

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV BOHEMISTIKY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

DEKADENCE V KONTEXTU MODERNY

Vedoucí práce: prof. PaedDr. Vladimír Papoušek, CSc.

Autor práce: Bc. Lucie Švecová  
Studijní obor: Bohemistika (navazující)  
Ročník: třetí

2010

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

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb., v platném znění, souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

České Budějovice, 4. ledna 2010

.....

## Poděkování

Ráda bych poděkovala panu profesorovi Vladimíru Papouškovi za trpělivost při vedení mé diplomové práce, za cenné rady a podnětné připomínky.

**Anotace:**

Tato práce si klade za cíl analyzovat texty z okruhu pozdně dekadentní literatury, sledovat proměnu či stabilitu poetik dekadentních umělců – především v díle Jiřího Karáska ze Lvovic a dále pak v dílech Jana Opolského, Arnošta Procházky a Emanuela z Lešehradu. Krátká zmínka bude věnována i Karlu Hlaváčkovi. Úvodní kapitoly se zabývají charakteristikou dekadence, z které všichni tito autoři vzešli, a dále také podrobněji jednotlivými avantgardními směry, jež odkazují k hlavnímu bodu práce, tedy k hledání subverzí přecházejících z okruhu nově nastupujících moderních směrů z počátku 20. století, jako je např. expresionismus, futurismus či kubismus v pozdějších dílech výše zmíněných autorů, Závěrečná kapitola by měla ukázat, jakým způsobem vnímala tvorbu dekadentů Haškova družina.

**Annotation:**

This work is focused on analysing texts from the area of late-decadent literature, observing either transformation or poetics constancy of late-decadent artists - especially Jiří Karásek ze Lvovic further in the works of Jan Opolský, Arnošt Procházka and Emanuel z Lešehradu. A short allusion will be also presented to Karel Hlaváček. The introductory chapters are paying attention to the decadence characteristics, from which all of these authors rose up, hereafter also describing particular avant-garde streams, which are adverting to the main point of this text, thus for searching the sub-versions leading from the range of recently impending modern streams since the beginning of 20th. century, such as expressionism, futurism or cubism in further pieces of authors named above. The final chapter is supposed to present how the decadent production was noticed by the Hašek's suite.

## **OBSAH:**

1. Úvod	2
2. Konec století	3
2.1. Charakteristika dekadence a problematika vztahu dekadence – symbolismus, vznik české dekadence	5
3. Nástup avantgardy	10
3.1. Avantgardní směry a česká avantgarda	12
4. Dekadence v kontextu moderny	23
4.1. Jiří Karásek ze Lvovi	24
4.2. Karel Hlaváček a Arnošt Procházka	43
4.3. Emanuel z Lešehradu	48
4.4. Jan Opolský	54
5. Dekadentní figura očima modernistů	58
6. Závěr	62
7. Seznam literatury	64

## 1. Úvod

Má diplomová práce s názvem *Dekadence v kontextu moderny* se zaměřuje na tvorbu vybraných autorů, již tvořili pod vlivem dekadence, přesněji se jedná o analýzu textů, které byly napsány v období pozdní dekadence. Mým úkolem je vyzkoumat, zda se proměňovala poetika a diskursivní záměry dekadentních umělců. Gros práce však spočívá v hledání subverzí moderních směrů nastupujících na počátku 20. století, kterými jsou např. expresionismus, futurismus, kubismus a další. Zaměřila jsem se především na tyto tři jmenované. Ke zkoumání jsem zvolila díla těchto autorů: Jiřího Karáska ze Lvovic, Arnošta Procházky, Jana Opolského a Emanuela z Lešehradu. Krátce se také zmíním o Karlu Hlaváčkovi, který je považován za jednoho z hlavních dekadentů. Krátce proto, že díky jeho předčasnému úmrtí v roce 1898 se u jeho tvorby nedá mluvit o pozdní dekadenci, vzhledem k roku 1904, jež jsem si zvolila jako výchozí pro určování pozdně dekadentních děl. Knihy próz a sbírky poezie jsem volila na doporučení, ale také nahodile, především u autorů, s jejichž tvorbou jsem se v průběhu vypracovávání diplomové práce seznamovala. Jedná se díla psaná po r. 1904. Tento rok jsem si zvolila jako mezník příznačný především pro tvorbu Jiřího Karáska ze Lvovic, jenž v tomto roce vydává výbor básní *Hovory se smrtí*, který je považován literárními historiky za Karáskovo „rozloučení se“ s uměleckou dráhou dekadenta.

Svou práci jsem rozdělila do několika tematických oddílů, které na sebe navazují. První částí práce mapují situaci na konci století a vznik dekadence. Následuje kapitola zabývající se avantgardou, jednotlivými avantgardními směry a jejich pronikáním do české literatury. Oddíly o českých dekadentech mapují nejen jejich tvorbu jako celek, ale především se zaměřují na vybraná díla, na nichž demonstrují vliv avantgardy a způsob, jakým dekadentní a symbolistně-dekadentní autoři reagovali na nové směry. Závěrečná kapitola je jakýmsi rozšiřujícím dodatkem, jenž má ukázat, jak nahlížel na dekadentní poetiku Jaroslav Hašek a jeho družina.

## 2. Konec století

Konec 19. století, přesněji poslední desetiletí, je vnímáno jako období hluboké politické a společenské krize. Nestabilita politické scény, vyvěrající především z neschopnosti uspořádat sjednocující národní program, měla velmi tvrdý dopad na společnost a její diferenciaci jak v rovině, tak i sociální a kulturní. Zastaralé kolektivní principy padly a mladá nastupující generace se díky nedohledným novým hodnotám stala generací skeptiků, neboť nenalézala hodnoty, jež by je nahradily. Tato bezvýchodná situace byla vyhrocená tendencí této generace k vypjatému individualismu, k tvorbě nových hodnot a principů, a proto se mladí začali vymezovat proti zpátečnictví předchozí generace. Konec století, nazývaný F. X. Šaldou jako „soumračný“, však jako protiklad ke krizi vytvořil základ pro obrodu kulturní sféry a české společnosti. V roce 1895 se část mladé generace spojila a jejich názory vyústily v program zvaný Manifest české moderny (vyšel v Rozhledech), v němž se vymezují proti staršímu proudu, který neuznávají, jímž opovrhují. Trnem v oku jim je soudobý stav kultury i politiky. Stávají se bojovníky za „své přesvědčení, volnost slova a bezohlednost“<sup>1</sup> a také za individualitu, jak v kultuře, tak také v politice. Dalším bodem programu byl například požadavek, aby se umělecká kritika stala samostatným literárním druhem. Česká moderna sdružovala názorově velmi rozmanitou skupinu mladých tvůrců, jakými byli např. J. V. Krejčí, F. X. Šalda, O. Březina, J. S. Machar, A. Sova, V. Mrštík, K. Šlejhar a další. Pokus o sdružení co nejširší skupiny mladých umělců se však pro velkou rozrůzněnost osobností nepodařil.

Zásadním momentem, který zastřešoval všechny body manifestu, byl individualismus. Tento pojem se stal klíčovým slovem, jež mělo rozrušit všechny dosavadní normy. Umělecká subjektivita vyvstávající z individualismu měla činit díla nadčasová. Samotný individualismus vedl umělce ke společenské izolaci, čímž negovali touhu identifikovat se s kolektivem. Umělcovo vymanění se ze společnosti bylo výrazem nemožnosti smíření se s dobovým stavem, reakcí na soudobý pozitivismus.

---

<sup>1</sup> Manifest české moderny <http://www.ceskaliteratura.cz/dok/mmoderny.htm>



Mladí umělci byli pod silným vlivem anarchismu a řada z nich svůj odpor vůči realitě začala reprezentovat dekadentním životním postojem.

Devadesátá léta 19. století lze charakterizovat jako důležitý střet uměleckých směrů, pro které byl společným jmenovatelem individualismus a negace dosavadního stavu kultury a politiky. K nejvýznamnějším vývojovým tendencím tohoto období patří dekadence a symbolismus.

## 2.1. Charakteristika dekadence a problematika vztahu dekadence – symbolismus

Na přelomu století se setkáváme s pojmem dekadence (z franc. *décadence* = úpadek). Tento pojem vešel v povědomí jako posměšný a ironický výraz, který vymysleli francouzští básníci Beauclair a Vicaire, autoři sbírky *Deliquescence, poèmes décadents* (1885). Chtěli tímto výrazem zesměšnit skupinu básníků v čele s Verlainem hlásící se k Baudelairově odkazu. Tato skupina však hanlivý název přijala a použila ho jako název nového hnutí.

Dekadence, myšlenkový a umělecký proud poslední čtvrtiny 19. století, bývá charakterizovaná jako kult výlučného individualismu, aristokratismu (extrémní zjemnělosti), směr nemimetický (nevycházející z reality, typickým rysem je vytváření fiktivních světů).

Její myšlenkový základ kromě baudelairismu (charakterizovaného nonkonformismem, dandysmem, systémem převrácených hodnot, odpolitizováním, zvýšenou vnímavostí odstínů barev, vůní...) tvořilo také filozofické dílo F. Nietzscheho (důraz na individualitu, vyvázání se ze společnosti, odpor k měšťácké průměrnosti, předvídání pudů v lidském vědomí, filozofie nadčlověka) a teorie nevědomí A. Schopenhauera a E. von Hartmanna.

Dekadentní autoři znechucení stereotypem, nudou, měšťáckou společností vytvářejí v dílech své vlastní světy. Pro jejich životní pocity i literární produkci jsou příznačné následující atributy: pesimismus, nihilismus, pocit zmaru, nejistoty, beznaděje, únava, melancholie, hnus, dále morbidita, zvrácená erotika (tzv. pansexualismus, stavěli proti sobě prostitutku a světici, čímž chtěli šokovat) a nenávistný postoj k ženě. Píší-li dekadenti o erotice a sexu, je to především díky snaze šokovat. V dekadentní literatuře jen stěží najdeme náznaky milostného citu. Jedná se především o erotiku, nahotu či perverze popisované kolikrát až naturalisticky. Autoři experimentují ve svých dílech s motivy z oblasti mysticismu a satanismu (to především kvůli ztrátě víry v Boha). Dekadentní díla představují noetický subjektivismus, šílené fantazie či stavy halucinace a proměnlivé duševní stavy, náklonnost ke smrti (smrt dokáže rozohnit básnickou představivost, tato vzrušivá imaginace někdy přechází až ve

vzrušení erotické) a míšení života a snu. Vysněné světy odrážejí odpor k realitě, i když je nutné podotknout, že odsouzení realismu a naturalismu i tak nezabránilo dekadentům v používání naturalistických metod. Velmi charakteristická pro dekadentní literaturu byla aristokratická póza a autostylizace, která dávala prostor sugestivnějšímu promítnutí autorových postojů v díle i mimo něj. Očima dekadentů viděný rozpad společnosti dává základ jejich provokativním gestům a názorům. Dalšími ze synonym dekadence jsou dandysmus, jenž sloužil jako provokace a útok na společnost, a narcismus (sebeláska, egocentrismus). Mladí a krásní narcisové (s dokonalými těly často přirovnávanými k tělům antických soch) či androgynové bývají nejčastěji objekty obdivu a dostávají přednost před ženami.

S dekadencí souvisí také otázka po Já, kterou se zabývá R. B. Pynnsent: „koncepte Já leží ve středu uměleckého myšlení dekadence, a tak žádný badatel o tomto období se nemůže této záležitosti nedotknout“<sup>2</sup>. Dekadence postavená na výlučném individualismu a aristokratičnosti vytvořila kult „Já“. Já je považováno za subjekt i objekt a jeho jedinečnost je hlavním protikladem k měšťácké uniformitě a šedi, jež byly trnem v oku dekadentů. Problematika jáství je obšírná a složitá a zasloužila by samostatnou práci.

Individualismus, který byl základem dekadence, vymaňuje autory z měšťácké společnosti, jejíž normy a hodnoty neguje, dává autorům prostor k hlubinnému zkoumání lidské duše jako nejosobnější oblasti lidské individuality. S motivem duše (skloňovaným v dekadentní tvorbě snad všech pádech) souvisí nalézání nových témat často abnormálních a chorobných, spojených např. s telepatí, hypnózou a magií.

Při psaní děl se autoři přiklání především k lyrice, ve které lze uplatnit takové stylistické techniky, jako je například složitá syntax v kombinaci s komplikovanou metaforikou, různými kódy a symbolikou. Hlavním znakem je precizní básnická norma. Zde se setkáváme s pojmem „lartpourtartismus“, s tendencí, která klade důraz především na formální stránku umění (tzv. umění pro umění, kult čistého umění, určeného jen těm, kteří se o umění zajímají a chtějí mu rozumět, umění, jež uznává

---

<sup>2</sup> PYNSENT, R. B. *Pátrání po identitě*. Praha: H+H, 1996, s. 135

pouze ideál krásy) a která byla hlavní zbraní proti produkci buržoazní literatury. Velikou oblibu u dekadentů si získala také báseň v próze. Próza byla nejčastěji bezsyžetová, připomínala jakýsi „příběh duše“ – zasazený do bezčasí, vyvíjející se díky náladám či citovým vzruchům. Fragmentárního rázu próz bylo dosahováno silným lyrismem, především díky lyrickým popisům a úvahám. Hrdiny v mystických či exotických prostředích, historicky přitažlivých místech, ve fiktivních světech byly nejčastěji rytíři, mágové, postavy ztvárněné jako dandy, samotáři či psychicky rozvrácení jedinci prožívající prudké záchvěvy nervů, hledající sebe samotné, analyzující své duševní stavy, které ovlivňoval pocit zoufalství a beznaděje. Dekadentům byla nejbližší noc nesoucí nádech tajuplnosti a mystičnosti a dávající možnost prožívat všechny své nicotné a marné touhy. Převažovala hlavně drobná próza, románová tvorba byla spíše výjimečná.

Jednou z hlavních problematik dekadence je její vymezení vůči symbolismu. Z historického hlediska jde o směry, jejichž vznik se datuje do stejného desetiletí (rok 1885 u dekadence, budeme-li vycházet od data vydání již zmíněné sbírky *Deliquescence, poèmes décadents*, a rok 1886, jako rok vydání Manifestu symbolismu Jeanem Moréasem ve Figaru). Není proto nic zvláštního na tom, že oba tyto směry vzniklé chvíli po sobě mají společné východisko, kterým je úpadek světa a odcizenost jedince. V literárním a kulturním světě se pojmy dekadence a symbolismus různě prolínají v závislosti na rozdílnosti jejich vnímání. I přes společný myšlenkový základ zůstává dekadence u niterní odcizenosti, kdežto symbolismus tento rámec překračuje svou touhou po vyjádření nového pojetí skutečnosti vybudováním nové poetiky, která je založena na užívání symbolu, a tím změny vztahu básník – slovo. Symbol a jeho mnohoznačnost poskytuje symbolistům způsob, jakým ztvárnit a přesto skrýt skutečnost. Dekadentní umělci přistupovali ke skutečnosti odmítavě, odvraceli se od ní a žili ve svých snech a světech. Symbolismus je na rozdíl od dekadence chápán nejen jako umělecký směr, ale také jako životní postoj nebo pocit. Negativismus u obou směrů je dalším společným bodem, od něž lze vycházet. Symbolisté narozdíl od dekadentů, kteří u negativních pocitů a postojů vůči světu a společnosti ustrnuli, hledají nová východiska, posouvají se ve svém myšlení dopředu.

Vnímání hranic mezi dekadencí a symbolismem je individuální. Jedná se tedy o dva velmi provázané směry, jejichž zřejmé společné principy se prolínají s různě zřetelnými rozdíly. Míra vnímání těchto rozdílů určuje míru odlišnosti, kterou těmto směrům přiznáme. Vezmeme-li však v potaz, že dekadence lpěla na principech symbolismu, můžeme ji považovat za jeho obměnu.

### **Vznik české dekadence**

S českou literární dekadencí je bezesporu spjat časopisecký orgán *Moderní revue*. Založena byla roku 1894 Arnoštem Procházkou a Jiřím Karáskem ze Lvovic jako reakce na programový debut F. X. Šaldy *Syntetismus v novém umění* (1892), ve kterém obhajuje nové básnické směry a zdůrazňuje tvůrčí individualitu promítanou do díla. *Moderní revue* vycházela až do roku 1925, do smrti Arnošta Procházky. *Moderní revue*, tribuna české dekadence, přinášela všem vyznavačům moderního umění prostor pro jejich snahy, byla centrem modernistických snah. Publikovali zde např. K. Hlaváček, O. Březina, A. Sova, J. S. Machar, V. Dyk, F. Gellner ad. *Moderní Revue* nebyla běžným kulturním časopisem, ale svým způsobem připomínala jednotlivá čísla umělecká díla, ve kterých se snoubila jazyková stránka s vizuální podobou. *Revue* byla časopisem s filosofickým i estetickým zaměřením, proto zde nacházíme rozmanitou škálu útvarů, od filosofických a estetických esejů přes literární a výtvarnou kritiku k překladům a vlastní tvorbě. Název „revue“ (z fr.) svědčí o kulturním kosmopolitismu redaktorů, kteří si potrpěli na vysokou úroveň příspěvků, protože časopis byl určen především vzdělancům.

Založení *Moderní revue* předcházela vlna tzv. predekadentů. První projevy symbolistně-dekadentních snah se v české literatuře objevují už v osmdesátých letech jako reakce na krizi lumírovsko-parnasistního typu poezie. Odpovědí na tuto krizi byla vlna predekadentní lyriky, kterou můžeme pozorovat už v díle Irmý Geisslové – *Imortely* (1879). Jako hlavní představitelé jsou však označováni J. Kvapil, J. Borecký

a O. Auředníček. I když se v jejich lyrice stále setkáváme s parnasistním odkazem, nacházíme zde i nový obsah. Predekadenti tvořili pod vlivem francouzských dekadentních tvůrců. Jednalo se však o přechodné období, protože výše zmínění autoři brzy opustili dekadentní nálady a svůj další vývoj směřovali každý jinou cestou. Přesto to byli právě oni, kteří vytvořili generační předěl mezi lumírovci a novou nastupující generací.

Druhá vlna dekadence se datuje do druhé poloviny 90. let, když autoři berou dekadenci za vlastní vyjádření životního pocitu. První takové sbírky pocházejí z pera J. Karáska ze Lvovic, K. Hlaváčka, A. Procházky nebo S. K. Neumanna. Konec devadesátých let 19. století a první roky (1900 – 1904) století dvacátého jsou léta vrcholné dekadence. Krátké trvání dekadence byla zapříčiněna jejím vyčerpáním se – neustálým opakováním životních postojů, které byly po přelomu století už překonány. To se projevilo i tím, že v posledních letech trvání dekadence byly její principy vlastní spíše jen druhořadým literátům. K ukončení této dekadentní linie přispěly nové vývojové tendence, nové literární směry, které pronikaly do české literatury. Snaha o zcivilnění poezie odsunula dekadentní lyriku do stínu a nechala ji napospas vlastnímu osudu.

Česká symbolistně-dekadentní literatura přinesla řadu autorských osobností, které zůstaly ve stínu „větších“ persón, tzv. poetae minores. Takovými osobnostmi byli Jan Opolský, Luis Arleth, Karel Nejč, Julius Skarlandt atd.

### 3. Nástup avantgardy

Přelom mezi devatenáctým a dvacátým stoletím se vyznačuje velkými proměnami. Jedním z velkých převratů je technická revoluce (železnice, telefon, telegraf, elektrické osvětlení ad.), která pro svět a společnost znamenala nové možnosti v oblasti výměny informací či cestování (propojení Evropy s Velkou Británií). Výrazný rozvoj zaznamenaly také vědní obory, jako např. fyzika, biologie a humanitní vědy, jako jsou filozofie a psychologie. Takto vstupuje na kulturní scénu nová generace uchvácená rychlým vývojem.

