

Expresionismus a jeho projevy v české literatuře do konce první světové války

Author(s): IVANA VÍZDALOVÁ

Source: *Česká literatura*, Vol. 36, No. 4 (1988), pp. 340-350

Published by: Institute of Czech Literature, The Academy of Sciences of the Czech Republic

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/43743630>

Accessed: 14-04-2020 14:08 UTC

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

Institute of Czech Literature, The Academy of Sciences of the Czech Republic is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Česká literatura*

Expresionismus a jeho projevy v české literatuře do konce první světové války

I

Pojem expresionismus, přenesený na literaturu z výtvarného umění, byl původně chápán úzce jako opozice k impresionismu, nešlo tu však pouze o protikladnost uměleckých tendencí. Svou podstatou expresionismus už v samých počátcích usiloval o to, stát se životní koncepcí a metodou citění lidstva, proto se jeho negativní kritika nevztahovala jen na umění, ale na všechny oblasti myšlení a jednání, na všechny projevy života. Pojem expresionismus, užitý poprvé na výstavě berlínské Secese v roce 1911 a v téměř roce Kurtem Hillerem aplikovaný na literaturu, se v průběhu let vžil, i když jej doboví autoři a teoretici definovali velmi rozdílně. Nevytvořil jednotný směr, nebyl vázán kodexy závazných manifestů, ale měl řadu odstupňovaných podob, k nimž se přiznával mnohohlasý soubor jeho reprezentantů. Byl odpůrcem a zároveň následovníkem nejen impresionismu, ale i naturalismu, symbolismu a novoromantismu.

Expresionismus byl patetickým výrazem víry v novou humanitu. Tvůrčí člověk měl formovat svět: vizí, svobodnou tvorbou, odpoutaným duchem, naléhavou vírou, aktivismem slova. Jeho průkopníci trpěli pod proľhaností, nesmyslností a chaosem moderního života. Navazovali na Nietzscheovu kritiku evropské kultury, ale spolu s ní zavrhovali i vědecké a technické úspěchy 19. století. Odmítali přírodu ve smyslu naturalistů, realismus, logiku, kauzalitu i psychologii. Stát, občan, civilizace a mnohdy celá starší generace představovali v jejich očích nepřátelské síly. Expresionismus tedy v počátečních fázích svého vývoje dospěl k všeobecné negaci. Životní pocit jeho stoupenců byl určen odpoutáním individua od skutečnosti, disharmonií a anarchií ve světě i v citovém životě lidí, důvěrným vztahem k smrti. Expresionista byl básník, tvůrce svého vlastního světa, snilek, vizionář, vyhnanec času, extatik bezmezní touhy a hledač boha.

Do tohoto mladého literárního hnutí, které se vydalo cestou k abstrakci a humanitě, zasáhla válka. Expresionisté sugestivně líčí válečnou mašinérii, brutalitu a nelidskost masového vraždění, nepronikají však do společenských příčin války, nepřekročí hranice pacifistického myšlení.

Cestu od realismu k transcendentnu, od pochybování k víře, od naturalistického kopírování skutečnosti k extatickým scénám ukázal mladé literární generaci už August Strindberg, jehož dramata byla označena jako „mateřská buňka expresionismu“. Vizionářské ladění a tóny sociální obžaloby doléhaly k expresionistům z děl Dostojevského a L. N. Tolstého, víra v lidstvo zaznívala z tvorby Walta Whitmana, zatímco vliv francouzských symbolistů se projevil bolestnou hrůzou ze života.

Expresionistický umělec nedůvěřoval světu, zdánlivě bezpečnému a zaštitěnému vy-moženosti civilizace, podezíral ho z nevypočitatelnosti, potřeboval kompenzaci, hledal únikovou cestu. Umění pro něj bylo součástí jeho bytosti. Všude tam, kde je individuum nuceno podřídít se normám vládnoucího pořádku, viděl útok na osobnost a její zánik.

Světónázorovému subjektivně idealistickému postoji expresionistů vyhovovala Bergsonova filozofie života, protestující proti zpředmětnění světa intelektem a opírající se o sílu k proměně, obsaženou v iracionálním, tvůrčím životě. Její princip plynutí

a proměny jako podstaty lidského života a rozpor života a hmoty, vyjádřený v expresionistických dílech jako svár ducha a hmoty, jsou blízké směru tak vypjaté subjektivistickému, který si přesto činí nároky na objektivitu. Protiklad mezi látkou a formou u Bergsona nalézáme u expresionistů v podobě protikladu podstaty a jevu. Expresionisté chtějí vyjádřit to, co jim instinkt vypovídá o životě, a uchylují se k umění „výrazu“, tak charakteristickému pro celý směr. Rovněž v chápání pojmů čas a svoboda vycházejí z bergsonismu. V počátečních stadiích vývoje směru jsou předváděny výhradně jevy mimočasové a mimospolečenské, později, po první světové válce, se tato orientace mění. O svobodu musí bojovat duch proti pudům, proti osudové determinaci a tyranii hmoty. V expresionismu má svoboda podobu uvolnění všech společenských vazeb i ve vztahu subjekt a společnost a naopak. Noetická metoda, s níž expresionističtí umělci přistupují ke zpracování skutečnosti, chápáné jako nepostizitelný a nepoznatelný „chaos“, intuitivní pronikání k „prapodstatě“ a „prazkušností“ člověka pak vyplývá z vlivu německé idealistické filozofie Husserlový a Heideggerovy.

