

Bakalářská práce

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV BOHEMISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

KRITICKÝ DISKURZ V LETECH 1918 – 1922
(Recepce raného díla bratří Čapků)

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

Autor práce: Ondřej Brynych

Studijní obor: Bohemistika

Ročník: 5.

2012

Prohlašuji, že jsem svou bakalářskou práci vypracoval samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

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

České Budějovice 2. května 2012

Ondřej Brynych

.....

Na tomto místě bych rád poděkoval vedoucímu své práce prof. PaedDr. Vladimíru Papouškovi, CSc. za vstřícnost, cenné rady a připomínky. Dále také svým rodičům za morální i materiální podporu, kterou mi poskytovali během studia.

Anotace

Tato bakalářská práce se zabývá analýzou kritického diskursu v českém literárním prostředí v letech 1918-1922 ve vztahu k ranému modernistickému dílu bratří Čapků. V teoretické části se zabývá různými přístupy k literární historii a možnému přínosu analýzy dobové kritické recepce díla a kritického diskursu vůbec. Vlastní praktická část je věnována rozboru nashromážděného materiálu z dobového tisku. Analyzuje řeč významných kritiků, kteří psali z různých estetických a ideových pozic o díle bratří Čapků, a hledá základní reprezentativní prvky různých variant dobového kritického diskursu, které charakterizuje z hlediska estetické konceptuality a dobových ideí. O výsledcích v závěru uvažuje jako o reprezentacích absorpčních a subverzivních sil v dobové řeči.

Klíčová slova:

kritika, kritický diskurs, bratří Čapkové, dobová řeč, recepce, Karel Čapek, Josef Čapek, moderna

Annotation

This bachelor thesis analyzes the critical discourse in the Czech literary environment from 1918 to 1922 in the relation to the early modernist work of Čapek's brothers. The theoretical aspect deals with various approaches to literary history and the potential benefits of the analysis of contemporary critical reception of literature, and of critical discourse in general. The custom practical section is devoted to an analysis of the accumulated material from the contemporary press. It analyzes the speech of major critics who have written about the works of Čapek's brothers from different aesthetic and ideological perspectives, and seeks to outline the essential elements of representative variants of contemporary critical discourse, which is characterized in terms of aesthetic concepts and contemporary ideas. In the conclusion the results are considered as absorption and subversive forces in contemporary speech.

Keywords:

criticism, critical discourse Čapek's brothers, contemporary speech, reception, Karel Čapek, Josef Čapek, Modernism

Obsah

1 Úvod.....	8
2 Manifestace kritického programu a metody.....	9
2.1 Karel Sezima.....	9
2.2 Miroslav Rutte.....	14
2.3 František Xaver Šalda.....	17
2.4 Stanislav Kostka Neumann.....	21
2.5 Šaldova reakce na Neumannovu kritiku.....	25
2.6 František Götz.....	26
2.7 Ještě k Božím mukám a Leliu.....	31
3 Otázky všedního dne.....	33
3.1 Loupežník.....	33
3.2 Nejskromnější umění.....	34
3.3 R. U. R.....	35
3.4 Trapné povídky.....	37
3.5 Továrna na absolutno.....	38
3.6 Ze života hmyzu.....	40
4 Závěrečná komparace.....	44
5 Místo kritické recepce v literární historii.....	46
Seznam doplňkové literatury.....	47

1 Úvod

Ve své práci se budu snažit o analýzu českého literárního kritického diskursu ve vztahu k ranému dílu bratří Čapků a jeho vývoje v letech 1918-1922. K tomu mi poslouží zmapování různých interpretací českých kritických autorit, jejich postupů (metod i stylů), ideových hledisek (otázka úlohy díla, autora, kritika i samotného čtenáře v literárním i mimoliterárním kontextu).

Při analýze jsem si kladl otázky: kdo je v jejich očích básník a jakou úlohu mu připisují; co je pro ně umění (básnickost) a jaký je jeho smysl, poslání; jaké je postavení čtenáře, jakou mu věnují pozornost; na co kladou důraz, jak postupují, jaká je rétorika; snaží se být sugestivní, představují své názory jako subjektivní nebo jako objektivní pravdy; snaží se být kriticky nadčasoví; snaží se umístit dílo v širších literárních a společenských souvislostech; nacházejí modernost; jak pracují s pojmem modernost? Celkově pak čím je který kritik/text zajímavý (odlišný), jaké zajímavé postřehy má? Jinými slovy nalézt signifikantní prvky vhodné a přínosné pro komparaci.

Postupně mi vykrystalizovaly dvě poměrně zřetelně odlišné oblasti z větší míry kopírující i dva časové úseky. Svými specifiky, jejichž hledání a komparace je náplní této práce, si vyžádaly odlišné přístupy, jelikož by například většinou nebylo dost dobře možné a ani přínosné po vzoru první oblasti rekonstruovat pohled jednoho kritika i v oblasti druhé. Rozdělení do dvou výrazně odlišných oblastí se mi jeví jako velmi vhodný nástroj pro možnost lepší komparace. Při přiblížení jsem se úmyslně snažil zachovat napětí mezi dnešní (mou) řečí a specifickou řečí kritikovou.

2 Manifestace kritického programu a metody

První knižní publikace bratří Čapků, soubor kratších próz *Zářivé hlubiny*, vyšla v roce 1916 a obsahovala tvorbu této autorské dvojice z let 1910 - 1912. O rok později vycházejí obou autorům první samostatné práce *Lelio* (Josef Č.) a *Boží muka* (Karel Č.), které přinášejí samostatnou tvorbu do roku 1916. Nejranější společné práce z let 1908-1911 pak představuje kniha v pořadí třetí, vydaná v roce 1918, *Krakonošova zahrada*, v níž autoři vysvětlují, že vnější ekonomické faktory, zejména vliv válečných let, způsobil, že nemohli svou původně časopiseckou tvorbu knižně uspořádat a vydat po chronologické linii. První oblast se zaměřuje na reflexi tohoto díla, která se (na jednu výjimku) uskutečnila během roku 1918 v periodickém tisku). V této části je vždy reflektována konkrétní kritická osobnost jako jeden celek. Přistoupil jsem k tomuto zpracování proto, že většina prací je zaměřena komplexně na celou tvorbu od počátků do prvních samostatných publikací. I v případě, že se jedná o více textů, jsou významově propojeny a vytvářejí tak individuální komplexní pohled na tuto jejich tvorbu.

2.1 Karel Sezima

Karel Sezima v Lumíru věnoval práci každé ze sbírek předválečné a válečné prózy obou bratrů. Musím zde zmínit i jeho kritiku *Zářivých hlubin* z roku 1916¹, neboť Sezima sám na ni odkazuje v pracích novějších jako na součást jakéhosi celku rozebírajícího tvůrčí vývoj obou autorů: tři období reprezentované třemi knihami.

Poměrně velkou pozornost věnuje Sezima autobiografické předmluvě *Krakonošovy zahrady*. V informacích o původu próz, o vlivech četby a mimoliterárních vlivech spatřuje cenný materiál pro literární historii. Jemu samotnému pak reflexe této sebereflexe autorů pomáhá chápat smysl díla – ilustruje mu, co že tím chtějí sdělit. Klíč k chápání kontrastu rozumu a citu vidí v paralele ke kontrastům života, které autorům přinášel život: bída vedle bohatství, odchod z klidné krajiny dětství do rušného města: to determinovalo srdce, a tedy i specifikovalo tvorbu v této první etapě. A to říká i tato předmluva a za pravdu jí u Sezimy dává další vývoj.

1 Sezima, Karel: *Bratři Čapkové : Zářivé hlubiny a jiné prósy*. Lumír, roč. 45, č. 11, 20. 10. 1916.

Už názvem svého referátu „Zrcadlo mládí“ napovídá, jak Krakonošovu zahradu vnímá. Její typické znaky vidí v tvarové nevázanosti a nezávaznosti: nachází ve výboru racionalistické básně v próze, polo odbornické úvahy a proti nim lyrické pasáže překvapující výše, dialektické hříčky, aforistické meditace, popisy scenerií i dramatický dialog, kritiku umění a společnosti obecnou i časovou. Je ale jasně rozpoznatelné, že veškerá ona hravost je míněna na oko, že je obsažena zřetelná ironie v jejich snaze zpracovat „velké problémy v malých poznámkách“. Výbor je sice poněkud skromný, přesto svůj účel splňuje: skvěle vystihuje ono první období tvorby autorské dvojice. Souborné vydání těchto prací, které Sezima dříve reflektoval už jako časopisecké ukázky, mu umožňuje jejich význam plně pochopit. Především mu odmocnil výtku, kterou k nim dřív měl: „že přes nepopíratelně vzácnou intelektuální rozkoš z takové četby nebylo se vždycky možno zhostit pocitu čehosi nemladého, přezralého – pro zdánlivý nedostatek hlubšího vztahu osobního, zastřený kapriciosní povýšeností a bravurní hrou, na oko čistě rozumovou.“² Nyní však již zřetelně cítí hluboký osobní vztah k látce (na což v kritice klade důraz): „spodní tón rvavé melancholie [...] Zpívající bolest srdce, kterou stůně mládí, soucítící s okolím, třeba svůj stesk [...] s diskrétní schválností jej maskovalo ironickými duchaplnostmi a exotickou dekorací.“³ A tak čtenář musí pochopit, že odtažitý intelektualismus jejich rané tvorby byl „spíš vnějškový a na ruby míněný“.

Zářivé hlubiny chápe jako další specifické období – období přechodu od zevní strojenosti k podstatnému a bytostnému, od ironického k dynamickému, od vtípu a lesklé virtuosity k ryzejší duchovní spekulaci a zahloubání. Pro toto období je nicméně nejpodstatnějším rysem narušení intelektuální vlády jejich předchozí tvorby vpádem čehosi neznámého, nezákonného. A tak na počátku etapy třetí, kterou zastupují samostatné výbory próz z doby války, stojí jakási bolest poznání, s níž se oba autoři vyrovnávají různě v duchu svých individualit: Karel, který je založen intelektuálněji má sklon k racionalistické metodičnosti pojímané ovšem na ruby; Josef má lyričtější přístup charakteristický výtvarnějším videm. Oběma je však v jádru společná „melodičnost myšlenky“, citová inspirace veškeré tvořivosti: u Karla jasnější a u Josefa zase sugestivnější soucítění se světem trpících. Obě publikace mají charakter osobně přemítavý, a to determinuje jejich specifickou formu „básní v próze“, danou směrem,

2 Sezima, Karel: *Zrcadla mládí*. Lumír, Praha : Nakladatelství J. Otto, roč. 47, č. 2, 29. 1. 1919, s. 62.

3 Tamtéž, s. 63.

jímž vnímají svět, a tedy se umělecky ubírají.

„Myslím totiž, že epické umění, jež po stránce životní koncepce kladně chce *odpovídat* na otázku po smyslu bytí, vyjadřovat přesvědčenou osobní jistotu o světovém řádu, ovšem nemůže, než tíhnout k výrazu neobjektivnějšímu, neosobně plastickému. Nechtíc svět, vesmír, s nímž souvisí prostředkující představou básníkovou, jen trpně a v drobném úseku obrážet, nýbrž právě vytvářet a zcelovat k podobenství své ujasněné představy, strukturu tohoto jedinečného mikrokosmu musí vtělovat především ve zpodobené vztahy; uzavírat je v živé akce a osudy, v básnická konkréta vůbec – nemá-li jinak propadnout duté kazatelské didaktičnosti. Básnický svůj soud nesmí vyjadřovat širokým parafrázujícím výkladem a odtažitou argumentací; musí spíše naváděti nutkavé a živé představy, musí právě *vyvolávat*, ne vtíravě vykládat a řečnický poučovat. Také meditativní odbočka, reflexe, monolog směji tu býti zdůvodněny jen krajní psychologickou nutností. Nesmějí zatěžovat výpravné dějovosti, jež má přesvědčovat, působit a získávat sama sebou. Nesmějí být abstraktním štěrkováním dialogu ani nouzovou dialektickou náhražkou za dramatický čin.

Naproti tomu umění, které ideovým pohledem utkvívá v osudové nepojatelnosti, vyjadřuje nejistotu o smyslu existence, *táže se* po něm, aniž nachází kladné odpovědi na své pochybnosti, přirozeně bude míti převahou ráz nehotovosti, neukončenosti. Mnohem snáze proto snese formu osobní meditace, i kde sleduje úkoly výpravné. U talentu opravdu hlubokého nebude to arci pouhá nezávazná, byť sebe lesklejší hra klady a záporů. Bude naopak čím dál úsilnějším pronikáním v záhady, které i v podání si vynutí tvar srovnalý: ne široce rozptýlenou kontemplativní vložku, nýbrž reflexi velmi zhuštěnou, protože vzrušenou a důtklivě naléhavou. Pathos jeho nebude krasořečnický, nýbrž drsně přísný a strohý nicméně vnitřním dramatickým napětím, jež jej určuje, tím prudčeji spějící ke kráse mnohorozměrné, neukončené a rozvíjející se.“⁴

Čapkové podle Sezimy neměli v úmyslu dávat jasné odpovědi, tedy „vytvářet podobenství své ujasněné představy,“ což by jim umožnil „objektivní neosobní výraz“. Naopak ideovým základem je jim nepojatelnost osudu, pro jejíž vyjádření potřebují odpovídající výrazové možnosti. Ty se liší ve vztahu k tomu, na co se autoři zaměřili:

4 Sezima, Karel: *Knihy novel a drobné prózy*. Lumír, roč. 46, č. 4, 1. 3. 1918, s. 175-176. Zvýrazněno v původním textu.