V českém prostředí, které se snaží držet krok s Evropou, panuje silná orientace na Francii (Flaubert, Zola, Maupassant ad.), jejíž vliv převládal, dále na severské země (Hamsun, Strindberg ad.) nebo na Rusko (Gorkij, Čechov, Tolstoj, Dostojevský ad.) a sousední státy. V rámci seznamování se s evropskou literaturou hrála důležitou roli překladatelská činnost.

Příchod nového století plného pokroků s celosvětovým významem byl živnou půdou pro explozi a šíření moderních uměleckých směrů. Avantgardní směry nejsou náhradou za staré umění. Značí stav „zrychlené“ společnosti a její touhu vyzkoušet vše.

Kulturní a umělecká hnutí s charakteristickým průkopnickým významem v první polovině 20. století nazýváme předválečnou avantgardou. Avantgarda navazuje na předcházející modernu společným znakem, kterým je revolta a negativní postoj ke staré tradici. Avantgardní umění je velmi rozmanitý proud různých směrů a hnutí, které nebyly jen výsadou literatury, ale zasáhly všechny oblasti umění. Hlavním inspiračním zdrojem pro vznik nových směrů byla již zmíněná technická revoluce se všemi svými vědeckými objevy, vynálezy, a rozvoj společnosti poznamenaný životem ve velkoměstě, který přináší novou atmosféru a vnáší do života takové novosti, jako jsou například filmy, jazzová hudba, sport, moderní dopravní prostředky – automobily, letadla, rychlovlaky a s nimi spojený velkoměstský ruch, fabriky, továrny a ruch práce, a v neposlední řadě je motivem také exotika.

Mezi avantgardní směry se řadí dadaismus (vznikl ve Švýcarsku jako protireakce na válečná zvěrstva, využívá principů náhody, které přináší iracionální souvislosti a záměrnou nesrozumitelnost), surrealismus (= nadrealismus, jehož základem je psychický automatismus, tzv. diktát myšlenek bez použití rozumu, inspirovaný psychoanalýzou S. Freuda, počátky se datují do roku 1924 a pojí se se jménem A. Bretona), futurismus, expresionismus, kubismus a kubofuturismus (spojuje prvky kubismu – četnost úhlů pohledu – a futurismu – dynamika, důraz klade na polytematičnost, asociace) a další.

Ve své práci se zaměřuji především na kubismus, futurismus a expresionismus (viz. následující kapitoly).



### 3.1. Avantgardní směry

#### Kubismus

Jedním z revolučních uměleckých hnutí avantgardy je kubismus. Kubismus, jehož název pochází od latinského slova cubus – krychle (termín kubismus byl poprvé použit kritikem L. Vauxcellem v roce 1908, původní význam byl pejorativní), vznikl ve Francii na počátku 20. století a jedná se o směr, který se jako jeden z mála spíše než v literatuře projevoval v ostatních oblastech umění, jako např. v malířství a sochařství (G. Braque, P. Picasso).

Novátorský přístup kubismu spočíval v metodě nového zobrazování objektů. Na předměty není nahlíženo pouze z jednoho úhlu, ale z několika úhlů najednou – předměty jsou rozkládány na geometrické útvary, nejčastěji krychle, a posléze nově skládány do deformovaných obrazů, přičemž se mohou zobrazovat z různých pohledů. Tento přístup se zcela odlišil od dosavadního vidění reality. Kubismus v rámci jeho vývoje můžeme rozdělit do několika etap: na prekubismus (do r. 1909), tedy na období vzniku kubismu, ve kterém tvořili již zmínění umělci J. Braque a P. Picasso, analytický kubismus (1909 – 1912), kdy byly jednotlivé předměty nahrazovány předměty podobnými nebo byly jednotlivé rozložené části předmětu zobrazeny enumerativně vedle sebe, syntetický kubismus (1912 – 1914) – tzv. období koláží („*papiers collés*“, zavedení písmen a slov do obrazů, které mělo kubismus zbavit dekorativnosti a propojit ho s viditelnou realitou) a barvy (do této doby se používala nejčastěji šedá a hnědá barva). Na rozdíl od analytického kubismu je v syntetickém kubismu „podána celistvá, nedílná synthesesa objektu, totiž: objekt je vyjádřen jedinou zkratkou, signifikativní formou, jediným úhrnným znakem“<sup>3</sup>, ve kterém se odráží smyslové a rozumové poznatky, již vyplynuly z pozorování modelu. Kubismus plně využívající barev a abstrakce bývá označován jako orfismus. Předměty už nejsou rozkládány a zpětně

---

<sup>3</sup> TEIGE, K. *Vývojové proměny v umění*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1966, s. 191

nově skládány, ale stávají se zcela nezávislé na realitě. O „čistém“ kubismu můžeme hovořit do roku 1923, poté dochází k jeho ovlivňování jinými směry (např. futurismem, civilismem nebo surrealismem). Právě tyto přechody mezi kubismem a jinými směry nebo jeho spojení s nimi způsobují, že při jejich rozlišování či vymezení vstupujeme na tenký led, ostatně tak tomu je i na křižovatkách jiných směrů.

Kubismus je hnutí, které se do literatury nepromítlo tolik, jako do ostatních oblastí umění. Literární kubismus se v rámci možností inspiroval malířstvím – nedocházelo k napodobování reality, ale k vytváření reality nové. Autory byly především básníci (mizí hranice mezi poezií a prózou). Ti se ve svých básních zaměřili především na obraz. Po stránce vizuální se básně stávaly obrazy – písmena a slova tvořila různé obrazce vztahující se tematicky k básni. Básně se neváží zvukovou stránkou ani melodií. Základem básně bývá slovo vytvářející nové a nečekané asociace, jež se dynamicky vyvíjí a dávají prostor autorově fantazii. Básnění se stává doslova svobodnou hrou. Shlukují se různorodé detaily, kříží se a kombinují věci z každodenní reality. Různé náměty, různé roviny a zorné úhly v kombinaci s mnohými pocity slouží k vyjádření vyššího principu. Užívání protikladnosti a nelogičnosti v jediném určitém okamžiku nebo v jednom „obrazu“ dává možnost zobrazení několika úhlů najednou. Kubistické básně charakterizuje absence interpunkce.

Snaha autorů experimentovat a šokovat našla své místo především v malířství, přesto je literární kubismus spjat s tak význačnými jmény jako G. Apollinaire, J. Cocteau, A. Salomon ad.

Český kubismus byl neoddělitelnou součástí evropské avantgardy. Léta 1911 – 1914 v Čechách jsou protkána vznikem řady nových skupin a časopisů. Nejzásadnější pro český kubismus je vznik Uměleckého měsíčníku (r. 1911, autory příspěvků byli malíři, sochaři, grafici, architekti, historici a literáti), který propagoval nové směry, především kubismus. Čeští umělci byli v době exploze avantgardy v pravidelném kontaktu v umělci po celé Evropě (především s umělci v Paříži, Berlíně ad.).

Jednou z prvních osobností v Čechách, která se začala kubismem zabývat, byl Vincenc Kramář. V souvislosti s jeho cestami do Paříže se především Praha, jako centrum umění, otevřela moderním vlivům (kubistické památky: Dům U Černé Matky Boží, Chocholovy domy, Fárův dům, nábytek, svítily a další drobné předměty). Kramářovy teorie o kubismu se dokonce dotýkaly rozmanitých oblastí kultury a vědy (např. hledání čtvrté dimenze či teorie relativity A. Einsteina). Hledání podstat kubismu v těchto sférách ukazuje, že tehdejší vědecké teorie či filosofické názory neposkytovaly žádnou podporu pro jednotnou poetiku kubismu.

Ačkoli neměl český kubismus dlouhého trvání, spojen je se jmény E. Filly, P. Janáka, J. Gončára, B. Kubišty, J. Čapka či J. Chochola a dalších. Vývoj českého kubismu byl zastaven první světovou válkou. Po jejím konci v r. 1918 se umělci už ke kubismu nevrátili a ve dvacátých letech postupně přeladili na vlnu jiných směrů, nejspíš i proto, že kubismus nebyl pro českou společnost přístupný, snadno pochopitelný.

## Futurismus

Výrazně antitradicionalistickým hnutím v počátcích období avantgardy byl futurismus, jehož náznaky lze sledovat už dříve, ale literárněhistoricky je datován do roku 1909, kdy vyšel v pařížském listu *Le Figaro* futuristický manifest *Le Futurisme*, jehož autorem byl F. T. Marinetti. Futuristický manifest opěvoval „novou dobu“ – vyjadřoval obdiv k technice, rychlosti a pohybu, k industrializaci (uchvácení automobily, tramvajemi, telefony, železnicemi, elektrickým osvětlením,...). Futuristé oslavovali krásu moderního života, rušnou a uspěchanou dobu. Odmítali dosavadní kulturní a umělecké hodnoty (stavěli se proti vědeckým institutům, jako jsou knihovny, akademie či muzea,...) a náboženství. Futurismus bylo hnutí schvalující válku, která měla očistit svět od všech pozůstatků minulosti: „Budeme oslavovat válku – jedinou hygienu světa, militarismus, patriotismus, destruktivní čin anarchistů, krásné myšlenky, které zabíjejí, a pohrdání ženou.“<sup>4</sup>

Futurismus se rychle rozšířil do všech kulturních sfér, do literatury, výtvarného umění, divadla, fotografie či hudby, protože jeho cílem bylo ovlivnit a obnovit všechny nejen už zmíněné umělecké, ale také sociální oblasti života.

Svou sílu ztratil futurismus po první světové válce. O znovuoživení se pokusil Marinetti manifestem *Secondo Futurismo*, ale tento jeho čin prošel bez povšimnutí. Konec hnutí a vůbec konec veškerých snah o jeho obrodu se datuje společně se smrtí Marinettiho rokem 1944.

Popularita tohoto směru byla rozšířena především v Itálii a Rusku (zde se vydělili dvě větve futurismu – jednak již zmiňovaný kubofuturismus, jednak egofuturismus, reprezentovaný skupinou *Mezanin* poezii s jejími hlavními představiteli R. Ivněvem a V. Šeršeněvičem). Futurismus ovlivnil řadu dalších směrů.

Futuristické tendence se projeví v literatuře (především v poezii), kde došlo k odstranění tradičního verše – byl nahrazen veršem volným, futuristické věty často připomínaly telegrafickou zprávu složenou z řady substantiv nebo infinitivů (odstranění

---

<sup>4</sup> [http://www.artmuseum.cz/smery\\_list.php?smer\\_id=65](http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=65)

tradiční syntaxe). Vedle Marinettiho pod vlivem futurismu psali také C. Gavoni, P. Buzzi a v Rusku byl hlavním představitelem V. V. Majakovskij.

Futurismus v českém prostředí je reprezentován skupinou umělců sdružených kolem Almanachu na rok 1914 (vydaný v roce 1913) – S. K. Neumannem, O. Theerem, bratry Čapky, O. Fišerem ad.

Nebyly to jen kubofuturismus a egofuturismus, které futurismus ovlivnil. Podobné reakce na nový a moderní svět nacházíme například v civilismu, který sice nebyl tak vyhraněný, avšak jeho zájem o moderní civilizaci je očividný. Jisté motivy spojené s velkoměsty a kolektivem můžeme najít i v unanimumu, který vychází z psychologie davu, v podstatě se zajímá o „kolektivní duši“ ve společnosti. Moderní civilizace a vše, co sebou přináší, bylo inspirací i pro jediný opravdu český směr, který se dočkal mezinárodního uznání, pro poetismus (Manifest poetismu vyšel v r. 1924). Poetisty zajímal nejen všední svět a obyčejné věci, ale také moderní atrakce doby, jako např. film, cirkus, poutě, dopravní prostředky, exotika. Tyto motivy byly spojovány v hravé, dovádivé, veselé básně.

## Expresionismus

S cílem zavrhnout přežitky 19. století, postavit se do protikladu vůči realismu a impresionismu (umění zobrazující skutečnost a umění zprostředkovávající realitu za pomoci smyslového vnímání) a reagovat na civilizační krizi po první světové válce, přichází expresionismus. Jedná se o směr nejen literární, ale také výtvarný a divadelní, který se uplatňuje především v první čtvrtině 20. století, i když jeho počátky jsou mnohem starší (konec 19. století). Silný vliv expresionismu se objevuje především po první světové válce. Finanční a psychická krize daly pevný základ vývoje expresionismu především v poraženém Německu (sk. Die Brücke, Der Blaue Reiter). Expresionismus nebyl však jednotný směr, ani nebyl ohraničován žádnými závaznými body manifestu.

Expresionismus jako umělecký směr odrážel společenskou krizi a chaos. Expresionističtí umělci usilovali o vytvoření nového umění, jehož podstatou byl nový přístup ke skutečnosti. Základem byla rozpadající se společnost a úpadek člověka v ní. Expresionismus měl mnoho styčných bodů se symbolismem a přibíral do jisté míry i prvky dekadentní (odpoutání individua od společnosti, všeobecná negace). Přesto je však velmi složité definovat tento pojem. Sjednocujícím prvkem je odmítání závazných estetických norem, krize společnosti a kultury, nedůvěra ke světu a zdánlivému bezpečí, které poskytuje moderní společnost. Z toho vyplývá pocit bezvýchodnosti, jenž vede expresionisty k pokusu o návrat k podstatě lidského bytí. Jeho hlavním cílem je vyjádření vlastních pocitů a prožitků. Expresionismus byl často označován jako degenerovaný směr.

Myšlenkovými základy expresionismu byly názorová vyhraněnost F. Nietzscheho, který kritizoval a zavrhoval zindustrializovanou společnost a nové vědecké objevy 19. století, a Bergsonova filosofie života (protest proti přeceňování intelektu, vůle k proměně, svoboda v chápání času).

Důraz je kladen na výraz (expresio = výraz) – výraz rozkládajícího se jedince, úpadkové společnosti, traumat doby, hrozícího nebezpečí, marnosti, odcizení, nemožnosti navázání společenských vztahů, apokalyptických vidění, strachu a osamělosti. Tematicky ztvárňují expresionisté zánik starého světa a vznik nového, spolu s novým člověkem (odtud pochází katastrofické scénáře v myšlení expresionistů).

Expresionistická tvorba je v zjetí niterního výrazu ztvárněného tzv. výkřiky. Nejde o zobrazení skutečnosti či pocitu, ale o zachycení podstaty bytí, proto se v dílech stupňuje emocionalita a subjektivita a klade se důraz na individualitu jedince, která nebyla vázána společností, ale usměřovala se pouze citem. Touha po novém světě, novém člověku a po svobodě byla v expresionismu propojena se sociálním chliasmem (vizí sbratření všech lidí). Pohnutka hledání nového člověka je motivem nábožensko-teologickým. V expresionismu nacházíme další náboženské motivy, jako jsou obětování se, motivy utrpení, motiv dědičného hříchu a katastrofa jako Boží trest.

V dílech expresionistů se setkáváme s vizionářskými projevy (tušení katastrofy a vidění budoucnosti). Základem jsou postavy (nejčastěji z prostředí nižších vrstev, chudáci, alkoholici, žebráci, vyhoštění básníci, nemocní, lidé ve vyhocených životních situacích, psychicky narušení jedinci... a to vše bez pátrání po původu daného stavu), prostředí a čas (často zpomalený, někdy až pozastavený, nebo např. zhuštěný = vymykání se logickému průběhu času). Velkoměsta plná uniformovaných davů, civilizace zaplavující všechno a všechny, rozpory mezi jedincem a realitou, to vše je viděno negativně a je zobrazováno přímo. Setkáváme se s pronikáním k podstatě člověka, s analýzami psychiky hrdinů, existenciálním strachem, motivy dvojnickví či rozdvojení lidské osobnosti, se stavy šílenství nebo stavy ovlivněnými alkoholem či opiáty, smrtí nejčastěji způsobenou sebevražděnými sklony, kultem oškřivosti (hrůza, úzkost, hnus) ad. Expresionistické tendence se v literatuře projevovaly v próze, poezii i dramatu.

S expresionismem se pojí řada různých problematik ohledně jeho časového vymezení, problematické jsou i otázky po českém expresionismu, které už mnozí literární vědci považují za překonané – za zpečetění existence českého expresionismu pokládají knihu *Expresionisté* J. Chaloupeckého.

Expresionismus se projevoval nejen v literatuře (ze světových autorů jmenujme např. T. S. Elita, G. Trakla, F. G. Lorcu), ale také ve výtvarném umění: ve fotografování, filmu a dramatu (T. Wilder, T. Williams), hudbě, architektuře (používaná kombinace materiálů: sklo, kov a beton), v sochařství (významným expresionistickým sochařem byl např. E. Barlach) a malířství (obrazy psychických stavů, deformace barev

a tvarů, obrazy bez perspektivy, hra světla a stínu, významní malíři O. Kokoschka, E. Munch, E. Schiele, V. Kadinskij, E. L. Kirchner ad.).

Mezi jednotlivými druhy umění dochází k prolínání inspirací, např. mezi literaturou a malířstvím (obrazy krajiny – postižené válečným konfliktem, krajina v kontrastu s čouďícími komíny velkoměsta, vpád technických vymožeností, jako např. železnice, továrny, telegrafní sloupy, mosty, do přírody, obrazy města nebo příměstských částí zaplněné různými projevy moderny – ulice, dav, kavárny, bary, nevěstince, opilci, vraždy a jiné sociální motivy spjaté s bídou, jež mají evokovat nedůvěřivost k moderní civilizaci). Typickým výrazem bývá také „hypnotický pohled“. Expresionisté jako jedni z mála neopěvovali techniku, považovali ji za zdroj neštěstí, díky kterému pociťovali úpadek, tíseň, a jako reakci na tento stav toužili po tvůrčím činu, jako po východisku ze stávající krize. Realitu však malíři nezobrazovali detailně, nýbrž využívali pouze zrcadlení reality pomocí barevných ploch, geometrických obrazců a abstrakce.

Jazyk expresionistů se na rozdíl od ostatních avantgardních umělců nevyznačuje výraznými experimenty s jazykem. Hlavním důvodem byla nesrozumitelnost, které se expresionisté vyhýbali. Jediným znakem by mohla být složitá syntax (někdy naopak jednoduchá, útržkovitá – charakteristická pro stavy halucinace, strachu, nebo pramenící z neschopnosti pojmenovat nějaký psychický stav) či používání expresivních výrazů nebo např. argotu či slangu. V poezii se projevuje dynamika, abstraktnost či zasazování slov do neobvyklých slovních spojení (slovní koláže), výrazná bývá metaforika a personifikace.

Konec expresionismu se v Německu datuje nástupem dadaismu a v Čechách šel zprvu bok po boku poetismem a později jím byl vytlačen.

V českém prostředí hovoříme o expresionismu už v prvním desetiletí 20. století. Jedná se o expresionistické tendence, především ve výtvarném umění. V literární historii se ve vztahu k expresionismu uváděla brněnská Literární skupina založená v roce 1921 (F. Götz, L. Blatný, J. Chaloupka, Č. Jeřábek, Z. Kalista ad.), avšak dnes už je toto spojení názorově překonáno (viz. pohledy českých badatelů po českém expresionismu: L. Kundery, R. Grebeníčkové, V. Linhartové, J. Chalupeckého, I. Vízdalové ad.).



Naopak např. kniha I. Fialové-Fürstové *Expresionismus* existenci českého expresionismu popírá. Je však, dle mého názoru, zcela nezpochybnitelné, že expresionistické tendence v české literatuře jsou (R. Weiner, bratři Čapkové, J. Deml, L. Klíma ad). Otázka existence českého expresionismu však ještě není ani zdaleka uzavřena, proto můžeme jen sledovat, jakým směrem (zda „pro“ existenci českého expresionismu nebo „proti“ ní) se stanoviska a výsledky badatelů budou proměňovat.

V současné době se hledáním expresionistických poetik zabývají např. J. Goszczyńská, H. Kosenková, H. Voisen-Jechová, V. Papoušek ad.

