napsaným společně s bratrem Josefem v roce 1920.*“ (Železný, 1990, s. 270) Čapek dále napsal sci-fi díla *Továrna na absolutno*, *Věc Makropulos*, *Krakatit*, *Válka s mloky* a *Bílá nemoc*.

Mezi další autory českého sci-fi řadí Železný J. Haussmanna (*Velkovýroba ctnosti*), Emila Vachka (*Pán světla*), J. Weisse (*Dům o tisíci patrech*, *Meteor strýce Žulijána*,

Spáček ve zvěrokruhu), Tomáše Hrubého (*V soumraku lidstva*), J. M. Trosku, E. Fikera (*Čičhač*), v poválečném období především F. Běhouňka, J. Nesvadbu a L. Součka. (Srov. Železný, 1990, s. 270–280) Sedmdesátými léty 20. století jeho přehled končí, neboť antologie *Stvořitelé nových světů* byla poprvé vydána roku 1980.

Jeden z nejznámějších českých autorů i teoretiků sci-fi, Ondřej Neff, náznaky fantastiky spatřuje již u J. A. Komenského (*Labyrint světa a ráj srdce*), o němž v úvodní studii ke *Slovníku české literární fantastiky a science fiction* říká: „Záleží na osobním náhledu – i já jsem například v rozepři s Ivanem Adamovičem, pokud jde o Jana Amose Komenského, jehož *Labyrint světa a ráj srdce* (1623) do české fantastiky řadím jako první a jedinou utopii, kdežto on Komenského do *Slovníku* nezařadil.“ (Adamovič, 1995, s. 11)

Dalším předstupněm českého sci-fi je podle Neffa gotický román (jeho vlivy se projevují v díle V. R. Kramera, J. J. Kolára či J. Arbesa) a téma vesmíru u J. Nerudy a S. Čecha. Jako prvního autora sci-fi označuje K. Hlouchu spolu s jeho titulem „český Jules Verne“ a zabývá se podrobnějším rozbořem Hlouchových děl (*Podivuhodné Jiříčkovy cestování, Zakletá země, Ostrov spokojenosti*). Následují A. B. Šťastný, M. Suchdolský, J. M. Troska, J. Haussmann. Samostatná kapitola je u Neffa věnována významným spisovatelům českého sci-fi K. Čapkovi, J. Weissovi, F. Běhouňkovi, L. Součkovi a J. Nesvadbovi. (Srov. Neff, 1981) Můžeme si všimnout zřetelné podobnosti Neffova konceptu (1981) a slovníkového hesla *Mocné v Encyklopedii literárních žánrů* (2004), jež dokazuje, že Neff patřil k prvním teoretikům, kteří se pokusili klasifikovat českou literární fantastiku (Mocná uvádí jeho práce v seznamu použité literatury).

O čtyři roky později vydává Neff *Tři eseje o české sci-fi*. V této práci nalezneme rozšiřující informace o předchozím bádání. Jsou zde zmíněni další autoři (O. Chaloupka, Vl. Páral, A. Pludek, O. Dub) a Neff přiznává, že nikdy neviděl kořeny sci-fi v *Eposu o Gilgamešovi* ani v dalších dílech vzdálených J. Vernovi nebo H. G. Wellsovi (vzpomeňme si na to, že Železný má názor opačný). (Srov. Neff, 1985, s. 31)

Ve *Slovníku české literární fantastiky a science fiction* z devadesátých let Neff rozlišuje pět období českého sci-fi. První etapa končí první světovou válkou a jejím hlavním představitelem je J. Arbes, ve druhém období to jsou K. Čapek, J. Weiss, J. M. Troska. Následují padesátá a šedesátá léta a J. Nesvadba, L. Souček, F. Běhounek. Čtvrtá etapa končí spolu s osmdesátými léty a poslední období představuje současné

sci-fi. (Srov. Adamovič, 1995, s. 11) Pro nás je tento slovník důležitý především proto, že je do něj zahrnuto dílo Vladimíra Raffela.

Genčiová (1980) ve své srovnávací žánrové studii sice několikrát zmíní jméno K. Čapka, ale větší pozornost českému sci-fi nevěnuje.

Langer se oproti tomu českým sci-fi zabývá velmi podrobně, vychází z výše zmíněné periodizace O. Neffa a v práci *Průvodce paralelními světy (Nástin vývoje české sci-fi 1976–1993)* mapuje čtvrtou etapu vývoje českého sci-fi. Zaměřuje se na proměny žánru sci-fi v českém prostředí a samostatné kapitoly věnuje J. Nesvadbovi, J. Veisovi a O. Neffovi. Zmiňuje i televizní a filmové sci-fi. (Srov. Langer, 2006)

Mezi novější počiny v oblasti sci-fi je nezbytné zařadit antologii *Vládcové vesmíru*, a to zejména proto, že do ní Adamovič zahrnul Raffelovu povídku *Elektrická Galatea*, důsledkem čehož se Raffelův Elektrický kouzelník ocitá v těsné blízkosti autorů S. Čechem, J. Nerudou či E. Bassem počínaje a K. Čapkem, J. M. Troskou nebo J. Weissem konče. (Srov. Adamovič, 2010, s. 127–138) Řazení ukázek je chronologické.

I třetí díl Adamovičovy antologie obsahuje zmínku o Raffelovi. V závěru této publikace se totiž nachází bibliografie českého sci-fi od počátků žánru u nás až po rok 2013. Raffelovy povídky jsou řazeny do první části soupisu jako díla z období do roku 1949 (druhá část obsahuje díla vytvořená 1950–2013) a je zde vyznačeno, jaké konkrétní Raffelovy povídky spadají podle Adamoviče do žánru sci-fi (k tomuto žánru je řazen i Raffelův jediný román *Obchodník sympatiemi*). (Srov. Adamovič, 2013, s. 543–544)

A v poslední řadě zbývá v souvislosti s českým sci-fi zmínit přínos Karla Čapka, jenž nezůstal opomenut ani v zahraniční *Kronice sci-fi*: „Český spisovatel Karel Čapek je dnes ve světě znám především jako průkopník slova ‚robot‘. Autorem pojmu je však ve skutečnosti jeho bratr Josef, který ho odvodil ze slova ‚robota‘ čili ‚služba‘.“ (Haley, 2014, s. 58)³

Pokusili jsme se alespoň naznačit, jakým směrem se ubíralo české sci-fi a které významné autory či díla k němu lze zařadit. Stručné nastínění dějin tohoto žánru ve světě bylo nezbytné pro pochopení okolností vzniku českého sci-fi. Setkali jsme se s mnoha často protichůdnými názory na to, kde tento žánr v našem prostředí pramení a která díla k němu lze zařadit.

³ Pozn.: autorem hesla „Karel Čapek“ je M. J. Simpson.

Jak bylo možné předpokládat na základě různorodých definic sci-fi, ani v našem prostředí není výjimkou, že se literární teoretikové neshodnou na tom, která díla lze do tohoto žánru zahrnout a která již ne. Nás však nyní bude více zajímat problematika Raffelova místa v oblasti českého sci-fi, jež je důvodem, proč jsme se doposud zaměřovali na definice, představitele a díla tohoto žánru ve světě i u nás.

2.4 Raffelovo dílo a sci-fi

Než uzavřeme tuto kapitolu, zbývá nám ještě odpovědět na otázku, jakou roli hraje dílo Vladimíra Raffela v kontextu českého sci-fi. Již jsme zmínili, že Adamovič Raffela zahrnul do svého slovníku i antologie a označil, která jeho díla klasifikuje jako sci-fi. Také však upozorňuje: „*Ačkoliv několik povídek patří do žánru science fiction, Raffel není fascinován vynálezy zítřka, ale technikou dneška.*“ (Adamovič, 1995, s. 187)

Do antologie *Vládcové vesmíru* (2010) řadí Raffelovu povídku *Elektrická Galatea* a v předmluvě k ní uvádí: „*Ve své době byl typ Raffelových próz značně ojedinělý, v některých rysech však předjímal literární subžánr kyberpunk, který se zformoval v polovině 80. let 20. století. Je to zejména fascinace technikou, hutný autorský styl zbavený všeho nepotřebného a touha zobrazit dopad technologií na život člověka.*“ (Adamovič, 2010, s. 128)

Z Raffelových povídek je jasně patrné, že měl k technice a civilizačním vynálezům pozitivní vztah. Některé jeho texty doslova vyzařují fascinaci moderní dobou a vědou, což lze u lékaře pochopit, Raffelův přístup je ale ještě originálnější: na obyčejné, všední záležitosti nazírá optikou umění. Neživé věci často personifikuje, na druhou stranu z lidí vytváří neživé konstrukty. Není pochyb o tom, že je v tom jistá dávka jeho osobité ironie. Nejtypičtější je pro Raffelovo dílo fantazie.

„*K fantastické próze cítil Raffel přirozenou náchylnost. V roce 1926 píše z Francie Karlu Čapkovi o francouzský překlad R. U. R., protože chtěl napsat studii o tomto Čapkově díle. Přátelil se s Janem Weisse a jeho stať Fantastik Weiss otištěnou v časopisu Panorama lze vykládat jako obhajobu vlastních literárních postojů.*“ (Adamovič, 2010, s. 128)

V bibliografii v závěru antologie *Na konci apokalypsy* je Raffel zařazen spolu s dalšími autory do období od počátků českého sci-fi (J. Arbes) do roku 1949. (Srov. Adamovič, 2014, s. 543–544) Většina jeho děl vyšla na konci dvacátých let 20. století (s výjimkou *Prapovídek*, ty byly vydány v roce 1930). Nyní se blíže

zaměříme na tematiku těch Raffelových textů, které Adamovič (2014) zařazuje k žánru sci-fi. První Raffelova povídková sbírka *Elektrické povídky* spatřila světlo světa roku 1927 a obsahuje osm povídek. Adamovič jako sci-fi označuje tři z nich: *Pohádku o fabričce a kouzelníkovi*, *Zloděje z New-Yorku* a *Elektrickou Galateu*. (Srov. Adamovič, 2014, s. 543) V *Pohádce o fabričce a kouzelníkovi* se poprvé objevuje Elektrický kouzelník (ačkoli postava označená jen „kouzelník“ zasáhla do děje již v povídce *Elektrostatická noc* a měla shodné rysy s Elektrickým kouzelníkem, například se objevila ve chvíli „elektrického napětí“ při milostném aktu Berta a Sapfo, jenž byl popisován jako proudění elektriny a elektrický výboj). Postavě Elektrického kouzelníka budeme věnovat větší pozornost v kapitole zaměřené na vlivy poetismu a při interpretaci Raffelových povídek, proto tuto nadpřirozenou bytost nyní zmíníme jen okrajově.

Elektrický kouzelník je základní konstrukční princip, který myšlenkově propojuje Raffelovy sbírky. Představuje čistý intelekt, jakéhosi dokonalého ducha. Je starý jako lidstvo samo a zrodil se v okamžiku prvních lidských myšlenek. Postupně vystřídal různé podoby a v současnosti vystupuje jako Elektrický kouzelník. Je tisíckrát geniálnější než člověk, ale v hierarchii nad ním ještě stojí Ředitel Světa (ten ovšem nevystupuje v žádné povídce). Elektrický kouzelník má slabost pro ženy v nesnazi, rád také zasahuje do lidských osudů a mění je k lepšímu (alespoň podle svého názoru), případně oceňuje lidi, kteří si to zaslouží. Dovede darovat život mrtvým, oživit věci, měnit podobu a vyčarovat cokoliv, co je třeba.

Pohádka o fabričce a kouzelníkovi je aluzí na pohádku o Popelce. Chudá dívka není otrokyní zlé macechy a sester, ale továrny. Nechybí zde láska a ztělesnění ideálního muže: v tomto případě jím není princ, nýbrž herec. Neboť Elektrický kouzelník uzná, že je fabrička chudá dívka, již postihl smutný osud, pomůže jí: ustrojí ji do nádherných přepychových šatů a aeroplánem dopraví za hercem do Hollywoodu. Zasáhne do osudu chudé dívky, změní jej a potom zmizí.

V další povídce *Zloděj z New-Yorku* kouzelník pomáhá svedené dívce s problémy. Potrestá jejího bohatého svůdce a ožení ji se „Zlodějem z New-Yorku“ (jde o pokrevního bratra Zloděje z Bagdádu). Následně na jejich svatbě předvede neslýchané elektrické efekty.

Povídku *Elektrická Galatea* si vybral Adamovič do své antologie *Vládcové vesmíru*. Zde se Elektrický kouzelník rozhodne pomoci panu Oskarovi, jehož přítelkyně, slečna Dady, je bezcitná. Daruje mu tedy ženu snů: oživí nádhernou mramorovou sochu a nazve ji Galateou. Je ve všech ohledech perfektní partnerkou: pan Oskar jí má po čtyři

týdny plnit mozek podněty podle toho, jakou ženu z ní chce v konečné fázi mít. Úkolu se zhostí zodpovědně, naplní její mysl filosofií, literaturou, hudbou, výtvarným uměním a prostřednictvím tohoto vzdělávání ji polidští. Výsledek je monumentální: pan Oskar má po svém boku geniální ženu, dokonalou ve všech ohledech, která od něj jen potřebuje vždy přesně o půlnoci nakrmit elektrinou. Bohužel se ukáže, že člověk není schopen žít s dokonalostí. Pan Oskar dá jednoho dne přednost společnosti obyčejné neperfektní tělesné ženy a v důsledku své noční návštěvy u ní se opozdí a nestihne Galateu nakrmit. Ta se proto znovu promění v sochu. Pan Oskar lituje svého provinění a prosí kouzelníka, aby sochu ještě jednou oživil, přestože ví, že ho toto setkání s Galateou bude stát život.

V *Pathetických povídkách* z roku 1928 se podle Adamoviče vyskytují tři sci-fi povídky: *Předposlední*, *Zelený les čili Bůh ze stroje* a *Sterilizovaný kanovník*. V povídce *Předposlední* je představena jakási apokalyptická vize: blíží se konec světa a lidé se s touto skutečností musí vypořádat. Celá země je plná obyvatel trávících čas nejrůznějšími orgiemi a honem za tím „co nejvíce si ještě užít“. Kontrast k tomuto uvažováním vytváří krásná cizinka, jež je rozhodnuta za každou cenu zachovat své panenství. V této povídce se přímo neobjevuje postava Elektrického kouzelníka, ačkoli je zde naznačena přítomnost „apokalyptického starce“. Vize konce světa je dovedena až k závěru, v němž moře pohltí to, co zrodilo.

Láska mezi mladou dívkou a profesorem je hlavní námět povídky *Zelený les čili Bůh ze stroje*. Elektrický kouzelník tady napomůže jejich vztahu tím, že odradí profesorovy přátele od plánovaného napůl žertem a napůl vážně míněného zápasu o tuto dívku, a to tak, že k nim začne promlouvat jako neviditelný. Posléze zamilovaná dvojice nalezne ochromené mladíky ležet ztrnulé vedle bleskem spáleného stromu.

K oživení církevního hodnostáře dojde v *Sterilizovaném kanovníkovi* a opět jde o kousek Elektrického kouzelníka, jehož sympatie si mrtvé kanovníkovo tělo získalo během prohlídky katakomb. Později se dovídáme, že díky kouzelníkovi obdržel kanovník elektrickou duši. Církvi své znovuzrození tento duchovní vysvětlil jako následek působení andělů.

Roku 1928 vyšly i *Taneční povídky*. Adamovič (2014) z nich řadí k žánru sci-fi *Hlas moře* a *Událost na Pic-Saint-Loupu*. V prvním zmíněném textu činí Elektrický kouzelník pokus zkřížit ženu s rybou a výsledkem je siréna, s níž se setká mladý básník. Po rozhovoru s ní je zmaten a dochází k závěru, že se musel udeřit do hlavy a mýtickou sirénu vidět v obyčejné ženě, v čemž ho utvrdí i další lidé. Nakonec o svém zážitku napíše báseň.

V *Události na Pic-Saint-Loupu* je hlavní hrdinkou emancipovaná Jacqueline, jež s oblibou porušuje společenská pravidla. Stane se svědkem nečekaného dobrodružství: na výletě s mladým námořníkem, který ji chce svést, se Jacqueline najednou vznese k oblakům a nějakou dobu takto levituje. K události samozřejmě došlo působením Elektrického kouzelníka. Důsledkem tohoto zážitku se stane námořník pokornějším a získá tak nezkrtnou dívku, aby s ní strávil příjemné chvíle před dalším odjezdem.

Nutno dodat, že se Elektrický kouzelník v souboru *Taneční povídky* objeví ještě jednou, ačkoli se o tom Adamovič nezmiňuje, a to v hned následující povídce *Žel, ó, žel*, kterou lze tudíž také zařadit do žánru sci-fi. Elektrický kouzelník se cítí osamělý a z jeho těla začne vycházet zvuk, za nímž se vydají zvířata, jako by šlo o Krysařovu flétnu (podobnost s Krysařem je zde výslovně zmíněna). Spolu se zvířaty jej následuje i Vodní panna a pastýř. Když dojdou na mýtinu, kouzelník rozhodne, že je čas, aby zemřel Umbo, inteligentní jelen. Pastýř po nějaké době procitne a domnívá se, že šlo o sen, přesto zůstane po celý zbytek života smutný, což byl experiment Elektrického kouzelníka.

Tělové povídky, vydané též v roce 1928, dle Adamoviče obsahují dvě sci-fi povídky, *Elektrického kouzelníka mezi černochoy* a *Elektrický amfitryon*. V povídce *Elektrický kouzelník mezi černochoy* se vypráví příběh nádherné černošky, kterou chtějí rodiče provdat za mocného náčelníka, ona však touží po vztahu s bílým mužem, protože o něm mnoho slyšela. Nakonec tedy opouští svůj lid a Elektrický kouzelník jí pomáhá zvítězit nad divokými šelmami a dalším nebezpečím. Když se dívka konečně dostane do civilizace mezi bílé lidi, naučí se upravovat tak, aby přitahovala zájem mužů, ti ji však zklamou. Krásná černoška zůstává těhotná a sama, v tu chvíli se jí znovu ujímá Elektrický kouzelník, najde jí partnera a zajistí mu zaměstnání.

Další pokus provádí Elektrický kouzelník v *Elektrickém amfitryonu*. Rozhodne se vytvořit „nadčlověka“ svým spojením s ženou, slečnou Dianne. Poté, co se nepodaří kouzelníkovy chemické pokusy skrz vodu, přivede hrdinku do jiného stavu tajemným způsobem (dívka tvrdí cosi o blesku a popírá svou vinu). Kouzelník má se svým budoucím synem veliké plány, ale je velice zklamán: narodí se dcera. Dianne zemře při dalším porodu v důsledku předchozího „nadlidského zasažení“, její dcerku o několik let později zabije blesk.

V *Prapovídkách* z roku 1930 spatřuje Adamovič tři sci-fi povídky: *Euforióna*, *Dar Modrovsí* a *Ametystovou povídku*. V povídce *Euforión* Elektrický kouzelník znovu zplodí dítě, tentokrát s vdovou, která se dotkne elektrické pouliční lampy, důsledkem

čehož se stane gravidní. Vědci přijdou na to, že k oplodnění došlo bioelektrickým nábojem. Těhotenství ženě prospívá, cítí stavy mimořádného štěstí a i porod proběhne zázračně (matka při něm dokonce žertuje s lékaři). Její syn Euforión zázračně rychle roste a jeho mysl je geniální, píše převratné vědecké knihy, přesto se cítí smutný a sám. Nakonec se mu stanou osudnými ženy. Elektrický kouzelník dospěje k závěru, že Euforión musí zemřít a o celou záležitost se postará. Příčinu smrti tohoto záhadného mladíka se nikdy nepodaří odhalit.

Elektrický kouzelník zasahuje do osudů lidí i v *Daru Modrovsí*. Skupina herců před Vánoci nacvičuje hru s tematikou eutanazie. Najednou dojde k nevysvětlitelné události: místnost naplní vzácné křišťály. Díky náhlému bohatství celá obec začne prosperovat. Křišťál byl odměnou od Elektrického kouzelníka za to, že se místní lidé chovali dobře, zastupitelstvo správně fungovalo a silnice byly udržované.

V *Ametystové povídce* na sebe Elektrický kouzelník vezme podobu starce a před očima člověka utvoří ženu z kostlivce a ametystů, která obživne, tančí, posléze se rozpadne a zmizí. Kouzelník pak tohoto člověka bere na cestu, na níž se znovu setkají s ametystovou ženou. Člověk se následně probouzí a je sám. Díky tomuto snu bude schopen vidět svět v ametystu, což je další dar Elektrického kouzelníka.

I zde se objevuje ještě jedna povídka, o níž se Adamovič nezmínil, neboť v ní však také vystupuje Elektrický kouzelník, můžeme ji též zařadit k Raffelovým sci-fi povídkám. Její název je *Venuše pomocná*. Elektrický kouzelník zde tentokrát působí nepřímo. Vztah dvou milenců prochází krizí a ve chvíli největších problémů se jim při procházce v lese zjeví nádherná Venuše, která je vyzve, aby nezničili svou lásku. Na konci povídky je čtenáři naznačeno, že příčinou tohoto zjevení mohl být právě Elektrický kouzelník.

Pokusíme-li se shrnout působení Elektrického kouzelníka v Raffelových povídkách a rozhodnout, zda je skutečně můžeme zařadit k žánru sci-fi, narazíme nejprve na problém s definicí sci-fi. V první řadě v nich nenalezneme žádné v tomto světě potenciálně uskutečnitelné technické vynálezy. Elektrický kouzelník se sice zrodí z elektřiny, provádí různé vědecké experimenty, ale sám o sobě je bytostí nadpřirozenou, již nemůže žádná technika vysvětlit nebo vytvořit.

Pokud se však na Raffelovy povídky podíváme jako na příběhy z hypoteticky zkonstruovaného světa podobného tomu našemu, ve kterém navíc vystupuje postava Elektrického kouzelníka, je možné konstatovat, že jde o texty, jež můžeme, stejně jako Adamovič, bez obav zařadit k žánru sci-fi. Toto tvrzení lze podpořit důkazem o technických vynálezech a pokusech, které provádí Elektrický kouzelník, v tomto

případě většinou na lidech, ať už se pokouší zkřížit člověka a rybu, pomocí elektřiny zplodit nadčlověka-syna, oživit mramorovou sochu či vzkřísit mrtvého kanovníka.

Jedna z povídek se vymyká ostatním, a to *Předposlední*, v níž je celkem realisticky vyličeána možná podoba našeho světa před jeho koncem. Zde se přímo neobjevuje Elektrický kouzelník (mimo zmínku o „apokalyptickém starci“). Ve všech ostatních textech zkoumá Raffel život konkrétního jedince nebo společnosti, do něhož zasáhl Elektrický kouzelník, jako by šlo o obrovskou výzkumnou laboratoř, která zahrnuje celý svět. Otázce, zda tyto zásahy končí dobře či špatně, se budeme věnovat později.

Nyní zbývá poslední Raffelovo dílo, které musíme v souvislosti s českým sci-fi zmínit. Je jím *Obchodník sympatiemi*. Tento Raffelův jediný román vyšel roku 1929 a přestože stojí ve stínu jeho povídek, můžeme jej co do tématu směle zařadit mezi *Továrnu na absolutno* či *Velkovýrobu ctnosti*. Setkáváme se zde s postavou doktora Horala, který vynalezl kaloin, tajemný prášek s fantastickými účinky, a před svou smrtí zanechal jeho recepturu. Dále v románu potkáváme nešťastného, utrápeného a ženami odmítaného pana Chauru s malým sebevědomím a velkou touhou spasit svět, jehož protipólem je Egon Veselý, sympatický pohledný mladík, jenž je rozhodnutý svět si získat.

Není záhadou, proč se panu Veselému všechno daří: právě to způsobuje tajemný kaloin (neboli Kal. H 1927): „[...] bílý prášek ve vodě prudce rozpustný, který lze požití v množství 0`01 gr až do 3 gr. Krevní oběh je poněkud rychlejší, výměna látek rovněž poněkud zvýšena. Moč jeví celkové zvýšení % obsažených látek. [...] Podle pokusů, které byly provedeny na zdravých, normálních lidech, pokusné požití látky vyžaduje předchozí požití množství lehké a výživné potravy. Dávka 1`5 gr působí asi 12 hodin. Je vhodné požití každé 3 hodiny něčeho výživného a lehce stravitelného (vejce, cukr).“ (Raffel, 1929, s. 20)

Tento prášek působí tak, že člověk, který jej požil, začne být svému okolí neuvěřitelně sympatický, zároveň se zlepšují i jeho rozumové schopnosti. Doktor Horal ve svém dopise panu Chaurovi prozrazuje vlastní zkušenosti z lékařské praxe: „[...] činnost mozku není narušena, nýbrž celkově supranormální. Z části běží snad o přímý vliv na lícní nervy. Dal jsem požívatí 11 rekonvalescentům po lehčích operacích 0`03 gr denně ve 3 dávkách ve směsi s cukrem. Výsledky jsou výhodnější, než výsledky příbuzných léčení [...].“ (Raffel, 1929, s. 21)

Pan Chaura tento vynález odmítá sám užít a také ho nechce dávat ostatním, protože v něj nemá důvěru, avšak po dlouhém přemlouvání Egona svolí, že společně provedou jakési výběrové řízení a vhodným kandidátům darují kaloin k užívání. Pan Chaura je

zarmoucený, když poznává tragické osudy mnoha lidí, kteří je navštíví s prosbou o pomoc. Probíhá v něm vnitřní boj: cítí, že není správné lidem tuto drogu poskytnout, na druhou stranu s nimi má soucit a tuší, že by jim mohl pomoci. Nakonec souhlasí s Egonem a vybraným uchazečům poskytne prášek spolu s instrukcemi, jak jej užívat.

Pan Chaura také zdědil mnoho milionů, je nevýslovně bohatý, ale touží peníze věnovat na dobré účely, například staví nemocnice a sanatoria. Přesto není šťastný, cítí se neužitečný a zoufale postrádá lásku. Má sice vztah s tanečnicí Ritou-Eclair, ale ta má zájem jen o jeho peníze a dokonce Chauru pohrdlivě oslovuje „dědečku“.

Jednoho dne se Chaura ocitne na pokraji sil. Rozhodne se požit kaloin. Jeho povaha se jako kouzlem promění: je sebevědomý a cítí se mimořádně spokojený a šťastný, ačkoliv se občas začne projevovat jako sobec. Ihned si získá srdce pohledné Anny. Všechno se zdá perfektní, tedy do chvíle, kdy se dozví o prvních hrůzách, které kaloin napáchal. Paní, která prášek dostala do užívání kvůli bezdětnosti, spáchala sebevraždu, jejíž příčinou byla stupňující se žárlivost jejího manžela. Pan Chaura je zděšen a cítí, že má na celé tragédii podíl. Rozhodne se drogu přestat užívat. Anna jej miluje a je jí sympatický i bez kaloinu, dokonce s ním chce mít dítě.

Kaloin však znovu páchá škody. Způsobil další sebevraždu, tentokrát učitele. Chaura začíná cítit potřebu zapomenout na tyto své výčitky svědomí, proto prášek opět užije. Podaří se mu okouzlit a svést Ritu, z nevěry je však zklamaný, neboť necítí to, v co doufal. Kaloin mezitím způsobuje další hrůzy, nejen sebevraždy, ale i vraždy. Egon zůstává veselý a chladný. Zdůrazňuje výhody této látky a i přes prosby pana Chaury odmítá zastavit její distribuci.