V pozadí kritiky současné kultury i pateticky vyjadřovaných nadějí v obrodu a nového člověka nacházíme ideje Friedricha Nietzscheho, který svými myšlenkami o oprávněnosti světa pouze jako estetického fenoménu ovlivnil artistní stránku expresionismu.

Nikde v expresionistické literatuře se nesetkáme se skutečně šťastnými lidmi, téměř vždy je zobrazována nevábná tvář života, do níž se otiskla traumata doby. A když se krása někde objeví, hrozící nebezpečí ji zastíní. Piší-li autoři o lásce, jen velmi zřídka setrvají u líčení okamžiků pohody. Jejich literární postavy prožívají lásku většinou jako sexuální opojení, avšak marně usilují o navázání hlubších osobních vztahů, neboť odcizení sobě samému je odděluje od ostatních. Šťastí je nahrazováno vytržením, společný život dvou milujících se není možný, protože mosty mezi lidmi jsou ztrhány. Postavy jsou spoutány vnitřní osamělostí.

Nenávist ke skutečnosti buržoazního světa, v němž se vládá násilí a peněz zahalovaly do závoje klamně idyly, vedla expresionisty k boji za metafyzickou svobodu člověka, k protestu proti měšťácké kultuře a morálce. Ústředním tématem jejich textů byl zánik starého světa s jeho civilizací i lidmi a zrození nové doby, které s sebou přinese také nového člověka. Toto tematické rozpětí určuje i charakteristické znaky expresionistické tvorby: apokalyptická a katastrofická vidění, strach, ale i vášnivou víru a prorocké zvěstování zrodu nové humanity, obecného lidství. Kdo se cítí ohrožen, nezpívá životu písně, ale protestuje — ať už se prude rozčiluje, zoufale rezignuje, či se hořce vysmívá. Spisovatelé vykřikují svůj strach a protest do tváře společnosti, brání se stupňovanou subjektivitou.

Expresionismus podřizoval vnější život vnitřnímu zážitku. Mladá umělecká generace se osvobozovala od dosavadních zvyklostí a od pouhé reprodukce skutečnosti v díle, umění se stalo výhradně výrazem nitra a podstaty. Tvůrčím krédem bylo zachytit v artefaktu „bytí“, „podstatu“, a nikoli skutečnost, zdání, náladu či pocit. Už termín expresionismus v sobě implikuje odklon od smyslového světa, s nímž byli impresionisté v těsném kontaktu, ve prospěch „sublimace subjektu“, tedy antimaterialistický návrat k vnitřnímu zážitku, mystickou nebo metafyzickou invokací. Pojem výrazu, exprese, jako označení vystupňované tvůrčí síly, které se podaří vyslovit něco zvláště signifikantního, se objevil už v minulých stoletích, nacházíme ho například u barokních patetiků a v oblasti výtvarné v umění primitivních národů. K nim se také expresionismus hlásí jako ke svým předchůdcům a z nich čerpá některé podněty jako dynamičnost a barevnost.

Pro expresionismus je příznačná intenzita směřování k základním hodnotám, která

opomíjí historickou a psychologickou jedinečnost, osvobozuje postavy z krunýře společenské podmíněnosti a při extatickém či cynickém způsobu zobrazování spěje k vytvoření typu, k abstrakci. Umělci se pokoušeli o překonání determinismu skutečnosti a tím se vzdalovali od zobrazování objektivní reality. Nešlo jim o ni, ale o subjektivní výraz autorových představ. Nová orientace literatury posilovala emocionalitu a vyvolávala patos, v němž byla spatřována básnická síla. Tento drásavý, většinou trpký patos se stupňoval až ke stavům krajního vypětí, ke známému expresionistickému „křiku“. Tvůrci byli přesvědčeni o tom, že pouze jím mohou upoutat pozornost lidí, že pouze jím mohou vyjádřit své utrpení a osamělost nitra.

Expresionisté, aby se distancovali od společenského okolí, kultivovali individualismus a subjektivismus. Neskrývalo se za tím elitářské myšlení, jak se jim někdy přisuzuje, neboť chtěli respektovat silnou osobnost v každém člověku. Přiklon k subjektivitě, k individualistickým a anarchistickým postojům, byl spíše výrazem zoufalého hledání než dekadentního odvratu. Protože autoři neviděli v současnosti žádnou společenskou sílu, k níž by se mohli připojit, vydaly se jejich literární postavy na pouť k absolutnu, k transcendentnu, vypravily se hledat nového boha a nového člověka.

