

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOSOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV BOHEMISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

EXPRESIONISTICKÉ PRVKY V DÍLECH ŽIDOVSKÝCH
AUTORŮ (HERMANN UNGAR, ERNST WEISS, LUDWIG
WINDERR) SPJATÝCH S ČESKOU KULTUROU

1. POL. 20. STOL.

Vedoucí práce: Mgr. Veronika Broučková Ph.D.

Autor práce: Jiří Řezáč

Studijní obor: Bohemistika

Ročník: 3

2010

Prohlašuji, že jsem svoji bakalářskou práci vypracoval 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 bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

České Budějovice, 11. dubna 2010

.....
Jiří Řezáč

Velice děkuji vedoucí své bakalářské práce Mgr. Veronice Broučkové Ph.D. za vstřícnost, odborné vedení a inspirativní rady.

ANOTACE

Výzkum v bakalářské práci je soustředěn na beletristické dílo tří židovských autorů vycházejících z českého prostředí a píšících německy (Hermann Ungar, Ernst Weiss, Ludwig Winder). Především se jedná o analýzu reprezentací českého prostředí, kultury a řeči v jejich díle. Klíčovou otázkou práce je vztah identity vyprávěcího subjektu a diskursivních rámců reprezentovaných v jejich díle. Dále je v interpretačním zkoumání beletristických děl podroben analýze vztah těchto autorů k dobovému proudu expresionismu a jeho specifické realizaci.

ANNOTATION

The research in this bachelor thesis is focused on belles lettres work of three Jewish writers who were of Czech background and were writing in German (Hermann Ungar, Ernst Weiss, Ludwig Winder). It is mainly an analysis of representation of Czech environment, culture and language in their work.

The key question of this thesis is the relation of writers to discussions that are represented in their work. In the thesis research there is also an analysis of authors' relation to a period of expressionism and its specific implementation.

OBSAH

Úvod

..... 8

Biografie

..... 10

Ludwig Winder..... 10

Hermann Ungar..... 12

Ernst Weiss..... 14

Sexualita

..... 16

Vztah otce a syna (matky a dcery)

..... 29

Náboženství

..... 35

Prvotní hřích

..... 42

**Teritoriální a jazyková zakotvenost – způsoby realizace
expresionismu**

..... 48

Závěr

..... 58

Literatura a prameny

..... 63

ÚVOD

Ve své bakalářské práci bych se chtěl zaměřit na způsoby realizace expresionismu v tvorbě tří autorů, a to Hermanna Ungara, Ernsta Weisse a Ludwiga Windera. Tito tři autoři pocházejí z Moravy, jejich tvorba je ovšem prvotně psaná německým jazykem a jejich etnikum je židovské. Jako součást své práce budu hodnotit, do jaké míry se tyto aspekty jejich biografie projeví či neprojeví v jejich díle.

Především bych ale rád vyzvedl nejvýraznější motivy společné pro dílo těchto autorů a na základě získaných poznatků polemizoval s Pavlem Kosatíkem, který ve své studii *Menší knížka o německých spisovatelích z Čech a Moravy* v souvislosti se zmíněnými autory užívá pojmu ‚Moravská škola literárního expresionismu‘. Zda-li je či není dílo těchto autorů nositelem takového množství společných znaků, že by se na jeho základě dalo mluvit o literární škole, bude také předmětem mých otázek a analýz.

Dále bych rád vyzvedl v tvorbě mnou zvolených autorů nejvýraznější prvky expresionismu, jakožto uměleckého směru, který byl umělci v době vzniku děl nejsilněji reflektován. Při zkoumání dobového expresionismu Hermanna Ungara, Ernsta Weisse a Ludwiga Windera bych chtěl využít nejen tvorby českých či německých expresionistických spisovatelů, ale i expresionistických výtvarníků, na jejichž díle bych rád poukazoval na vývojové tendence a způsoby realizace tohoto uměleckého směru v evropském prostředí.

Za nejvýraznější motivy a otázky v díle zmíněných autorů považuji motiv sexuality, motiv rodinných vztahů (otec x syn – matka x dcera), náboženské motivy, motiv prvotního a zároveň „dědičného“ hříchu a otázka teritoriální a jazykové zakotvenosti.

Při práci nebudu vycházet z kompletní tvorby autorů. (Jelikož všichni tři psali německy, jejich díla mnohdy nebyla českými knihovnami depozitována, a tudíž je jejich dohledání velice komplikované. Výjimku tvoří dílo Hermanna Ungara, které se dočkalo satisfakce ve formě kompletního vydání prozaického díla. Tento sborník byl později ještě doplněn o druhý díl s názvem *Hry, dopisy a publicistika*.) Svoji pozornost hodlám zaměřit především na jejich díla prozaická. U Hermanna Ungara to budou romány *Třída* a *Zmrzačení*. U Ernsta Weisse román *Spoutaná zvířata* a novela *Jarmila, aneb milostný příběh z Čech*. Z díla Ludwiga Windera jsem si vybral román *Upír*. Díla, která jsem zde

vyjmenoval, stojí ve středu mého zájmu, ovšem neznamená to, že bych měl v úmyslu omezit svůj zájem pouze na ně. Při svém analytickém rozboru se budu snažit vycházet i z tvorby, která tomuto dílu předcházela nebo jej následovala. Tvorbu jmenovaných autorů podrobím komparaci mimo jiné s tvorbou členů „Pražského kruhu“. „Pražský kruh“ je pro porovnání díla Ernsta Weisse, Ludwiga Winderera a Hermanna Ungara nejvhodnější. Jsou to lidé, kteří měli k mnou zvoleným moravským autorům velice blízko. A to hned z několika důvodů. Byli to Židé, kteří pocházeli z dobře situovaných rodin. Dosáhli poměrně vysokého vzdělání. Jejich tvorba byla psána německy. A v neposlední řadě se jejich tvorba shoduje v určitých expresionistických prvcích. Pokusím se ve své práci poukázat i na signifikantní díla některých českých autorů, kteří byli Ernstu Weissovi, Ludwigu Winderovi a Hermannu Ungarovi současníky, a kteří ve své tvorbě používali obdobných prostředků typických pro expresionismus.

Metoda mého zkoumání se z části opírá o hermeneutické studie H. G. Gadamera.¹ Ovšem nedržím se tohoto pojetí úplně. Nejdůležitější motivy a otázky v dílech, které jsem si zvolil za předmět svého zkoumání, podrobuji také interpretaci z hlediska filozofického a z části i psychoanalytického². U každého díla jsem se snažil ověřit existenci a způsob realizace vytyčených motivů. Tyto motivy jsem se ovšem nesnažil hledat na základě jednoho daného schématu, ale zajímal jsem se i o různé alternace realizace těchto motivů³. Při analýze díla na základě jednotlivých motivů a otázek jsem se také snažil pochopit užití těchto motivů a otázek v kontextu s biografickými údaji autorů a především pak v kontextu s dobovým diskurzem užívání těchto motivů a otázek.

Jelikož tito tři autoři vždy stáli jakoby mimo zájem českých literárních kritiků či historiků, rozhodl jsem se svoji práci obohatit i o jejich stručnou biografii.

¹ Konečná, Magdalena: *Řeč a rozumění*. Brno 2007.

² Pechar, Jiří: *Interpretace a analýza literárního díla*. Praha 2002, s. 48 – 56.

³ Hodrová, Daniela: *Na okraji chaosu / poetika literárního díla 20. století*. Praha 2001.

LUDWIG WINDER

Tento spisovatel první poloviny 20. století, uniká širšímu zájmu literárních historiků. Je to také možná způsobeno tím, že není jednoznačně zařaditelný, co se jeho národnosti týče. Otázka národnosti je často zmiňována i ve Winderových literárních dílech.

Narodil se roku 1889 v Šafově nedaleko Znojma v rodině židovského učitele. V šesti letech se rodina Ludwiga Windera přestěhoval do Holešova. Zde navštěvoval Winder školu, na které působil jeho otec jako první učitel tamní židovské obce. Později navštěvoval německou Obchodní akademii v Olomouci, kterou zakončil maturitní zkouškou.

Ve dvaceti se začal věnovat nejprve psaní poesie. V roce 1906 vydal svoji první básnickou sbírku *Gedichte (Básně)*. Vydání sbírky financoval z vlastních prostředků. Roku 1910 vydal svoji druhou sbírku *Das Tal der Tänze*. Tato sbírka byla věnována naturalistickému básníkovi Richardu Dehmelovi, s kterým si začal Ludvik Winder dopisovat už jako školák.

Do románové literatury vstoupil Winder především jako expresionisticky píšící autor. Jméno si získal románem *Jüdischen Orgel (Židovské varhany)* z roku 1922, příběhem odehrávajícím se v židovské komunitě na jižní Moravě, odkud pocházel.

Svými prózami si Winder brzy vydobyl místo mezi ostatními expresionisticky píšícími „německými“ autory. Mezi tyto autory patřili především Ernst Weiss a Hermann Ungar. Poněvadž všichni tři literáti pocházeli původně z Moravy, začal se s nimi spojovat pojem moravské školy literárního expresionismu.

Od roku 1915 do roku 1938 žil Winder v Praze, kde se po Kafkově smrti přidal k „Pražskému kruhu“. Max Brod jej často označoval za nástupce Franze Kafky. Pracoval v redakci německého deníku Bohemia, v kterém mu vycházely fejetony a divadelní kritiky. Díky tomu stál na počátku literární tvorby např. E. E. Kische.

V roce 1934 obdržel československou státní cenu za román *Šteffi oder Familie Dörre überwindet die Krise (Štefka vpadá do rodiny)*.

„Zřejmě nejznámějším dílem Ludwiga Windera je historický román *Der Thronfolger (Následník trůnu)*, životopis Františka Ferdinanda d'Este, zavražděného v Sarajevu, přerůstající v široce založený obraz politických poměrů v Evropě v době před první světovou válkou. Román prvně vyšel na jaře 1938, několik měsíců před

československou krizí a rozpadem republiky. Situaci v Evropě před první světovou válkou dal Winder do souvislosti s poměry o dvacet let později a napsal na svou dobu pozoruhodný prvoválečný román, postavený na tezi, že kdo se pokouší zatáhnout do války druhé, padne v ní sám.“⁴

Winder byl velký příznivec masarykovské demokracie, ale přesto si zachoval svoji německou příslušnost.

Před nacistickou hrůzovládou uprchl do Velké Británie. Bohužel jedna z jeho dcer byla při útěku chycena gestapem a ke konci války umírá v koncentračním táboře Bergen – Belsen. Pod vlivem těchto událostí napsal v roce 1943 román *Die Pflicht* (*Povinnost*).

Ve Velké Británii, ve městě Baldock, také 16. června 1946 umírá.⁵

⁴ Kosatík, Pavel: Menší knížka o německých spisovatelích z Čech a Moravy. Praha 2001. s. 193.

⁵ Biografické údaje jsem čerpal z: *Slovník spisovatelů německého jazyka a spisovatelů lužicko-srbských*, Praha 1987, s 730.

HERMANN UNGAR

Hermann Ungar se narodil 20. dubna 1893 v Boskovicích v židovské rodině. Židovské obyvatelstvo tvořilo na počátku 20. století přibližně jednu čtvrtinu všech obyvatel Boskovic. Rodina Hermanna Ungara měla ve společnosti vysoké postavení. Jeho dědeček Hermann byl prvním starostou. Jeho otec Emil vedl rodinný lihovar a nějaký čas také zastával úřad starosty.

Hermann Ungar mluvil německy i česky, ale vzdělání se mu dostalo pouze v německém jazyce. Jeho rodina striktně dodržovala pravidla židovské víry. Ačkoli byl Hermann zapsán na několika německo-židovských školách, z velké části byl vzděláván doma, domácími učiteli. Poté vystudoval, stejně jako jeho sourozenci, německé gymnázium v Brně, kde patřil k nejlepším v ročníku. Během studia se věnoval sportu, především pak fotbalu (zmiňuji především s odkazem na román *Třída – velký rozkol* mezi životem autora a jeho dílem) a hře na klavír. V této době začíná inklinovat k divadlu a pokouší se o svá první literární díla, nejprve tedy dramatická. Ve svém úsilí je plně podporován svým otcem.

Ungar hrál i významnou roli v českém sionismu, a to díky své schopnosti organizovat a síle osobnosti. V Brně byl členem studentského spolku Veritas a v Boskovicích obdobného spolku Latitias. Zapojení do těchto spolků mu pomáhalo v překonání katolického fanatismu (především antisemitismu), který byl na moravském venkově hojně rozšířen. Proti katolickému fanatismu vystupuje i prostřednictvím své literární tvorby, na což poukáží ve své práci dále. Ungar zažil během svého dospívání proces Leopolda Hilznera a měl neustále v paměti, co tento proces doprovázelo (útoky na židovské obyvatelstvo, jejich obchody a podniky).

Po studiích na gymnáziu v Brně pokračuje Ungar ve svém vzdělávání na berlínské univerzitě Fridricha Wilhelma (1911 - 1912), kde se věnuje studiu starého zákona a hebrejštiny. Poté přechází na univerzitu do Mnichova, kde studoval práva. Svě studium zakončuje na univerzitě Karlově v Praze. Po válce si Ungar uvědomuje, že jej nebaví úřednická práce, a tak v roce 1919 přijal místo dramaturga a herce v Městském divadle v Chebu.

Svoji spisovatelskou kariéru začal oficiálně v roce 1920, vydáním knihy *Chlapci a vrazi*. Touto knihou upoutal pozornost Thomase Manna a jejich vztah postupně přerostl v přátelství. V roce 1922 se objevila kapitola z knihy *Zmrzačení* pod názvem

Bankovní úředník. Kniha kvůli své obscénnosti vzbudila u vydavatele velké obavy. Následovala kratší reportáž *Die ermordung des Hauptmanns Hanika (Vražda kapitána Haniky 1925)*. V roce 1927 byl zveřejněn jeho druhý a zároveň poslední román *Die Klasse (Třída)*. Hermann Ungar napsal spoustu dalších povídek a dramát. V roce 2001 vyšel sborník *Romány a menší prózy* a v roce 2005 sborník *Hry, dopisy a publicistika*.

Ungar neustále řešil dilema svého profesního života. Vystřídal několik vysokých úřednických postů, včetně zahraničního atašé v Berlíně či náměstka ministra zahraničí Edvarda Beneše v Praze. Roku 1929 opustil svůj úřad a věnoval se pouze literatuře.

Vinou zanedbané léčby banálního onemocnění zánětu slepého střeva Hermann Ungar dne 28. října 1929 umírá. Je pohřben na Pražském hřbitově Malvazinky.

Jeho manželka a synové se zachránili před nacistickým běsněním emigrací do Velké Británie. Jeho rodiče a bratři genocidu nepřežili. Jeho sestra spáchala po válce sebevraždu v Palestině, kde se dozvěděla o osudu svých příbuzných.⁶

Snaha o vyzdvižení díla Hermanna Ungara v Česku narážela vždy na odpor režimu. Až v 80. letech začaly vycházet jeho díla v Rakousku a Německu. V Česku v letech 2001 a 2005 vyšly již zmíněné sborníky.

⁶ Bibliografické údaje jsem čerpal z: *Slovník spisovatelů německého jazyka a spisovatelů lužicko-srbských*, Praha 1987, s 679.

ERNST WEISS

Ernst Weiss se narodil 28. 8. 1882 v Brně v rodině obchodníka s látkami Gustava Weisse a Berty Weinbergové. 24. listopadu 1986 jeho otec zemřel, následkem čehož se rodina dostala do finančních problémů. Přes tyto problémy složil Weiss v roce 1902 úspěšně maturitu. Poté studoval medicínu v Praze a ve Vídni. Studium ukončil v roce 1911. Působil na klinikách v Bernu, Vídni a Praze. Mezi léty 1912 a 1913 nastoupil místo lodního lékaře, a díky tomu mohl poznat Indii, Čínu a Japonsko.

V červnu 1913 se Ernst Weiss seznámil s Franzem Kafkou. Toto jej utvrdilo v jeho spisovatelské činnosti a ještě ten samý rok debutoval se svým románem *Die Galeere (Galeje)*. První světové války se zúčastnil jako vojenský lékař – svůj odpor k válce vyjádřil v řadě básní. Mezi léty 1919 – 1921 žil a pracoval v Praze, poté v Berlíně a Mnichově. Stal se součástí berlínského kulturního života. V roce 1920 obdržel od státního hornorakouského zřízení cenu Adalberta – Stiftera.

Krátce poté, co se Adolf Hitler dostal k moci, Ernst Weiss opouští Berlín a vrací se do Prahy. Zde pečoval o svoji matku až do její smrti roku 1934. Několik týdnů nato opouští Prahu a odjíždí do Paříže. Jako emigrant zde nemá šanci získat práci. Snaží se uživit psaním, ale jeho díla nesmí být vydávána. Přežívá v Paříži v nuzných podmínkách, a to pouze díky podpoře zahraničních autorů jako byl například Thomas Mann a Stefan Zweig.

Weissův poslední román *Der Augenzeuge (Očitý svědek)* je odrazem autorových zkušeností a zážitků posledních let života. Román byl vyhotoven pouze v podobě rukopisu, který se ztratil. Vydání románu bylo možné až v roce 1963.

V den vstupu fašistických vojsk do Paříže se Ernst Weiss ve vaně hotelového pokoje střelil do hlavy. Zemřel po převozu do přilehlé nemocnice 15. 6. 1940 ve svých 58 letech v Paříži.

Mezi jeho nejznámější díla patří: *Die Galeere* 1913, *Tiere in Ketten* 1918, *Das Versöhnungsfest*, *Eine Dichtung in vier Kreisen* 1918, *Mensch gegen Mensch* 1919, *Nahar* 1922, *Hodin* 1923, *Männer in der Nacht* 1925, *Georg Letham Arzt und Mörder* 1931, *Jarmila* 1937, *Ich, der Augenzeuge* 1963.⁷

⁷ Bibliografické údaje jsem čerpal z: *Slovník spisovatelů německého jazyka a spisovatelů lužicko-srbských*, Praha 1987, s 710.

SEXUALITA

Sexualita je jeden z nejvýraznějších motivů, který je společný pro díla těchto tří autorů. Ovšem není možné výskyt tohoto motivu lokalizovat pouze na díla těchto autorů. Sexualita je jeden z nejvýraznějších motivů v expresionistickém umění vůbec. Můžeme si položit otázku, proč byl právě tento motiv pro umění přitažlivý. Mluvíme zde o době přelomu 19. a 20. století, případně o prvních dvou desetiletích století dvacátého. Impuls k hojnému využívání tohoto motivu můžeme spatřovat v konfrontaci či dialogu Nietzscheho filosofického díla s názory jeho předchůdce Schopenhauera. „Společným rysem obou světónázorových proudů ovlivňujících různě orientované expresionisty bylo svévolné porušování existujícího řádu. Schopenhauerovy myšlenky zavrhovaly řád poznání, vázaný k vnějšímu zjevu věcí a usilovaly o definici systému nového, nasměrovaného k poznání podstaty, ideje. Právě v tomto místě své filozofie Schopenhauer otevřel velké pole působnosti pro moc umění.

Nietzschem ovlivněná expresionistická revolta byla namířená proti řádu limitujících a nepřirozených morálních a etických hodnot civilizované společnosti. Cesta obnovy byla takto orientovanými expresionisty spatřována v umění i v životě v položení důrazu na osvobozující, vitální, pudové, instinktivní složky tvůrčích sil.

Mučivá kritika formy jako prostředku deformace se stala klíčovou pro oba expresionistické názorové proudy. Pro expresionisty ovlivněné Schopenhauerovskou askezí a odporem k životu, to byla vnější forma, deformující vnitřní podstatu, esenci, pro vitalisticky orientované expresionisty zas forma etická, násilně ustanovená umělou morálkou společnosti, deformující autentické tvůrčí zdroje povyšující a oslavující síly života.“⁸ Pro české prostředí byla příznačná spíše myšlenka Schopenhauera. „Schopenhauerova filozofie nabízela jako možnost úniku z kolotoče nekonečného ukájení pudů, diktovaných Vůlí k životu, asketické popření života a všech jeho potřeb. Logickou součástí tohoto Schopenhauerovského požadavku bylo odsouzení sexuality, kterou Schopenhauer označil za jeden z nejzlobnějších projevů moci, kterou Vůle k životu nad živými bytostmi vládne.“⁹ Motiv sexu je zde něco skličujícího, zlobného, něco, co jedince žene do záhuby. Tento přístup je patrný právě i u mnou zvolených autorů. I když každý, jak demonstрую na příkladech níže, používá k realizaci těchto motivů trochu odlišných prostředků. K ideji Schopenhauera se hlásila i berlínská

⁸ Rakušanová, Marie: Téma a napětí. In: *Křičte ústa*. Praha 2007. s. 158.