Karel na zkoumání rozumových myšlenkových pochodů a Josef pak na vnitřní nekontrolovatelné pohnutky duše.

První dojem z psychologicky detektivních povídek⁵ Božích muk může být, že v nich jde jen o luštění příčinné souvislosti na oko záhadných jevů, které se ale rozumem dají snadno rozluštit, po způsobu E. A. Poea (induktivně logickou metodou). U K. Čapka ale má stejná metoda protichůdný záměr. Postavám tak dalo jakoby kladné řešení oněch záhad spíše vycítit, že se jím především vzdálily podstaty bytí. Pociťují strach z mechanismu obecnosti, smutek z úspěchu svého rozumového výpočtu právě pro obyčejnost výsledků, o něž se snažili. Milostná píseň a Elegie tak nejsou pokračováním Lídy a Šlépěje jako spíš „jich zlyričtělým překomponováním od kořene“.

Základním tématem knihy je podle Sezimy „krise intelektualismu,“ jež konkrétněji vysvitne v kratších povídkách, s minimální epickou, popisnou a charakterizační složkou, kde postavy působí jako „nevtělené otázky a úzkosti nitra, aby nakonec přízrakově jako nejosobitější zkušenosti a zmocněné pravdy duše utkvávaly v prostoru“⁶. Pociťují rozčarování z rozumu, nedůvěru k němu, touhu vysvobodit se z životního mechanismu a myšlenkové rutiny, a vše jim způsobuje muka nitra, že je možno sledovat jen „pásmo obecné zákonnosti a příčinnosti“.

Myšlenkové spekulace ale Boží muka prosta nejsou, ty jsou naopak podle Sezimy vystupňovány „k bystrosti, bezpříkladné v naší beletrii“ a způsobem vyjádřením se blíží až na samu „mez poetického podání“. Jsou však provázeny tušením, že vedle myšlenek existuje něco, co je jimi nepoznatelné, a co vyvolává tísnivý pocit, že uvažování je jen „úzkost [...] tlumená snad rozumovou kázní“. Je to zjištění, že právě ono nepojatelné (zázraky), ba „paradox náhody sám je nejbližše podstatě duše člověkovy“.

Sezima z Božích muk cítí „specifický dojem lyrický“. Obdivuje výjimečně bdělou intuici, hospodárnost a čirost výrazových prostředků. Zvláště na něj ale působí protiklad citového dojmu k chladné metodě: obsažený a prosakující „útlocit k bezradným tvorům“, jehož se ona pronikavost úsudku nedotýká, kde „rozjihla i ledová kůra krajně zdrženlivé dikce autorovy. Tady nezastřeně již vysvitlo, kterak právě cit mu

5 Sezima tak označuje povídky Hora, Lída s pokračováním Milostná píseň, Šlépěj s pokračováním Elegie.

6 Sezima, Karel: *Knihy novel a drobné prózy*. Lumír, roč. 46, č. 4, 1. 3. 1918, s. 177.

je veskrze živlem prvotním.“⁷

Josef Čapek se podle Sezimy v Leliu zaměřuje na nekonečné a nekontrolované pohnutky duše, které sleduje dříve, než se změní v jednání. Nepřevádí pohnutky ve zprostředkující myšlenku, aby ukázal absurditu rozumu tak, jak to činí Karel, nýbrž sleduje jejich zrod: „citový vzruch, zcela bezprostřední a proto v sobě sporný a chaotický [...] bez obsahu ideového“⁸. Malířskému temperamentu odpovídá zobrazení jako pohyb představ postupný v čase a rozvíjející se v několika rovinách zároveň. Úsilí o bezprostřední záznam vidin staví J. Čapek jako protiklad k představě utříděného duševního života. Tento filmový pohyb vnitřních obrazů odhaluje i kmit moderního života a netušené souvislosti odlehlých věcí. Především ale J. Čapkova specifická metoda vytváří místo pro čtenáře a básnickou sugescí ho nutí rezignovat na zažitý objektivní řád a užít „jedinečné logiky obraznosti a logiky srdce“⁹.

Za této „povolně reagující reportáže“ často překvapí vlastním citovým zaujetím v první osobě, čímž „podsunuje čtoucímu svou optiku, ano i jistý náznak své logiky ideové“. Zaujetí vyjádřené stěžejními motivy vězně, opilce, utonulé a jinými interpretuje Sezima konkrétněji jako „vysilující truchlivost, že nelze vyřešit smyslu života“.

Podle Sezimy je pro zpracování tohoto specifického tématu nutná tato specifická forma, jejíž vnitřní dynamika je základem její estetické kvality: nešlo by to zkrátka „vtěsnat“ do nějakého pevně a předem určeného tvaru. Považuje vzniklý tvar za nenapodobitelný jiným ani autorovi samotnému, a pokusy o to by mohly být pouze ke škodě, protože J. Čapek již vyčerpal „svůj závažný psychologický objev“. Navíc umělec by neměl trvale pracovat s látkou jako s nekontrolovatelným chaosem, nýbrž se s ní vyrovnávat „uměleckou *myšlenkou kompoziční* klíící v samém živém ústředí tvůrčí osobnosti“¹⁰.

7 Tamtéž, s. 178.

8 Sezima, Karel: *Knihy novel a drobné prózy (pokračování)*. Lumír, roč. 46, č. 5, 1. 3. 1918, s. 207.

9 Tamtéž, s. 208.

10 Tamtéž, s. 209. Zvýrazněno v původním textu.

2.2 Miroslav Rutte

Miroslav Rutte rozebírá jako celek tvůrčí vývoj od počátků až po rozchod po vlastním směru obou autorů. Začíná od počátků společné tvorby tak, jak byly sebrány v Krakonošově zahradě. Věnuje velkou pozornost předmluvě této sbírky, sleduje vnější vlivy, které na autory působily, rekonstruuje z nich jejich duševní vývoj a hledá zde původ motivů, myšlenek i podstatu tvůrčích postupů. Naopak nevěnuje pozornost literárním vlivům, uměleckým či myšlenkovým směrům. Rutteho práce je mnohem spíše příběhem tvůrčího vývoje autorské dvojice, a tím je mezi ostatními pracemi jako kritický rozbor nejvíce specifická. Klíč k interpretaci díla klade právě paralelu s životem autorů, od nepokojného mládí po dobu „pozornosti k věcem pokornějšího hledění a naslouchání“, čímž se v podstatě ztotožňuje se sebereflexí autorů ve zmiňované předmluvě.

Za stěžejní body k chápání prvotní tvorby považuje vliv vnímání dvojí tváře života, citu a pravdy, což se projevuje tím, že své umění budují na relativnosti, a mladistvou touhu po dobrodružství, jež se zrcadlí v nevázanou hru bez jasného motivu. „Z jejich prvotin cítíte, že není pro ně osudných problémů, nýbrž jen záludné rovnice, z nichž obratný čtenář může vyvoditi stejně oprávněné ano i ne. Rozkoš hráče zaujímá u nich morální zaujetí; myšlenka jest jim především *logickým dobrodružstvím*, při němž člověk může i býti překvapen mechanismem vlastního ducha. Osudnost je pouze optický klam, jenž vzniká, díváme-li se na věci s jediného bodu; stačí však obejít je, naléztí několik zorných úhlů, a osudnost splaskne se ve vypočitatelnou možnost.“¹¹

Ze začátku to bylo jen dobrodružství, ale v prózách Zářivých hlubin již pociťují touhu dobrat se odpovědí, vše vyřešit jako logický úkol, ale čím více se jim to daří, tím menší je jejich klid. A tak ženou své experimenty a hry až na samou mez intelektualismu, aby pokořili rozum, který zdá se vše ovládat. Jejich intelektualismus avšak spíš než by nutil řešení, relativizuje sám sebe. Půjčují si různé látky a formy, ne aby se jim podřídili a přijali jejich pohled, ale aby si s nimi dělali, co chtějí. Nenapodobují umění minulých dob, nýbrž využívají pro ně překonané tvary, aby našli svůj vlastní. „Jejich formální nepokoj je pátráním po sobě samých; jejich vyčerpávání možností je hledáním osudnosti. Zdá se, jako by zprvu zkoušeli nosnost formy, než svěří

11 Rutte, Miroslav: *Bratři Čapkové*. In *Nový svět* (studie o nové české literatuře 1917-1919). Praha : Otakar Storch-Marien, 1919, s. 143.

jí svá těžká srdce.“¹²

A v momentě, kdy se zdá vše, co náleží minulosti, duchům jejich doby vyřešitelné, kdy se rozum jeví jako definitivní vítěz, vpadá do jejich umění nečekané tajemno. „Dvojitá tvář vynořuje se znovu a posledně v díle bratří Čapků: tentokrát se objevuje však v nejtemnější hlubině, v samé nepochopitelné podstatě života: v poznání, že myšlenka, ovladatelná a vypočitatelná v theorii, je mnohdy neovladatelná a nevypočitatelná v praxi; že život, pokud jej myslíme, je rozluštitelný a poddajný, jakmile ho však žijeme, je záhadný a pln lásky, rozporů a žalu.“¹³

Exkurzi po látkách a formách minulosti a po mezích rozumu pak symbolicky ukončuje povídka se vztahem k budoucnosti, o zkáze divu lidského pokroku Zářivé hlubiny, v níž Rutte nachází vůdčí motiv pro jejich další již samostatnou tvorbu: „rozum našel posléze své meze, dopočetl se k tajemství“.

Končí doba „prvního mládí,“ vynalézavosti a formy a nastává doba „osobitosti vnitřního osudu“. I proto se musí autorská dvojice rozejít: partnerství umožňuje nápady, ale brání, aby se mohl každý vyjádřit sám za sebe: „a tehdy Josef Čapek přichází se svým Leliem, v němž zhořklý lyrik zpovídá se po svém malířském temperamentu *pohybem představ a obrazů*, a Karel Čapek se svými „Božími mukami, v nichž čirý tok epiky vyúsťuje v *bolestný lyrismus myšlenek*.“¹⁴

Božím mukám se Rutte věnuje podrobněji, převypravuje vybrané povídky za použití vlastní bohaté metaforiky a analyzuje jejich hlavní motivy. Typické pro postavy vidí zejména jejich ocitnutí se v úzkostných situacích, kdy se dostávají do stavu, v němž si uvědomují jindy neuchopitelné duševní procesy. Boží muka Rutte považuje za knihu o myšlenkách, které jsou spíše cítěny jako vášně ducha, než zaznamenávány nebo zkoumány. „Čapkovi nejsou v ní myšlenky více abstrakta, jimiž duch si svrchovaně pohrává a jež rozvinuje jako duchovou rovnici: myšlenka se stala drsnou, horkou skutečností jako strom, světlo nebo kámen, *bolestnou zkušeností životní*. Proto miluje ji nejvíc v tom, co je v ní živelného, nepředvídaného, nezkrutitelného.“¹⁵

K. Čapek podle něj nechce zkoumat mechanismus myšlení, hledat či konstruovat

12 Tamtéž, s. 146.

13 Tamtéž, s. 147.

14 Tamtéž, s. 148.

15 Tamtéž, s. 150.

nějakou soustavu pravd, neboť se mu to jeví být nejdále skutečné podstatě duše člověka. Úspěch poznání postavám způsobuje „hoří z rozumu“. A s tím se objevuje další motiv, čekání na vysvobození nějakou nadpřirozenou silou, velkou událostí. Vidí tu příbuznost K. Čapka s romantiky. Objevuje zde rozpor: postavy sice cítí, že rozum je nenasycuje, ale spatří-li zázrak, pochybují a chtějí ho vyřešit. Čapek na to nenabízí řešení, jen dává tuto skutečnost člověku pocítit: „a v tom je básnická síla Čapkova, že dovedl učiniti svou metafysickou úzkost živým stavem v nás. Prostředky, jichž k tomu užil, jsou po většině ryze spirituální: děsivost a záhadno nespočívá u něho, jako u E. A. Poa, ducha v leccems mu blízkého, ve vyminečnosti ani v chmurné fantastičnosti příběhů, nýbrž pouze v nenadálnosti a výminečnosti pohledu, vrženého na věci denní zkušenosti.“¹⁶

Boží muka již K. Čapek netvořil s uměleckým cílem, ale prostě se podřídil svému osudu, díky čemuž získaly to, co by mu neumožnila veškerá technika: ryzost a osobitost uměleckého díla.