Zvolili subjektivitu za dominantu literatury a šlo jim hlavně o její vyjádření. Oproti tomu skutečnosti využívali pouze jako podnět, stavěli se k ní z pozice lyriků. Vznikaly texty, v nichž je předvedený výsek reality degradován na kulisu a zájem se soustřeďuje na celý subjektivní vztah autora k citovaným faktům. Svět vznikál v jeho nitru. Přístup expresionistických umělců k reálnému životu výstižně charakterizoval německý prozaik a teoretik, přímý příslušník expresionistického hnutí Kasimir Edschmid ve stati *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung* (1919):

„...Přišli umělci nového hnutí. Nepřinášeli už snadné vzrušení. Nepřinášeli už holá fakta. Okamžik, vteřina impresionistického tvoření byly pro ně jen prázdným zrnkem v mlýnských kamenech času. Nepodléhali už ideám, těžkostem a osobním tragédiím buržoazního a kapitalistického myšlení.

Nezměrně se jim rozvíjel cit.

Neviděli.

Dívali se.

Nefotografovali.

Zjevovaly se jim fantomy.“

Změnil se i obraz člověka v literatuře. Už to nebylo individuum vázané povinností, morálkou, společností a rodinou. Žádné souvislosti už nezamířovaly ostré kontury člověka, který opovrhl logikou, morálkou i kauzalitou a jehož život se řídil pouze citem. Nebyl ničím více ani ničím méně než člověkem — silným i zbabělým, dobrým i zlým a při tom všem nádherným. Dal se vést svým velkým citem, kráčel přímo, neznal vykonstruované oklíky vedoucí spirálou kultury. Odpadl psychologický aparát a s ním problémy dekadence, zásadní otázky života bylo možno řešit přímočaře, s ničím neoslabenou silou k činům i k utrpení.

Expresionistický umělec se chtěl stát tvůrcem nového světa, založeného na lásce a sbratření lidí přes hranice národů. Jakožto subjektivní idealista vycházel ze světotvorné funkce subjektu a doufal, že nenáviděnou současnost změní etickým povznesením. Problémy civilizace — mír, humanismus, sociální spravedlnost — chtěl řešit obrozením člověka, společenským mesianismem. Na chaos doby reagoval směřováním k věčným, neotřesitelným hodnotám lidské společnosti, k absolutnosti, odmítal kompromisy a relativismus. Zároveň se však pokládal za zvěstovatele osvobozeného lidstva, hlasitě požadoval svobodu, rovnost a bratrství a nazýval se revolucionářem. Ne-

chyběl mu entuziasmus, ale nedostávalo se mu pochopení společenského a historického kontextu. Revoluci chápe jako duchovní revoltu, někdy dokonce jen literární rebelii. Požadavky expresionistů byly poznamenány utopismem a iracionalismem, v němž se mnohdy otiskly stopy křesťanství. Expresionistická literatura bojuje proti skutečnosti zvnějšku vnucované, za intenzivnější, lepší bytí. Je literaturou politickou ve smyslu politiky abstrahované, nesnaží se o pád a vítězství politických stran a jejich představitelů, ale o politiku lidskosti.

Expresionistická tvůrčí metoda v souladu s ideovým obsahem vyplývá z transformace skutečnosti autorským subjektem do tvaru výkřiku, exaltovaného vizionářského projevu. Spisovatelé nerealizovali své zážitky, ale metodou abstrakce hledali „podstatu“ jevů. V jejich pojetí však podstata nebyla složena z obecných, trvalých a typických rysů, nýbrž, vytržena z kontextu času, prostoru a kauzality, pouze odhalovala „dětskou pošetilost“, jak se ve své kritice expresionismu vyjádřil György Lukács. Expresionistické pojetí soudobých společenských rozporů i morálního a psychického života závisí na vnitřním přesvědčení a cítění umělcova subjektu, na jeho silné emocionální účasti na zobrazovaném jevu, je založeno na deformaci skutečnosti, jejímž formálním výrazem se stala buď groteska, nebo patetický lyrický projev. Tomu odpovídá i výběr témat a stylových a jazykových prostředků. Expresionisté preferují výjimečné děje a postavy většinou situované do velkoměst, zobrazují člověka odcizeného, obkličovaného hradbou bezcitné, lhostejné, rozpínavé civilizace, osamělého v uniformovaném davu. Provokují měšťácké konvence a všechna estetická a tematická klíše.

Charakter expresionismu se v literární praxi jeví značně rozporný. Pro jeho dvojí tvář je příznačná destrukce, pramenící z bezvýhodnosti, i nadšená víra v budoucnost, odbourávání literárních tradic až k primitivismu, i artistní přisnost, patetická nádsázka a strohost. Těžiště se přesouvá do monologů a v próze i dramatu převládá lyrická a lyrizující tendence. Jen zřídka stojí proti sobě lidé. Většinou jednotlivec vykřikuje své utrpení do pustého světa.