⁹ Rakušanová, Marie: Téma a napětí. In: *Křičte ústa*. Praha 2007. s. 169.

bohéma, ke které se řadil například i Stanislaw Przybyszewski nebo Edvard Munch. Przybyszewski ve svém románu *Auf den Wegen der Seele* z roku 1897 napsal: „Láska je tou nejhlubší bolestí a sexuální pesimismus tou nejhlubší nenávisťí mužské duše, která se při styku se ženou vždy stává nicotnou a poskvřenou. (...) Žena je totiž zlo, vášeň, neklid, matka hereze, čarodějnice, sabat, žena je sám satan.“¹⁰

„Mezi českými výtvarnými umělci byl sexuální pesimismus, doprovázený instinktivním obratem od tělesnosti a materie do nitra věcí, k duchovnu, natolik zakořeněný, že jej nezvrátil ani jednoznačný názorový příklon k nietzscheanskému adorování plodivých sil plodivé extáze v okruhu literátů a kritiků *Moderní revue*.“¹¹ Krásný příklad sexuálního expresivního pesimismu je kresba Otto Gutfreunda *Milenci*. V tomto díle je patrná marná snaha milenců splynout v jedno tělo. Dílo tvořené subtilními čarami vyjadřuje beznadějně mínění se obou postav. „Již nepozorujeme pouze milenecký zápas pod taktovkou sexuálního chtíče, ale zoufalý metafyzický pokus o proniknutí k nejbytostnějšímu jádru Já toho druhého.“¹²

Naopak Nietzscheho filozofie ponoukala výtvarníky k rebelii, k boření zažitých konvencí a mýtů. Za zmínku jistě stojí tvorba malířů drážďanské expresionistické skupiny Die Brücke Ericha Heckela či Ernsta Ludwiga Kirchnera, kteří malovali akty jedenáctileté a třináctileté dívky. Užívali kontrastu dětských atributů a póz dospělé nahoty. Tato díla ovšem nevzbudila nijak velký rozruch. „Matka těchto dívek a vdova po umělci velmi záhy pochopila, že obrazy jejich dcer, namalované mladými expresionistickými umělci, nebude možné vykládat pokryteckou morálkou senzacechtivých maloměšťáků jako spodobnění przněné nevinnosti, obětované zkaženosti dospělých, neboť překračují dobové chápání této problematiky.“¹³ Na tomto místě bych rád vyzvednul dílo Sigmunda Freuda *Totem a tabu*¹⁴, v kterém se věnuje, mimo jiné, tabuizováním podobných témat jako je sexualita dětí a popřípadě i sklony k incestnímu chování. Sigmund Freud se stává ikonou tohoto období a díky kontroverzním výsledkům své práce v oboru psychoanalýzy boří mnohá zažitá klišé. Psychoanalytické postupy se užívají právě i v tvorbě umělecké. Jak výtvarné, tak literární. Je ovšem zajímavé, že spousta autorů, kteří neměli s dílem Sigmunda Freuda žádný kontakt, užívalo ve svých dílech stejná témata. Svědčí to o potřebě této doby

¹⁰ Przybyszewski, Stanislaw: *Auf den Wegen der Seele*, Berlin 1897. s. 31 – 32.

¹¹ Rakušanová, Marie: Téma a napětí. In: *Křičte ústa*. Praha 2007. s. 173.

¹² Rakušanová, Marie: Téma a napětí. In: *Křičte ústa*. Praha 2007. s. 187.

¹³ Rakušanová, Marie: Téma a napětí. In: *Křičte ústa*. Praha 2007. s. 164.

¹⁴ Freud, Sigmund: *Totem a tabu*. Praha 1991.

vymanit se z maloměstácké a školometné povrchnosti vnímání morálky minulého století (19. století). Ne všichni autoři měli ovšem to štěstí, že vyvázli společenské kritice a odsouzení. Například tvorba rakouského expresionistického malíře Eгона Schieleho vzbudila vlnu pobouření. „V roce 1910 nakreslil Schiele cyklus kreseb mladého děvčátka s odhalenými genitáliemi, z nichž jedna se nachází v soukromé sbírce, jedna ve sbírkách Leopoldova muzea ve Vídni a třetí, která byla v minulosti oříznuta a zbavena choulostivých partií se nachází ve vídeňské Albertině. Atmosféru doby, ve které tento pozoruhodný cyklus kreseb vznikl, dobře vystihuje událost z roku 1912. Její absurdita vhodně charakterizuje upjatý, konvencemi sešněrovaný, ale také rozpačitý a neujasněný poměr společnosti k tomuto tématu.“¹⁵ Z roku 1912 se od Eгона Schieleho dochovala celá řada portrétů dětí z maloměstských rodin v Českém Krumlově a v Neulengbachu. Mezi portrétovanými byla také třináctiletá Tatjana Georgette Anna von Mossig, která poté, co uprchla z domu před tyranským otcem, požádala Schieleho a jeho přítelkyni Valerii Neuzil, aby ji vzali s sebou do Vídně, kde bydlela její babička. Otec děvčete ovšem Schieleho obvinil ze svedení nezletilé a Schiele byl v Neulengbachu umístěn do vyšetřovací vazby a později převezen do St. Pöltnu. Obvinění se podařilo velmi záhy vyvrátit, Schiele byl ale přesto odsouzen ke třem dnům vězení kvůli „uchovávání erotických aktů“, které údajně dostatečně neukryl před zraky dětí, jež navštěvovali jeho ateliér. Celkem 125 Schieleho kreseb, které byly označeny za obscénní, bylo zničeno. Ve vazbě Schiele strávil celkem 24 dnů.¹⁶ Obdobné emoce vyvolalo i dílo Oskara Kokoschky.

Přístup, s kterým se můžeme setkat mimo jiné právě v díle Hermanna Ungara v románu *Zmrzačení*¹⁷ a u Ernsta Weisse v románu *Spoutaná zvířata*¹⁸, reflektuje filosofii jak Nietzscheho, tak Schopenhauera. Toto vzájemné prolínání myšlenkových proudů není v tvorbě těchto expresionistů ničím neobvyklým.

Základním stavebním prvkem je motiv sexu v románu *Zmrzačení*, Hermanna Ungara. Je zde jakoby narativním katalyzátorem. Právě sexualita uvádí věci do pohybu a má fatální dopad na život a potažmo osudy jednotlivých postav románu. Hlavní postavou románu je František Polzer. Na jeho život jsou nabalovány další postavy. Výskyt postav kolem Polzera by bylo možné odlišit podle místa jeho působení. Svě

¹⁵ Rakušanová, Marie: Téma a napětí. In: *Křičte ústa*. Praha 2007. s. 164.

¹⁶ Rakušanová, Marie: Téma a napětí. In: *Křičte ústa*. Praha 2007. s. 166.

¹⁷ Ungar, Hermann: *Romány a menší prózy – román Zmrzačení*. Boskovice 2001.

¹⁸ Weiss, Ernst: *Spoutaná zvířata*. Praha 1928.

dětství trávil na maloměstě. Zde vystupují postavy jeho otce, tety (sestra jeho otce) služebné Milky a rodiny Fantovy, především pak Františka Fanty, který se ovšem stává součástí i druhé části Polzerova života a aktivně zasahuje do jeho dění.

Dospělost je situována do Prahy. Zde jsou aktivní postavy Kláry Porgesové, Františka Fanty, ošetřovatele Sontaga a lidí, kteří jsou s Polzerem zaměstnáni v bance.

Tyto dva životy jsou navzájem propojeny právě sexuálními motivy. „Polzerovi bylo tehdy čtrnáct a měl snadno vzrušivou chlapeckou fantazii, kterou navíc stupňovala nenávisť. O vztazích mezi mužem a ženou neměl jinou představu, než že je to něco hrozného, co samo o sobě vzbuzuje hnus. Představa nahého ženského těla ho naplňovala odporem. Jednou vstoupil do tetiny světnice, když se myla. Obraz jejího odkrytého těla, jejího ochable visícího masa se mu vryl do paměti a už nikdy z ní nevymizel.“¹⁹ Poté uviděl svého otce vycházet z tetina pokoje. „Představoval si zvrhlé scény mezi otcem, a jeho sestrou.“²⁰ Tento zážitek se bude projevovat i v budoucím konání Polzera. V jeho vztahu k ženám, především pak k jeho domácí, Kláře Porgesové. „Přítomnost Kláry Porgesové v něm od prvního okamžiku vyvolávala stísněné pocity. Uprostřed vlasů měla pěšinku jako teta. K tomu přistupovalo, že když se na ni podíval, nepochopitelně se ho zmocňovala představa jejího nahého těla. To ho naplňovalo hlubokým studem nad sebou a odporem.“²¹ Pro konání postavy Františka Polzera je podle mého názoru velice důležitý ještě jeden okamžik v jeho mladistvých letech. A to násilné či nedobrovolné sexuální uspokojení služebnou Milkou. „Jednou ho potkala (Polzera) na tmavém schodišti. Přitiskl se do tmavého výklenku, kde visel na dřevěném kříži spasitel. Už nemohl uniknout. Přišla k němu a zasmála se, neboť viděla, že z ní má strach. Její ruce ho uchopily. Nehýbal se. Rozepnula mu knoflíky. Polzer se třásl. Uchopila jeho pohlaví. Milka se smála, když jeho semeno vytrysklo a udeřila ho, až se zapotácel.“²² Výrazný kontrast kříže a sexuálního aktu vykonaného na dítěti. Podobně jako je ve Filově obraze *Dítě u lesa* volen tento motiv pro svoji výmluvnou symboličnost, tak i v tomto případě plní jistě stejnou funkci. „Ve spojitosti s dítětem jako zosobněním nevinnosti, bezmocnosti a bezbrannosti může být krucifix chápán jako reprezentant dobových morálních a etických hodnot, jejichž diktátu se dítě i mladý člověk musel bezpodmínečně podrobovat.“²³ V případě díla Hermanna Ungara je tento kontrast ještě

¹⁹ Ungar, Hermann: *Romány a menší prózy – román Zmrzačení*. Boskovice 2001. s. 25.

²⁰ Tamtéž, s. 25.

²¹ Tamtéž, s. 81.

²² Tamtéž, s. 82.

²³ Rakušanová, Marie: *Téma a napětí*. In: *Křičte ústa*. Praha 2007. s. 161.

silnější právě díky sexuálnímu podtextu. A toto je také jeden z kontrastů, které ve svých dílech využíval Egon Schiele. Toto kladení sexuality a křesťanství do jedné roviny. „Viděl zcela v duchu Nietzscheho myšlenek v zatracování pohlavní lásky strážci křesťanských zásad svědectví jejich pokrytectví a důkaz jejich dekadentní morálky.“²⁴

Postava Františka Polzera se snaží být jakoby mimo svět sexuality, ale zároveň je evidentní nemožnost vymanění se z tohoto světa. Jeho snaha nic nedělat, nezasahovat do dění v doufání, že se nic nestane, je marná. Není to možné. Je součástí společnosti, kauzálnosti bytí. Musí nést zodpovědnost. Jeho strnulost vyvolává dynamičnost i proti jeho vůli. Brání se navázání bližšího kontaktu s paní Porgesovou, ale ta se jej i přesto zmocní a on vytváří další, i když nechtěné, následné události. Je donucen k obscénním sexuálním praktikám. Není schopen vzepřít se sám sobě a ukončit toto všechno, co mu není po vůli. V momentě, kdy pocítí neutišitelnou potřebu říci dost, dozvídá se, že s ním Klára Porgesová čeká dítě. Tento fakt opět rozmetá jeho jistotu a přesvědčení, že musí vzít život do svých rukou a stát se pánem dění kolem sebe. Opět je vržen do zmatku a beznaděje. Kauzálnost jeho činů, i když (ne)dobrovolných dostává reálnou fyzickou podobu.

Samotná vůle Františka Polzera (ne)účastnit se sexuálních praktik je velice sporná. Je zde zjevná snaha vyjádřit svůj nesouhlas verbálně, ovšem jeho následné konání je v naprostém rozporu s tím, co říká. Svě jednání zaštiťuje absurdními důvody. Navštíví paní Porgesovou v jejím pokoji uprostřed noci ačkoli ví, že ona na něj vyvíjí nátlak po sblížení. Tuto návštěvu podmiňuje potřebou zeptat se své domácí, zda-li ji nezbudil rámus, když nechtěně rozbil rámeček svatého obrázku. Je zde znatelná snaha jít svému osudu naproti. Možná i proti své vůli ovlivnit budoucnost.

Touha po Kláře Porgesové je zde explicitně vyjádřená pouze v jednom momentě, který ovšem v zápětí podlehne destrukci. „Stalo se to náhle. Bílá linka její pěšinky bledě svítila. Její tělo bylo jakoby měkké a tmavé. Zatoužil po tomto těle. A náhle si vzpomněl, že je to tělo jeho sestry.“²⁵ Absurdnost této situace je dána faktem, že František Polzer neměl sestru. Pouze výrazný motiv bílé rovné pěšinky v něm vyvolává konotace na scénu, kdy jeho otec opouští pokoj své sestry. Ale i v tomto případě mohlo jít pouze o imaginaci, neboť není nikde řečeno, že mezi jeho otcem a tetou skutečně k něčemu došlo. „Chtěl Kláru poprosit, aby si rozčesala pěšinku, myslel,

²⁴ Rakušanová, Marie: *Téma a napětí*. In: *Křičte ústa*. Praha 2007. s. 198.

²⁵ Ungar, Hermann: *Romány a menší prózy – román Zmrzačení*. Boskovice 2001. s. 99

že by bylo vše lehčí.“²⁶ Obraz ženy s bílou rovnou pěšinkou se vyskytuje i v jiných prozaických dílech Hermanna Ungara. Všechny nositelky tohoto znaku jsou ženy chladné a neosobní. Vždy se jedná o příslušnice židovského etnika.

Při rekonstrukci této scény, by bylo nasnadě vidět vliv Sigmunda Freuda, jehož učení v době vzniku románu získávalo na popularitě. Ovšem kdybychom vzali v potaz obsah soukromé korespondence Hermana Ungara, není tato inspirace možná. V jednom z dopisů, adresovaným Oskaru Baumovi píše: „Když jsem publikoval svou knihu *Chlapci a vrazi*, byl jsem, jistě to bylo míněno jako pochvala, označen za žáka Freuda, jehož jméno jsem tak slyšel patrně poprvé.“²⁷ Výrazná obscénnost jednotlivých sexuálních scén dodává dle mého názoru dílu Hermanna Ungara na syrovosti a jejich realizace ve velkých gestech na expresivité. „Klára Porgesová k němu přistoupila. Chtěl ustoupit, ale ona ho chytila za zápěstí. Na židli ležel řemen, kterým si utahoval kalhoty. Popadla ho. „Svlékni si košili“, poručila. Svíral ji pevně oběma rukama. Vytrhla mu ji. „Pryč s košilí!“ Styděl se odhalovat své tělo. Nehýbal se a měl přivřené oči. Čekal.“²⁸ Klára ho tloukla tím koncem řemene, kde byla přezka. „Teď budeš poslouchat“, řekla. Nahá si k němu lehla do postele. Byla strašlivě obnažená a otevřená. Jenom hlava nebyla obnažená. Na ní ležela tetina pěšinka, neporušená.“²⁹

„Znal muka mnoha nocí. Přitiskla ho k podlaze a zmocnila se ho. Kolikrát ho nechala sedět na podlaze a musel to před jejími zraky dokončit sám.“³⁰ „V prvním dvacetiletí dvacátého století se velice často objevuje motiv člověka bez vůle, který je obětí násilnického a krutého světa, člověka poníženého, slabého. Takový motiv se nepochybně objevuje i vlivem rostoucího respektu k dílu Dostojevského, jehož *Ponížení a uražení* mohou být pro podobné typy hrdinů jistým předobrazem. V české literatuře se v tomto období objevuje neobyčejné množství subalterních úředníků zřejmě i v duchu rakousko-uherské monarchistické tradice, kteří jsou zobrazováni jako oběť nesrozumitelné společenské struktury, s níž je jejich existence spjata.“³¹

Také v druhém románu Hermanna Ungara *Třída*³² patří sexualita mezi hlavní motivy, ovšem kauzalita událostí je jí vyvolána jakoby nepřímou. Sexualita je zde znázorněna jako něco, co nesmí být za žádnou cenu spojováno s hlavní postavou tohoto

²⁶ Ungar, Hermann: *Romány a menší prózy – román Zmrzačení*. Boskovice 2001. s. 130.

²⁷ Ungar, Hermann: *Hry, dopisy a publicistika*. Boskovice 2005, s. 245.

²⁸ Ungar, Hermann: *Romány a menší prózy – román Zmrzačení*. Boskovice 2001. s. 102.

²⁹ Ungar, Hermann: *Romány a menší prózy – román Zmrzačení*. Boskovice 2001. s. 102.

³⁰ Ungar, Hermann: *Romány a menší prózy – román Zmrzačení*. Boskovice 2001. s. 130.

³¹ Papoušek, Vladimír: *Existencialisté*. Praha 2004. s. 153.

³² Ungar, Hermann: *Romány a menší prózy – román Třída*. Boskovice 2001.

románu, Josefem Blauem. Postava Josefa Blaua je velice strnulá, křečovitá ve svých gestech.

Blau působí jako učitel na gymnáziu. Jeho žáci pro něj představují nebezpečí, ve kterém by mohl prokázat slabost, což by mělo za následek zbourání systému, zničení řádu a pořádku. Paranoicky střeží soukromí své postavy a lidí, kteří patří do jeho soukromí. „Jistě věděli o jeho existenci, a zatímco se na něj, učitele, dívali napjatým pohledem poslušné pozornosti, jejich chlípné myšlenky se patrně zabývaly jeho manželstvím. V duchu jej asi zbavovali ochrany šatů a obnažovali ho až na vychrtlé tělo, aby si ho mohli představit se Selmou v oněch situacích, ve kterých si počínal jako pes na ulici. Kdyby znali Selmu, kdyby ji jediný z nich zahlédl v přiléhavých šatech, které zdůrazňovaly její oblé, plné tvary, pak teprve by takové představy nabyly skutečnou podobu.“³³

Mezi hlavní postavy, které jsou zároveň fokalizátory, patří manželka Selma, tchýně Matylda, strýc Bobek, známý Modlický, druhý učitel a někteří z žáků.

Blau přebírá zodpovědnost za lidi kolem sebe. Sexualita je zde pro hlavní postavu, která je zároveň tvůrcem a hybatelem událostí, něčím nelibým. Něčím, o čem se nemluví, čeho musí být užíváno pouze za účelem rozmnožení. Je to slabost. Blau má ze slabosti, z pocitu selhání, hrůzu. Selhání i v rovině fyzické. Těhotenství jeho manželky je pro něj nástrojem v rukou žáků na jeho zničení. „Chlípnost hochů, vydrážděná pohledem na těhotenství, se ukájela v představách o Selmině soužití s ním, jehož následky byly na ní vidět. Karpel, který měl s rozkošemi zkušenost, možná šeptal Selmě, že jiní muži jsou ve svém mužství zdatnější, a že ona, Selma, je krásná, má skvostné tělo a musí vedle Josefa Blaua zvadnout.