Jiná východiska nachází Rutte v Lelii J. Čapka. To především ukazuje, že duševní pochody nejsou nikdy tak přímočaré a jednotné jako formulované myšlenky či již konkrétní činy. Sám Rutte Lelii popisuje jako snový film: rychle se střídající proudy obrazů různých scénérií, které teprve dohromady vytvářejí výsledný popsitelný dojem. Proces sám je ale dynamický sled představ bez pevné souvislosti, který se mu jeví zajímavější než jeho zprostředkující důsledek. „Představa, již bolest vyvolává, může nám mnohdy říci více o její podstatě než čin, který vzbudí.“¹⁷

Jádro duše se snaží Lelii zachytit právě v tomto dynamickém procesu, avšak nechce jej analyzovat. Povídky nejsou postaveny na klasickém ději, ale na pohybu představ, který má bezprostředně „sdělit skutečnost bolesti“. Duševní proces zprostředkovává básník-malíř výtvarnými vidinami a základním kompozičním vodítkem je mu barevný pocit, který vidiny vyvolávají, což se projevuje nejen ve scénériích, ale i úvahových pasážích. Postupně se ale tato imaginativní složka proměňuje od statického k dynamickému: „Vývoj, jež prodělává Čapkův duch, nazval bych vývojem *od barevné vidiny, zřené zároveň z mnoha stran a rozložené v křížící se plošky, k symfonické stavbě*.“¹⁸ V povídce *Veš tak* má jít o pohyb skupiny představ, jež má rytmickým

16 Tamtéž, s. 153.

17 Tamtéž, s. 155.

18 Tamtéž, s. 156.

rozvojem vzbudit pocit „nahého zla“.

J. Čapek je lyrik s utřázněným srdcem, jež skrze své teskné postavy zprostředkovává niterné pocity ze světa. „Čapkův vztah k životu je směs hořkosti a lásky, podivu a výčitek; jeho slova jsou rozvířenou stupnicí od proklínání k andělskému chvalořečení.“¹⁹ Povahu a pocity z Lelia popisuje Rutte dále velmi abstraktně, se sugestivní metaforikou. Upozorňuje i na jejich nepojatelnost jiným způsobem, že výtvarnost a hudebnost jejich formy může být až překážkou srozumitelnosti. Povídky tak i utlačují svou výrazovost a bezprostřední obrazy se v očích čtenáře mění v symboly, jimiž ale nemají být. Přesto je Lelio jednoznačným přínosem literatuře svou básnickou technikou i způsobem nazírání světa. Lyrismem vzpomíná K. H. Máchu a, i přes „bizarnost“ a neobvyklost formy, „vyrůstá z domácí půdy“.

Celkově vidí popisovaný tvůrčí vývoj obou bratří jako snahu o překonání skepticizmu cestou k pragmatickému smíru. Tuto cestu nazývá „mystický intelektualismus“. Od počátečního za vtipem skrytého nihilismu, přes touhu vše rozřešit, a následnou touhu otrást rozumem natolik, aby mohli zakusit holou myšlenku bez důkazů jako absolutno a znovu věřit.

2.3 František Xaver Šalda

František Xaver Šalda se ve své kritické práci s názvem Karel a Josef Čapkové zabývá především samostatnými prvotinami, ale neopomíná, že by se „slušelo“, aby nejdřív pojednal o jejich společném díle.

„Zářivé hlubiny jsou jakási nejen kniha průpravná, nýbrž přímo kniha školních úkolů a příprav: kniha okreslovaných vzorků literárních [...] Teprve v poslední povídce [...] dobrali se bratři Čapkové něčeho, co prohlašují definitivním a co přenášejí jako východisko do své nové, samostatné řady povídkové. Je to něco, o čem teprve možno užití slovo *tvorba*, byť ve smyslu velmi obmezeném [...].“²⁰

Šalda nevěnuje pozornost pracím předcházejícím Zářivé hlubiny, které v té době ještě nebyly vydány v Krakonošově zahradě. Společnou tvorbu tedy ztotožňuje se

¹⁹ Tamtéž, s. 157.

²⁰ Šalda, F. X.: *Kapitoly literárně kritické : Karel a Josef Čapkové*. In Kritické projevy 10 (1917-1919). Praha : Československý spisovatel, 1957, s. 135.

Zářivými hlubinami. Poukazuje na „formule, které se dotkly znepokojeného ducha mladých literátů českých v posledních šesti sedmi letech.“ Tvůrčímu vývoji se příliš nevěnuje – nepřikládá tomu význam. Vůbec nesleduje mimoliterární skutečnosti. Naopak jde silně po linii literární: v Zářivých hlubinách zdůrazňuje silné vlivy novoromantismu a novoklasicismu, a to ještě jejich konkrétním realizacím: „Těm přinášejí bratři Čapkové oběť ne v tom, co mají odvěce oprávněného a typického, čím ovládají a budou ovládati duši lidskou i v budoucnu jako základní ladění, tvořivé svou vůlí k řádu a harmonii, nýbrž určitým jejich útvarům, jak byly ztělesněny např. ve Villiersu de l'Isle Adam a v Pavlu Ernstovi.“²¹ Šalda vidí literární školy a úkoly pro umělce spíše než svět a žijícího autora.

Boží muka Šalda analyzuje „obširně a přesně“ náměty a dokládá je četnými citacemi. Jeho výklad je věcný, neosobní, kritika ale o to víc nevybíravá. Zdálo se mu „na první pohled patrné,“ že nejde o povídky ani novely, jelikož „schází jim všeska *melodie fabulistická*“. Jsou to spíše duševní „procesy“ řešení problémů „vážných i malicherných“.

„Karla Čapka nezajímá duše lidská a její svět, jak vtělily se v určitý charakter lidský, nýbrž dějství života *samo o sobě*, mechanika a logika událostí, deduktivnost a dialektika životného dění. Nezajímá jej člověk, zajímá jej božství, které stojí za dějstvím životním a touží sdělit se jím člověku.“

Šalda skrze rozbor příběhů identifikuje jako hlavní motivy hledání stop „prchajícího boha,“ touhu „vyrvati se z mechanismu životného“ a „zachytiti a prožiti opravdovou skutečnost, položenou vysoko nad lžiskutečností životné rutiny“ Tyto „kormutlivé bolesti boha křesťanského“ ztotožňuje s filozofií Henriho Bergsona, která je podle něj postavami Božích muk parafrázována.²²

Čapek vše řeší „odtažitým uměním ryze mozkovým, uměním značné pohotovosti logické a bystrosti dialektické a ještě značnějšího úsilí volního, ale uměním velmi málo a velmi zřídka básnickým, to jest vpravdě intuitivním, názorovým, smyslově čistým a bohatým, výrazově jadrným.“ Trvá na tom, že to, co podle něj K. Čapek chce, by se dalo „nejednou vysloviti celeji a naléhavěji essayí nebo studií

21 Tamtéž.

22 Citace v tomto odstavci: tamtéž, s. 140.

filosofickou“.²³

Šalda považuje Boží muka za „umění dialektické,“ která „dává nahlížeti do svého tendenčně řízeného myšlenkového procesu“. Proto je pro něj „pochopitelná touha po zázraku [...]touha vyraziti z všedního logického řetězce!“ Čtenář musí cítit „tísňivý dojem“. „V jejich methodičnosti jest všecko jejich bohatství a všecka jejich zásluha; neosobnost umění nebyla tuším nikdy vedena tak daleko. Tato přísná metoda jest vpravdě do jakéhosi stupně a v jakémsi smyslu estetická přednost K. Čapkova jako s jiné stránky a v jiném smyslu jeho opravdové umělecké manko.“

Nejzávažnější K. Čapkovo mínus Šalda pak spatřuje v nedostatku osobnosti básnické, „neboť k osobnosti básnické nestačí jediný element, jediný prvek, prvek intelektualistický, a k tomu zúžený ještě v tomto případě skoro všade v logickou deduktivnost. Osobnost básnická jest možna jen tam, kde jest při díle básnickém *celý člověk*, člověk obraznosti a jako citu, intelektu jako vůle, pozorování jako intuice. Osobnost básnická není vpravdě nic jiného než *karakteristická* harmonie všech těchto složek a činitelů.“

Na závěr si Šalda neodpustí poznámku, že příliš nechápe „kult zázraku, touhy lidské postihnouti boha přímo, tváří v tvář, a snad i touhy boží projevití se člověku, u někoho, kdo má na programu „umění občanské“ neboli „civilní“, t. j. umění osvícensky pokrokové, sociálně pozemské, protimystické a protimetafyzické, a kdo zavrhoval umění, jež jak se vyjadřoval, „hází lidem do očí nebeský písek““²⁴

Lelio je pro Šaldu ještě abstraktnější, některé jeho stránky podle něj „působí dojmem vědeckých traktátů,“ a jeho četba je namáhavější. Což by prý nevadilo, jelikož „čtenáři není třeba usnadňovati jeho spolupracovníký úkol“, kdyby nakonec čtenář dostal to, nač má podle Šaldy právo, a sice že „porozuměl záměrům autorovým“. V Leliu čtenář ale neví, „kde se mění perspektivná soustava, kde začíná parodie, travestie a mystifikace“ – pokud to ovšem Čapek nevyhrotí až na samou mez, kdy se z toho přednost v jistém smyslu může stát.

Vášnivě úzký je zorný úhel, kterým vidí J. Čapek svět²⁵: „*Skutečnost* u Josefa

23 Citace v tomto odstavci: tamtéž, s. 141.

24 Tamtéž, s. 142.

25 Jeví se mi velmi signifikantní, že Šalda nehodnotí nějaký „lyrický subjekt“, nýbrž autora. Dílo je v jeho pojetí zcela volným produktem.

Čapka, toť jen nejošklivější halucinace; *to že jest nejošklivější, zaručuje již její pravdivost.*²⁶

Nejlepší povídkou je podle Šaldy v Leliu Plynoucí do Acherontu, neboť je „plná visionářské síly a temného kouzla“ – proti ostatním mu jediná uvízla v paměti: „pro mne nejbezpečnější kritérium umělecké hodnoty jest má paměť: ta zapomíná jen slabého a malého.“²⁷ Což je, myslím, příznačné pro jeho vnímání sebe sama jako kritické autority.

Šaldovi na Leliu vadí především pesimismus „misanthropické mysli“, která podle něj nemá v tehdejší literatuře obdoby, a „že v jeho smyslu pro pitvornost jest cosi výsměšně mstivého, viděti z toho, že projevuje se v situacích vážných, ano tragických, kde jest autoru lidštějšímu vyloučena sama sebou“. Postavy Lelia hledají vykoupení z něčeho, z čeho jim autor vykoupení neposkytne, aby byl svět takový, jaký ho chce mít. Šaldovi chybí smysl, řešení, oprávněnost tohoto obrazu. Vidí v Leliu v podstatě cosi protivývojového, a proto mu vadí spojování této knihy s „mladým uměním“, jehož charakter vnímá odlišně.

„Píše se mnoho a zvláště p. Vladislavem Hofmanem, jak vědí i čtenáři tohoto listu, opravdu krásně o novém smyslu skutečném, o mythické lásce k zemi a jejímu dílu tvořivě hutnému a sladkému, o věrnosti ideově rasovému typu minulostnému, o zraku omilostněném smyslem pro svatou něhu dění životného – a to všecko uvádí se v souvislost se snahami mladého rodícího se umění. Nic z toho však není v knize Josefa Čapka.“²⁸

Naopak oceňuje v některých jeho povídkách fabulační schopnosti, „virtuositu“, „temné kouzlo“ či „visionářskou sílu“. „Jest zde místy umění opravdové, byť úzké a manýrované, a sem tam i silná obraznost o hmatu někde podivně bezpečném.“²⁹ Nechápe ale spojení s „mladým uměním“, naopak v něm vidí „světlo hvězd dávno zhaslých a ztrouchnivělých“, cosi, co už tu bylo a nemělo by se vracet, a inspiraci v minulosti: „Poe, Baudelaire, Rimbaud, epigoni romantismu, ironikové a ilusionisté“.

Šaldova kritika je založena na hledání úkolu umělce. Vystupuje jako

26 Tamtéž jako ²⁴.

27 Tamtéž, s. 144.

28 Tamtéž, s. 147.

29 Tamtéž.

usměrňovač těchto úkolů. Hledá, co chtěl a co by měl „básník říci“ a jak se mu to daří. Nezkoumá příliš prostředky samotné, ale jejich smysl a schopnost plnit tyto úkoly. Ne nové techniky, ale jejich praktické využití. Postava autora a jeho odpovědnosti vůči čtenáři se u něj jeví jako zásadní. „[...] čtenáři není třeba usnadňovati jeho spolupracovnícký úkol s autorem a buditi v něm nesprávnou domněnku, že umění jest lechtadlo –, kdyby byl nakonec odměněn alespoň tím, nač máš právo: vědomím, že jsi porozuměl záměrům autorovým.“³⁰

2.4 Stanislav Kostka Neumann

Kritika Božích muk a Lelia od Stanislava Kostky Neumanna je v podstatě polemikou se stejně zaměřenou prací Šaldova i s jeho kritickým postupem a hodnotami, což se projevuje v přímých narážkách, i když neadresných. Polemický je už samotný název Neumannovy práce: „Dvě knihy skutečně nové“. Pokusím se postavit Šaldova a Neumannova teoretická východiska a metody proti sobě.

Neumann se domnívá, že kritika si příliš moc všímá slupky díla, jádro ponecháváje téměř nepovšimnuto. „Slupka jest věc zevnější, a tou v umění jsou sociální, etické, politické a jiné soukromé názory umělce, jakož i jeho „motiv“; jádro jest věc vnitřní, a tím v umění jest pouze tvárný princip a jeho zraní od řídké syrovosti, často nechutné, až k hutnosti sladké mandle.“³¹ Tím nechce oddělit souvislosti života a umělecké tvorby, ale „chrániti umělce před nesčetnými úklady nejrůznějších požadovatelů z tábora kritiky i z tábora čtenářů“.