K základním rysům literárního směru obecně patří fakt, že směr nemá přesně historicky, politicky či geograficky vymezené hranice. Proto se v literárním vývoji u konkrétních autorů a v konkrétních dílech setkáváme se stylovými dialektickými přesahy ze směru do směru. Výjimkou není ani expresionismus, v němž nacházíme některé rysy naturalismu, jako je determinismus a analytický přístup při odhalování skrytých vrstev v člověku, i znaky literárního kubismu. Příkladem může být tvorba předválečných českých autorů.

Texty jsou zpravidla krátké; expresionističtí autoři jsou nejpřesvědčivější v lyrické poezii, v krátkých epických prozaických formách — povídky, skice, novele — a v dramatu.

V próze se předmětný svět vzdálil z okruhu spisovatelova zájmu a na jeho místo byla postavena vykonstruovaná skutečnost umělcova, vzniklá z jeho introspekce. V jazykové rovině byly vytvářeny působivé obrazy a zavrhována otřelá přirovnání, metafora se nevztahovaly k okolnímu světu, ale k autorovu já. Román jakožto velká epická forma kladl poměrně velký odpor expresionistickému lyrismu, dynamismu, abstrakci k podstatě a koncentraci obsahu. Vznikal až na konci expresionistického období, už pod počátečními vlivy tzv. nové věčnosti. Výbušná intenzita stylu se mnohem lépe uplatnila v epice menšího rozměru, jejíž struktura je dána jasnou, jednoduchou lineárností.

Silně lyrizované, často monologické expresionistické drama se ostře odlišovalo od dramatu naturalistického, hustě zaládněného, kopírujícího život, i od psychologizující-

ho dramatu impresionistického. Nezdůrazňovalo konflikty, ale vyznání. Jeho hrdina byl většinou autorovou sebereflexí. Hlavní postava, „mladý člověk“, se spíše bouřil proti jedinému protivníka, ztělesňovanému obvykle otcem, než proti nepřirozeným silám. Realistické detaily, buržoazní svět, dramatika nezajímaly, chyběla konkretizace stavovské příslušnosti, neudávalo se ani jméno. Postavy byly ve scénáři označovány jako „Muž“, „Syn“, „Žlutá postava“ a podobně. Osoby se staly nositeli idejí. Extatický ráz expresionistického dramatu, projevující se strohými obrazy, zduchovnělou řečí, nereálným symbolickým dějem a uváděním typů místo individuálních psychologicky diferencovaných charakterů, poskytl silné impulsy divadlu především v oblasti režijní a scénické. Byla odbourána hranice mezi jednotlivými druhy umění, hudba, zvuková technika a výprava se staly součástí hry, jevištní technika byla používána zcela otevřeně.

Neklid, rozpornost a eruptivnost doby se bezprostředně odrážely v lyrice. Většina básníků chápala dosavadní umění jako příliš idylické a přijala kult osklivého, proklamovaný Marinettim ve Futuristickém manifestu z roku 1912. Básníci „plivali na Oltář Umění“, v jejich poezii se zjevovали démoni, šířila se hrůza, úzkost a hnus. Náladová lyrika umlkla. Svět, dosud pojmáný jako útvar do jisté míry uspořádaný, se rozpadl v řetězce antinomických a simultánních obrazů, vytvářejících uzavřený významový okruh, který už nebyl dále vykládán. Expresionistická lyrika odhaluje velkou opuštěnost, v kráse nachází hrůznost a strhává masku okouzlenému bytí. Citová čidla básníků tuší ve světě otřásaném společenskou krizí nadcházející konflikty a náznaky budoucích dějů. Proto i expresionistická poezie, přes své halucinační prvky, obrazy horečnaté fantazie a nereálnou perspektivu, hájí nahou lidskost v soumraku blížící se katastrofy. Atmosféra měst je prosycena děsem, osamělostí a odcizením, příroda ukazuje divokou prázdnotu, láska se mění v exaltované vášně. K posílení výrazovosti poezie, dováděné opět k expresionistickému výkřiku, zdůrazňují básníci některé stylistické prvky, především hyperbolizaci významu; někteří sahají až k baroknímu jazyku a hystericky přepjatým obrazům, jiní usilují o maximální zjednodušení a koncentraci vyjádření.

Expresivní styl, směřující k co nejvyšší vypjatosti a vytržení, si neponechal nijak velký prostor pro další vývoj směru. Záhy se projevilo nebezpečí epigonství, prázdné rétoriky a jazykových klišé.