Ovšem Josef Blau nepřistupuje k sexualitě pouze jako k nástroji, který by jej mohl zničit, ale i jako k něčemu, čím může někoho zničit on. Pro něj se stává imaginace skutečností, bere snahu žáků zničit jej jako fakt. Neváhá tedy využít informace, že jeho žáci navštěvují nevěstinec k tomu, aby si nad nimi upevnil svoji moc. Jeho nástroj vydírání se mu vymknul z rukou. Přistižený žák při představě, že ho učitel viděl v inkriminované situaci, propadá zoufalství a spáchá sebevraždu. Nebyl to žák, vůči kterému chtěl Baum uplatnit svoji převahu. Poté, co se Blau dozvídá o osudu žáka, propadá blouznivým, horečným stavům. Nejistota obrysů skutečného světa a pochybnost o pevném tvaru skutečnosti nutí Blaua k přehodnocování svého vnímání

³³ Ungar, Hermann: *Romány a menší prózy – román Třída*. Boskovice 2001. s. 229.

světa.³⁴ Hlavní postava je zde stavěna do trochu jiné situace než v románu *Zmrzačení*. Zde si postava Josefa Blaua plně uzurpuje svoji intenci, nevyhýbá se příležitosti zasahovat do dění. Ovšem paradoxně Josef Blau není ten, kdo vydává podněty k dění, ale pouze přebírá zodpovědnost za budoucí události. Nevědomky se stává pouhou loutkou plnící svoji funkci.

Ernst Weiss ve svém díle *Spoutaná zvířata* přistupoval k motivu sexuality obdobně jako Hermann Ungar. Pro obě tato díla je typická syrovost s jakou k tomuto motivu přistupují. Snaží se dílo oprostit od všech rušivých, či nadbytečných forem. Jednoduchými prostředky vyjadřují expresivitu děl. Zásadní rozdíl je volba hlavní postavy. Ernst Weiss zvolil za hlavní postavu ženu. Olga je navíc situována do prostředí nevěstince, do role prostitutky. Zde je důležitý moment, jak společnost vnímá skutečnost, že je, či byla, prostitutka. Na rozdíl od naturalistického románu, který velice často zasazoval své postavy do rolí prostitutek, je v tomto románu naprostá absence společenské kritiky. A společnost, coby hybatel dění či aktivní divák, zde tuto funkci ztrácí.

Ernst Weiss se zaměřuje na nitro postavy. Jedná se o psychoanalýzu postavy. Jistě je zde možné vidět reálné zkušenosti z Weissovy lékařské praxe. Dokonce v tomto případě je nasnadě domnívat se, že Ernst Weiss byl přímo žákem Sigmunda Freuda. Pavel Kosatík ovšem ve své publikaci³⁵ udává, že k tomuto tvrzení chybí záznamy ve Freudových denících. Sigmund Freud byl totiž posedlý důkladným vedením záznamů o svých žácích.

V románu *Spoutaná zvířata* vystupují kromě hlavní postavy Olgy ještě František Michálek, JUDr. Richard, prostitutka Mici a matka Olgy.

Pro lepší názornost bych rád odcitoval první řádky románu, které považuji za zásadní pro pochopení charakteru postavy Olgy. „Ve vykřičeném domě malého města žila dívka velice sličná, jménem Olga.

Olga milovala majitele domu, Františka Michálka.

Milovala jej více, než milují lidé. Byl její rozkoší, jejím dětstvím, vším a jediným, jejím bděním i snem, vraždou i smilováním, zvířetem i člověkem. Zaníceno bylo její lůno a ona vzplanula.

³⁴ Papoušek, Vladimír: *Existencialisté*. Praha 2004. s. 172.

³⁵ Kosatík, Pavel: *Menší knížka o německých spisovatelích z Čech a Moravy*. Praha 2001.

Byla postižena šílenstvím, běsnila, nezničitelný motor, bez klidu od země k peklu, k hvězdnu a od hvězdna dolů.

Nevěstka určená strávit se, bezdětná děvka, určená k míru matek požehnaných, v životě nad životem. Zvíře upoutané mezi zemí a peklem, nyní uprostřed nejsprostšího světa. Od mnoha let žila v domě číslo 37. Nikdy nedala o sobě slyšeti.³⁶

Na rozdíl od hlavních postav prozaických děl Hermanna Ungara je Olga ta, která je posedlá sexuální touhou a dělá vše pro její realizaci. Ovšem fakt, že žena je v sexuálním vztahu nadřazena muži, zůstává. Ona ovládá muže kolem sebe, ale zároveň je hnána do záhuby touhou po jednom z nich, Františku Michálkovi. Je zde opět patrný vliv Schopenhauerovy, ale i Nietzscheho filozofie. Je naprosto patrná snaha o splynutí těl, jak jsem již poukazoval na příkladu výše, ovšem zároveň je zde jasná nemožnost tohoto splynutí. Přirovnává jej k Bohu a neváhá mu obětovat veškeré své peníze. „František a milosrdný vykupitel“ je pro ni jedna osoba. Toto je spíše podobné Nietzscheho filosofii. Jeho pohrdáním křesťanstvím, které se stalo blízké i tvorbě Egona Schieleho. Je posedlá potřebou fyzického ukojení, chová se jako zvíře. Její transformace ve zvíře se realizuje v průběhu děje v stále větších vlnách. Například při cestě za Františkem uvidí na nádraží uhrančivého muže, Bosňáka. Vidí jeho divoké oči, rozčuchané vlasy. Je k němu přitahována zvířecím pudem. Bosňák se ji pokusí okrást, ale je zaskočen její náruživostí, s kterou se na něj vrhá. Olga mu obepne nohy kolem trupu a téměř udušeného jej znásilní. Zde můžeme opět vidět zřejmou fyzickou nadvládu ženy nad mužem. Muži jsou spíše nástrojem k ukojení sexuálních potřeb žen. Což je paradox, který se stává precedentem. Neboť na začátku mluví František o Olze jako o kusu masa, které slouží, a když je už opotřebované, vyhodí se. Z hlediska fyzického, má Olga v závěru převahu i nad Františkem, ovšem František ji zlomí svým nezájmem, je vyděšen jejím chorobným (zvířecím) chováním. Ztráta tohoto Olžina fetišu u ní graduje proces proměny ve zvíře. Tento proces je pro ni nezvratný, končí jediným řešením, a to smrtí.

Uvržením Olgy do těchto blouznivých horečných stavů využil Ernst Weiss jeden z nástrojů k dosažení expresivity v díle. „Nejistota obrysů vnějšího světa a pochybnost o pevném tvaru skutečnosti byla v období expresionismu často vyjadřována pomocí motivů blouznivých, horečných stavů hrdinů, díky nimž pronikala do

³⁶ Weiss, Ernst: *Spoutaná zvířata*. Praha 1928. s. 7.

expresionistické poetiky řada fantaskních motivů. Fantastické motivy byly ovšem spojovány i se silnými utopistickými a antiutopickými tendencemi...“³⁷

V novele *Jarmila* volí Ernst Weiss jako hlavní postavu opět muže. Začátek povídky je vyprávěn v ich – formě z pozice pařížského kupce, který má možnost nezáučeně pozorovat a hodnotit dění kolem sebe. Zde autor opouští syrový přístup ke svému dílu. Jeho styl se stává mnohem propracovanější, již nepostupuje v duchu primitivismu, ale jednotlivé zápletky jsou odkrývány promyšleně. Pomocí dějových spirál se vyprávění dostává k zásadnímu příběhu – nešťastné lásky hodináře a Jarmily. V tomto příběhu vystupují jako hlavní postavy hodinář, Jarmila, Jarmily manžel, učitel a jeho švagrová. Příběh je vyprávěn v er – formě. Dominantní je zde vztah hodináře a Jarmily. Realizace tohoto vztahu se neodvíjí v rovině citové, ale opět zde hraje dominantní roli rovina sexuální. Vyskytuje se zde model sexuálního vztahu, v kterém je žena nadřazena muži. Tato nadřazenost je možná jen díky schopnosti vyvolat v muži sexuální touhu. „Maruška nemohla nic udělat, byla přece panna a panny nemají nad muži moc.“³⁸ Podobně jako je v románu *Spoutaná zvířata* Olga nadřazena mužům, ale podléhá jedinému, který její lásku neopětuje, staví se k ní lhostejně, tak i zde je postava hodináře nadřazena ženám, ovšem poddaná Jarmile. „Muži jsou zobrazováni jako slabí, neschopní nést tíhu zodpovědnosti. Děsí se ženské dravosti.“ (Dr. Veronika Broučková 2010)

V příběhu se vyskytují určité dějové konotace. Husí peří je zde spojováno právě s postavou Jarmily, potažmo se vztahem Jarmily a hodináře. Vtahuje nás do milostného příběhu. „Ano, také jsem s sebou trhnul, když jsem jako mladík poprvé uviděl svou milovanou Jarmilu před domem, kde žila, jak bílou rukou vytrhává huse peří z prsou.“³⁹ Drtivá většina tohoto příběhu se odehrává v kůlně, v které se právě toto peří skladuje. „Nemluv o peří, šeptá ona a zase na mě dotírá, nikdy nemá dost.“⁴⁰ Peří se objevuje i v závěru milostného příběhu, kdy Jarmila umírá pádem na dlažbu kůlny, kde se obvykle skladovalo peří.

Sexualita je zde, podobně jako u předchozích děl, zničující element. Přímo v textu se objevuje zmínka z úst hodináře: „Je trpké být otrokem ženy, ale zároveň i sladké.“⁴¹ Vyskytuje se zde, stejně jako v románu *Spoutaná zvířata*, ambivalentnost

³⁷ Papoušek, Vladimír: *Existencialisté*. Praha 2004. s. 172.

³⁸ Weiss, Ernst: *Jarmila*. Praha 1998, s. 40.

³⁹ Weiss, Ernst: *Jarmila*. Praha 1998, s. 22.

⁴⁰ Weiss, Ernst: *Jarmila*. Praha 1998, s. 26.

⁴¹ Weiss, Ernst: *Jarmila*. Praha 1998, s. 28.

vztahu nadřazenosti. Hodinář má sice fyzickou nadvládu, „přiznávám otevřeně, že jsem Jarmilu občas bil a ze msty jsem ji bil“.⁴² Ze msty, že ji nemá on, ale její manžel. Vzápětí však dodává: „Chtěl jsem se od ní osvobodit“.⁴³ Každá hodinářova snaha je neustále ničena Jarmiliným pronásledováním. Když už se hodinář konečně odhodlá ukončit vztah s ní a začít žít se švagrovou učitele, Maruškou, využije Jarmila okamžiku, kdy je skleslý po pohřbu své matky a opět ho dostává do své moci. Její sexuální nátlak na hodináře se stupňuje. „A tiskla mi ucho svou horkou, silnou, trochu drsnou rukou jako v žertu, ale když jsem sebou škulbl, trhla sebou i ona a roztrásla se a oddávala se mi stále úplněji a strašlivěji, jak jsem ji předtím nikdy neznal a jak to není u žen u nás na venkově zvykem.“⁴⁴

Vztah Jarmily a hodináře je charakterizován na úplném začátku retrospektivního vyprávění, když hodinář vytáhne před pařížského obchodníka v hospodě dva ptáčky na pérko. „Vyňal z kufříku, který stál za ním, jakýsi zvláštní párek ptáků, totiž dva opeřené, načepýřené tvorečky na péro, kteří jeden druhého neuměli a ani nemohli nechat na pokoji“.⁴⁵ Tento milostný příběh má přesah díky dítěti, které bylo jeho následkem.

Autor zde překračuje tradiční model realizace zhoubné lásky a staví Jarmilu do pozice, v které si ona sama může položit otázku: „Proč konáme tolik špatného?“ A v zápětí si na ni odpovědět: „Protože chceme, protože můžeme!“

V románu *Upír*⁴⁶ Ludwiga Windera je patrný odklon, podobně jako u Ernsta Weisse, od jednoznačného, syrového expresionismu. Toto dílo vzniklo také v mírně pozdější době, cca 1922. Sexualita není vyjádřena explicitně jako v dílech předchozích autorů. Nestává se přímým hybatelem dění. Je zde jakoby součástí ženské emancipace. V tomto románu se vyskytuje velké množství postav. A to převážně ženského pohlaví. Všechny postavy se soustředí kolem postavy centrální, kterou je A. Dupič. A. Dupič zde vystupuje jako jediný muž, který je schopen nadřazenosti k ženské invenci, jak sexuální, tak společenské. Je schopen vyhnat svoji matku, která nepokrytě ponižuje Dupičova otce tím, že postupně souloží se všemi muži ve vsi. Již ve věku čtrnácti let si podmaní posluhovačku, která mu slouží jako nástroj k ukojení sexuálních potřeb. V závěru se zmiňuje i o své manželce. „O ženě, s níž jsem žil 24 léta, nedá se říci nic, co by ve mně

⁴² Weiss, Ernst: *Jarmila*. Praha 1998, s. 29.

⁴³ Weiss, Ernst: *Jarmila*. Praha 1998, s. 29.

⁴⁴ Weiss, Ernst: *Jarmila*. Praha 1998, s. 38.

⁴⁵ Weiss, Ernst: *Jarmila*. Praha 1998, s. 17.

⁴⁶ Winder, Ludwig: *Upír*. Praha 1929.

na ni vyvolávalo vzpomínky. Sloužila mi – noc co noc připravovala mi horlivě rozkoš. Přes den byla pracovním zvířetem. Její krása s věkem odešla, ale pracovitost zůstala – ještě na smrtelné posteli se namáhala něco dělat – to byla žena“⁴⁷.

Ovšem ve všech jiných kolizích je postava ženy nadřazena muži. Jak Hraběnka Thumová, tak její dcera Alegra jsou nadřazeny svým manželům. Krabě Thum neudělá bez svolení své manželky ničeho a vlastně veškerá nepříjemná nařízení, která bylo třeba vydat, musela vyřknout Hraběnka. Alegra, žena zchudlého šlechtice, který z milosti pracuje pro A. Dupiče odjíždí po čase do Paříže, poněvadž nemohla snést život se svým mužem – dusila se. V Paříži prožívá různé milostné avantýry, ale ani v nejmenším se zde nevyskytuje potřeba kát se, mít nějaké výčitky. Celkově vztah žen k mužům stojí na jedné straně proti vztahu A. Dupiče k ženám. Nejvýraznější ženskou postavou, která prosazuje svoji intenci je postava Elzy Buxbaumové. Ona je nakonec schopna vyrovnat se i intenci postavy A. Dupiče.

Elza Buxbaumová je mladá dívka, která má své plány, své touhy a představy o životě. V jistém okamžiku přestává brát ohledy na konvence společnosti a jistým způsobem i na nároky, které na ni klade její rodina. Je to žena sebevědomá, která si je vědoma svých předností. Otevřeně zde přiznává své sexuální potřeby. Je pro ni naprosto samozřejmé, že jako první věc, která ji napadá ve spojení s citovým rozechvěním, je právě sexuální akt. V ordinaci Petra Dupiče přemýšlí, jaké má na sobě prádlo. Je si naprosto vědoma toho, že by se nebránila Petrovu pokusu o sexuální kontakt. Zmiňuje zde i určitou sexuální osvětu typickou pro židovské dívky. A vůbec příklon k otevřenosti sexuální otázky vyvolané mnohými psychologickými a filozofickými studii.

Na druhé straně je až zarážející, že Elza na svého prvního muže čekala až do svých jednatřiceti let. A do této doby se vlastně s nikým ani nelíbala. Její potřeba dosažení cíle, její vnitřní síla zapřít se a jít si za svým cílem, byla silnější, než její lidské - ženské touhy. Člověk, coby žijící bytost je zde podřízen funkci, kterou musí konat. Tento velice výrazný motiv, který se objevil už v díle F. M. Dostojevského *Zločin a Trest*, v kterém postava Raskolnikova posouvá své intence do popředí natolik důsledně, že ani nepovažuje za zločin zabít člověka pro „dobro“ více lidí. Jeden špatný skutek nahrazen více dobrými.

⁴⁷ Winder, Ludwig: *Upír*. Praha 1929, s. 67

Podobně, ne ovšem tak do důsledků, jedná i postava Elzy Buxbaumové. Ona také nehledí na utrpení dělníků - potřebuje se osvobodit, nehledí na potřeby obyvatel Borovan - chce Petra a jako náplast tohoto svého jednání je zde položena existence její továrny, kde se mají dělníci lépe než u A. Dupiče. Navíc se celým dílem nese určitá snaha o zevšednění a ironizování jakéhokoli pokusu o veliké heroické gesto. Vše takové je nemilosrdně odklízeno do ústraní a posléze ničeno, zametáno pod koberec.

V závěru Elza dosáhne svého cíle. Petr Dupič se jí sice snaží vysvětlit nutnost svého poslání, ale nedokáže dále odolávat Elzině žádostivosti – skončí ve vášnivém obětí v její posteli, v jejím domě.

Jak jsem již v úvodu této kapitoly zmínil, důvodů pro hojné využívání sexuálních motivů právě v dílech expresionistů bylo několik. Byla to odpověď na dobové dění a nic na tom nezměnilo ani snahy zarputilého romantika Maxe Broda, který se snažil vyrvat Franze Kafku tomuto názorovému proudu a nutil mu punc světce. Rád bych odkázal na dílo Milana Kundery *Kastrující stín svatého Garty*⁴⁸, v kterém o těchto mystifikačních snahách Maxe Broda šířeji pojednává. Tyto snahy Maxe Broda jsou svým způsobem paradox. Vezme-li v potaz Kafkův román *Zámek*⁴⁹, který je naprosto nabytý sexuální syrovostí, jsou Brodovy snahy z dnešního pohledu hodnoceny záporně. Je ovšem i pochopitelný důvod, proč se o to snažil. V častých dobových dílech můžeme vidět, s jakou samozřejmostí se zde hovoří o návštěvách nevěstinců. Je to nepřehlédnutelný prvek i u autorů, jejichž dílo se stalo předmětem mého zájmu. Jelikož tvorba Maxe Broda nesla převážně prvky romantismu, je pochopitelné, že se nedokázal smířit se silným prožitkem, který vyvolávalo dílo jeho přítele, nesoucí expresionistické prvky. Tvůrci expresionismu hledali nové formy vyjádření a nebáli se bourat zažitá tabu a klišé. Nebáli se provokovat měšťáky a jejich fasádní morálku.

„Ovšem tato provokace se zde neobjevuje pouze jako samoúčelné gesto. Je to upozornění na vážný problém, narušení přirozenosti a přiznání se k tomu. Odhalování sexuálních tabu je důsledkem citové frustrace společnosti, v níž přirozené bylo potlačeno byrokratickými mechanismy a válkou.“ (Dr. Veronika Broučková 2010)

⁴⁸ Kundera, Milan. *Kastrující stín svatého Garty*. Brno 2006.

⁴⁹ Kafka, Franz: *Zámek*. Praha 1989.

VZTAH OTCE A SYNA (MATKY A DCERY)

Opět se zde můžeme zamýšlet nad otázkou, proč je právě toto téma tak často v dílech expresionistických autorů využíváno. Nejedná se zde sice ve většině případech o hlavní motiv, ale jeho téměř totožná realizace nutí k zamyšlení. Je zde jednoznačně patrný vliv chápání rodiny ve společnosti na přelomu století, případně v několika prvních desetiletích století dvacátého. Motiv rodiny, coby nehostinného prostředí se často objevovaly i ve výtvarném umění u expresionisticky tvořících malířů či sochařů. „Právě konflikt, do kterého se dostával mladý, neustálený jedinec ve vztahu s rigidními pravidly soudobého výchovného systému, můžeme označit za jeden ze zdrojů prvotního napětí, k jehož pocítění dospívá expresionistická generace i její přímí předchůdci velmi záhy, v podstatě již v nejtěplejším dětství. V karikaturní zkratce a s ironickým nadhledem vystihl tuto situaci člen expresionistické skupiny Osma Antonín Procházka v kresbě *Rodina*, ve které se otcovská náruč muže se zlověstně vyceněnými zuby stává pro děti pastí. V obludném obklíčení rodičovské lásky se nachází také dítě v expresivně akcentované kresbě *Starostliví rodiče* českoněmeckého umělce Eugena von Kahlera.⁵⁰

Při interpretaci tohoto motivu bych pro lepší pochopení sáhl opět k dílu Sigmunda Freuda, tentokrát k jeho pracím *Totem a tabu*⁵¹ a *Nespokojenost v kultuře*⁵². V dílech expresionistů jednoznačně převládá vztahový model otec x syn nad modelem syn x matka, popřípadě dcera x matka. Matka je zde v pozadí. Výjimku představuje dílo Ernsta Weisse *Spoutaná zvířata*, kde se postava otce nevyskytuje a je tento vztahový model realizován prostřednictvím postav dcery a matky. Matka zde ovšem nezastává tak výraznou funkci jako je běžné u otce. Sigmund Freud říká: „Libido dítěte sleduje narcistické potřeby a lne k objektům, které zajišťují jejich uspokojení. Tak se stává matka, která utiší hlad, prvním objektem lásky a první ochranou proti všem neurčitým, z vnějšího světa hrozícím nebezpečím, lze říci, že je první ochranou proti úzkosti. V této funkci však vystřídá záhy matku silnější otec a setrvá v ní po celé dětství. Vztah k otci je však poznamenán zvláštní ambivalencí. Otec sám znamenal ohrožení, snad následkem k předchozímu vztahu k matce.“⁵³ Tento vztahový model můžeme vidět i v jiných dílech expresionistických autorů. Namátkou bych zde mohl vyzvednout dílo

⁵⁰ Rakušanová, Marie: Téma a napětí. In: *Křičte ústa*. Praha 2007, s. 161

⁵¹ Freud, Sigmund: *Totem a tabu*. Praha 1991.