Kritika by se podle něj měla zajímat především „na základě které zásady“ a jak je umělecké dílo uděláno. Přitom postupovat odborně, bez „ješitné účelnosti, která na libovolné místo vpašuje vše, čeho si přeje na něm míti,“ a bez „velekněžské pózy“. To, co označuje slupkou uměleckého díla, by kritika měla nechat „vášním a zálibám člověka a dne“. Pak by přestal být „vývoj našeho slovesného umění porušován domácími zmatky a nepřátelskými vpády“.

Nebyla to válka, která podle Neumanna zavinila špatnou kritiku, pouze ji

30 Tamtéž, s. 142.

31 Neumann, S. K.: *Dvě knihy skutečně nové*. In *Stati a projevy 5 (1918-21)*. Praha : Odeon, 1971, s. 13.

završila a poskytla oprávněnost korigování tlakem „obecného mínění“ a „národních požadavků“. Vítá, že v politice se rozpory dávají stranou a lidé jdou v jednom „šiku,“ ale v umění vidí tento jev jako něco protinárodního: „podstatné, trvalé a cenné rozpory snažíme se přikrýti divadelním gestem“. Neupírá zásluhy dílům, jež jsou „zcela podřadná z hlediska uměleckého, která však víceméně právem byla vážena pro své pozitivní hodnoty etické, národní, kulturněhistorické“ – pokud tak ovšem budou chápána. Vadí mu však díla, která se pouze tváří netendenčně a jsou jim připisovány umělecké zásluhy, což by nebylo možné, „kdyby prosté, odborné slovo bylo u nás méně vzácné a více váženo“³².

„Zatímco každá nová skutečná modernost naráží u nás vždy znova na nevraživou nechápavost, tím větší, čím více odborného poučení předpokládá umělecký směr, organizuje se u nás periodicky kult krásné módní fráze: lidé omdlévají rozkoší, manipuluje-li se s ní dosti obratně, a tato obratnost, za kterou číhá smrt umění i života, nahrazuje jim úplně skutečné a ingeniem posvěcené tvárné úsilí (pokud ovšem jim snad o ně jde), jež přece směřuje toliko k jednomu: k potencovanému životu.“³³

Jediné, co by mohlo vývoji pomoci, je „nová, mladá kritika, která by soustavně a asketicky omezovala se u každého slovesného díla jen na jeho jádro, která by se nebála šedi soudů čistě odborných a proti dnešní skvělé, ale znemravňující a nepořádek šířící esejistice postavila jasné výklady tvárných zásad a spravedlivé rozborů tvárných úsilí“³⁴. Podobně jako u kritiky shledává potřebu „omlazení“ i u čtenářstva a samotného slovesného umění.

„Člověk může býti nejméně slepý pro krásu motivu a zápal tendence v díle uměleckém, jakmile poznal jednou rozkoš, jakou poskytuje obraz individuálních zápasů o naplnění nových, nezevšeobecnělých dosud tvárných zákonů, počne hledati v uměleckém díle vždy především toto úsilí, stále znova se opakující zápas o nové jádro, jeho přitřpklé zrání a konečnou sladkost.“³⁵

Z tohoto odborného hlediska se mu zejména česká próza jeví velmi nudná, ač také nevyniká pestrostí motivů ani vynalézavostí fabulistickou, ani názorovými postoji. Je konzervativní a přístupná spíše „módnímu pozlátku“ než modernosti.

32 Tamtéž, s. 15.

33 Tamtéž.

34 Tamtéž.

35 Tamtéž, s. 15-16.

Neumann je ale k vývoji optimistický, změny očekává brzy, „povede-li se nové generaci úplně se povznésti nad staré, husté předito zřetelů osobních a důsledně setrvati jen u zřetelů věcných“³⁶. A zde právě vidí zásadní přínos Božích muk a Lelia. Ty byly už odborně posouzeny dostatečně, neboť podle něj i sami neposkytují dost prostoru pro „hru se slupkou“. Avšak „ozval se i hlas velmi mravokárný a divže neocejchoval za tupé měšťáky všechny, kdož v době světové války se opovážili při této příležitosti odborně se zaměstnávatí slovesným uměním“³⁷. A proto se snaží svou prací správně umístit „v naší nové próze“ – o což se v duchu své kritické metody snažil také Šalda.

Nejprve ale Neumannova poznámka k předválečné tvorbě bratří Čapků. Tam, kde Šalda vidí pouhé „obkreslování“ či „školní úkoly“, nachází Neumann „informovanost, odbornost a jistotu volního úsilí již od počátku“. Pozastavuje se i nad tvorbou tehdy ještě knižně nevydanou a předcházející Zářivým hlubinám. Tento „přebohatý fejetonism, sršící duchaplností a erudicí a neznající snad ještě krásy čistého útvaru, která ale „plně již září“ v Zářivých hlubinách, v řadě etap časově odůvodněných“³⁸, považuje za cestu logického vývoje bez kompromisů a „koketování se zálibami dne“. Společná tvorba v něm budí dojem, že bratři chtěli ukázat, že vývoj umění směřuje přes všechny „minulé slovesné útvary“ právě v modernost: „čistota a síla kvitence je zde obdivuhodna [...] svou jemnou ironickou příchutí ukazují současně na svět překonávaný a překonaný skutečně v próze poslední, jest již ražby zcela moderní.“³⁹ Neumannovi Čapkové dokázali, že kdyby chtěli, mohli by tvořit v jakémkoliv z uměleckých slohů, avšak dle něj jsou „muži nové doby, která chce býti vyslovena ve svých slovesných tvarech“. Vývoj typicky moderní, „od marnotratnosti k přísnosti a askezi. Poslední povídka Zářivých hlubin tedy ne jako „něco, o čem teprve možno užití slova *tvorba*“, ale zakončení etapy příčinného vývoje. Bratři Čapkové uvádí jako příklad jedněch z mála mladých umělců, kteří „jdou bez kompromisů svou cestou logického vývoje a nekoketují se zálibami dne“⁴⁰.

Neumann tuto svou modernost vidí v Božích mukách i v Leliu, podanou jen odlišnými básnickými temperamenty. „Nalézáme tu většinu znaků nového tvárného úsilí ... odbornější kritika povšimla si jich sice, ale buď nepostihla, nebo zamlčela jejich

36 Tamtéž, s. 16.

37 Tamtéž. Že je zde míněn právě Šalda vyplyne zřetelně z dalšího textu.

38 Tamtéž, s. 18.

39 Tamtéž, s. 18.

40 Tamtéž, s. 17.

typičnost pro nové umění“.

„V obou knihách nalézáme často například dějovou a syntaktickou nesouvislost představ, lící, událostí, které vnějškem nejsou spojeny, nýbrž zdánlivě nelogicky a s kinematografickou hospodárností k sobě přiřazovány v jeden proud i věcně, místně a časově někdy různé. Dociluje se touto metodou čistě poetickou zhuštěnosti obsahu, spádu, který strhuje, intenzívnosti účinku a magičnosti, která jednak obnovuje v naší mysli bezděčně ztracený pocit souvislosti všeho života, jednak „odhmotňuje“ skutečnost v obrazy, jako když nazírají dětské oči.“

Typicky moderní shledává v obou knihách i výběr obrazů, míst a událostí – „většinou samé nejprostší věci, všední věci, často i ošklivé věci, které však, přetaveny subtilní magickou hrou, jež ve skutečnosti je nejvážnějším uměním a tvárnou zdatností, tlumočí nám přesvědčivě širou lásku k životu, dnešní smutnou lásku, která nicméně zítra nebo pozítří stane se radostnou“.

S moderním uměním Neumann spojuje a v obou knihách vyzdvihuje „občanskost“ a „civilnost“, což považuje za reakci „proti nakadeřenému estétství a proti kultur krasořečnictví“.

Zde jeden z přímých (i když neadresných) odkazů na Šaldu: „Byla ovšem položena otázka, jak se shoduje „kult zázraku“ a „touhy lidské postihnouti boha přímo,“ obsažené domněle právě v této knize, s programem umění civilního, tj. prý „umění osvícensky pokrokového, sociálně pozemského, protimystického a protimetafyzického,“ – ale poněvadž jednak v Božích mukách domnělý kultu zázraku je pouhé citové zčeření a domnělé hledání boha pouhým obratem do sebe v okamžicích znepokojení a jednak požadavek civilnosti umění není nikterak totožný s požadavkem umění osvícensky pokrokového atd.“ Výtka byla tedy nejen nepodložená, ale především pro Neumanna nepodstatná jako jen další „polemika o slupku“.⁴¹

Co se týče posouzení „básnickosti“, kterou Šalda především u Karla zcela postrádá, Neuman ji přisuzuje oběma bratrům ve velkém a odkazuje též na „správné a výstižné“ charakteristiky M. Rutteho v Národních listech a K. Fialy v Moderní revui.

„Lelio jsou především „básně v próze“ dechu širokého i těžké hutnosti až neprůzračné. Vedle Božích muk jest jejich tvárná metoda spíše malířská a hudebnická,

41 Citace v tomto odstavci: tamtéž, s. 19.

jsou způsobem skladby lyričtější a více unášeny podvědomým proudem ingenia. V dobrém smyslu slova jsou femininem toho, co u Karla Čapka jest maskulinum, ač jinak toto umění je stále a přísně mužské a mužné. ... Boží muka jsou průzračnější, asketičtější, bližší také útvaru povídkovému, ač zejména v druhé části jsou to také jen jakési „básně v próze“. Ale kdežto prózy Lelia zdají se definitivním výsledkem básnického úsilí, jež se tu plně vyslovuje, prózy Božích muk činí dojem závažných počátků, které napovídají teprve básnickou a tvárnou představu, jež bude se chtít asi úplněji projevit v útvaru složitějším, v románu.“

Boží muka se mu jeví intelektuálnětější než Lelio a jako „básně o myšlenkách ... *procítěných* v denní zkušenosti“. Nezdá se mu ale, „že by to byl básník, který vkládá do věcí metafyzický nepokoj filosofův: věci samy mluví k němu o tajemství, vidí je tajemnými, a poněvadž je myslitel, vyvolávají v něm současně obrys myšlenky, počatý nicméně zcela v jeho citovosti“. A opět polemicky proti Šaldovi zdůrazňuje: „Nenašly se cizí vzory, jichž nesamostatnou ozvěnou – jak by se bylo rádo dokazovalo! – byly by knihy Josefa a Karla Čapka“.

Stanislav Kostka Neumann považuje oba Čapky za přímo vzorové básníky. Modernost je pro něj ve způsobu nazírání a zprostředkování skutečnosti, jež samo může být přínosem díla, ne jen prostorem pro autorovy záměry. Také se nejvíce odlišují tím, že Šalda se soustředí na záměry a významy, kdežto Neumann naopak více na tyto postupy. Tam, kde Šalda vidí neosobní intelektualismus, vidí nejhlubší osobní procítění látky.

2.5 Šaldova reakce na Neumannovu kritiku

Šalda později reagoval na Neumannovu práci v krátkém článku „Pan Stanislav K. Neumann“. Přijde mu naprosto nepřipustné, aby „p. Neumann *povšechnými paušálními* frázemi bagatelisoval jiná díla umělecká, jeho směru ať domněle, ať skutečně protichůdná, a aby urážel a podezíral kritické recenze knih Čapkových, snad méně nadšené než článek jeho, ale zato věcné, doložené a zdůvodněné, jako byly referáty moje. Pronesl-li jsem názor, že v knize K. Čapkově jest rozpor mezi theoretickým programem „umění civilního a praktickým kultem zázračnosti a touhy po ní, byl názor tento opřen o podrobný rozbor a jasné logické argumenty a ty neodbaví se

vyhybavým pokrčením ramen a frázemi o „*pouhém(!)* citování zčeření“ a „*pouhém(!)* obratu do sebe v okamžicích znepokojení(!)“, jak činí p. Neumann. Jako nestačí opakovati třebaš desetkrát slovo o *tvárných* silách tohoto „skutečně nového“ umění –, pokud *konkretným rozbořem* neukáží se tyto domnělé tvárné síly při díle, potud budu míti právo pochybovati o nich, zvláště vybavím-li si v mysli dialektické řetězce K. Čapkovy nebo beztvaré, patheticky slovné stíny Josefa Čapka.“⁴²

2.6 František Götz

Nejvíce filozoficky a teoreticky působí práce Františka Götze, která vyšla v knize *Anarchie* v nejmladší české poezii roku 1922. Nehodnotí a nerozebírá ani tolik tvůrčí kvality jako spíš jakýsi filozoficko-antropologický podklad díla, jeho determinaci stavem světa a jeho vnitřní program. V rané tvorbě bratří Čapků nachází Literární kubismus. Rysy toho, co takto nazývá, identifikuje vedle prací Josefa a Karla Čapků také v povídkovém díle Richarda Weinera. Kubismus je pro něj prostředkem identifikace dramatických změn hodnotového systému období, v němž dané texty vznikaly, a projevem všeobecného nihilismu.