Nakonec se pan Chaura a Egon spolu s přítelkyněmi rozhodnou odcestovat do Ameriky. Čtveřice je šťastná a jako vyměněná, pravděpodobně vlivem kaloinu. Konec je relativně otevřený. Adamovič interpretuje závěr románu takto: „*Výrobci zastaví další produkci a sami žijí jako polobozi.*“ (Adamovič, 1995, s. 187)

Román *Obchodník sympatiemi* lze nepochybně zařadit do českého sci-fi přelomu dvacátých a třicátých let. Popisuje vynález, který by bylo technicky možné vytvořit i následky, jež by mohly při jeho šíření nastat. Účinky kaloinu jsou popsány z vědeckého i lékařského hlediska, dopadům jeho užívání na mezilidské vztahy se věnuje převážná část románu. *Obchodníka sympatiemi* tedy můžeme zařadit do českého sci-fi, jehož tématem je zneužití vynálezu, který měl původně sloužit blahu lidstva.

V této kapitole jsme se soustředili na žánr sci-fi. Nejprve jsme jej definovali, poté jsme se věnovali historii sci-fi ve světě i v českém prostředí a nakonec jsme se zaměřili na prvky sci-fi v Raffelově díle. Dospěli jsme k závěru, že vybrané Raffelovy povídky,

v nichž vystupuje Elektrický kouzelník, i román *Obchodník sympatiemi* lze zařadit do kontextu českého sci-fi přelomu dvacátých a třicátých let, neboť povídky se soustředily především na vědecké experimenty Elektrického kouzelníka v lidském světě a román popisoval negativní důsledky vlivu látky Kal. H 1927 na společnost.

V následující kapitole se budeme podrobněji věnovat Elektrickému kouzelníkovi a zaměříme se na možné odrazy poetismu v díle Vladimíra Raffela.

3 VLIV POETISMU

Jak jsme již nastínili v závěru předchozí kapitoly, nyní budeme mapovat vliv poetismu na Raffelovo dílo, zejména na jeho povídky. Nejprve si povšimneme dobových souvislostí poetismu v Československu a Raffelova tvůrčího období, poté budeme definovat poetismus a následně se zaměříme na některé poetistické motivy v Raffelových textech.

3.1 Zrod poetismu v Československu

Počátky poetismu jsou neoddelitelně spjaty s událostmi dvacátých let 20. století. Po první světové válce se zásadně mění nejen společenské poměry a uvažování lidí, ale můžeme pozorovat i jistou krizi dosavadních hodnot a jistot. Chvatík a Pešat ve svém doslovu k souboru *Poetismus* uvádí: „*Nově byly kladeny otázky vztahu života a umění, postavení umělecké tvorby ve společnosti, jejího smyslu a funkcí.*“ (Chvatík–Pešat, 1967, s. 363)

Už na začátku dvacátých let se v Československu začíná formovat nová avantgardní poetika: „*Poetismus vzniká jako názorová základna Devětsilu, má však svou poměrně bohatou předhistorii.*“ (Chvatík–Pešat, 1967, s. 365) Umělecký svaz Devětsil vznikl v Praze v říjnu 1920 a byl od svého počátku silně levicově zaměřen, což zesílilo příchodem J. Wolкера a A. M. Piši. Postupem času se Devětsil stále více vymezoval proti soudobému umění a hledal vlastní svébytný způsob vyjádření. Klíčovou roli sehrála Teigeho a Seifertova přednáška z roku 1922, která byla později publikována pod názvem *Nové umění proletářské*. Prostor je v ní věnován soudobé populární zábavě (groteska, divadlo, cirkus, film) i oblíbě exotiky. Obojí se stane základním stavebním kamenem poetistické tematiky. (Srov. Chvatík–Pešat, 1967, s. 365–367)

„*Aktivita Devětsilu v roce 1922 vyvrcholila dvěma sborníky: na podzim vychází Revoluční sborník Devětsil a v prosinci Život II. [...] V závěrečné Teigově studii Umění dnes a zítra je již předznamenána řada bodů poetistického programu.*“ (Chvatík–Pešat, 1967, s. 367) Ačkoli se poprvé pojem „poetismus“ objevuje již roku 1923, za první manifest poetismu je označen až Teigeho článek *Poetismus* (1924). Následně členové Devětsilu tvoří v duchu tohoto nového avantgardního diskursu. Pro tyto účely vychází poetistický sborník ReD, v němž jsou 1928 zveřejněny manifesty poetismu od dvojice autorů Nezvala a Teigeho. (Srov. Chvatík–Pešat, 1967, s. 368–371)

Druhá polovina dvacátých let je zároveň obdobím, v němž začíná publikovat své texty Vladimír Raffel. Neboť sledoval kulturní scénu a současně publikoval v literárních časopisech, je samozřejmé, že tuto novou poetiku zaznamenal. Nejvýraznější vliv poetismu je možné spatřovat v jeho prvním povídkovém souboru *Elektrické povídky* (1927). Vladimír Papoušek této problematice věnoval kapitolu ve svém souboru *Gravitace avantgard*. O Raffelovi říká: „*Nebyl členem Devětsilu, ani s některými jeho protagonisty zjevně nepolemizoval jako později okruh kolem Jindřicha Chalupeckého. Rozhodně se však v jeho literární řeči vyskytuje řada prvků příznačných pro dobový diskurs avantgardní moderny. [...] [Z]dá se, že v ní můžeme nacházet některé ozvuky jak poetismu, tak i dalších tehdy cirkulujících diskursů [...]*.“ (Papoušek, 2007, s. 99)

Nyní se blíže podíváme na to, co Raffela s poetismem spojuje. „*[...] [U] Raffela se objevuje poetika čistého intelektu, která nepochybně čerpá z avantgardy, nikoliv však z jejích českých interpretací, ale zřejmě z jejích původních francouzských zdrojů, s nimiž se autor mohl snadno seznámit během svých studií ve Francii (Montpellier)*.“ (Papoušek, 2007, s. 101) Raffelova tematika vychází z oblíbených poetistických námětů, podle Papouška na ně však autor hledí s ironickým odstupem, což lze ilustrovat na povídce *Elektrostatická noc*: „*Raffelův vypravěč vlastně nepolemizuje s teorií poetismu [...]. Polemizuje s některými praktickými projevy poetismu, v nichž básnická emocionalita dominovala chladnému intelektu*.“ (Papoušek, 2007, s. 102)

Papoušek je přesvědčen, že důvodem této polemiky a ironického zesměšnění je skutečnost, že si Raffel udržoval odstup jak od přílišné emocionality (snad po vzoru evropských avantgard, zčásti ale jistě proto, že byl coby umělec racionálně založeným intelektuálem), tak i od svých postav. Zároveň nepopírá možnost, že si sám autor tohoto vlastního odstupu nebyl vědom. S jistotou však konstatuje, že byl Raffel poetikou Devětsilu ovlivněn. (Srov. Papoušek, 2007, s. 102–109)

Jak jsme zmínili v první kapitole, i ve vlastní rodině byl Vladimír Raffel pro svou uzavřenost „černou ovčí“, nelze se tedy divit, že obdobný osud jej stihl také v umělecké oblasti. Přestože poetismus silně ovlivnil některé jeho povídky, nemůžeme Raffela zařadit k žádné umělecké skupině. Máme sice důkazy o tom, že udržoval styky s mnoha spisovateli (mimo jiné i se Seifertem), nicméně s ničím nepromíšený čistý poetismus v duchu Devětsilu v jeho povídkách nenalezneme.

Pojďme se nyní podívat na definice poetismu a poté posoudit, do jaké míry se objevuje tato tematika v Raffelových povídkách.

3.2 Vymezení poetismu

Teige v manifestu poetismu předestírá: „*Proklamující poetismus, chtěli jsme jen vyslovit a formulovat názor a určit směr; nehodlali jsme etablovat nový ismus pro avantgardní ateliéry, výstavy a salóny, založit hnutí a školu. [...] Poetismus byl myšlen jako určitý nový estetický a filosofický názor, jako vyznání z konce tisíciletí [...].*“ (Vlašín a kol., 1972, s. 557) Přesto se poetismus ve specifický druh „ismu“ vyvinul a zároveň se stal jedinečným avantgardním směrem v oblasti Československa.

„*Poetismus měl tedy být pouze částí širšího programu, měl být doplňkem, protipólem racionálního a funkcionalistického konstruktivismu, měl pro člověka zachraňovat oblast nevypočitatelného, okouzujícího, zázračného, tak nemilosrdně likvidovanou moderní technikou a civilizací.*“ (Chvatík–Pešat, 1967, s. 370) Jak jsme již zmínili, navzdory tomu u Raffela nalezneme zcela jiný výsek poetismu: jeho kouzelník nejen že není protipólem racionálního a funkcionalistického konstruktivismu, ale dokonce z racionality, techniky a funkcionalismu vzniká (viz předchozí kapitola) a znázorňuje čistý a krystalický intelekt.

Ve svém počátku byl poetismus životní filosofií a estetickým principem. Když pronikl do umění a stal se samostatným uměleckým směrem, Teige ho definuje takto: „*[P]oetismus jakožto umění žít, poetismus jakožto funkce života a zároveň naplnění jeho smyslu, poetismus jakožto modus vivendi.*“⁴ (Vlašín a kol., 1972, s. 562) Poetismus samozřejmě vychází z evropské avantgardy, například vliv Apollinairova *Pásma* je patrný i u českých poetistických básníků (zejména v Nezvalových *Básních noci*). A protože se poetismus v Československu těšil mimořádné oblibě, ovlivnil i dílo Vladimíra Raffela.

3.3 Poetismus u Raffela

Již zde bylo řečeno, že Raffel k poetismu přistupuje specifickým způsobem a není možné jej pokládat za klasického představitele tohoto směru. Nicméně v jeho *Elektrických povídkách* nalezneme mnoho motivů, jež lze označit za poetistické.

První z nich byl nastíněn v předchozí kapitole o sci-fi a je jím motiv kouzelníka. Mimové, kejklíři, akrobati, kouzelníci, ti všichni jsou typičtí hlavní hrdinové poetistických sbírek (vzpomeňme na Nezvalova *Podivuhodného kouzelníka*, *Pantomimu* či Seifertovy motivy cirkusu ve sbírce *Na vlnách TSF*). V předchozí kapitole jsme

⁴ Pozn.: Teige zde cituje první manifest poetismu.

shrnutí, že Elektrický kouzelník prochází všemi Raffelovými povídkovými sbírkami (v románu se nevyskytuje) a jeho původ je v čisté elektřině. Také je tisíckrát geniálnější než člověk (a s lidmi dokonce provádí pokusy). Podle Papouška je to kouzelník „[...] *pudu a všech skrytých energií a sil, které nelze ovládat ani geometrizovat. Raffelův kouzelník je postava přinášející poznání, že skutečnost se neprojasňuje ani nesměřuje ke konci dějin s výhledem na absolutní spravedlnost. Elektrický kouzelník vrací hrdiny do reality tím, jak předvádí její vratkost [...]*“ (Papoušek, 2007, s. 103) Poprvé je tato postava naznačena v *Elektrických povídkách*, konkrétně v povídce *Elektrostatická noc* (avšak zde se o něm hovoří jen jako o „kouzelníkovi“). Objevuje se ve chvíli, a to jsme již zmiňovali v předchozí kapitole, spontánního milostného aktu dvou lidí. Zničehonic a nečekaně vstoupí do děje, aby opěvoval zázrak lidského těla a krásu života.

To nás přivádí k další důležité kouzelníkově vlastnosti. Již jsme si o něm řekli, že je zrozen z čistého intelektu, oproti člověku je geniálnější a navíc netrpí žádnými morálními předsudky (například oslavuje zázrak spojení dvou těl, aniž by se pozastavoval nad tím, že jde o nevěru). Nyní zjišťujeme, že jeho existence je založena na jakési permanentní metamorfóze: „*Stáří Elektrického kouzelníka bylo přesně stářím Lidstva. Rodil se v době, kdy v hlavách tvorů podobných stejně opicím jako lidem, počínaly vznikat první myšlenky. [...] Od té doby prodělával kouzelník mnohé přeměny, o nichž se lze dočíst na příklad v pohádkách. Nejznámější jeho podobou je hubený, vysoký stařec s dlouhým vousem, vysokou špičatou čepicí a černou řízou posetou hvězdami. Tehdy byl kouzelníkem chemickým. Přesně před padesáti lety se stal kouzelníkem elektrickým. Bude jím ještě dalších padesát let, potom se přerodí v kouzelníka radiového.*“ (Raffel, 1927, s. 70)

Ačkoli Elektrický kouzelník stále mění svou podobu, jeho podstata zůstává stejná: je kouzelníkem dobrým, který se snaží pomáhat lidem, třeba tím, že přepálí pojistky v továrně, a tak dělníci mohou jít dříve domů, jindy vnukne ženě nápad, jak zatočit s manžellovým alkoholismem.

Také je schopen měnit čas a prostor, což je opět příznačné pro poetismus (toto lze ukázat na Nezvalově poetické básni *Panoptikum*⁵, v níž se komedianti z Texasu vydávají na pouť do českého města Třebíče). Zmíněné časoprostorové proměny probíhají okamžitě a nelogicky. V *Pohádce o fabričce a kouzelníkovi* je chudá dívka Popelka převezena z československé továrny přímo do amerického města Hollywood,

⁵ Pozn.: jde o báseň ze sbírky *Pantomima*.

aby se tam mohla sejít s hercem, jehož obdivuje. V tomto případě je přemístění realizováno aeroplánem, jež řídí mrtvý pilot (kouzelník ho pro tyto účely oživí). Jindy kouzelník cestuje svépomocí: „*Jal se tedy projížděti nekonečně složitou sít newyorského vedení a nahlížeti do statisíců bytů ze žárovek, zapalovačů, ohříváčů, rozváděcích desek, elektroměrů atd. Jemu ovšem tato podrobná prohlídka netrvala dlouho, totiž asi vteřinu.*“ (Raffel, 1927, s. 71) Tuto schopnost cestovat v prostoru Raffel vysvětluje ještě detailněji: „*Nebyl tedy sice všudypřítomný, ale mohl býti, kde chtěl, tak rychle, že je to v praxi⁶ totéž.*“ (Raffel, 1927, s. 70) V téže povídce následně znovu použije aeroplán s mrtvým pilotem, aby se přemístil, tentokrát na severní pól a zpět.

Elektrický kouzelník se objevuje i v dalších Raffelových textech, jejichž přesný výčet jsme provedli v předchozí kapitole (jsou to povídky, jež jsme označili jako sci-fi). Pro nás je důležité uvědomit si, že v těchto pozdějších povídkách kouzelník tematicky propojuje jednotlivé sbírky, ale už zde většinou nedochází k jeho typicky poetické metamorfóze.

Dalším oblíbeným poetickým motivem, jenž je reflektován v *Elektrických povídkách*, je technika. Elektrický kouzelník se z techniky doslova rodí, konkrétně je to elektrina (ať už byla jeho materiální podstata v předchozích staletích z čokoliv). Díky své elektrické existenci může prostřednictvím elektrických obvodů nejen cestovat v prostoru, ale také si vypůjčovat energii. Elektrinou oživuje zemřelé lidi či neživé věci, jak tomu bylo v případě Galatey. Pokud dostane záchvat vzteku, dokáže spálit všechny pojistky či provést nečekané věci (třeba záhadnou krádež století v povídce *Zloděj z New-Yorku*). Kouzelník na sebe umí vzít lidskou podobu, která se také mění, ale vždy jde o osobu naplněnou zvláštní září. Technika je obdivována i v povídce *Automobilová láska*, tam však již dospívá ke zžitování, čemuž se budeme věnovat v souvislosti s dalšími avantgardními směry.

K významným poetickým motivům dále patří exotika a cestování. To se projevuje i v Raffelových povídkách. Neboť jsme zmiňovali, že nejvýrazněji poetismus ovlivnil *Elektrické povídky*, necháme stranou *Elektrického kouzelníka mezi černochoy* ze sbírky *Tělové povídky*, kde je exotická tematika života černošské dívky odrazovým můstkem pro oslavu tělesnosti a nového začátku, který jí umožnil Elektrický kouzelník.

Námět cizokrajného prostředí je jasně patrný v povídce *Elektrostatická noc*. Ocitáme se na večírku tří mužů, o jejichž obsluhu a zábavu se starají tři krásné ženy. Jejich šaty

⁶ Pozn.: dnešní tvar zní v praxi.

mají stříbrnou barvu hadích šupinek a skrývají nevšední půvaby. Muži se jimi nechají okouzlit a stráví s ženami intimní chvíle. Atmosféru umocňuje bar s koktejly, slavnostní stůl, zářivé lustry a hudba. Zanedlouho začínáme díky ženám, prostředí i alkoholu pociťovat opojení cizími kraji: „*Hawaii. Tyaum – tyaum – tyaumm – sladce lká zvučná tropická okulélé⁷ z lakovaných prsou gramofonu. [...] Exotismus, ale neukojitelný ani ve skutečné Africe, na Severním pólu, na skutečné Hawaii.*“ (Raffel, 1927, s. 19–20) Papoušek (2007) poslední citovanou větu vykládá jako ironii a způsob polemiky s poetismem. Navíc poukazuje na to, jak Raffel hovoří o baru: „*Barový pult, svatý odkaz Ameriky. Oltář Olympu Alkoholů.*“ (Raffel, 1927, s. 19). Podle Papouška jde o parafrázi a lehce ironickou narážku na oblíbená témata poetistů i na sbírku *Alkoholy*, proti nimž Raffel staví pud a živočišnost. (Srov. Papoušek, 2007, s. 102)

Poetistický motiv exotiky se objevuje i v povídce *Dr. Adam Adam*. Lékař Adam vlastní lesní sanatorium. Pozoruje návštěvníky, kteří jsou do sebe zamilovaní, a začíná si uvědomovat, že mu chybí láska. Adam totiž není příliš vzhledný člověk a ženy o něj nemají zájem. Nakonec se rozhodne změnit svůj život, prodat sanatorium a vydat se na cestu do dalekých krajů: „*Trópy. Trópy! Myšlenka jako první rozsvícení žárovky před unavenýma očima vynálezce. Do trópů! O ano!*“ (Raffel, 1927, s. 56)

V neposlední řadě je třeba zmínit motiv filmu, my se opět budeme soustředit pouze na *Elektrické povídky*, ačkoli je jasně patrné, že film ovlivnil i další Raffelovy sbírky, v nich ale nevyznívá tolik poetisticky. Na tuto tematiku upozornil taktéž Papoušek: „*Film je parodován a zároveň jsou využity určité prostředky filmového vyjadřování: střih, prolínání, mozaika, stejně jako žánrové prvky gagu, grotesky, love story a podobně.*“ (Papoušek, 2007, s. 103) Papoušek míní, že motiv filmu nalezneme téměř v celé povídkové sbírce. My se proto na jednotlivé povídky zaměříme blíže.

V první povídce *Automobilová láska* je jeden z hrdinů charakterizován jako „*skutečný don Juan z filmu*“. (Raffel, 1927, s. 10) O několik stránek dál se dočítáme: „*Příliš sladký, špatný film.*“ (Raffel, 1927, s. 12) V závěru povídky je o hlavní hrdince řečeno, že „*[n]ení druhé takové princezny a všechny sladké filmy jsou špatné*“. (Raffel, 1927, s. 14) V následující povídce *Elektrostatická noc* je taktéž narážka na film: „*Pneu hrál svou roli. Jako filmový herec ve filmu z Dalekého západu. [...] Od falešného, smutného, filmového srdce.*“ (Raffel, 1927, s. 20) Ve třetí povídce *Jarní bacily čili Švadlena a doktor* se objeví přirovnání ke svatbě „*jako ve filmu*“. *Standardní idyla*

⁷ Pozn.: dnešní podoba je „ukulele“, jedná se o havajský strunný hudební nástroj.

obsahuje tematiku sexuálního spojení mezi dvěma mladými lidmi, zde je řečeno: „*Vše šlo za sebou jako film.*“ (Raffel, 1927, s. 44)

Pouze povídka *Dr. Adam Adam* žádnou filmovou narážku neobsahuje. Další v pořadí je *Pohádka o fabričce a kouzelníkovi*, v níž chudá fabrička Popelka odměněna Elektrickým kouzelníkem a setkává se se svým vyvoleným princem-hercem v Hollywoodu (filmový motiv zde tedy hraje klíčovou roli). Ve *Zloději z New-Yorku* opakuje vypravěč příběh o fabričce, jež si vzala herce, tudíž se i zde objeví narážka na film. Poslední povídka ve sbírce, *Elektrická Galatea*, obsahuje zmínku o filmovém umění, a to v souvislosti s časem, který se stále zrychluje: *Je stále električtější. Býval Iliadou. Nyní je filmem.*“ (Raffel, 1927, s. 87)

V *Elektrických povídkách* jsme zaznamenali některé poetistické motivy, jimiž jsou kouzelník, proměny v čase i prostoru, technika, cestování, exotika a film. Na základě našich zjištění lze konstatovat, že je s nimi pracováno jiným způsobem, než je pro tento umělecký směr typické, a to především v tom ohledu, že nejsou hlavním cílem vyjádření a postrádají filozofii poetismu. Raffel neodkrývá svět plný zábavy, barev a exotického okouzlení, jenž by zvítězil nad technikou, v jeho povídkách naopak technika a intelekt spolu s živočišnou a všudypřítomnou elektřinou vítězí nad emocionalitou vyjádření.

Milota ve svém doslovu k výboru *Elektrický les* uzavírá problematiku vztahu Raffela k poetismu takto: „*Nahlédli jsme aspoň trochu do základního raffelovského paradoxu, a četba jeho povídek potvrdí čtenáři, že nemá věru co činit s nějakou lákavě snadnou odnoží poetistické prózy.*“ (Raffel, 1997, s. 205)

Nyní tedy opustíme oblast poetismu a budeme se zabývat vlivem dalších avantgardních směrů na Raffelovo dílo.

4 RAFFEL A AVANTGARDA

V této kapitole se budeme zabývat problematikou, na niž jsme se částečně zaměřili již dříve, a to avantgardou. Zmínili jsme, že v Raffelově díle zřetelně zaznívá poetismus. Tomuto směru jsme věnovali více prostoru v samostatné kapitole, neboť k němu Raffel přistupuje poměrně neobvykle (a navíc je poetismem ovlivněna klíčová postava jeho povídkových sbírek, Elektrický kouzelník). Nyní se podíváme na ostatní avantgardní proudy, jež jsou přítomny v dílech tohoto autora. Bude nás zajímat především vliv futurismu, konstruktivismu, funkcionalismu a kubismu, ale zmíníme též intertextové odkazy k dadaismu. Je nepochybné, že Raffelovo dílo dále ovlivnila i dobová filozofie, vědecké vynálezy a socialistické ideály, avšak tyto a mnohé další faktory budeme sledovat v samostatné kapitole zaměřené na interpretaci Raffelových textů. Východiskem pro naši analýzu bude Papouškova studie *Elektrické tělo* ze souboru *Gravitace avantgard*.

4.1 Futurismus

Prvním, kdo zaznamenal vliv futurismu a konstruktivismu na Raffelovo dílo, byl Karel Milota. Ve svém doslovu k výboru z Raffelových textů *Elektrický les* uvádí: „*Pojetí literárního textu je u Raffela vyhraněně věcné a funkcionalistické a staví ho do těsné souvislosti a shody s konstruktivistickými a klasicizujícími tendencemi první třetiny našeho věku ve všech druzích umění.*“ (Raffel, 1997, s. 202) O deset let později s Milotou polemizuje Papoušek: „*[...] Raffelovy konstrukty jsou zcela jiného charakteru. Vyznačují se především téměř futuristickou posedlostí industriální krásou a konstrukční funkčností, aniž si zachovávají ideologický patos futurismu či konstruktivismu.*“ (Papoušek, 2007, s. 99) Mimoto Papoušek jako první⁸ zkoumal Raffelovy texty v souvislosti s evropskými avantgardami, čímž na tohoto autora upozornil v době, kdy jeho jméno již bylo zapomenuto (výbor *Elektrický les* se totiž nesetkal s takovou vlnou nadšení, jakou Milota předpokládal). Nyní stručně vymezíme futurismus a následně budeme hledat jeho ozvuky v Raffelových povídkách.

Táborská definuje futurismus jako „*směr v literatuře, výtvarném umění, divadle a filmu první poloviny 20. stol., považovaný za iniciační zdroj veškerých avantgardních*

⁸ Pozn.: Raffelův literární odkaz byl již na konci devadesátých let předmětem zájmu Friedricha a Němce, v roce 2000 se mu věnovala Prchlíková, nicméně Papoušek jako první komplexněji zkoumal problematiku vlivu avantgard na Raffelovy texty.

směrů [...]; usiloval o reformu umění a lidské aktivity vůbec, jež by byla adekvátní dynamickému charakteru moderního života, proklamoval rozchod s minulostí, se všemi tradičními hodnotami a normami v oblasti umění, kultury i společenského života a požadoval vytvoření nových forem umělecké výpovědi o světě industriální epochy a urbanistické techniky“ (Vlašín a kol., 1984, s. 123)

Naopak Lederbuchová ve své definici zdůrazňuje vliv techniky: „Víra v možnost převratných změn v životě člověka, kterému objevy a technické vynálezy širě prakticky uplatňované v prvním desetiletí století (automobilismus, letectví, telefon, film, elektrifikace) dávaly pocit nezávislosti na starých hodnotách, podporovaly odpor k tradici a konvencím, byla spojena s vírou, že technizace životního stylu povede i k větší svobodě člověka ve společnosti.“ (Lederbuchová, 2002, s. 98) Futurismus také nápadně vystupoval proti buržoazní společnosti a pokoušel se ji šokovat a provokovat svou radikálností, což se v literatuře podle Táborské projevovalo tak, že „proti tradiční skladbě bylo kladeno slovo osvobozené z konvencí gramatických konstrukcí, schopné vyjádřit svět moderní civilizace [...]“ (Vlašín a kol., 1984, s. 124) Tohoto osvobození slov si všimá i Lederbuchová a o futuristech říká: „Zbavili slova jejich služebné funkce ve větné výstavbě [...]“ (Lederbuchová, 2002, s. 98)

Milota navíc upozorňuje, že je Raffel ve svých povídkách výrazně antipsychologický (Srov. Raffel, 1997, s. 201), což můžeme pokládat za další společný rys s futurismem, neboť Táborská zmiňuje, že tento směr „odmítal tradičního lyrického hrdinu a psychologismus vůbec jako neadekvátní k vyjádření prožitku člověka v situaci moderního technického století s jeho kolektivismem a dezindividualizací“ (Vlašín a kol., 1984, s. 124) Zvláštní na celé záležitosti je skutečnost, že Raffel studoval Freuda a ve svých textech pracoval s motivy psychoterapie (kterou ovšem zesměšňoval, jako například v povídce *Psychotherapeutický přítel*).