⁵² Freud, Sigmund: *Nespokojenost v kultuře*. Praha 1998.

⁵³ Freud, Sigmund: *Nespokojenost v kultuře*. Praha 1998, s. 24

autorů, náležících k „Pražskému kruhu“, Franze Kafky a Franze Werfela. V dílech Franze Kafky je absence matky velice výrazná. Pokud je zde matka, tak je to postava, která do děje příliš nezasahuje. Akce jí vyvolané jdou jakoby mimo její záměr. (Pokud vůbec může být u této postavy řeč o nějakém záměru). Matka pouze dává najevo svůj vztah k jednotlivým postavám. Nehodnotí jejich počinání. Má zde spíše funkci pouhého pozorovatele. Toto je patrné například v povídce *Proměna*⁵⁴. Naopak postava otce je v této povídce dominantní. Neprosazuje svoji intenci přehnaně výrazně, ale i přesto užívá úcty prokazované mu všemi členy rodiny. Jeho role se v průběhu románu mírně mění. Před proměnou Řehoře je otec nemohoucí starý pán, který tráví veškerý čas na kanapi. Nepracuje, jeho obchod zkrachoval a funkci živitele přejímá Řehoř. Jeho zaměstnavatel má pohledávku u otce a to je hlavní důvod, proč u něj Řehoř pracuje, přestože nesnáší poměry panující ve firmě. Ačkoli je otec explicitně vyjadřován jako dominantní postava, jeho moc je pozvolna přejímána Řehořovou sestrou Markétou.

Franz Werfel ve své novele *Ne vrah, zavražděný je vinen*⁵⁵ vykresluje postavu otce opět jako dominantního až despotického vládce rodiny. Expresivitu je zde docíleno navíc odosobněným přístupem otce ke svému synovi. Nenazývá svého syna jménem, ale pouze jeho vojenskou hodností. A i momenty, kdy je patrná snaha o neformálnější jednání, jsou záhy vyvráceny svojí nepřirozeností, neupřímností. V neposlední řadě vnímáním chování svého otce Karlem Duškem. Zde je nepřátelství syna k otci vyjádřeno explicitně. I když v mnohých momentech, což je pro expresionistická díla opět častým jevem, se nenávisť k otci střídá s lítostí nad ním. Matka je zde ta, která se stará o domácnost a je jí, podobně jako je tomu u postavy matky v *Proměně*⁵⁶, přisouzena funkce pouhé pozorovatelky, která nemá právo projevat svoji intenci. „Matka, jeho (myšleno otcova) vyplašená, tvrdá služebnice truchlivé paměti...“⁵⁷ Matka představuje pro chlapce útočiště a naději na lidštější život. O tuto naději zde chlapec vinou předčasného matčina úmrtí přichází, což je u expresionistických autorů velice častý způsob realizace tohoto motivu. Postava syna je v tomto momentu zbavena jakékoli spojitosti se světem lidskosti. Nezájmem svého otce jej vrhá do naprosto odlidštělého prostředí, v kterém není možné najít zázemí a oporu.

⁵⁴ Kafka, Franz: *Proměna*. Brno 2007.

⁵⁵ Werfel, Franz: *Ne vrah, zavražděný je vinen a jiné prózy*. Praha 1990.

⁵⁶ Kafka, Franz: *Proměna*. Brno 2007.

⁵⁷ Werfel, Franz: *Ne vrah, zavražděný je vinen a jiné prózy*. Praha 1990, s. 7.

Dále je zde patrná proměna vztahu syna k otci v průběhu dospívání, popřípadě dospělosti. Sigmund Freud toto nazývá snahou zabít otce, coby vůdce tlupy za účelem vyrovnat se s jeho mocí pozřením jeho ostatků⁵⁸. „Synovo úsilí zaujmout místo otce – boha je stále výraznější. Se zavedením zemědělství stoupá význam syna v patriarchální rodině. Odvažuje se znova projevit incestní libido, které automaticky uspokojuje obděláváním matky země. Bohové Attis, Adonis, Tammuz a jiní, duchové vegetace a zároveň mladistvá božstva, která se těší milostné přízni mateřských bohyň, dopouštějí se incestu s matkou otci navzdory. Ale vědomí viny, jež nalezlo touto tvorbou ukonejšit, se vynořuje v mýtech které jinošským milencům mateřských bohyň přisuzují krátký život a trestají je kastrací či hněvem otcovského boha proměněného ve zvíře. Adonise usmrtí kanec, Afroditino posvátné zvíře, Kybelin milenec Attis zemře po vykleštění. Žal nad smrtí těchto bohů a radost z jejich zmrtvýchvstání přešli do rituálu jiného synovského božstva, jemuž byl určen trvalý úspěch.“⁵⁹ Nemusíme brát tento úryvek ze studie Sigmunda Freuda *Totem a tabu* doslovně. Ovšem je zde patrná snaha synů pokořit své otce. Vydobýt si na nich zpět svoji zatracovanou hrdost, svoji osobnost. U spousty expresionistických autorů se můžeme setkat s řešením této situace zesměšněním postavení otce. V díle Franze Ferfela *Ne vrah, zavražděný je vinen* je patrná snaha syna překonat svého otce vraždou, ovšem tato vražda, toto heroické gesto dostává v závěru příchuť grotesknosti. Zároveň to je snad první a poslední okamžik, kdy se otec, důstojník, projevuje před zraky Karla Duška jako člověk bez potřeby udržovat si důstojnickou přetvářku.

Hermann Ungar ve svých prózách vykresluje postavu otce jako někoho, kdo nezasluhuje úctu svého syna. Je to většinou člověk maloměšťáckého typu, který se nebyl schopný nijak prosadit. Jako takový bazíruje na maličkostech a snaží si vydobýt u syna úctu despotickým zacházením. Ve všech případech je znatelná absence matky coby elementu, který toto násilí zmírňuje a vytváří citový základ rodiny. Například v románu *Zmrzačení* je postava otce realizována maloobchodníkem, který není příliš úspěšný, ovšem sám vyžaduje od syna maximální výkonnost, bezproblémovost. „František Polzer nikdy neměl k otci vřelý vztah. Asi k tomu přispěla okolnost, že mu matka zemřela krátce po jeho narození.“⁶⁰ „Otec byl tvrdý, pracovitý a nepřístupný

⁵⁸ Freud, Sigmund: *Totem a tabu*. Praha 1991, s. 96 – 97.

⁵⁹ Freud, Sigmund: *Totem a tabu*. Praha 1991, s. 102.

⁶⁰ Ungar, Hermann: *Romány a menší prózy – román Zmrzačení*. Boskovice 2001, s. 74.

člověk.“⁶¹ Ženský element v rodině je zastoupen otcovou sestrou. Nedá se ovšem mluvit o zastoupení elementu matky. Polzerova teta naprosto kopíruje chování jeho otce. „Otec často Františka Polzera tloukl a teta ho pevně držela.“⁶² Výše jsem uváděl i jiné vztahové souslednosti vztahu Polzera a jeho tety, potažmo otce.

Otcovský vzor vidí Polzer v otci svého kamaráda Karla Fanty. Do jeho blízkosti se utíká a v jeho rodině se cítí dobře. Otec Karla Fanty také nalézá Polzerovi práci, a tím získává Polzer pocit zavázanosti Karlu Fantovi. Snaha chlapce hledat útěchu či vzor dobré rodiny u cizích lidí se vyskytuje i v novele *Ne vrah, zavražděný je vinen*. Nastává zde paradox. Rodina pro nás přestává představovat místo, které je nám nejbližší, v kterém jsme chráněni před světem. Naopak je to místo, které se nám stává nesnesitelným k životu a my se utíkáme k cizím lidem.

V románu *Třída* je otec Josefa Blaua realizován jako soudní sluha. „...i když byl Josef Blau synem soudního sluhu a nevlastnil víc než nějaký soustružník kovů...“⁶³ Josef Blau chápe svého otce jako viníka svého nezdařeného osudu. „Začalo to soudním sluhou, vysloužilým vojákem, který se v noci se sténáním převaloval v posteli, až prkna praskala, otcem, který jej, Josefa Blaua, uvedl v život jako Josefa Blaua.“⁶⁴ Jeho otec je pro něj ten, který mu předurčil jeho osud. Převodl na něj své hříchy. V tomto románu je motiv otce a syna rozšířen o moment, kdy se sám Josef Blau stává otcem. Nyní má možnost sám konfrontovat své konání s hrozbou následků, které ponese jeho syn. V románu *Třída* je vztah otce a syna nahlížen především z pohledu prvotního (dědičného) hříchu, zatíženosti budoucnosti blízkých naším, třeba i nevědomým, konáním. Motivů dědičného hříchu bych se chtěl věnovat později.

V románu Ernsta Weisse *Spoutaná zvířata* bych považoval za adekvátní záměnu motivu otce a syna za motiv matky a dcery. Postava otce nemá v tomto románu zastoupení. Olga se pouze upíná k Františkovi jako ke svému otci. Ale jak už jsem uvedl výše, František pro ni zosobňoval vše. Otce fyzického i duchovního, Boha.

Vztah Olgy a její matky není konstruován jako nijak idylický. Olga nemá potřebu utíkat se ke své matce a hledat u ní citovou ani materiální podporu. Naopak je zde atmosféra po návratu Olgy do rodného domu vykreslena poměrně napjatě. Olgu nikdo přímo nevyhání, ale je jí dáváno najevo, že zde pro ni není příliš místa. Olga je v domě trpěna spíše z důvodu, že má peníze, které si rodina ráda půjčuje. Ovšem

⁶¹ Ungar, Hermann: *Romány a menší prózy – román Zmrzačení*. Boskovice 2001, s. 74.

⁶² Ungar, Hermann: *Romány a menší prózy – román Zmrzačení*. Boskovice 2001, s. 75.

⁶³ Ungar, Hermann: *Romány a menší prózy - román Třída*. Boskovice 2001, s. 281.

⁶⁴ Ungar, Hermann: *Romány a menší prózy - román Třída*. Boskovice 2001, s. 313.

odkrytí skutečného vztahu přispěje situace, kdy Olga požádá matku o splácení dluhu. „Prosila matku o malou splátku. Ale matka jí vynadala, náhle zachváčena hněvem nazvala ji bordelovou slečnou, vyvařeným hadrem, divokým, nevděčným zvířetem.“⁶⁵ Olga sama otázku svého mateřství neřeší.

Ve Weissově povídce *Jarmila* je vztah otce a syna plně nevyjádřen. Je zde těžko rozlišitelná hranice vášně k Jarmile a k Jaroslavovi, coby synovi Jarmily a hodináře. Vztah otec x syn by se dal realizovat mezi postavami hodináře a Jaroslava nebo Jaroslava a zákonného manžela Jarmily. Hodinář touží po svém dítěti a snaží se přesvědčit Jarmilu, aby s ním odešla za moře. Jarmila ovšem upřednostňovala své pohodlí a výsměšně jej odbývala. „Ach tak , jenom do Ameriky? Zeptala se posměšně, jak jsem to u ní neznal.“⁶⁶ Hodinářova beznaděj dosáhla vrcholu v momentě, kdy se mu má narodit druhé dítě a on si uvědomí, že není žádná šance, aby byla rodina spolu. „Najednou jsem si uvědomil, že ani první, ani druhé dítě mi nebude patřit. A znova tak málo mi bude patřit žena. Rozplakal jsem se, plakal jsem nad svými ztracenými léty. Plakal jsem nad světem, dokonce i nad zákonným otcem.“⁶⁷ Ovšem otázka citu k dítěti je zde opět spojena s citem k jeho matce.

Po návratu z vězení hodinář pronásleduje svého syna a jeho zákonného otce. Své konání završí únosem dítěte do Paříže s vidinou následné cesty do Ameriky. Dítě se chová jakoby s hodinářem odjelo dobrovolně a nazývá jej otcem. Ovšem je zde velice patrná chladná oddanost (nebo lépe podřízenost) tomuto muži v kontrastu k lásce, kterou projeví dítě po shledání se svým zákonným otcem, který vynaloží velké úsilí, aby ho našel.

Vztah otce a syna se zde nedá snadno schématicky škatulkovat jako je tomu v díle Hermanna Ungara. Je to bezesporu jeden z důležitých motivů ve výstavbě díla, ačkoli otázka určenosti vztahu mezi jednotlivými postavami není jednoznačná. Nevíme proč Jaroslav odešel se svým otcem (hodinářem) do zahraničí a nevíme, proč ho zradil a dal zprávu svým zákonným opatrovníkům, kteří jej díky tomu našli.

V románu *Upír* Ludwiga Windera je vztah otce a syna také velice ambivalentní. Vztah, jak je nazíraný z pohledu otce směrem k synovi, lze do určité míry spodobnit s postavami Hermanna Ungara, ovšem vztah syna k otcovi je zde mnohem složitější. Rozhodně zde chybí absence citů, jak je tomu u předchozích děl. Dupič si sice udržuje

⁶⁵ Weiss, Ernst: *Spoutaná zvířata*. Praha 1928, s. 39.

⁶⁶ Weiss, Ernst: *Jarmila*. Praha 1998, s. 30.

⁶⁷ Weiss, Ernst: *Jarmila*. Praha 1998, s. 46.

odstup od svého syna, ale zároveň se k němu chová jinak než ke svým ostatním dětem. Záleží mu na tom, co jeho syn dělá.

Petr Dupič zase vidí ve svém otci víc než jen zlomyslného starce, který se snaží despoticky ovládat veškeré dění kolem sebe. Fatálnost vztahu Petra k jeho otci spočívá právě v tom, že si vytyčí za svůj životní úkol napravení špatných skutků svého otce.

„Narušení rodinných vztahů, vztahů mezi členy základní společenské jednotky odkazuje k obecné představě o celkové narušenosti světa, lidstva a jeho základů. Role otce a matky se vyprazdňují a zůstávají za nimi jenom mučitelé a trýznění.

V židovství tvořila rodina články jednoho pevného řetězu, který nyní puká a trhá se. Expresionisté nacházeli v tomto trýznění až obsesivní touhu a přitažlivost. Extrémní a vyhrocené vyjádření této bolesti jakoby je mělo osvobodit od bolesti samé, jakoby byli přitahováni ranou, do níž jsou stále obsedantně nuceni sahat a drásat si její strupy.“ (Dr. Veronika Broučková)

Motiv vztahu otce a syna, potažmo vztahy v rodině, byl neodlučitelnou součástí děl expresionistických autorů. Je to odkaz dobového smýšlení, které by se dalo vypořádat již koncem 19. století. Jednalo se o velice přitažlivou aktuální problematiku, která otevírala autorům široké pole pro realizaci dalších rovin svých děl. Navíc moment, kdy hrdina ztrácí onu stoicky danou jistotu rodiny, coby místa, do kterého se může kdykoli utíkat, vytváří v dílech expresionistických autorů efektní napětí. Postavy jsou vrhány do nejistoty nejen světa, v kterém se pohybují, ale do absolutní nejistoty jakéhokoli zázemí, útočiště.

NÁBOŽENSTVÍ

V této kapitole bych se rád zaměřil na explicitu vyjádření náboženské příslušnosti hrdinů v dílech zvolených autorů. Postavením Židů v českém prostředí se budu zabývat níže, v kapitole teritoriálního zakotvení. Tyto dvě kapitoly se spolu v zásadě prolínají. Židovství není možné chápat jako tradiční náboženství. Toto náboženství neuznává hierarchii církevní instituce jako například křesťanství. „Židovství popisuje nejen náboženství, nýbrž celkové kulturní, politické a filosofické prostředí. Učení rabíni pohlíželi na židovskou obec jako na celek. Společná odpovědnost, společný osud a příbuzenství všech jejích příslušníků shrnovali označením ‚celek Izraele‘. Je to poukaz na jednotu nejen jako společenskou realitu, ale také na její historické a společenské aspekty.“⁶⁸ Historie židovského národa s oním pojmenováním Židé začíná roku 722 př. Kr. Kolem roku 587 zničili Babyloňané jeruzalémský chrám a většinu židů donutili odejít do babylonského zajetí. Ztráta země vedla k vystupňované představě o oslavě toho, co mělo být pro pozdější dějiny významné. Zničení chrámu, v němž jedině se mohla konat obětní bohoslužba, oslabilo význam kněží. Místo toho vznikla synagogální bohoslužba jako shromáždění věřících, kde rabín vyučoval tóru. Rabín byl učitel, který podržel svou centrální úlohu i po návratu z vyhnanství. Spousta Židů se do Jeruzaléma již nenavrátila. Což představovalo první vlnu rozptýlení židovské obce mimo jednotné území. Tito Židé se přesouvali především do Španělska (nazývali se Sefardové). Další vlny odchodů Židů probíhaly za vlády Římanů, a to přes Germánii, Británii a pozdější Německo do Polska a Ruska. Podle jména Aškeny, vyskytujícího se v Bibli a užívaného pro Hebrejské označení Germánie, byli nazýváni Aškenazové. Oběma skupinám vděčíme za předání řecké filosofie do duchovního a kulturního světa křesťanského středověku. Do roku 1096 žili Židé v Evropě uznávaní a bezpeční. Od této doby začíná postupné pronásledování Židů, kteří se soustředili především v Německu a Polsku. Proti pronásledování utvrdili svou identitu soustředěním se na tradici tóry. Roku 1555 nařídil papež Pavel IV., že židovská bydliště se musí ohraničit, a tím vzniklo první gheto. Víra se uchovávala v rodinách předáváním z rodičů na děti díky důslednému dodržování tradičních židovských svátků.

⁶⁸ Pola, Vojtěch: *Encyklopedie náboženství*. Kostelní Vydří 1997, s. 138.

A kvůli neustálému nebezpečí pogromů ze strany panovníka, docházelo k velkému semknutí této kultury a izolace od okolí.⁶⁹

V židovské tradici tedy není možné oddělit náboženství a obyčejný život. Toto by bylo možné pouze u Židů, kteří v pozdější době asimilovali a rezignovali na původní způsob života.

Hermann Ungar, Ernst Weiss a Ludwig Winder byli silně ovlivněni výchovou v židovských rodinách. Znali tradici a historii svého národa. Zároveň však byli konfrontováni s nežidovským prostředím, které je obklopovalo. Je zcela pochopitelné, že náboženství je jedním z nejvýraznějších motivů v jejich díle. Mnozí staví židovství a křesťanství proti sobě, a tím vytvářejí ve svých dílech napětí. Navíc je zde otázka proměny křesťanského náboženství v tehdejší společnosti.

Otázky kolem náboženství, a převážně kolem vnímání postavení křesťanského boha tehdejší společností, byly v období přelomu století a prvních desetiletí století dvacátého velice aktuální. Opět zmíním vliv Nietzscheho filosofie, která se prezentovala mimo jiné prostřednictvím jeho knihy *Antikrist*⁷⁰. Lidé začínají boha a církve odsouvat do pozadí, ruch velkoměsta a tovární život umlčovaly touhu po bohu.