„Při rozkladu všech řádů společenských, rodinných, státních a mezinárodních, jakým byla světová válka, dovršil se proces, který započal dávno rozkladem křesťanství a vedl k rozvratu rovnováhy kultury západoevropské.“⁴³ Zmiňuje dílo filozofa Oswalda Spenglera *Untergang des Abendlandes*⁴⁴, s nímž sice v mnohém nesouhlasí, ale považuje ho za mocné svědectví tohoto rozkladu: „postupná intelektualisace života zničila náboženství, nahradila osobního boha bohem nekonečného prostoru analytické geometrie, zničila mravnost, neboť instinktivní rozhodování člověka postaveného mezi dobro a zlo nahradila koženým dogmatem, zničila velkou stylotvornou uměleckou sílu duše lidské a zbavila poesii životních obsahů a ve filosofii přinesla absolutní skepticizmus, materialismus a relativismus.“⁴⁵

42 Šalda, F. X: *Pan Stanislav K. Neumann*. In *Kritické projevy 10 (1917-1919)*. Praha : Československý spisovatel, 1957, s. 472.

43 Götz, František: *Literární kubismus český*. In *Anarchie v nejmladší české poezii*. Brno : St. Kočí, 1922, s. 51.

44 Odkazuje na rok 1919, tedy čerpá nejspíše pouze z prvního svazku.

45 Tamtéž jako ⁴².

Nejvíce zdůrazňuje rozklad křesťanství, které udržovalo životy lidí v rovnováze. Duchovní zákony nahradil zákony „mechanické kauzálnosti“. Čím víc se lidé dozvídají o fungování světa, tím je pro ně život prázdnější a postrádá smysl. Duše člověka ale potřebuje nějaký cíl, aby nebyla zmatená. A kubistická povídka je podle něho „obrazem této duše, zbavené představy cíle života a stojící bezbranně v běsnění živlů a démonů: Propast je v ní, propast nad ní a pod ní – je jediná skutečnost – propast.“⁴⁶ Náplní snahy umělce v této situaci je především vysvobození, hledání cesty z této pasti, postihnutím řádu a smyslu dění. K tomu využívá experimentu dušeslovného, úporného rozboru životních dějství a postihnutím zákonu souhry náhod. Hledá usilovně to nejmenší právo k víře ve smysl a hodnotu celého života.

Literární kubisté tak rezignují na „veškerý tvarový a dějový ilusionismus dřívějšího umění.“ Plynulý děj rozkládají na jeho hybné složky a sledují jinak skryté souvislosti, mezi čímž se člověk stává spíše „složkou vedlejší“. Lyrické elementy ustupují stranou. Složitost životních dějů chtějí zjednodušit a zpřehlednit, vybírají z nich strukturní, základní prvky: souhru vědomí a podvědomí, intelektu a pudu, vůle a osudu. „Dospívají někdy až k tomu, že epicky zpodobují jen abstraktní schéma události“.⁴⁷

Při přímém rozboru děl se Götz nechává strhnout svou bohatou obrazností, již kombinuje i s odtažitým filozofickým rozbohem. V Božích mukách se mu jeví K. Čapek jako námořník, který obeplovává kousky pevniny dávno roztříštěné, aby tak dal dohromady celistvou pravdu o určení člověka, ale tyto trosky původního celku mu k tomu nestačí. Člověk, jenž byl dříve opojen svým osvobozením z určeného mu řádu, u Čapka poznává, že mu nyní cosi chybí. V Božích mukách ale nejde ani tak o hledání smyslu života jedince, jako spíš o snahu postihnout univerzální principy pro celé lidstvo.

K. Čapek intenzivně realisticky sleduje logickou příčinnost světa, jež je náhle narušena novou takto nevyložitelnou událostí. S otázníky se ale již nelze smířit, a tak člověk raději oklame sám sebe a tuto záhadu objasní. To je typická skutečnost moderního světa, kterou si Čapek klade za úkol novými prostředky umění postihnout. Šlápěj, první povídka Božích muk, znamená cosi jako jeho program a je zároveň vyjádřením jeho metody: Člověk potřebuje, aby svět odpovídal zákonům jeho duše.

46 Tamtéž, s. 53.

47 Tamtéž, s. 54.

Čeká na každou mimolidskou skutečnost, která by nekonečnosti duši byla přirozená. Nastupuje ale rozum, který nutí člověka tuto náhlou skutečnost pro sebe ovládnout a tím ubližuje svojí duši. Člověk se nakonec trápí mechanismem vlastního rozumu, poznáním, že život je jen vypočitatelný proces. „Celý život dnešního rozumářského člověka je složen z návyků. Proto nás tolik vyděsí událost náhodná, nezařazená, pro niž není uspokojivého výkladu, jež je jako otevřená rána v pletivu souvislostí zvykových. A přece ty chvíle, kdy na naše srdce nalehne taková událost a uděsí je svou silou a prudkostí, jsou okamžiky, kdy duše promlouvá svou mateřštinou, kdy projeví své nejhlubší tajemství.“⁴⁸

Podobné hledání ztraceného absolutna a mystiky považuje za typické i pro expresionisty, od nichž se však Čapek odlišuje intenzivním vypětím intelektu na místě jejich pohnutého a rozbouřeného srdce. Jeho umělecká metoda redukuje realitu její podstatu, reflektovanou intenzivní prací ducha hledajícího skryté souvislosti či nevysvětlitelné faktory. Spíše než na děj se soustředí na jeho východiska, samotné důsledky ale nechá otevřené.

V K. Čapkově díle nachází Götz paralelu s francouzským symbolistou Alexandrem Mercereauem, který postupoval od podobné metafyzické problematiky k „oslavě síly plodivé prostých, vegetativních dějství životních“. Podobný vývoj vidí mezi Božími mukami a dramatem R. U. R., kde je Čapek více vitální.

R. U. R. podle něj, opět místo dynamické epiky, staví na dějství situačním, na „uzlech“ v proudu. To zvyšuje sílu slova a detailu. Na druhou stranu to ale může znamenat dojem vytržení z toku života. „Toto odsmyslnění, odbarvení a odrušnění života, toto ponoření do sféry intelektuální – toť jistě kubismus literární, jehož teoretickým propagátorem byl Čapek i v umění výtvarném.“⁴⁹

Trapné povídky jsou pro Götze překvapením. Poznání, že roztržitou pevninu, ono ztracené božství, nelze jako celek postihnout, nýbrž jen tušit, vyústilo u Čapka v „nejsmutnější pesimismus“ prázdnoty vesmíru. „Trapné povídky jsou obrazem člověka v tomto bezúčelném kosmu, zbaveném božství, svobody a krásy a odsouzeném ke slepé poslušnosti mechanických sil. Ani člověk nemá cíle, nikam nespěje, život víří kol něho

48 Tamtéž, s. 69.

49 Tamtéž, s. 72.

a on sám jest jím válen jako kámen vlnou říční.“⁵⁰

Jakýkoliv pokus uniknout narušením mechanismu je jím zpět vyrovnán, a v tom je ona „trapnost“ života; odpor k člověku, jež je jen pasivní hmotou, kterou nedokáže vyburcovat ani záchvěv osudu. V tom vidí završení nihilismu, z něhož vycházelo umění doby války. Cestu ven hledal v R. U. R. a společně s bratrem v komedii Ze života hmyzu. „Chtěl napřed vysvětlovati život – jeho nejvyšší chvíle osudového vrcholení. Nepodařilo se mu to. Pochopil, že není-li možno vysvětliti život, život sám vysvětluje vše.“⁵¹

Ze života hmyzu se nese v duchu stejného nihilismu a pohlíží na svět se stejným despektem. Pozoruje jej skrze postavu tuláka, který necítí ke světu žádné vazby, jako absurdní opakování téhož kolotoče. City jsou zde jen pudy, láska není tvůrčí silou, ale jen proudem sebeubíjení. Neexistuje vyšší smysl konání, jen slepé kořistnictví, touha po moci, „egoismus jedince či hromady“. A život, jež všichni mají za zázrak, je jen „věčné umírání“ poslušné přírodě. Čapkové rozpitvali život a nenašli v něm opět žádný vyšší ideál. Aby nakonec překonali tuto propast, smyslem života se stává sám život.

Ze života hmyzu i R.U.R. jsou podle Götze uvědoměným odsudkem rozpadající se západoevropské měšťácké kultury. Avšak jejich vitalism nestačí na vyplnění prázdnoty. Jejich postavy jsou jen typy: nevěří v člověka jako individuum, ale v život sám o sobě. Stejně R. U. R. není soudem životných postav, je soudem nad celou společností a „heroickým vyznáním jakéhosi vitalistického rousseauismu, v němž vidí básník spásu světa“.⁵² Soudí zmechanizovaný měšťácký svět, který nahradil přirozené umělosti, která však nemůže sama stvořit nic nového. Bojuje za nejvyšší kulturní hodnoty, ve světě, kde převládá rozum. Nachází ale i vykoupení: „v *přírodě lidské duše, v životě samém*, jež může člověk zpotvořiti, ale ne zničiti“⁵³. Kolektivní drama v Čapkově podání není studií davu. Lidské živly nově vtěluje do symbolických představitelů. Postavy nepředstavují vůli individuality, ale sklony davu. Celá hra je konstruována jako abstraktní vize, ne snaha o vytvoření iluze konkrétní skutečnosti.

K R.U.R. má Götz i výhrady, které chce jako kritik korigovat (jinak pouze analyzoval). Onen zázrak, kdy v mechanismu opět ožije lidství, podle něj v Čapkově

50 Tamtéž, s. 73.

51 Tamtéž, s. 75.

52 Tamtéž, s. 79.

53 Tamtéž, s. 81.

podání vyznělo „mlhavě a chladně a sebe vznosnější hymny Alquistovy nemohou konci dodati té dynamičnosti, jež byla v záměrech tvůrcových.“⁵⁴ Schází mu také více duše, již měl Čapek dodat alespoň postavám Heleny a Nány jako reprezentantům zbylé lidské přirozenosti. Konflikt umělosti civilizace s hlasem přirozenosti přírody je tak příliš slabý. Chybí mu také hlas filozofa, vědce či básníka. Postavy podle něj měly více ztělesňovat jednoznačné reprezentace obecných tužeb všeho lidstva a jejich chorobnost, aby posléze těmito povrchními hodnotami jejich pád v základu otřesl. Sílu sdělení, kterou R. U. R. podle něho mělo mít, Čapek rozpustil tím, že se zaměřil příliš moc na konečné pozitivní rozřešení.

V Loupežníkovi již metafyzický konflikt nevidí. Vlastně jej vnímá jako bezkonfliktní oslavu života v jeho prosté podobě, která nepotřebuje řád, jehož nespoutanost všichni milují a nelze jej zlomit. Pragmatický element (změnu proti původní verzi) dramatu nezmiňuje.

Leliu přiznává jedinečnou pozici v české poezii: „stojí na samé hranici umění celé periody a nese v sobě známky rozkladu životního názoru i uměleckého tvaru, jež vyznávala a vytvářela celá generace.“⁵⁵ Povídky Lelia jsou spíše fantastické a groteskní vize postavené na nepřekonatelném metafyzickém děsu z bezúčelnosti světa. Kompozičně jsou postaveny jako kresba dojmu ze světa, který lyrický objekt opouští – ne však jako romantik, aby hledal něco bohatšího, ale pro absenci úplnou citu a duše. Brání se tím vlastnímu zmechanizování, vidí jen zmar a zoufalství.

J. Čapkova povídková tvorba je završením literárního kubismu, vrcholem odporu básníka ke světu a k člověku. Též i formálně je jeho nejdůslednějším provedením: dílo nebuduje svět, nýbrž je prostředkem pro sdělení duševního stavu básníka bez pevných pravidel. „Čapek ruší tvarové a dějové souvislosti, vyvíjí barvy, linie a představy předmětů izolovaně, nespojitě a vypracovává je v tvary či polotvary, uvádí je v pohyb, neboť motorický element tu zápolí s elementem visuálním o nadvládu. Ale tento pohyb není plánovitým sledem představ, docelujících se navzájem v obraz určité události, nýbrž rejem představ, rozložených a nespojitých, jež proudí a proudí.“⁵⁶ Výsledná forma působí podivně až bizarně, ale právě v tom je její síla.

54 Tamtéž.

55 Tamtéž, s. 84.

56 Tamtéž, s. 86.

Neuzavřené tvarové torzo bez objektivní platnosti umožňuje básníkovi sdělit bezprostřední pocity podobně jako hudební kompozice.

Götz je takovým spojujícím elementem mezi oběma oblastmi této práce. Časově jeho práce náleží do té druhé, tematicky se však věnuje podrobně (a proto se zajímavým odstupem) i dílům, které jsem zařadil do první oblasti. Jeho přístup je kombinací odbornosti historika a teoretika s věcným kritikem. Například k dramatům má věcné připomínky, ale ne do míry technického provedení či výkonu herců.

2.7 Ještě k Božím mukám a Leliu

Kritik podepsaný značkou Kaz. ve Zvonu⁵⁷ přisuzuje prózám Božích muk opačný ráz, než je příznačný novelám, jak Čapek své práce označil. Základní jejich složka, děj, který by měl být bohatý, je mu totiž pouze záminkou k „induktivním debatám, sylogistickým závěrům. Postavy jsou neosobní a čtenáři lhostejnými. Výsledek působí jako „cvičebnice logiky“ bez niterného zaujetí. Kniha je ale zajímavá i cenná díky částem přesvědčivě vystihujícím okamžité stavy. Celkově ale práci bratří Čapků považuje za vítanou vážnému čtenáři díky nevšední cestě, což jim ale ukládá povinnost se v ničem neopakovat.