U Raffela můžeme vliv futurismu spatřovat již v *Elektrických povídkách*. V první povídce souboru nazvané *Automobilová láska* lze zřetelně cítit jeho okouzlení technikou: „Je to něco nadpřirozeného, hrůzného a krásného.“ (Raffel, 1927, s. 6) Tento obdiv k technice graduje až do té míry, že se hlavní hrdina, vypravěč povídky, ztotožní se svým automobilem: „Mám tenor. Můj automobil má bas. Jak řve, když se řítí po závodní dráze. [...] On a já jsme rychlost. Vůle, motor a čtyři kola. [...] Jsme vůle k letu, on a já. Jsme vůle benzínu a rozkaz elektrické jiskry.“ (Raffel, 1927, s. 5) O několik stránek dále čtenáři vypravěč sděluje: „Mé srdce bylo zajedno s elektrickým zapalovačem mého automobilu. Zapalovalo mou krev a můj elektrický zpěv vítězil nad černými miliony let.“ (Raffel, 1927, s. 11)

V duchu nové umělecké výpovědi také Raffel zživotňuje stroj, zatímco na člověka hledí jako na věc. Tento postup je víceméně atypický a můžeme ho chápat jako způsob odmítnutí dosavadního zažitého literárního vyjadřování a snahu vnést do textu pomocí tematizace částečně antropomorfizované techniky něco nového. „*Tvář automobilu jsou jediná šílená ústa, shušťující⁹ v sobě prostor zvyšovanou rychlostí.*“ (Raffel, 1927, s. 5) Když na konci povídky dojde k havárii, vypravěč konstatuje: „*Dopadlo to skvěle. Měl jsem zlomenou nohu, ale nezlobí to a nevádí. [...] Stroj jako každý pravý hrdina, vyvázl neporušen.*“ (Raffel, 1927, s. 14)

Zatímco hlavní hrdina o své zlomené noze říká, že „nezlobí“, jako by šlo o pouhou závadu na stroji, ihned čtenáře ujišťuje, že jeho milovaný automobil dopadl dobře. O zranění svého kolegy závodníka se vyjadřuje tak, že měl „hlavu porouchanou“. Také si povšimněme automobilismu, o němž mluvila v souvislosti s futurismem Lederbuchová. V mnoha Raffelových povídkách totiž nalezneme motiv auta či řidiče, jež můžeme pokládat za futuristický. V souboru *Pathetické povídky* narazíme na značně ironickou poznámku v povídce *Nehoda*: „*Dobromyslná montpeliérská tramway mu rozdrtila nohu po koleno.*“ (Raffel, 1928, s. 26) V této výpovědi můžeme opět spatřovat určitý způsob personifikace stroje.

Obdobně Raffel odlidšťuje i lidské hrdiny dalších svých povídek. Ve *Standardní idyle* o Pavlovi Wansethovi přezdívaném „Discobolos“ míní: „*Bezvadný oblek zvyšoval pravouhlost pravidelného těla, až jeho pohyby připomněly krásu stroje.*“ (Raffel, 1927, s. 39) *Dr. Adam Adam* má za úkol ve svém sanatoriu léčit „porouchanou radost ze života“. (Srov. Raffel, 1927, s. 48) Stejně nelidskou podstatu má i Elektrický kouzelník v *Pohádce o fabričce a kouzelníkovi* nebo ve *Zloději z New-Yorku*. Naopak oživená socha Galatey je k nerozeznání od skutečné ženy a chová se lidsky, podobně jako zživotněný automobil v první povídce.

Za futuristický motiv bychom mohli považovat také všudypřítomnou elektřinu. Elektrifikace měst byla velmi důležitým technickým počinem přelomu 19. a 20. století a tématu elektřiny se ve své avantgardní skladbě *Edison* věnoval i Nezval. Raffel ukazuje, že elektrické může být cokoliv, zaměřuje se jak na nejrůznější elektrické přístroje a vynálezy (obvody, osvětlení, tramvaje), tak i na nezrotnou elektřinu v čisté podobě (blesk) či v přeneseném slova smyslu (erotické vzrušení). „Elektrickými“ jsou nazvány i povídky, automobil má „elektrický žaludek“ a Helenka z povídky *Standardní idyla* přijde o své „zelektrizované panenství“.

⁹ Pozn.: dnes je spisovný tvar „zhušťující“.

V souboru *Pathetické povídky* nalezneme značně ironickou poznámku v povídce *Nehoda*: „Dobromyslná montpellijská tramway mu rozdrtila nohu po koleno.“ (Raffel, 1928, s. 26) V případě *Sterilizovaného kanovníka* se technika spojuje s čistě duchovní podstatou: „Kouzelník předeslal jakousi elektropantheistickou filosofii a vysvětlil, že současná duše kanovníkova je nábojem o mnoha Voltech.“ (Raffel, 1928, s. 79)

Když pomineme tramvaje, letadla, vlaky a rušný městský život, lze konstatovat, že další Raffelovy povídkové soubory už futuristickou tematiku téměř neobsahují (tyto vynálezy totiž již nejsou tolik oslavovány, jako v první sbírce). V textech také narazíme na distanci vypravěče od moralizování, což je v souladu s přesvědčením avantgardního umělce: „Čert ví, zda-li byl pan Nagy zlý. To je bezvýhodné uvažování“ (Raffel, 1928, s. 14)

Pokud se na závěr pokusíme shrnout vliv futurismu na Raffelovy povídky, zjistíme, že nejvíce motivů tohoto avantgardního směru nalezneme v souboru *Elektrické povídky*, v nichž se objevuje jak oslava techniky a pokroku, tak i neobvyklá paralela mezi „živým“ strojem a „neživým“ člověkem.

Stejně jako tomu bylo v případě poetismu, ani zde nejde o čistý futurismus, ale nelze pochybovat o tom, že tato avantgardní poetika je Raffelovi nejbližší (možná proto, že byl povoláním lékař, tudíž spatřoval v technice a vědě velký potenciál, či snad z toho důvodu, že oslava vynálezů spolu s emocionálním odstupem od člověka lépe vyhovovaly jeho ironickému způsobu vyjadřování).

Futurismus se často prolíná s konstruktivismem a funkcionalismem, proto si nyní v rychlosti představíme některé konstruktivistické prvky v Raffelových povídkách.

4.2 Konstruktivismus a funkcionalismus

Konstruktivismus a funkcionalismus se často prostupují, proto je budeme zkoumat společně. *Slovník novější literární teorie* definuje konstruktivismus jako „proud v humanitních vědách, podle nějž jsou jevy jako společenské hodnoty, individuální či kolektivní identity (národní, etnické, genderové, sexuální atp.) výsledkem kulturního, diskurzivního a ideologického utváření a vyjednávání, nikoli otázkou absolutní biologické danosti. [...] [V]e smyslu uměnovědném výraz k. odkazuje k odlišným umělecko-historickým jevům“. (Müller-Šidák, 2012, s. 270–271) Táborská říká: „Obecně jej charakterizuje využívání nových technik, v architektuře nových stavebních materiálů a jejich estetických kvalit a současně tendence k maximální účelovosti, již se k. stýká s funkcionalismem. [...] Konstruktivisté vystoupili s programem racionalizace

literární tvorby [...] Kladli důraz na konstrukci literárního díla a syžet jako jeho nosník, požadovali maximální zatížení slov, úspornost a koncentraci výrazových prostředků.“ (Vlašín a kol., 1984, s. 185) Raffelova díla se vyznačují jazykovou úsporností a rozhodně neobsahují neúčelné řetězce metafor. Jako by vše mělo své místo. Někdy může být pro čtenáře náročnější zorientovat se v dějové linii, neboť autor často pracuje s náznaky. Papoušek se však domnívá, že Raffel není přísně konstruktivistický. Reaguje tím na Milotovo tvrzení, že Raffel pojímá text „vyhraněně věcně a funkcionalisticky“, s čímž Papoušek tak docela nesouhlasí, neboť na něj celek často působí ve své přesnosti až chaoticky. (Srov. Papoušek, 2007, s. 107)

Konstruktivismus spolu s funkcionalismem se u Raffela projevuje tendencí přistupovat k textu vědecky a prozradit čtenáři jen to, co je nezbytné pro pochopení příběhu, což můžeme ilustrovat na povídce *Automobilová láska*, v níž nalezneme sekvence krátkých vět: „*Den nadešel. Koňak. Mnoho koňaku před startem. Někdy je ethylalkohol spravedlností. On byl druhý. Let. Let. Řev. Řev srdcí, řev alkoholu, řev motoru, řev obecnstva. Předjel. Přidáváme. U něho. U něho. Se strany. Náhoda.*“ (Raffel, 1927, s. 13) Každá z těchto vět mnoho vypovídá o ději a přestože jde o elipsy, čtenář z nich vyrozumí vše potřebné. Tyto krátké věty zároveň určitým způsobem zrychlují průběh povídky. Podobný postup je typický i pro další autorova díla.

Lze tedy konstatovat, že Raffel s jazykem pracuje jako vědec. Nenechává se strhnout citem a emocionalitou, nepotrpí si na girlandy metafor a neprozrazuje víc, než je třeba. Do značné míry spoléhá na náznaky. Raffelův přístup k literárnímu textu je inovativní a pro racionalitu jeho vyjádření i formální přísnost povídek je možné mluvit o vlivu konstruktivismu a funkcionalismu na jeho texty.

V tuto chvíli však budeme další úvahy věnovat stopám kubismu v Raffelově díle.

4.3 Kubismus

V první řadě je třeba říci, že vliv kubismu na Raffelovo dílo není natolik výrazný, jako tomu bylo například u futurismu. Raffel si spíše půjčuje některé kubistické prvky a motivy. *Slovník literární teorie* odvozuje kubismus z francouzského výrazu „cubisme“ od latinského slova „cubus“, tedy kostka či krychle. Literární kubismus spatřuje jako pouhou odnož malířského hnutí, avšak ne jako samostatný umělecký směr. (Srov. Vlašín a kol., 1984, s. 192) Lederbuchová naproti tomu tvrdí, že „*literární kubismus se rozvíjel ve Francii v prvních dvou desetiletích 20. stol. inspirován malířskou tvorbou P. Picassa a G. Braqua, paralelně s literárním futurismem, oproti kterému*

kladl důraz ne na zvukovou a grafickou stránku „osvobozeného“ slova, ale na komplexněji pojaté vizuální představy množující obraz skutečnosti v pohledech na její určité dílčí části, stránky, detaily“ (Lederbuchová, 2002, s. 161) Nutno dodat, že Lederbuchová spojuje pojmy „kubismus“ a „kubofuturismus“ do jednoho hesla, jako kubofuturismus označuje spojení kubismu a futurismu. (Srov. Lederbuchová, 2002, s. 161)

Pokud bychom chtěli na základě znalosti obrazů nejznámějšího kubistického malíře Picassa značně zjednodušeně definovat kubismus vlastními slovy, mohli bychom například konstatovat, že principem kubismu je rozdělit realitu na různé části a ty poté libovolně uspořádat. Po aplikaci této definice na literaturu bychom mohli náznaky kubismu spatřovat v takovém psaném textu, jenž by z různých úhlů hleděl na zachycenou realitu.

Lederbuchová upřesňuje: „*Stejně jako výtvarníci kubisté se snažili básníci ztvárnit námět v jediném obraze jakoby najednou ze všech stran. Silnou inspirací byl také začínající film se svou schopností střídat celek a detail. V literární tvorbě tomu nejlépe odpovídala kompozice volně asociovaných metaforických obrazů, jakoby odstředivě, rozbíhavě střídající „pohledy“ na vytčený námět. Shodně s futurismem tím námětem pro kubisty byly vymoženosti technické civilizace [...].*“ (Lederbuchová, 2002, s. 161)

U Raffela lze toto nejlépe ilustrovat na textech ze sbírky *Elektrické povídky*. Povídka *Automobilová láska* je psána ich-formou z pohledu hlavního hrdiny Pneua. Čtenář se dovídá o určité části jeho životního příběhu a pravděpodobně s ním soucítí, neboť dívka, do níž se Pneu zamiluje, dá přednost jeho přitažlivějšímu kolegovi. Následuje *Elektrostatická noc*. Ta je vyprávěna v er-formě, tudíž objektivněji. Pneu se jeví ve zcela jiném úhlu: stává se intrikánem, který zmanipuluje přítele Berta, aby pod vlivem kouzla okamžiku i alkoholu podvedl svou životní filozofii i partnerku. Další pohled na Pneua i Berta skýtá povídka *Dr. Adam Adam*, v níž tato dvojice prožívá setkání s láskou.

Nejzvláštnější na této trojici povídek je, že si vlastně čtenář nemůže být jistý, jak po sobě následují. Ocítá se před různými úseky životního příběhu vybraných jedinců, jež vytváří určitý ucelený obraz, ale výsledný dojem z něj je stejně nejednotný a roztržštěný jako kubistické obrazy. Raffel také s oblibou pojmenovává hrdiny různých povídek v různých sbírkách stejnými jmény, v některých textech dokonce jméno neprozradí vůbec (koneckonců to může být způsob polemiky s individualismem, neboť jeho hrdinové se chovají dost podobně).

Poslední skutečnost, již je třeba v této souvislosti zmínit, je Raffelova záliba v geometrických tvarech, například v povídce *Hladká plocha pana Nagyho*. Vypravěč se neustále vrací k „hladké ploše“, která urychluje cestu pana Nagyho životem. Pomocí geometrických útvarů Raffel vyjadřuje intimní setkání dvou lidí: „*Hladké plochy se v brzku prohnuly k nejúplnějšimu styku.*“ (Raffel, 1928, s. 15) V povídce *Nehoda* se naopak po „šikmé ploše“ sváží myšlenky. *Dar Modrovsí* také tematizuje geometrii, tentokrát křišťál (lomené plochy), který Modrovsí za odměnu daruje Elektrický kouzelník. Geometrické uvažování je zde dále rozvedeno: „*Umění je hranol a pohádka je modrá část vidma jím vrženého.*“ (Raffel, 1930, s. 91) Obdobná je *Ametystová povídka*, v níž hlavní hrdina za odměnu obdrží ve snu prorocké vidění skrz ametyst.

Mohli jsme se tedy přesvědčit, že v Raffelových povídkách nenalezneme čistý kubismus či kubofuturismus, ale vliv tohoto uměleckého směru můžeme spatřovat ve třech povídkách, které odkrývají příběhy stejných lidí z více úhlů pohledu. O inspiraci kubismem by také mohlo jít v případě časté geometrizace.

Nyní přejdeme k poslední části této kapitoly, a to k reflexi dadaismu u Raffela.

4.4 Dadaismus

Podle Kovářové je dadaismus „*směr v literatuře a umění vzniklý r. 1916 ve Švýcarsku jako literární a estetická revolta skupiny umělců různých národností proti hrůzám první světové války a pochybným hodnotám tehdejší společnosti vůbec. [...] Názory dadaistů tlumočil extrémisticky orientovaný časopis Dada, požadující rozbití všech literárních konvencí a propagující neslučitelnost umění s logikou a poezií nesmyslu, zbavenou sociálního významu, absolutní nadvládu spontaneity a úplnou destrukci jazyka.*“ (Vlašín a kol., 1984, s. 64)

Lederbuchová upřesňuje: „*Nonsensem v tvorbě odmítali dosavadní poetické zvyklosti i v literatuře – vyznávali hru s jazykem, zdůrazňovali živelnost nápadu, nerespektovali poetická pravidla.*“ (Lederbuchová, 2002, s. 57)

Raffelovy povídky obsahují přímé narážky na dadaismus. V *Události doktora Rolanda (Pathetické povídky)* nalezneme popis ženy, která se vzepře veškerým konvencím i společenským hodnotám: „*Hrůza, dítě století. Má jakousi absurdně upřímnou inteligenci. Plyne z toho, že je schopna nejdivnějších nesmyslů. Nejlhostejnějších. Nezabývá se jinak ničím.*“ (Raffel, 1928, s. 44) Doktor Roland naslouchá této charakteristice neznámé ženy a ptá se: „*Jakýsi dadaismus?*“ (Raffel, 1928, s. 44) A dostane se mu odpovědi: „*Dadaismus.*“ (Raffel, 1928, s. 44)

Této pasáži si všimá i Papoušek a hodnotí ji takto: „*Setkáváme se tu s něčím jistým jakoby generačním prohlášením a zároveň uměleckým programem. Celá pasáž pronášená v dialogu hrdinů je vlastně velmi přesnou charakteristikou Raffelovy umělecké metody. To, s čím se u něho setkáváme, je tento čistý promlouvající intelekt, který je schopen plně se soustředit na monstrózní útvary absurdity, s nimiž se setkává a dokáže jimi být plně zaujat.*“ (Papoušek, 2007, s. 105)

Na dadaismus nalezneme v téže povídce ještě jednu narážku. Doktor Roland sám sobě říká: „*Co je to se mnou? Myslím, jako jindy, vnímám tak všedně, jako jindy. Zajímá mne fenomén tohoto století, to jakési mravní dada.*“ (Raffel, 1923, s. 46)

Papoušek míní: „*Mluvit o mravním dada není vlastně vůbec dada, protože už se tu docela explicitě pronáší soud nad zhroucenou strukturou hodnot doby.*“ (Papoušek, 2007, s. 105)

Poté, co Papoušek upozornil na dadaismus v *Události doktora Rolanda*, celkově zhodnotil, že Raffelovi je dadaismus blízký: „*Pochopil jeho východiska a metodu, kterou dokázal použít. V jisté intelektuální izolaci, již byl jako tvůrce nepochybně vystaven, ovšem možná nedokázal tuto metodu dál podstatněji rozvinout.*“ (Papoušek, 2007, s. 105)

Papoušek našel stopy dadaismu pouze ve zmiňované povídce, neboť čerpal z výboru *Elektrický les*. Jelikož my máme k dispozici celé Raffelovo beletristické dílo, můžeme postřehnout prvky dadaismu v dalším textu ze sbírky *Prapovídky*, a tím je *Dadaistická láska*. Na rozdíl od drtivé většiny autorových povídek je psána ich-formou. Podstatou této povídky je jakési filozofické zamyšlení se hlavního hrdiny nad láskou, k níž se snaží přistupovat v duchu Descarta. Tato povídka je dadaismu pravděpodobně nejbližší, neboť přináší neobvyklý způsob uvažování, přesto v ní nelze pozorovat destrukci jazyka, jež je typická pro dadaismus. Jde o filozofické pojednání na téma lásky se závěrečnou pointou o nevěře milované dívky. Hlavní hrdina v závěru přeruší své filozofování stručným vylíčením svého rozrušení z dívčiny nevěry a následně jejího svůdce fyzicky napadá. Ačkoli tento hlavní protagonista soud vyhraje, poznamenává, že musel zaplatit za „*vysoký chodící stroj, na němž chtěl kráčet životem*“. Povídku uzavírá typická raffelovská ironie: „*Měl jsem to překonati a místo abych se vzdával pracně nabyté techniky, měl jsem se vzdáti milé a nalézt jinou.*“ (Raffel, 1930, s. 29)

Celkový dojem z povídky je značně nepřehledný a chaotický. Všimněme si, že Lederbuchová uvádí: „*Dadaisté hodnotili válečný svět jako chaotický, nesmyslný, jehož absurditu odmítali spolu s jeho konvencemi společenskými a estetickými.*“ (Lederbuchová, 2002, s. 57) To by odpovídalo nejen této povídce, ale i Raffelově oblíbené

vyjadřovat se v uměleckém textu o tématech, o nichž nebylo zvykem v české literatuře dvacátých let v takové míře hovořit (v další kapitole se dozvíme o Raffelově odporu k „měšťáckému“ pohledu na svět i morálku).

Lze tedy konstatovat, že dadaismus se odrazil v Raffelově díle, ale rozhodně jej neovlivnil tak silně jako futurismus či poetismus. Autor si pojem „dadaismus“ půjčuje v pasážích, v nichž chce vystihnout vrchol nesmyslnosti. To jsme mohli spatřit jak při popisu dívky beze všech hodnot, tak i ve filozofování o lásce, jež průběžně pozbývá veškerého svého smyslu. Lederbuchová praví: „*Dadaisté absurdnímu světu nastavili absurdní zrcadlo.*“ (Lederbuchová, 2002, s. 57) V Raffelových textech se s touto absurditou alespoň částečně setkáváme (vzpomeňme na jeho ironickou poznámku na konci *Dadaistické lásky*).

Nyní krátce shrneme a zhodnotíme vliv avantgardy na Raffela. V předchozí kapitole jsme zjistili, že autor byl nejsilněji zasažen poetismem, proto jsme tomuto směru věnovali samostatnou kapitolu, ale je třeba zmínit, že jde taktéž o avantgardní směr, navíc v československé próze klíčový. V souvislosti s poetismem jsme vyjádřili Papouškovu domněnku, že Raffel přišel do styku s avantgardami skrze zahraniční zdroje, proto s jejich poetikou pracoval tak svébytným způsobem.

V oblasti avantgardy jsme se mimo poetismus zaměřili na futurismus, konstruktivismus a funkcionalismus, kubismus a dadaismus. Uvedené proudy jsme definovali za pomoci *Průvodce literárním dílem*, *Slovníku literární teorie* a *Slovníku novější literární teorie*. Následně jsme pozorovali vliv zmíněných avantgard na Raffelovy povídky. Východiskem pro naše zkoumání byla též Papouškova studie *Elektrické tělo*.

Zjistili jsme, že autora nejvíce ovlivnil futurismus, což se projevilo především v *Elektrických povídkách*. V tomto díle jsme si také povšimli výrazného působení konstruktivismu a funkcionalismu. Pokud lze v souvislosti s Raffelovými texty hovořit o kubismu (případně kubofuturismu) a dadaismu, tak pouze o jejich určitých stopách a ozvucích, ale zcela jistě v autorových dílech nerezonují do té míry jako předchozí avantgardní proudy.

Nyní se přesuneme od avantgardy k filozofii a na základě analýzy Raffelova pojednání nazvaného *Ideál harmonického člověka* nastíníme některé autorovy názory na filozofii, umění i společnost.

5 IDEÁL HARMONICKÉHO ČLOVĚKA

Následující kapitola se zaměří na Raffelovu životní filozofii, kterou v roce 1923 (respektive již 1922) formuloval ve svém pojednání *Ideál harmonického člověka* pod pseudonymem Karel Nešeda. Jedná se o vůbec první publikovaný Raffelův text. Přestože Raffel na závěr stati připsal poznámku „srpen 1922“, knižně vyšla až v květnu 1923, tedy následující rok, v Družstevním nakladatelství Kniha.

Nejprve je třeba několika slovy zmínit kontext doby, v níž Raffel *Ideál harmonického člověka* vydává. Evropa se vzpamatovává z první světové války a již vnímá opětovné ohrožení Německem (v této době se už politicky angažuje Adolf Hitler). Ačkoliv je období počátku první republiky často označováno jako „zlatá dvacátá léta“, československá ekonomika zůstává světovým konfliktem poznamenána. Válka se nesmazatelně zapsala i do životů obyvatel: mnoho lidí bylo zabito, ještě více fyzicky či psychicky zraněno. Nově vzniklé Československé republice sice vládne „tatíček“ Masaryk, přesto někteří obyvatelé trpí chudobou a zoufale postrádají dostatek finančních prostředků. Této nespokojenosti, strachu a touhy po lepší budoucnosti využívá kromě nacismu i masově se šířící komunistické hnutí, které nabízí beztrždní společnost, v níž se budou mít „všichni stejně dobře“. Jak se v této kapitole přesvědčíme, výše zmíněné politické i společenské dění formovalo životní filozofii Vladimíra Raffela.

Ještě než se zaměříme na obsah *Ideálu harmonického člověka*, je třeba připomenout, že Raffel jej píše jako čtyřicetiletý nadšený a zapálený komunista plný veškeré nekompromisnosti a neoblomnosti mládí. Je silně ovlivněn Marxovým učením, důsledkem čehož vnímá svět černobíle. Nesmíme zapomínat, že tento text vznikl ve dvacátých letech jako nástin ideální lidské společnosti, k pokusům o realizaci socialismu u nás došlo až po roce 1948 a součástí tohoto režimu byly krvavé čistky, perzekuce a potlačování lidských práv, s čímž Raffel, jak je známo, v žádném případě nesouhlasil. Přesto je tento text nezbytný pro pochopení autorových životních postojů a pro správnou interpretaci jeho uměleckých textů, v nichž tato filozofie rezonuje.

Ideál harmonického člověka (Nešeda, 1923) je možné rozdělit na dvě hlavní části. Zhruba první polovina textu se věnuje problematice definice a vývoje lidského ideálu (tj. „Ideálu“) ve všech dobách, od antiky až po 20. století. Je v ní také představen nový Ideál: komunismus. Druhá část již aplikuje socialistické a komunistické myšlenky na nejrůznější oblasti lidského života a představuje vědní obor eugeniku.

5.1 Nastínění Ideálu a jeho vývoje v historii lidské společnosti

Podle Raffela je pro člověka typické, že si vytváří Ideál, který se proměňuje v průběhu vývoje společnosti a definovat jej lze takto: „*Ideálem míníme nejvyšší cíl lidského života, který se dobu od doby měnil.*“ (Nešeda, 1923, s. 5) Raffel si klade za cíl tento Ideál popsat a zároveň nastínit „Nový Ideál“, konkrétně tzv. „Ideál Člověka“, jenž spadá do „duševní nadstavby hospodářské epochy“ (tyto termíny nám možná připomenou základní pojmy marxistické filozofie). Dle něj si každé období v dějinách vytváří svůj konkrétní Ideál, tedy nejvyšší mravní zásadu doby. (Srov. Nešeda, 1923, s. 5–6)

Stat' dále vymezuje hlavní rozdíl mezi náboženstvím a filozofií: náboženství je založené na víře v konkrétního Boha/bohy a jeho součástí je pevná a neměnná nauka plná dogmat, zatímco filozofie je „bezbožná“ a mnohem více proměnlivá. Výrazné rozdíly jsou zde spatřovány mezi náboženstvím s jedním nebo více bohy. Přírozeností monoteistických náboženství je určitá podvojnost, tedy učení o dvojím životě, jeden probíhá v současnosti na zemi, druhý nastane po smrti (v nebi). Život na tomto světě je pokládán za prozatímní a veškerá dokonalost spolu se štěstím čekají na člověka až po smrti. Hlavními reprezentanty monoteismu jsou křesťanství, židovství, islám a indiánské náboženství. Naprostým opakem je polyteismus, jež představuje antika, především Řecko. Všichni tvorové zde podléhají osudu a posmrtný život lidí, polobohů i bohů je neskutečně nudný. Každé mrtvé stvoření neskonalé touží po návratu na pozemský svět. Bohové jsou mimoto tělesně krásní, což předpokládá i tělesné zdraví a v konečném důsledku též duševní krásu a zdraví. Tuto harmonii Raffel označuje jako „eurhythmii“ (soulad) a je podle něj základním Ideálem. (Srov. Nešeda, 1923, s. 6–8)

Ideál eurhythmie je však dle Raffela jen relativní, protože starořecká společnost je nedokonalá a obsahuje sama v sobě rozpory. Nejvýraznějším z nich je skutečnost, že jen aristokrat mohl kultivovat své tělo i duši, což znamená třídní rozpory v této společnosti (přestože podle Raffela ještě nebyly tak bolestně cítěny). Byl to pouze aristokrat, jenž měl ideální podmínky stát se harmonickým člověkem. K udržení své moci však užíval nečestné prostředky, proto tohoto Ideálu nemohl dosáhnout. (Srov. Nešeda, 1923, s. 9-10)

Je obecně známé, že Řím věnoval veškerou pozornost boji a výchově vojáků, proto filozofii, náboženství i umění pouze přejímal od Řeků. Spolu s tím podle Raffela přejal i Ideál Člověka. „*[...] [V]pády svěžích barbarů rozkotaly říši římskou – což bylo jen*

mechanické vítězství, neboť samy podlehly vlastně více, než umělý útvar římského státu. Podlehly křesťanství [...].“ (Nešeda, 1923, s. 9–10)

Nově vzniklé křesťanství Raffel hodnotí negativně a nesouhlasí s tím, jak toto náboženství potlačuje tělo i člověka. Navíc mu vadí pevná dogmata. Podle něj nemůže člověk nenávidět tělo a zároveň být harmonickým člověkem. Přiznává však, že křesťanství Evropě přineslo i něco dobrého: „*Je nesmyslem odmítati to dobré, co nám dalo křesťanství, jež nám dalo hloubku, bez které by nebylo dnes na př. Baudelaira, Dostojevského a vůbec moderního umění – tedy ovšem nového komunistického umění proletářského.*“ (Nešeda, 1923, s. 10) Dále na tomto náboženství vyzdvihuje lásku k bližnímu, ale kritizuje středověkou církev. (Srov. Nešeda, 1923, s. 10–11)

Ideálu se přiblížilo renesanční hnutí, jež následovalo po středověku. Na rozdíl od antiky renesance vznikla uměle, přesto v ní znovu ožil Ideál Člověka a obdiv k tělu. Raffel však kritizuje, že se tato láska týkala jen umění: „*Lidské tělo v Renesanci ožívá - ne však ve skutečnosti, jako na slunných cvičištích a náměstích nahého a polonahého Řecka, nýbrž jen a alespoň na obrazech a v sochách tehdejších umělců [...].*“ (Nešeda, 1923, s. 12) Tento nový Ideál se ale opět týká jen vládnoucí vrstvy, je tedy stále „třídní“.