„Jeden anděl je dělník
Z továrny na secí stroje
a jeden anděl je strojník nebeských hvězd.
Všichni andělé jsou socialisté
a činí dobré ubohým lidem,
kteří potřebují pomoci.“⁷¹

Nastává zde naprosto nová situace pro evropské prostředí. Život není podřizován potřebám boha – církve, ale potřebám člověka. Na tuto situaci musela zákonitě zareagovat i tehdejší umělecká společnost. Hlavním motivem, který byl expresionistickými umělci volen, byl, jak jsem již předeslal výše, motiv sexu. Jeden z nejvýraznějších počinů tohoto období byl obraz Jana Zrzavého *Antikrist*. Spojitost s názvem Nietzscheho knihy není náhodná. Tento obraz se přímo vztahuje ke sloům Friedricha Nietzscheho: „Církev potírá vašeň výřezem v každém směru: její praktikou, její léčbou je kastracizmus. Nikdy se netáže: jak se zduchovní, zkrášlí, zbožští nějaký

⁶⁹ Pola, Vojtěch: *Encyklopedie náboženství*. Kostelní Vydří 1997, s. 139 – 140.

⁷⁰ Nietzsche, Friedrich: *Antikrist*. Olomouc 2001.

⁷¹ Kalista, Zdeněk: *Počátky české literární avantgardy po první světové válce*. Napolí 1965, s. 82 – 83.
Citace převzata z: Hultsch, Anne: *Religiózní motivy české a německé expresionistické poezii*. In: *Hledání expresionistických poetik*. České Budějovice 2004, s. 84.

chtíč?⁷² Ve svých vzpomínkách na životní období, v kterých byl tento zásadní a mimořádný obraz namalován, Zrzavý píše: „V září 1908 jsem si našel podnájem v domě na Malostranském náměstí. (...) Z okna podkrovní světnice jsem se díval do Karmelitské ulice, tehdy jsem četl Dostojevského a Nietzscheho, byl jsem do toho celý žhavý...“⁷³ „Pokusíme-li se dát Zrzavého obraz do souvislosti s výše zmiňovanou citací *Antikrista* Friedricha Nietzscheho, pak jej můžeme číst jako útok na praktiky církve, zahrnující léčbu kastratizmem jako pokus o zduchovnění, zkrášlení a zbožštění chtíče, požadované Nietzschem.“⁷⁴ Nedá se ovšem říci, že by takováto díla vznikala v českém prostředí běžně. Raná díla Jana Zrzavého a Josefa Váchala představovala spíše výjimku. „Zrzavého *Antikrist* je ojedinělým excesem nejen v rámci tvorby tohoto umělce, ale v kontextu celého českého expresionismu. Většinou i v těch nejvíce expresivně vyhrocených a emocionálně rozjitřených dílech umělců z generace Osmy a Skupiny výtvarných umělců je přítomná snaha o estetizaci existenciálního poselství.“⁷⁵ Váchalova díla jako *Vzývači d'ábla*, *Kult Ahrimana* nebo *Příchod antikristův* svou dráždivou nejednoznačností a originalitou dokazují nepřesvědčivost výkladu, že se jedná o kritiku zla v jeho nejrůznějších podobách, pronášenou hluboce věřícím a bohobojným umělcem. Zároveň však nepostihli pravou povahu podobných děl ani ateističtí autoři, kteří v nich viděli výsměch zaslepeným hlavám exorcistů a odsouzení doby, která satanské fantazie tolerovala, či dokonce vítala.“⁷⁶ Určitý náznak výsměchu křesťanskému dogmatismu a takzvanému „pánbíčkářství“ je znát i v dílech mnou zvolených autorů. Je zde ovšem nasnadě domnívat se, že jim jejich příslušnost k židovskému etniku nedovolovala otevřenou kritiku. Hermann Ungar a Ludwig Winder ve svých dílech využívají prostoru pro reprezentaci židovství. Zpravidla své hlavní postavy nestaví do rolí Židů, ale vždy se v díle najde někdo, kdo židovskou kulturu (náboženství) obhazuje, případně ji čtenáři představuje v její pravé podobě. Neútočí na zažitá církevní kliše přímo, ale přirozeným vytvářením kontrastů nabízí čtenáři svůj názor na tuto problematiku. František Götz v několika pracích poukazuje na to, že téměř devadesát procent všech německých expresionistických autorů je židovského původu. Jim se přikládá velký význam, protože židovství svoji morální autoritu neprohrálo v takové míře, v jaké ji ztratily křesťanské církve. V židovství lze podobně jako

⁷² Nietzsche, Friedrich: *Antikrist*. Olomouc 2001, s. 25.

⁷³ Zrzavý, Jan: *vzpomínky na domov, dětská a mladá léta*. Praha 1971, s.64. Citace převzata z: Rakušanová, Marie: *Téma a napětí*. In: *Křičte ústa*. Praha 2007, s. 200.

⁷⁴ Rakušanová, Marie: *Téma a napětí*. In: *Křičte ústa*. Praha 2007, s. 201.

⁷⁵ Tamtéž.

⁷⁶ Tamtéž. s. 204.

v protestantismu najít silný odvrát od prvního zákonného náboženství a nový obrat ke starým spisům. To jde ruku v ruce s otevřením se vůči katolicismu. Katolicismus hledá v Polsku a především na Moravě, z části v Čechách nové cesty k novotomizmu, to znamená také v novém čtení starých textů. Na literaturu má tato tendence vliv do té míry, že rovněž postihne celý text Bible. Proroci a apoštolé jednoznačně zatlačují do pozadí svaté z období po narození Krista, Eva zatlačuje Marii. Kanonizaci církve se nedůvěřuje⁷⁷.

Ačkoli Ernst Weiss ve svých dílech s náboženskými motivy židovství také pracuje, není postava Židů chápána vždy kladně. Model ne přímo kladného Žida se objevuje v románu *Spoutaná zvířata*. Jedná se o postavu úředníka, sice vzdělaného a profesně úspěšného, hlavně však mrzkého, maloměšťáckého, který zakládá smysl svého života a veškerého dění kolem sebe na hromadění majetku. Židovství této postavy je jakoby v kontrastu ke křesťanství osob, které jej obklopují. Autor zde nijak přehnaně nevykresluje židovské tradice a rituály patřící k tomuto náboženství. Naopak je zde velice často zmiňován rituál očisty z pohledu křesťanství. Z jednotlivých scén by se dalo vyčíst již zmíněné pohrdání autora těmito křesťanskými rituály. Jak snadno se lidé díky návštěvě kostela zbavují svých hříchů a vin. Respektive domnívají se, že se jich zbaví. Motiv vykoupení se z hříchu pomocí peněz a uctívání fetišů se vyskytuje v průběhu děje několikrát⁷⁸. Především v období, kdy není Olga v nevěstinci. „Boží požehnání, Bůh to s ní myslí dobře, růženec posvěcený nejsilnějšími svátostmi, měl dobrý účinek.“⁷⁹

Zajímavý je i moment, kdy v blouznění nabádá Olga Richarda, aby se vzdal své víry a přešel na křesťanské vyznání. „Chtěla Richarda, nevěřícího Žida, na víru obrátit. „⁸⁰ Richard toto jednoznačně neodmítá. Už fakt, že je schopen o tom mluvit, svědčí o benevolentnosti přístupu ke své víře. Ernst Weiss patřil k židovským asimilantům, tudíž je absence obhajoby židovství v jeho dílech pochopitelná. Je zde i snaha poukázat na „pánbíčkářství“ věřících. Jejich snaha vykoupit se z hříchů a nepravostí pouhým oháněním se božího jména, případně zakoupením svíček kostelu.

Mnohem více je rozkol mezi židovstvím a křesťanstvím znatelný v díle Hermanna Ungara. Především pak v jeho románu *Zmrzačení*. Hermann Ungar se o

⁷⁷ Hultsch, Anne: Religiózní motivy české a německé expresionistické poezii. In: *Hledání expresionistických poetik*. České Budějovice 2004, s. 92.

⁷⁸ Weiss, Ernst: *Spoutaná zvířata*. Praha 1928, s. 80 – 85.

⁷⁹ Weiss, Ernst: *Spoutaná zvířata*. Praha 1928, s. 72.

⁸⁰ Weiss, Ernst: *Spoutaná zvířata*. Praha 1928, s. 89 – 96.

tradici židovství zajímal již od svých středoškolských let a byl aktivním členem několika židovských spolků. V románu *Zmrzačení* je několik židovských postav. Jednak postava Kláry Porgesové, která neustále znevažuje a ponižuje Polzerovu oddanost křesťanskému vyznání. „Světec musel ze stěny vždy s ním do pokoje k paní Porgesové, aby ho ochraňoval. Ale paní Porgesová neměla světce ráda. Židé nemají světce rádi.“⁸¹ A dále postava Karla Fanty, Polzerova přítele. Autor zde využije scény, kdy se fanatický ošetřovatel a úzkoprsý František Polzer zmíní o pověrách, vztahujících se k židovským rituálům obětování dětí a panenských dívek. „Dalo by se soudit, že existují příklady. Tak se říká, že Židé povraždili křesťanské děti a panny. Necítím k Židům nenávisť. Říká se, že to dělají kolem Velikonoc, v téže době, kdy zavraždili Krista.“⁸² Autor, který byl sám pamětníkem Hilzneriády, ústy postavy Karla Fanty reprezentuje svůj názor na tato hloupá, maloměšťácká a ničím nepodložená tvrzení.

Ludwig Winder má ve svém románu *Upír* také několik postav náležejících židovskému vyznání. Jsou to lidé, kteří demonstrují určité omyly ve vnímání Židů ve společnosti. Zároveň je zde na postavě Elzy Buxbaumové vyjádřen odpor k dřívějšímu postavení Židů, k jejich izolaci v ghettech. „Ve vedlejším pokoji leželi rodiče. Matka nadává, otec sténá, za pokojíkem leží ve tmách a dešti dvůr, hnědé kaluže. Náhle cosi pleskne, ó ticho, jsou to krysy, na stěně slyšeti tichý praskot, ó, ticho, jsou to myši, ó, ticho, jen nekřičet, jinak přijde matka. (...) Když jí bylo čtrnáct let, ležela po celé noci s otevřenýma očima a myslila: Jen pryč, jen pryč, kamkoli.“⁸³

Jako velice zajímavé jsem shledal, že všechny hlavní postavy v dílech těchto židovských autorů jsou křesťané. „Nad Polzerovou postelí visel obraz jeho svatého patrona. Nebyl o moc větší než pohlednice, byl bílý a pravouhlý. Polzer dostal obrázek ještě od matky. Polzerova matka byla zbožná žena.“⁸⁴ Podobně se vyskytují i symboly typické pro katolickou víru i v románu *Třída* a v jiných prózách. „Jsem dobrý křesťan. Dobrý římskokatolický křesťan.“⁸⁵

Stejně tak díla Ernsta Weisse. „(Olga:) Narazila ramenem na nádržku se svěcenou vodou, ale nepokropila se! Opět měla hřích! Těžký byl nový hřích! Nemohla

⁸¹ Ungar, Hermann.: *Romány a menší prózy – román Zmrzačení*. Boskovice 2001, s. 170.

⁸² Tamtéž.

⁸³ Winder, Ludwig: *Upír*. Praha 1929, s.70 – 71.

⁸⁴ Ungar, Hermann.: *Romány a menší prózy – román Zmrzačení*. Boskovice 2001, s. 86.

⁸⁵ Ungar, Hermann.: *Romány a menší prózy – román Třída*. Boskovice 2001, s 274.

již ničeho napravit, nemohla opomenuté pokropení svčnou vodou již nikdy dohoniti.“⁸⁶

Ludwig Winder své hlavní postavy také zasazuje do prostředí vybaveného křesťanskými atributy. Kříže, obrázky svatých po stěnách, modlitby postav, návštěvy kostelů.

Podobné vnímání svých hlavních postav jako římskokatolických křesťanů můžeme vidět i u jiných židovských autorů. Namátkou mohu zmínit díla členů „Pražského kruhu“ například Franz Kafka a jeho *Proměna*. Opět je zde pokoj Řehoře vybaven křížem, rodina dodržuje křesťanské tradice – modlitba, křest... Nebo například v díle Franze Werfela *Ne vrah, zavražděný je vinen*. Zde se vyskytuje dokonce přímý útok ze strany matky Karla Duška, která jako zástupkyně výše postavené katolické rodiny, což bylo naprosto bez debat, prohlašuje, že na světě nesnáší nic víc, než Židy.

Zájem o nábožensko-teologické otázky je možné vymezit jako jeden z nejdůležitějších znaků expresionismu, k čemuž opravňuje fakt, že hledání „nového člověka“ je plné teologické závažnosti.

Pokusy o vytvoření jednoho expresionistického kánonu jsou natolik marné, nakolik by byl k nezdaru odsouzen také pokus popsat „typicky“ expresionistickou náboženskost. Autorům je však společný náboženský patos a extatické vzrušení. Jejich život osciluje mezi strachem a nadějí. Věci víry nemohou být popisovány staticky, ale spíše se v textu vyvíjejí dynamicky. Zápasí s neznámým Bohem (deus absconditus).

Náboženský synkretismus, který texty odrážejí, je zdůvodněn v neposlední řadě v bibliografiích autorů.⁸⁷

Stejně jako sexuální motivy byly i motivy náboženské využívány expresionistickými autory jako odpověď na diskusi doby. Navíc se velice často motivy sexu a náboženství kladly do jedné roviny a tím se dosahovalo kýženého napětí. Srovnávat takto na první pohled odlišné elementy se ukázalo velice efektním. A expresionisté v mnohých případech také dokazují, že po odstranění nahromaděného balastu společenských předsudků tyto motivy onu nesourodost ztrácí.

Bůh umírá, na jeho místo nastupuje člověk, člověk, který se s tímto faktem musí nějak vypořádat. Tato nová filozofie vyvolává mnoho patových situací, s kterými si

⁸⁶ Weiss, Ernst: *Spoutaná zvířata*. Praha 1928, s. 116.

⁸⁷ Hultsch, Anne: Religiózní motivy české a německé expresionistické poezii. In: *Hledání expresionistických poetik*. České Budějovice 2004, s. 91.

jedinec musí poradit. Ztrácí se zde jistoty, které byly do té doby společností neochvějně uctívány, tento fakt otvírá umělcům široké možnosti realizace.

PRVOTNÍ HŘÍCH

Pojem prvotního hříchu vychází původně z biblického vyprávění o pádu Adama a Evy. „Vyjadřuje, že celé lidské dějiny jsou poznamenány původním proviněním, kterého se člověk dobrovolně dopustil, neboť člověk, pokoušený – ďáblem ponechal vyhasnout ve svém srdci důvěru vůči svému – Stvořiteli, zneužil svou vlastní svobodu, neposlechl Boží příkaz a otevřel brány činnosti zla, především zla mravního. Podle Písma jsou všichni lidé hříchem zasaženi. Sv. Pavel totiž uvádí: „Jako v Adamovi všichni umírají, tak v Kristu všichni dojdou života“ (1 Kor 15,22). Sv. Augustin specifikoval nauku o prvotním hříchu a dosvědčil, že tento hřích se přenáší na každého člověka, že člověk se zbaví tohoto hříchu pouze znovuzrozením v Kristu – křtem.“⁸⁸ Tento hřích je v češtině často nesprávně nazýván dědičný.

V dílech židovských autorů je motiv prvotního hříchu velice výrazný a dalo by se snad říci, že i typický. Právě židovská kultura je ta, která vnímá tento pojem nejcitlivěji. Křesťanská víra se z něj vykoupila díky Kristu a toto vykoupení obnovuje křtem. V židovské kultuře se na příchod mesiáše teprve čeká a tudíž zde neexistuje ani křest, kterým by se mohli vykoupit z onoho prvotního hříchu.

Židé, a především pak postavy v jejich literárních dílech, jsou každý den zatíženi vědomím, že musí nést následky za dávná provinění. Tyto postavy ovšem nemusí být, a ve většině případů ani nejsou, postavami židovskými. Postavy křesťanů sice mají možnost hledat vykoupení na bohoslužbě, ale ani sebeurputnější pobožnost (pánbíčkářství) jim kýžený klid nepřináší.

Otázka prvotního hříchu nemusí být pojata čistě nábožensky, coby následek prvního hříchu Adama a Evy. Můžeme si zde položit i otázku, do jaké míry se význam tohoto motivu opírá o vnímání Židů jimi samými. Jak oni sami vnímají své postavení v historii. Svě postavení vůči ostatním národům. Židovský národ, národ vyvolený, aby kraloval lidstvu. V jejich víře a potažmo i v celé kultuře dochází k neustálé konfrontaci tohoto předurčení (o kterém by se dalo uvažovat pouze v rovině duchovní) a vlastní reálnou každodenní skutečností. Židé nemají svůj stát, jsou stále cizinci v několikeré izolaci.

⁸⁸ Pola, Vojtěch: *Encyklopedie náboženství*. Kostelní Vydří 1997, s. 60.

Velice zajímavě s motivem prvotního hříchu pracuje Richard Weiner ve své povídce *Prázdná židle*⁸⁹. Z naprosto všední situace, pozvaný přítel se nedostavil na slíbenou návštěvu, vytvoří velice vnitřně dynamickou zápletku. Nutí hlavního hrdinu (vypravěče) k přemýšlení nad důvodem této neuskutečněné návštěvy. Hledá ve svém nitru, ptá se sám sebe, co se stalo? Proč nepřišel? V závěru dochází k přesvědčení, že se vůči němu musel nějak provinit.

Z děl mnou zvolených autorů bych chtěl upozornit především na román *Třída*, Hermanna Ungara, který je na tomto motivu vystavěn. Hlavní postava románu Josef Blau žije v permanentní křeči ve strachu, že svým chováním způsobí nějaké následné události, které se projeví na jeho nenarozeném synovi. Svoji snahu vymanit se z odpovědnosti za kauzálnost vykonaných činů přenáší i na svoji ženu, kterou tím nechtěně terorizuje. Každý její projev radosti z očekávaného narození syna ho vyděsí a popuzuje. „Bože, neprovokuj budoucnost, neprovokuj ji! Slovo, které se pronese, už se nedá vzít zpátky. Začne svou cestu. Změní svět.“⁹⁰

Zároveň ale ví, že není v jeho silách utéci před budoucností. „Byl si vědom, že se chytá stébel, jestliže vede boj proti svému osudu“.⁹¹ Člověk se na jedné straně obával své svobody, možnosti volby a na druhé straně osudu a jeho nutnosti, nevyhnutelnosti.

Autor zde zatěžuje hlavní postavu pocitem viny i za volbu jména pro svého potomka. „Poprvé poznamenali novorozence, když mu dali jméno, poté co mu dali život a vydali ho napospas neznámému, nezměnitelnému osudu, kterému se musí podřídit.“⁹² Tuto citaci jsem zde uvedl i proto, že zde dochází k jistému rozporu ve výstavbě smyslu díla. Josef Blau se neustále obává, že změni osud svůj a svých bližních, zde ale autor píše, že se musí jedinec vypořádat s osudem, jaký mu byl předem vytvořen, předurčen. V předchozí části textu Hermann Ungar píše: „Kdyby bylo všechno předem určeno, mohl by člověk žít bezstarostně. Kdyby byl dán osud, nevyhnutelný, a předem uchystaný osud, který člověku připadl, nemusel by člověk dělat a říkat nic než to, co bylo předurčeno a to by konal s lehkým srdcem.“⁹³ Je ovšem možné, že tím autor myslel pouze strach ze změny osudu svých dětí a tento rozpor využil ke zvýšení napětí.

Jelikož problém neustálé kauzálnosti neřeší ani sebevražda, nezbyvá Josefu Blauovi, než se smířit sám se sebou. „Josef Blau pochopil svou vinu: jednal a věděl, že

⁸⁹ Weiner, Richard: *Prázdná židle a jiné prózy*. Praha 1964.

⁹⁰ Ungar, Hermann: *Romány a menší prózy – román Třída*. Boskovice 2001, s. 238.

⁹¹ Ungar, Hermann: *Romány a menší prózy – román Třída*. Boskovice 2001, s. 231.

⁹² Ungar, Hermann: *Romány a menší prózy – román Třída*. Boskovice 2001, s. 287.