Stejný kritik se ve Zvonu zabývá i Leliem⁵⁸. Kniha podle něj přináší čtenáři mnoho zajímavých pozorování, duchaplných i povýšeně ironických myšlenek. Vše je ale „zakukleno“ v neúměrně složité ústrojí, jádro toho je často zajímavé spíš způsobem vyjádření, a čtenáři tak neposkytne tolik požitku úměrně k nutnému soustředění. Je navíc velmi subjektivní a vylučuje účast, že se diví, „proč vydáním činí nárok na okruh čtenářstva“. Myšlenkové souvislosti zůstávají tajemstvím, působí jako „rozptýlená futuristická malba, zůstávající neinformovanému diváku v důvodech záhadnou“. Neodsuzuje ji, ale nechce si pokrytecky nechat vnutit její názor a vidět v ní víc než kuriozitu.

V Naší době se autor podepsaný M. P. zabývá pouze Božími mukami⁵⁹. Celková kompozice knihy mu přijde zajímavá. Přináší podle něho boží muka duší trýzněných nepoznatelnem. Povídky rozebírají stavy duševní z hlediska intelektu, který chce vyřešit

57 Kaz.: Karel Čapek: *Boží muka*. Zvon, roč. 18, č. 31, 25. 4. 1918, s. 434.

58 Kaz.: Josef Čapek: *Lelio*. Zvon, roč. 18, č. 37, 6. 6. 1918, s. 517-518.

59 M. P.: *Literatura : Karel Čapek – Boží muka*. Naše Doba, r. 25, č. 6., 20. 3. 1918, s. 25-26.

záhadu. Pro K. Čapka je příznačné, že jeho introspektivní psychologie je bystrá a pevně budovaná, ale její aplikace naopak více logické než psychologické, či jeho kritika paradoxů tradičních lidských názorů. Kdo má rád jeho kritiku slov, bude mít rád i tyto povídekčky, jelikož jsou rozborem zapomínaných hodnot. Svou kritikou chce Čapek vybudovat základnu pro životní názor postavený na úsudcích „zdravého“ rozumu. Používá typické své obraznosti: libuje si v obrazech zvláštních a silně působících, neleká se těch méně básnických, zato logicky výstižných, pozorování má až vědecky přesný postřeh. Jeho bystrá soudnost a analýza vnějších projevů duše také nabývá lyrického tónu – ne jako meditace, ale jako nálada poznávání. Jeho cílem je pomocí statických rozumových soudů odhalit skutečnou dynamickou podstatu pravd. „Kniha celá je knihou odvahy myslet, samostatně cenit, kniha smělého hledání, která staví autora mezi naše nejpřednější prosaiky.“⁶⁰

60 Tamtéž, s. 26.

3 Otázky všedního dne

Pro materiál, který jsem zahrnul do druhého okruhu, jsou vedle časového (pauza dva roky od vydání Krakonošovy zahrady) umístění příznačné i další specifické vlastnosti. Texty bývají většinou kratší, častěji součástí rubrik (ne jako samostatné texty), nepůsobí dojmem „studie“ nebo „odborné úvahy“. Objevují se více texty podepsané pouze značkou či dokonce vůbec nepodepsané. Kvalitativní specifika budu více rozebírat v závěrečné komparaci analyzovaného materiálu. Dílo, které je v této části reflektováno, je také značně odlišného charakteru. Především se objevují i dramata (Loupežník - premiéra 2. 3. 1920; R. U. R. - 21. 1. 1921; Ze života hmyzu – 8. 4. 1921; vše Národní divadlo) a tvorba už nemá charakter modernistického „hledání formy“, proto se mění postavení autorů i jejich kritické „publikum“.

3.1 Loupežník

Zdeňka Hásková v *Cestě*⁶¹ přisuzuje Loupežníkovi sílu v pojetí básnickém, ale slabiny v dramatické stavbě a ideových nepřesnostech. Míni, že původní idea hry, jejíž proměnu přiznal autor v programu, by hru udělala přesvědčivější. Takto řeší příliš vážné téma, jakým je střet generací, pomocí příliš jednoduché látky – milostné zápletky. Za nejsilnější považuje první jednání, z něhož by mohla být klidně jednoaktovka, která by stačila na splnění původního básnického záměru oslavy mládí a života. V druhém hra ztrácí na dramatičnosti a třetí dějství neposkytne načrtnutým konfliktům dostatečné rozluštění. Neopomene zmínit technické provedení a pochválit herce.

Ve *Zvonu* nepodepsaný autor⁶² oceňuje autorův bezděčný návrat k českým kořenům, a tudíž řadí K. Čapka k linii autorů čerpajících látku z české kulturní tradice. Hodnotí ji jako hru, která „způsobila radost“. Nejsilnější dojem má také z prvního dějství. Třetímu dějství ubírá na síle rozvleklost, již identifikuje s přiznanou proměnou myšlenky hry. Celkově je Loupežník svěží komedie, jejíž klady převažují nad zápory. Nevadí mu přiznaná tendenčnost na úkor původního osobního vztahu k látce, avšak vytýká – autorovi „nenáležícímu moderně“ – zbytečně vulgární repliky hlavní postavy,

61 Hásková, Zdeňka: *Divadlo*. Cesta, roč. 2, č. 39, 1920, s. 752.

62 -bez autora-: *Karel Čapek: Loupežník*. Zvon, roč. 20, č. 25, 11. 3. 1920, s. 351.

kteřé k dojmũ autentičnosti rozhodně nejsou nutné, spíš mu uškodí. Vše si vysvětluje účelně: „Snad se nám tu [mládí] líčí tak proto, aby divákũ nebylo líto, že na konec přece prohrává – a děje se tak nejenom v logice událostí, ale také, aby se auktor vyhnul banálnímũ zakončení, po případě vysvětlivkám, které by vrhly rozkladné světlo na celou hru.“⁶³ Diváctvo si ale právě v hrubostech nejvíce libovalo. Další výtku měl k nedocvičené technice výslovnosti herců.

Kritik podepsaný Jv.⁶⁴ v Naší době poukazuje na to, že obecnstvo spokojené s energií postavy nevyčítalo její skutečnou symboliku: Loupežník je obrazem anarchisty, který nebere ohled na zavedené hodnoty, ale jen na svá vnitřní aktuální hnutí. Kritik zde využívá své interpretace postavy k vyjádření svého společenského názoru: „je to ten duch dnešního mládí, jehož podstata záleží v tom, že si vymůže bez odporu vše, co si vzpomene. Starý, ubohý profesor na konec div nelituje, že nebyl také takový, málem by prosil za odpuštění, a jeho stará vetchá paní profesorová vyčítá mu, že ji ochudil a že by byl měl s ní zatočit tak divoce jako loupežník s Mimi. Teprve na sám sklonek komedie přijde jakési zmírnění nebo odvolání té loupežnické nauky.“⁶⁵

Je určité dobré zmínit, že pro onu vulgaritu, jež je zde vytýkána z více stran, bylo inscenování Loupežníka zakázáno v Bratislavě. „Ohradilo se proti němu slovenské obecnstvo (!) jako proti hře nemravné.“⁶⁶

3.2 Nejskromnější umění

V. Radovi v Cestě⁶⁷ J. Čapkova kniha Nejskromnější umění vyvolává vzpomínku na prostředí jeho dětství. Čapkovi svět prostých lidí a jejich výtvarných činností slouží k polemice s „měšťáckým zřetelem umění“ založeným na předsudcích, tím, že obrací jeho hodnoty: u umění prostých lidí vyzdvihuje upřímnost, přirozenost a tvůrčí poctivost skromných diletantů proti „technickým oplzlostem“. Rada poukazuje na to, že Čapkovi nejde ale jen o kritiku. Cítí, že k látce má osobní vztah a snaží se zapojit čtenářovu

63 Tamtéž.

64 Jv.: *Divadlo: Činohra*. Naše doba, roč. 27, č. 9, 20. 6. 1920, s. 632-633.

65 Tamtéž.

66 -btk-: *Zvon*, roč. 21, 9. 12. 1920, s. 168.

67 Rada, V.: *Ze světa Chudých lidí*. Cesta, roč. 3, č. 20, 1921, s. 297.

obraznost, aby i jemu se oživily věci, které má běžně kolem sebe ale estetické hodnoty jim nepřisuzuje. Kniha v těchto dvou ohledech spojuje osobnost kritika povrchního umění a umělce, jež se svou tvorbou věnuje právě přirozeným věcem, avšak nezaujatě, ne aby jim dodal svátečnosti, ale se zájmem o jejich skutečnou podstatu: „Čapek je zde hostem a pozorovatelem a jemu jeví se ve všem všedním a každodenním dění života“⁶⁸.

Ve Zvonu kritikovi podepsanému Aa.⁶⁹ kniha pomáhá k poznání nazírání na svět a člověka, jinak podle něj nejasného umělce. Připisuje Čapkovi básnickou schopnost svrchovaného nazírání na věci, které jindy přehlízíme nebo podceňujeme: „Čapek nás učí a nutí dívat se správně na tyto předměty, nežebrající, nelákající křiklavostí k pohledu naše oči, učí nás hledati osobitý ráz na vývěsních štítech, hliněných hrncích, vázičkách, [...] na tomto mimovolném nechtěném „umění“ řemeslných rukou.“⁷⁰ Obdivuje jeho „lásku“ k tématu a cit při jeho zpracování. Čapkova poznání jsou závažná. Kniha ukazuje propojení básnické a malířské osobnosti J. Čapka.

3.3 R. U. R.

Nepodepsaný kritik v divadelní rubrice Zvonu⁷¹ (vzhledem ke stejné značce i stylové charakteristice patrně jde toho samého, který ve Zvonu psal dříve o Loupežníkovi) neskrývá velké osobní nadšení z K. Čapkovo R. U. R.. Je to pro něj konečně hra skutečně nová, nejen tvarem, ale i svou myšlenkou, nadto prostou a jasnou. Sice jde o utopický příběh o budoucnu, kterých již byla řada, nevyužívá toho ale pro dobrodružný element. Fantastika Čapkovi poskytuje prostor k vytváření extrémů, jichž nezbytně potřebuje pro úspěšnou stavbu svého tématu. Fiktivní látkou si tak pouze neusnadňuje práci, nýbrž pouze nutně uzpůsobuje vnějšek, který však stojí na zcela pevných základech. Fantastická fabule je mu scénou pro reálné a přísně logické drama. Oním tématem je podle kritika důsledek pokroku, který směřuje k povrchním cílům blahobytu, místo snahy o zušlechtění ducha a skutečně užitečného řešení problémů (třeba „vyrovnat sociální protivy“). Takový pokrok nakonec zničí člověka a zároveň i sebe, protože bez lidského ducha, jenž potírá, nemůže sám existovat (resp.

68 Tamtéž.

69 Aa.: *Josef Čapek: Nejskromnější umění*. Zvon, roč. 21, č. 14, 16. 12. 1920, s. 194.

70 Tamtéž.

71 -nepodepsáno-: *Karel Čapek: R. U. R.*. Zvon, roč. 21, 3. 2. 1921, s. 279-280.

pokračovat). „Dochází k závěru, že život a štěstí nejsou možny bez práce, a že práce (lidé-stroje) nemůže existovati bez duše a bez lásky.“⁷² Podrobně rozebírá dramatickou stavbu, u níž mu vadí klesající dynamičnost od prvního dějství k mnohomluvnosti a zbytečnému opakování téhož v dějství třetím. I přes to hra je ale hra pro diváka přesvědčivá a nedostatky lze případně čelit provedením a úpravou. Celkově je hra významný čin nejen myšlenkou, ale přínosná je i novými nároky na herce a poskytnutím prostoru pro plné využití aktuálních technických možností divadla.

Vlastní nadšení ze hry projevuje i Zdeňka Hásková v *Cestě*⁷³. Pro ni je R. U. R. nejsilnější a radostná novinka. Čapkovi se v ní daří to, v čem jiní selhávají: „spojuje srdce lidská v jediném citu, v jediné myšlence, v jediné bolesti. Aby to bylo možno, musí autor znáti tento nejintimnější, všem společný lidský cit, musí žít tuto všem společnou bolest.“⁷⁴ Čapek básnický cítí bolest světa ze zmechanizování živelné podstaty člověka. Hásková převypráví děj jako příběh intelektuálního rozvoje kultury, kdy ale všechno spěje k záhubě: tvůrci robotů, prostý lid (jehož se to jakoby netýká) i roboti (lidský pokrok) sami. Srdce básníka to ale tak nechtělo nechat a proto podle ní Čapek přidal dějství navíc, dramaticky sice slabší, ale nesoucí kladné poselství: poslední člověk (Alquist) může mít klidné svědomí, když zjistí, že lidstvo i po svém vyhubení má naději na budoucnost, neboť nejživelnější cit, láska, přetrval i v robotech. Tvůrce s duší básníka tak chtěl vyjádřit svou naději. „Byť seslabovalo poněkud dramatické napětí hry, neseslabuje jejího účinu ethického, a to v dnešní době všeobecné skleslosti a úzkosti a pochyb jest zisk vzácný a trvalý.“⁷⁵ Na konec ještě pochválila herce a další tvůrce a zmínila se o „bouřlivém“ úspěchu hry.