## Česká avantgarda

Česká literatura prošla v první třetině 20. století velkými proměnami, na které mělo vliv především dění v Evropě. Proměny v myšlení nejen obyčejných lidí, ale i umělců ovlivnila první světová válka (1914 – 1918), jejímž důsledkem byl rozpad Rakouska-Uherska a vznik Československé republiky, dále hospodářská krize ve třicátých letech, nástup fašismu a posléze druhá světová válka. Tyto události ovlivnily dění nejen ve světě, ale také v Čechách. Překotný historický vývoj měl tragické důsledky, paradoxně však přispěl k rozvoji literatury a vzdělanosti a zvýšení zájmu o ně. Vývoj techniky zajistil podporu vzdělání. Díky technickým pokrokům bylo možné rozšířit tiskárny a snížit ceny časopisů a knih.

Od počátku století vniká do české literatury vliv literatur světových, především vliv Francie. S evropskými vlivy se však nesetkáváme jen v literatuře, ale ve všech oblastech umění, kultury a i v myšlení.

Přelomem století započal jakýsi nový věk literatury. Autoři odmítající tradiční hodnoty a stavějící se kriticky k dosavadní literatuře začali jednat ve jménu nového pohledu na svět, boje za individualitu a svobodu (jak osobní, tak tvůrčí). Právě nově přicházející literární směry byly důsledkem touhy po osobitém vidění světa umělců, po vyjádření nových životních postojů.

Do Čech přicházely moderní směry se zpožděním a fungovaly tu v rámci literatury souběžně se směry „zavedenými“. Objevovala se tu bok po boku díla realistická, naturalistická, symbolistní, dekadentní a impresionistická, díla anarchistických buřičů ad. Pronikal sem vliv avantgardy: kubismu, futurismu, civilismu, dadaismu, expresionismu, surrealismu ad.

První světová válka byla zdrojem pocitů nejistoty. Většina moderních směrů ztratila svou sílu a vliv.

V Čechách mluvíme v období mezi válkami o tzv. meziválečné avantgardě, která byla reprezentována především třemi směry: surrealismem, poetismem a proletářským uměním.

V Praze byl v roce 1920 založen umělecký spolek sdružující nejen literáty, ale i další umělce z kulturní sféry, Devětsil. Avantgardní umělci se zprvu věnovali proletářskému umění. Názorově vystupovali s představou literatury, která je přístupná co nejširšímu publiku a vyjadřuje kolektivistické cítění. Hlavními znaky proletářského umění jsou revolučnost, tendenčnost, kolektivismus a angažovanost, odpor proti kapitalismu: vše se obrací k dělníkům – hrdinům, jako k představitelům proletariátu. Proletářská literatura nebyla sjednocena žádným manifestem, ale vycházela především z teoretické stati J. Wolkera Proletářské umění (1922). Po odchodu hlavních představitelů K. Teigeho a J. Seiferta do Literární skupiny dochází k rozkolu Devětsilu. Rok 1924 přináší Manifest poetismu Papoušek na motocyklu V. Nezvala. Poetismus byl opakem k proletářské literatuře, jednalo se o neagitační umění, které kladlo důraz na volné řetězení asociací daných autorovou fantazií. Propagátory poetismu byli mimo V. Nezvala také J. Seifert, J. Hora, F. Halas, V. Holan ad. Poetisté zobrazovali nejen všední skutečnosti, ale i nové dobové změny apod., vše pod vlivem šťastné atmosféry, která ve třicátých letech přešla v pesimistickou, až přímo tragickou. Z tohoto pocitu vznikají díla autorů, jejichž raná tvorba je spjata se „šťastným a veselým“ poetismem, později si však vysloužili označení „trubadúři smrti“ (V. Holan, F. Halas a V. Závada).

V. Nezval, K. Teige a K. Biebl vydali v roce 1934 Manifest surrealismu a založili Surrealistickou skupinu, jejíž trvání skončilo v roce 1938. Jednalo se o uměleckou skupinu, která vznikla v roce 1934. Hlavní cíle vycházely ze Surrealistického manifestu, vydaného v roce 1924 André Bretonem. Princip surrealismu spočívá v tzv. psychologickém automatismu, rozumem nekontrolovaném proudu myšlenek a asociací, předpokládajícím umělcovo ponoření se do sebe se záměrem vnímat a zaznamenávat své stavy duše, dále halucinace, stavy ovlivněné drogami apod. Myšlenkový základ surrealismu poskytlo psychoanalytické učení S. Freuda, který se zabýval lidským podvědomím, sny a představivostí.

Hospodářská krize ve třicátých letech, uvadající nadšení z počátku století a rozkol literatury s politikou (komunismus) měly vliv na dobovou atmosféru. Avantgardní literaturu oslabují rozpory mezi umělci a tragika doby (nezaměstnanost, stávky,...). Umělci Devětsilu se rozcházejí a do literatury nastupují noví umělci. Třicátá léta odstartovala krizi meziválečné avantgardy.

#### 4. Česká dekadence v kontextu moderny

V průběhu literárního vývoje vedle sebe několikrát stojí více literárních tendencí či směrů. V první čtvrtině 20. století hovoříme o jejich explozi. Moderní tendence se snaží pronikat do tvorby. Autoři, jejichž poetika se dosud vyvíjela kontinuálně, bývají často novými vlivy strženi. To, jakým způsobem reagovali na avantgardu dekadentní autoři, zda podléhali jejím vlivům, nebo s ní polemizovali, zda ji odmítali či dokonce „nevnímali“, se pokusím ukázat v následujících kapitolách. Jak nebo spíše zda-li se proměňovala dekadentní poetika, nebo např. osobní poetiky jednotlivých autorů, jestli je možné najít v pozdně dekadentní tvorbě znaky avantgardy, jsem zkoumala na dílech J. K. ze Lvovic, A. Procházky, E. z Lešehradu a J. Opolského.

#### 4.1. Jiří Karásek ze Lvovic

Jiří Karásek ze Lvovic, vlastním jménem Josef Antonín Karásek, symbol české dekadence (1871-1951), pocházel ze zchudlé měšťanské rodiny a možná právě proto si zvolil přídomek „ze Lvovic“ (který odvozoval od Cypriána Lvovického ze Lvovic, matematika a hvězdáře ze 16. století), kterým tak vyjadřoval svou individualitu, odpor ke všednosti a podepíral takto své dekadentní autostylizace (zachmuřelý kněz, morózní básník, antický Narcis, starý básník ad.), které nebyli ničím jiným, než odrazem osamělého básníka unikajícího před skutečností.

Karásek byl velmi všestranným člověkem, vedle *Moderní revue* redigoval ještě další časopisy, jako např. *Týn*, *Okultní* a *spiritualistickou revue*, spoluredigoval *Nový Hlas* a *Českého Bibliofila*. Sám pak ještě přispíval do časopisů, které vycházely v této době, tj. do *Vesny*, *Nivy*, *Lumíru*, *Literárních rozhledů* a *Rozprav Aventina*.

Jiří Karásek je známý jako básník, prozaik, literární a výtvarný kritik, dramatik, bibliofil a sběratel výtvarného umění.

Přední místo mezi dekadenty si Karásek získal v devadesátých letech díky své básnické tvorbě. Sbírkou *Zazděná okna* (1894), *Sodoma* (1895, vydána až v roce 1905 – byla z mravních důvodů konfiskována), *Knih aristokratická* (1906) a *Sexus necans* (1897) v sobě sdružují veškeré prvky dekadentní poetiky. Karásek se zde zpovídá ze svého zhnusení světem. Básně plné smutku, melancholie a opovržení společností jsou podtrženy odvážným slovníkem, tabuizovanými tématy a neobvyklými autostylizacemi. V roce 1904 vychází *Hovory se smrtí*, které jsou pokládány za zlomovou sbírku, jíž se Karásek rozloučil se svým vyhraněným dekadentním výrazem.

Symbolistně dekadentní próza měla téměř stejnou náplň jako poezie, vyrůstala ze stejných životních postojů a názorů. Jako protiklad klasické prózy stála tu próza Karáskova, tj. próza nedějová, snová.

Hlavními hrdiny próz z devadesátých let jsou postavy výjimečné, citlivé, psychicky rozvrácené. Karásek v těchto prózách rezignuje na jakýkoli děj a věnuje se

analýzám prožitků a nálad svých hrdinů. Je tomu tak v dílech: *Stojaté vody* (1895), *Mimo život* (1897) a *Legenda o melancholickém princí* (1897). Dílo, které se řadí do popředí dekadentní prózy, je nepříliš rozsáhlý román *Gotická duše* (1900). Karásek o svém díle v předmluvě píše: „*Gotická duše: je to dojemový, náladový deník vlnivého toku her duševního světa, popis příběhů duše, všeho, čím se vzrušuje nitro pod přílivy odstínů, vůní, záchvěvů, jimiž na ně útočí skutečný svět. Chiméra snílka, jenž chtěl se opítí životem a kolem něhož sen života vlál stále jako neodstranitelný závoj – a jenž se domníval, že je k životu třeba, by byl uskutečněn ten sen, tragika toho klamu, tj. vnitřní historií mého díla.*“<sup>5</sup>

Méně známá jsou Karáskova dramata: *Hořící duše* (1899), *Apollonius z Tyrany* (1905), *Sen o říši krásy* (1907), *Ceasare Borgia* (1907/08) a *Král Rudolf* (1916).

Karáskův dekadentní postoj byl ovlivněn názory Friedricha Nietzscheho. Nietzsche však není jediný, kdo ovlivnil Karáskovu tvorbu. Byli to například Joris-Karl Huysmans, od něhož převzal „myšlenku o spojení kultury s fyzickou úpadkovostí“<sup>6</sup>. Dalším Karáskovým inspirátorem byl Villiers de l' Isle-Adam, který zlákal Karáskovu pozornost životními osudy zchudlého hraběte a romantickým prostředím. Nelze opominout Karáskovu inspiraci Oskarem Wildem a Stanisławem Przybyszewskim. Svým „urputným aristokratismem a vášnivým katolicismem“<sup>7</sup> na Karásku působil také Barbey d' Aurevilly.

Karásek byl především významným literárním kritikem, jak ho někteří nazývají, vykladačem generace 90. let. Jeho literárně kritické stati vyšly pod názvy: *Impresionisté a ironikové* (1903) a *Tvůrcové a epigoni* (1927). Své eseje, úvahy a recenze i polemiky shrnul do knižních souborů *Renesanční touhy v umění* (1902), *Chimérické výpravy* (1906), *Umění jako kritika života* (1906).

---

<sup>5</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Gotická duše a jiné prózy*. Vyšehrad. Praha. 1991, s. 9

<sup>6</sup> SOLDAN, F. *Jiří Karásek ze Lvovic*. Praha: Dr. Prokop Toman ml., 1941, s. 22

<sup>7</sup> SOLDAN, F. *Jiří Karásek ze Lvovic*. Praha: Dr. Prokop Toman ml., 1941, s. 23

## Pozdně literární tvorba Jiřího Karáska ze Lvovic

Pozdější sbírky *Endymion* (1909), *Ostrov vyhnanců* (1912) a *Písně tulákovy o životě a smrti* (1930) spojuje posílený meditativní základ – zamyšlení se nad marností lidského bytí a osamělost tvůrce ve společnosti, jíž opovrhuje.

Ve sbírce *Endymion* se ještě stále setkáváme s dekadentním estetismem. Básník tu vyjadřuje svůj pohled na vztah individua a společnosti, rozevívá proto psychické hlubiny, které dávají možnost projevu proměnlivých emocí a sebereflexí. Stále se v ní objevují dekadentní motivy: smutek („*Jsa zrozen v zemi tisů, v níž smutek věčný leh',...*“<sup>8</sup>) a samota („*Vše k zmaru šlo. Má duše v samotu/ se chýlí bez výčitky, aniž žila,/ a z vlastní vůle klesá v nicotu...*“<sup>9</sup>) spojují náladové ladění celé sbírky, jejími dalšími atributy jsou záporné emoce, nenaplněné vášně a touhy, rezignace, tíha životního osudu, skepse, splín („*Jediný příteli, jenž provázíš mne všady,/ Můj spleene!*“<sup>10</sup>), opovržení světem, nenaplněný život a marnost mládí („*ač nevzníceno, MLÁDÍ! – jsi mé srdce zas jalo.../ Miluji tvoji marnost, chlad chvíl, jež jsi mi dalo,/ tvou mraznou krutost znova duhovým krásným snem...*“<sup>11</sup>), obrazy smrti, zmaru, zapomenutí, pohřbení starých snů apod.

Sbírka je kompaktním nečleněným dílem, ve kterém převažují sonety, jsou zde také zařazeny dlouhé nepravidelné strofy ve verších, díky nimž se proměňuje perspektiva a dynamika básní, a řada monologů. Pro Karáska je v této sbírce velmi příznačná obraznost, probuzení fantazie, často ztvárněné metaforami či jinými obraznými přirovnáními. Z hlediska formy je ve sbírce patrné Karáskovo směřování k formální dokonalosti.

Mnohočetný literární subjekt často odkazuje k postavám z mytologie a antiky (Alkibiadés, Sesostris, Echó, Hyakintos, Narisos, Ikaros, Sapfo, Francesca di Rimini,

---

<sup>8</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Endymion*. Praha: Kamilla Neumannová, 1909, s. 44

<sup>9</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Endymion*. Praha: Kamilla Neumannová, 1909, s. 18

<sup>10</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Endymion*. Praha: Kamilla Neumannová, 1909, s. 16

<sup>11</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Endymion*. Praha: Kamilla Neumannová, 1909, s. 17

Johanna Kastilská, Paganini, ad.), které adoruje. Adorace individualit je spjatá s autorovým vyjádřením výjimečnosti a chápáním individualismu. Velmi časté jsou antické motivy, jejichž základem jsou historické skutečnosti (někdy s projevem vlastního autorského názoru – dochází tak k vytváření vlastního obrazu historie), jež lyrický subjekt prožívá. Antické motivy jsou ztvárněny velmi nadčasově (nevztahují se k minulosti, ale spíše opěvují věčnost) a dávají prostor pro nejrůznější interpretace. Karásek se zaměřuje více na osobnosti, než na prostředí.

Spojení s antickým ideálem také podporují smyslná erotická zobrazení (která jsou však aktualizována dekadentním způsobem). Motivy lásky a přátelství mají různou formu a odvíjí se v různých prostředích. Přesto však je jejich společným pocitem nedosažitelnost a samota („*Však nyní v samotě, když pavouk spleenu přede,/ svá zlata morósní do sítí nudy bledé,/ Já nemilován již, sním o lásce k vám rád.*“<sup>12</sup>). Láska bývá marná a nedosažitelná, předem prohraná („*Lze ještě milovat? Vzplát v nenadálém vznětu?! Můj smutný démone, jenž umdlen zhrdáš vším,/ chci v tobě rozkvétat, ač vím, že nedokvetu*“<sup>13</sup>). Samota zde však nenabývá pouze tragického pocitu, do protikladu je jí stavěn plnocenný život, byť sebe kratší („*Jak z číše omamné, v níž rozkoš krve vznítí/ žeh vášně, raději chci život chvíli píti,/ než v marných paprscích jít k věčnu samotn*“<sup>14</sup>).

Základním a spojujícím bodem sbírky je krása, jako umělecký a lidský nedosažitelný ideál. Krása je spojena s minulostí (minulost je páteřním bodem sbírky), především s antikou. Často nespecifikované mužské lyrické subjekty, které přehlížejí ženy, se spojují s motivy androgynství („*S posměškem na rtech sladkých jak temně rudý hrozen// ... zženštile parfumován jak dechem tymiánu,/ tím pobledlejší, se zjev zas lidem všem,...*“<sup>15</sup>, „*Ty milovaný bohem zlaté krásy,/ Spartánský kralovici s vonným jménem,/ na rtu se chvím, láskou rozníceném/ jak macešek trs s modravými vlasy,// se zraky, v kterých fialek stín splýval...*“<sup>16</sup>), díky kterému je dosahováno síly dokonalosti mužských postav, často zženštilých. Ale přesto nezůstává motiv androgynie rozvíjen

---

<sup>12</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Endymion*. Praha: Kamilla Neumannová, 1909, s. 13

<sup>13</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Endymion*. Praha: Kamilla Neumannová, 1909, s. 11

<sup>14</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Endymion*. Praha: Kamilla Neumannová, 1909, s. 9

<sup>15</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Endymion*. Praha: Kamilla Neumannová, 1909, s. 37

<sup>16</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Endymion*. Praha: Kamilla Neumannová, 1909, s. 26



pouze v rovině vizuální. Promítá se také do koncepce mýtu o Narcisovi, který v sobě jistý nádech androgynství obsahuje už ve své podstatě. Postava Narcise paralelně přechází v další atribut Karáskovy poetiky, jímž je narcismus. Láska není směřována přímo, jen k nějakému pohlaví, ale k sobě samému (motivy narcismu: „*Neb sebe miluji, své tělo marné,/ jež kryto v látku průhlednou jak beryl,/ teď rozepnouti třpytivou chce sponu,/ by zřelo nahost svou a po ní nylo.*“<sup>17</sup>).

Dekadentním dědictvím v této sbírce by mohl být také motiv zrcadla a s ním spojený pocit odcizení („*Tak stojím před sebou, a přece nelze/ se na okamžik dotknout vlastních rukou,/ jež chvějné zrcadlo mi ukazuje,/ ni nahých rtů, jak kruté růže lhoucích.*“ *Sám sebou opuštěn, sám sebe vzdálen,/ být sobě cizí! Promlouvati k sobě/ a neslyšeti nikdy odpovědi!*“<sup>18</sup>).

Sbírka nese spoustu dekadentních znaků, které však nejsou tak vyhraněné. Nenacházím zde nejmenší znak moderního umění, ani na něj Karásek nijakým způsobem nereaguje. J. Karásek se v Endymionu opírá o pevné historické body, v nichž hledá trvalost, nadčasovost a krásu.

*Ostrov vyhnanců* je sbírkou, která plynule navazuje na Endymion. Stále je ústředním tématem střet jednotlivce a společnosti. Název sbírky je příznačný – motiv vyhnance je častým prostředkem autostylizace. Vyhnanci jsou ve sbírce ztvárněni jako výjimečná individua, která jsou neslučitelná se svou dobou, již vnímají jako úpadkovou, stejně jako společnost, kterou doba produkuje.

I zde jsou básně adorující osobnosti (vnímané jako vyhraněné individuality – Kleopatra, Heliogabulus, G. de Medici, B. Cenciová, Hölderin, L. Bavorský, K. H. Mácha ad.), avšak Karásek už nenahlíží na historii pozitivně jako v Endymionu. Lyrické subjekty, kterými jsou například i tyto osobnosti, jsou vyhnanci, individua z okraje společnosti, odcizení své době, osobnosti nepochopené nebo protichůdné své době.

---

<sup>17</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Endymion*. Praha: Kamilla Neumannová, 1909, s. 30

<sup>18</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Endymion*. Praha: Kamilla Neumannová, 1909, s. 33

Dochází také k adoraci umění a krásy, jako svrchovaným znakům ideálu. Karásek se inspiroval i jinými výtvarnými díly, které po svém přetvořil v díla nová (Michelangelův David). Navrací se opět k antice, jako zdroji nadčasovosti a trvalosti.

Dalšími tématy jsou nenaplněná láska a přátelství – také propojené s motivy vyhnanců. Díky tomu, že se básně svými obsahy vztahují k názvu sbírky, dochází k neustálému aktualizování tématu „vyhnance“.

Smrt, která může být vnímána jako forma úniku od života, je velmi pasivní, ale díky nenaplněným touhám a snům, je vnímána jako jediné východisko, ale také jako oproštění se od minulosti a života.

Sbírka obsahuje jak sonety, tak dlouhé básně (se strofami pravidelnými i nepravidelnými), dále epičtější básně, nebo takové, které bychom mohli nazvat přímo epickými (např. i s realizací přímé řeči – b. Santa Caterina di Siena).