⁹³ Ungar, Hermann: *Romány a menší prózy – román Třída*. Boskovice 2001, s. 239.

každý skutek obsahuje sílu k novým skutkům, dýchal a věděl, že bez viny zůstane jen ten, kdo je stejný jako strom, nedýchající vypojený, bez myšlenek, neboť i obsah našich myšlenek má reálnou existenci“.⁹⁴ Zde je možné v závěru díla vyznívat známku naděje. Snahu oprostít se od neustálé křečovitě zatíženosti a podívat se na svět pohledem ‚zdravého‘, nezatíženého člověka. Dalo by se uvažovat o prvku existencialistického smíření se svojí existencí. Tento vitalistní optimismus je ovšem v díle Hermanna Ungara ojedinělý.

Problematika prvotního (dědičného) hříchu se objevuje i v jiných dílech Hermann Ungara. V jeho románu *Zmrzačení* se tento motiv realizuje společně s motivem sexuality, kterému jsem se věnoval už výše. Je zde ale rozdíl v zakončení příběhu. Tento román je vlastně neukončen. Následkem konání Františka Polzera je fakt těhotenství jeho domácnosti. Tato žena je ale v závěru románu zabita, tudíž její těhotenství nemá fyzických následků. A nenarozením dítěte fakticky zaniká nositel Polzerových hříchů. Toto brutální vyústění děje je v souvislosti s otázkou prvotního hříchu pochopitelné. Mohlo by se chápat jako trest za Polzerovu zpupnost. Smrt paní Porgesové a zároveň Polzerova potomka následuje poté, co se Polzer rozhodl vzeprít svému strachu ze zodpovědnosti za svůj život, svůj osud. Už nechtěl být tím slabým jedincem, který je životem vláčen proti své vůli. Už nechtěl být jedincem bez vůle, který musí ze strachu z projevení vlastní intence konat vše podle příkazů jiných. V původním románu byl Polzer postaven do role vraha a nesl fyzické následky činu, který nespáchal – fodsouzení, vězení. Později byl k tomuto románu, *Zmrzačení*, ještě připsán epilog, v kterém je za vraha považován ošetřovatel Sontag. Polzer je zbaven zodpovědnosti tím, že je opět ponížěn, tentokrát na pouhého nesvéprávného blázna.

V dílech Ernsta Weisse se s motivem prvotního hříchu také pracuje, ovšem není zde čtenáři předkládán tak explicitně jako v díle Hermanna Ungara. Například v jeho novela *Jarmila* je tento hřích realizován jako zlo, jako satan či jiný zástupce zlé moci (v tomto díle lze za takového zástupce považovat i Boha), který vede naše kroky a nedává nám možnost vyhnout se jim. Hodinář je lapen do pasti vášně a vše co dělá, dělá jakoby nesvévolně, není pánem svého jednání, pouze koná to, co musí, co mu bylo předurčeno. Hodinář chápe, že musí být odsouzen, nevědomě a nechtěně zabyl dva tuláky, ale nikdy se nesmíří s tím, že by měl nést vinu za smrt Jarmily.⁹⁵

⁹⁴ Ungar, Hermann: *Romány a menší prózy – román Třída*. Boskovice 2001, s. 313.

⁹⁵ Weiss, Ernst: *Jarmila*. Praha 1998, s. 63 – 64.

Zde se, jako v jednom z mála děl autorů „Moravské školy literárního expresionismu“, objevuje zmínka o hrůzách světové války. V momentě, kdy jej obyvatelé vesnice začínají odsuzovat za poměr s Jarmilou a začínají se ho stranit, říká: „To milé duchovenstvo! Jako všude. Co mi záleželo na nebeské maně? Vždyť jsem byl ve válce už jako poloviční dítě.“⁹⁶

V tomto díle se mísí několik způsobů vyjádření prvotního hříchu a následné viny. Je to vášeň, která vede hodinářovy kroky do záhuby. Zároveň je zde určitý nadpřirozený hybatel, který ho do této vášně uvrhl. A navíc je zde odkazováno k válce, kterou musel projít jako ‚čistý‘ člověk, a teď musí nést následky, které z účasti v ní plynou. Odlišnost realizace tohoto motivu u Ernsta Weisse a Hermanna Ungara je dána celkově jiným přístupem k prozaické tvorbě. Tam, kde je Ungar syrový, otevřený a bez obalu předkládá křičící expresionismus, tam Weiss volí spíše složitou kompozici, jednotlivé motivy zaobaluje, a tím vytváří systém konotací, které umožňují několikeré čtení jeho díla. V tomto se spíše shoduje s Ludwigem Winderem.

Také v románu *Spoutaná zvířata* si Ernst Weiss pohrává s motivem dědičného hříchu a klade jej do souvislosti především s postavami Židů. Je to postava Richarda, který říká: „Sladké dítě mého srdce, musím ti to nyní říct (...) musím ti to přece říci (...) stihlo mne neštěstí, jsem, bohužel, nemocen cukrovkou, je to již černý osud naší rodiny. Vůbec Israelitů, cukrem Bůh Židům požehnal...“⁹⁷ Zmínka o Bohu, který jej, Žida, vrhl do předem určeného života, jehož následky musí nyní nést na svých bedrech. Weiss využívá v tomto románu především Boha jako toho, kdo uvrhuje na lidi tíhu viny za hříchy svých předchůdců, ale i své. Například Olga, když navštíví kostel, aby zde obětovala za odpuštění hříchů. „Narazila ramenem na nádržku se svěcenou vodou, ale nepokropila se! Opět měla hřích! Těžký byl nový hřích! Nemohla již ničeho napravit, nemohla opomenuté pokropení svěcenou vodou již nikdy dohonit.“ Zde je opět velice patrná bezmocnost postavy něco na svém osudu změnit. Navíc je zde řečeno: „Opět měla hřích!“ Což poukazuje k celému jejímu životu, který byl naprosto přesycen hříšností a její vina ji pronásledovala dnem i nocí. Snažila se vykoupit nošením obětí do chrámů, ale místo nalezeného odpuštění zabředala stále do dalších provinění. V závěru románu se naskýtá vysvětlení, proč nemohla nalézt vykoupení. V jednom ze svých horečných stavů ve vězení slyší hlasy, které ji nazývají „černovlasou škaredou

⁹⁶ Weiss, Ernst: *Jarmila*. Praha 1998, s. 44.

⁹⁷ Weiss, Ernst: *Spoutaná zvířata*. Praha 1928, s. 73.

Židovkou“.⁹⁸ Zde je spjatost viny a židovství předložena mnohem explicitněji, než tomu je v novele *Jarmila*. Je to do určité míry způsobeno tím, že román *Spoutaná zvířata* patří mezi jeden z prvních románů Ernsta Weisse. Zde vznikala expresionistická tvorba v duchu primitivismu a ačkoli se nedomnívám, že by byl Ernst Weiss typickým zástupcem tohoto stylu, určité prvky se v jeho rané tvorbě vyzorovat dají.

V nezanedbatelné míře se motiv prvotního hříchu objevuje také v díle Ludwiga Winderera. Realizace tohoto motivu je podobně jako u Ernsta Weisse méně explicitní. Konkrétně ve Winderově románu *Upír*, můžeme sledovat mnohvrstevnatost, s kterou autor k tomuto motivu přistupuje. V tomto díle se prvotní hřích, následný pocit viny a nezměnitelnost osudu nese více v duchu represe. Hlavní hrdinové se neustále snaží bojovat se svým předurčeným osudem. Toto je zřejmé hned u několika postav. Nejvýrazněji pak u Adama Dupiče a Elzy Buxbaumové. Vše co Adam Dupič činí, činí ve snaze vymanit se z osudu, který mu předurčil jeho otec. Dělá vše proto, aby se zbavil pověsti, kterou po svém otci zdědil. Toto je signifikantní i pro postavu Elzy Buxbaumové. Právě boj proti životu jejich otců sblízuje tyto dva největší rivaly. Snaha vymanit se z osudu, který předurčuje svým potomkům otec, je jedna rovina, kterou se realizace tohoto motivu ubírá. U Adama Dupiče se tento boj dále cyklí prostřednictvím jeho syna, který se snaží nést otcovy hříchy a provinění. Zajímavě je ztvárněn závěr románu. Adam Dupič umírá v momentě, kdy se dovídá, že je na cestě další pokračovatel tohoto nezvratitelného osudu.

Druhý způsob realizace tohoto motivu se nese v rovině transcendentní. Ze strany Elzy Buxbaumové to je popření svého židovství včetně Boha, který podle ní stojí za vším příkořím, které musí neustále snášet. Tady se ovšem jedná i o popření otce fyzického, neboť on je v jejích očích zástupce těchto hodnot.

Adam Dupič jde v boji proti Bohu mnohem dále. On sám se pasoval do role Boha a činí vše, aby dal své víře reálnou podobu. „Bůh si s lidmi hraje, Bůh se vysmívá lidským cílům. Bůh nechá bezúčelně bouřiti moře a nesmyslně řádit nevyčerpatelné síly. Bůh vyvolá zemětřesení, aby provedlo své šílené zničující dílo, a Bůh s toužou neúnavností hraje si s osudy lidí. Bůh se nenudí. Člověk musí hledět, aby se podobal Bohu.“⁹⁹ Zde je patrný příklon k Nietzscheho filosofii vnímání mrtvého Boha jako konce víry v jistý princip. Ovšem Adam Dupič nezůstává v rovině filosofické či

⁹⁸ Weiss, Ernst: *Spoutaná zvířata*. Praha 1928, s. 180.

⁹⁹ Winder, Ludwig: *Upír*. Praha 1929, s. 68.

metaforické. Svým počínáním si podmaní lidi celé obce a stává se neomezeným pánem jejich osudu. On je jejich věřitel, jejich zaměstnavatel, on rozhoduje o tom, kdy se budou lidé bavit a odpočívat a jak se budou bavit a odpočívat.

Je nepochybné, že motiv prvotního hříchu má v dílech autorů s židovskými kořeny jasné opodstatnění. Vychází z jejich každodenní zkušenosti. A potřeba tuto zkušenost vyjádřit se projevuje právě v jejich díle. Ovšem nedomnívám se, že by se tento motiv musel nutně vztahovat pouze k dílům židovských autorů. Stejně jak je tomu s volbou nežidovských postav. Vezmeme-li v potaz poválečnou situaci, je výskyt podobných motivů pochopitelný i u autorů nežidovských. Lidé nechápali smysl války, nechápali, proč vznikla. Každý mohl hledat vinu v sobě jako v jedinci, i vinu společnou pro všechny lidi. Hrůzný zážitek z války podněcoval i mnohé otázky směrem k Bohu. Jak mohl dopustit, aby se stalo něco tak děsivého. Lidé ztráceli už tak oslabenou víru v Boha a tím i své jistoty. Každý mohl nosit vinu za tyto hrůzy v sobě, ale zároveň ji klást i Bohu. Zřeknutí se Boha, víry v Něco, co mělo přinášet spravedlnost a hlavně odpuštění, vrhá jedince do neřešitelné situace. Kdo jej nyní má zbavit oné viny. Kdo předurčuje jeho kroky a je tady vůbec někdo (něco), kdo předurčuje jeho kroky? Člověk je opět vržen do nejistoty. Zůstává v něm však pocit viny, u které nemusí znát původ a zároveň nemá možnost vykoupit se z ní. Jeho snahy vymanit se svému osudu jsou degradovány na pouhá prázdná gesta.

TERITORIÁLNÍ a JAZYKOVÁ ZAKOTVENOST – ZPŮSOBY REALIZACE EXPRESIONISMU

Nejprve bych se v této kapitole chtěl věnovat teritoriální určenosti z hlediska fikčních světů jednotlivých děl mnou zvolených autorů. Rád bych do svého pozorování zahrnul i literární kontext doby předcházející. Postavením Židovských postav v české literatuře se zabýval ve své publikaci *Židé a židovství v české literatuře 19. a 20. století* Oskar Donath. „Jedna z nejčastějších výtek, činěných Židům v české literatuře antisemitské, jest jejich němectví, stávají se jeho oporou atd.“¹⁰⁰ Dále se pak věnuje historickým příčinám, proč tomu tak je. Od nátlaku Císaře Josefa II., který vyžadoval poněmčení židovských jmen a zavedl němčinu coby jazyk administrativy, po dobu, kdy Češi odmítali židovskou asimilaci. Znalost němčiny a příslušnost k německému etniku Židům jednoznačně usnadňovala práci v obchodě. Díky své vzdělanosti, což je jedna ze součástí židovské kultury, byli často nadřazení nevzdělanému českému sedlákovi. A právě tato podřízenost vyvolávala v českém prostředí, převážně pak na českém venkově, antisemitské nálady.

Do problematiky asimilace Židů zasahovalo i sílící sionistické hnutí, které razilo antiasimilační myšlenky. „Například Prof. Filosofie František Krejčí zavrhuje asimilaci z důvodů mravních a jest toho názoru, že povinnost zachovat svůj národ platí i pro Židy.“ Prof. Arne Novák od české veřejnosti žádá, aby přiznala Židům jejich národní sebeurčení. „Jestliže sebeurčení národů, tedy sebeurčení pro všechny národy, bez výjimky a bez kompromisů. Právě Židé, kterým jsme po desetiletí vytýkali oportunistus, nesmíme zabraňovat v jejich národním rozvoji ze svých důvodů oportunních“¹⁰¹

V literatuře nebyly postavy Židů realizovány vždy jednoznačně. Záleželo především na postoji autora k tomuto tématu. Z velké části byli ovšem Židé postavy záporné. Byli ti, kteří okrádali, šidili a aniž by „pracovali“, tak získávali statky a rozsáhlé majetky českých lidí.

Například Rudolf Medek ve svém románu *Ohnivý drak* projevuje odpor k Židům velice výrazně. Jedná se o román pojednávající o době před a během první světové

¹⁰⁰ Donath, Oskar: *Židé a židovství v české literatuře 19. a 20. století. Od Jaroslava Vrchlického do doby přítomné*. Brno 1930, s. 5.

¹⁰¹ Herzl, Theodor, Spolek židovských akademiků.: *Sionismus idea a skutečnost*. Praha 1926, s. 120.

války. Žid je zde vykreslen jako nedůvěryhodný, bezpáteční člověk, prospěchář a zrádce.

Jan Herben se ve svém románu *Do třetího a čtvrtého pokolení* věnuje obrazu Žida na venkově. Je zde určité negativní vykreslení, ale není to jednoznačný postoj. Spíše jde o kritiku furiantství sedláků, kteří se nechali Židy připravit o majetek svojí zahálčivostí.

Vysoce antisemitský náboj měly romány, které vznikaly v prvních desetiletích dvacátého století. Šlo o sociální romány, jejichž děj byl situován do prostředí Moravské Ostravy. Zde se už nejednalo o postavy malých židovských obchodníků, ale o velké mocipány, kteří nutí pracovat své zaměstnance v nelidských podmínkách a nedopřejí jim ani to nejmenší, ačkoli sami jsou obklopeni přepychem a bohatstvím.

„Redaktor ‚Ostravana‘ František Sokol – Tůma napsal rozsáhlý antisemitský román *V záři miliónů*, obsahující těžkou obžalobu na zástupce a vůdce české společnosti v Moravské Ostravě, kteří v době neobyčejného rozmachu města neučinili nic na posílení českého živlu, ale nechali české dělníky vykořisťovat židovskými přistěhovalci.“¹⁰²

Podobný námět a přístup k realizaci židů v českém románu zvolil i Emil Vachek v románu *Pán světa*.

Ačkoli by dle kritérií Oskara Donatha Hermann Ungar, Ernst Weiss a Ludwig Winder nebyli považováni za autory české – nesplňují podmínku, aby jejich tvorba byla psána v českém jazyce – jsem přesvědčen, že je jako české prezentovat mohu, přestože psali německy. Vést debatu o tom, zda-li tito autoři náleželi k české či německé literatuře, není produktivní. V takovéto diskuzi by zákonitě muselo dojít k patu, neboť jak pro, tak proti tomuto určení je možné položit celou řadu argumentů, které by vlastně jádru věci ničím neprospěly a nikam by nevedly.

Já jsem je ze spousty důvodů zařadil mezi autory české. Všichni tři autoři ovládali český jazyk a velkou část svého života trávili v českém prostředí. V jednom ze svých dopisů, kterým se Hermann Ungar obrací na české Ministerstvo kultury, žádá o poskytnutí finanční podpory pro svoji cestu do Paříže a podmiňuje obdržení těchto financí tím, že bude reprezentovat svoji – tedy Českou – zemi.¹⁰³

¹⁰² Donath, Oskar: *Židé a židovství v české literatuře 19. a 20. století. Od Jaroslava Vrchlického do doby přítomné*. Brno 1930, s. 157

¹⁰³ Ungar, Hermann: *Hry, dopisy a publicistika*. Boskovice 2005, s. 242.

Podobně jako Hermann Ungar byli sympatizanty masarykovské první republiky i Ernst Weiss a Ludwig Winder a oba se také podíleli na vzniku a správě této země. V neposlední řadě je k českému prostředí odkazováno v jejich dílech. Především Hermann Ungar vytváří fikční svět ve svých prozaických dílech v těsném vztahu s reálným prostředím své rodné země. Autor je na své rodiště velice citově vázaný, což dokazuje i v dopise adresovaném Gustavu a Elle Krojankerovým. „Včera jsem Vám napsal z Curychu krátkou pohlednici s pozdravem, kterou chci teď doplnit obšírnějším obsahem. Především, že jsem se rozhodl zůstat zde asi 8 – 10 dní, Weggis, Hotel Alpenblick, nejen proto, že je mně z cestování sem a tam na zvracení, neboť nikde nemůže být krásněji než v Boskovicích, a protože život je tak jako tak podle básnické moudrosti jenom nebo dokonce podobenství...“¹⁰⁴ Většina povídek je situována právě do jeho rodiště, Boskovic. Jeho dva romány *Třída* a *Zmrzačení* nesou spoustu znaků reálné Prahy. Vyskytují se zde názvy míst: Trója, Smetanovo nábřeží...

Ernst Weiss v novele *Jarmila* přímo popisuje reálnou sochu sv. Václava na Václavském náměstí, ačkoli se dopouští několika faktických nepřesností.

Pomocí jedné zápletky v jeho novele ukazuje i postavení němčiny v Praze. Pařížský obchodník zde s naprostou samozřejmostí počítá s možností domluvit se v hospodě německy – tato nemožnost mu připadá neobvyklá.

Autor si za předlohu ne zvolil české prostředí náhodou. Volba právě tohoto prostředí má i stránku významovou. Je to prostředí, které představuje pro vypravěče návrat do primitivnějšího světa. Světa, kde je možné vidět lidskou obnaženost, ryzost v jejich chování. Právě zde můžeme zažít téměř „pohádkový“ příběh lásky Jarmily a hodináře. Tento vložený příběh je situován na vesnici. Z předchozích údajů můžeme zjistit, že se jedná o českou vesnici. Ale tento fakt zde není vůbec podstatný. Pokud bychom brali příběh odehrávající se na vesnici samostatně, neměli bychom možnost zařadit děj do konkrétního prostředí a času. Nevyskytují se zde žádné indície, které by nám mohly napovědět, o jaké století se jedná.

V románu *Spoutaná zvířata* se opět pohybujeme na území spjatém s autorovým raným životem, ovšem tento román byl psán v době neexistence Československa, tudíž je zde za hlavní město považována Vídeň. Je to jediné reálné místo, které se v tomto románu vyskytuje.

¹⁰⁴ Ungar, Hermann: *Hry, dopisy a publicistika*. Boskovice 2005, s. 246.

I Ludwig Winder ve svých dílech, podobně jako oba výše zmínění autoři, často odkazuje k českému prostředí. Dle popisu míst by se dalo usuzovat o reálném městě, které autorovi bylo předlohou pro konstruování prostředí fikčního světa. V románu *Upír* se převážně pohybujeme na moravském maloměstě. Zde by byl patřičný odkaz k autorově původu. V průběhu díla můžeme sledovat proměnu prostředí z jednotné Rakousko-uherské říše na nově vzniklý stát Československo. Autor zde vykresluje i řadu faktických politických událostí této doby.

Jeho další román *Povinnost* je zasazen do prostředí Prahy. Opět se zde vyskytuje velká pousta konkrétních míst, kterými se autor inspiroval.