Hanuš Jelínek v divadelní rubrice *Lumíru*⁷⁶ upozorňuje, že Lumír, jelikož je nově dvouměsíčník, bude referovat pouze o trvale hodnotných divadelních novinkách. Z původně českých se mu jako taková jeví pouze právě R. U. R. a o ostatních píše jako o „víceméně zdařilých pokusech“. Čapkově hře připisuje vysokou literární i filozofickou úroveň, jejímu provedení pak technickou dokonalost. Zmiňuje se i o již vznikajících překladech, jež budou jistě dělat čest českému divadlu.

72 Tamtéž, s. 279.

73 Hásková, Zdeňka: *Divadlo*. Cesta, roč. 3, č. 32, 1921, s. 452.

74 Tamtéž.

75 Tamtéž.

76 Jelínek, Hanuš: *Divadlo*. Lumír, roč. 48, r. 1921, s. 163-164.

K. Svoboda v *Naší době*⁷⁷ nemluví ve vlastním zaujetí, ale o neobyčejném úspěchu u diváctva. Za inspiraci k ústřednímu motivu považuje Goetheo Fausta, jehož motiv stvoření umělého člověka domyslel Čapek básnický i filozoficky. Myšlenku vyvraždění lidstva roboty pak Čapek líčí pod dojmem ruské revoluce. Lidstvo soudí v duchu Rousseaua a Tolstého. K tomuto nesnadnému úkolu využil prostředky dramatu individuálního místo davového. Rozebírá stavbu dramatu a hlavní motivy, přičemž zmíní například i to, že předvádění pokusů na živých robotech působilo „trapně“, či že postavy jej nedojímají, jsouce příliš neživotné. Vadí mu hojné vtipy ve vážných výjevech, přičemž to samé cítil i u Loupežníka.

3.4 Trapné povídky

Nepodepsaný autor v *Lumíru*⁷⁸ se zaměřuje na návaznosti, podobnosti či odlišnosti Trapných povídek od Božích muk. Společná jsou jim podle něho zastavení na „duševních rozcestích“, která jsou nyní ale méně spekulativní a rozumová. Příběhy Trapných povídek mají více „krve a barvy“, jsou konkrétnější. Spíše než křížovatkou jsou to nyní „prostě bludné a slepé uličky“ s opravdu trapnými vyústěními. Autor je „pozorný i k nepatrnostem, vyzvedá hloubku útrap, na pohled všedních a s tichou, malomluvnou družností a chápavou shovívavostí se sklání nad kořenem vší té trpnosti a bědy, slabostí a bezvolností člověka před osudovým předurčením.“⁷⁹ Obyčejné osudy lidí nyní líčí i obyčejným způsobem bez velkých romantických gest, tím však výstižněji. V tom kritik vidí „jisté nesporné znivelizování tragiky“, jejíž klasickou podobou zřetelně opovrhne. Trapné povídky jsou v jeho očích reakcí proti „onomu planému harašení verbální tragikou a osudovým krasořečnictvím, v jakém si oblíbili někteří spisovatelé“.⁸⁰ Proti předchozí tvorbě K. Čapka (kterou označuje jako experimentální minulost) sleduje očištění výrazu od výtvarnosti až na samou hranici poetičnosti a neosobnosti. Je si jistý, že je to ale stejně jako u předešlých prací novoklasických čistě účelové a dobrovolné a zárukou bohaté tvůrčí budoucnosti.

Kritik se značkou -btk- se ve *Zvonu* pozastavuje jen krátce nad tím, co že je to

77 Svoboda, K. *Divadlo: Činohra*. Naše doba, roč. 28, č. 6, 20. 3. 1921, s. 474-475.

78 Sezima, Karel: *Z původní tvorby novelistické*. Lumír, roč. 48, č. 9-10, s. 254-256.

79 Tamtéž, s. 255.

80 Tamtéž, s. 256.

trapného na Trapných povídkách: „snad jen slabost a ubohost lidí, o nichž s oblibou vypravuje a o nichž vždy znovu a znovu čísti není věru radostno.“⁸¹ Přínosné bere, že Čapek nefilozofuje jako dříve, ale i vypráví a zachycuje atmosféru, a zejména pak zaujme i dobrým výrazem. Zmiňuje také pěknou úpravu knihy a celkově pak dílo doporučuje.

Miloslav Novotný v *Cestě*⁸² vzpomíná na kritiku *Božích muk* v *Kmeni* (Šalda, není však jmenován), kde byla „div ne odsouzena“. Pro něj byla tehdy tajemnou novou silou mezi ostatními knihami. Jak se literatura od té doby proměnila, změnil se i K. Čapek, čehož dobrým dokumentem jsou právě *Boží muka*. Spojnice s předchozí tvorbou v tématech sice jsou, nyní se ale víc dotýkají místo světa ideí spíše skutečnosti. Proti metafyzice nastupuje determinismus: „tento determinism je jiný, než s jakým jsme se tak často setkávali u našich realistů i romantiků. Je hodně – pragmatický: Karel Čapek nezlobí se na svět, na slabost lidskou, ale – a snad to je nejvíc intelektuální rys jeho lásky [...] – miluje svět a člověka přes to a ještě víc: právě proto.“⁸³ Dovolává se též vyznání této lásky Čapkem v jeho *Kritice slov*. *Trapnost povídek* vnímá ironicky (je podle něj míněna) jako trapně všední motivy; trapně obyčejné jejich zpracování bez heroismu romantismu a s trapně obyčejným koncem; celý svět je v povídkách ukazován trapně obyčejný. Mnohé povídky „končí se s drobnou ironií, jež je útrpná, skloněná, se srdcem probodeným, protože se neposmívá ani drobným hrdinům, ani světu. Krvácí jen nad nimi.“⁸⁴ Avšak vidí i odkaz k metafyzice v poslední povídce souboru s názvem *Tribuna*, kde tajemný hlas mluví podobně pesimisticky jako v *Božích mukách*. Kniha dává darem láskou pozorované prostě podané příběhy filozofie družného člověka, míní.

3.5 Továrna na absolutno

Kritik podepsaný K. H. v *Naší době*⁸⁵ označuje K. Čapka při té příležitosti jako jednoho z nejnadanějších mladších českých spisovatelů a mluvčího smutků své generace hluboce a originálně myslícího. Důkaz tomu je i *Továrna na absolutno*, v níž pro čtenáře nejpoutavější jsou úvody spojující reálno s fikcí. Čtenáře zaujme ale i druhý,

81 -btk-: *Karel Čapek: Trapné povídky*. Zvon, roč. 21, č. 43, 16. 7. 1921, s. 603-604.

82 Novotný, Miloslav: *Povídky o hoři ze života*. Cesta, roč. 4, č. 1, 1922, s. 15-17.

83 Tamtéž, s. 16.

84 Tamtéž.

85 K. H.: *Literatura*. Naše Doba, roč. 28, č. 8, 25. 5. 1922, s. 500-501.

groteskní rozměr fantazií důsledků účinku karburátorů, kdy kniha ani chvíli nenudí ani neunaví výstřednostmi. Aktuálnost a břitká pointa je tu brána za velkou přednost Čapkovu, ilustrující otázky a rozpory poválečného lidstva tak, jak by to neumožnil běžný realistický román. Proto kritik hodnotí specifický styl románu za nutný a účelný, nikoliv touhu po populárnosti. Umělec podává cennou odpověď na rozpory, které zobrazuje: pravdu mají všichni a zároveň nikdo. Je v tom velký dojem pesimismu, který ale kritik považuje za své generaci příznačný. Je tedy s K. Čapkem za jedno.

Proti tomu Arnošt Procházka v *Moderní revue*⁸⁶ má na *Továrnu na absolutno* dost odlišný pohled. Procházkův kritický styl se výrazově velmi vymezuje všem ostatním. Působí možná až příliš aforisticky. Polemizuje s Čapkem a jeho uměleckou metodou nejenom názorově, ale i přímo formálně. Svou na obraznost bohatou kritiku začíná úvahou o věčné touze člověka předvídat budoucnost a o oprávněnosti jeho prostředků. Vždy jde podle něj o zobrazení pozměněné přítomnosti ovlivněné navíc silně vlastním zřetelem nazírání. Tomu podlehl i K. Čapek: nejprve s *R. U. R.*, kde se však omezil na ukázání jen úzkého výřezu světa, ne samotný proces jeho proměny, a to ještě v době neurčité, tedy nebyl věčně svázán; znovu se do toho pustil s *Továrnou na absolutno*. Zvolil konkrétní dobu a to mnohem bližší, aby se mu svět příliš neproměnil, a měl tedy proto dost prostoru jej změnit sám svým epochálním vynálezem a pak sledovat proměnu celého světa ve všech jeho vrstvách. Základní teze o stroji s neomezeným výkonem, který však zároveň uvolňuje z hmoty absolutno, jež se pak projeví nekontrolovaně v celé společnosti, Čapkovi Procházka chválí. Vytváří tím napětí, co všechno úžasného autor dál s tématem udělá. Ten ale ozbrojen alibistickým názvem román-fejeton jej celé travestuje: míchá vážné s nevážným, skutečně vypadají vize budoucnosti s časovými nárážkami a osobními názory, přidává velkou měrou nehoráznosti a nesmysly, které, ač se o to asi snaží, většinou nejsou vůbec humorné. Procházka v tom vidí právě snahu autora uspokojit své ego, ukázat se jako zajímavý, sobecky ingorujícího nadosobní hledisko. Jeho fabulační výlevy se ale brzy nezdají vést nikam a děj je pak „pouhou kejklířskou produkcí, okázale stavějící na odiv pružnost a kaučukovost spisovatelskou, jenom zrovna tuto parátnost a mrštnost samu.“⁸⁷ Přitom kdyby se chopil tématu vážně, měl mnoho možností ukázat pravé tvůrčí schopnosti. Tam, kde měl látku spoutat svou invencí, ale nastoupilo ono nekontrolovatelné *Absolutno* a tvořilo za Čapka, jako za lidi

86 Procházka, Arnošt: *Karel Čapek: Továrna na absolutno*. *Moderní revue*, roč. 37, 1922, s. 318-321.

87 Tamtéž, s. 320.

v jeho knize. Nepracoval s žádným svébytným ideálem, ale všechny roztočil ve víru kolotoče, postavil na hlavu a rozmetl, aby nakonec po celosvětové apokalypse zůstalo vše při starém. Opravdu těžko soudit, do jaké míry jsou další Procházkova slova míněna vážně a do jaké jde pouze o ironii, neboť se očividně nechal unést proudem absolutna, jak to soudí o K. Čapkovi. „Ale po dobrý bůh, Absolutno mě také strhlo do svých okruhů, jak připadá, a začínám prorokovati: jaká síla básnické invence, jaká úchvatná moc sdělná tvůrčího gesta!“⁸⁸ Na závěr už trochu vážněji (?) ještě pochválil kresby J. Čapka, nejsou kubisticky hranaté, nýbrž pěkné kulaté.

3.6 Ze života hmyzu

K. Svoboda v Naší době⁸⁹ přisuzuje autorům Ze života hmyzu spíše role filozofů, sociologů a lyriků než individuálních psychologů a dramatiků. Hra je pro něj neobvyklá nahrazením individualit typy a jednostranně pesimistickým odsouzením života. Lásce křivdí podobně, jako její líčení selhává v R. U. R. Epilog sice velebí věčnost života, ale nezavírá smutného dojmu z něj. Stavba hry zdá se důmyslná, pouze s občasnou rozvláčností. Vtip je ostrý a chladný, s dobře vypořádanými paralelami lidí a hmyzu. Myšlenky zajímavé a odvážné, básnicky vyjádřené. Hra stejně působivá a divácky úspěšná jako R. U. R. Celá tato kritika je velmi stručná a novinově věcná.