Důležitá je ve sbírce také symbolika a exotické motivy (např. v b. Heroida). Setkáváme se zde s motivy květin a rostlin (Cereus, Cinestra, Hořec), jejichž vlastnosti bývají přirovnávány k zmařenému dekadentnímu osudu („...Svět tě vypudil/ do chladných výšin, v chladné mlčení./ Svou krásu neplodně tam rozvíjíš,/ nezřeno nikým, kveteš pro sebe.“<sup>19</sup>).

Sbírku neopouští dekadentní ladění, pocity marnosti, nicoty, samoty a splín. Probuzené touhy, vzpomínky a sny mají svůj prostor v noci, která je lákavá svým tajemstvím a nekonečným prostorem („Když všechno dohasne jak tvary věcí v tmách,/ čím trýznil za dne svět mé osamělé snění,/ tu náhle vzpomínky se křísí v tichém chvění,/ jak hvězdy procítnou v svých chladných výšinách.“<sup>20</sup>).

Sbírka obsahuje báseň Epitaf, kterou lze vnímat jako odkaz k dekadenci („Můj cit, má bolest, všechno přejde v prach./ Na tobě, Smrti, ustálí se tiše/ má štvaná duše jak loď na kotvách.// A marnost má, mých snů, mých bludných cest,/ má nicota zříť bude v chladné pýše/ za noci z hrobu v nesmrtelnost hvězd.“<sup>21</sup>).

Životní postoje, pocity a touhy se neproměňují, zůstávají negativně laděné. Lze říci, že Endymion a Ostrov vyhnanců jsou sbírky, které jsou si tematicky velmi podobné

---

<sup>19</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Ostrov vyhnanců*. Praha: Kamilla Neumannová, 1912, s. 85

<sup>20</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Ostrov vyhnanců*. Praha: Kamilla Neumannová, 1912, s. 9

<sup>21</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Ostrov vyhnanců*. Praha: Kamilla Neumannová, 1912, s. 78

a ještě stále odkazují k dekadenci, i když její pojetí je více klasicizující (formální dokonalost, konkretizace postav, promluvové stylizační postupy s projevem dramatičnosti, posun ve vidění antiky a historie).

V roce 1930 vyšly *Písně tulákovy o životě a smrti*. Tato básnická sbírka je rozložena do pěti myšlenkových oddílů. První z nich, Nesmrtelní tuláci, obsahuje pouze jednu báseň s názvem Má písní rouhavá, ty všednosti se směješ, která charakterizuje postoj ke skutečnosti: vysmívá se všednosti, je naplněna vzpourou a pohrdáním. Odkazuje k osobnostem francouzské literatury (Baudelaire, Violin, Chatterton, Rimbaud, Verlaine) a zobecňuje pohled na ně: „Ty s Poem v nadsvětné šla's magnetické říše,/ s Baudelairem trhala's v infernu květy zla,/ ty sedáš k Rimbaudu a opíjíš se tiše!...po boku Verlaina, s ním absint popíjíš.“<sup>22</sup> . Lyrický subjekt vzdává svou touhu po slávě, uvědomuje si, že vše kolem je fraška a uvědomuje si, že jeho poezie je poezií tuláckou, kterou nazývá svatým šílenstvím.

Druhý oddíl (Píseň marného tuláka) neustále aktualizuje motiv tuláctví (s dalšími typy stylizace: zestárlý krysař, žebrák, spoutaný orel..., nebo se lyrický subjekt přirovnává k Prometheovi, sv. Šebestiánovi či Donu Quijotovi a Villonovi). Básně jsou spojeny pocity melancholie, marnosti, nudy, zklamání, rezignace a beznaděje, dále je charakterizuje splín, nenaplněné sny atd. Lyrické subjekty se často prostřednictvím vzpomínek obracejí k minulosti. Budoucnost se jeví jako prázdná. Bytí je spojeno s motivem úzkosti, s uzavřením do klece, vězení (b. Spoutaný orel). Opět se navrácí motiv květin, k nimž je metaforicky přirovnáván tragický lidský úděl (b. Chvála opovržených rostlin), nebo touha po splynutí s přírodou (b. Pozdě k ránu).

Motiv tuláctví je také spjat s náboženskými motivy, např. v b. Mše tuláková. Lyrický subjekt přijímá Boha, kterého nazývá nejvyšším z tuláků a prosí ho o milost. Svůj život a jeho bolesti považuje za formu pokání.

Ve sbírce se objevují první motivy stárí, které bývají často spjaty s obrazy smrti

Třetí část Květy z podsvětí (název odkazuje ke Květům zla Ch. Baudelaira) se orientuje na paralely života květin a lidského života (b. Zlatá dahlie: „Má poezie jako

---

<sup>22</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Písně tulákovy o životě a smrti*. Praha: Aventinum, 1930, s. 7

*dahlie/ přežívá konec všeho nehostiný./ Teď teprv zlaté květy rozvíje,/ když přichází smrt, zahalená v stíny*<sup>23</sup>).

Objevují se zde exotické motivy: b. Sicílie (citronovníky, sépie, chaluhy) b. Buchará (harém, emír).

S Itálií jako zdrojem antiky se pojí také obrazy krásných jinochů a motivy androgynství („*Zde stejně jinochů zřít opálená těla,/ jak v dobách antiky, jichž kouzlo ožívá...*“<sup>24</sup>, dále např. v b. Buchará, inspirované exotickým Uzbekistánem: „*jsi nahý, jenž chlípnost tancem budí*“<sup>25</sup>), ale také obdiv k její věčnosti („*Není nic jiného zde od dob antiky,... zde tisíciletí jest jako vteřina.*“<sup>26</sup>).

Mírné směřování k expresionismu zde naznačuje b. Balada o dvojníku, spjatá s motivem rozdvojení osobnosti, kdy jedna schizofrenní osobnost dělá opak toho, co dělá ta druhá (co dělá lyrický subjekt). Zesiluje se tak motiv vlastního odloučení nejen od společnosti, ale také od sebe samého. Báseň je protkána pocitem nejistoty a motiv rozdvojení je posílen zapojením dialogu v básni: „*Ty, který se mnou jdeš, hned váhavě, hned chvatně,/ příteli záhadný, co tvé rty šeptají? ...// Když cítím beznaděj, ty náhle v touze prahneš./ Když křídla rozpínám, ty pro mě chystáš klec./ Když klesám, zvedáš mne, když vzlétám, v hloub mne táhneš./ Když doufám, kolísáš, když zoufám, věříš přec.//... Ty půl jsi mého já? – „Jsem nyní tebou celý!“ ...// Jdu navždy od tebe...// Cos odlučuje se, cos padá do hlubiny.../ a cítím, vraždě jej, že vraždím sebe sám.*“<sup>27</sup>

První tři oddíly stále tíhnou k dekadenci (melancholie, zmar, nenaplněnost, splín,...). Nejedná se však o výlučnou dekadentní orientaci, ale na rozdíl od předchozích sbírek se dekadentní pocity zjemňují a přecházejí v reakce na moderní dobu, které zastupuje čtvrtá část sbírky. Není to reakce oslavná, nýbrž kritická. Lyrické subjekty vnímají moderní dobu, vymoženosti a vše negativní, co moderní doba přináší, záporně. Kritické postoje vůči novému světu zesiluje existenciální strach plynoucí z pocitu přežitosti a nepochopení. Vědomí strhující síly, vítězství nové civilizace

---

<sup>23</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Písně tulákovy o životě a smrti*. Praha: Aventinum, 1930, s. 36

<sup>24</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Písně tulákovy o životě a smrti*. Praha: Aventinum, 1930, s. 39

<sup>25</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Písně tulákovy o životě a smrti*. Praha: Aventinum, 1930, s. 40

<sup>26</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Písně tulákovy o životě a smrti*. Praha: Aventinum, 1930, s. 39

<sup>27</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Písně tulákovy o životě a smrti*. Praha: Aventinum, 1930, s. 45 – 46

a nutného smíření se s pokrokem posiluje vnímání individualismu. Záporný pohled na modernost se projevuje pocitem osamění mezi davy, ohlušením, odcizeností. Vítězná píseň ulic, Nová Praha, Dojmy z ranní procházky, Noc na periferii, Jazzband, Giganti na starém paláci ad. jsou odrazem strachu z nové civilizace.

*Vítězná píseň ulic*

*Sám mezi davy jdeš, řev reklam v oči stříká,  
Aut hlukem ohlušen, jsi všeho drážděn změnou.  
V tvé nitro násilně to všechno cizí vniká  
Jak do ocele rez. A s duší poraněnou*

*Jak z hrobky vyšel bys, kde minulost tvá mizí,  
A dosud v přítomnu jak bys vůbec nežil,  
Chtěl bys teď milovat, však všechno je ti cizí,  
Jen jedno jistě víš, že stín jsi, jenž cos přežil.*

*Smích ironický teď se k trpkosti tvé druží,  
V tvé duši stéká cos jak krví tmavých růží,  
Čpí cosi v pocitech jak kouřem zhaslých svící.*

*Však náhle žití proud tě strhne svými rytmy,  
Děšť jisker rozzáří se v nitra tvého přítmí,  
Jsi silou uchopen teď navždy vítězíci.<sup>28</sup>*

Básnické subjekty se v novém světě cítí jako individuality, vědí, že jejich doba je přežita. Básně zobrazují nepochopení, nesouznění s dobou, výlučnost jedince, ztrátu víry a nejistotu ve vnímání budoucnosti. Objevují se nové motivy, které se až do této doby v tvorbě Karáska nevyskytovaly: beton, sklo, šedí fasád, kamelotové, reklamy,

---

<sup>28</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Písně tulákovy o životě a smrti*. Praha: Aventinum, 1930, s. 49

plakáty kin, ringy, hřiště, jazz (ve spojení s černochoy, jazz = hudba černošská, vyjadřující bolest, utrpení), dělníci, továrny, sirény, protiklady města a periferie, restaurace, nálevny, bary, obchody, ruch ulic, hluk, davy lidí, novostavby, které nahradily staré budovy (staré ustupuje novému i jako paralela na literaturu). Bývá tu v protikladech rozlišováno bohatství a chudoba (b. Myšce, která zabloudila k básníkovi, b. Noc na periférii) jako důsledek civilizačního vývoje.

Motiv filmu je propracováván do paralely se životem: film = osud je promítaný na projekční stěnu = život. Život (pocíťovaný jako fraška) je vnímán jednotvárně, stejně jako lidé (herci), kteří ho žijí.

Moderní civilizaci vnímá Karásek jako útočnou. Lyrické subjekty se k jejím projevům staví negativně, cítí se odcizeni, a snaží se postihnout vše nové, co na ně „útočí“ ze všech stran. Právě proto se další básně této části zvané Jazzband obrací k minulosti vzpomínáním na mládí, na staré časy (b. Hračkářský krám, b. Myšce, která zabloudila k básníkovi, Znělkový triptych: Nad Diezenhofrovým pavilonem na Smíchově). Jako by byla minulost jediným zachytným bodem života v této nejisté a roztěkané chvíli, kdy člověk nenalézá sám sebe.

Poslední část Píseň o smrti je spojována motivem konce života. Navrací motiv tuláka (mrtvého), který prosí o vzpomínku. Smrt (nebo také předtucha smrti) se zde zhmotňuje v motivech stáří a nemoci (b. Nemocní o půlnoci).

Vzpomínky na mládí (b. Poslední chvíle: „*Mé mládí, neurčitě vzpomínám,/ mé mládí utracené ve spěchu,/ kam ztratilo se, duše, řekni, kam...*“<sup>29</sup>, b. Deštivé dny, b. Vánoce smutných) jsou jedinou protiváhou k smutnému konci života. Když přichází smrt, je vnímána jako vykoupení („*Mne polib na ústa, ať pod výkřikem tvým/ dech štěstí konečně tak sladký pocítím,/ ježž duše prahla mít a neměla v svém žití.*“<sup>30</sup>) z marného života. Umírání probouzí vzpomínky na zemřelé přátele, jejichž památce jsou některé básně věnované, např. b. Červnové růže (Památce Karla Hlaváčka), b. Smrt básníka

---

<sup>29</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Písně tulákovy o životě a smrti*. Praha: Aventinum, 1930, s. 66

<sup>30</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Písně tulákovy o životě a smrti*. Praha: Aventinum, 1930, s. 79

(Památce Arnošta Procházky). Ve vnímání smrti se však objevují rozpory: jednou je vzývána: „*Buď pozdravena, Smrti, v tuto chvíli*“<sup>31</sup>, „*Ó smrti, uveď mne v hloub dřímotné své říše*“<sup>32</sup>, a proti tomu nacházím i básně, kde se objevuje touha po životě (b. Píseň o mládí a smrti: „*Ještě chci jedenkrát/ všechno zas prožít! ... // Nechce se stárnouti,/ nechce se umírat//... Nechce se uvěřit,/ že je to naposled.*“<sup>33</sup>).

V roce 1946 vychází Karáskova závěrečná básnická sbírka *Poslední vinobraní*, která je rozdělena na dvě části: *Hvězdy nad Prahou* a *Bludné kořeny*. Ve *Hvězdách nad Prahou* se objevuje jakési pomyslné putování noční Prahou (b. *Ve Valdštejnově zahradě*, b. *Večer na Malé Straně*, b. *Děšť na Malé Straně*, b. *Božský chlapeček u Karmelitánů*, b. *Roráty u Svatého Víta*, b. *Květiny na malostranském hřbitově*). Vnímám tento oddíl jako pomyslný odkaz k jedné z největších Karáskových inspirací, kterou nestihl vyčerpat (obdivuje všechny její tváře, historické bohatství, mystičnost a slávu). Básně propojuje motiv hvězd a noci v kombinaci se samotou, smutkem, melancholií, vzpomínkami, nenaplněnými touhami, myšlenkami na smrt a úvahami o ní. Hvězdy provází lyrické subjekty a dokreslují nálady. Noci jsou tajemné, skrývají kouzlo, nádech smrti (ožívání mrtvých) a nejasnosti (stíny), hvězdy dávají v sobě číst budoucnost. Tím se otevírá neobsáhnutý prostor kosmický.

Výjimečná je b. *Seismograf smrti*. Tematicky se odlišuje od ostatních básní tohoto oddílu sbírky. Jejím motivem je umírání lidí z druhé strany zeměkoule, zprostředkované záznamem zemětřesení na seismografu. Je to až ironie u Karáska, že spojuje smrt (ústřední motiv téměř všech svých sbírek) s produktem moderní doby, strojem, který ve své podstatě znázorňuje zkrácení vzdáleností ve světě a zrychlení přenosu informací (i když např. tragických, jako v tomto případě), jako jeden z hlavních

---

<sup>31</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Písně tulákovy o životě a smrti*. Praha: Aventinum, 1930, s. 75

<sup>32</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Písně tulákovy o životě a smrti*. Praha: Aventinum, 1930, s. 79

<sup>33</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Písně tulákovy o životě a smrti*. Praha: Aventinum, 1930, s. 87

znaků futurismu („*A seismograf teď náhle hlásí/ kdes katastrofu vzdálenou// zas lidé na konci světa mrou...*“<sup>34</sup>). Další futuristickou inspiraci vnímám (ač částečně ironicky ztvárněnou) v b. Rozchod s musou („*Vždy podle chůze chodců báseň spředu/ a rachot vozů v drsný poem svedu -/ a blázen připadám si veliký// Siréna houkne, vrací mne zas na zem, rozfouká sny a rýmy zmotá rázem,/a básník mizí mezi dělníky.*“<sup>35</sup>). Kolektiv „dělníků“, lze chápat jako metaforu na odindividualizování, ale také jako obraznou narážku na skutečnost, že někteří básníci propadli modernistickým snahám, jejichž vlivem se jejich tvorba stala uniformovanou a odlidštěnou. Podobné je to i v básni Zrcadlo v baru, protkané chaosem, barevnými světly, jazzbandem, pudrovanými ženami. Vše se odráží v zrcadle (v „*kaleidoskopu změny*“ – kaleidoskop jako soustava zrcadel a barevných sklíček, které vytváří neopakovatelné obrazce – metaforická paralela na skutečnost, společnost).

Opět se navracím k motivu smrti, která není v básních vnímána tragicky, jako tomu bylo dříve. Název sbírky *Poslední vinobraní* odkazuje k poslednímu „podzimu života“ člověka, proto je zde cítit smíření a jistý osobní klid.

Druhá část sbírky *Bludné kořeny* přináší návrat ke kořenům, k dekadentním kořenům: „*Mé poezie bludné kořeny,/ nad městem propadlým v tůň plnou taje,/ já k vám jsem zabloudil, věčně ztracený// Již uvízl jsem navždy v klamných snech/ a lidí, světa marně vzpomínaje - / teď hynu v zkázy rudých zásvitech.*“<sup>36</sup>, „*spolu jsme květy dva na jednom stvolu/ tak jako dříve - / U Lethy stojíme, pijeme spolu,/ z vod, jež jsou živé,/ květy dva na jednom stvolu.*“<sup>37</sup>, a obnovuje motivy smrti, marné snahy, beznaděje, smutku, bezcílného bloudění, splínu, znudění světem, hrobu, hniloby, dále se vrací antickým motivům (krása mladých hochů, věčnost mramoru, nadčasovost a stálost antiky, antická torza, Sapfo a lesbický podtext básně, Leonardo da Vinci, narcismus,...), vše se shrnuje v b. Epitaf, kde lyrický subjekt nahlíží na marnost svého prožitého osamocenému života. B. *Poslední vinobraní*, jež je metaforou na poslední chvíle života,

---

<sup>34</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Poslední vinobraní*. Praha: Aventinum, 1946, s. 20

<sup>35</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Poslední vinobraní*. Praha: Aventinum, 1946, s. 26

<sup>36</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Poslední vinobraní*. Praha: Aventinum, 1946, s. 33

<sup>37</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Poslední vinobraní*. Praha: Aventinum, 1946, s. 48



je plná otázek po budoucnosti, po ztraceném mládí, doplněná různorodými snovými obrazy antickými, exotickými. Báseň je rozporem mezi snem a realitou. Skutečnost je trpká: „*Hrozny mé, churavé,/ bez jiskry, bez záře,/ zelené, modravé,/ hrozny mé, churavé,/ čekají vinaře...// Vinař jde poslední,/ mračný v mou samotu./ Hrozny mých trpkých dní,/ zoufalých, poslední/ odhodí v nicotu.*“<sup>38</sup>.

Nově se zde objevuje filosofování, které vede k životním pravdám: „*Vidíš, mlčící,/ bez planých gest/ slova neřící,/ moudrostí jest.*“<sup>39</sup>, *Byl život sen – hrob pravdou jest.*“<sup>40</sup>, „*Byl život lží, smrt pravdou jest...*“<sup>41</sup>.

Rondelový triptych (obrazy: Nemocnice, Pohřeb, Hrob) odkazuje k parnasismu.

Sbírkou *Poslední vinobraní* ukončuje Karásek svou tvorbu poezie. Je bezpochyby pravda, že byl po celou dobu věrný svému pocitu z konce století, byl věrný svému dekadentnímu cítění, které více či méně sílilo a sláblo, ale nikdy nevymizelo. V poezii se setkáváme jen s několika málo básněmi, o nichž lze říci, že nějakým způsobem reagují na novou moderní civilizaci. Nedá se ovšem hovořit o tom, že by se nějakou z moderních tendencí inspiroval, spíše svými pocity a názory k některým avantgardním hnutím směřoval. Vždy se cítil jako individualista, jako tulák a vyhnanec, na nějž útočila moderní doba, a s níž byl nucený se svým způsobem vyrovnat. Toto vyrovnávání bylo ovšem zase pocíťováno vydělením se ze společnosti a hledáním „kořenů“ své osobní poetiky.