Při kladení si otázky po teritoriálním zakotvení mnou zvolených autorů, nemohu opomenout biografická fakta, která v podstatě jakékoli konkrétní teritoriální zařazení znemožňují. Domnívám se, že není třeba určovat, zda-li byli tito autoři více Čechy či spíše Němci. Jsem přesvědčený o tom, že jim jejich německé vzdělání, český původ a skvělá jazyková vybavenost umožňovaly povznést sebe i svoji tvorbu nad určité konkrétní místo svého působení. Díky jejich schopnosti žít a tvořit stejně tak v Praze jako v Paříži, Berlíně, Vídni či Mnichově..., byla jejich díla povznesena na evropskou (světovou) úroveň. V publikaci Johannese Urzidila *Život s českými malíři*,¹⁰⁵ můžeme vidět, jak byla sféra kulturního života expresionistických umělců propojena. A ani v nejmenším se nejedná o kulturu, která by byla limitovaná státními hranicemi.

Zde bych svou pozornost spíše soustředil na určité vlivy „Moravské školy literárního expresionismu“ a „Pražského kruhu“ na tvorbu expresionistů ‚českých‘. Popřípadě vzájemné ovlivňování se autorů židovského původu, píšících německy, a českých spisovatelů stejného období, či uměleckého směru.

Je otázkou, zda-li se literatura mnou zvolených autorů, které Pavel Kosatík nazývá „Moravská škola literárního expresionismu“¹⁰⁶, nějak zásadně liší od literatury jejich kolegů například z okruhu pražských židovských autorů. Pokud jsem porovnával díla Ernsta Weisse, Hermanna Ungara a Ludwiga Windera s díly autorů „Pražského kruhu“, nedošel jsem v jejich tvorbě k nijak zásadnímu rozdílu. Je zde samozřejmě patrný rozdíl ve zvolených prostředcích, kterými ve svých dílech dospívali k vyjádření expresivního náboje. Například porovnáním díla Hermanna Ungara a Franze Kafky jsem dospěl k názoru, že se zde vyskytuje silná podobnost.

¹⁰⁵ Urzidil, Johannes: *Život s českými malíři*. Horní Planá 2003.

¹⁰⁶ Kosatík, Pavel: *Menší knížka o německých spisovatelích z Čech a Moravy*. Praha 2001. s. 193.

Můžeme se v jejich dílech setkat s volbou podobných postav. Především pak jedinců, úředníků či učitelů, kteří jsou ztraceni ve světě, který je obklopuje. Jsou vykonavateli činnosti, která jim nepřináší pocit uspokojení a seberealizaci, ale zároveň je to hlavní a jediná náplň jejich života.

Hlavní rozdíl v jejich dílech je spíše v otevřenosti předkládané expresivity. Franz Kafka ve svých dílech užívá spoustu skrytých významů a zavádí čtenáře hloub do světa absurdity. (Jsem si vědom, že dílo Franze Kafky nelze zařadit k jednomu uměleckému směru. Tvorba tohoto umělce je natolik jedinečná a bohatá svoji mnohovrstevnatostí, že by podobná snaha byla naprosto nesmyslná.) Pro díla Franze Kafky je také typická absence jmen hlavních hrdinů (ačkoli to není pravidlem). Tímto dosahuje ještě větší síly odosobnění jedince. Jedinec má stále blíž k pouhé funkci, než k lidské osobě, prosazující svoji intenci.

Hermann Ungar se více soustředí na psychologizaci své postavy, jejího jednání. Ale toto jednání je v permanentní konfrontaci s realitou. „Nikdy před expresionismem není v literatuře ani v dalších typech umění kladen takový důraz na zobrazení roztržky mezi jedincem a realitou, mezi individuem a společenstvím, nikdy před tím není tak zdůrazněno vědomí konkrétního pobytu člověka ve skutečnosti, nikoli symbolistní věž ze slonoviny ani realistická objektivizace a typizace, ale potřeba zobrazit skutečné tělo a skutečnou bolest.“¹⁰⁷ Podobně se tváří i raná tvorba Ludwiga Windera. Tento Autor se ovšem začal v druhé polovině dvacátých let dvacátého století odklánět od expresionistické tvorby a spíše se přiklonil k tvorbě existenciální. Toto se ovšem dá říci i o Ernstu Weissovi. Vývoj díla Hermanna Ungara byl znemožněn jeho náhlým úmrtím.

Expresionismus, který do určité míry všechny tyto autory spojuje, je jen těžko konkrétně definovatelný. Především proto, že byl od začátku reflektován velmi různě a každý autor ho adaptoval po svém. Jednotlivé jeho interpretace se liší, některé si jsou vzájemně až protikladné. „Expresionismus, jak dnes už víme, je poslední slovo baroka...“ (F. X. Šalda, 1933). „Expresionismus, transplantovaný k nám z poraženého Německa, zmítaného katastrofickými záchvaty, (...) se zrodil ze zhroucení měšťáckého světa ve válce. Odtud hrůza ze světového chaosu a z nihilismu, která zachvacuje expresionisty, útěk ze zdánlivé katastrofy civilizace do vypjaté duchovnosti, která vybičovává naturalismus ve vizi, i k umělému primitivismu, který hledá svou duchovní

¹⁰⁷ Papoušek, Vladimír: Možné modely zobrazování v prostoru expresionistických poetik. In: *Hledání expresionistických poetik*. České Budějovice 2004, s. 12.

příbuznost v umění primitivů. Je to poesie bez obsahu, často subjektivisticky nesdělitelná, apriorní a niterná, romanticky metafyzická.“(Bedřich Václavek, 1935). „I expresionismus je takovým proroctvím. V jeho krédu je strašná nenávisť ke skutečnosti, ke světu násilí, útisku, zloby a tvrdé vlády hmoty, odtržení duše umělcovi od této reality, rozložení jejich tvarů a potlačení jejich zákonů. Expresionismus je dítě své doby – zrodil se současně s ní, zároveň s ní také zanikne.“(František Götze, 1922). „Německý expresionismus není ani jednotný styl a směr, ani skupina, ani epocha. Je především velmi přesně časově zařaditelný: jeho dobou je desetiletí 1910 – 1920. Je dále jen velice nesnadno definovatelný, společný jmenovatel je těžko určitelný, neexistují závazné manifesty existují více či méně vágní ‚vyznání‘. Reprezentantů expresionismu je pak až neslýchaně mnoho.“ (Ludvík Kundera 1969).

Stejně, jako je mnoho interpretací expresionismu, tak je mnoho děl, které lze k tomuto směru přiřadit. „Vulgárně dodáno: při současné pružnosti a ohebnosti pojmenování expresionismus je zřejmé, že pátrání po něm bude vždy nějakým způsobem úspěšné. Takto je však utvářen expresionistický kánon, o jehož ‚pravdivosti‘ však musíme mít nutně pochybnosti.“¹⁰⁸

Pro specifikaci či definici expresionismu bych si rád vypůjčil slova pana prof. Papouška: „Paul Fechter ve své knize *Der Expresionismus* z roku 1914 ustavoval toto umění jako specificky německé a vznikající z odporu k románské přejemnosti, ale francouzský kritik Vauxcelles užil termínu expresionismus, jak se obecně uvádí, už v roce 1918. Je rovněž známo, že o expresionistickém modelu hovořil v souvislosti se svým dílem Matisse. V okruhu o uvažování o expresionismu se postupně ocitali umělci značně odlišných poetik: Stringberg, Wedekind, Munch, Ensor, Benn, Lasker-Schülerová. Obecně pak většina autorů definujících expresionismus akcentuje nedůvěru expresionistických umělců v racionalitu, úzkost z apokalypticky viděného chaotického světa, samotu jedince uvnitř společenství, které se hroutí, uvnitř vesmíru, který ztrácí kontinuitu. Oproti tomu má gesto subjektu překonávat tyto trhliny v kontinuitě skutečnosti a propojovat osamělého jedince se společenstvím na principu lidské sounáležitosti, soucitu a lásky. Vesmír je krystal, v němž všechny osudy jsou propojeny v tajemné kauzalitě a expresionistický umělec jako by usiloval o odhalení této zapomenuté, nebo přerušené souvztažnosti. Na jedné straně stojí jedinec s životními pocity zmaru a bezobsažnosti všeho, na druhé pak jeho touha vtisknout této přítomné

¹⁰⁸ Štáštka, Viktor: Literární expresionismus jako odpověď možných světů. In: *Hledání expresionistických poetik*. České Budějovice 2004, s. 330.

aktuálně žité bezúčelovosti všeho univerzalizující smysl, který spasí jedince z jeho přítomnosti a zároveň ustaví jeho pozici ve ztrácejícím se řádu univerza.“¹⁰⁹

V dílech Hermanna Ungara, Ernsta Weisse a Ludwiga Windera je expresionismus realizován různými způsoby. Při porovnání těchto tří autorů a jejich díla s díly jiných expresionisticky píšících autorů, tak vznikne otázka, je-li možné tyto autory brát jako určitou školu, či skupinu spisovatelů, píšících jedním stylem. Já se po analytickém průzkumu jejich tvorby domnívám, že o jedné ‚programově‘ shodné literární skupině nebo škole hovořit nelze. Jistě jejich dílo nese spoustu společných znaků, ale tyto znaky není problém nalézt i v četných dílech mnohých českých i německých autorů.

Pokud bychom se chtěli pokusit nalézt v díle těchto tří autorů nějaké znaky, které by jasně ukázaly příklon autorů k českému či německému expresionismu, bylo by do určité míry možné zaměřit svou pozornost na to, jaký vliv na jejich dílo mělo filosofické učení Arthura Schopenhauera a Fridricha Nietzscheho. Vlivem těchto filosofů na expresionistickou tvorbu jsem se již zabýval v kapitole sexualita. „Společným rysem obou světonázorových proudů ovlivňujících různě orientované expresionisty bylo svévolné porušování existujícího řádu. Schopenhauerovy myšlenky zavrhovaly řád poznání, vázaný k vnějšímu zjevu věcí a usilovaly o definici systému nového, nasměrovaného k poznání podstaty, ideje. Právě v tomto místě své filozofie Schopenhauer otevřel velké pole působnosti pro moc umění.

Nietzschem ovlivněná expresionistická revolta byla namířená proti řádu limitujících a nepřírozených morálních a etických hodnot civilizované společnosti. Cesta obnovy byla takto orientovanými expresionisty spatřována v umění i v životě v položení důrazu na osvobozující, vitální, pudové, instinktivní složky tvůrčích sil.

Mučivá kritika formy jako prostředku deformace se stala klíčovou pro oba expresionistické názorové proudy. Pro expresionisty ovlivněné Schopenhauerovskou askézí a odporem k životu, to byla vnější forma, deformující vnitřní podstatu, esenci, pro vitalisticky orientované expresionisty zas forma etická, násilně ustanovená umělou morálkou společnosti, deformující autentické tvůrčí zdroje povyšující a oslavující síly života.“¹¹⁰

¹⁰⁹ Papoušek, Vladimír: Možné modely zobrazování v prostoru expresionistických poetik. In: *Hledání expresionistických poetik*. České Budějovice 2004, s. 5 - 6.

¹¹⁰ Rakušanová, Marie: Téma a napětí. In: *Křičte ústa*. Praha 2007, s. 158.

Umělecká tvorba českých expresionistů se spíše svými prvky přiklání k učení A. Schopenhauera. Na druhou stranu expresionistická umělecká tvorba náležící spíše k ‚západním‘ susedům (Rakousko, Německo, Skandinávie) měla převážně sklony ztotožňovat ideu svých děl s filozofií Friedricha Nietzscheho. Ovšem ani tento přístup neskýtá objektivní možnost dílo konkrétně zařadit. Chtěl bych se zde vyvarovat kategorizaci expresionistických děl podle jejich místa vzniku, případně podle národnosti autora. V literární historii není možné dílo paušalizovat a užívat jednotného vzorce pro jejich škatulkování. Je to otevřený systém, který má tendence neustále se proměňovat a navzájem ovlivňovat. A budu-li vycházet z faktu, že není zcela jasné, který národní proud literárního expresionismu nejvíce ovlivnil tvorbu českých autorů, není možné podložit základ tvrzení, byla-li tvorba mnou zvolených autorů ovlivněna, či byla ta, která ovlivňovala. Je ovšem patrné, že tvorba těchto autorů vždy stála jakoby mimo zájem české literární kritiky a spíše nacházela ohlas u literárních kritiků či spisovatelů v zahraničí.^{111 112} A ačkoli Hermann Ungar, Ernst Weiss a Ludwig Winder pocházeli z prostředí Moravy, není možné jejich dílo oddělit od tvorby „Pražského kruhu“. Ludwig Winder byl sám jeho členem a po smrti Franze Kafky byl jmenován i jeho nástupcem. Doložitelná je i vazba Ernsta Weisse na Franze Kafku, který velice ovlivnil jeho prvotní literární tvorbu a stal se Weissovi oporou i v jeho dalším literárním snažení. Dále bych mohl zmínit úzký vztah Hermanna Ungara a Oskara Bauma, který patřil do nejuzšího kruhu pražského uměleckého uskupení soustředícího se v kavárně Arco.

Zdá se téměř nemyslitelné, že v natolik malém prostředí, jako je české, by nedocházelo k vzájemné reakci děl německo-židovských a českých autorů. Je sice pravdou, že i sám Hermann Ungar říká, že se s tvorbou Franze Kafky nikdy osobně nesešel a že jejich podobnost je čistě náhodná (již výše jsem uváděl citaci). Toto ovšem předkládá další otázku, jak je možné, že se v tolika dílech odlišných autorů objevují podobné motivy a témata? Hermann Ungar to vysvětluje potřebou vyjádřit své emoce, které zmítají tolika lidmi, aniž by se museli vzájemně znát. Stačí, že prožívají ty samé podněty, které vedly k nabytí těchto emocí. Je zde také patrný stejný filosofický a sociálně psychologický základ, který zasáhl celou evropskou kulturu.

Přesto bych zde pár motivů, které se vyskytují napříč spektrem expresionistické tvorby rád zmínil. Jsou to například již zmiňované postavy úředníků. Tito malí lidé,

¹¹¹ Urzidil, Johannes: *Život s českými malíři*. Horní Planá 2003.

¹¹² Ungar, Hermann: *Hry, dopisy a publicistika*. Boskovice 2005.

ztraceni ve světě, který je obklopuje, žijí neustále s pocitem strachu. „Slabý hrdina, který mnohým expresionistům sloužil především jako model pro obžalobu světa či reprezentaci soucitu a mystického ‚unanimismu‘, umožnil zahlédnout lidskou existenci, osamocenosť a bezmocnosť jedince z jiného pohledu, pomohl vrátit individuální osud vlastní všednosti a každodennosti.“¹¹³ S postavami tohoto typu se můžeme setkat nejen u mnou zvolených autorů, především pak v díle Harmanna Ungara, ale také u Franze Kafky, R. Těsnohlídka, Jaroslava Haška a dalších.

Další výrazný motiv je motiv smrti. Tento motiv se dle mého názoru vyskytuje v tvorbě českých (česky píšících) autorů v mnohem vyšší míře, než v díle autorů židovských či autorů píšících německy. Především se pak liší ztvárnění smrti. U autorů Franze Kafky či Franze Werfela ztrácí smrt jakoukoli patetickou. Kafkův K. v díle *Proces* v závěru díla umírá, ale scéna popravky je naprosto oproštěná od lidského chování, které by se dalo v takové situaci předpokládat. Podobně zachází se smrtí i Ernst Weiss. Když chce Karel Dušek ve Werfelově novele zabít svého otce, nerealizuje se zde vražda jako heroické gesto, ale celá scéna vyzní naprosto nedůstojně, komicky. Naopak díla Hermanna Ungara a Ludwiga Windera vykreslují smrt jako něco, co se nedá jen tak přejít. Je to událost, která zde pateticky trčí. Ale i zde je nepopíratelný konflikt konce, který má smrt vyvolat. Autoři fatálnost smrti narušují, mimo jiné, hříchem, či obecně řečeno skutky, jejichž následky jsou neustále přenášeny na následující generace.

Výše jsem se zabíral nejvýraznějšími motivy děl autorů ‚Moravské školy literárního expresionismu‘, které jsou společné pro širší společenství autorů, ovšem nejedná se ani zdaleka o úplný výčet shodných motivů. V jednotlivých dílech se vyskytuje množství dílčích motivů, které jsou shodné s díly autorů z odlišného prostředí. Například motiv krysy, který se objevuje ve stejnojmenné povídce Lva Blatného¹¹⁴, hraje důležitou roli i v díle Ernsta Weisse *Georg Latham, lékař a vrah*¹¹⁵. Krysa je u Weisse zobrazena jako tvor, který přináší zkázu, je to nezničitelné stvoření, které nemá slitování ani s členy vlastní rodiny. Krysa plodí své potomky s jedinci stejné krve, nebrání se zároveň tyto jedince, včetně svých potomků, sežrat, když jde o záchranu vlastního života. Zajímavé je, že zde autor dává do kontextu tohoto nechutně vykreslovaného tvora s otcem Georga Lathama. Krysa u těchto dvou autorů plní velice

¹¹³ Papoušek, Vladimír: *Existencialisté*. Praha 2004, s. 159.

¹¹⁴ Blatný, Lev: *Vítr v ohradě*. Přerov 1923?

¹¹⁵ Weiss, Ernst: *Georg Latham, lékař a vrah*. Praha 1985.

podobnou funkci. Krysa je u obou autorů obrazem zkázy. Její podoba se v průběhu nemění, ačkoli v obou případech dochází k vývoji postavy, která je s ní konfrontována. U Blatného to je postava Jeníka, pro kterého krysa představuje zosobnění strachu a úzkosti. U Weisse je krysa zosobnění nelidskosti a boje o přežití. Krysa Georga Lathama provází celým životem. Evokuje mu vzpomínky na otce, který ho prostřednictvím krysích podobností k oné nelidskosti vychovával.

Ernst Weiss se ve své tvorbě soustředí i na expresionistické vykreslení prostředí, v kterém se pohybují postavy jeho děl. Například v díle *Spoutaná zvířata* užívá výrazných kontrastů. Staví vedle sebe kostel, nevěstinec a starou rozpadlou továrnu. Tento motiv mi evokoval scénérii ztvárněnou v Kubištvě obrazu *Lom v Bráníku*, který je navíc doplněn o výrazný kompoziční prvek řeky, přetínající nehostinnou krajinu a lidmi ochočený kus půdy. Rozbořená továrna by mohla zároveň vyvolávat konotace na ‚neznámý proces‘ zániku, který Kubin popsal jako ‚drolivost‘: „Nemoc neživotné hmoty, trouchnivina a plíseň“. Metafora rozkladu, hniloby, trouchniviny a v neposlední řadě smrti města se nabízí i pro obrazy Egona Schieleho, zejména *Mrtvé město*.¹¹⁶ Dále v tomto románu používá Weiss expresionistickou krajinu k zvýraznění psychického rozpoložení Olgy. Když je Olga zmínána prvními příznaky šílenství není zde rozsáhle popisován její vnitřní stav, ale autor vyhání Olgu do nehostinné, větrem a deštěm zkoušené krajiny, v které ona musí dlouhé hodiny a dny bezcílně bloumat.

Také v novele *Jarmila* užívá Ernst Weiss spoustu rafinovaně vložených motivů expresionismu. I pro expresionismus tolik signifikantní křik má zde mnohem vyšší smysl než jen potřebu vyjádřit momentální psychický stav. Křičící lidé odkazují vždy k něčemu dalšímu. Předcházejícímu či následnému. Výrazně je zde i pracováno s motivem nepochopitelnosti. Především pak v druhé části tohoto díla.

Dílo Hermanna Ungara je expresionistickými motivy přímo přesyceno. Autor neustále drží čtenáře v nejistotě, a to především spleťostí vztahů, které mají za následek další a další události. Tyto události se mnohdy odvíjí nezávisle na vůli postav, které žijí v neustálé nejistotě a strachu.

O výskytu expresionistických realizací v dílech Hermanna Ungara, Ernsta Weisse a Ludwiga Windera nemůže být pochyb. Hovořit zde ovšem o typicky českém nebo typicky německém expresionismu nemá smysl. Jde zde o tvorbu jedinečnou svými individui a není možné užít teritoriální separace.

¹¹⁶ Lahoda, Vojtěch: Strhni závoj. In: *Křičte ústa*. Praha 2007, s. 89.