Expresionismus v literatuře podrobil kritice vedené z marxistických pozic György Lukács ve stati „Velikost a rozpad“ expresionismu z roku 1934. Svůj výklad soustředil na literaturu německou, v níž se expresionismus projevil poprvé. Považoval expresionistickou literaturu za výraz ideologie německé protiválečné buržoazní inteligence a její kořeny spatřoval v nastupujícím imperialismu. Z tohoto historického a ideového podhoubí vyrůstala abstraktní, třídního hlediska zbavená opozice proti vládnoucímu sociálnímu systému, opírající se o subjektivně idealistickou filozofii. Vnitřní rozpory expresionismu sledoval Lukács na tvůrčí metodě, kde se projevil jako antagonismus, neboť na jedné straně bylo nutné vznášet nárok na totální zpodobování, na druhé straně se tvůrčí metoda vzpírala zobrazování živé a přeskupující se celistvosti. Neřešitelný antagonismus vznikl mezi formou a obsahem, neboť nicotnost obsahu se halila do patetičnosti jazyka odtrženého od předmětnosti objektivní skutečnosti. Lukácsovy závěry si uchovaly platnost dodnes.

Nicméně z hlediska literárněhistorického je nutno expresionismu přiznat i určitý přínos ve vývoji literatury. Nehledě na fantastické, někdy příliš radikální koncepce polepšení světa, je expresionistická literatura obhajobou lidskosti. Její niternost, dynamičnost a intenzita výrazu si podržely básnickou účinnost po celá desetiletí.

II

Přestože pojem expresionismu bývá v české literatuře většinou spojován až s poválečnými autory sdruženými v brněnské Literární skupině, v jejímž čele stál vlastně jediný český teoretik expresionismu František Götze, nelze pominout skutečnost, že v některých předválečných a válečných dílech českých spisovatelů se setkáváme s rysy výrazně expresionistickými.

Už na přelomu století se u Josefa Karla Šlejhara v drobných epických útvarech s uvolněnou kompozicí i syžetem objevují obrazy opuštěnosti a bezmocnosti člověka vůči zlu vládnoucímu ve společnosti. Při líčení lidského jedince, zachyceného v meziní životní situaci, ve vypjatém okamžiku, v němž je zachvácen fyzickým či duševním utrpením, inklinuje autor k estetickému radikalismu, k deformaci skutečnosti až ke karikatuře. V povídkách shrnutých do knižních souborů *Temno* (1902), *Povídky z výčepu* (1908), *Maloměstská idyla* (1911), *Z Prahy* (1911) se často vypravuje do prostředí nejubožejších městských vrstev a naturalisticky zdůrazňuje determinovanost individua prostředím. Jeho prózy však nejsou pouhým trpným zrcadlem skutečnosti, ozývá se v nich spisovatelova silná emocionální účast a vášnivě niterné výkřiky, vyjádřené charakteristickým patetickým způsobem. V jazyce se uplatňují lexikální prostředky spisovné i slangové, dialektismy i argot, složité syntaktické konstrukce i jednoduché obraty hovorové. Na základě takto vzniklého napětí se prosazuje expresivní styl, příznačný pro expresionistický projev. Drastičnost výrazu, motivy hyperbolizace zla smyslového života, předem prohraného boje slabosti proti síle, individua proti společnosti a spiritualistické vize patří k podstatným atributům celé, tedy i románové tvorby K. J. Šlejhara. Metafyzické subjektivní pojetí světa a člověka, naturalistické, expresionistické i symbolické rysy jeho próz jsou jednou z prvních ozvěn moderních uměleckých směrů v české literatuře.

O vzájemném prolínání a příbuznosti rysů některých uměleckých směrů svědčí i literární dílo dalšího českého autora vykládaného tradičně v naturalistickém kontextu, Karla Matěje Čapka Choda. Po počátečních realistických povídkách a žánrových obrázcích, v nichž využíval materiálu a zkušeností ze své novinářské praxe a teprve hledal tvar, který by mu byl vlastní, se autor inspiroval naturalistickými romány evropskými. Jeho první velký román *Kašpar Lén mstitel* (1908) už má všechny charakteristické znaky expresionismu: postavy pocházejí z vrstev velkoměstské chudiny, jejich osudy jsou determinovány společností, v níž žijí, prostředím, které autor důkladně zná a detailně popisuje. Ale je tu ještě něco navíc. Dlouholetá žurnalistická práce přinesla Čapkovi Chodovi bohatství materiálu a znalost různých prostředí. S příznačnou pohotovostí, schopností ironizovat, vtípně kritizovat a především zaujímat jasné stanovisko k tématu využíval tuto faktografickou základnu ve své literární tvorbě. Ovšem jeho temperament mu nedovoloval zachovávat indifferenčnost téměř fotografického naturalistického popisu. V *Kašparu Lénovi* prosvítají autorovy sympatie k hrdinovi a jeho stanovisko k zobrazovaným událostem. Míra osobního zaujetí je patrná i v dalších dvou těsně po sobě následujících románech *Turbína* (1916) a *Antonín Vondřejc* (1917-18). V nich se už projevuje touha vzbouřit se, i když se nakonec ukáže, že vzpoura byla marná. Otevřeně se tu prosazuje snaha záměrně zkreslit naturalisticky přesnou kresbu v grotesku, spojovat kontrasty, karikovat postavy, přepínat a vysmívat se. A právě tyto osobité rysy, dokazující, že autor překonal nestranné protokolární skutečnosti viděné nezúčastněnými očima a niterně, srdcem, prožívá zobrazenou realitu, spojují Čapka Choda, snad i bez jeho přímého úmyslu, s expresionismem. Expresionismem poznamenanou stránku Čapkovy tvorby výstižně charakterizoval a vysoce oceňoval Miroslav Rutte v knize studií *Nový svět* z roku 1919: „Ličí své po-