V próze nastal zásadní zvrat. Po *Gotické duši* (1900) opouští Karásek dekadentní typ prózy. Nové prózy (povídky, romány a novely) jsou syžetové. Nejčastěji se uchyluje k inspiraci anglickým gotickým románem, ale také ho oslovuje doba renesance a baroka. Prostředí bývá tajuplné, hrdinové (mágové, mystici apod.) se ocitají

---

<sup>38</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Poslední vinobraní*. Praha: Aventinum, 1946, s. 64

<sup>39</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Poslední vinobraní*. Praha: Aventinum, 1946, s. 41

<sup>40</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Poslední vinobraní*. Praha: Aventinum, 1946, s. 45

<sup>41</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Poslední vinobraní*. Praha: Aventinum, 1946, s. 57

v prostorách chrámů, starobylých paláců, v tajemných uličkách Prahy. Příklon k novoromantismu je patrný v románové trilogii Romány tří mágů (*Román Manfreda MacMillena* – 1907, *Scarabeus* – 1908, *Ganymédes* – 1925).

Karásek však své prózy ve dvacátých a třicátých letech rozšířil o legendy: *Zlatý triptych* (1919), *Obrácení Raymunda Lulla* (1919), *Legenda o Sodomoovi* (1920), *Legenda o ctihodné Marii Eleaté z Ježíše* (1921), *Geneda* (1928) ad. Na konci své literární tvorby se uchyluje k tradici českého romaneta a píše *Zlověstnou madonu* (1947).

Román Manfreda MacMillena je příběhem o sblížení vypravěče příběhu (Francise) s dekadentním dandym – snílkem a šlechticem Manfredem. Manfred trpí představou, že je jedním z mnoha převtělení zemřelého mága Cagliostro. („*Jako by měl dvě duše, jež střídal.*“<sup>42</sup> „*Nyní jsem nebyl jen sebou. Byl jsem zároveň tím druhým.*“<sup>43</sup> „*Jaký zmnožený život byl v Manfredově nitru!*“<sup>44</sup>), a dohledává stopy po Cagliostrovi v tajemné Praze, kde se jeho pátrání rozšíří (pátrá i po tajemném Waltru Morovi, který je s největší pravděpodobností také jedním z převtělení Cagliostro nebo jeho vlastním, Manfredovým, alteregem). Manfredovo pátrání po identitě své i Morově provází postava Francise (Francis je ztvárněn také jako dvoj osobnost: básník a „žena“, naprosto uhranutý magickou silou, jež ho táhla k Manfredovi – homosexuální poměr).

Děj druhého románu *Scarabeus* se přesunuje do Benátek (i zde stejně jako v prvním románu nacházíme zalíbení v mystičnosti místa, obdiv k tajemným budovám, zákoutím atd.). Démonický narcistní Marcel rodově degenerovaný zlem (nese v sobě démona rodu, vraha: „*Ale největší děs je v tom: ač nosíme v sobě svého nepřítele, nikdy ho nespatříme odpoutaného od sebe, abychom si ho uvědomili v celém dosahu, a mohli jej přemoci. Našeptává nám stále něco, ale nemůžeme ho umlčetí tím, že bychom se odloučili od něho, byť jen na okamžik. Neboť chceme-li zasáhnouti protichůdce, rána*

---

<sup>42</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Romány tří mágů: Román Manfreda MacMillena*. Praha: Aventinum, 1924, s. 11

<sup>43</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Romány tří mágů: Román Manfreda MacMillena*. Praha: Aventinum, 1924, s. 48

<sup>44</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Romány tří mágů: Román Manfreda MacMillena*. Praha: Aventinum, 1924, s. 51

*zastihuje jen nás samy... Neznáme ho zcela, až je nám nejbližší, a zápasíce s ním, házíme zraňujícími dýkami jen po vlastním nitru.*“<sup>45</sup>), nalezne v rodinné hrobce záhadný prsten naplněný prudkým jedem (dědictví po paní de Brinvilliers, vražedkyni z Marcelova rodu). Marcel v hrobce ve svém tajuplném domě pořádá tajné okultní obřady kultu bohyně Isis, při nichž tráví své milence. Jedním z těchto milenců je i zženštilá postava Oresta, do kterého se zároveň zamiluje Gaston, jehož city se posléze upínají k Marcelovi.

V románu *Ganymedes* se vracíme zpět do Prahy. Student tajných věd Adrian Morris se zde setkává se sochařem Mollerem, který zkoumá tajemství výroby umělého člověka podle vzoru Golema. Jako předloha mu má posloužit mladý Radovan, jenž ztělesňuje zženštilou krásu mužského těla (motiv androgynství). Mollerovi se podaří Ganymeda vytvořit a částečně oživit. Je však starý a nemocný a posléze umírá. Jeho jediným přáním je, aby po jeho smrti byl zničen i Ganymedes. Přání však není splněno, Adrian chce Ganymeda opět oživit. Nakonec ho čirou náhodou oživí Radovan a v jeho náruči umírá. Ganymedes toužil po splynutí s Radovanem a tak ho udusil ve svém náruči (*„...socha Ganymeda, ano – teď to věděl Radovan! Onoho Ganymeda, jež podle něho vymodeloval kdysi Jörn Moller!... A dvojník se blížil k Radovanovi, jako by jej chtěl vssáti do sebe, jako by chtěl, aby s ním Radovan splynul... navždy... Hyne vlastním přeludem. Hyne tím, co bylo vytvořeno z něho sama. Hyne sám sebou.*“<sup>46</sup>).

Karáskova románová trilogie se zaměřuje především na konstrukci příběhů (uplatnění tzv. zrcadlové kompozice), pro které je především charakteristická homosexualita založená na přitažlivosti protikladů (vůdce, dominantní osobnost v páru a slabý, často zženštilý mladík: Manfred a Francis, Marcel a Gaston, Adrian a Radovan), dále zrcadlení příběhu v příběhu (příběh Hraběte Cagliostra v příběhu Manfreda, osudy travičky de Brinvilliers v příběhu Marcela, příběh o Golemovi v příběhu Radovana a Adriana), téma dvojnictví, odraz zrcadla jako symbol zdvojení (Manfred jako jedno z převtělení hraběte Cagliostra, Marcel determinovaný rodinnou tendencí – díky vražedkyni v rodinné linii a Radovanova oživlá kopie v podobě Ganymeda). Spojujícím motivem může být také přeměna nebo touha po ní (ať už za

---

<sup>45</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Scarabeus*. Praha: Aventinum, 1925, s 182 - 183

<sup>46</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Ganymedes*. Praha: Aventinum, 1925, s. 108

pomoci magických experimentů, které provozuje hrabě Cagliostro, v Marcelově mystickém rituálu u hrobu paní de Brinvilliers či touha po stvoření dokonalého androida po vzoru Golema).

Románová trilogie, jedinečná po stránce ideové i po stránce stylistické, je ztvárněna osobou jediného mága, který se však v jednotlivých románech objevuje pod jinými maskami, ve třech podobách, pod třemi jmény téhož typu: Manfred, Marcel a Adrian. Všechny jeho podoby mají magickou přitažlivost, jsou tajemné a vůdčí. Sblíží se s mladými, krásnými, zženštilými typy mužů, kterými jsou obdivováni a kteří se jich zároveň bojí. Mystické okolnosti a tajemná prostředí příběhů mají za důsledek stavy šílenosti, halucinací apod. Mágové opovrhují ženami („*Diskutovati se ženami jest vždy jistým druhem duševního sebeznásilnění*“<sup>47</sup>), jsou sobečtí, narcistní. Všechny atributy této románové trilogie nesou znaky dekadence, které se slučují se znaky novoromantismu.

Na přelomu 19. a 20. století se v symbolistních, katolických a dekadentních kruzích výšil zájem o postavu Raymunda Lulla. Postava toho mystického poutníka se stala inspirací pro Karáskovu legendu *Obrácení Raymunda Lulla* (1919). Raymund Lullus je zde zobrazen jako krásný světák, který se zamiluje do typické *famme fatale* Ambrosie de Castello, která v něm však tuší velkého milovníka a svůdce žen, proto mu odolává a schovává se před ním. Ráno poté, co se Lullovi Ambrosie poddá, vidí její pravou „tvář“, která je mu odporná. „*Díval se na omdlenou Ambrosii del Castello, jak ležela v poduškách se zuby, zaťatými bolestí, s pěnou v koutcích úst. Díval se na roztržené její roucho, v němž se jevila chorobná tělesnost v rozkladu. Zdálo se mu nyní, že z jejího těla jej ovívá smrtící zápach hniloby.*“<sup>48</sup> Lullus se nemohl dívat na hrůznou nahotu Ambrosiina těla a ponížený odchází, ale nemůže z mysli setřást myšlenku na rozkládající se ženské tělo, proto odjíždí do ciziny. Neustále ho neopouští pocit

---

<sup>47</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Scarabeus*. Praha: Aventinum, 1925, s.113

<sup>48</sup> , KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Obrácení Raymunda Lulla*, Praha: Trigon, 1996, s. 22

z nepříjemného zážitku, až do chvíle než se mu zjeví imaginární Ambrosie, která se mu snaží vysvětlit, proč musel touto zkouškou projít (setřesení klamu krásy). Od toho okamžiku se Lullus jako mystický poutník s hrdinnou radostí, hlásající svůj pohled na svět (touha dokázat láskou vše, božský smysl lásky) probíjí světem jako mučedník.

Jelikož se jedná o legendu, bylo předem jasné, že zde nenajdeme projevy avantgardy ani reakci na ni. Pouze jsem chtěla poukázat i na tuto oblast Karáskovy tvorby.

Posledním románovým výtvozem Karáska ze Lvovic je *Ztracený ráj* (1930), jenž vypráví smutný příběh o několika dějových liniích: nešťastné manželství Anny a Viktora, dětství a dospívání matkou degenerovaného hochy Viktorky (Anna chtěla vždy holčičku, proto tak se svým narozeným synem i zacházela, stal se z něj zženštilý chlapec, slabý, melancholický, citově narušený s homosexuálními sklony: „*Podívejte se, paní Šonská, jaký lichotník je Viktor, jak si snaží namluviti Ervína. Jest jako zamilovaná dívka*“<sup>49</sup> „*Má rád Oldřicha, nesmírně má jej rád. Má jej rád pro jeho drsné, silné chlapectví. Ale cítí, že sám není s to, aby byl takovým nádherným chlapcem jako Oldřich. Jsem něco jiného než chlapec? Ale co potom jsem? Viktorka si uvědomuje ještě něco. Ač se mu líbí chlapci, že sám nechce býti chlapcem*“<sup>50</sup>), příběh ošklivé prodavačky Kalinky a její sestry Rózy, prostitutky, která kvůli nenaplněné lásce spáchá sebevraždu, příběh Jarolíma, silného, živočišného chlapce, který citově okouzlí Annu i jejího syna (oba se do něj zamilují). Všechny osudy končí tragicky: služebná Marta z domu Anniných rodičů se utopila se svým milencem, Viktor umírá po návratu domů (poté co prve opustil rodinu kvůli milence Wandě, jež ho posléze opustila kvůli jinému muži), Anna umírá na rakovinu, Kalinka umírá, její sestra spáchá sebevraždu, Jarolím, který se stane slavným muzikantem se také zasebevraždí, protože cítí, že jeho kariéra dosáhla maximálního vrcholu, umírá i Annina matka, jako symbol svrchované úcty k manželovi. Přežije pouze dospělý Viktorka, který si nad hrobem své matky a přítele Jarolíma uvědomuje, že přišel o svůj ráj, o svou pohádku mládí.

---

<sup>49</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Ztracený ráj*. Praha: Pražské akciové tiskárny. 1938, s. 188

<sup>50</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Ztracený ráj*. Praha: Pražské akciové tiskárny. 1938, s. 245

V románu se setkáváme především se sociálními motivy (problémy vzniklé po sňatku bohaté dívky a chudého vojáka a následné vydědění, nedostatek peněz a s tím spojená bída, nevěra a opuštění rodiny, rozprodávání majetku, lichvářství, dluhy, prostituce, sebevraždy), se dvěma podobami mateřské lásky: matka odvrhující svou dceru, protože se provdala za chudého muže, která nepomůže dceři ani v době, kdy se dostává do krize, přesto že pomáhá dalším chudým, a upjatá mateřská láska, soustředující se pouze na dítě a ovlivňující (negativně) jeho vývoj.

*„To je naše Viktorka, slečno!“*

*„Viktorka?“ diví se slečna. „Snad Viktor?“*

*Aninka se směje.*

*„Ne, ne, to je Viktorka... Chlapeček, ale pro mne je jako holčička. Proto Viktorka...“*

*Slečna Večeřová vrtí údivem hlavou. Probouzí se v ní pěstounka. Má v opatrovně na starosti tolik chlapců, děti jí nejsou vzácností, ale neviděla ještě tak divného hošíka, jako je tento Viktor zde. Opravdu, vypadá jako holčička., Ale je to něco nepřírozeného, podivného. A je to něco i nebezpečného...“<sup>51</sup>*

*„Degenerace... Ale dítě není zdravé. Není tělesně správně vyvinuté. Pozorují dokonce jisté abnormality. Myslím, že se to všechno jednou projeví i duševně, udržíte-li jej při životě... Totiž... to je jen můj názor jako lékaře a neprorokuji a nevěstím nic dobrého. Chci jen, abyste při výchově dítěte nezesilovala v něm toho, co odporuje normě...“<sup>52</sup>*

Motiv ztraceného ráje z názvu románu se aktualizuje ve všech osudech hrdinů. Nejsilněji je však ztráta vnímána v osudu Anny a jejího Viktorky. Anna prožívala zpočátku svůj ráj v objetí milovaného muže (*„Neslyšela, jak se směje někde blízko ironicky Skutečnost tomuto bláhovému snu. Neviděla šklebivou masku Osudu, chvějíce se zatím potlačovaným projevem zlovolnosti. Měla v ruce vzpurnou hlavu Viktorovu, líbala jej na čelo a hladila jeho vlasy.“<sup>53</sup>*). Vystřízlivěla však hned poté, co zjistila, že má jinou ženu. Když ji muž opustil, přimkla se ještě více ke svému jedinému dítěti,

---

<sup>51</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Ztracený ráj*. Praha: Pražské akciové tiskárny. 1938, s. 145

<sup>52</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Ztracený ráj*. Praha: Pražské akciové tiskárny. 1938, s. 166-167

<sup>53</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Ztracený ráj*. Praha: Pražské akciové tiskárny. 1938, s. 71

jediné rodině, která jí zbyla. Díky tomu prožíval Viktorka (až na chudobu) krásné dětství, plné pohádkovosti a snění (později ještě pohádkovější díky paní Večerkové, která mu četla pohádky), což se také projevilo i v dospívání: „*Je skutečnost, jsou sny. Ale pak jest ještě něco, co není ani skutečnost, ani sny, kdy se žije život jako sen a kdy se žije jako skutečnost, a tím štěstím jsem výjimečně obdařen. A že tak mohu žít, to je právě to, čeho nikdo nemá z lidí obyčejných...*“<sup>54</sup> Vystřízlivění se dostavuje po smrti Jarolíma. Viktorka si uvědomuje, že snovému ráji je konec a čeká ho život, proto je závěr knihy pojat poněkud filozoficky (co je cesta životem? sen? skutečnost?). Přerod „starého světa“ v nový, ale cizí, může být vnímáno jako mírný vliv expresionismu.

Román *Ztracený ráj* se tematicky vyděluje z Karáskovy tvorby. Nejedná se o dílo, kde by dominovala či převažovala dekadentní tendence, i když nemůžeme říci, že bychom tu jistý náznak nenacházeli. Neustálý rozpor mezi realitou a snem je pro Karásku typický a ani zde se mu nevyhnul. Zdá se však, že tíhne k realističtějšímu zobrazování, které je podrženo zobrazováním sociálních problémů. Znak avantgardního umění zde nacházím pouze v lehkých odstínech v motivech přerodu osobního „světa“ Viktorky a ve změnách prostředí: „*Botanická zahrada zmizela. Povstaly na ní ulice, docela smutné, jako všechno, co lidé zbudují na místech, kde zničili nějakou krásu. Hlavní třída je hlučná a má vysoké domy. Dům Kalinčin je přestavěn, parní mlýn je mrtvým domem, hostinec Knížecí i se zahradou je zbořen a ustoupil rozlehlému činžáku.*“<sup>55</sup>

Karásek byl od počátku své tvorby dekadentem. V průběhu své literární činnosti svou poetiku nezměnil. Obecně řečeno, i ve všech jeho pozdních dílech nacházíme stopy dekadence. Moderní avantgardní směry mu byli cizí. Objevené stopy avantgardy považují za logický důsledek vnímání „nové“ situace, která ve světě nastala. V těchto pohledech na novou civilizaci je Karásek kritický, jeho lyrické subjekty či postavy z próz se cítí odcizeny a po vzoru dekadence se ve svém cítění opět stávají individualitami stojícími mimo společnost, která je jim nesrozumitelná a cizí.

---

<sup>54</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Ztracený ráj*. Praha: Pražské akciové tiskárny. 1938, s. 327

<sup>55</sup> KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Ztracený ráj*. Praha: Pražské akciové tiskárny. 1938, s. 336

## 4.2. Karel Hlaváček a Arnošt Procházka

Jméno Karla Hlaváčka je pro českou dekadenci velmi významné. Byl jedním z hlavních přispěvatelů do *Moderní revue*, kam nepřispíval jen svými básněmi či kritickými poznámkami, ale od roku 1896 zde publikoval i řadu svých výtvarných prací a výtvarných kritik. V básnickém debutu *Sokolské sonety* (1894) se odráží Hlaváčkově zapojení do tělovýchovného hnutí Sokol a s ním spojeného přispívání do stejnojmenného časopisu či organizace třetího všesokolského sletu (1895). Formálně tato sbírka odkazuje k ruchovsko-lumírovské poetice, tematicky oslavuje vlastenectví, ideu sokolství a mravní hodnoty. Druhá básnická sbírka *Pozdě k ránu* (1896) vyvstala z dekadentních základů (odvrat od skutečnosti, kritika soudobé společnosti, bezvýchodnost, individualismus a s ním spojené společenské vydědění, marné očekávání, nostalgie, citlivé vnímání barev, vůní, tvarů, zachycení prchavosti okamžiku, to vše sjednocené pocitem melancholie) Pro sbírku jsou charakteristické jak verše, tak básně v próze. Pro verše v této sbírce je typická jejich hudebnost a k hudbě odkazují také motivy hudebních nástrojů (viola, loutna, hoboj). Vrcholnou Hlaváčkovou sbírkou je *Mstivá kantiléna* (1898), inspirující se francouzským milostným románem o lásce kněze k dívce. Zde se Hlaváček odklání od melancholického postoje. Posmrtně byly vydány *Žalmy* (1934), které jsou obrazem zmučeného básníka v tragické životní situaci očekávání smrti. Hlaváček zde hledá východisko ve víře v Boha.

Vzhledem k Hlaváčkově brzkému úmrtí v roce 1898, nelze u jeho tvorby mluvit o „pozdní dekadenci“. Není proto možné zkoumat vliv moderních směrů na jeho tvorbu, ale vzhledem k jeho významu nemůže být jeho jméno v souvislosti s touto prací opomenuto.



Třetím významným představitelem české dekadence je Arnošt Procházka – literární, výtvarný a divadelní kritik, básník, estetik, jeden ze zakladatelů *Moderní revue* (vedl ji a redigoval až do své smrti), překladatel především francouzské symbolistní literatury (překládal také z angličtiny, němčiny, italštiny, ruštiny, polštiny, norštiny a dalších jazyků) a sběratel. Spíše než básníkem byl Procházka esejistou. Své eseje publikoval od roku 1892 v *Literárních listech*, *Nivě* a *Vesně* a posléze v *Moderní revui* (opustil *Literární listy* pro neshody s F. X. Šaldou). Jako esejista prosazoval Procházka individualismus, estetismus, hlásal autonomii čistého a absolutního umění (byl proti ovlivňování umění realitou a jako protiklad ke skutečnosti vytvářel kult *Individua a Krásy*) a svébytnost kritiky jako uměleckého žánru, omítal konvence, kolektivismus, uniformitu a autority.