V 18. století přichází racionalismus, který podle Raffela „zabil Boha“ (tuto myšlenku obsahují i jeho povídky), dále má mnoho společných znaků s křesťanstvím, především pohrdání city a tělem. Nastává období vlády „buržoazie“ a vznik tříd. Obžalobou buržoazie je vznik socialismu a komunismu. Raffel je přesvědčen, že i filozofii vládne buržoazie: z tohoto důvodu kritizuje pozitivismus: Comtea, Spencera a Dr. Kramáře. (Srov. Nešeda, 1923, s. 13–15)

V *Ideálu harmonického člověka* je velká pozornost věnována Nietzscheho filozofii. Raffel se domnívá, že ačkoli Nietzsche toužil především popřít křesťanství, duši a obnovit antickou úctu k tělu, jádro jeho teorie o Nadčlověku je idealisticko-křesťanské a voluntaristicky založené, tudíž má jeho filozofie náboženský ráz. Nietzscheho Nadčlověk je charakterizován výčtem tělesných vlastností, zatímco v rovině duševních kategorií je stanoveno, jaký být nemá. Ženu Nietzsche nenávidí, Nadčlověkem může být jen muž, jenž navíc musí mít „vůli k moci“. Raffel je toho názoru, že teorie o Nadčlověku je typický prototyp buržoazních filozofií. V souvislosti s touto filozofií Raffel kritizuje Německo a vyčítá mu, že se jakožto národ toužilo tímto Nadčlověkem stát. Je trochu děsivé, že již v období krátce po první světové válce Raffel takto pojmenuje všechny budoucí nacistické hrůzy, které Evropu i celý svět teprve čekají.

Dále je ve stati porovnáván antický Ideál a Ideál Nadčlověka, ten druhý se samozřejmě ukáže jako horší, méně harmonický a více buržoazní. (Srov. Nešeda, 1923, s. 15–18)

Ideál Nadčlověka je totiž založen na individualismu, o němž Raffel tvrdí: „[...] *Jest filosofickou soustavou sobectví, který ústy Nietzschevými dokonce požaduje nejvyšší možné sobectví [...]*.“ (Nešeda, 1923, s. 18) Celkově Nadčlověka hodnotí jako hrozného a drsného, ale zároveň vznešeného. Všimá si toho, že Nadčlověk nesmí mít soucit s druhými, což důrazně kritizuje. Tento Ideál shledává propracovaným, žitým, vědomým a nejvyšší úroveň duše i těla zahrnujícím, to však nic nemění na tom, že v Nietzschem spatřuje představitele nejúplnější filozofie buržoazní společnosti. Mezi řádky lze vyčíst i Raffelův odpor k „maloměšťákům“, kteří podle něj mají svou vlastní filozofii, již tvoří nepovedené a zamaskované Nietzscheho učení. Do stejné kategorie řadí i Comta, Spencera a Bergsona a tvrdí, že jejich učení je jen úpadkové maloměšťáctví a ubezpečuje čtenáře, že tento argument lze dokázat, přesto v dalším okamžiku dodává, že teď podobné důkazy není správná chvíle. (Srov. Nešeda, 1923, s. 18–19)

Stejně neutěšenou vidí ekonomickou situaci člověka ve dvacátých letech 20. století. Od dob Velké francouzské revoluce zaznamenává stále sílící touhu lidí po penězích, za něž si kupují moc a stávají se vůči sobě bezcitnými. Na jedné straně zde jsou kapitalisté, kteří mají nadbytek peněz, na druhé straně chudáci, již nemají nic. Raffel si uvědomuje, že člověk bez finančních prostředků nemůže poklidně žít, neboť se musí stále obávat, že ho druzí v bídě nechají samotného. Lidské práce se zmocňují kapitalisté a odcizují ji (tato teze patří k základním myšlenkám komunismu). Hlavním motivem tohoto hromadění peněz není dle Raffela opět nic jiného než „vůle k moci“, tedy Nietzscheho buržoazní filozofie. Autor kritizuje i soudobou společnost, ve které je možné, aby jeden člověk okrádal tisíce pracujících. (Srov. Nešeda, 1923, s. 19–20) S ironií sobě vlastní dodává: „*Ostatně – k čemu tolika argumentů: kdo toho nevidí a neuznává, je slep od narození anebo dobrovolně. Bude operován a uzdraven na své útraty.*“ (Nešeda, 1923, s. 20)

Po všech výše zmíněných argumentech a tvrzeních staví Raffel čtenáře před volbu mezi Nietzscheho buržoazní filozofií plnou válek či politických vražd a altruistickou mravní filozofií komunismu zahrnující soucit, družnost a pochopení. Otevřeně dává recipientovi textu najevo, že by měl zvolit druhou variantu (tedy samozřejmě za předpokladu, že neprahne po válkách, krádežích, vykořisťování či dalších mravně nepřijatelných záležitostech). Poté, co nastínil vývoj Ideálu v dějinách lidstva přechází k tzv. „Ideálu Harmonického Člověka“, tedy ke komunistickému Ideálu.

5.2 Představení tzv. „Ideálu Harmonického Člověka“

V první kapitole této diplomové práce jsme již zmínili, že přestože byl Vladimír Raffel členem komunistické strany, s násilím a procesy v padesátých letech nesouhlasil. Jeho vize komunismu byla spíše lidská a altruistická. Navzdory tomu byl přesvědčen, že jedinou cestou ke změně režimu je revoluce. *„Dnes jest tato filosofie, tento komunistický životní názor propracován hlavně bojovně, vyvinut podle potřeb dne, ale je jasnou cestou k novému ideálu, k pravému, živému, důslednému a nádhernému Ideálu Harmonického Člověka.“* (Nešeda, 1923, s. 21)

Mezi tímto novým Ideálem a umělcem má být podle Raffela vztah vzájemného pochopení a pomoci. Ideál pomůže umělci, aby byl plodným, umělec naopak s pomocí Ideálu pochopí nového člověka. Komunistické umění by mělo obsahovat dvě složky: soucit s utlačovanými a Ideál. Raffel navrhuje staré umění odvrhnout a tvořit nové, v souvislosti s nímž hovoří o „komunistickém klasicismu“. Právě umělcům je svěřen onen stěžejní úkol rozšiřovat nový Ideál. (Srov. Nešeda, 1923, s. 21–22)

Dále o Ideálu Harmonického Člověka říká: *„Netřeba ovšem zdůrazňovati, že je čistě materialistický, nenáboženský, nevoluntaristický, slovem čistě filosofický a marxistický, že nechce vybočovati z mezí poznatelná a ze zákona příčin a následků a vymršťovat se mysticky či metafyzicky ‚nad‘ vědeckým způsobem konstatovatelnou realitu.“* (Nešeda, 1923, s. 22) Tento Ideál je ve své podstatě zdokonalením antiky a neboť vyrůstá z marxismu, mění i společnost, a to v beztřídní. Spojuje vědecké hospodářsko-sociální marxistické teorie a přirozenou lidskou touhu po dokonalosti. (Srov. Nešeda, 1923, s. 22–23)

Důležitým rysem Ideálu Harmonického Člověka je skutečnost, že nemá mystickou ani metafyzickou podstatu. Tím se liší ode všech dosavadních náboženských či filozofických ideálů (křesťanství, Nietzsche). K jeho dalším zásadním kvalitám patří kolektivnost. Raffel vyjadřuje své přesvědčení, že člověk jakožto tvor společenský nutně potřebuje úzký vztah k lidskému společenství a právě individualismus byl kořenem veškerého dosavadního zla (a také v něm pramenila bezcitnost Nadčlověka). Oproti tomu křesťanství ve svém počátku hlásalo lásku k bližnímu, v tomto aspektu se tudíž podobá komunistickému Ideálu, ale jen vzdáleně. (Srov. Nešeda, 1923, s. 23–26)

Raffel se ve svém argumentech několikrát vrací k tomu, co již bylo víceméně řečeno. Všechny dosavadní Ideály shledává jako nedostatečné. Antický Ideál je mu sympatický, ale byl třídní, proto s ním nesouhlasí, nicméně Ideál Harmonického Člověka z něj do značné míry vychází. Představuje harmonické propojení tří základních složek:

egocentrické (tj. sobectví), kolektivistické a pudové. Tyto tři složky musí být v rovnováze. Ideál Harmonického Člověka také jako jediný nebyl vytvořen vládnoucí vrstvou společnosti, zatímco ostatní předcházející Ideály vytvářeli ti, kteří měli moc. (Srov. Nešeda, 1923, s. 26)

Tím se Raffel dostává k tzv. „Ideálu Společnosti“, jemuž věnuje velkou pozornost. Tento Ideál není v žádném případě vlastenecký, neboť Raffel je toho názoru, že vlastenectví je spjaté s mystikou národa, je tedy měšťácké (dokonce maloměšťácké) a nesmyslné. Před Harmonickým Člověkem stojí vidina spojení komunistických států: *„Nebude důvodů pro vlastenectví a nic nebude bránit přesvědčení, že se příslušníci jednotlivých národů liší mezi sebou jen řečí a nepodstatnými a docela nejistými odchylkami rasovými, které pro každého jednotlivce zvlášť jsou vlastně bez významu.“* (Nešeda, 1923, s. 27) V tuto chvíli si možná vzpomeneme na Raffelův dlouhodobý pobyt ve Francii, o němž jsme se zmiňovali v první kapitole této diplomové práce. Je pravděpodobné, že Raffel nebyl nijak zvlášť fixován na Československo a že by se do Francie i nadále vracel, tedy za předpokladu, že by mu v tom komunistický režim nebránil. V jeho vizi o spojení komunistických států spatřujeme předzvěst Sovětského svazu.

Ideál Společnosti je prorostlý s Ideálem Harmonického Člověka. Ve svých teoriích o Ideálu Člověka Raffel pokračuje: spojuje ho s kultem těla, který tak obdivoval na antice. Jeho základem je dokonalé zdraví a harmonická tělesná krása, již člověk aktivně rozvíjí správnou životosprávou. Dosavadní kapitalistické systémy byly v těchto ohledech směšné a negativně působily na tělesné schránky lidí, což se projevovalo shrbeností, nemocemi, válkami a podobně. Svůj argument Raffel dokládá útržkem Baudelairových veršů, jež patrně pro tyto účely sám přeložil. (Srov. Nešeda, 1923, s. 27–28)

Raffel se zamýšlí i nad prostředky, kterými by šlo dosáhnout cíle, tedy nastolení komunistického režimu. Podle něj to lze udělat jediným způsobem, a to revolucí. *„Kdyby pro nic jiného, tedy pro to je nutný socialistický stát; revoluce však je dějinně nevyhnutelná; nuže, když již jest tomu tak, tož hle její ideální dar: otevření možností lidského zdraví a krásy, jež jsou částí příštího programu společnosti.“* (Nešeda, 1923, s. 29) Aby umocnil svá slova, opět si půjčuje Baudelairovy z kontextu vytržené verše, které opěvují mládí (je patrné, že čtyřiačtyřicetiletý Raffel pokládá mládí a zdravé tělo za důležité atributy spokojeného člověka, přesto v této jeho pasáži o revoluci není příliš jasné, proč by měl Harmonický Člověk bojovat v první řadě za Ideál „svatého mládí“). (Srov. Nešeda, 1923, s. 29)

Následně se znovu vracíme k myšlenkám, které již byly zmíněny: Raffel klade důraz na roli kolektivu ve svém Ideálu a opakuje, že samotný člověk nemůže být šťastný. Nastiňuje tři složky, které nutně musí být v souladu: „komplex Já“, „komplex kolektivní“ a „komplex pohlavní“. Touto harmonií bude vytvořena beztřídní společnost, v níž bude každý jedinec materiálně zabezpečen a bude tak moci věnovat svou pozornost pěstění sebe sama, vztahům s druhými a harmonickému rozvoji. Podle Raffela je to jen socialistický stát, který může člověku toto zabezpečení i rozvoj nabídnout. (Srov. Nešeda, 1923, s. 29–30)

V souvislosti s odporem k potlačování tělesnosti nebo „komplexem Já“ se nám pravděpodobně vybaví učení Sigmunda Freuda a jeho psychoanalýza. Tato podobnost s Ideálem Harmonického Člověka není náhodná, Raffel totiž Freuda i psychoanalýzu studoval a Freudův vliv můžeme zaznamenat i v některých Raffelových povídkách, jak si ukážeme v kapitole zaměřené na interpretaci (je to především povídka *Psychotherapeutický přítel*).

Toto byly dvě základní části Raffelovy studie: v první autor představil Ideál a jeho vývoj, ve druhé se zabýval Ideálem Harmonického Člověka v souvislosti s dalšími oblastmi společenského života. Posledním bodem stati je problematika eugeniky, které se pro její obsáhlost budeme věnovat v následující samostatné podkapitole.

5.3 Eugenika

Eugenika je podle Raffelovy definice „[...] věda, jejímž oborem je praktickovědecké použití teoretické biologie, hlavně zákonů o dědičnosti, k zušlechtění organismů, jmenovitě Člověka“. (Nešeda, 1923, s. 32) Jinými slovy jde o vědu, která si klade za cíl pomocí různých metod dosáhnout co nejlepšího genetického fondu člověka. Raffel nás do této problematiky uvádí tvrzením, že je nutno nějakým způsobem „regulovat plození“ a tím zdokonalit člověka. Do oblasti eugeniky řadí veškeré snahy o prevenci chorob, jako například hygienu a ochranu před pohlavními nemocemi či rakovinou. Toto odvětví profylaktické hygieny řadí spolu s medicínou k takzvané „proletářské vědě“. (Srov. Nešeda, 1923, s. 31–32)

„Podstatnou složkou eugeniky je však vědecké použití výzkumů o dědičnosti, tj. regulace plození nových individuí podle zákonů dědičnosti za účelem zdokonalení plemene.“ (Nešeda, 1923, s. 32–33) Tímto se dostáváme k jednoznačně nejděsivější části stati. Raffel navrhuje využívat vědecké metody, konkrétně genetiku, k plození nových potomků. Aby čtenáři vysvětlil, co je to genetika, cituje část publikace profesora

Růžičky *Dědičnost u člověka ve zdraví a nemoci*. Zjednodušeně řečeno se v tomto výkladu dozvíme, že základním principem genetiky je skutečnost, že se potomci shodují se svými rodiči, a to v oblasti tělesných i duševních vlastností. Raffel dodává: „*Docela stručně řečeno: sám život individua je reprodukcí života (ovládanou zákony dědičnosti) právě tak, jako plození nového individua.*“ (Nešeda, 1923, s. 34) Profesor Růžička rozděluje dva základní vlivy, které působí na jedince, a to genetiku a prostředí. Raffel však míní, že vliv výchovy, tedy prostředí, na jedince je značně omezen, nejdůležitější roli dle něj proto hraje dědičnost. (Srov. Nešeda, 1923, s. 34–35)

Již jsme zmínili, že Raffel eugeniku klasifikuje spolu s hygienou jako proletářskou vědu. „*[...] [T]eprve socialistický stát bude její pravou půdou, teprve v socialistickém státě dojde možností rozvoje, jak přímo, tak skrze své použití.*“ (Nešeda, 1923, s. 36) Nyní se podíváme na to, jak konkrétně si Raffel představuje onu zmiňovanou regulaci plození. Ideální by podle něj bylo, kdyby mohl stát regulovat sňatky občanů a zasahovat do pohlavního výběru, zároveň však dodává, že to v současnosti nelze: „*Taková věc předpokládá, že člověk je především naprosto volný a ničím vnějším nevázan při volbě pohlavního druhu, za druhé, že je zbaven hory předsudků, dále že je prodchnut takřka náboženským ctěním zdraví, že považuje nemoc a abnormitu za hřích a má z nich hrůzu a že vyznává kult krásy a zdraví, dále že se řídí novou mravní odpovědností vůči společnosti a vůči svým budoucím dětem, a konečně, že stát má příslušně vyváženou možnost pečovat o vývoj společnosti a zasahovat doň zákony, které tu především jsou a za druhé se provádějí.*“ (Nešeda, 1923, s. 36)

Nastíněná role státu a pravomoci, kterými by mohl ovlivňovat vznik nového života, nám mohou připadat nepředstavitelné a děsivé. Možná se nám vybaví komunistický režim v Číně, který vedl politiku jednoho dítěte, chlapce, což mělo za následek četné interrupce i vraždění novorozených dívek. Tyto zásahy státu byly eufemisticky označovány jako „kontrola“ či „plánování“ porodnosti (ted' se nebudeme zabývat tím, jaké důvody k nim vedly). Nemůžeme samozřejmě tvrdit, že něco takového si představoval i Raffel, nicméně bylo třeba na příkladu z praxe ukázat, jak může realizace podobných myšlenek dopadnout.

Raffel ostře vystupuje proti stávajícímu systému: „*Dnešní manželství je obchodní špinavost a dnešní výchova je soustavou blbých předsudků a sobectví.*“ (Nešeda, 1923, s. 36) Tvrdí, že uskutečnění jeho vizí je v současnosti nemožné, neboť by šlo ze strany státu o kompromisy, ale socialistický stát bude mít příležitost „*[...] aby se mohl věnovat přímému šlechtění lidského plemene.*“ (Nešeda, 1923, s. 37) Všimněme si, jak racionálně Raffel k celé problematice přistupuje (přitom nedostatek soucitu s druhými

je to, co vyčítá teorii o Nadčlověku). Přes veškerou svou kritiku víry a metafyziky se k eugenice až téměř nábožensky upíná a domnívá se, že její možnosti budou ještě narůstat ve chvíli, kdy jí bude věnováno více pozornosti.

Podle Raffela eugenika spolu se socialistickým státem také odstraní vady člověka, a to jak vnitřní společenské, tak i vnější lidské. Socialistický stát dále upraví podmínky výchovy, aby došlo k jejímu zlepšení. Raffel vyjadřuje naději, že by se tyto změny, pokud budou trvat dostatečně dlouho, mohly dědit: „[...] [A] tedy by tato pozvolná cesta vedla k přímé změně druhu, k přímému zušlechtění lidstva.“ (Nešeda, 1923, s. 38)

Až lidstvo dosáhne Ideálu Harmonického Člověka, novým Ideálem se mu stane eugenika. Raffel míní, že většina lidské populace představuje střed a minimum jedinců je buď nad průměrem, nebo pod ním. Nadprůměrné jedince pokládá za vrcholné kombinace dědičnosti a jejich cíleným plozením by podle jeho názoru k dalšímu zvyšování úrovně již nedošlo, proto je zbytečné o něm uvažovat. (Srov. Nešeda, 1923, s. 38–39)

Eugenika by však mohla odstranit lidské abnormality, jedinec i stát by tudíž měli pečovat o to, aby nově zplození jedinci byli jen „ti nejlepší“, „[...] aby plodila nové individuum jen taková dvě individua, jejichž dědičnostíní základy dají spojeny jsouce co možno nejzdravnější výsledek a naopak, aby se zplození zdržela taková dvě individua, jejichž spojené dědičnostíní základy znamenaly zplození méněcenného člověka“. (Nešeda, 1923, s. 41) Raffel přiznává, že nemá zcela jasnou představu o tom, jakých metod by se pro tuto diagnostiku užívalo, ale věří, že eugenika spojená se socialismem pro lidstvo symbolizuje naději, zatímco kapitalismus se projevuje „anarchií pohlavních poměrů“. Zdůrazňuje, že tyto úvahy o možnostech eugeniky nejsou utopie, ale skutečné možnosti. (Srov. Nešeda, 1923, s. 41–42)

V závěru svého pojednání Raffel podotýká, že by vůči těmto zásahům státu do plození nových občanů mohla být vznesena jedna filozofická námitka, ale formulovat by ji mohl jen člověk neznalý marxistického učení. Tuto námitku definuje za pomoci Růžičkovy brožury o genetice a její podstatou je přesvědčení, že není možné na člověka aplikovat totéž, co se užívalo při křížení rostlin a zvířat, neboť pěstitel nedbá, zda svým křížencům prospěje či nikoliv, ale jedná podle zamýšlených výsledků, jimiž chce prospět vyššímu cíli, tedy druhu (ne jednotlivci). (Srov. Nešeda, 1923, s. 42–43)

Zmíněná námitka je filozofická i morální zároveň. V praxi by hlavní problém spočíval v tom, do jaké míry má mít „pěstitel“, tedy lidé i socialistický stát, pravomoc zasahovat do života lidského společenství a měnit jej, na druhé straně by bylo zásadním úkolem rozhodnout, v duchu jakého Ideálu by tyto změny měly probíhat. Raffel má

v tomto ohledu samozřejmě jasno: jedině Ideál Harmonického Člověka je pravým Ideálem, v jehož jméně je možné podobné zásahy provést. Navíc v celé historii Ideálů spadá pouze dva druhy Ideálu, a to Ideál vládnoucích (Nadčlověk) a vykořisťovaných (Ideál Harmonického Člověka). Neboť je dle Raffela první varianta samozřejmě špatná a harmonii ani rozvoji společnosti nesvědčí, je třeba šlechtit lidskou rasu v duchu Ideálu Harmonického Člověka. (Srov. Nešeda, 1923, s. 43–44)

Odpověď na otázku, proč tuto námitku nemůže vznést člověk znalý marxistické filozofie, je tedy nasnadě: takový člověk si totiž uvědomuje, že je nezbytné nadřadit zájmy kolektivu nad jednotlivce, tudíž přijímá fakt, že je pro budoucí dobro harmonicky rozvinutých občanů nutné, aby konkrétní jednotlivci přinášeli oběti a regulovali své potenciální plození podle zájmů socialistického státu. Ať už Raffel tuto svou teorii myslel jakkoli vážně, ať už od ní v budoucnu ustoupil či nikoliv, nelze se ubránit dojmu, že jde o poměrně děsivou vizi. Nejspíš se jako moderní lidé žijící v 21. století nedokážeme ubránit pocitu, že se setkáváme s porušováním lidských práv, k němuž bohužel v totalitních režimech docházelo.

Raffel dále tvrdil, že se v tomto socialistickém státě setrou veškeré rozdíly mezi různými filozofiemi. Také čtenáři slibuje svět, který bude téměř rájem na zemi: „*Pak už nebude krizi¹⁰, válek, revolucí. Celá daleká budoucnost bude postupným vývojem socialistických principů. [...] Je tedy možno odpovědět na námitku v celku takto: stálý eugenický program pro soukromomajetkovou, třídní společnost by ovšem byl utopií. Socialismus však nastolí společnost beztřídní, a pro tu je možno stanovit stálý, v nejzazší budoucnosti platný eugenický program: Ideál Harmonického člověka¹¹.*“ (Nešeda, 1923, s. 44–45)

Závěrem Raffel opakuje (znovu) myšlenku, že Ideál Nadčlověka je nejvyšším Ideálem soukromomajetkové epochy, zatímco Ideál Harmonického Člověka je nejvyšší Ideál socializmu. Vyjadřuje naději v realizaci Ideálu Harmonické Společnosti, „*s]polečnosti eugenických Nadlidí, splozených¹² společenským úsilím k obrazu Harmonického Člověka, člověka zdravého, krásného, silného, vyrovnaného, bohatého citem, vůlí, rozumem i nadáním. Člověka snujícího a uskutečňujícího ohromné plány, o nichž se před tím nikomu nesnilo [...] žijícího stejně Rozumem jako Citem a jako vůlí v nádherné společnosti nadprůměrných lidí*“ (Nešeda, 1923, s. 45) Přímo za tímto vyjádřením Raffel zvolává: „*Hle, toť Ideál.*“ (Nešeda, 1923, s. 46) Opakuje, že cesta

¹⁰ Pozn.: krizi.

¹¹ Pozn.:Raffel ve své stati používá v souvislosti Ideálem Harmonického Člověka velká počáteční písmena, v tomto případě však napsal výraz „člověka“ s písmenem malým, důvod není zcela jasný.

¹² Pozn.: dnes je spisovný tvar „zplazených“.

k němu vede skrze revoluci, vědu a mravní kulturu (tyto pojmy zdůrazňuje velkými písmeny). Poslední dva řádky jeho stati zní takto: „*Der Mensch ist etwas, das überwunden werden soll. Was habt ihr getan, ihn zu überwinden?*“ (Nešeda, 1923, s. 46) V překladu tedy: „Člověk je něco, co musí být překonáno. Co jste vykonali, aby byl překonán?“ Jde o citát z Nietzscheho díla *Tak pravil Zarathustra*. Z toho je možné usoudit, že Raffel patrně teorii Nadčlověka obdivoval, ale neboť byla nepřipustná pro svou bezcitnost a přílišnou individuálnost, vytvořil podobný, zato kolektivní Ideál Harmonického Člověka. Nyní stručně shrneme, proč je pro nás *Ideál harmonického člověka* důležitý v kontextu Raffelova díla.

5.4 Ideál a Raffelovo dílo

Předně je třeba upozornit na to, že podrobnější interpretaci Raffelových děl budeme věnovat samostatnou kapitolu, v tuto chvíli je naším cílem jen shrnout hlavní myšlenky autorova textu *Ideál harmonického člověka* a poukázat na jejich rezonanci především v Raffelových povídkách.

Již jsme si mohli všimnout, že se Raffel ve svém pojednání často opakuje. Jeho postup při výkladu je geometrický: jako kdyby stanovil střed (tím je Ideál) a postupně rýsoval stále větší a větší kružnice svých teorií, jejichž základ zůstává stejný, čtenář se však postupně dovídá další podrobnosti. Nejprve nastiňuje Ideál a jeho vývoj, staví před recipienta textu obraz vykořisťované lidské bytosti a záhy nabízí řešení: nový socialistický Ideál, jež aplikuje na různé oblasti života. V závěru nabízí konečné řešení otázky Ideálu založené na vědě i socialismu: eugeniku. Průběžně odkazuje na další umělce a vědce, kteří mají podpořit jeho tvrzení: Baudelaira, Hoffmannsthal, profesora Růžičku. Provádí čtenáře dějinami Ideálu, ale rychle a selektivně, staví se proti pozitivismu a argumentuje tím, že má důkazy o buržoaznosti této filozofie, avšak odmítá prozradit, jaké (s odůvodněním, že to není na místě).