stavy mnohdy s objektivní přesností naturalisty — ale současně cítíte, že se jim i vysmívá. [...] V důslednosti, s níž provedl tuto vnitřní stylizaci, toto zkřivení lidských tvůrčí ve vyduťtém zrcadle svého mravního pesimismu, je hlavní váha Čapkova uměleckého činu.¹

Vedle románů psal K. M. Čapek Chod i nadále kratší prózy, v nichž byl expresionistický duch ještě očividnější, především v perziflážích, grotesknosti, ve výběru postav bizarních, kuriózních a fyziologicky i duševně zvláštních. Jako příklad této větve Čapkovy tvorby můžeme uvést čtyři pražské novely Z města i obvodu (1913).

Část literární mládeže vstupující do kulturního života počátku století vyslovila své výhrady k uměleckým směrům devadesátých let. Filozofie vitalismu a pragmatismu, zrozená z víry v život, lásku a aktivitu člověka, je základem jejich nové koncepce světa. V civilizaci spatřovali novum, aniž by se zamýšleli nad jejími možnými negativními důsledky. U jiných příslušníků této „mezigenerace“ převládá pocit, že člověk, který s pomocí technických objevů vytváří druhou přírodu, vlastně zároveň pro sebe buduje past. Plnost života nespatořovali v tom, co je okolo člověka, ale v tom, co je v něm. Striktně odmítali civilizaci a upínali se k lidské kultuře, neboť ta je produktem ducha, a nikoli mechaniky. Kladli důraz na emocionalitu a sugestivní výraz, bouřili se proti té podobě skutečnosti, která byla obecně přijímána, ale jim se jevila jako falešná, proti strnulým a zkonstatěným kulturním hodnotám. Mezi těmito autory se už v předválečných letech, ale hlavně v době první světové války, uplatňoval vliv expresionismu jakožto jednoho ze směrů moderního umění, v němž se obrazilily příznaky dějinné krize i strach před svévolným kolosem civilizace, ochromujícím přírozené vztahy mezi lidmi.

Ještě blíže než k naturalismu má expresionismus k literárnímu kubismu. V obou se transponuje hnutí výtvarné, což je patrné i na jejich tvůrcích, v nichž se často spojuje talent malířský s nadáním spisovatelským. Oba směry jsou vázány vnitřní příbuzností, neboť vycházejí ze stejné situace a stejné doby, a oba nesou výrazná stigmata předválečné a válečné atmosféry; jen ke společným cílům destrukce dosavadní skutečnosti a obrody člověka i umění se ubírají různými cestami. V expresionismu křičí opuštěné nitro a srdce člověka v prázdném světě, který pozbyl smyslu, v kubismu se intelekt usilovně snaží dobrat se racionálním rozbořením jevu či děje k základním složkám a souvislostem mezi nimi, pochopit podstatu a v tvůrčím aktu s vyloučením logického myšlení vytvořit novou „nadskutečnost“. Kubisté i expresionisté vycházejí ze stejného filozofického základu, směřují k abstrakci, přebírají impulsy z primitivního umění, oponují akademismu a neodmyslitelnou součástí jejich tvůrčí metody je deformace. Bylo by možné uvést ještě řadu společných rysů, abychom dospěli k závěru, který František Götze v roce 1922 formuloval ve své polemice o expresionismu vedené s Karlem Teigem: „Jde o dva proudy zcela souběžné, namnoze se slévající.“² A z podobných poznání vyplývá i nejednotnost literárních kritiků a historiků při určování směrův příslušnosti některých českých prozaických děl vzniknuvších v době první světové války. Ve válečném díle Josefa Čapka a Richarda Weinerja jsou oba směry zastoupeny téměř stejnou měrou, jejich charakteristické rysy se prolinají a realizují v jednotlivých povídkách.