ZÁVĚR

Ve své bakalářské práci jsem se zaměřil na dílo tří autorů. Hermanna Ungara, Ernsta Weisse a Ludwiga Windera. Z jejich tvorby jsem si vybral prozaická díla, která vyšla v období 10. a 20. let 20. století. Můj zájem se ubíral především dvěma směry.

Nejprve jsem si ze zkoumaných materiálů vybral motivy, které byly pro tvorbu těchto tří autorů nejvíce příznakové. Tyto motivy jsem se pokoušel nalézt a posléze rozebrat v díle všech mnou zvolených autorů. Jednalo se o motiv sexuality, motiv vztahů mezi otcem a synem, motiv náboženství, motiv prvotního hříchu a otázka teritoriálního zakotvení. Na základě přístupu jednotlivých autorů k těmto motivům a otázkám jsem mohl porovnat, do jaké míry se jejich způsob realizace shoduje nebo naopak odlišuje.

Dále jsem se v tvorbě Hermanna Ungara, Ernsta Weisse a Ludwiga Windera zabýval způsoby realizace expresionismu. Způsoby, kterými tito autoři dosahovali expresionistických prvků jsem porovnával i s některými díly autorů z „Pražského kruhu“ a některými českými expresionisty.

Sexuální motiv je bez výhrady nejvýraznějším motivem všech děl mnou zkoumaných autorů. Každý k tomuto motivu přistupoval trochu jinak, ovšem výrazným prvkem, v kterém se všichni shodují, je žena nadřazená muži. Tato žena má muže ve své moci a používá jej jako nástroj k ukojení svých potřeb. Ernst Weiss si v novele *Jarmila* klade otázku: „proč tato žena koná tolik špatného?“ A jednoznačná odpověď zní: „protože chce!“ Tento svévolný chtíč je ovšem v mnohém díle narušen nutností konat špatné. Například v jeho románu *Spoutaná zvířata*. Zde je žena do vášně vržena a nemá možnost úniku. Nejvýrazněji je sexuální motiv realizován v Ungarově románu *Zmrzačení*. V tomto románu je sexuální motiv realizován až brutálními sadomasochistickými praktikami. Snaha vykreslit muže jako slabého jedince je zde naprosto zjevná. Autor dosahuje zvýšeného napětím i tím, že klade na jednu rovinu motivy sexuální a náboženské.

Důvod, proč byl tento motiv expresionistickými autory tak často užíván, souhlasí s dobou vzniku děl. Je zde patrný nejen vliv Nietzscheho a Schopenhauerovy filozofie, ale rovněž snaha šokovat, navázat se do maloměšťácké morálky typické pro 19. století. Umělci boří zažité mýty a klišé – „nabourávají jistá tabu, aby se dostali blíže ke ‚skutečnému‘ člověku.“ Jistou měrou k této dobové náladě přispívá i

psychoanalytická práce Sigmunda Freuda. Jeho publikované výsledky mohou těmto autorům sloužit jako alibi. Ztvárnění tohoto motivu u mnou zkoumaných autorů se tudíž nijak zvláště nevymyká dobovému proudu. S tímto motivem je v obdobných variacích pracováno i mnohými jinými českými i německými expresionisty. A to nejen literáty, ale i výtvarníky. Na základě těchto poznatků musím konstatovat, že až na individuální odchylky v pojetí tohoto motivu se mnou zvolení autoři nijak výrazně neliší od dobového proudu.

V druhé kapitole své práce se věnuji motivu vztahu otce a syna. Tento motiv je opět velice často užívaný v díle Hermanna Ungara, Ernsta Weisse i Ludwiga Winderera. Svě opodstatnění má podobně jako motiv sexuální v dobové diskuzi. Význam rodiny upadá a objevuje se výrazná snaha oprostít se od rigidních pravidel morálky rodičů. Navíc destrukcí rodiny coby útočiště dosahuje umělec kýženého efektu napětí. Tím, že jedinci vezme poslední pozemské útočiště jej vrhá do naprosté nejistoty a strachu. Nezanedbatelné je zde i znázornění boje syna a otce o vůdčí postavení v rodině či společnosti. Otec představuje dominantního jedince, který se nevyznačuje žádnými projevy lidskosti.

Motiv rodinných vztahů, především pak vztahu otce a syna, se u všech mnou zkoumaných autorů objevuje velice často. Ve způsobu realizace tohoto motivu je mezi mnou zkoumanými autory největší podobnost. Odchylky jsou způsobené pouze individuálním stylem tvoření, ale podstata sdělení je shodná. Nejvýraznější odlišnost by se dala nalézt ve Winderově románu *Upír*, kde syn má snahu nést odpovědnost za skutky svého otce dobrovolně, ovšem jejich vztah v rovině lidskosti je realizován stejně jako u Ungara a Weisse.

V kapitole náboženství se nejprve věnuji historickému kontextu židovství. Dále se snažím vypořádat jednotlivé odkazy a tendence tohoto náboženství v díle mnou zkoumaných autorů. Za zajímavý poznatek považuji fakt, že všechny hlavní postavy těchto židovských autorů jsou křesťané. Zároveň se však téměř vždy vyskytuje v díle postava Žida, která slouží autorovi coby nástroj obhajoby židovství. Velice patrný je tento způsob komunikace se čtenářem v Ungarově románu *Zmrzačení*. Hermann Ungar využívá jednu z vedlejších postav k obhajobě židovství a k vyvracení křesťanských antisemitistických pověr. Podobně zachází se svými postavami i Ludwig Winder v románu *Upír*. Naopak Ernst Weiss se ke svému židovství nehlásí. V románu *Spoutaná zvířata* užívá postavy Žida k vykreslení špatných vlastností. Tento přístup je u těchto tří autorů výjimečný a do určité míry reflektuje Weissovu asimilační tendenci. Snahu

těchto autorů volit za hlavní postavy křesťany vidím hlavně v tom, že tématem jejich tvorby není židovství jako takové. V první řadě tvořili umělecké dílo. Sdělení svých postojů a názorů ohledně židovství berou spíše jako vedlejší funkci.

Dále se v této kapitole věnuji vnímání či postavením Boha v dobové společnosti. Je zde obdobná tendence jako u výše zmíněných motivů k boření zažitých hodnot. V tomto případě je Bůh jednoznačně odsouván do pozadí a je nahrazován člověkem a jeho potřebami. Ovšem s neexistencí Boha nastává nová nejistota, do které je jedinec vržen. Když jsem v motivu rodinných vztahů hovořil o ztrátě pozemského útočiště, tak nyní je tato myšlenka posunuta i do roviny transcendentna. Člověk už nemá možnost hledat útěchu mimo tento svět, nemá možnost odpuštění viny. Neexistence Boha ničí i zažitou představu o smrti, coby přechodu do mimozemského světa. I s tímto faktem se museli autoři vypořádat. Někteří znázornili smrt jako zbavenou nádechu patetičnosti a zároveň i realističnosti (Kafka, Ferfel, Weiss), jiní si pomáhali různými ‚pokračovateli‘ v podobě potomků zatížených skutky svých předků (Ungar, Winder).

Tento motiv skýtal expresionistickým umělcům široké spektrum realizací. Není to motiv, který by stál v popředí pouze u mnou zvolených autorů, ale je to jeden z nejvýraznějších motivů expresionismu vůbec.

V předposlední kapitole jsem svoji pozornost soustředil na motiv prvotního hříchu. Zjistil jsem, že jednotliví autoři, které jsem podrobil svému zkoumání, přistupují k realizaci tohoto motivu velice odlišně. Hermann Ungar explicitně vyjadřuje strach ze skutků, kterými zatěžuje svého nenarozeného syna. Je to strach z Boha, který může jakýkoli náš počin přeměnit v něco hrůzného, co se projeví až na našich potomcích. Nejvýrazněji s tímto motivem pracuje v románu *Třída*. Autoři Ernst Weiss a Ludwig Winder volí mnohem složitější kompozici díla a jednotlivé motivy zaobalují do následných konotací. Tím umožňují několikeré čtení jejich děl. Tito dva autoři překračují schéma čin – následek a v jejich tvorbě dostává problematika prvotního hříchu mnohem širší rozměr. Například v díle Ernsta Weisse *Jarmila* se můžeme setkat s několika způsoby vyjádření prvotního hříchu a následné viny. Je to vášeň, která vede hodinářovy kroky do záhuby. Zároveň je zde určitý nadpřirozený hybatel, který ho do této vášně uvrhl. A navíc je zde odkazováno k válce, kterou musel projít jako ‚čistý‘ člověk, a teď musí nést následky, které z účasti v ní plynou. Ludwig Winder postupuje podobně. V jeho díle je ale mnohem výraznější prvek vzdoru proti předurčenému osudu. V jeho díle se jedinec snaží vymezit proti otci a Bohu. Tato snaha přináší úspěch

jen částečně. Vymezí se proti způsobu života, ale sám přenáší zodpovědnost za své činy na svého syna. Tím se vlastně vrací na začátek svých snah.

Odlišnost přístupu jednotlivých autorů k tomuto motivu je dána způsobem jejich psaní. Hermann Ungar je mnohem otevřenější a často užívá velmi expresivních obrazů. E. Weiss a L. Winder jsou zastánci spíše komplikovanějšího sdělení.

V poslední kapitole jsem vyzvedl několik motivů vztahujících se k českému prostředí. Šlo především o prostor, v kterém se příběh odehrával, a který měl ve všech případech reálný základ v českém městě či vesnici. Především se jednalo o Prahu, Boskovice a jiná moravská města. Dále jsem se zabýval osobou autora ve vztahu k českému prostředí. Všichni tři autoři, i přesto, že byli Židé a pocházeli z německy mluvících rodin, ovládali český jazyk. Jejich tvorba ve většině případech k českému prostředí také odkazuje a oni sami se cítili být Čechy. Všichni tři se zároveň podíleli na vzniku a správě Masarykovské první republiky. Zde se dostávám k dalšímu bodu této kapitoly, a to je realizace expresionismu v českoněmeckém kontextu. Dospěl jsem k názoru, že není možné na základě užitých prostředků v jejich díle rozhodnout, zda-li byli tito autoři tvůrci českého nebo německého expresionismu. Toto řazení dle národnosti či původu mi navíc přišlo naprosto nesmyslné a neproduktivní. Díky svému vzdělání a jazykové vybavenosti mohli tito autoři žít a tvořit v kulturních centrech celé Evropy. Nezáleželo na tom, byli-li zrovna v Paříži, Berlíně, Mnichově, Vídni nebo Praze – jejich tvorba je nezatížená prostředím svého vzniku a díky tomu se dostává na evropskou úroveň. A je také fakt, že tito autoři ve své vlasti nedosáhli takového uznání jako v zahraničí. Toto bylo samozřejmě z velké části způsobeno politickou situací v Česku v následujících letech. Vinou nacistické a posléze komunistické vlády dílo těchto autorů téměř upadlo do zapomnění. A nebýt zájmu zahraničních literárních historiků, potkal by stejný osud i dílo například Franze Kafky.

S ohledem na získané poznatky o tvorbě Hermanna Ungara, Ernsta Weisse a Ludwiga Windera musím konstatovat, že se nejedná o jednu programovou skupinu či školu, jak avizoval Pavel Kosatík. Jejich dílo nese jistě spoustu podobných prvků, je vystavěno na stejných motivech a náleží mimo jiné k dobovému expresionistickému proudu, ovšem tyto znaky nese i mnohé dílo literátů českých nebo německých, s kterými se tito tři autoři nikdy nesečkali. Toto ovšem předkládá další otázku, jak je možné, že se v tolika dílech odlišných autorů objevují podobné motivy a témata? Hermann Ungar to vysvětluje potřebou vyjádřit své emoce, které zmítají tolika lidmi, aniž by se museli vzájemně znát. Stačí, že prožívají ty samé podněty, které vedly

k nabytí těchto emocí. Je zde také patrný stejný filosofický a sociálně psychologický základ, který zasáhl celou evropskou kulturu.

LITERATURA A PRAMENY

- Blatný, Lev: *Vítr v ohradě*, Přerov 1923?
- Kafka, Franz: *Proměna*. Brno 2007.
- Kafka, Franz: *Zámek*. Praha 1989.
- Kafka, Franz: *Proces*. Praha 1997.
- Ungar, Hermann: *Romány a menší prózy*. Boskovice 2001.
- Ungar, Hermann: *Hry, dopisy a publicistika*. Boskovice 2005.
- Weiner, Richard: *Prázdná židle a jiné prózy*. Praha 1964.
- Weiss, Ernst: *Jarmila*. Praha 1998.
- Weiss, Ernst: *Spoutaná zvířata*. Praha 1928.
- Weiss, Ernst: *Georg Letham, lékař a vrah*. Praha 1985.
- Werfel, Franz: *Ne vrah, zavražděný je vinen a jiné prózy*. Praha 1990.
- Winder, Ludwig: *Upír*. Praha 1929.
- Winder, Ludwig: *Die rasende Rotationsmaschine*. Berlín 1917.
- Winder, Ludwig: *Povinnost*. Praha 2007.
- Doležel, Lubomír: *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha 2004.
- Donath, Oskar: *Židé a židovství v české literatuře 19. a 20. století. Od Jaroslava Vrchlického do doby přítomné*. Brno 1930.
- Freud, Sigmund: *Nespokojenost v kultuře*. Praha 1998.
- Freud, Sigmund: *Totem a tabu*. Praha 1991.
- Hledání expresionistických poetik*. České Budějovice 2004.
- Hodrová, Daniela: *Na okraji chaosu / Poetika literárního díla 20. století*. Praha 2001.
- Konečná, Magdaléna: *Řeč a rozumění*. Brno 2007.
- Kosatík, Pavel: *Menší knížka o německých spisovatelích z Čech a Moravy*. Praha 2001.
- Kundera, Milan. *Kastrující stín svatého Garty*. Brno 2006.
- Nietzsche, Friedrich: *Antikrist*. Olomouc 2001.
- Nietzsche, Friedrich: *Genealogie morálky*. Praha 2002.
- Pechar, Jiří: *Interpretace a analýza literárního díla*. Praha 2002.
- Papoušek, Vladimír: *Existencialisté*. Praha 2004.
- Polá, Vojtěch: *Encyklopedie náboženství*. Kostelní Vydří 1997.
- Rakušanová, Marie, et al.: *Křičte ústa*. Praha 2007.

Slovník spisovatelů německého jazyka a spisovatelů lužicko-srbských. Praha 1987.

Urzidil, Johannes: *Život s českými malíři.* Horní Planá 2003.

SEZNAM PŘÍLOH

Obrázek č. 1: Egon Schiele, Stojící černovlasý dívčí akt, 1910.

Obrázek č. 2: Egon Schiele, Ležící dívka s roztaženýma nohama, 1914.

Obrázek č. 3: Antonín Procházka, Rodina, 1906, inkoust, akvarel, papír 18,8 x 15,9 cm,
Moravská galerie v Brně.

Obrázek č. 4: Eugen von Kahler, Starostliví rodiče, 1910, pero, kreslicí papír,
26 x 35 cm, Morat Institut für Kunst und Wissenschaft, Freiburg im
Breisgau, Německo.

Obrázek č. 5: Otto Gutfreund, Milenci, 1911, pero, tuš, papír. 22,9 x 15,1 cm, Národní
galerie v Praze.

Obrázek č. 6: Josef Váchal, Kult Ahrimana, 1908, olej, plátno, 119,5 x 59 cm, oblastní
galerie v Liberci.

Obrázek č. 7: Jan Zrzavý, Antikrist, 1908, olej, plátno, 36 x 26 cm, Národní galerie
v Praze.

Obrázek č. 8: Egon Schiele, Mrtvé město, 1911.

Obrázek č. 9: Bohumil Kubišta, Lom v Bráníku, (1911), olej, plátno, 86,5 x 101 cm,
Národní galerie v Praze.



Obrázek 1



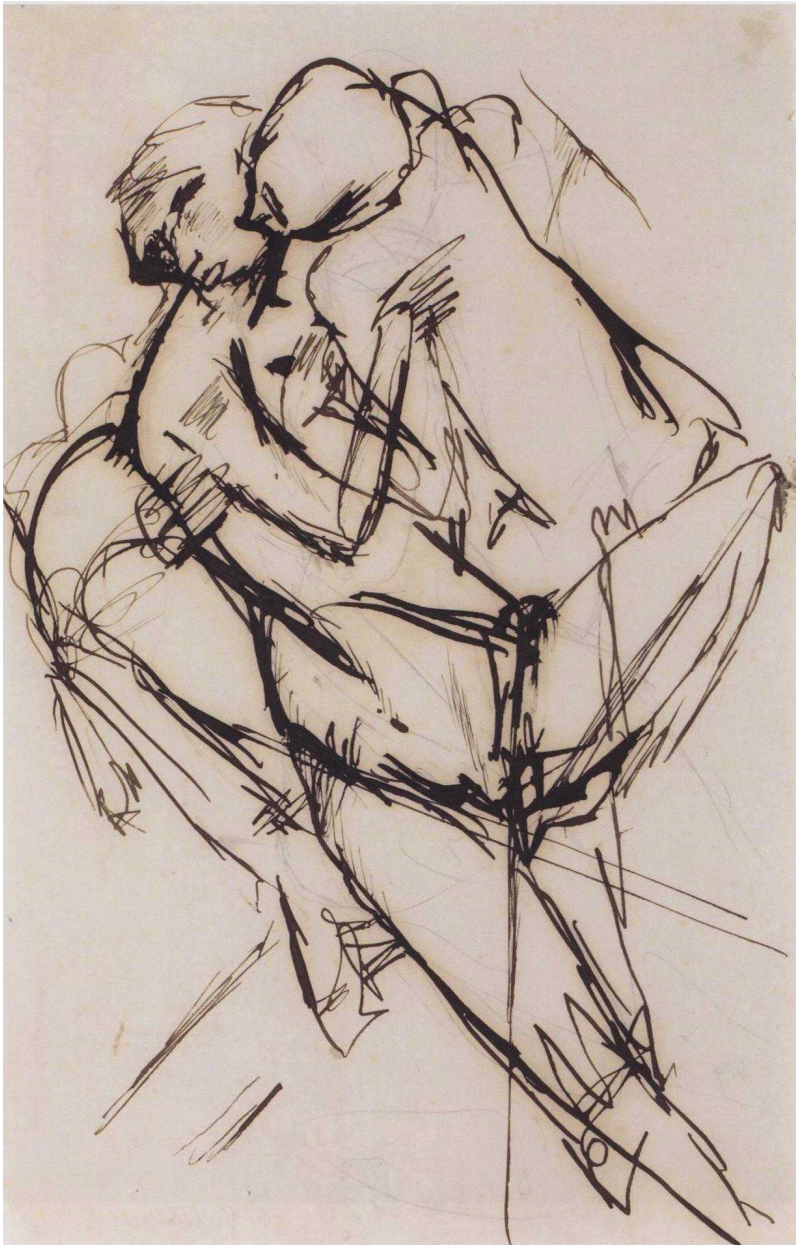
Obrázek 2



Obrázek 3



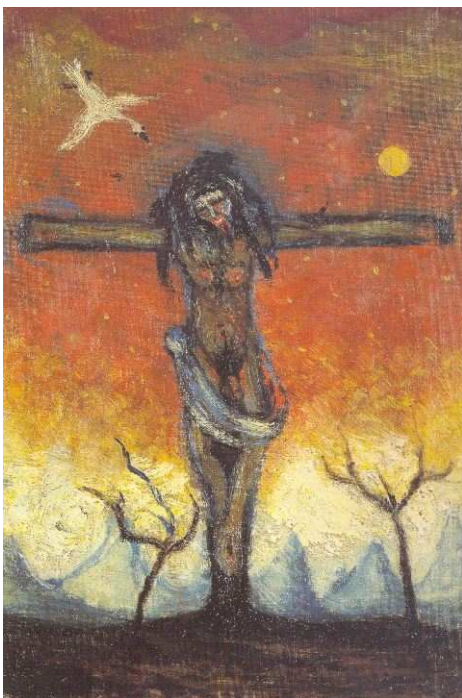
Obrázek 4



Obrázek 5



Obrázek 6



Obrázek 7



Obrázek 8



Obrázek 9