Pokud nyní necháme stranou skutečnost, že byl Raffel o svých názorech patrně upřímně přesvědčen a opravdu mu šlo o blaho lidstva, můžeme přesto konstatovat, že se jedná o text s převládající persvazivní funkcí. Raffel ani nezastírá, že touží přesvědčit co nejvíce lidí, aby mohlo k vytoužené revoluci dojít. V textu často najdeme argumentaci a situace, v nichž je čtenář nucen vybrat si ze dvou možností, přičemž jedna je zavrženíhodná a druhou představuje socialismus.

Závěr Raffelovy stati je triumfální, optimistický a velkolepý. Je snad možné uzavřít text slavnostněji a dramatictější, než zvoláním v téměř náboženském duchu: „Hle,

toť Ideál!“? Jako jistou paralelu k tomuto zakončení textu si lze dobře představit Devátou symfonii d moll od Raffelova oblíbeného skladatele Beethovena, konkrétně čtvrtou větu se Schillerovou *Ódou na radost*, v níž se před posluchačem otevře vize nádherné budoucnosti, radosti a bratrství.

Jaké jsou tedy nejdůležitější myšlenky Raffelova pojednání *Ideál harmonického člověka*, které se promítají i do jeho povídek? V první řadě to je vize socialistického Ideálu a beztržní společnosti. Raffelovy hlavní postavy pochází z různých materiálních poměrů a autor mezi nimi nedělá rozdíly (i když někdy stojí spíše na straně těch chudších). Dále je to výrazná fascinace tělem, již tolik obdivuje na antice nebo renesanci. Jeden povídkový soubor dokonce tematicky nazval *Tělové povídky*. V jedné z nich odmítne dívka zohyzdit riskantní operací své tělo a je odměněna osudem tak, že se ztratí zhoubný nádor, kvůli němuž měla přijít o prso. V povídkách můžeme spatřovat i vliv lékařské profese a nadšení ze složitého celku lidského těla. S tím souvisí další oblast: Raffel měl jako lékař pozitivní vztah k vědě a byl otevřen jejím novým možnostem. Víra v budoucnost, ve vědu, v možnost najít řešení, to vše je pro jeho texty důležité. V románu *Obchodník sympatiemi* navíc věda dostává zásadní úkol: vytvoří „elixír sympatičnosti“ kaloin. Tomuto námětu jsme se podrobněji věnovali v kapitole zaměřené na sci-fi.

Raffelovými povídkami zřetelně zaznívá i tematika antiky, ať už přímo či nepřímo vyjádřená. Nalezneme ji u postav (Elektrická Galatea, Sapfo, siréna), v prostoru (Řecko) nebo v náboženské rovině (zjevení Venuše, řecká mytologie). Již jsme zmínili eugeniku, ta se projevuje například v povídkách *Euforión* a *Elektrický amfítryon*. Elektrický kouzelník je zde značně vybíravý při hledání vhodné potenciální matky svého syna a jeho postup je založený na racionalismu vědce, jenž hledá ideální genetický materiál (nemluvě o jeho pokusech křížit člověka a rybu v povídce *Hlas moře*). Filozofie, zejména Nietzsche, také ovlivňuje Raffelovo psaní. Elektrické Galatee vkládá do úst výrok o tom, že „člověk je něco, co musí být překonáno“. Vladimír Papoušek (2007) se domnívá, že v tomto případě jde o parodii Nadčlověka.

Ideál harmonického člověka patří mezi nejranější a zároveň nejradikálnější Raffelovy texty. Neznáme důvod, proč jej napsal pod pseudonymem, ani nevíme, zda se s jeho obsahem ztotožňoval i poté, co byl nastolen komunistický režim, po němž v textu tolik volal, pravděpodobně ne (vzpomeňme si na jeho nesouhlas s procesy padesátých let).

Tento text však bylo nutné rozebrat, neboť nám může pomoci pochopit důležité souvislosti Raffelových děl, na jejichž interpretaci se zaměříme v další kapitole této práce.

6 LITERÁRNÍ INTERPRETACE

V předchozích kapitolách této diplomové práce jsme se již na Raffelovo dílo soustředili. Zasadili jsme je do kontextu českého sci-fi, zmínili jsme vliv avantgard i Raffelovy životní filozofie popsané v *Ideálu harmonického člověka*. Nyní se podíváme na jeho jednotlivé povídkové sbírky jako na samostatné celky. Předmětem našeho zájmu bude především jejich motivická a tematická stránka, avšak předně je zmapujeme z hlediska děje, časoprostoru a postav, což jsou kategorie, jež uvádí Bílek (2003) ve svém *Hledání jazyka interpretace*. Pozornost budeme věnovat i Raffelovu jedinému románu a také si povšimneme dobové reflexe a kritiky jeho textů.

6.1 Elektrické povídky

Elektrické povídky jsou soubor, jež v lednu 1927 vydal Svoboda a Solař v knihtiskárně Československý kompas. Sám Raffel o této sbírce mluví takto: „*Elektrické povídky,‘ odpovídá autor, jsou výslednicí mé lásky k moderním věcem. Miluji elektřinu, vlak, automobil. Neobdivuji ale přitom domněle strojovou civilizaci. Mám o stroji lepší mínění. Ve svých povídkách jsem chtěl být naprosto přesný, věcný, syntetický.*““ (Štorch-Marien, 1992, s. 115) Již v předchozích kapitolách jsme zmiňovali, že právě v této knize je nejvíce patrný vliv futurismu, konstruktivismu i poetismu. Nyní zjišťujeme, že Raffel svůj obdiv k technice otevřeně přiznává.

Tento soubor obsahuje osm povídek, jimiž jsou *Automobilová láska, Elektrostatická noc, Jarní bacily čili Švadlena a doktor, Standardní idyla, Dr. Adam Adam, Pohádka o fabričce a kouzelníkovi, Zloděj z New-Yorku a Elektrická Galatea*. V posledních třech vystupuje Elektrický kouzelník, což jsme již uvedli ve druhé kapitole této práce v souvislosti se sci-fi.

V této chvíli stručně shrneme děj *Elektrických povídek*. V *Automobilové lásce* dva závodníci, Pneu a Rinsky, usilují o tutéž dívku, ona si však vybere toho druhého, neboť je mladší a pohlednější. Později se Rinsky zachovává bezcharakterně: přivede dívku do jiného stavu a opustí ji kvůli jiné ženě. Nešťastnice spáchá sebevraždu a Pneu s jejím svůdcem zápasí v rámci automobilového závodu. Oba mají nehodu, ale vyvážnou jen s drobnými zraněními. Pneu vystupuje i v *Elektrostatické noci*. Rozčiluje ho, jak je jeho přítel Bert sebejistý pokud jde o lásku a také mu závidí nádhernou Helenku. Proto jej vyzkouší a uspořádá fantastický večírek s nádhernými ženami, jež usilují o Bertovu přízeň. Působením alkoholu i magické noci se mu plán zdaří a mladý naivní Bert

krásnou Helenu podvede. Manipulátor Pneu na závěr ještě příteli velkodušně nabízí, že o celé záležitosti pomlučí.

V povídce *Jarní bacily čili Švadlena a doktor* jsou čtenáři představeny dva odlišní lidé: racionální střízlivý lékař Jindřich Petr, jenž provádí eugenicky zaměřené pokusy se zvířaty a nikterak nedbá blízcího se jara, a zamilovaná emocionální švadlenka Marta. Nešťastná náhoda způsobí, že při experimentech s bacily lékař vážně onemocní a sličná Marta jej zachrání. Jelikož o něj láskyplně pečuje, získává si Jindřichovu přízeň a nakonec se slaví svatba a všichni jsou šťastní (jen švábi trpí dál, jak Raffel v poslední větě ironicky poznamenává).

Standardní idyla hovoří o sázce plaveckého mistra s půvabnou Helenkou. Recipient textu se v průběhu povídky zpětně dozvídá další souvislosti nutné pro rekonstrukci příběhu, například že předmětem sázky je Helenčino panenství. Jelikož hrdina přezdívaný Discobolos vyhraje (vykoná požadovaný čin: zachrání tonoucího člověka), Helenka se od něj musí nechat deflorovat. Za tím účelem dívka vybírá hotel a před samotným aktem si racionálně vyžádá hmotné zajištění pro sebe i jejich případně počaté dítě. Poslední věta oznamuje, že Discobolos začal milovat (patrně to můžeme chápat v tom smyslu, že se do dívky během aktu zamiloval).

Pátou povídkou je *Dr. Adam Adam*. Tento obětavý a nehezký lékař ve svém lesním sanatoriu vrací pacientům radost ze života. Personál sanatoria představují samí harmoničtí lidé, neboť je lékař s eugenickou pečlivostí vědce vybírá i kříží. Novými pacienty se stanou Pneu a Bert s Helenkou, s nimiž jsme se v této sbírce už setkali. Doktor Adam zázračně zjistí, že Marie i Helenka mají stejné příznaky nemoci a vyléčila by je gravidita, Marie tedy stráví noc s Pneuem a Bert s Helenkou, která se právě rozvádí. V závěru je lékař neobyčejně zasmušilý, všem lásku rozdal a sám ji nemá. Učiní tedy životní rozhodnutí prodat sanatorium a za získané peníze procestovat celý svět.

Obsah posledních třech povídek již známe z kapitoly o sci-fi, proto jej nebudeme opakovat a zaměříme se na *Elektrické povídky* z hlediska časoprostoru.

Prostor, v němž se povídky odehrávají, lze rozdělit do dvou základních kategorií, jimiž je prostor uzavřený a otevřený. Raffel pracuje s jejich kontrastem a uzavřená místa (automobil, salón s barem, lékařův dům s laboratoří, hotelový pokoj, továrna či Oskarův byt) jsou často dějištěm negativních situací (nehoda, opilost, onemocnění, nedobrovolná ztráta panenství kvůli neuvážené sázce, tvrdá práce chudé fabričky, svedení a opuštění sekretářky nebo smrt „nadženy“ Galatey). V tomto druhu prostoru se poprvé objevuje Elektrický kouzelník, aby ulehčil lidem jejich trápení. Oproti tomu

otevřené prostranství je symbolem přirozenosti, spontaneity a harmonie, také se zde v drtivé většině odehrávají milostná vzplanutí a milostné akty (Rinsky a bezejmenná krásná dívka, Bert a Sapfo, zamilovanost slečny Marty, vztahy Pneua s Marií a Berta s Helenkou). Nejčastěji jsme v Československu (to lze vytušit podle jmen postav), ale ocitáme se i v Americe (Hollywood, New York). Děj povídek se většinou odehrává chronologicky v časové následnosti, ale narazíme i na texty, které až postupně prostřednictvím skoků do minulosti vysvětlí, proč se příběh takto odvíjí (*Automobilová láska, Standardní idyla*).

Postavy pocházejí z nejrůznějších společenských vrstev (závodník, švadlena, lékař, profesor). Raffel nemá předsudky vůči chudým lidem, nad nimiž se často smiluje Elektrický kouzelník (fabrička, opuštěná sekretářka, zloděj). Postava kouzelníka má specifickou úlohu a objevuje se ve všech Raffelových povídkových sbírkách. Po boku lidí zde tedy vystupují „jiné bytosti“, jak je nazývá Friedrich: „*Autor hledající antický ideál krásy vytváří tzv. jiné bytosti (chápejme jako bytosti nelidské, anorganické, bytosti napájené elektrickou energií, bytosti-stroje, bytosti-sochy, levitující bytosti), jež jsou konfrontovány v podivných a nečekaných situacích se svými lidskými protějšky.*“ (Friedrich, 1999, s. 282) Jako jinou bytost lze označit kromě kouzelníka též Galateu. Raffelovy postavy jsou spíše racionálně založené a důležité je, že nemají žádné morální předsudky (slečna Marta se rozhodne být milenkou lékaře, Helena uzavře sázku o své panenství a než o ně přijde, postupuje velice věcně a Oskar promyšleně a cílevědomě vzdělává svou oživlou sochu). Zároveň mohou kdykoli podlehnout kouzlu okamžiku, přestože tato jejich chvilková slabost s sebou přináší mnohé nepříjemnosti.

Nejčastějšími motivy povídek jsou erotická láska připodobněná k výboji elektrického proudu, neovladatelná, spalující a neoddělitelně související s nevěrou či nečekaným těhotenstvím, dále technika a elektřina, cizí kraje, umění, věda, hudba, barvy. Často vedle sebe stojí prostředí domu (bytu, továrny) a nádherné přírody, případně zahrady. V povídkách též rezonuje Nietzscheho filozofie. První slova Galatey zní: „*Člověk je cosi, co musí býti překonáno [...].*“ (Raffel, 1927, s. 85) Jako by Elektrický kouzelník byl prototyp bytosti, jež může nahradit příliš lidského a chybujiícího člověka. Prvním Nadčlověkem je Galatea, avšak této dokonalé ženě se stává osudnou právě dokonalost. Raffel ve svých povídkách ukazuje, že člověka strojem nahradit nelze, a Galatea je toho zářným příkladem.

Všechny povídky jsou vyprávěny v er-formě, vypravěč je objektivní a morálně nehodnotí (stejně jako postavy nemá ani on morální předsudky). Pouze první povídka je psána ich-formou optikou Pneua a pohled zvenčí na tuto postavu v následujících textech

čtenáři ukazuje, jak subjektivní toto vyprávění bylo (vždyť Pneu je mimo zhrzeného milence též manipulátorem). V příbězích rezonuje i socialismus, bohatí hrdinové jsou většinou bezcharakterní jako např. vykořisťovatel továrník či milionář, jenž svede svou sekretářku, a když dívka otěhotní, opustí ji, načež se nešťastnice pokusí o sebevraždu. I bohatý pan Oskar je nešťastný, protože jeho přítelkyně Dady je povrchní. Pokud jsou hrdinové *Elektrických povídek* bohatí a nejsou vysloveně zlí, pak jsou téměř vždy nešťastní, neboť jim peníze nepřináší uspokojení (bohatý lékař v sanatoriu závidí chudým lásku).

Do lidských osudů zasahuje Elektrický kouzelník, ale jeho zásahy nedopadají dobře: fabričce sice pomůže stát se manželkou slavného herce, avšak tento boháč jí jasně říká, že to bude jen na pět let. Svedenou sekretářku kouzelník zajistí a najde náhradního majetného otce pro její dítě, ale je jím zloděj. Oskarovi vytvoří ideální partnerku, jenže on jí je nevěrný, proto jej nakonec vztah s dokonalou Galateou stojí život.

Mimo filozofii v *Elektrických povídkách* najdeme i ozvuky Raffelova *Ideálu harmonického člověka*, především lásku k antice. Helenka je nazývána „Afrodité“, krásné ženy obsluhující Pneua „bakchantky“ podle průvodkyň boha Dionýsa, které byly dle Houtzagera „[...] nechvalně známé nespoutaností svých rituálů“. (Houtzager, 2003, s. 83–84) Objevíme zde aluze na slavná umělecká díla: svůdce a sportovec je nazván „Discobolos“ a oživlá socha „Galatea“. Patrně nebude náhodou ani skutečnost, že nejkrásnější dívky v povídkách se jmenují Helena, vzpomeňme na legendární krásku, jež rozpoutala trojskou válku. V povídkách také nalezneme eugenické teorie. Doktor Petr dělá eugenické pokusy se psy a šváby a v závěru *Jarních bacilů* je doslova řečeno, že jeho křížení se slečnou Martou přineslo skvělé výsledky, jako by tato dvojice byla jen dobrým genetickým materiálem. Sanatorium doktora Adama eugenicky šlechtí svůj personál a dosahuje „velkých pokroků“.

Pokud shrneme *Elektrické povídky*, objevuje se v nich nejčastěji erotická láska a autorova touha po harmonii a všestranně rozvinutém člověku. Děj je spíše potlačován a příběhy mají lyrický charakter. Častým prostředkem je ironie a oblíbeným motivem hudba, již nalezneme ve všech povídkách. Jak výraz „elektrické“ napovídá, důležitou roli v nich hraje elektřina, a to nejen jako možnost nového napájení technických vynálezů, ale i ve smyslu erotického nekontrolovatelného náboje, který se podobá elektrickému proudu nebo blesku. Více než čtyřicet let před Raffelem prohlásil už Walt Whitman: „*Opěvuji elektrické tělo [...]*.“ (Whitman, 1969, s. 91) Ačkoli nevíme, zda se Raffel inspiroval tímto básníkem, či nikoliv, tělo lidí v jeho povídkách je stejně elektrické a erotikou sršící, čemuž se Raffel podobně jako Whitman nebránil.

Přestože *Elektrické povídky* působí nevšedně a v českém prostředí nemají obdoby, nebyly kritikou přijímány jen nadšeně. Bedřich Fučík o nich prohlásil: „*Odrůda civilizační poezie, jedna z těch horších, skomírající, ale nechtějící tento fakt uzнат. Mění křečovité kulisy, zapomínajíc na život a krásu. [...] Lidé zde jsou pouhé malomocné figurky, s novým rámem, který vás má podvést. [...] těžko věřit, že je někdo přečte do konce všechny a poctivě.*“ (Fučík, 1998, s. 221–222)

Naproti tomu Milota míní: „*Noblesnost, strojovou přesnost a virtuozitu ocenila už dobová kritika (výjimkou byl jediný Šalda, jehož recenze na Raffela je vzácnou ukázkou nechápavosti, postihující občas i velké kritické duchy), a přístup k Raffelovu dílu usnadňuje i jeho všudypřítomný humor [...].*“ (Raffel, 1997, s. 205) Roku 1997 vychází výbor z Raffelova díla nazvaný *Elektrický les* a Milota s Hodrovou do něj zahrnují šest *Elektrických povídek: Automobilovou lásku, Elektrostatickou noc, Jarní bacily, Dr. Adama Adama, Pohádku o fabričce a kouzelníkovi a Elektrickou Galateu.*

Závěrem můžeme *Elektrické povídky* označit za originální a svěží lyrické texty, které patří mezi Raffelovy nejlepší literární počiny. Jsou ovlivněny avantgardou a najdeme v nich i prvky sci-fi a filozofický podtext. Zároveň neobvyklým způsobem přistupují k celkem obvyklým a všedním tématům, jsou prochnuty reflexí umění, láskou k hudbě a erotikou. V souladu textem *Ideál harmonického člověka* se Raffel brání potlačování těla nejen ve skutečném životě, ale i v literatuře. Otevřeně hovoří o erotice, sexualitě a problémech, které s sebou tato oblast může přinášet (nevěra, nečekané těhotenství, nuda v dlouhodobém vztahu), což v této době není v české literatuře zcela obvyklé. Raffel navíc důrazně odmítá roli vypravěče-moralisty a pouze ukazuje věci takové, jaké jsou. Snad i tato skutečnost přispěla k tomu, že v českém prostředí vyvolaly jeho texty natolik protichůdné reakce.

Nyní přejdeme ke druhé povídkové sbírce, kterou Raffel vydal.

6.2 Tělové povídky

Tělové povídky vyšly v lednu 1928 v nakladatelství Aventinum jako 170. svazek edice Aventinum a graficky je upravil F. Muzika. Vladimír Raffel o nich říká: „*Vznikly ze zamilování do těla. Occident i Amerika jsou tělovější než střední Evropa. Vedle Francie, kde latinská a pařížská tělovost není totožná s tělesnou kulturou, dali mi Američané a Angličané poznat nový odstín tělového chápání života. Od té doby, co jsme se alespoň filosoficky zbavili dualismu duše a těla, jest jen tělo alfa a omega. Chtěl*

jsem, aby skutečnou hlavní osobou TĚLOVÝCH POVÍDEK bylo opravdu jen tělo.“
(Štorch-Marien, 1992, s. 115–116)

Tuto sbírku tvoří deset povídek: *Nejtělesnější tělo, 18 a 24, Psychotherapeutický přítel, Krásný pneumothorax, Chirurgická láska, Polární láska, Okouzlení vhod, Elektrický kouzelník mezi černochoy, Elektrický amfítryon a Nadrealistická láska*. Nyní stručně nastíníme děj povídek. *Nejtělesnější tělo* podává relativně vypjatý příběh milostného trojúhelníku mezi filozofem, jeho dívkou a dívčíným milencem. Když filozof odhalí nevěru své přítelkyně, její milenec vyskočí z úkrytu ve skříni a s pistolí v ruce vyhrožuje dívce, že ji zastřelí, přičemž ji vulgárně nazývá „děvkou“. Filozof se před dívkou postaví a je postřelen místo ní, následně v tomto žalostném stavu dívce prozradí, že její milenec měl ještě jinou milenku. Chirurg zraněného operuje a podaří se mu zachránit jeho život. Uzdravený filozof se žení se zmíněnou dívkou a má s ní dítě. V této povídce vyniká tělesnost, hlavní hrdina oslavuje postavu své vyvolené: „*Jaké inteligentní nohy!*“ zvolalo filosofovo pohlaví v náhlém okouzlení.“ (Raffel, 1928, s. 5)

Povídka *18 a 24* je pojmenovaná podle věku hlavních hrdinů Margit a Petra. Slečna Margit je velmi bohatá a všestranně vzdělaná, také však zasnoubená s poněkud starším a nezajímavým mužem: doktorem práv Bonaventurou. Jak se v textu ukazuje, tento člověk je nudný a jeho nejvýraznější vlastnost je všudypřítomná korektnost. Raffel jeho povahu ironicky komentuje takto: „*Co se týče jeho osobních vlastností, nosil s oblibou žaket a někdy také monokl.*“ (Raffel, 1928, s. 10) V běžném životě se přijatelnějším ukáže vzdělaný kovář Petr, jehož si nakonec Margit vezme místo Bonaventury, ačkoli je chudý. Klíčový moment, který ovlivnil její volbu, byla návštěva lesa, kde spatřila Petra při koupeli a fascinovaly ji jeho svaly. Opět je zde přítomna tělesnost.

Psychotherapeutický přítel pojednává o hrůzných následcích výchovy, jež potlačovala tělo. Bezcharakterní úředník Karel se nevybíravě snaží zmocnit krásné prodavačky Marie, která po tomto útoku začne pociťovat odpor ke svému tělu i k mužům. Její důvěru si získá mladý a chytrý student, jenž jí vysvětlí, že za všechno může dívčina výchova, a doporučí jí, aby se učila milovat své tělo. Provádí na ní psychoterapii a vychází z poznatků psychoanalýzy. Dále přesvědčí Marii, že poslední krok k uzdravení spočívá v jejich milostném aktu, a dívka souhlasí, přestože ji student předem upozorní, že jí v žádném případě neslibuje lásku. Raffel v této povídce vyjadřuje nejen svůj odpor k výchově potlačující tělo, ale i obavy ze zneužití psychoanalýzy, již studoval. Při popisu závěrečné fáze „vyléčení“ je značně ironický: „*Jisto jest, že by byla v širém světě nenašla člověka, jenž by ji miloval tak zodpovědně*

a tak upřímně [...].“ (Raffel, 1928, s. 21) Tato povídka patří k nejzajímavějším textům *Tělových povídek*, proto se k ní vrátíme později.

Konfrontaci evropského a čínského pohledu na tělo i morálku nabízí *Krásný pneumothorax*. Číňanka Sin-Yen-Ki studuje v Paříži a kritizuje evropské dívky za jejich ostych k tělu: „*Dělají, jakoby byly složily slib věčného panenství. Ve skutečnosti touží po muži neméně než dívky v Číně, jejichž zdrženlivost je prosta pokrytectví.*“ (Raffel, 1928, s. 22) Sin-Yen-Ki studuje filozofii a miluje život. Najde si milence, jenž onemocní rakovinou a spáchá sebevraždu, protože raději se zbaví života, než aby jen přežíval. Osvícená a moudrá Číňanka jej chápe. Překoná žal a najde si jiného přítele, svého krajana. Naneštěstí tato emancipovaná mladá studentka onemocní tuberkulózou a lékař jí navrhuje operaci, která zahrnuje vyjmutí žeber a ňadra. Číňanka zděšeně odmítá zohyzdit své tělo a právě proto, že upřednostnila krásu před životem, se nad ní osud smiluje a ona se zázračně uzdraví. Opět je zde tematizováno tělo a zároveň na příběhu Sin-Yen-Ki můžeme pochopit čínský pohled na morálku i sexualitu.

Chirurgická láska obsahuje velmi naturalistický popis operačního sálu i operace samotné. Asistující lékař se zamilovává do operované pacientky. Mimoto nás autor a lékař upozorňuje na rozdíl mezi operací muže a ženy. V tomto textu se setkáváme s odlišným pohledem na tělo: dokonale fungující celek, do něhož je v případě nutnosti třeba chirurgicky zasáhnout.

Polární láska je založena na kontrastech dvou paralelních příběhů: muže cestujícího s expedicí na severní pól a jeho bohaté snoubenky, která zůstává v teplém a pohodlném prostředí domova. Zatímco její vyvolený má omrzliny na nohou a umírá v důsledku podchlazení, ona leží ve veliké vaně plné horké vody a voňavé levandule a následně se nechává svést nejprve listonošem, později šoférem (to už ví, že její milý zahynul, a rozhoduje se, že se chce za tohoto pohledného řidiče i vdát, neboť si je jista, že s ním počne krásné dítě, a to pokládá za důležitější než majetek). Smrt na severním pólu můžeme chápat jako druh trestu za to, že hrdina opustil nádherné tělo své snoubenky.

Povídka *Okouzlení vhod* začíná graficky zajímavě, a to sloupečkem nazvaným „analýza mléka ženského“, který obsahuje údaje o množství výskytu látek jako proteiny, kyselina fosforečná, soli, tuk a podobně. Francouzský student se ve volném čase věnuje mimo provádění podobných analýz i koupání v moři a nalezne nádhernou smutnou dívku, jež mu prozradí, že je nemocná a lékaři jí zakázali naplno žít (nesmí mít například dítě). Student s ní má následně sexuální poměr. Na konci povídky se dovídáme, že tím ženu zachránil, neboť otěhotněla, vdala se a daří se jí mimořádně dobře (dokonce její manžel touží poznat otce dítěte).

Děj textů *Elektrický kouzelník mezi černochoy* a *Elektrický amfitryon* jsme již rozebírali v kapitole o sci-fi, proto jej nyní přeskočíme a zaměříme se na poslední povídku *Nadrealistická láska*. Setkáváme se s krásnou herečkou Flo Colombo, jež přijede do Paříže. Muž jménem Lesczynski se s ní touží setkat, což se mu podaří. Herečka se stane jeho milenkou, tráví spolu čas, on však často žárlí. Nakonec stráví intimní chvíle s nádhernou temperamentní Španělkou, díky nimž si uvědomí, jak málo energická a okouzující Flo je. Románek s herečkou ukončí, avšak ta ho při rozchodu upozorní, že jeho španělská milenka je zasnoubena s jiným mužem. Lesczynski však Španělkou ještě jednou navštíví a nakonec odejde do armády.