V díle Josefa Čapka se organicky prostupují dvě složky jeho uměleckého nadání — talent malovat a literárně tvořit. V obou těchto druzích umění řeší z různých strá-

¹ Miroslav R u t t e: *Nový svět*. Praha 1919, str. 95

² František G ö t z: *Trochu polemiky, trochu vyznání*. Cit. podle *Avantgarda známá a neznámá*, Praha 1971, str. 210.

nek základní problémy pojmání a ztvárňování života; postavení člověka ve společnosti, subjektu ve světě. Kniha básní v próze *Lelio* (1917) je výsledkem vystupňovaného citového i názorového nihilismu, pramenícího jednak z autorovy osobní krize, jednak z celkové atmosféry doby prosycené duchem války, ač některá čísla vznikala už počátkem roku 1914, a vědomím bezúčelnosti světa i marnosti života. *Bezsyžetové* prózy ve sledu obrazů, zachycujících vnější skutečnost i fantastické vize, pocity, děsíci přízraky a fantomy, zlomky představ a snů, líčí v alegorické podobě niterný život člověka. Čapek se nesnaží o výklad obrazů, z nichž lze vyčíst silnou inspiraci výtvarnými vidinami a působení konstruktivistických i figurativních malířských tendencí. V povídce *Plynoucí do Acherontu* se uplatnily výrazně kubistické tvárné prvky simultánně vyprávěných příběhů a syntetizující metody při výstavbě postavy aplikované při zpracování typicky expresionistického tématu smrti utopením. Jednoznačně expresionistický je i námět nenávisti syna vůči otci, z něhož vychází próza *Syn zla*. Groteska, v níž autor deformoval fyziognomii i duši hrdiny, v níž ošklivost a hrůzná vize provázejí celý text a princip zla je absolutizován, odhaluje vztah Josefa Čapka k bohu, jeho postoj k otázce tak aktuální a diskutované v předválečných letech. Již název povídky — *Syn zla* —, vytvořený analogicky k označování Krista jako Syna člověka, prozrazuje autorovu deziluzi a skepsi vůči náboženství. Postavy boha, andělů a jiných světlých a zářivých bytostí, objevujících se v prázách *Lelia*, patří rovněž k motivům příznačným pro expresionismus a nikdy u Josefa Čapka nepřekročí hranice umělecké sféry.

V pozadí všech povídek souboru zeje propast „lítosti a zklamání“, nesmírné úzkosti a smutku. Beznadějná touha po vykoupení a zároveň vnitřní přesvědčení o tom, že ze zla není úniku, jsou vyjádřeny v próze *Záchrana*, kde si vězeň právě osvobozený uvědomuje bázeň a úzkost, jež ho budou provázet celý život. Autorova nihilistická východiska se projevují nejen v obsahu próz, ale i v jejich formě. Básně v próze, které František Götz nazval „tvarovými torzy“, se skládají do polytematického pásma v souladu s tvůrčím záměrem, který Josef Čapek objasňoval v dopise St. K. Neumannovi v prosinci roku 1917: „...skládat literaturu asi tak jako hudbu [...] věci kladou se k sobě spíš symfonicky a klenou se jakoby kolem sebe.“

Na základě všestranného rozboru díla Josefa Čapka dospěl Jiří Opelik ve své čapkovské monografii při hledání nejvýstižnějšího označení Čapkova uměleckého typu k pojmu *kuboexpresionista*, ale ani ten není podle jeho názoru zcela vyčerpávající, neboť staví kubistickou složku Čapkovy tvorby do závislého, pouze modifikujícího postavení, ač jde o složku primární. Čeština však nedovoluje vytvořit složeninu s přehozenými členy, proto je nutno smířit se s tímto termínem: „Jestliže jej však už používáme, pak by se to mělo dít s vědomím, že termín postihuje dvoji provenienci Čapkova válečného díla, nikoli hierarchii obou směrůvých vkladů.“³

Richard Weiner je autorem, pro jehož tvůrčí prozaické počátky bylo rozhodující setkání s válkou. Člověk velmi senzitivní, který prožil první válečný rok na srbské frontě, dokonale poznal krutost a nesmyslnost „válečné lítice“. Její působení na vnitřní svět člověka zobrazil sgestlně v knize povídek nazvané *alegoricky Lítice* (1916). Na rozdíl od dříve obvyklých epických líčení válečných příběhů se soustředil na niterné drama člověka vrženého do soukolí válečné mašinérie. Přestože některé prózy připomínají úryvky z válečného deníku — jedna z nich má dokonce název *Deník* —, je konkrétní prostředí maximálně potlačeno, vnější děj omezen jen na pozadí vlastního dění vnitřního a nervózní, pudový přístup k osvojování skutečnosti tlumí inte-