Méně stručný je Miloslav Novotný v Cestě⁹⁰, kde spojuje pragmatická hodnocení s osobním dojmem a snahou objasnit kontext tvorby, ovšem ne odborně literárně-historicky, ale čistě jako divadelně-literární publicista. Nesleduje vlivy, myšlenkové či umělecké směry, ale prostý tvůrčí vývoj autorské dvojice od díla k dílu, z hlediska jich samých přidává osobní hodnocení. Vypráví příběh jejich tvorby od hravého a exotického, nikoliv však povrchního „literárního dětství“, přes rozloučení a příchod metafyzického hloubání spojeného zároveň se smutkem lidského srdce. Vše, na co dosud sáhli, přineslo něco nového, ať originálním nápadem nebo nečekaným zpracováním. Připomíná jejich úspěchy, nejen vlastně tvůrčí (třeba R. U. R. a jeho četné překlady), ale i třeba jako osobitý režisér či grafik. Přálo jim velmi i štěstí a zároveň talent své zajímavé a přínosné myšlenky zpracovat také velmi poutavě pro čtenáře, třeba

88 Tamtéž, s. 321.

89 Svoboda, K. *Divadlo*: Naše Doba, roč. 29, č. 9, 22. 6. 1922, s. 572-573.

90 Novotný, Miloslav: *Divadlo*. Cesta, roč. 4, č. 45-46, 1922, s. 724-726.

i pokud jde o divadelní studie a filozofické články. Nyní se obě výrazné individuality opět spojily v dramatu *Ze života hmyzu*. Kdo se jakou měrou podílel na tvorbě, nechce Novotný luštit, protože sám má osobní zkušenost s autorskou spoluprací a ví, že to není podstatné. Hrou podle něj Čapkové stvořili „*Nový labyrint světa*“, kde opilý tulák jest poutníkem sledujícím svět, které ale prohlédá mámení. Všechny hodnoty se mu najednou jeví jako prázdný egoismus a marnost života. Z toho na diváka působí teskný nihilismus, kterému by se až chtěl bránit a protestovat. Ovšem Čapkům byl tento temný obraz jen zajímavým nápadem, který použili jako nástroj, aby nakonec mohli zobrazit vedle labyrintu světa také onen ráj srdce. Ovšem zde vidí první velkou chybu obou dosud pouze obdivuhodných autorů – jejich specifická netradiční dramatická stavba oslabuje pozitivní poselství, neboť divák jej od začátku netuší a odnese si tedy s ním i silný teskný dojem. I přes svojí tvůrčí hodnotu a intelektuální propracovanost neznamená pro Svobodu *Ze života hmyzu* takovou dramatickou hodnotu, jakou přinesl *Loupežník* či *R. U. R.* Další dřívější plus, netradiční a silné využívání technického provedení, zejména originální scény, se nyní také projevilo spíše negativně: velmi výpravná režie odvádí pozornost od samotného sdělení, místo aby posílila jeho účinnost. Velkolepé pojetí Národního divadla se projevilo také v oslabení lidského charakteru osob, tak jak jej Čapkové předpisovali v knize. Herci a dojem tak staví na sice zajímavých hmyzích aspektech, které ale měly jen obalit skutečně lidské téma. Herci Národního divadla předvedli tak sice skvělé výkony, ale ne jejich vinou míjející se žádaného efektu. V této hře Novotný pozitivně cítí kořeny jejich horského kraje i dojemnou bratrskou lásku „dvou starých hochů, kteří se prostě a bratrsky vedou za potlesku na jeviště, jako dva bratří, aby se poděkovali...“⁹¹

V zajímavé opozici stojí k Novotnému (ne přímo) názorově Arnošt Procházka v *Moderní revui*.⁹² Jde proti proudu a dramatickou tvorbu bratří hodnotí spíš jako úpadek – nejen tvůrců a divadla samotného, ale také diváctva. Využívá k sdělení osobního pohledu četné ironie až sarkasmu, která je (proti jeho kritice *Továrny na absolutno*) nyní velmi dobře rozlišena, je očividně chtěně konfliktní a polemický s tím, co jiní sledují také, ale vykládají to jako přínos. Ve svých soudech je velmi sugestivní, čemuž napomáhá i obrazné vyjádření pomocí příměrů a metafor. Podle něj se produkce v *Národním divadle* (postaveného „z národního idealismu pro umělecký ideál“) mění v

91 Novotný, Miloslav: *Divadlo*. Cesta, roč. 4, č. 45-46, 1922, s. 726.

92 Procházka, Arnošt: *Divadlo*. *Moderní revue*, roč. 37, r. 1922, s. 236-243.

pokleslou kabaretní zábavu, nejen výběrem inscenací, ale i samotným jejich zpracováním. Tak *Ze života hmyzu* není pro něj divadelní hodnotou („kde „někdo“ usiluje a bojuje, vyvíjí se charakterově, projevuje se citově, koná osudné činy a vítězí nebo padá [...] jest odhadlivým typem a symbolickým představitelem lidské bytosti, všelidské prabytosti pod klamnou pestrostí rouch a mihotnou střídou postojů“⁹³), nýbrž produktem „nečisté chtivosti“, pokleslé materialistické doby bez vyššího smyslu nadosobního. Podle něj je jednou z her, jež znamenají rozvrat dramatické formy a příklad k senzačnosti, která má za cíl pouze dosáhnout oblíbenosti u diváctva, „které nechce mysliti ani cítiti“. Hra i její zpracování se neslo v duchu atrakce, kde se všichni všech věků a pohlaví na všech místech divadla společně „*Laffen a Affen*“. Nápad s paralelou mezi životem hmyzu a lidí není nový, ohromující a dokonce ani správný, neboť opomíjí základní rozdíl mezi člověkem a ostatními tvory je, že není přírodou předurčen, jelikož má intelekt, který mu dává svobodnou vůli své pohnutky regulovat. Chybí tak zcela zřetel k ideálům, ať už pravým či falešným. Nápad ten má mnoho předobrazů a jediná novost Čapků je v odvaze to „rozmáznout“ na „celovečerní mumraj“, aniž se zmohli alespoň na nějakou centrální zápletku. Hru přirovnává k jepici: disproporce mezi deklamovanou nadějí a konečnou realizací, jež nepřináší nic, ale bude se těšit zájmu dobu „spíše dlouhou, uváží-li se mentální rozpoložení a ubohá duchová úroveň většiny dnešních lidí“⁹⁴. Nemá nic pro budoucnost, nemá-li tedy nastat definitivní pád dramatického umění, kdy herci místo interpretů lidských duší budou jen baviči. Postava opilého tuláka jako pozorovatele-filozofa je pro tento účel také výhodná. I díky němu mohli poselství v epilogu postavit na „nejlacinější a nejotřepanější antithesi, jakou si možno pomysli: mrtvolu dospělého a dítě, nesené ke křtu! Jaká mohutná básnická invence a filozofická hloubka, jaký mohutný pohled na život a smrt...“⁹⁵. K tomu veršičky a vtipy připomínající pochybné listy, hloupé fráze „omaštěné hrubým nebo sprostým slovem, jakož je nevyhnutelné podle všeho zdání v každém divadelním kuse nejnovější ráže“. Herci byli k hodní politování, když museli dělat práci komediantů místo dramatických umělců. Ve čtvrt milionu za výpravu bylo „vymrháno v pravdě mnoho dobré invence výtvarnické i scénické“. Bratři Čapkové jsou ve své tvorbě „hravé a sladké děti“, u jejichž hraček (*Loupežník*, *roboti*, *hmyzí lidé*) nesmíte jít pod

93 Tamtéž, s. 236.

94 Tamtéž s. 238.

95 Tamtéž s. 241.

povrch: „vysypali by se z nich drtiny“⁹⁶. Jsou na cestě k bezpečnému úspěchu, ne k uměleckému životu.

96 Tamtéž s. 243.

4 Závěrečná komparace

Doba kolem konce války přinesla dramatické změny ve společnosti. Rozpad monarchie, konec nejhorší války v dějinách, vznik samostatného Československého státu, navíc ve zcela nové formě, jako demokratická republika, s tím související nová politická uskupení a politicko-společenské názory. To přinášelo vážné ideologické otázky o dalším směřování: ústava, volby, zapojení do mezinárodních vztahů, rušení šlechtických titulů atp. I v umělecké oblasti se dá hovořit o jakémisi vrcholu dlouhotrvajícího procesu vytváření identity národního umění. Lze očekávat přehodnocování základních otázek: Co je umění, kdo je umělec a jaká je jejich úloha ve společnosti, co vytváří hodnoty (vztahy formy a obsahu, tendenčnosti a estétství) a v neposlední řadě úloha a postavení kritika. Od konce války ekonomické faktory, zrušení cenzury z válečných let a rostoucí poptávka umožňují zvýšení literární produkce a proto se dá očekávat i změna v kritických zvyklostech.

První oblast, která je časově spojená zejména s obdobím těsně po konci války, je typická řešením ideově-programních otázek. Kritici vystupují jako autority, které svou prací přímo manifestují vlastní metodu a program. Často je buď cítit, nebo dokonce přímo zřetelně rozeznatelné, že se proti sobě svými metodami vymezují. Kritiky jsou rozsáhlejší a zabývají se mnohem více zapojením díla do kontextů (i mimoliterárních), hledáním ideologických východisek a kladením otázek po smyslu a úloze; jsou více výkladem než jen hodnocením. Každý z přístupů si víceméně klade ambice stát se nadosobním a nadčasovým: lze jej vnímat jako pokus o tvorbu literárních dějin podle své představy. Jejich názory se většinou velmi liší, jen výjimečně panuje v hodnocení nebo přístupu alespoň částečná shoda (například Karel Sezima a Miroslav Rutte). Kritici často identifikují stejné prvky, ale přisuzují jim jiné hodnocení. Například rozdíl mezi Neumannovým a Šaldovým vnímáním lyrického aspektu Božích muk a Lelia a jak se dívají na básnickost.

Všichni většinou přisuzují dílu nutnost tvořit nějaké hodnoty (nehodnotí oddechovost, zábavnost, atp.), velmi se pak odlišuje, s čím dané hodnoty identifikují (jaká dávají kritéria a co následně hodnotí kladně nebo naopak záporně).

Jeden z aspektů, který se objevil, bylo přemýšlení o díle buď: jako o autonomní esenci (Neumann – specifičnost formy jako umělecký přínos sám o sobě), jako pragmatické

reflexi světa (Sezima, Rutte), filozoficky-antropologického výkladu (Götz), či jako prostředku sdělení, plnění nějakého vyššího úkolu (Šalda, v druhé oblasti Procházka). Tím se odlišuje i komu připisují statut umělce (resp. básníka) a v čem vidí a jak vnímají modernost.

Později se velmi proměnila tvorba, bratři Čapkové (a zřejmě i její určení – autorská motivace) měli již v literatuře silnější jméno (což se zřetelně projeví zejména po premiéře Loupežníka a R. U. R.), očekával jsem tedy i proměnu její reflexe. Rovněž doba se proměnila a předpokládal jsem jiné společenské otázky a nároky na tvorbu. Obojí se mi do značné míry potvrdilo. Proto jsem rozlišil kapitoly na Manifestaci metody a Otázky „všedního“ dne (abych to ilustroval).

I když se zmíněná manifestace metody objevuje i v druhé oblasti, jejich charakter je různý. (Šalda / Procházka). V druhé oblasti jsou kritici často více osobní, nehledají se kontextové souvislosti, ideový program – spíše hodnota aktuální, čtenářská (resp. divácká) přesvědčivost, výsledný dojem, hodnocení prostředků k dosažení cíle, zřetel je kladen na vnější vnímání (obecenstvu to nevadilo), všímají si i věci jako knižní obálka či ilustrace, odpovídají na odpověď, jestli stojí za to, si to přečíst. Zaměřují se na pragmatické složky (provedení, efekt), používají více žurnalistický než odborný přístup.

Rozvržené oblasti nejsou ale vymezeny úplně striktně. I v první se tak objevují práce příznačné charakterem pro druhou a naopak. Zároveň mají i mnoho společných prvků. Například se často kritici vmýšlí do autora a tím ho využívají ke sdělení vlastního názoru a své interpretace identifikují jako záměry tvůrce. Je to jedna ze strategií, které se s využitím různých prostředků objevují v obou oblastech a vždy je realizována specifickými prostředky. Jejich minoritní charakter mi ale potvrzuje mé rozdělení.

5 Místo kritické recepce v literární historii

Pro zkoumané období je dost symbolické, že začíná a končí roky, kdy vyšly 1. a 2. svazek Spenglerova Zániku západu. Práce se navíc zabývá tvorbou, v níž autoři hledají cestu z krize intelektualismu. Literární historie samotná je obor, který je dlouhodobě konfrontován s otázkami po svém smyslu a oprávněnosti metod. Různé teorie poukazovali na subjektivnost či ideovou zatíženost literární historie. Nabízí se tedy otázky, čím se zabývat, a proč?

Má práce sleduje dobovou kritickou řeč a ideové pozice. Sledování takových vztahů může podat cenný materiál o principech vývoje, což může být jedno z vodítek z pasti subjektivismu. Jakýkoliv „vzorek doby“ bude vždy neúplný, ale když si jej stanovíme se zřetelem k jeho výpovědní hodnotě, může nám přinést cenná fakta, která nám pomohou s utvářením celkové představy o dobovém diskursu. Dílo bratří Čapků je, myslím, dost specifické, a rozbor jeho recepce může přinést zajímavé souvislosti pro vnímání dobové řeči.

Na začátku práce s materiálem jsem se musel bránit tomu, abych neaplikoval vlastní pohled na hodnocení adekvátnost či neadekvátnost kritických soudů. Podrobnější souvislejší analýzy materiálu ovlivnili mé uvažování o reflektovaném díle natolik, že jsem o všech do značné míry odlišných přístupech začal uvažovat jako o dílcích skládky. Našel jsem paralely i k dnešním hodnocení děl. Různá hodnocení se mi nyní jeví více jako „pravdy z určitého pohledu na věc“. I z hlediska literární interpretace tedy vidím značnou přínosnost v mapování různých interpretací, jelikož z různých pozic mohou odhalit to, co je z pozice „sebeobjektivnějšího“ pozorovatele (odborníka) nevysledovatelné.

Seznam doplňkové literatury

Papoušek, Vladimír a kol.: *Dějiny nové moderny : česká literatura v letech 1905 – 1923*. Praha : Academia, 2010.

Haman, Aleš: *Úvod do studia literární vědy*. Jinočany : H & H, 1999.

Malevič, Oleg: *Bratři Čapkové*. Praha : Ivo Železný, 1999.

Mukařovský, Jan: *K metodologii literární vědy*. In *Cestami poetiky a estetiky*. Praha : Československý spisovatel 1971, s. 183-200.

Nünnig, Ansgar: *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno : Host, 2006.

Papoušek, Vladimír; Tureček, Dalibor: *Hledání literárních dějin*. Praha, Litomyšl : Paseka, 2005.

Vodička, Felix: *Literární historie, její problémy a úkoly*. In *Struktura vývoje*. Praha : Odeon, 1969, s. 13-53.