Nyní se zaměříme na prostor povídek. Stejně jako v předchozí Raffelově sbírce zde platí, že uzavřený prostor uvnitř je často zdrojem traumat (operace v nemocnici, postřelení v pokoji) a otevřené prostranství působí pozitivně (moře, les, míhající se okolí při jízdě autem), avšak tento kontrast již není tak patrný jako v *Elektrických povídkách*. Často se ocitáme ve Francii, Anglii či v jiné přímořské zemi. Hrdinové rádi tráví dny koupáním v moři nebo procházkami přírodou. Čas se odvíjí výhradně chronologicky, v *Polární lásce* se prolínají dva paralelní příběhy.

Postavy pocházejí z různých společenských tříd (filozof, bohatá slečna, kovář, doktor práv, prodavačka, student, lékař-chirurg, herečka), ale platí, že bohatí nemají předsudky vůči chudým. Bohatá slečna Margit se vdá za vzdělaného, byť chudého kováře a bezejmenná dívka v *Polární lásce* plánuje rodinu a sňatek s řidičem. Hlavní roli v jejich výběru hraje přitažlivost partnera, jež je pro ně ukazatelem tělesného i duševního zdraví (vzpomeňme si na Raffelovy teorie o eugenicě a Ideálu, v nichž zdůrazňoval právě skutečnost, že by měl být jedinec všestranně rozvinutý). Všechny povídky jsou vyprávěny v er-formě a jejich rozsah je výrazně menší, než tomu bylo u *Elektrických povídek*, čtenář proto může mít pocit, že je mnoho děje zhuštěno na malém prostoru. Vypravěč zůstává i nadále nezúčastněný a morálně nehodnotí. Stejně tak ani postavy nemají předsudky v oblasti morální či sexuální a jsou otevřeny erotice i milostným aktům, které považují za druh přirozené komunikace lidských těl.

Hlavním motivem povídek je tělesnost (jak z názvu souboru vyplývá) spolu se vším, co k ní patří: se sexualitou, nemocemi, krásou, traumaty či neplánovaným těhotenstvím. Pokud hrdinové mají pozitivní vztah ke svému tělu, čeká je lepší osud (nemoci mizí, traumata lze vyřešit a nenarozené dítě je materiálně zabezpečeno). Mnoho jejich chorob a problémů pramení v nepřijetí těla a zmizí ve chvíli, kdy hrdina či hrdinka svou tělesnost a její důsledky přijme. Raffel si pravděpodobně díky svému studiu psychoanalýzy uvědomoval, jak mocná je psychosomatika. Další motivy jsou podobné

jako v *Elektrických povídkách*: erotická láska, nevěra, automobil, prostředí nemocnice a moře, film a magický prostor lesa (pojí se s tělesností, svobodou a lidskou přirozeností, vzpomeňme si, jak zde na slečnu Margit zapůsobila Petrova koupel).

Pokud lze v *Tělových povídkách* hovořit o filozofii, pak především v souvislosti s „tělesným“ antickým ideálem harmonicky rozvinutého člověka. Hlavní hrdinové prožívají nečekaně pozitivní zvraty, když přijmou svá těla. Nejsou mezi nimi žádné třídní rozdíly, platí, že kovář je vzdělanější než doktor práv a bohatá slečna si stejně tak může za manžela vybrat řidiče, přestože takový partner nemá peníze. Raffelovy hrdinky lze rozdělit do dvou skupin: na krásné, ale nudné a nezajímavé dívky (herečka Flo Colombo) a na neméně hezké emancipované inteligentní ženy, které jsou autorovi pravděpodobně sympatičtější, neboť se jim v životě lépe daří (Margit).

Ve dvou povídkách zaznamenáme postavu Elektrického kouzelníka, který stojí na straně pohledné černošky, a protože se mu líbí její pozitivní vztah k tělesnosti, zachrání ji i její nenarozené dítě a najde jí bohatého a dobrého ženicha. Naopak Dianne působí mnohem méně tělesně a pasivně, proto nakonec jí i její dceru stihne smrt. Také zde kouzelník poprvé vytváří „nadčlověka“, vlastního potomka. Za matku zvolí právě Řekyni Dianne, ale namísto očekávaného syna mu dívka porodí dceru, neboť zaslepen vizí vlastního syna opomenul vyřešit otázku pohlaví dítěte. A tak první pokus o „jinou bytost“, kombinaci Elektrického kouzelníka a člověka, končí špatně a kouzelník svou dceru zabije bleskem.

Zajímavou povídkou je *Krásný pneumothorax*, neboť v ní dochází k porovnání evropského a čínského pohledu na tělesnost. Čínská studentka působí na slovanské poměry „nemorálně“, je promiskuitní a nestydí se za to, protože je upřímná a vychází z potřeb svého těla. Naproti tomu evropské dívky touží být také takové, ale příliš se obávají o svou pověst, proto předstírají „panenství“ a „stydlivost“. Toto na nich Číňanku dráždí a je pravděpodobné, že stejného názoru byl i Raffel.

Patrně nejpropracovanějším textem je *Psychotherapický přítel*. Autor zde nejen poukázal na negativní důsledky nepřijetí vlastního těla, ale i na nebezpečí psychoanalýzy, pokud ji neprovádí zkušený lékař. K „vyléčení“ dívky přistupuje značně ironicky. Tuto povídku adaptoval i Český rozhlas v rámci cyklu *Klasická povídka* a podle jejich webových stránek Raffel „[...] s ironickou nadsázkou komentuje víru v samospasitelnost psychoanalýzy jako metody pro léčení duševních selhání moderního člověka“¹³. Pokud na závěr tuto sbírku shrneme, texty v ní jsou spíše kratší a již v nich

¹³ Pozn.: článek byl zveřejněn na stránkách www.vltava.rozhlas.cz dne 24. dubna 2011 pod názvem *Vladimír Raffel: Psychotherapický přítel*.

není patrný téměř žádný vliv avantgardy. Jak autor uvedl, vznikly v důsledku jeho okouzlení tělem. Oslava tělesnosti a všeho, co s ní souvisí, je hlavním tématem povídek. Je zajímavé, že ani jediný text *Tělových povídek* Milota a Hodrová nezařadili do výboru *Elektrický les*.

V lednu 1928 vyšly kromě *Tělových povídek* i *Pathetické povídky*, na něž se zaměříme v další podkapitole.

6.3 Pathetické povídky

Jak jsme již avizovali, *Pathetické povídky* vyšly taktéž v lednu 1928, avšak jako 173. svazek edice Aventinum, to znamená později. Graficky je upravil Josef Čapek. Raffel o nich řekl: „[...] [N]edovedu přesně říct, oč mi běželo. Snad patos moderního života, který dokonce není ničím deklamačním. Vůbec nespočívá ve slovech nebo jiných gestech. Spočívá ve vztahu věcí a nahromadění možností. Bylo by pěkné napsat *POVÍDKY BAKTERIOLOGICKÉ. Mikrobi nekřičí, nemávají rukama.*“ (Štorch-Marien, 1992, s. 115)

Pathetické povídky tvoří osm textů: *Hladká plocha pana Nagyho*, *Anežka pastýřka*, *Nehoda*, *Událost doktora Rolanda*, *Předposlední*, *Zelený les čili Bůh ze stroje*, *Sterilizovaný kanovník* a *Příběh Eliany Kostkové*. Pojdme si stručně shrnout jejich obsah. *Hladká plocha pana Nagyho* pojednává o milionáři, jenž cestuje po Slovensku. Navazuje vztah s krásnou Slovenkou Marynou a rozhoduje se, že si v magickém místě postaví moderní vilu, což také uskuteční. Po nějaké době za Nagyem přijede „krásná paní“ a oba spolu tráví mnoho času. Čtenář může na základě jejich důvěrností (například držení za ruce) usoudit, že jde o milenecký pár. Nešťastná Maryna se pokusí o sebevraždu. Když to pan Nagy zjistí, s „krásnou paní“ se rozejde a rozhodne se vzít si Marynu.

Anežka pastýřka je příběh chudé, ale umělecky nadané pastýřky, která žije v malebném a harmonickém prostředí vesnice. O její přízeň usilují dva lidé: bezejmenný mladý muž a taktéž nepojmenovaná slečna z města. Bohatá slečna jí slibuje přepych a tvrdí, že má Anežka obrovský talent, jenž se může plně rozvinout teprve studiem sochařství, mladý muž pastýřku naopak přemlouvá, ať se vydá do města s ním a slečnu odmítne. Anežka neví, jak se rozhodnout. Jde se se slečnou koupat do lesa. Muž dívky sleduje a uvažuje v duchu psychoanalýzy o tom, proč slečna o pastýřku tak usiluje a zda ji snad nemiluje „láskou“ (patrně jde o narážku na homosexuální orientaci). Z příběhu vyplyne, že pastýřka k mladému muži chovala milostné city, jež

on, ač zasnoubený, podporoval. Anežka nakonec odjede do města sama a muž se ožení se svou snoubenkou.

Povídka *Nehoda* pojednává o důsledcích protézy dolní končetiny na lidskou psychiku. Řek Milides utrpěl nehodu, těžko se vyrovnává s tím, že nyní kulhá a velice se lituje. Oporou mu je jeho německý přítel (Raffel ironicky poznamenává „nadpřítel“), který mu dává mnoho rad, jak se s danou situací vyrovnat, neboť od tohoto Řeka potřebuje půjčit peníze: „*Pracujte. [...] Opakuji, že je nemoudré, aby zahojená rána na noze působila v mozku jako rána trvale otevřená.*“ (Raffel, 1928, s. 33) V tomto textu je výrazná psychologizace a otevřené narážky na Freuda a Adlera: „*Celá tato Řekova otázka byla patrně otázkou jednoho z těch trapných svahů a nenormálních psychických formací, popsanych v knihách S. Freuda a lépe A. Adlera.*“ (Raffel, 1928, s. 29) V závěru povídky Raffel s ironií sobě vlastní poznamenává: „*[...] [N]adpřátelství trvalo krátce. Tím lépe. Skutečnost je vždycky svatá a kompromisní – tudíž spíše neněmecká.*“ (Raffel, 1928, s. 36)

Událost doktora Rolanda počíná velice naturalisticky líčenou pitvou, již tento lékař vykonává. Při pohledu z okna pochmurného sálu Roland zjišťuje, že přišlo jaro. Následně dostane vzkaz od přítele, aby si přišel prohlédnout jeho věrné anatomické modely vytvořené z hmoty, jež vypadá přesně jako lidské tělo. Tyto modely jsou vyhotoveny podle skutečných lidí a lékař se doslova zamiluje do modelu jedné ženy. Od autora figuríny dostane ženinu adresu i varování: je to osoba bez jakýchkoli hodnot (zmiňovali jsme ji v souvislosti s dadaismem). Roland navštíví vilu, v níž paní bydlí, a zjistí, že tato žena skutečně pozbyla všech hodnot a nakonec spáchala sebevraždu. Své tělo nařídila nalíčit a vystavit jako nejvzácnější sochu. V její vile je mnoho mužů, kteří touží tuto sochu z mrtvého těla spatřit. Jeden z nich Rolandovi prozradí: „*Byla mořem, ale nevydržela to dlouho. Zabíla se na konec. Bylo to příliš nesnadné.*“ (Raffel, 1928, s. 50)

Dějem povídek *Předposlední*, *Zelený les čili Bůh ze stroje* a *Sterilizovaný kanovník* jsme se již zabývali v rámci kapitoly o sci-fi. Nyní zbývá jen poznamenat, že ve druhém zmíněném textu jde o narážku na antické divadlo, v němž vstupoval do děje „deus ex machina“ neboli „bůh ze stroje“, jehož úkolem bylo rozřešit komplikovanou situaci. V této povídce roli „boha“ hraje Elektrický kouzelník, ale jeho samotný zásah je značně nepřiměřený situaci: potrestá dva přátele za to, že měli v úmyslu pouze menší „vtípek“. Připodobnění této situace k neřešitelnému problému antického dramatu tudíž získává značně ironický podtext. Povídka *Sterilizovaný kanovník* je věnována slečně Liočce Vavřincové, což nám napovídá, proč v ní vystupuje postava nazvaná „Liočka“.

V závěru textu je Raffel opět ironický, jelikož povídka pojednává o oživení mrtvého kanovníka a autor ji uzavírá: „*Kdo o tom pochybuje, může se kojiti přesvědčením, že je to jen pohádka.*“ (Raffel, 1928, s. 86)

Emancipovaná a inteligentní žena je hrdinkou pozoruhodného *Příběhu Eliany Kostkovy*¹⁴. Mladá Eliana cestuje po světě a ocitá se ve Francii. Záhy dostává dopis od právníka, jenž jí radí, aby se provdala kvůli záchraně otcovského jmění. Eliana odmítá: „*Za koho se má vdát, pro boha? Za muže. Proč se vdávat za muže jen proto, že se za nic jiného provdat nemůže?*“ (Raffel, 1928, s. 92) Jako správná emancipovaná žena je skeptická vůči tomu, že by manželství či mateřství bylo jedinou cestou ke spokojenému životu. „*Mám se vdávat, abych nebyla sterilní? Děti? Proč vlastně je přivádět na svět? Není to lhostejno?*“ (Raffel, 1928, s. 96)

Eliana přemýšlí, co bude dál, a vydává se na plavbu lodí, na níž se chce rozhodnout, jak naloží se svou budoucností. Obdivuje umění, Marseille i moře. Užívá si spánek a sny (ty se navíc snaží pomocí psychoanalýzy rozluštit). Není svázána konvencemi nebo předsudky: „*Ale Eliana byla již tak moudrá, že dovedla kladně přijmout pěkný pocit, aniž by zkoumala mravní či právní zásluhu jeho příčin.*“ (Raffel, 1928, s. 96) Na své cestě se setkává se zajímavým mužem, kterého učiní svým přítelem (v duchu ho pojmenovává „tuleně“) a svěří mu své finanční záležitosti. Po prostudování důležitých listin jí muž oznámí, že přišla o veškeré finanční prostředky kromě automobilu a její příjmy se zastavují. O každou sumu musí nyní písemně žádat jistého pana Duboise.

Eliana muži poděkuje a jedná velmi racionálně. Otevře kabelku a spočítá veškeré finance, jež má k dispozici. Rozhodne se utratit peníze ve Francii. Navzdory těžké situaci neztrácí životní optimismus: „*Budu v Cette nebo třeba v Avignoně umývat nádobí, pak se stanu číšnicí v restaurantu [...].*“ (Raffel, 1928, s. 100) Také je patrné, že je sebevědomá a má ráda své tělo. „*Konstatovala proti nadání, že je po mrtvém spánku tak hezká, jakoby byla co nejvýrazněji nalíčena. Zářící oči, fotogenické líce a ústa. Hnědé, lesklé vlasy.*“ (Raffel, 1928, s. 100)

Je to právě Eliana, která převezme iniciativu a svede „tuleního“ muže (v souvislosti s milostným aktem se zde opět objevuje motiv elektřiny). Zjišťuje, že je tento muž číšníkem. Zeptá se ho, kolik má financí, a pak mu velmi racionálně nabídne sňatek, přičemž určí jeho podmínky: „*Vzal byste si mne? Za účelem založení malé restaurace v Cette?*“ (Raffel, 1928, s. 102) Muž souhlasí. V manželství se Eliana ukazuje velmi tvrdohlavá a emancipovaná, namísto lásky ji pojí s „tuleněm“ zvyk. Po nějaké době

¹⁴ Pozn.: Raffel však v obsahu *Pathetických povídek* tento text označuje jako „*Příběh Eliany Kostkové*“.

se však ukazuje, že její manžel chce především nahromadit finance a dobře žít, zatímco Eliana touží po štěstí a „nelhostejném životě“. Ve snaze prožít dobrodružství svého muže začne podvádět. „Tulení muž“ ji po nějaké době „slavnostně požádá o dítě“, ona se uchýlí ke lži a za pomoci falešné lékařské zprávy manžela přesvědčí, že je neplodná, a tím i přiměje k rozvodu, jemuž předchází komická situace. „Tuleň“ nachytá Elianu in flagranti s milencem a na tuto dvojici pošle policii. Eliana za zavřenými dveřmi pokoje upozorňuje manžela, že dovnitř pustí jen komisaře. Posléze muži přes tytéž dveře vzkáže, že přijde za půl hodiny. Jelikož manželovi dojde, že nevěru zinscenovala, aby ho donutila k rozvodu, odmítne ji opustit, ale když od něj v závěru povídky žena sama odejde, přestane jí dělat potíže a s rozvodem souhlasí. Po čtyřech měsících mu Eliana oznámí, že je těhotná s jiným mužem a že její neplodnost byla lež. „Tuleň“ zuří, avšak nakonec bývalé manželce k dítěti gratuluje a pojmenuje po ní hotel.

Eliana tak zůstává prototypem silné, emancipované, nekonvenční a nezlomné moderní ženy, hrdinkou, jež nepochybně získala autorovy sympatie (jde o nejdelší text celé sbírky). Z první kapitoly této práce víme, že „Eliana“ pojmenoval Raffel i svou dceru, můžeme však jen odhadovat, jaké důvody jej k tomuto rozhodnutí vedly.

Pokud stručně shrneme prostor *Pathetických povídek*, zjistíme, že většinou je otevřený (moře, příroda, hory), příběhy jsou zasazeny mimo Československo, nejčastěji do přímoří (Francie), a odehrávají se chronologicky. I nadále platí, že postavy pochází z různých sociálních vrstev, jsou chudé i bohaté (milionář, pastýřka, lékař, profesor), ale dostatek peněz jim v žádném případě nezaručuje štěstí. Zdá se, že Raffel sympatizuje s hrdiny, kteří si umí poradit v nesnázích. Do sbírky vstupuje i Elektrický kouzelník, jeho zásahy tentokrát dopadají vcelku dobře.

Nejčastějšími motivy jsou láska, nevěra, kouzlo přírody, les jako magické místo (často vybízející ke koupeli), barvy (především svěží zelená či modrá), moře, umění, hudba, elektřina a samozřejmě erotika. V povídkách nalezneme filozofii (Nietzsche), antickou tematiku (narážka na mytologické manžele Filemona a Baucis), odkazy k Tristanovi a Iseutě (Raffel volí francouzský zápis jména Izolda). Texty jsou psány v er-formě, vypravěč je nezúčastněný. Recipient textu často narazí na psychologii (především psychoanalýzu), u několika postav spatřujeme zdařilou psychologizaci (Eliana, Milides). Některé hrdinky textů jsou naivní, křehké a bezradné (Maryna, jež se pokusí o sebevraždu po odhalení milencovy nevěry, plachá pastýřka Anežka, která váhá s rozhodnutím, zda odjede do města či nikoliv, zmatená a neklidná Liočka při setkání s obživlým kanovníkem), ostatní emancipované, sebejisté a nebojácné („dadaistická“ žena, sedmnáctiletá bezejmenná dívka ze *Zeleného lesa* či Eliana).

Milota a Hodrová vybrali do *Elektrického lesa* povídky *Událost doktora Rolanda*, *Předposlední* a *Sterilizovaný kanovník*.

V roce 1928 ještě zůstaneme, neboť v něm Raffel vydal kromě *Tělových* a *Pathetických povídek* též *Taneční povídky*. Ty budou předmětem interpretace v další podkapitole.

6.4 Taneční povídky

Taneční povídky vyšly v říjnu 1928 v nakladatelství Aventinum v grafické úpravě F. Muziky. Ještě než je Raffel dokončil, prozradil o nich svému nakladateli: „*Ano, mají být lehké a hlavní osobou v nich má být tanec. Velmi bych si přál, aby do nich nakreslil několik kreseb Josef Šíma.*“ (Štorch-Marien, 1992, s. 116) Autorovo přání se vyplnilo a sbírka spatřila světlo světa spolu se Šimovými ilustracemi.

Sbírku tvoří osm textů: *Krása*, *Závody*, *Madelaine na Papežském paláci*, *Smutná povídka*, *Hlas moře*, *Událost na Pic-Saint-Loupu*, *Žel, ó, žel* a *Virtuos na pilu*. Úvodní povídka *Krása* tematizuje tanec a začíná stručnou větou napsanou kurzívou: „*Bylo nebylo.*“ (Raffel, 1928, s. 7) Můžeme ji chápat jako odkaz k pohádce. Hlavním hrdinou příběhu je starší muž, jenž získá finance a rozhodne se otevřít soukromou taneční školu. Spolupracuje s dalšími umělci a zdá se, že se jejich dílo daří. Jak Raffel řekl, tanec je v této sbírce skutečnou „hlavní osobou“, a tak vyučující svým svěřencům zdůrazňuje: „*Musíte chtít vyjádřit tancem všechno, co člověka žene a čím člověk žije. Musíte umět zatančit noc, den, rozloučení, nenávisť, les, rychlost, smutek, vášně, zoufalství i nejčistší radost. Pochopit tancem matematiku, architekturu, rým i myšlenku.*“ (Raffel, 1928, s. 14–15)

Dívky navštěvující školu tohoto staršího muže přesvědčují, že ho milují, avšak on jim jejich city nevěří, proto se žáčky rozhodnou názorně mu svou lásku zatančit a při té příležitosti jsou naprosto nahé. „*Proto snad, že nebylo možno poznati větší krásu, starý muž mohl zemřít.*“ (Raffel, 1928, s. 16) Povídka končí jeho spokojenou smrtí.

Následují *Závody* uvozené pokynem „film“. Raffel s textem této povídky pracuje jako scenárista, obrazy celku střídá zaměřením na detail. V jedoucím automobilu sedí Ludvík a dvě dívky: Tereza a Marie. Trojici pronásleduje Ludvíkův přítel i nepřítel Bedřich, oběma mužům se totiž líbí Tereza i Marie a oba si mezi dívkami chtějí vybrat jako první. Zastaví proto na opuštěném místě v lese a vymyslí jakési „závody“. Dají dívkám za úkol co nejlépe zatančit před komisí, již představují Ludvík i Bedřich současně. Ti také společně určí vítězku závodů (což jim pomůže v rozhodování, avšak

není jasné, který z nich tuto dívku získá): „*Rodiče dnes synům doporučují, aby se šli se svou vyvolenou nejdříve koupat, aby ji viděli. Myslím, že je ještě lepší, když na tomhle čtverci zatančíte. Okolí se hodí k rusalčiným výkonům.*“ (Raffel, 1928, s. 23) Nakonec vyhraje Tereza (utvoří pár s Bedřichem), avšak Ludvík se rozhodne pro Marii. Raffel podotýká, že příběh končí filmově, to znamená svatbou.

Povídka *Madelaine na Papežském paláci* pojednává o servírce Madelaine, jež si ve Francii přivydělává jako prostitutka (pochází z Vídně, ale v Paříži ji opustil přítel a ona se o sebe musela postarat sama), neboť v práci sice něco vydělá, ale potřebuje se cítit výjimečná a dopřávat si luxusní požitky (například drahé vůně). Jednoho dne se v restauraci objeví muž jménem M. Serres a do Madelaine se zamiluje. Nabídne jí nový začátek a život bez práce, ale Madelaine o něj nemá zájem a namísto toho dělá spolenočníci studentovi, se kterým se vydá na prohlídku města (odmítne klientův návrh jít hned do hotelu).

Po nekonečných schodech vystoupá na střechu Papežského paláce a zůstane stát v němém úžasu nad velkolepým výhledem. V náhlém okouzlení rekapituluje svůj život a nevnímá protesty studenta, jenž se již těší na svou odměnu. Madelaine přemýšlí, zda jí její život může někdy přinést štěstí, a zjišťuje, že ne, protože necítí otevřenou budoucnost. V tuto chvíli se na střeše paláce objevuje i M. Serres, znovu žádá Madelaine o ruku a slibuje, že zapomene na její minulost. Dívka tentokrát nabídku zvaží a počíná si velmi racionálně. Zatouží po obyčejném životě, důstojnosti, vlastním bytě, manželovi a dětech, a proto se sňatkem v závěru povídky souhlasí. V tomto textu se neobjevuje žádný motiv tance, ale namísto toho zde hraje důležitou roli umění (setkání s fantastickou stavbou Madelaine přiměje udělat životní rozhodnutí).

Mladý houslista je hrdinou *Smutné povídky*. Poté, co dokončí studia, odjede na venkov jako učitel hudby. Raffel se zde posměšně vyjadřuje vůči vesnické kultuře: „*Potom ‚Kulturní Odbor‘ složený z městských učitelů, lékařů a obecního tajemníka pořádá slavnost. Ve skutečnosti Kulturní Odbor každých prázdnin pořádá zahradní slavnost, aby veřejně vykázal svou existenci.*“ (Raffel, 1928, s. 47) Učitel na škole není příliš šťastný, ale odhalí taneční nadání jedné žačky a domluví si s ní noční setkání v lese za úplňku. V tomto magickém prostředí začne houslista hrát a dívka tančí (patrně nahá). Přestože po ní hudebník zatouží, svou vášeň potlačí, neboť nechce zneužít její důvěry. Když se ocitne v samotě svého domova, jasně však pocítí, že zničil něco, co mohlo být krásné a kouzelné.

Dějem povídek *Hlas moře*, *Událost na Pic-Saint-Loupu* a *Žel, ó, žel* jsme se již zabývali v kapitole o sci-fi. Vystupuje v nich Elektrický kouzelník a vytváří „jiné

bytosti“: v *Hlasu moře* z ženy a ryby utvoří sirénu, v *Události na Pic-Saint-Loupu* nechá emancipovanou Jacquelinu za odměnu levitovat nad útesy, čímž přiměje přihlížejícího mladíka k větší životní pokoře. Friedrich v souvislosti s touto tematikou míní: „*Zvláštní bytosti se však kolikrát stává sám člověk, jenž pomocí pozitivní energie Elektrického kouzelníka levituje / povídka Událost na Pic-Saint-Loupu / a tím na vlastní kůži pocítuje stavy dosud nepoznané, zvláštní a krásné [...].*“ (Friedrich, 1999, s. 283) V povídce *Žel, ó, žel* je Elektrický kouzelník připodobněn ke Krysaři. Pomocí melodie přiláká obyvatele lesa, kteří jej následují, aby posléze obětoval život „inteligentního jelena“ Umba. Hodrová tvrdí: „*Počátek dvacátých let v umění neobyčejně zdůraznil moment stvořitelství, akt tvorby. S tím souviselo i upření pozornosti k postavě kouzelníka, kouzelníka-vynálezce a kouzelníka-umělce.*“ (Hodrová, 1994, s. 127) Podle ní Raffel vytvořil Elektrického kouzelníka „*[...] [j]ako stvořitele-světoběžníka, volně se pohybujícího prostorem i časem*“. (Hodrová, 1994, s. 127) Friedrich si všímá především motivu „jiné bytosti“: „*Jiné bytosti však kolikrát plní pouze funkci zázraku, pouze se zjevují a opětně zanikají, aby alespoň na okamžik zasvítily v celé své kráse – příkladem může být tzv. Bílá dcera zrozená pomocí melodie kouzelníkem z vody v lyrické povídce Žel, o žel.*“ (Friedrich, 1999, s. 283) Pastýř je touto vodní pannou okouzlen a po jejím rozplynutí mu po ní zůstane v srdci jen smutek. Raffel povídku zakončuje stejně tesklivými slovy: „*Nevěříte-li tomu, naříkejte proto, že se to nestalo.*“ (Raffel, 1928, s. 91)

V posledním textu *Virtuos na pilu* je čtenáři představena krásná prostitutka Lorenza, původně prodavačka punčoch. Této povídce budeme věnovat více pozornosti, neboť patří k Raffelovým nejpropracovanějším. Jako v ostatních textech se i zde vypravěč zdržuje jakéhokoli morálního soudu. V souvislosti s Lorenzou a prostitucí se čtenář v tomto příběhu dovídá: „*Je to práce, jež vyžaduje pevné povahy – má-li konečně někam vésti. Jsou-li rozené, rozmařilé kurtizány, Lorenza jí nebyla potud, že své skutečné rozmary obracela v chladnou inspiraci k malebnějším ještě, hraným rozmarům. Podlehnutí rozmarům, jste-li kurtizánou, znamená býti jí skutečně a navždy a skončiti pod psa. [...]* Prostě Lorenza se prodala přesně.“ (Raffel, 1928, s. 95)

Lorenza má jako prostitutka velký úspěch, je náročná a žádá velké sumy. Má soucit s ostatními prostitutkami a dává jim najíst. Předně dbá o své materiální zajištění. „*Jak je možno pěstiti talent a city, prodáváš-li od 8 do 7 punčochy a nosíš sama bavlněné?*“ (Raffel, 1928, s. 96) Jednoho dne prochází Lorenza po náměstí spolu se svým klientem a slyší fantastickou hudbu, již produkuje virtuos na pilu. „*Byl to zvuk cella a okariny nebo flétny dohromady, ale s jakýmsi hlubokým, neproniknutelně smutným*

přibarvením.“ (Raffel, 1928, s. 97) Rozhodne se muže pozvat, aby jí a jejímu společníkovi hrál v bytě. Lorenzin společník si žádá tanec, proto se žena obleče do zlatých šatů a pečlivě se na večer připravuje. Součástí výsledného dojmu je i přepychově prostřený stůl. Když večer přichází pozvaný pán, Lorenza s ním večeří a o hudební doprovod se stará virtuos na pilu, sedící ve vedlejším pokoji propojeném s jídelnou oknem. Lorenza začíná tančit a pila hraje velmi smutně. Nakonec je vše skončeno, společník usne a žena jde do kuchyně zaplatit virtuosovi, avšak zjistí, že odešel. Lorenza je šokovaná, tento neznámý muž je celý večer doprovázel svým hudebním uměním a nevezal si nic na oplátku. Pro uvažování kurtizány to je nepochopitelné, navíc na ni dolehne nesmyslnost života plnou svou tíží.