Procházka je považován za ústředního teoretika dekadence (zabýval se tématem smrti, satanismu, erotické pudovosti, podvědomí, perverznosti, exotiky, narcismu, protikladu zla a dobra, snů, atd.). Jeho eseje byly vydány knižně v několika svazcích, které lze rozdělit z hlediska zaměření. Procházka se věnoval výrazným osobnostem moderního výtvarného umění – *Cesta krásy* (1906), psal kritiky a studie reagující na literární, výtvarné a divadelní jevy – *Meditace* (1912), *Literární siluety a studie* (1912), *České kritiky* (1912), *Polemiky literární a umělecké* (1913), myšlenky o kultu *Krásy* rozvedl v knize *Rozhovory s knihami, obrazy i lidmi* (1916), po válce se zabýval politickými a společenskými problémy v knize *Na okraj doby* (1919) a své postoje k nastupujícímu modernímu umění uspořádal do souborů *Diář literární a umělecký* (1919), *Dnové života* (1922) a *Soumrak* (1924).

To, jakým způsobem reagoval Procházka na avantgardní umění, mohu na jeho tvorbě dokázat jen obtížně. Básnický debut z r. 1895 *Prostibolo duše* je projevem symbolistně-dekadentních snah (dekadentní stylizace, typické rysy dekadentní poetiky: psychické stavy, snové světy, lživá skutečnost, nenaplněné touhy, vydělení se ze společnosti, odtabuizování témat sexuálních a erotických, pocity touhy, marnosti, prázdnoty, zmaru, ztráty iluzí, atd.). Tato sbírka nebyla příliš úspěšná, proto se Procházka odmlčel (1912 – 1923) a poté publikoval svou poezii jen příležitostně (v *Moderní revui*) pod pseudonymem Alois Navrátil. Soubor poezie a próz vyšel pod

názvem *Torza veršů – Torza prózy* (1925). V roce 1928 vyšel soubor tří básní v próze *Relikviář*.

Procházkův pohled na moderní umění nacházíme v jeho esejích a kritikách. Velmi výstižná je stať *Věčná iluze*, která se jako všechny ostatní staví k avantgardě kriticky.

*„Z doby předválečné se opakuje slovo, tehdy ražené: civilní umění. Tedy – rozumím-li správně – na dosah všech, hromadné, neosobní, objektivní a antiindividualistní. Neplatí v něm strast osobní, nemá v něm místa jednotlivčí štěstí nebo utrpení, je proti všelikému záporu, proti všemu nadzemskému, vylučuje mystiku a náboženskou víru, hlásajíc všeobecnou lásku, životní klad, velebíc »válku velebnou, inženýrkou plodnou«. ... Dobyli jsme prostoru, času, jsme pány rychlosti hmotné i pomyslné, – a jsme jejich štvanci, udýcháni, supající pádíme místo od místa, idea od ideje...“<sup>56</sup>*

Procházka kritizuje nejen civilismus, ale také další avantgardní směry. *„...každých pět až deset let přišla škola nová, až se zatím – zatím – skončily expresionismem a kubismem. Tady není už ani stínu velikosti duchového rozletu.“<sup>57</sup>*

„Nekubističtější kubismus“ vnímá jako krátkozraký, kritizuje kubistickou metodu zobrazování, kterou vnímá jako nečitelnou a nesrozumitelnou (ironicky uznává, že nemá orgán, kterým by toto umění mohl chápat, přestože „pronikl“ množstvím uměleckých děl z různých časových period a různých kultur, které měli mimo jiné i snahu po kráse, čímž naráží na to, co mu v moderním umění chybí). V kontrastu k modernímu umění vnímá sebe a další „mladé včerejška a předvčerejška“ jako ty, kteří nedokážou chápat nové moderní umění (které ironicky adoruje jako „*jediné spasitelné, které vede k vrcholu uměleckému, nad nějž už nelze*“<sup>58</sup>). Nové umění podle Procházky zmnožuje pouze obsah (nová nadšenecká témata o moderní civilizaci), ale nepřináší ve své podstatě nic nového do umění jako takového (připodobňuje způsob chvály strojů atd. k již napsaným oslavám např. přírody). Výsměšně se vyjadřuje i k „nástroji“ moderní literatury, k volnému verši, který není ničím novým. Mohlo by se zdát, že

---

<sup>56</sup> PROCHÁZKA, A. Věčná iluze. *Moderní revue XXIV*, 1917/18, sv. 33, s. 176 a 177

<sup>57</sup> PROCHÁZKA, A. Věčná iluze. *Moderní revue XXIV*, 1917/18, sv. 33, s. 179

<sup>58</sup> PROCHÁZKA, A. Věčná iluze. *Moderní revue XXIV*, 1917/18, sv. 33, s. 185

Procházka moderní směry vůbec neuznává. Ale závěr této kritiky zobecňuje své kritické hledisko: není nic špatného na tom inspirovat se u světových autorů, pokud si pak inspirace u daného autora najde v domácím prostředí svou vlastní cestu a nebude jen pouhou nápodobou.

Procházkův záporný postoj k moderní civilizaci nacházíme i ve sbírce Torza veršů – Torza prózy. Vyjma typicky symbolistně-dekadentních básní zde nacházíme negativní vyjádření např. k válce „*Dav hučící zjitřen v ulicích/ a čeká napiat v horečce/ na sudbu příštích dní.// Jak ohlas bojů běsnících/ by zněl až do mé světnice,/ kde marné záští sní// jen o ranách, jež nedopadnou,/ jež nedobudou vítězství*“<sup>59</sup>, k civilizaci (b. Homo urbicus, lyrický subjekt této básně, člověk městský, neshledává v přírodě nic krásného, příroda se mu odcizila, připadá mu nudná: „*Och, slavně mlčíš, víc´ však lhostejně/ a bez citu, kol v šíru, přírodo tak cizí/ ...mé nitro nenalézá poklidu,/ když tobě vzdává se a rozniceně prahne/ zpět v města vír, žádá jeho rozruchu,/ kde život jediné v ně mocným gestem sáhne./ /...ó přírodo: v své síle plodivě/ a stále stejné na konec jsi přec´ jen – nudná!*...“<sup>60</sup> Shledávám zde podobnou tendenci jako u Karáska: směřování k expresionismu, který vlastně téměř totožně nesouhlasil s válkou, reagoval na odcizení člověka a kritizoval vliv moderní doby, který vnímal jako negativní.

V Torzu próz nacházím usilování o vytříbený styl, kterým jsou vyjadřovány pocity vyvěrající z krutosti osudu a marnosti žití, nacházím zde i sociální motivy (téma stáří, nezaměstnanosti, následné rezignace, bídy, hladu a degradace, kdy jediným vysvobozením je smrt – sebevražda a naopak s těmito motivy kontrastující uvědomění si touhy po životě v próze Sirka, téma vraždícího muže, jenž zabije svou milou kvůli nevěře, téma nezdárného pokusu o překonání hlodavých pocitů z vědomí zločinu a udání se v próze Láska, téma války a pocitu hnusu ze sebe samého, ze svého činu – vraždy, otázky ohledně práva zabíjet, nevyrovnání se s vraždou končící sebevraždou v próze Vrah atd.). Procházka volí ve svých prózách jednoduchý děj, který je však často narušován vnitřními pocity „hrdinů“ – ubohých lidských existencí, zoufalců, lidí bez budoucnosti, jejichž stav způsobila nová doba, často filozofickými či psychologickými, někdy zaznamenanými velmi autenticky (zmateně, útržkovitě), stavy agonie či

---

<sup>59</sup> PROCHÁZKA, A. Torza veršů, torza prózy. Praha: Ludvík Bradáč, 1925, s. 28

<sup>60</sup> PROCHÁZKA, A. Torza veršů, torza prózy. Praha: Ludvík Bradáč, 1925, s. 39

halucinace. Naopak je dějovost podtržena např. dialogem. V prózách se setkáváme s obrazy prostitutek, hospod, továren, dělníků, opilců, pachem vína a cigaretového kouře, obrazy nemocnic, hladu a bídy, ...

Torza prózy jsou zároveň obrazy torz lidských životů, které jsou stíženy svým nelítostným osudem. Všechny příběhy končí tragicky jako důsledek doby a prostředí, kterým jsou postavy determinovány. Tento negativní pohled vyvěrá z životního pocitu, jenž je dán soudobou realitou a společností.

Jak už jsem zmínila, Procházkovy postoje vůči modernímu umění nacházíme především v jeho esejistické a kritické činnosti. Procházka se staví vůči avantgardě negativně, odsuzuje odindividualizování autorů, ale také jejich anonymitu, jejich inspiraci moderní civilizací, ale především jejich programovost a dále intelektuálnost vycházející z rozumu a poznání... Celý jeho postoj lze shrnout citací z již zmíněné kritiky moderního umění Věčná iluze: „*Tam, kde básník zvítězí, má navrch lyrismus a programovost jde k čertu. Kde má převahu teoretik a strůjce podle formule, shledáváme se s traktáty (veršem i prosou) bez veškerého lyrismu, tedy bez duše každého umění, bez veškeré možnosti působit na náš cit. Umění však, které nepůsobí na cit, nepůsobí na nic...*“<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> PROCHÁZKA, A. Věčná iluze. *Moderní revue XXIV*, 1917/18, sv. 33, s. 181

### 4.3. Emanuel z Lešehradu

Výraznou dekadentní orientaci nacházíme také u básníka, prozaika, dramatika, kritika a překladatele Emanuela z Lešehradu (vl. jménem Josef Maria Emanuel Lešetický z Lešehradu). Lešehrad překládal především literatury z německé, anglické a francouzské, ale také z japonské či islandské; překlady Verlaina, Mallarméa a Whitmana mu sloužily jako inspirace pro jeho vlastní tvorbu.

Dramatická tvorba (*Rodina* – 1900, *Mimo život* – 1901, *Podpora života* – 1902, *Zhroucení* – 1904, soubory divadelních her: *Zápas o blankyt* – 1936, *Hra v kostky* – 1937) byla v širokém poli Lešehradových děl pouze jakýmsi pokusem. Jeho hry nebyly snad nikdy hrány, možná právě proto, že v dramatu nemohl využít své lyrické dispozice, pro které byla próza, ale především poezie, jako stvořená.

Jako prozaik psal Lešehrad romány a povídky. Oběma útvarům byla vždy vytýkána dějová mělkost, která bývala často přesycena lyrickými popisy přírody a přírodních nálad (často až impresionistickými), nepropracovanost psychologických charakteristik postav a jednotvárnost jejich osudů – nešťastná láska končící sebevraždou (*Paní Modrovouska* – 1900, *Matylda Erhartová* – 1910, *Vyhoštěná* – 1920: chudá dívka Kristýna se zamiluje do spisovatele Viktora, narodí se jim dítě, které posléze umírá. Po této události se Kristýna a Viktor odcizují a Kristýna si přeje zemřít. Závažně však onemocní a to k ní zase přiblíží Viktora. Dívka nakonec spáchá sebevraždu skokem okna. Tento román nemá rozsáhlou dějovou skladbu – hlavní příběh je rozvětven příběhy z minulosti hlavních postav a jediným oživením mohou být Viktorovy deníkové záznamy, které protkávají počátek příběhu. Psychologické analýzy jsou jen velmi povrchní. Obdobná témata nacházím například v knize próz *Srdce ve vyhnanství* (1934) – variuje téměř všechny podoby lásky mezi mužem a ženou – nenaplněná láska, nevěra, láska lidí na okraji společnosti, rozhodnutí, zda jít či nejít za láskou (a s tím spojené následky), setkání milenců po 15ti letech a jejich rozloučení se navždy, opuštění kvůli vidině lásky, předstíraná láska, láska k nevlastní sestře a zakázaná láska atd. Všechny podoby lásky mají tragický ráz nenaplněnosti nebo jsou spojeny se smrtí či rozloučením. Krátký útvar povídky se omezuje jen na děj bez psychologických charakteristik.).

Nejvíce byl Lešehrad básníkem. Současně s překlady vzniká jeho původní tvorba, která ovšem velmi často přejímá od překládaných autorů to, co mu bylo blízké. Lešehrad byl básníkem senzitivním, jeho básně byly plné různých nálad a jakéhosi mysticismu a touhy po abstraktnu. Mezi dekadentní básníky se zařadil svou počáteční tvorbou, ze které vyvstávají motivy, jež se pak v následujících sbírkách opakují a pozměňují, uzrávají. Hlavním spojujícím pocitem je smutek, vnímaný nejen jako utrpení, ale také jako jistý zdroj inspirace, který dokáže přinášet individuální pocit štěstí v neštěstí. Se smutkem je spojeno také zklamání způsobující duševní utrpení a osamocení, různé depresivní a nervózní stavy, pocity beznaděje a bezvýchodnosti. Smutek je spojen i s tématem ženy, které je v Lešehradově tvorbě velmi obsažné. Zprvu bývá žena v jeho básních abstraktní, nehmataelná a lyrické subjekty popisují pocity za pomoci jakýchsi symbolů, jeví se jako nepopsatelné. Žena se postupně konkretizuje, básník objevuje její krásu a vnímá tělesné detaily, které v něm budí city spojené s tělesnou láskou. Další přerod je charakterizován naopak oprostěním se od ženy a útekem do nadreálného světa. Touha po ženě se však zdá být silnější (linie vývoje tohoto tématu může připomínat pomyslnou sinusoidu). Pocity touhy se však odlišují od pocitu, který se dostaví ve chvíli jejího naplnění. Vše pak vypadá nudně a láska k ženě se v této fázi jeví prchavá a nešťastná. To, co je však pro Lešehrada nejpříznačnější, je motiv měsíce. Ne nadarmo je Lešehrad nazýván „básníkem lunatikem“. I tento motiv se postupně v jeho tvorbě vyvíjí od pocitů snivosti a melancholie, kdy je měsíc pouhou básnickou rekvizitou, a posléze v něm básník nachází chvíle klidu, pěje na něj hymny a adoruje ho na všemohoucího činitele. Dekadentní nádech Lešehradovy poezie se postupně proměňuje v poezii novoromantickou, kde můžeme častokrát najít i jisté impresionistické sklony, především ve vztahu s obrazy přírody a přírodních dějů. Tyto atributy Lešehradovy poezie jsou patrné např. ve sbírkách (vzhledem k nadprodukcii uvádím jen některé) *Smutné kraje* (1898), *Květy samoty* (1899), *Atlantis* (1899), *Písň na pobřeží* (1900), *Metempsychózy* (1901), *Meditace* (1901), *Cestou k ráji* (1901), *Když kvetou růže* (1904), *Kantilény snů a vůní jara* (1905) a *Píseň modrého paprsku* (1910). Po roce 1910 Lešehrad své dosavadní básně různě proměňoval a přeskupoval je do sbírek s novými názvy.

Po první světové válce se dosavadní témata utlumují a přidružují se k nim všetecké představy nového světa (vliv futurismu) a oslava války či motiv sbratření (vliv expresionismu). Ve sbírce *Bratrství* píše: „*Válko,/ světová válko,/ vítám tě!// Živelná obrodo lidstva, nejmladší potopo světa/ ... v prvý ráz uproklínaná lidstvem, však žehnané pozděj,/ neboť tys´ podobna bouři, na zem´ jež za léta přišla,/ aby vše novým a svěžím rozkvětem vzplanulo k jsoucnu.// Obměno nekonečnosti,/ ozvuku přerodných bojů,/ zemí jež tolikrát přešly,/ poznovu očisti lidstvo,/ poznovu přerozuj, spaluj,/ vše co je slabé a chabé,/ vše co je nečinné, choré/ mýti a kácej,/ žehnaná bouři!*“<sup>62</sup> Nejen v citované básni Světová válka se autor vyznává ze své radosti z války, která očistila svět od všeho slabého, uvědomuje si hrůzy spojené s válkou, ale jako by byly jakýmsi důsledkem a nutností přerodu staré země v novou (vliv expresionismu), kde vidí všechny lidi jako bratry. Postihuje všechny aspekty války (v b. Ponorková válka se věnuje kontrastu nekonečnosti vodního království, které bylo válkou také zastiženo, ač je v tomto sporu „nevinné“. V tomto případě je válka označována jako nízký svár, fraška), vyznává svůj obdiv bojovníkům za svobodu (za vlast) např. v b. Československým legiím. Radostný pocit z přerodu starého světa v nový je také signalizován touhou po míru a rovnosti všech. Je zvláštní, že Lešehrad dokáže v jedné sbírce pojmut motivy odkazující ke dvěma naprosto odlišným směrům.

V témže roce (1920) vychází také sbírka *Člověk a země*. S jistým pocitovým klidem je zde zobrazována moderní civilizace, ruch měst, proudění davů lidí, atd. „... řinčení myriád kladiv, syčení strojů a páry,/ hrčení nákladních vozů, víření hlasů a tónů,/ hučení kypících jezů, ozvuky ječících zvonů...“<sup>63</sup> Uvědomuje si a opěvuje dlouhíci se vzdálenosti, nové možnosti dopravy a cestování, propojení interkontinentální a mezinárodní (železnice, auta, lodě, letadla) i s tím spojené objevování nových oblastí (např. polárních nebo kosmických). „*A zrak můj je opojen čarem svatého vzruchu/ barev a zvuků a forem/ zemského žití,/ proniká ulicí dále:/ Vidím se ulici dlouži, nesmírně dloužit/ za město, přes pole, lesy, pohoří, srázy,/ protkané kolejnic sítí, dunící železnic letem/ do cizích zemí...*“<sup>64</sup> Píše básně na oslavu strojů, např. b. Vagony,

---

<sup>62</sup> LEŠEHRAD, E. *Bratrství*. Praha: J. Toužimský, 1920, 32, s.5

<sup>63</sup> LEŠEHRAD, E. *Člověk a země*. Praha: nakl. Al. Srdce, 1920, s. 45

<sup>64</sup> LEŠEHRAD, E. *Člověk a země*. Praha: nakl. Al. Srdce, 1920, s. 47

oslavující krásu zvuku nádražní píšťaly, narážení vagónů, kterým závidí exotické kraje, do nichž jezdí. Báseň vrcholí touhou po „objetí“ celého světa za pomoci železnic, letadel a dalších moderních strojů. Další podobně laděné básně odkazující s obdivem k moderní civilizaci jsou např: b. Budoucím věkům a b. Tunel.

Ve čtyřicátých letech vychází další sbírky obdobného ladění. *Mezi měsícem a zemí* – 1930: tato sbírka je silně ovlivněná poetismem a civilismem, Lešehrad si všímá obyčejných věcí (lampa, hlavní třída, tramvaj, pohled z okna, ulice při západu) a přitom si hraje s těmito obrazy a zapojuje je do nejrůznějších asociací. Celá atmosféra těchto básní vyznívá radostně (b. Lampa, b. Hlavní třída: „*tramvaje tančí čtverylku*“<sup>65</sup>, b. V tramvaji – báseň všedního dne: „*Vždy ráno o půl osmé jedu do své kanceláře./ A v elektrické tramvaji zřím kupiti se tváře/ různorodých pracovníků,/ kteří jako stroj spějí k svému povolání,/ někteří se cestou chmuří, jiní zase smějí/ a ostatní se na účet svých bližních vyrážejí...// To je dobrodružně krásná hymna města,/ že v něm každému se otevírá cesta/ k práci, k lenošení, k nezdarům i zdaru,/ k zločinům i zmaru,/ že jsme odkázáni jeden na druhého/ v barevném tom víru žití přerůzného...*“<sup>66</sup>, b. Světelný klavír ad.).

Futuristické (v b. Evropan) a poetistické (v b. Kouzelníkova návštěva) tendence se v některých básních propojují a ve sbírce *Škeble oceánu* (1934) se kromě nich setkáváme i s tendencemi proletářské poezie – b. Továrna (zde se připojuje i sociální motiv).