V této povídce se ukazuje Lorenzina proměna z chudé dívky v cílevědomou ženu, jež si umí vzít, co chce. Její heslo je nedávat nic zadarmo. Je krásná, velice pyšná a chová se jako vynikající obchodnice. Nestydí se za to, že používá manipulaci a přetvářku, aby dosáhla vytčených cílů. Pozvání virtuosa do bytu je pro ni jen dalším rozmarem a hrou, avšak jeho hudba, která má sloužit jako doprovod při potěšení, je plná smutku a soucitu. Lorenza je nakonec ponížena, neboť chudý souchotinář jí daruje vše a nic si nevezme nazpět, což v této situaci vytváří naprostý kontrast k její vlastní osobnosti. Psychologizace si v této povídce všiml již Milota, a ačkoli považuje Raffela za „antipsychologického spisovatele“, v tomto případě dodává: „*Kde to považuje za nutné (příkladem je postava kurtizány Lorenzy ve vynikající povídce Virtuos na pilu), dovede podat přímou a pronikavou psychologickou podobiznu postavy ve statickém průřezu i v dynamickém vývoji.*“ (Raffel, 1997, s. 201)

Shrňme *Taneční povídky* jako celek. Jejich hlavním tématem je tanec, který je zde neoddělitelně spojen s tělem a erotikou. Tance se v povídkách účastní výhradně ženy či dívky, často spoře oděné nebo nahé. Dalšími častými motivy jsou hudba (virtuos na pilu, tematika rozličných hudebních nástrojů, Beethovenovy skladby), umění, láska, smutek, smrt. Magickým prostředím je zde les, do něhož vstupuje i Elektrický kouzelník (pravděpodobně není náhoda, že výbor *Elektrický les* začíná setkáním milenců v lese v povídce *Zeleň* a končí právě vstupem kouzelníka do lesa v textu *Žel, ó, žel*). Les se u Raffela pojí s erotikou, tancem či setkáním milenců (v lese tančí Tereza a Marie, stejně tak bezejmenná dívka doprovázená učitelem-houslistou, v lese se pastýř beznadějně zamilovává do vodní panny). Milota o Raffelovi ve svém doslovu k *Elektrickému lesu* tvrdí: „*Svět lesa u něho funguje jako prostředí očištné a harmonizující až do stavu vytržení, odhození balastu, návratu k ideálnímu prazákladu všeho. Magickou funkci lesa dovede Raffel evokovat nečekaně působivě[...]. ‚Les‘ je mu*

symbolicky rovnocenným a neodmyslitelným protějškem ‚elektrické civilizace‘ [...].“ (Raffel, 1997, s. 205)

Mimo les je dalším častým motivem moře (na pobřeží nalezne básník sirénu, nad útesy levituje Jacquélina). Pokud se zaměříme na prostor, mimo zmíněný les a moře se pohybujeme většinou v zahraničí (ale povídka *Virtuos na pilu* se odehrává v Praze). Otevřené prostranství postavy motivuje k nalezení životní rovnováhy, svobody nebo jim umožňuje podívat se na svůj život z jiného úhlu (prostitutka Madelaine si na střeše Papežského paláce uvědomuje, že chce svůj život změnit). Příběhy se odehrávají chronologicky.

Postavy *Tanečních povídek* jsou většinou buď lidé, kteří se straní společnosti (starý opuštěný muž, jemuž vlastní děti vyčítají, že kvůli založení taneční školy rozhazuje majetek, chudý učitel, citlivý básník, nekonvenční Jacquélina či osamělý pastýř), nebo ženy, jimiž společnost otevřeně pohrdá (prostitutky Madelaine a Lorenza). Raffel i v těchto textech dodržuje to, co je pro jeho povídky typické: vypráví er-formou a je dalek veškerých forem moralizování. Naopak čtenáře upozorňuje, že kurtizána má život ještě těžší než ostatní, a citlivě líčí důvody, proč se k této živnosti uchýlila. Ve sbírce nechybí Elektrický kouzelník, jemuž však pozvolna začíná docházet optimismus a elán, což vyvrcholí jeho vstupem do lesa a obětí nevinného jelena Umba: „*Žel, ó, žel! Býti kouzelníkem je nenasycené zaměstnání, jako nenasycená chemie, která by mohla býti třaskavinou a křiknouti vesele a absolutně. Sám.*“ (Raffel, 1928, s. 83)

Tematizací tance se Raffel navrácí k antice. V první povídce sbírky hovoří o založení taneční školy, která z žáků činí harmonické osobnosti. V jejích prostorách se spojuje teorie, rytmus, tanec, hudba i cit. Je známým faktem, že v antickém divadle sbor nejen hrál a zpíval, ale také tančil (tuto jednotu se později v období baroka snažila obnovit opera). Raffel v *Tanečních povídkách* splnil to, co při jejich tvorbě řekl svému nakladateli: učinil z tance skutečnou hlavní postavu.

Smutnou povídku, Událost na Pic-Saint-Loupu, Žel, ó, žel a Virtuosa na pilu Hodrová s Milotou vybrali do *Elektrického lesa*.

Taneční povídky jsou zároveň posledním povídkovým souborem, který Raffel vydal v Aventinu, neboť *Prapovídky* vydalo nakladatelství Fr. Borový v Praze. My se nyní na *Prapovídky* zaměříme, protože jde o Raffelův poslední publikovaný povídkový soubor. Zároveň si tím dovolíme narušit časovou souslednost autorových vydaných děl, jelikož další v pořadí je román *Obchodník sympatiemi* z března 1929, ale protože jde o jiný literární žánr, nejdříve uzavřeme autorovu povídkovou tvorbu.

6.5 Prapovídky

Poslední Raffelova povídková sbírka *Prapovídky* vyšla v roce 1930 v nakladatelství Fr. Borový v Praze. Pět kreseb do ní vytvořil Jiří Krejčí. Kniha obsahuje osm povídek: *Zeleň*, *Dadaistickou lásku*, *Mys Nejisté Naděje*, *Euforióna*, *Dar Modrovsí*, *Venuši pomocnou*, *Ametystovou povídku* a *Pralásku čili Nejvyšší let stěhovavých labutí*.

Zeleň představuje příběh bývalých milenců Eliany a Richarda, jež osud po letech svede dohromady v nádherném a magickém prostředí harmonické přírody. Vydají se spolu na procházku do lesa a prožijí intimní chvíle. Když se náhle strhne prudká bouřka, dvojice se ukryje do dřevěné boudy v blízkosti lesa. Tam opět podlehnou kouzlu okamžiku a dají průchod své vášni. Rozhodnou se, že budou milenci. Děj *Dadaistické lásky* nyní vynecháme, neboť jsme se mu již věnovali v souvislosti s avantgardou ve čtvrté kapitole této práce.

Mys Nejisté Naděje s podtitulem „film“ se odehrává v Americe. Hlavní hrdina John Harris je vrchní strojník a strážce majáku, miluje svou ženu a rodinu, avšak Raffel je v tomto případě opět trochu ironický: „[...] [M]iloval svoji ženu a rychlodopravní loď, na které sloužil. Byl šťasten a dobře placen.“ (Raffel, 1930, s. 30) Bohužel Johna stihne tragédie a jeho rodina tragicky zahyne. Při líčení celé události si Raffel opět neodpustí svůj kousavý humor: „Moře zabilo plavou ženu a krásné děti, kořata, hřibata.“ (Raffel, 1930, s. 31) Po nějaké době John zachrání neznámou ženu, která v moři též ztratila celou rodinu. Raffel opět sarkasticky přidává větu: „Plavé děti, kořata, hřibata.“ (Raffel, 1930, s. 35) Žena se jmenuje Anny. Neboť ji stihl stejný osud jako Johna, po nějaké době se tato dvojice sblíží. Jejich lásce však nepřeje bezohledný Jakub, jenž chce Anny pro sebe. Situace se vyhrtí, Jakub zešílí a ohrožuje dvojici s nabitou pistolí. John Anny mezitím požádá o ruku a ona souhlasí, načež je naprosto vyděšená z Jakubova chování. Její křehká duševní rovnováha však není vystavena dlouhé zkoušce: venku se ozve výstřel (to se zabil šílený Jakub, jehož tělo už policie nenalezla). Snadno předvídatelný příběh končí šťastně. Raffel jej pravděpodobně píše jako parodii na dobové sentimentální zamilované filmy, přičemž si občas neodpustí svou typickou ironii.

O povídce *Euforión* jsme se zmiňovali v kapitole zaměřené na sci-fi. Tento text je uveden slovy „poeovská povídka“ a Papoušek tvrdí: „Není asi vůbec náhoda, že text *Euforion* z posledního souboru má podtitul *poeovská povídka*. Poeova imaginace vždycky tendovala k uzavřeným prostorům. [...] Raffelova imaginace Poea připomíná hned v několika ohledech. Je tu stejný mix přírodovědného a estetického diskursu, stejně

tak směr exaktní chladné deskripce s těžko popsatelnou bizarností. Ale především, je tu stejně uzavřený svět intelektu lapeného ve vlastní síti a fatálně v sobě uzavřeného.“ (Papoušek, 2007, s. 106–107) Sám Raffel přiznává: „*Jako chlapec jsem doslovně zbožňoval Poeta [...].*“ (Štorch-Marien, 1992, s. 217)

Elektrický kouzelník v této povídce zplodí vlastního syna Euforióna, avšak zázračný chlapec je osamělý a smutný a nakonec se jeho zhoubou stanou ženy. Elektrický kouzelník rozhodne, že bude lépe, když Euforión zemře a celou záležitost se svým zázračným potomkem ukončí. Není to poprvé, co zabije vlastní dítě, vzpomeňme na *Elektrický amfitryon*, v němž usmrtil vlastní dcerku. V *Euforiónovi* kouzelník tuto událost připomíná a přiznává: „*Trpím dokonce. Smrt mé dcery, té malé Řekyně v Ajacciu a Euforiónova ze mne učinily prapodivnou bytost. Je mi velmi nevolno. Trpím podnapětím.*“ (Raffel, 1930, s. 47) Této problematiky si všímá i Hodrová a o Raffelově díle míní: „*Jeho proměňující se kouzelník-dobrodinec, ztělesnění moderního věku, zbožštěné síly, strádá rovněž zvláštním steskem tvůrce a v povídce o Euforiónovi prožije deziluzi ze svého stvořitelského díla.*“ (Hodrová, 1994, s. 127)

Než přejdeme k další povídce, zastavme se ještě u jména Euforión. S návrhem takto chlapce pojmenovat přijde doktor Verriena. *The Free Dictionary's Encyclopedia* uvádí, že Euforión byl podle řecké mytologie syn Heleny a Achilla.¹⁵ Goetheho *Faust* zplodí s touž Helenou syna jménem „Euforion“, jenž zázračně rychle dospívá, avšak nakonec tragicky umírá. Doktor Verrien v Raffelově povídce chlapce tímto jménem označuje pravděpodobně z důvodu jeho rychlého růstu, nejspíš se tedy inspiroval ve *Faustovi*.

Dar Modrovsí s podtitulem „zimní pohádka“, *Venuši pomocnou i Ametystovou povídku* jsme z hlediska děje v této práci taktéž rozebírali v souvislosti se sci-fi, proto se nyní zaměříme na poslední text sbírky, jímž je *Praláska čili Nejvyšší let stěhovavých labutí*. Hlavní hrdina je nazván Théseus a v podzimní šedé Praze se cítí jako v bludišti, avšak bez nitě a bez Ariadny. Náhle zpozoruje krásné nohy a vydává se za nimi. Patří dívce, již pojmenuje Ariadna. Je to cizinka, pochází z Anglie, a přestože se chystala jet na nádraží, po setkání s Théseem změnila plány. Théseus s Ariadnou se vydají do Stromovky a v podzimním šeru opuštěného parku se posadí na lavičku. Následně spolu dvojice prožívá vášnivé chvíle. Po půlnoci se milenci loučí a Ariadna Théseovi slibuje, že se k němu vrátí z Anglie, přestože on tomu nevěří a pociťuje smutek: „*Ó Ariadno, kde je druhý konec niti? Přetrhla se, jak vlak se hnul. Vytrhla se Théseovi z ruky.*“ (Raffel, 1930, s. 126)

¹⁵ Pozn.: zdroj hesla „Euphorion“ je <http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Euphorion>.

Ariadna mu po několika dnech napíše, že před jejich setkáním milovala jiného muže, jehož miluje stále, avšak chce se s Théseem naposledy setkat. On se na schůzku odmítne dostavit. V závěru povídky Raffel osvětluje její název. Théseus odjíždí z Prahy. „*Kam? Na perech vagonu nejvyšším tahem stěhovavých labutí, jak se poeticky říkávalo v Indii? Kdo tomu rozumí?*“ (Raffel, 1930, s. 128)

Prapovídky se často odehrávají v lese, v parku či u moře. Vyprávění probíhá chronologicky, s výjimkou *Euforióna*, v němž Elektrický kouzelník vypravuje o osudech svého syna retrospektivně. Postavy povídek jsou vždy nějakým způsobem izolovány od okolního světa (dvojice milenců je sama v boudě za bouřky, strážce majáku je od okolí oddělen taktéž bouří, Euforión je blízko lidem, ale přesto uvnitř bolestně osamělý, člověk z *Ametystové povídky* usnul sám v lese, Théseus pocítuje tíhu a samotu, dokonce i Elektrický kouzelník se cítí opuštěný).

Nejčastějšími motivy jsou magické prostředí lesa, příroda, moře, barvy (především svěží zelená), láska a erotika, nevěra, elektřina (blesk, bouře, kouzelníková energie), ale i smutek. Raffel v povídkách odkazuje na řeckou mytologii (Euforión, zjevení Venuše), v posledním textu pojmenovává postavy Théseus a Ariadna na základě jejich životních osudů. Théseus je uzavřený v bludišti své tíže a samoty a potřebuje setkání s Ariadnou, aby našel východ: „*Ariadna totiž věnovala Théseovi pod příslibem jejich svatby klubko niti. Konec niti Théseus připevnil u jediného vchodu bludiště a podle odmotané niti z klubka pak dokázal najít cestu zpět.*“ (Houtzager, 2003, s. 241)

„*Chaos umřel. Plamen zazářil – a jeho zdroj schopný ztavit chaos... [...] jeho zdroj zmizel. Na nádraží leží konec přetržené niti, ó Ariadno!*“ (Raffel, 1930, s. 128) Podle řecké legendy Théseus Ariadnu nakonec opustil, ale v Raffelově povídce první odchází Ariadna.

V *Prapovídkách* se Raffel navrácí k antice a zároveň kritizuje křesťanství. V *Daru Modrovsí* skupina herců říká: „*Křesťanství se Štědrým dnem přizpůsobilo nějakému svátku germánské Cerery, bohyně plodnosti. To je příroda.*“ (Raffel, 1930, s. 79) Povídka *Venuše pomocná* líčí velkolepé zjevení této bohyně a přirovnává jej ke zjevení Panny Marie: „*Mělo kolem sebe bílou svatozář, jako Panna ve vidění dívek hysterek. Nemohlo to být nic jiného, než Venuše sluneční, Venuše lesní, Venuše pomocná.*“ (Raffel, 1930, s. 99) V poslední povídce souboru autor říká: „*Zemřeli bohové. V museích se zavírá v tuto chvíli, sochy osamní. Bohové spí. Kdyby bylo možné je vzkřísiti... Zemřeli, nebo nezemřeli?*“ (Raffel, 1930, s. 113)

Většina povídek je psaná v er-formě, vypravěč postavy morálně nehodnotí a je nezúčastněný, výjimku tvoří povídky *Dadaistická láska*, *Euforión* a *Venuše pomocná*,

jež jsou vyprávěny ich-formou. *Dadaistickou lásku* zkoumá filozof, který se zamýšlí nad výrokem Descarta a následně odhalí nevěru své milé. V povídce *Euforión* je vypravěčem muž, jemuž Elektrický kouzelník formou dialogu svěřuje svůj tragický pokus zplodit mužského potomka. Ve *Venuši pomocné* hlavní hrdina popisuje, že se jemu a jeho milé zjevila tato bohyně, aby dvojici pokárala za to, jak špatně spolu poslední dobou vychází.

Prapovídky se nesetkaly s nadšeným přijetím. Šalda dílo doslova zahrnul negativní kritikou a Raffelovi vyčetl: „*Kašle na psychologii a její pomocný výklad; to je mu ilustrace hodná leda dětské knížky. [...] A zase: fuj tajks!; aby tě kat spral!*“ (Šalda, 1991, s. 313–315) O něco smířlivěji dodává: „*Nechci křivdit p. Raffelovi. [...] [O]pravdu zachytil aspoň kousek poesie, jakýsi její chvilkový záchvěv; tak v posledním čísle knížky. Ale před tím, nad tím a vedle toho: kolik jalové scholastiky!*“ (Šalda, 1991, s. 315)

Jak jsme již dříve zmínili, Milota ve svém doslovu k *Elektrickému lesu* tvrdí, že kritika si Raffelových děl cenila, avšak uznává: „*[...] [V] ýjimkou byl jediný Šalda, jehož recenze na Raffela je vzácnou ukázkou nechápavosti, postihující občas i velké kritické duchy [...].*“ (Raffel, 1997, s. 205)

Dobovou kritikou Raffelových povídek se ve své studii zabývá i Papoušek a o autorových dílech míní: „*Svou chladnou přesností představovaly ve své době natolik mimořádný projekt, že jsou sice reflektovány většinou tehdejších kritiků (František Xaver Šalda v Zápísníku, Karel Sezima v knize Masky a modely, Pavel Fraenkl, Arne Novák, Bedřich Václavek a další), ale jsou chápány spíše jako nějaká dobová aberace od důležitých vývojových tendencí než jako významná nová poetika v kontextu české literatury.*“ (Papoušek, 2007, s. 99) Nakonec však sám přiznává, že ačkoli ho první autorovy sbírky okouzly, na poslední hledí skepticky: „*Raffelův imaginativní svět se jako by uzavřel sám v sobě a jeho tvůrce není schopen dělat nic jiného než stále znovu a znovu řešit tento monstrózní vnitřek, který se mu podařilo stvořit a který ho nakonec pohltil a uzavřel.*“ (Papoušek, 2007, s. 106)

Pro úplnost je třeba ještě dodat, že Milota a Hodrová ze souboru *Prapovídky* vybrali do *Elektrického lesa* texty *Zezeň*, *Euforión*, *Dar Modrosvi*, *Venuše pomocná* a *Praláska čili Nejvyšší let stěhovavých labutí*.

Nyní stručně shrneme Raffelovy povídky a následně přejdeme k jeho jedinému románu.

6.6 Shrnutí

V tuto chvíli se podíváme na všechny Raffelovy povídkové sbírky. U *Elektrických povídek* je nejvíce patrný vliv avantgardy, setkáváme se v nich poprvé s Elektrickým kouzelníkem a také s Raffelovým nově zkonstruovaným světem. Důležitým motivem je zde elektřina, jež spojuje kouzelníka se světem civilizace, ale také proudí těly lidí, kteří ji pociťují jako erotické napětí. Sbírkou silně zaznívají myšlenky socialismu, dobrotivý kouzelník s radostí mění osudy chudých smutných dívek a v poslední povídce se poprvé pokusí o experiment s „nadčlověkem“, jinou a dokonalejší bytostí než je člověk, leč tento experiment končí špatně.

V *Tělových povídkách* elektřinu nahrazuje tematika lidského těla se vším, co k němu patří: s erotikou, nemocemi, nechtěným těhotenstvím i smrtí. Postavy, jež přijímají své tělo, dopadají výrazně lépe než osoby, které se v důsledku špatné výchovy za své tělo a jeho potřeby stydí. I touto sbírkou prochází Elektrický kouzelník, nejprve jako zachránce ženy v nesnázích, následně jako stvořitel. Oproti předchozí sbírce svůj experiment vylepšuje: novou bytost již netvoří z neživé hmoty, ale využije tělo dívky. Tento pokus však končí ještě hůř, namísto vytouženého syna kouzelník zplodí dceru, proto ji nakonec zasáhne bleskem. Umírá i její matka.

Pathetické povídky stále obsahují motivy tělesnosti a erotiky, ale v příbězích se začíná objevovat „patos moderní doby“. Raffel ukazuje odvrácenou tvář civilizace: milionář v malebných Tatrách zlomí srdce mladé dívky, tramvaj učiní z pohledného muže labilního mrzáka a původně spokojené manželství rozvrátí mužova touha po penězích. V jiné povídce spatřujeme děsivou vizi konce světa, jenž definitivně zešílel. Elektrický kouzelník v této sbírce zasahuje dvakrát, nejprve drží ochrannou ruku nad vztahem mladých lidí, podruhé oživuje mrtvého církevního hodnostáře. V posledním textu se setkáváme s emancipovanou ženou, jež statečně vzdoruje nepřízni osudu.

Tanec je hlavním motivem *Tanečních povídek*. Opět je neoddelitelně spojen s tělem a erotikou, zároveň je povýšen na umění, jež na člověka působí očištně a magicky. Samozřejmě ani zde nechybí přítomnost Elektrického kouzelníka, který pokračuje ve svých experimentech a vytváří nové bytosti. Poprvé však pocítí tak silný smutek, že pro jeho utišení obětuje život nevinného jelena. Osamělé jsou i ostatní postavy této sbírky a autor je často staví do neobvyklých situací.

Prapovídky uzavírají Raffelovu tvorbu. Jsou ovlivněny dobovým filmem a často tematizují erotiku a nevěru. Odráží se v nich autorův obdiv k antice, objevuje se řecká mytologie. Elektrický kouzelník v nich naposledy zkusí vytvořit „nadčlověka“, svého

syna, ale jelikož je výsledek žalostný, mladíka zabije. Po tomto experimentu cítí obrovský žal a již v pokusech nepokračuje. Do lidských osudů zasáhne ještě v několika textech, ale již nepřímo. Závěrečná povídka odkazuje k řecké mytologii a hlavní hrdina v ní vyslovuje tíživou myšlenku, že bohové zemřeli a člověk zůstal sám. Po této poslední sbírce se Raffel definitivně odmlčel (možné důvody jsme naznačili v první kapitole).

Jelikož jsme při interpretaci vynechali Raffelův jediný román a pokračovali *Prapovídkami*, pojďme se na něj nyní zaměřit.

6.7 Obchodník sympatiemi

Raffelův jediný román *Obchodník sympatiemi* vyšel v březnu 1929. Štorch-Marien vzpomíná: „*O této knize mi Raffel vypravoval, že její jádro vzniklo při procházce pod platany francouzského Montpellieru. Blouznil tehdy o tom, že by měl existovat lék pro nervózní lidi, který by je učinil sympatičtějšími a ušetřil jim tak mnohé zbytečné škody. Od nápadu nebylo daleko k provedení. Koncipoval nejdříve divadelní hru, ale brzy na radu jednoho Američana od této myšlenky upustil. A protože se mu zdálo, že by nebylo dost dobře možné zpracovat námět v krátké povídce, pokusil se o román, tedy o útvar, na němž lze tak snadno ztroskotat.*“ (Štorch-Marien, 1992, s. 252)

Sám Raffel připustil, že měl z psaní románu jistě obavy: „*Neměl jsem tušení, jak se má román vůbec dělat, a hrozně jsem si spílal, když jsem po přečtení zahazoval stránky, které mi při psaní připadaly dobré. Ocitl jsem se brzy v úzkých a byl jsem přesvědčen, že bude lépe zůstat u povídky. Jenomže jednou začatá práce nedá člověku pokoj, a tak jsem nakonec podlehl sám sobě a za velikého trápení přepracoval první stránky... a výsledek znáte.*“ (Štorch-Marien, 1992, s. 252).

Děj románu jsme se zabývali ve druhé kapitole této diplomové práce v kontextu českého sci-fi, nyní se proto spíše zaměříme na formální stránku, časoprostor, postavy, motivy a odkazy k filozofii.

Román se skládá celkem z šestnácti kapitol a rozsah textu mírně přesahuje 200 stran. Odehrává se v Praze, ale než se zde pan Chaura usadil, často cestoval (především do Paříže). V závěru románu hrdinové Prahu opouští a chtějí se podívat do světa, zejména do exotických zemí. Příběh je vyprávěn v er-formě a děj postupuje chronologicky, avšak v případě tragických účinků kaloinu na lidské životy se čtenář nejprve dozví, že

došlo k úmrtí (vraždě, sebevraždě) některého uživatele, teprve potom je retrospektivně odhalena jeho příčina.

Hlavní postavou, jíž věnuje Raffel nejvíce pozornosti, je téměř padesátiletý pan Chaura, ztroskotaný student, nenapravitelný filantrop a milionář. Peníze mu však neposkytují žádné potěšení, neboť se cítí neužitečný, ať je investuje jakkoliv (staví nemocnice, sanatoria, pomáhá lidem). Čtenář s Chaurou bude pravděpodobně soucítit: chybí mu sebedůvěra a láska. I vypravěč lituje „ubohého pana Chauru“, není tedy zcela objektivní, ale nelze vyloučit, že jde o raffelovskou ironii (z povídek víme, že jsou autorovi sympatičtější hrdinové, kteří se svůj osud snaží aktivně změnit). Pan Chaura je spíše pasivní hrdina a odhodlá se pouze vyzkoušet zázračnou drogu. Čtenář je následně svědkem Chaurovy proměny, avšak tuší, že účinky kaloinu nebudou trvat věčně.