V roce 1935 vyšla sbírka *Divotvorný snář*, kde se promítají osudy vesmíru a lidstva spojené s pokusem o zobrazení existence nějakých „vyšších sfér“, které určují osudy. Celkově tato sbírka působí poněkud filosofičtěji, také díky aforismům (viz. ukázka \*), jež se prozatím u Lešehrada neobjevily (pak se objevují ještě v pozdější sbírce *Polární sopka*). Vnímání prostoru v básních se rozšiřuje do tří rozměrů, kdy třetí rozměr (rozměr kosmický) je určujícím pro zobrazení mnohotvárnosti Země a jejího sepejetí s Vesmírem.

---

<sup>65</sup> LEŠEHRAD, E. *Květiny na okně*. Praha: V. Vokolek, 1931, s. 18

<sup>66</sup> LEŠEHRAD, E. *Květiny na okně*. Praha: V. Vokolek, 1931, s. 23



\*

*„Všechno je na naší zemi nedokonalé,  
proto viditelné  
tělesným očím,  
rovněž nedokonalým,  
neboť dokonalé  
patří již vyšším sférám,  
jsouc viditelné  
jen duchu.“<sup>67</sup>*

V dalších sbírkách *Polární sopka* (1937), *Zářivými pohledy* (1937) a *Motýl v jantaru* (1939) se opěvování moderní civilizace se všemi jejími vymoženostmi opakuje. Vliv poetismu je zde také patrný. V b. Výlety oknem ze Sbírký Zářivými pohledy můžeme sledovat i jakýsi první pokus o pásmo (inspirace kubofuturismem).

Dozvuky proletářské poezie se objevují např. ve sbírce *Domov* (1949), b. Dělníku: *„Dělníku,/ konečně ses dočkal doby/ lepší a spravedlivější,/ po které jsi dlouho toužil,/ pro niž jsi strádal a trpěl/ odhodlaně a mužně,/ zdolával nesnáze zloby,/ ústrky, nepochopení...// Dělníku rukou,/ za boje poznal jsi bratry,/ dělníky ducha,/ kteří ti na pomoc přišli,/ svorně pak spolu jste stáli/ na barikádě vzdoru...// Věrně vždy zůstaňte spolu,/dělníci rukou a ducha,/ spolu jste vyhráli bitvu,/ největší bitvu světa/ za rovnost, bratrství a volnost!“<sup>68</sup>*

Emanuel Lešehrad byl básníkem velké produkce, ve které se projevil jako eklektik. Zjevná je jeho inspirace překládanými autory, ale také změna osobní poetiky. V Lešehradově tvorbě najdeme jakýsi průmět literárních tendencí objevujících se v první třetině 20. století. Můžeme ho zvat dekadentem, sentimentálním romantikem, prostoduchým erotikem, iluzivním snílkem, básníkem lunatikem, vizionářem nového

---

<sup>67</sup> LEŠEHRAD, E. *Divotvorný snář*. Praha: nakl. Al. Srdce, 1935, s. 23

<sup>68</sup> LEŠEHRAD, E. *Domov*. Praha: vydal autor v edici Triglav, 1949, s. 56-57

světa, který opěvuje vesmír a lidstvo (Divotvorný snář – 1935), nadšeným básníkem nové civilizace, přítelem dělníků a protifašistickým básníkem (sb. *Mys dobré naděje* – 1945)... Množství vydaných knih svědčí o tom, že se celý život jako literát hledal. Pro mou práci je však rozhodující ten fakt, že se jeho prvotně dekadentní poetika proměnila. Proměňovala se pod vlivem „aktuálních“ vlivů. Přesto se však nedá říct, že by byly jednotlivé sbírky (30. – 40. let) např. jen futuristické, jsou spíše jakýmsi kombinací a průměty jednotlivých tendencí.

#### 4.4. Jan Opolský

Devadesátá léta nepřináší jen významná jména, jako jsou Jiří Karásek ze Lvovic, Arnošt Procházka nebo Karel Hlaváček. Ve stínu těchto velkých osobností vystávali také další zajímaví autoři symbolistně-dekadentní literatury, tzv. poetae minores. Jedním z nich byl Jan Opolský. Jan Opolský je považován za dědice odkazu a pokračovatele Karla Hlaváčka.

Pro jeho tvorbu je charakteristická silná citlivost, až přecitlivělost, která se promítá v nervově pojatých impresích, často ironických nebo nihilistických. Pocity rezignace a trpné duševní stavy stylizuje do krajinných obrazů, baladických příběhů, ale také do všedních obrazů dne. Poznání z promarněného života se propojuje s marností a ztracenými iluzemi. Na Hlaváčkovu poezii navazuje debutem *Svět smutných* (1899), z kterého vyvěrá pocit plaché duše osamocené ve světě bez přátel.

Motivy samoty a různě odstíněných nálad vyvěrají spolu se smutkem a touhou z básnicky vykreslených duševních krajín a snů v baladicky a pesimisticky laděných sbírkách *Klekání* (1900) a *Jedy a léky* (1901). Tyto tři sbírky představují Opolského jako básníka 90. let.

Po přelomu století básně překypují dekorativností a planým verbalismem. Monotónnost opakujících se témat (vyvržení ze světa, odloučení, vysílenost ze ztráty iluzí a stárnutí) se pokouší překonat až v básnické sbírce *Čtení z hvězd a obelisků* (1936), kde se spojuje klidnější pocitování tragiky a prázdnoty života s hloubkou noci. Pocity vyvěrající ze samoty, která není vnímána tragicky, ale jako lék na život, se často promítají do různorodých podnětů. Nejčastějším spojením reality a klamu bývá divadlo, jeviště, jako symbol nadnesených gest, a herci jako symboly pouhé interpretace života. Negativní cítění z počátku století je obměněno smířením, uchýlením se ke vzpomínkám na domov a také radostí z maličkostí a všednosti (b. Obsah života). Pocity plynoucí z příchozího stáří také odkazují k prožitému životu, nálada básní se zklidňuje a ulpívá na maličkostech, na vzpomínkách, na přírodě. Noc je průmětem jak slasti, tak také hrůzy z její magičnosti. Opolský se snaží pojmout hloubku noci a nočního nebe s hvězdami, její ticho, bezčasovost, prostor pro snění a touhy, a staví ji do protikladu

s motivy smrti (lidské, smrti země, smrt snů a tužeb), čímž dosahuje usouvztažnění člověka na Zemi a nadzemského řádu. V některých básních pociťuji různé pokusy o směřování k expresionismu. Objevuje se zde motiv apokalypsy, která pronásleduje nesmazatelné lidské hříchy, po nichž následuje trest („*Zde bílá andělé kol sečou lidské hlavy,/ z nichž teplý uniká a hustý krve proud,/ Krev kosmem prosákne. Krev nikdo nezastaví. Vy všichni bídní, pojdte pokleknout!*“<sup>69</sup>), motiv přeludu produkovaného promítáním v kině (b. Kráska z kina: „*V těch zracích nepátrej, ty prohloubila vise,/ v těch dutích zšířených je záhadnost a lesk,/ shluk tajných záznamů jak v černokněžné knize,/ jich pohled němý, pro milence jest.//...Mne živé nevzývej. Hlas bez ozvěny zniká, jak v očích slepého trysk světél zpozdilý,/ jsem přivtělena v sen, jenž života se zřiká,/ v sen ze snů takových, jež sněny nebyly.*“<sup>70</sup>), nebo obraz halucinogenního stavu duše po užití z hašiše v b. Po účincích jedu. Výraznou v tomto ohledu je b. Království duše, která je metaforicky ztvárněna jako kraj s oblohou, řekou, loukami, ptáky, tj. se vším, co symbolizuje krásu. Druhým pohledem jsou pak kontrastně postavené tragické obrazy marného štěstí, mrtvol, hrobu, chladu a temných houštin. Všechny tyto motivy se v básni střídavě prolínají a splývají v pointu – v obraz duše osamocенého člověka. Harmonickou atmosféru navozuje opakování spojení: takový krásný, plachý kraj. Lyrický subjekt pomyslně prochází krajinou své duše, uvědomuje si její krásu, ale i ošklivost, atributy, které patří i k životu samotáře. Celá sbírka pojímá vidění světa a člověka v širších souvislostech, možná až kosmických. Přináší něco z prvních sbírek Opolského, ale slučuje se s novou současnou poezií.

Mezitím vydal Opolský ještě řadu sbírek, např. *Pod tíhou života* (1909), *Verše o životě a smrti* (1918), *Galerie zvířat* (1921), *Dědictví* (1923) ad. Opolského poezii lze charakterizovat jeho dvojverším: „*já pro ten trud noc uctívati budu,/ když jsem se snům a smutku zaslíbil.*“<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> OPOLSKÝ, J. *Čtení z hvězd a obelisků*. Praha: Umělecká beseda, 1936, s. 53

<sup>70</sup> OPOLSKÝ, J. *Čtení z hvězd a obelisků*. Praha: Umělecká beseda, 1936, s. 32

<sup>71</sup> OPOLSKÝ, J. *Čtení z hvězd a obelisků*. Praha: Umělecká beseda, 1936, s. 9

Spolu s poezií psal Opolský také drobné lyrické prózy (básně v próze), které lze označit jako miniatury. Jsou to např. *Kresby uhlem* (1907), *Malé prózy* (1926), *Upír a jiné prózy* (1926) aj. Prózy byly ochuzeny o děj, zobrazovaly jak bizarní situace, tak také přebíraly náměty z různých kultur a období; náměty jsou někdy až pohádkové, jiné se podobají legendám nebo oživeným námětům z dob antiky, středověku či baroka. Postavami v jeho díle byli především tragičtí umělci (samotáři, don quijotové) zasazení do nepřátelského maloměstského prostředí, které produkuje lidská dramata. Tyto příběhy pak Opolský zobrazuje jako expresionistické výjevy. Nejvíce je to patrné v povídce *Lesní láska* (Samorostlý drvoštěp prožívá lásku s lesní žínkou. Jednoho dne ho vlastní vůle či instinkt žene domů, kde nachytá svou ženu s jiným. Po celou cestu k němu promlouvá a nabádá ho jeho vnitřní Já. „*Ale tvoje srdce stihne tupá a neoznačitelná bolest, zhoustlá krev rozžhavlí maso tvoje jako pekelná jícha, poplení náboženské vise tvé a klamy, a ohnivá žnečka poklekne jako vítěz na tvá dutá prsa, nezastrou nikterak nahých řader svých, a zamává vesele ubledlým hadrovitým praporem tvého snu, jehož si v krátkosti vydobyla.*“<sup>72</sup>).

Alegorie hrozné skutečnosti a uniformity ve sepětí s anonymitou se spojuje v příbězích, kde kontrastuje sen a skutečnost nebo pravda a předstírání. Takové motivy jsou očividné v povídkách, kde se setkáváme s hromadnými scénami (př.: povídka *Krčma* podává zastřené obrazy jednotlivých přítomných, anonymních účinkujících v krčmě, kteří mají společné to, že propadli zoufalosti či marnosti bytí. Miniatura *Divadlo na venkově* ukazuje skutečné lidské vlastnosti ztvárněné jednotlivými postavami: pekařem, obchodníkem ad. na pozadí divadelního představení, kde se srovnává poměr realita – představení, a jsou zobrazeny skutečné charaktery: lakota, ziskuchtivost, touha po penězích. Do kontrastu je zde postavena ochotnice, která je herečkou v nejužším smyslu slova – žije imaginární život svých hereckých rolí. Po její smrti dochází k uvědomění si tragiky „života“ a návrat do reality).

Charakter lidského chování je vnímán jako dopad reality na člověka: Opolský se věnuje široké škále sociálních problémů, které jsou důsledkem doby, a vytváří ve svých povídkách expresionistické obrazy hrdinů a jejich osudů (povídka *Sedlák*), zobrazuje možnosti civilizace (kino) a kritizuje to, co sebou kinoprojekce přináší

---

<sup>72</sup> OPOLSKÝ, J. *Muka a zdání*. In: *Praha a Čechové*. Praha: St. Minařík, 1921, s. 15

(zaslepení, oproštění od života, odlidštění, iluze, ztráta vnitřní rovnováhy) a zároveň dává vinu hercům a divákům, kteří vytváří klamnou realitu.

Opolský ve svých dílech vytvářel vlastní svět obraznosti, jehož středobodem bylo jeho vlastní nitro vyděděné ze společnosti. Pocity skepse a nostalgie přináší krajina, kterou Opolský dobře znal (obl. Novopacka). Zšedlá scenérie, prázdná a opuštěná krajina, nepropustné lesy a ticho tvoří kulisu jak próze, tak poezii. Tato mrtvolná atmosféra dráždila Opolského cit pro detail a expresivitu, vzbuzovala v něm halucinační stavy. Všem dílům je společné jakési existenciální napětí, spojené s hledáním metafyzických východisek. Protikladem těchto východisek jsou častá vnímání a vidění smrti jako osvobozujícího momentu. V podstatě Opolského poezie osciluje mezi dvěma body: mezi životem a smrtí. Pesimistický vztah k životu, rezignace, nihilismus, vidění zániku krásy, skepse a melancholie donutily Opolského k hledání osobní harmonie ve snech. Realita je vnímána jako minulost, ze které zbylo jen to, co vnímají smysly: vůně, barvy, chutě a tóny.

Neschopnost překročit svou vlastní poetiku je v Opolského dílech vyvažována mistrnou prací s jazykem: pečlivý výběr slov, hudebnost, znalost výrazů z různých oblastí, ojedinělé metafory, zajímavá básnická přirovnání.

Nedá se nesouhlasit s tím, co napsal o Opolském Jan Čarek, totiž že „ani nové proudy narážející později na jeho věž ze slonové kosti, v níž se uzavíral, ani sama vnější skutečnost – byť sebebouřlivější – nedovedly znatelněji vychýliti básníka s jeho vlastní cesty. Ani vlna poesie civilistní, ani sama válka, ani vlna poesie poválečné, ani vlna poesie sociální, neobrážejí se prudčeji v jeho díle.“<sup>73</sup> Opolský se zasnoužil se sny a smutky, byl odevzdaný symbolistně-dekadentní poetice a přes lehké romantické ladění u něj nacházím míření k expresionismu, kdy se všechny zlé vize a obrazy metaforicky rovnají autorově duševní sféře. Přesto zůstává Opolský intuitivním snivcem a melancholickým dekadentem.

---

<sup>73</sup> ČAREK, J. *Jan Opolský*. Praha: Česká akademie věd a umění, 1949, s. 8

## 5. Dekadentní figura očima modernistů

Ve své práci jsem se rozhodla podívat se také na to, jak na dekadenty a jejich tvorbu nahlíželi jejich současníci, přesněji, zaměřila jsem na satirické pohledy Jaroslava Haška. Jaroslav Hašek, jeden z nejznámějších českých meziválečných prozaiků, byl autorem mnoha tváří. Pro tuto kapitolu jsem si však zvolila období vzniku politické mystifikace Strany mírného pokroku v mezích zákona (1911), na kterou posléze navázal kabaret, který se původně jmenoval U bratří makabejských. Náměty her pocházely z různých oblastí a na jejich „produkci“ se podílela celá Haškova družina (Fr. Langer, E. E. Kisch, Josef Mach či E. Drobílek). Souborně vyšly tyto hry pod názvem Větrný mlynář a jeho dcera.

Symbolickou postavou pro satirické zobrazování dekadence byla osobnost Quida Maria Vyskočila. Tento více méně zapomenutý autor dekadentně-symbolistní literatury s nádechem novoromantismu napsal přes 60 povídkových a románových prací a psal rovněž hry a knihy pro mládež.

Haškova družina zesměšňuje tragické ladění dekadentní literatury následovně: (Blažková o Vyskočilovi) „*On napsal mé dceři čtyři knihy lyriky na tělo – dítě umřelo.*“<sup>74</sup> Stejně reaguje i prorok na Vyskočilova slova v další hře: „*Dneska na Ráchelku/ napsat chci znova sonet. Nebo znělku./ Již mnoho básní jsem jí napsal na tělo.*“ (Prorok): „*A co dítě? Umřelo?*“<sup>75</sup> Satira se týká především charakteru dekadentní tvorby a víry dekadentních básníků v nepřístupné vyšší ideály, životního pocitu výlučnosti plynoucího z nepochopení společností. K smíchu Haškovi a ostatním byla i dekadentní inspirace smrtí a její opěvování: (Vyskočil) „*Ó strašný žel, jenž básníka teď stíhá!// Zemřela láska během okamíha,/ teď elegickým zvukem toužných staccato/ nad její smrtí budu v básních plakat//... Teď lkáti budu, co mně stačí hrdlo.*“ (Prorok) „*Co tady řvete jak bejk, vy jeden trdlo?*“<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> HAŠEK, J. a ti druzí *Větrný mlynář a jeho dcera*. Praha: Československý spisovatel, 1976, s. 34

<sup>75</sup> HAŠEK, J. a ti druzí *Větrný mlynář a jeho dcera*. Praha: Československý spisovatel, 1976, s. 47

<sup>76</sup> HAŠEK, J. a ti druzí *Větrný mlynář a jeho dcera*. Praha: Československý spisovatel, 1976, s. 58-59

Vysmívají se autorským pseudonymům: (Vyskočil) „*Já nemám pokoj v hrobě, v kterém dřímu,/ následkem falešného pseudonymu,/ ježž užíval jsem, sudbo tragická,/ psal pod jménem jsem Věnceslava Lužická.*“<sup>77</sup> a přídomkům, jejichž užívání si dekadenti osvojili: (Vyskočil) „*Jsem Quido, Maria i Vyskočil!!*“ (Blažková na to) „*A kdyby byli ještě Jan, Alžběta, Rudolf, Anna, Karel,/ pro český národ je to stejně malér.*“<sup>78</sup>

Jak jsem již zmínila, Q. M. Vyskočil byl proslulý nadprodukcí, ale přesto neoplýval penězi: (Vojáci prohledávají kapsy mrtvého Vyskočila) „*Stříbrný mozek*“, román v pěti dílech./ „*Dcera pytláková*“, – „*Vražda v Dobromilách*“,/ *Velká báseň v próze. – Drama , 4 akty./ Ty jsi neměl krejcar a sem jsi vlez? Tak ty?/ Jen rukopisy sprosták chová tu,/ tím nezaplatí ani outratu.*“<sup>79</sup> K Vyskočilově nadprodukcí se také váže přežití dekadentního pocitu a následný nezájem o tento typ literatury (především u druhořadých autorů): (Blažková po Vyskočilově zmizení) „*Tak jednoho dne zmizel. Zbyla po něm pouze/ knihovna jeho. A já ve své odškodnit se touze/ ji nesla na prodej. Však tu nechtěl přijat/ ode mne žádný antikvariát/...Co je to za knihy? No jistě nejináče,/ než co on sepsal. Psát se dělá věru lehce,/ než kupovat to ani blázen nechce./ A byla těch spisů pěkná halda.*“<sup>80</sup> Ironicky reagují i na to, že ani kritika Vyskočilovy tvorby nedonutila autora k tomu, aby svou tvorbu změnil, nebo jí raději zanechal. (Vyskočil) „*Sám se tomu divím,/ jak se psaním živím,/ neboť věru báseň mnohou/ píše nyní levou nohou./ Ve volební vřavě/ dostal jsem po hlavě./ Vodák na mě nevráží/ a připravil mě o paži,/ abych psátí nemoh./ Mně to přešlo do noh./ Kritika nic nespraví,/ píšu třebaš bez hlavy.*“<sup>81</sup>

---

<sup>77</sup> HAŠEK, J. a ti druzí *Větrný mlynář a jeho dcera*. Praha: Československý spisovatel, 1976, s. 41

<sup>78</sup> HAŠEK, J. a ti druzí *Větrný mlynář a jeho dcera*. Praha: Československý spisovatel, 1976, s. 56

<sup>79</sup> HAŠEK, J. a ti druzí *Větrný mlynář a jeho dcera*. Praha: Československý spisovatel, 1976, s. 74

<sup>80</sup> HAŠEK, J. a ti druzí *Větrný mlynář a jeho dcera*. Praha: Československý spisovatel, 1976, s. 57

<sup>81</sup> HAŠEK, J. a ti druzí *Větrný mlynář a jeho dcera*. Praha: Československý spisovatel, 1976, s. 107



Nacházím i narážku na homosexualitu, která bývá s dekadencí (s Karáskem ze Lvovic) spojována: (Věňčinský promlouvá k penězokazům) „*Ale podrobíme ho napřed tělesné prohlídce. /ke kuplíři/ Svlékněte mu kalhoty.*“ (Režisér reaguje a uzavírá hru) „*Vzhledem k choulostivému ohledání...*“<sup>82</sup> Tak je hra ukončena.

Inspirací pro napsání satirické hry Mona Lisa byla skutečná událost, krádež slavného obrazu z Louvru r. 1911, z které byli podezírání umělečtí modernisté. Tato hra se výsměšně věnuje českému secesnímu malíři Alfonsu Muchovi, naráží na jeho dráhu umělce užitého umění („*To jsou samý voloviny. Já jim za to namaluju jiný...*“<sup>83</sup>), vysmívá se situaci, která vznikla před vytvořením slavného obrazového cyklu Slovanská epopěj. Mucha si s myšlenkou velkoformátového zobrazení českých dějin a dějin ostatních Slovanů pohrával už na přelomu 19. a 20. století, ale osobní finanční krize mu nedovolila nápad uskutečnit, a to až do doby, kdy se našel mecenáš, který zaplatil všechny náklady spojené s realizací Slovanské epopěje. Tuto narážku posouvá hra do jiného příběhu, kdy se Mucha nabídne, že nakreslí nový obraz za ukradenou Monu Lisu (Mucha) „*Nenechám si já to zaplatiti,/ jen mi musí obec plátno nahraditi./ Pak k té celé práci/ ještě dostat renumeraci./ Kromě toho v každém listě/ noticku na čelním místě./ V Českém světě, Světozoru,/ musím skvít se při štaflích/ a při svém u výtvoru.*“<sup>84</sup> Když Mucha ve hře kreslí Slovanskou epopěj, vrací se slovy k tomu, co jsem již zmínila (k finanční stránce věci): „*Od rána se dřu jak mezek,/ a ten vobraz přece není hezek./ Pořád mi to špatně barvu chytá - / a ta myšlenka je příliš v plátně skrytá,/ ale co dát Praze,/ když to nezaplatí draze?*“<sup>85</sup>

Mucha byl známý pro své dekorativní obrazy žen (typické femme fatale). I této oblasti se Hašek a ostatní dotýkají. Ve chvíli, kdy shání pro svůj obraz krásnou dívku (dceru p. Blažkové), se mu jako model nabídne stará Blažková a on ji přijímá nejen jako

---

<sup>82</sup> HAŠEK, J. a ti druzí *Větrný mlynář a jeho dcera*. Praha: Československý spisovatel, 1976, s. 86

<sup>83</sup> HAŠEK, J. a ti druzí *Větrný mlynář a jeho dcera*. Praha: Československý spisovatel, 1976, s. 88

<sup>84</sup> HAŠEK, J. a ti druzí *Větrný mlynář a jeho dcera*. Praha: Československý spisovatel, 1976, s. 88

<sup>85</sup> HAŠEK, J. a ti druzí *Větrný mlynář a jeho dcera*. Praha: Československý spisovatel, 1976, s. 92

předlohu: „*No, dobrá, dobrá – vyzkouším vás hnedle,/ poďte se mnou do kutlochu vedle!/ Bohudík, dosud mám štěstí u žen - / jsem starý kozák v mnohých pŕtkách tužen - / nevěřit bude žádné lidské ucho –*“<sup>86</sup> Ve hře se opět objeví postava Q. M. Vyskočila v roli detektiva, který má Monu Lisu vypátrat (donesly se mu řeči, že ji unesl Mucha). Výsměšně je zobrazena také nevědomost ztvárněná postavou Švejka, který neví, že se jedná o obraz, ale myslí si, že jde o „ňákou ženskou“. Autoři se opět nevyhýbají kritice Vyskočilovy literární nadprodukce a zaslepenému vidění krásy (starou Blažkovou vidí jako „rostlou břízu“). Blažková utíká od „starého paroly“ Muchy k Vyskočilovi, „krásnému Apollovi“. Na to je zadrží policie, které se Vyskočil vzdává dobrovolně, protože věří ve svou věčnost (ve věčnost své tvorby): „*Já věčně věků žiji./ Mne věčnost uchová.*“<sup>87</sup>

Haškovi a jemu podobným byla dekadentní gesta k smíchu. Ve hrách ze souboru *Větrný mlynář* a jeho dcera parodovali stylizační přídomky dekadentních autorů, jejich pokusy o výjimečnost, celou poetiku dekadence a její prostředky, nevyhýbají se ani přímému zobrazení skutečných postav (M. Q. Vyskočil, A. Mucha, F. Drtina, F. Sekanina ad.). Avšak postavu Q. M. Vyskočila, jež se objevovala téměř ve všech hrách, vnímám jako „symbol“ pro dekadenci, jako zobecnění všech dekadentů.

Není divu, že v době nástupu moderních směrů je přežitá dekadence pomyslným „trnem v oku“ – kabaret *U bratří makabejských* (a celá politická mystifikace *Strany mírného pokroku v mezích zákona*) byly jakýmsi předvojem dadaismu (dadaismus Haškovy družiny se odlišoval sociálním zaměřením). Svým neotřelým a štiplavým humorem si nebral na paškál pouze dekadenty, ale také lumírovskou generaci (používáním zastaralého slovosledu) či aktuální témata (krádež Mony Lisy, marocká krize), byrokracii, neznalost a nevzdělanost (hra *Z Karlína do Bratislavy parníkem Lanna 8 za 365 dní*). Další témata čerpal např. z Bible (hra *Hora Olivetská*). Hra se slovy, aforismy, recese a slovní hříčky (kalambury) byly prostředky k dosažení komického účinku her, které byly reálně hrány samotnými autory.

---

<sup>86</sup> HAŠEK, J. a ti druzí *Větrný mlynář a jeho dcera*. Praha: Československý spisovatel, 1976, s. 93

<sup>87</sup> HAŠEK, J. a ti druzí *Větrný mlynář a jeho dcera*. Praha: Československý spisovatel, 1976, s. 99

## 6. Závěr

Ve své práci jsem se zabývala dekadentní poetikou a u vybraných autorů jsem se snažila vyzkoumat, zda byla jejich pozdní tvorba ovlivněna moderními směry, které se začaly objevovat v prvních desetiletích 20. století. Větší pozornost jsem věnovala tvorbě Jiřího Karáska ze Lvovic, a to proto, že je považovaný za hlavní tvář české literární dekadence. Dále jsem se zabývala tvorbou Arnošta Procházky, Emanuela z Lešehradu a Jana Opolského. Malou zmínku jsem věnovala také Karlu Hlaváčkovi, výraznému představiteli české dekadentní literatury, jehož tvorbu jsem pouze zkratkovitě vzpomenu. Ve spojení s dekadencí nelze jeho jméno nepřipomenout. Mohlo by být předmětem dalšího zkoumání, jaký vliv měla tvorba tohoto výjimečného tvůrce na další autory, např. na tvorbu surrealistů.

Při zkoumání poetiky Jiřího Karáska jsem se věnovala známým dílům tohoto autora. Na základě četby a rozborů jsem dospěla k téměř jednoznačným výsledkům, tedy, že Karásek byl po celé své tvůrčí období (přestože trvalo cca 40 let) plnokrevným dekadentem. Síla dekadentní poetiky měla v jednotlivých dílech různou (ale stále přítomnou) intenzitu. K té se přidružoval spíše vliv novoromantismu, než vliv avantgardy. Je však nutné podotknout, že Karásek vnímal změny, jež ovlivňovaly civilizaci a tvorbu jeho současníků. Vnímání je však velmi kriticky, což se také projevilo v některých jeho básních či prózách. V době, kdy byla dekadence pocíťována jako přežitá, zesiloval se opět jeho pocit výjimečného individua („stínu, co přežil“) nepochopeného dobou.

Názory ústředního teoretika dekadence Arnošta Procházky na moderní umění se soustřeďují více v jeho esejích než v prózách (básních v próze) a poezii. Jeho postoj vůči avantgardě byl negativní a stejně jako u Karáska se v jeho literární tvorbě projevovaly pocity nepochopení a strachu z nové moderní civilizace i společnosti jí ovlivněné a produkované. Nový svět byl pro oba autory zdrojem neštěstí a zkázy a v těchto momentech u nich můžeme sledovat lehké směřování k expresionismu.

Naprostým opakem byla tvorba Emanuela z Lešehradu. Ten svou literární činnost začal jako dekadent (s nádechem novoromantismu) a postupně ji proměňoval pod vlivem jednotlivých avantgardních směrů. Ve sbírkách nacházíme básně ovlivněné futurismem, civilismem, expresionismem, poetismem, ale také proletářskou poezií. V tomto průřezu se projevil jako eklektik, jako básník a prozaik, který se po celou dobu téměř padesátileté autorské kariéry hledal a nacházel se vždy v tom směru, který se mu jevil (jak já vnímám) jako aktuální a zajímavý.

Neměnnou stabilitou dekadentní poetiky, jež se projevuje např. v tvorbě Karáska, se vyznačuje i Jan Opolský. Jeho tvorba se vyznačovala zvýšenou citlivostí, která propojovala dekadentní postoj s impresionistickým laděním, a častým opakováním témat. Připadá mi, že se Opolský více než na obsah soustředil na dekorativnost a formu (hudebnost veršů, metafory, epiteta).

Z mého zkoumání vyplývá, že většina mnou vybraných autorů se v dekadenci našla a zůstala jí věrna až do konce života. Mírné směřování k expresionismu (u Karáska, Procházky a Opolského) vnímám jako důsledek jejich negativních pocitů vyplývajících z dobové situace (stejně tak tomu bylo u expresionisticky tvořících autorů). Úplným opakem byl Emanuel z Lešehradu. Je až s údivem, jaké množství různorodých děl byl schopen napsat, lidově řečeno byl takový „kam vítr, tam plášt“.

Dekadence jako literární směr a životní pocit z počátku 20. století je velmi významnou a výraznou tendencí. Pocity, které slučovala, byly pro typické dekadenty natolik silné, že jimi byly ovlivňovány po celou dobu své tvorby. Jen málo z nich se „našlo“ v některém nově nastupujícím směru.

## SEKUNDÁRNÍ LITERATURA:

BAUER, M. *Hledání expresionistických poetik*. České Budějovice: Jihočeská univerzita, 2006, 356 s.

BLAHNÍK, V. K. *Emanuel Šl. z Lešehradu*. Praha: Vyšehrad, 1910, 51 s.

BEDNAŘÍKOVÁ, H. *Česká dekadence*. Brno: CDK, 2000, 132 s.

BRABEC, J. Karel Hlaváček. In. HLAVÁČEK, K. *Budu snít marně*. Praha: Mladá Fronta, 1998, 105 s.

BRABEC, J. *Poezie na předělu doby*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1964, 213 s.

ČAREK, J. *Jan Opolský*. Praha: Česká akademie věd a umění, 1949, 19 s.

ČORNEJ, P. a KOL. *Česká literatura na předělu století*. Jinočany: H+H, 2001, 303 s.

FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ, I. *Expresionismus: několik kapitol o německém, rakouském a pražském německém literárním expresionismu*. Olomouc: Votobia, 2000, 366 s.

FISCHER, E. *Odcizení, dekadence, realismus*. Praha: Československý spisovatel, 1963, 97 s.

GÖTZ, F. *Literatura mezi dvěma válkami*. Praha: Československý spisovatel, 1984, 266 s.

GÖTZ, F. *Anarchie v nejmladší české poezii*. Brno: St. Kočí, 1922, 209 s.

Heslo: Karel Hlaváček. In *Lexikon české literatury H – J*. Praha: Academia, 1993, s. 197 – 200

Heslo: Jiří Karásek ze Lvovic. In *Lexikon české literatury K – L*. Praha: Academia, 1993, s. 664 – 667

Heslo: Emanuel Lešehrad. In Lexikon české literatury K – L. Praha: Academia, 1993, s. 1160 – 1164

Heslo: Jan Opolský. In lexikon české literatury M – O. Praha: Academia, 2000, s. 682 – 684

Heslo: Arnošt Procházka. In Lexikon české literatury P – Ř. Praha: Academia, 2000, s. 1091 – 1095

JIRÁT, V. *Portréty a studie*. Praha: Odeon, 1978, 685 s.

KONEČNÝ, D. *Futurismus*. Praha: Odeon, 1974, 73 s.

KOL. AUTORŮ *Sex a tabu v české kultuře 19. století*. Praha: Academia, 1999, 244 s.

MARTINOVÁ, S. *Futurismus*. Praha: Sloart, 2007, 95 s.

MED, J. *Od skepse k naději*. Svitavy: Trinitas, 2006, 245 s.

MLÍČKO, M. *Expresionismus*. Praha: Obelisk, 1986, 75 s.

NOVÁK, A., NOVÁK, V. J. *Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob až po naše dny*. Brno: Atlantis, 1995, 1804 s.

PAPOUŠEK, V. *Gravitace avantgard*. Praha: Akropolis s.r.o., 2007, 148 s.

PEŠAT, Z. *Dialogy s poezií*. Praha: Československý spisovatel, 1985, 217 s.

PYNSENT, R. B. *Pátrání po identitě*. Praha: H+H, 1996, 277 s.

RAKUŠANOVÁ, M. *!Křičte ústa! Předpoklady expresionismu*. Praha: Academia, 2007, 442 s.

SLAVÍK, I. *Viděno jinak*. Brno: Vetus Via, 1995, 201 s.

SOLDAN, F. *Karel Hlaváček: typ české dekadence*. Praha: Kvasnička a Hampl, 1930, 227 s.

SOLDAN, F. *Jiří Karásek ze Lvovic*. Praha: Dr. Prokop Toman ml., 1941, 37 s.

SVOZIL, B. *Česká básnická moderna*. Praha: Československý spisovatel, 1987, 279 s.

- SVOZIL, B. *V krajinách poezie*. Praha: Československý spisovatel, 1979, 180 s.
- SVOZIL, B. Karel Hlaváček. In: HLAVÁČEK, K. *Hrál kdosi na hoboje*. Praha: Mladá Fronta, 1978, 141 s.
- ŠVESTKA, J., VLČEK, T. *Český kubismus 1909 – 1925*. Praha: Modernista, i3 CZ, 2006, 454 s.
- TEIGE, K. *Vývojové proměny v umění*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1966, 489 s.
- URBAN, O. M., MERHAUT, L. *Moderní Revue 1984 – 1925*. Praha: Torst, 1995, 399 s.
- URBAN, O. U., MARHAUT, L., VOJTĚCH, D. *V barvách chorobných: idea dekadence a umění v českých zemích 1880 – 1914*. Obecní dům: Arbor Vitae, 2006, 409 s.
- VLAŠÍN, Š. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, 465 s.
- VLAŠÍN, Š. *Slovník literárních směrů a skupin*. Praha: Panorama, 1983, 367 s.
- VOISINE-JECHOVÁ, H. *Dějiny české literatury*. Jinočany: H+H, 2005, 625 s.

PERIODIKA:

CYRIAK, H. Nad hrobem kubismu. *Moderní revue XXIV*, 1917/18, sv. 32, s. 39 – 41

HORÁK, L. Pokrok, Vývoj a umění. *Moderní revue IX*, 1902/03, sv. 14, s. 580 – 590

KOLAŘÍK, K. Poetika druhého básnického období Jiřího Karáska ze Lvovic, *Česká literatura*, č. 3, roč. 53, 2005 s. 324 – 360

KOLAŘÍK, K. Raná literární tvorba Jiřího Karáska ze Lvovic, *Česká literatura*, č. 5, roč. 56, 2008, s. 605 – 634

MAREČEK, L. Reflexe antiky v poezii Jiřího Karáska ze Lvovic. *Box*, č. 2, 1992, s. 65 – 66

MED, J. Symbolismus - dekadence. *Česká literatura*, č. 2, roč. 33, 1985, s. 119 – 126

PROCHÁZKA, A. Věčná iluze. *Moderní revue XXIV*, 1917/18, sv. 33, s. 175 – 186

ŠALDA, F. X. O lyrice Jiřího Karáska ze Lvovic, *Šaldův zápisník*, č. 3, 1931, s. 174 – 184



## PRIMÁRNÍ LITERATURA:

HAŠEK, J. a ti druzí *Větrný mlynář a jeho dcera*. Praha: Československý spisovatel, 1976, 235 s.

KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Endymion*. Praha: Kamilla Neumannová, 1909, 62 s.\*\*

KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Ostrov vyhnanců*. Praha: Kamilla Neumannová, 1912, 88 s.\*\*

KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Romány tří mágů: Román Manfreda MacMillena*. Praha: Aventinum, 1924, 172 s.

KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Ganymedes*. Praha: Aventinum, 1925, 109 s.

KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Scarabeus*. Praha: Aventinum, 1925, 207 s.

KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Písně tulákovy o životě a smrti*. Praha: Aventinum, 1930, 91 s.\*\*

KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Ztracený ráj*. Praha: Pražské akciové tiskárny. 1938, 338 s.

KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Poslední vinobraní*. Praha: Aventinum, 1946, 70 s.\*\*

KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Obrácení Raymunda Lulla*, Praha: Trigon, 1996, 46 s.

LEŠEHRAD, E. *Bratrství*. Praha: J. Toužimský, 1920, 32 s.\*\*

LEŠEHRAD, E. *Člověk a země*. Praha: Nakl. Al. Srdce, 1920, 80 s.\*\*

LEŠEHRAD, E. *Mezi měsícem a zemí*. Praha: Nakl. Al. Srdce, 1930, 103 s.\*\*

LEŠEHRAD, E. *Květiny na okně*. Praha: V. Vokolek, 1931, 37 s. \*\*

LEŠEHRAD, E. *Škeble oceánu*. Praha: Nakl. Al. Srdce, 1934, 59 s.\*\*

LEŠEHRAD, E. *Srdce ve vyhnanství*. Praha: Nakl. Al. Srdce, 1934, 184 s.

LEŠEHRAD, E. *Divotvorný snář*. Praha: Nakl. Al. Srdce, 1935, 59 s.\*\*

LEŠEHRAD, E. *Polární sopka*. Praha: Nakl. Al. Srdce, 1937, 75 s.\*\*

LEŠEHRAD, E. *Zářivými pohledy*. Praha: Nakl. Al. Srdce, 1937, 49 s.\*\*

LEŠEHRAD, E. *Motýl v jantaru*. Praha: Nakl. Al. Srdce, 1939, 53 s.\*\*

LEŠEHRAD, E. *Domov*. Praha: vydal autor v edici Triglav, 1949, 68 s.\*\*

OPOLSKÝ, J. *Muka a zdání*. In: AVERČENKO, A. *Praha a Čechové*. Praha: St. Minařík, 1921, 82 s.

OPOLSKÝ, J. *Upír a jiné prózy*. Praha: B. Kočí, 1926, 154 s.

OPOLSKÝ, J. *Stradivari*. Kladno: Sv. Klír a F. J. Klír, 1928, 58 s.

OPOLSKÝ, J. *Čtení z hvězd a obelisků*. Praha: Umělecká beseda, 1936, 95 s.

PROCHÁZKA, A. *Torza veršů, torza prózy*. Praha: Ludvík Bradáč, 1925, 110 s.\*\*

INTERNET:

\*\* Plnotextová česká elektronická knihovna (Ústav pro českou literaturu AV ČR, kolektiv vedený PhDr. Blankou Svatovou, CSc.):

<http://www.ceska-poezie.cz/cek/>

Manifest české moderny (online 15.11.2009):

<http://www.ceskaliteratura.cz/dok/mmoderny.htm>

<http://cs.wikipedia.org>

Glennová Martina, Futurismus (online) dostupné na:  
[http://www.artmuseum.cz/smery\\_list.php?smer\\_id=65](http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=65) (online 1.12.2009)