Protipólem Chaury je Egon Veselý, nadšený uživatel tajemné látky a dobrý obchodník. V jeho podnikání s touto drogou mu výrazně pomáhá absence svědomí. Chaura Egona nikdy nepochopí, přesto se tato dvojice spolu naučí vycházet a oba muži zjišťují, že jejich spojenectví přináší dobré výsledky. Důležitou postavou je i doktor Horal, vynálezce kaloinu, jenž sice umírá na začátku románu, ale bez něhož by tato látka neexistovala. Ženským hrdinkám není v díle věnováno příliš pozornosti: Krásná Rita-Eclair je povrchní a vypočítavá a Anna zase příliš závislá na Chaurovi. Emancipovanou hrdinku ve stylu Eliany Kostkové by čtenář v díle hledal marně. V závěru románu se objevuje další žena: Zuzana, Egonova snoubenka. Ostatní postavy představují první uživatele kaloinu, které Egon s Chaurou našli prostřednictvím inzerátu: Adolf Hochman, jenž nemůže najít vhodné pracovní uplatnění, stará panna Marie Sosnová, bolestně osamělá, dále smutný bezdětný manželský pár, neužitečná stařena a nehezky učitel, jenž u dětí nemá autoritu. Všichni uživatelé kaloinu však dopadnou špatně, přestože jim chtěl Chaura nezištně pomoci.

V románu se objevuje motiv lásky a erotiky, dále nevěry, smutku, smrti, ale i reflexe umění a hudby (jmenován je nejčastěji Beethoven a jeho skladby, jež Raffel miloval). Hlavním tématem *Obchodníka sympatiemi* je zneužití vynálezu, který měl původně sloužit lidem, aby byli sympatičtější a vedli spokojený život. Je třeba zdůraznit, že z vědeckého a lékařského hlediska je popis účinků i podstaty fungování kaloinu dobře provedený. Autor neopomenul uvést jeho doporučené dávkování, další pozitivní účinky a vhodný způsob stravování při užívání drogy. Součástí románu jsou texty dopisů, úryvků z novin i vzkazů.

Obchodník sympatiemi je uveden citátem Jeana Cocteaua: „*Chceme-li žít na světě, musíme žít podle módy, a srdce už se nenesí.*“ Tento úryvek se tematicky vztahuje

k hlavnímu problému románu, totiž nastiňuje jakési morální dilema mezi citem a rozumem. Rozum i nejbližší osoby Chaurovi tvrdí, že aby se cítil ve společnosti dobře a mohl poklidně žít, potřebuje být spokojený a přizpůsobivý. Srdce mu však velí soucítit s problémy těch, kteří měli méně štěstí. Nakonec tato jeho empatie napáchá více škody než užítku: zázračný elixír sympatičnosti kaloin totiž žádnému nešťastníkovi nepomůže, namísto toho jej uvrhne do ještě větších problémů. Záhadná droga, jež měla zlepšit kvalitu života, tak působí jen smrt.

V textu narazíme na odkazy k Nietzscheho filozofii: „*Ba pan Chaura byl druh ‚nadčlověka‘. Pravdaže žalostného, ale přece jenom.*“ (Raffel, 1929, s. 86) Kaloin z „nadčlověka“ Chaury udělá obyčejného sobce, jenž sice bude obdivován společností, avšak morálně na tom bude hůře než kdokoli jiný, neboť se stane bezcitným. Po užití drogy Raffel popisuje změnu v Chaurově chování takto: „*Pan Chaura vyšel lehce z koupelny. [...] Pocítil, že nemiluje ženu, která na něho čeká! Že vůbec nikoho nemiluje v této chvíli – ale že na tom málo záleží, protože to nemůže nikomu ublížiti.*“ (Raffel, 1929, s. 92) Po všech hrůzách, jež droga způsobila, se pan Chaura, jeho přítelkyně Anna a Egon se Zuzanou rozhodnou přestat prodávat kaloin a ačkoliv Egon chce s látkou dále dělat pokusy, Anna se Zuzanou své partnery přemlouvají k cestě kolem světa a tato čtveřice se vydává na nádraží.

Nyní se pojdme podívat na podobnost Raffelova jediného románu a povídek. Jako první na ni upozornil Milota v doslovu k *Elektrickému lesu*: „*Raffelův elektrický mýtus spolu s okouzlením říší technické civilizace v sobě obsahuje i výstražné připomenutí jejích mezí [...]. Stejnou řečí promlouvá i autorův sci-fi román Obchodník sympatiemi. Roli reprezentanta ‚elektrické civilizace‘ tu sehrává zázračná droga štěstí kaloin, přivolávající na osobu uživatele nepřekonatelné sympatie jeho okolí.*“ (Raffel, 1997, s. 204) V obou případech je do lidských osudů zasaženo vyšší mocí: v povídkách prostřednictvím Elektrického kouzelníka, v románu kaloinem. To, co se na první pohled zdá být změnou k lepšímu, však v závěru dopadá tragicky. Člověk je ovlivněn drogou či kouzlem, ale následně ponechán svému osudu.

Milota své úvahy o Raffelově románu uzavírá slovy o panu Chaurovi: „*[...][J]ediným podstatným ziskem z celého kaloinového dobrodružství se pro něho stane návrat k sobě samému, sebepoznání a nalezená odvaha bojovat o štěstí své i jiných vlastními silami.*“ (Raffel, 1997, s. 204) Naproti tomu Papoušek se ve své studii o tomto Raffelově díle zmiňuje pouze jednou větou, a to jako o románu, „*[...] který lze považovat za jeden z prototypů české science fiction s imaginativností už víceméně očekávatelnou [...]*“ (Papoušek, 2007, s. 109)

Pokud bychom chtěli závěrem shrnout tuto kapitulu zaměřenou na interpretaci Raffelových děl, jejím cílem bylo stručně představit autorovu uměleckou tvorbu. Nejprve jsme interpretovali Raffelovy povídky a kromě dějové linky jsme pozorovali jejich časoprostor, postavy a motivy. Zmínili jsme i způsob vyprávění a v některých případech ozvuky filozofie. Také jsme v samostatné podkapitole tyto povídkové sbírky stručně shrnuli a porovnali. Následně jsme se věnovali autorovu jedinému románu. Zjistili jsme, že Raffel měl při jeho psaní obavy a dílo několikrát upravoval. Na základě autorových slov můžeme konstatovat, že žánr povídky lépe vyhovoval jeho potřebám. Porovnáním reakcí vybraných odborníků a kritiků autorova díla můžeme tedy dospět k názoru, že Raffelovy povídky byly čtenářsky mnohem úspěšnější než jeho první a zároveň poslední román, avšak ani tito kritici vyzdvihující autorovy povídky se ve svých tvrzeních neshodli. Jelikož jsou jejich závěry rozdílné, konečné rozhodnutí je na čtenáři.

Raffelova tvorba dosud zůstávala mimo soustředěnou pozornost literárních teoretiků a nikdo zatím autorovo dílo jako celek nezkoumal. Cílem této práce bylo mimo jiné na zmíněnou skutečnost poukázat.

V následující poslední kapitole stručně rozebereme Raffelovo dílo v jazykové rovině.

7 JAZYKOVÁ ROVINA RAFFELOVA DÍLA

Nyní stručně zmapujeme jazykovou rovinu Raffelova díla. Jak jsme si mohli povšimnout v několika citacích z povídek či románu, Raffelova práce s jazykem a způsob zápisu některých slov se odlišuje od současné jazykové normy (kde to bylo nezbytné, tam jsme na tuto skutečnost upozorňovali poznámkami pod čarou).

Problematikou jazyka Raffelových děl se zabírali již editoři výboru *Elektrický les*. Zuzana Mirošová v ediční poznámce upozorňuje: „*Autorskou podobu jazyka respektujeme i tam, kde se s platnou normativní mluvnici rozchází v délce hlásek (např. líšilo, míhá, přisýpala, přitažlivost, přivlékli, sáhala, spat, stihal, šťavou, travou, týčil se, vztýčenými x vztyčovala, úsilovné, nevyjadřitelného x nevyjadřitelné, zbuzení žlaz) a v hláskové kvalitě (např. kmeny břez, mezi kvetoucími kři, od pomorančů, touně = tůně).*“ (Raffel, 1997, s. 197) Další odlišnosti v kvalitě hlásek lze zaznamenat například u slov „parfumovaný“, „fysický“, „pathetický“, „švakr“ (švagr), „praxe“, „koefficient“, „toiletní předměty“, „vyssával“ či „příjmí“ (příjmení).

Mirošová ve výčtu zásahů do textu pokračuje: „*Zachováváme neběžnou podobu slov, tvarů a vazeb (např. stížnost do samoty, v polovité čtvrti = nedostavěné, sochy osamní, ten taxi, volán = volant; všeobecně genitivity záporové), ale píšeme u bufetu m. u byfetu, ukulele m. okulélé, tiara m. tiare, vzkvetlé m. zkvetlé. Kolísání u slov chuť x chut, paměť x pamět vyrovnáváme na chuť, paměť.*“ (Raffel, 1997, s. 197) Podobné případy jsme již mohli zaznamenat kupříkladu ve výrazech „New-York“, „dobrodušná ironie“, „tramway“, „cocktaily“, „nadpřátelství“ či „kouzla Nadžen“.

Za zmínku stojí i autorův styl zápisu numerálií. Mirošová čtenářům výboru *Elektrický les* sděluje: „*Pokud to bylo možné, rozepsali jsme číslovky slovy.*“ (Raffel, 1997, s. 197–198) Raffel totiž číslovky zapisuje číslicí, a zejména u zlomků postupuje neobvykle (tři čtvrtě na devět zapisuje „ $\frac{3}{4}9$ “).

V autorově textu se často objevují jmenné tvary adjektiv a přechodníky (přítomný i minulý, a to v aktivu i pasivu). Raffel též užívá zakončení infinitivu -ti („pracovati“), méně často -t („zabít“). Mnoho výrazů si půjčuje z lékařské terminologie („eugenika“, „elektroenergetické oplodnění“, „korpis luteum“, „operativní pneumothorax“, „appendix“), pracuje i s pojmy z oblasti hudby („tenor“, „tříkvintová trubka“, „minnesänger“, „mistr Hans Sachs“), zmiňuje Beethovenovu operu *Fidelio* či *Jarní sonátu* a typická je pro něj tematika hudebních nástrojů (více či méně známých: „housle“, „pila“, „okarina“).

Na několika místech do textu autor vkládá francouzský citát, jenž s dějem logicky souvisí, avšak není přeložen. Raffel byl vzdělaný člověk a máme doklady o tom, že poctivě studoval medicínu i literaturu, pro vlastní potřeby si překládal mnohá francouzská díla (nebo je četl v originále), zajímal se o umění a v souladu se svým *Ideálem harmonického člověka* usiloval o všestranné vzdělání a rozvoj. Je pravděpodobné, že předpokládá podobnou míru znalostí i u čtenáře. Pakliže recipient textu není například obeznámen s dějinami hudby, pravděpodobně nepochopí souvislost mezi minnesängem a Hansem Sachsem (a patrně ani to, proč se Pneu k minnesängerovi připodobňuje). V dalších povídkách se projevuje Raffelova lékařská profese, například v téměř naturalistickém popisu průběhu operace (*Chirurgická láska*) či pitvy (*Událost doktora Rolanda*).

Neméně zajímavá jsou jména Raffelových postav. V jeho textech najdeme jak obvyklá česká jména (Helena, Karel, Marie, Magdaléna, Marta, Jakub), tak i jména cizí (Eliana, Bert, Jacquelina, Madelaine, Frank, Lorenza), ba dokonce exotická (Milides, Sin-Yen-Ki, Mgam-Bgam, Kedugu), pseudonymy a přezdívky (Pneu, Flo Colombo, Afrodité-Marie, Lena, Sapfo, Discobolos) či jména spjatá s řeckou mytologií (Euforión, Diana, Théseus, Ariadna, Venuše, Galatea).

Raffelova díla jsou též mimořádná způsobem spojování vědeckého a básnického jazyka. Automobil s Pneuem „polykají čistou silnici“ či projíždí po „modré serpentíně štěstí“. Discobolos při milostném aktu s Helenkou leží „jako elektrický krystal v hlubině jejího panenství“, a když kouzelník vstoupí do magického lesa, „hebká vůně kouzlí kouzlo kouzel v lidském těle“. Vzápětí jsou tyto lyrické a křehké obraty narušeny krátkými věcnými větami plnými odborných termínů či ironie: „*Křížení dra Petra se slečnou Martou přineslo skvělé výsledky.*“ (Raffel, 1927, s. 38) Tohoto zvláštního spojování poezie a vědy si všiml již Milota a v doslovu k *Elektrickému lesu* poznamenal: „*Tento dojem podporuje jeho záliba ve scientistickém pohledu na realitu a příležitostném roubování vědeckého (také i záměrně pseudovědeckého – Raffel byl ironik!) způsobu vyjadřování na beletrii.*“ (Raffel, 1997, s. 201)

Pokud tedy v závěru této kapitoly stručně shrneme jazykovou rovinu Raffelových děl, musíme předně konstatovat, že je stejně neobvyklá a zajímavá jako tato díla samotná. Autor v nich svébytným a originálním způsobem kombinuje vědecké vyjadřování se snovou lyrizací, již navíc doplňuje humorem a ironickými poznámkami. Děj často urychlují sekvence krátkých několikaslavných vět. Mimoto Raffel pracuje s náznaky a intertextovými odkazy ke svým starším povídkám i k dílům jiných spisovatelů (Baudelaire, Chesterton).

Jelikož však autorovy texty od současného jazykového úzu dělí téměř století, na dnešního čtenáře mohou působit zastarale, především co se týče slov na periferii slovní zásoby, jež ve dvacátých letech 20. století platila za neologismy a neměla ještě ustálenou podobu, avšak dnešní uživatel jazyka je používá zcela běžně (tyto rozdíly se projevují především v pravopise). Raffel také často užívá přechodníky a namísto explicitního sdělení pracuje s náznaky (hlavně v pasážích, v nichž dochází k milostnému aktu). Z tohoto důvodu sice nelze vyloučit, že by jeho texty mohly být pro soudobé recipienty méně srozumitelné, pokud však jde o jejich tematickou a motivickou stránku, můžeme je směle označit za dodnes aktuální, atraktivní a nadčasové.

ZÁVĚR

V této diplomové práci jsme se soustředili na životní osudy i literární odkaz spisovatele Vladimíra Raffela. Zjistili jsme, že ačkoliv někteří literární teoretici zkoumali vybrané aspekty autorovy tvorby, nikdo z nich se zatím nezaměřil na Raffelovo dílo komplexně, a tak tento literát zůstával v dějinách české literatury osaměle stát opodál, podobně jako jeho Elektrický kouzelník. Cílem práce proto bylo monograficky zpracovat život i dílo tohoto zajímavého českého umělce.

V roce 1997 byl vydán výbor z Raffelových povídek nazvaný *Elektrický les*, avšak mezi čtenáři nezbudil velký zájem. Během několika dalších let se životu a dílu tohoto autora věnovalo pouze pár článků (např. Friedrich), poukázat na něj se pokusila i Prchlíková ve své diplomové práci z roku 2000, sama však poznamenává, že především zamýšlela utřídit jeho literární pozůstalost, z níž se však bohužel dochovalo jen torzo. Prchlíková se proto soustředila především na Raffelovy životní osudy a velmi stručnou rekapitulaci děje některých povídek. Mimoto citovala a komentovala autorovy nikdy nezveřejněné básně. V roce 2007 zkoumal vliv avantgard na Raffelovu tvorbu Papoušek a ve své stati *Elektrické tělo* jako první projevy těchto avantgard podrobně popsal. Roku 2010 a 2014 na Raffelovy texty v souvislosti s žánrem sci-fi upozornil Adamovič, nejprve v antologii *Vládcové vesmíru*, později ve sborníku *Na konci apokalypsy*. Nikdo z výše zmíněných však neprozkoumal autorovo dílo jako celek.

V této diplomové práci jsme se proto nejprve pokusili utřídit dostupné informace o Raffelově životě, přičemž jsme vycházeli ze všech výše uvedených i dalších zdrojů. Následně jsme se zabývali vztahem Raffela ke sci-fi a učinili jsme závěry, že sci-fi rezonuje mnoha Raffelovými povídkami, avšak nejvýrazněji se projevuje v autorově jediném románu *Obchodník sympatiemi*. V dalších částech práce jsme se soustředili na autorovo dílo v kontextu avantgardy a zjistili jsme, že jej nejvýrazněji ovlivnil poetismus, dále pak futurismus, konstruktivismus, funkcionalismus a kubismus (kubofuturismus). Dadaismus se v těchto textech objevil jen v několika přímých narážkách. Raffelově životní filozofii jsme se věnovali v souvislosti s jeho pojednáním *Ideál harmonického člověka*, v němž jsme také zaregistrovali autorův obdiv k antice, harmonicky rozvinutým lidským bytostem, tělu, vědě a eugenic. V nejobsáhlejší kapitole této práce jsme se zabývali literární interpretací Raffelových děl, povídek i románu. Stručně jsme shrnuli jejich děj a následně jsme analyzovali jejich motivickou a tematickou stránku, časoprostor a postavy. V závěru kapitoly jsme též porovnali

jednotlivé sbírky mezi sebou a povšimli jsme si i vývoje Elektrického kouzelníka, Raffelovy klíčové postavy a zároveň hlavního principu, jenž spojuje autorovy jednotlivé povídkové sbírky. Poslední část práce se soustředila na jazykovou rovinu Raffelových děl. Všimli jsme si některých odlišností oproti současnému jazykovému úzu a též jsme konstatovali, že autor spojuje básnické lyrické vyjadřování s chladným nezúčastněným konstatováním vědce, což je postup pro českou literaturu víceméně netypický.

Závěrem práce nezbyvá než podotknout, že Raffelovo dílo lze považovat za stále aktuální a nadčasové. I v dnešní době jsme téměř raffelovsky okouzleni technikou a zároveň si stejně jako on uvědomujeme, že jde o sílu, jež může člověka zničit. Budujeme velkoměsta, používáme moderní dopravní prostředky, navštěvujeme rušné ulice, obchody, bary či jiné „Oltáře“ (jak by řekl Raffel), před kterými se klaníme, abychom následně zjistili, že se cítíme ještě více osamělí. Raffel techniku obdivuje a zároveň před ní varuje, jako by se sám nemohl rozhodnout, které uvedené alternativě dá přednost. Pokud by technika a civilizace nakonec přece jen zklamaly, nabízí svým čtenářům harmonický svět přírody, tajemnou magii lesa, pohled na blankytný oceán, případně soukromý zásah Elektrického kouzelníka či lásku k tělu, jež je podle něj hlavním atributem lidské bytosti. To vše doplňuje pro Raffela typická ironie smíšená s humorem, a tak autorův „elektrický literární svět“ zůstává stále otevřený novým čtenářům, působivý a originální.

Použité zdroje

Knižní zdroje:

ADAMOVIČ, Ivan. *Na konci apokalypsy: kronika české science fiction 3: od Ondřeje Neffa do současnosti*. 1. vyd. Praha: Plus, 2014. ISBN 978-80-259-0349-0.

ADAMOVIČ, Ivan. *Slovník české literární fantastiky a science fiction*. 1. vyd. Praha: Vydavatelství a nakladatelství R3, 1995. ISBN 80-85364-57-3.

ADAMOVIČ, Ivan. *Vládcové vesmíru: kronika české science fiction od Svatopluka Čecha po Jana Weise*. 1. vyd. Praha: Triton: Plus, 2010. ISBN 978-80-7387-314-1.

BÍLEK, Petr A. *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*. 1. vyd. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-080-5.

FUČÍK, Bedřich. *Kritické příležitosti I*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1998. ISBN 80-7023-270-6.

GENČIOVÁ, Miroslava. *Vědeckofantastická literatura: srovnávací žánrová studie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1980. ISBN neuvedeno.

HALEY, Gui. *Kronika sci-fi: obrazové dějiny nejslavnějších děl science fiction v celé galaxii*. 1. vyd. Praha: Volvox Globator, 2014 (český překlad 2015). ISBN 978-80-7511-169-2.

HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím (kapitoly z literární topologie)*. 1. vyd. Praha: KLP, 1994. ISBN 80-85917-03-3.

HOUTZAGER, Guus. *Encyklopedie řecké mytologie*. 1. vyd. Dobřejšovice: Rebo Productions, 2003. ISBN 80-7234-287-8.

CHVATÍK, Květoslav a Zdeněk PEŠAT. *Poetismus*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1967. ISBN neuvedeno.

KARPATSKÝ, Dušan. *Malý labyrint literatury*. 3. vyd., dopl. Praha: Albatros, 2001. ISBN 80-00-00972-2.

LANGER, Aleš. *Průvodce paralelními světy: nástin vývoje české sci-fi 1976-1993*. 1. vyd. Praha: Triton, 2006. ISBN 80-7254-857-3.

LEDERBUCHOVÁ, Ladislava. *Průvodce literárním dílem: výkladový slovník základních pojmů literární teorie*. 1. vyd. Jinočany: H & H, 2002. ISBN 80-7319-020-6.

MOCNÁ, Dagmar, PETERKA Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. 1. vyd. Praha; Litomyšl: Ladislav Horáček – Paseka, 2004. ISBN 80-7185-669-X.

- MÜLLER, Richard a Pavel ŠIDÁK. *Slovník novější literární teorie: glosář pojmů*. 1. vyd. Praha: Academia, 2012. ISBN 978-80-200-2048-2.
- NEFF, Ondřej. *Něco je jinak: komentáře k české literární fantastice*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1981. ISBN neuvedeno.
- NEFF, Ondřej. *Tři eseje o české sci-fi*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1985. ISBN neuvedeno.
- NEFF, Ondřej. *Všechno je jinak: kapitoly o světové science fiction*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1986. ISBN neuvedeno.
- NEŠEDA, Karel. *Ideál harmonického člověka*. 1. vyd. Praha: Družstevní nakladatelství Kniha, 1923. ISBN neuvedeno.
- NEZVAL, Vítězslav. *Pantomima*. 5. vyd. Praha: Akropolis, 2004. ISBN 80-7304-050-6.
- PAPOUŠEK, Vladimír. *Gravitace avantgard: imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007. ISBN 978-80-86903-52-1.
- PAVERA, Libor a František VŠETIČKA. *Lexikon literárních pojmů*. 1. vyd. Olomouc: Nakladatelství OLOMOUC, 2002. ISBN 80-7182-124-1.
- RAFFEL, Vladimír. *Elektrické povídky*. 1. vyd. Praha: Svoboda & Solař, 1927. ISBN neuvedeno.
- RAFFEL, Vladimír. *Elektrický les*. 1. vyd. Praha: Český spisovatel, 1997. ISBN 80-202-0646-9.
- RAFFEL, Vladimír. *Obchodník sympatiemi*. 1. vyd. Praha: Aventinum, 1929. ISBN neuvedeno.
- RAFFEL, Vladimír. *Pathetické povídky*. 1. vyd. Praha: Aventinum, 1928. ISBN neuvedeno.
- RAFFEL, Vladimír. *Prapovídky*. 1. vyd. Praha: Fr. Borový, 1930. ISBN neuvedeno.
- RAFFEL, Vladimír. *Taneční povídky*. 1. vyd. Praha: Aventinum, 1928. ISBN neuvedeno.
- RAFFEL, Vladimír. *Tělové povídky*. 1. vyd. Praha: Aventinum, 1928. ISBN neuvedeno.
- ŠALDA, František Xaver. *Šaldův zápisník III. (1930–1931)*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1991. ISBN 80-202-0231-5.
- ŠTORCH-MARIEN, Otakar. *Ohňostroj : paměti nakladatele II*. 2. vyd. Praha: Aventinum, 1992. ISBN 80-7151-540-X.
- VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Slovník literární teorie*. 2. vyd., rozš. Praha: Československý spisovatel, 1984. ISBN neuvedeno.

WHITMAN, Walt. *Stébla trávy*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1969. ISBN neuvedeno.

ŽELEZNÝ, Ivo. *Stvořitelé nových světů: antologie světové science fiction*. 2. vyd. Praha: Art-servis, 1990. ISBN 80-7116-011-3.

Články:

FRIEDRICH, Radek. *Jiné bytosti v povídkách Vladimíra Raffela*. In: *Jinakost, cizost v jazyce a v literatuře: sborník z mezinárodní konference*. Ústí nad Labem: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, Fakulta pedagogická, Katedra bohemistiky, 1999, s. 282–284. ISBN 80-7044-240-9.

FRIEDRICH, Radek a Jan NĚMEC. *Zapomenutý prozaik Vladimír Raffel*. In: *Děčínské vlastivědné zprávy*. Děčín: Okresní muzeum v Děčíně, 1999, č. 3, s. 48–49. ISSN 1212-6918.

Kvalifikační práce:

PRCHLÍKOVÁ, Hana. *Medailon spisovatele Vladimíra Raffela*. Ústí nad Labem, 2000. Diplomová práce. Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, Fakulta pedagogická, Katedra bohemistiky.

SRBOVÁ, Tereza. *Angloamerická literatura v českých kulturních týdnech a čtrnáctidenících v letech 1900 až 1939* [online]. Olomouc, 2008. [cit. 2017-01-20]. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Fakulta filozofická, Katedra anglistiky a amerikanistiky. Dostupné z: <http://theses.cz/id/xnpjhk/6504-665467187.pdf>

Internetové zdroje:

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Faust*. [online]. 1. vyd. Praha: Městská knihovna v Praze, 2011. [cit. 2017-02-08]. Dostupné z:

<https://web2.mlp.cz/koweb/00/03/67/93/19/faust.pdf>

Slovník cizích slov [online]. [cit. 2017-02-09]. Dostupné z:

<http://www.slovník-cizich-slov.cz/arteriosclerosis.html>

Slovník cizích slov [online]. [cit. 2017-02-09]. Dostupné z:

<http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/ictus-apoplecticus-cerebri>

SOFRON, Jaromír. *Kapitoly o obci Dýšíně*. [online]. Dýšina-Nová Huť, 1999. [cit. 2017-03-09]. Dostupné z: [zhttp://www.obecdysina.cz/e_download.php?file=data/editor/275cs_1.pdf&original=Do plnky+ke+kronice+Dysiny_rukopis_Sofron_1999.pdf](http://www.obecdysina.cz/e_download.php?file=data/editor/275cs_1.pdf&original=Do plnky+ke+kronice+Dysiny_rukopis_Sofron_1999.pdf)

The Free Dictionary [online]. [cit. 2017-03-15]. Dostupné z: <http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Euphorion>

Vladimír Raffel: Psychotherapický přítel [online]. 2011 [cit. 2017-04-03]. Dostupné z: <http://vltava.rozhlas.cz/vladimir-raffel-psychotherapicky-pritel-5051742>

VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Avantgarda známá a neznámá II. Vrchol a krize poetismu 1925–1928*. [online]. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1972. [cit. 2017-03-09]. ISBN neuvedeno. Dostupné z: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/antologie/avantgarda-znama-a-neznama/80-avantgarda-znama-a-neznama-ii>