³ Jiří Opelik: *Josef Čapek*. Praha 1980, str. 130–131

lektuální, rozumově analytické pojetí událostí. A právě tento téměř atavistický způsob zobrazování přibližuje Richarda Weinerja k expresionistům. Weiner se pohroužil do duše a srdce vojáka, sledoval každý jeho vnitřní záchvěv a kladl ho do kontrastu s dehumanizovaným prostředím a dobou. Autorovo hluboce prožité odsouzení války a nenávisť vůči ní jakožto osudovému nelidskému mechanismu nejsou explicitně proklamovány, ale vanou z celého jeho postoje. Člověk, který se opakovaně ocitá v mezních situacích, na prahu mezi životem a smrtí, získává jinou perspektivu pohledu, jiné měřítko hodnot, relativizuje se u něj pojem času. Ve vypjatých okamžicích se celý život postav koncentruje do jediné vteřiny, v níž se vzpomínky na minulost vracejí se znásobenou tíživostí a plány do budoucna s vystupňovanou touhou. Nervy do krajnosti vybičované vnímají se zostřenou citlivostí každý detail přítomnosti a člověk je připraven uvědomovat si pocity za normálních okolností zdaleka ne tak intenzivně prožívané, hlas podvědomí jindy zasutého všednosti. V povídce Kostajník pocituje hrdina poprvé v životě svou vnitřní sounáležitost s lidmi. Za nočního pochodu v nepříznivých podmínkách cítí, že celá setnina je jeden jediný živý organismus napojený na společné srdce. A po několikahodinovém duševním vypětí, v němž mu vyvstávají téměř mystické souvislosti jeho života, symbolickým výstřelem uzavírá jeden svůj tíživý zahanbující zážitek.

Pod naléhavým vnějším tlakem si jedinec buduje svůj vlastní vnitřní svět, do něhož hřmění války doléhá jen vzdáleně. Do tohoto světa se uchyluje těsně před svou, do poslední chvíle netušenou smrtí také „lajtnant“ z povídky Ztřeštěné ticho. Poslední okamžiky života strávené v zákopu a při útoku věnuje vzpomínce, která svou sugestivností přehluší válečný ryk.

Weinerovy válečné povídky vycházejí ze skutečnosti a jejich fabulačním jádrem bývá konkrétní zážitek. Svou syžetovou výstavbou však modifikují tradiční tvar povídky, neboť svět v nich není nazírán a líčen přímo, nýbrž prostřednictvím citových výpovědí. Jsou tedy — stejně jako lyrika — charakterizovány dominantností subjektivity.

Ve Weinerových prózách zaznívá nedůvěra k lidem a světu. Pod vlivem Bergsonovy teze o nepoznatelnosti člověka, pod jehož vnějším civilizovaným já se skrývá já temné, pudové a iracionální, objevuje se v povídkách velmi často motiv podvojnosti duševních stavů, záhady dvojitěho vědomí a jeho variace v podobě existence dvojníků. V povídce Dvojník je v postavě hrdinova dvojníka, nadporučíka Sankoryho, zobrazen jako negativ hrdinovy osobnosti. Jeho prohry, charakterové vady, chyby, kterých se dopustil v životě, všechno to, co člověk sám se sebou spokojený a poměrně šťastný i oblíbený v životě dovedně skrývá, sám před sebou omlouvá a raději rychle zapomíná. Uvědomění si vzájemné souvislosti a propojenosti lidských osudů, představa, že každé štěstí individua musí být vykoupeno strádáním někoho jiného, obavy před negativní součástí osobnosti, která může v nestřeženém okamžiku vyplout na povrch, navozuje u Weinerja pocit permanentní viny. Ten je patrný už v povídce Ztřeštěné ticho ze sbírky Litice a stupňuje se až k mysticismu viny v povídce Prázdňá židle z povídky Škleb (1919): „Můj úděs, nezhojitelný, doživotní můj úděs, hle, toť hrůza z viny mého života. A neznám její proč a neznám její velikosti. Vím pouze, že je a že se jí nelze zbýti.“

Ve sbírce filozofických próz Netečný divák a jiné prózy (1917) se Weiner nezabývá už přímo válkou, ale i tak pokračuje v dosavadní literární linii, v níž se mísí rysy expresionistické a kubistické. Vyhledává témata spojená s pomezími stavy psychickými, hraničícími až s patologií, líčí člověka vykonstruovaného, určitým způsobem deformovaného; své postavy tvoří skládáním, neuznává kauzalitu života, ale zdůraz-

ňuje osud a jeho význam v lidském životě. V titulní povídce se opět vrací k problému podvojnosti člověka, který zobrazuje na postavě zdánlivě inteligentního a solidního muže, jehož bytost je však tragicky rozštěpena. Motiv dvou zcela protikladných složek tvořících osobnost člověka se opakuje i v povídce *Smrt Jakuba Ondřicha*, kde vzdělaný a na první pohled kultivovaný příslušník zámožných vrstev si dokáže až sadisticky zahrávat se životem a duševním zdravím svého chudého spolužáka.

K jinému tematickému okruhu patří baladické podobenství *Let vrány*, které je metaforou nekonečné pouti za nemožným, zoufalé touhy po nedosažitelném, nutkání překonat sám sebe, tedy základních předpokladů umělecké tvorby.

V povídce *Můj přítel* vyvolavač se pak nejdůrazněji projevuje autorův subjekt. V knize *Netečný divák a jiné prózy* se Weiner už vyvaroval nedostatků, které mu v úrovni uměleckého zpracování *Litic* vytýkala dobová kritika, a usiluje zde o tvar adekvátní obsahu. První *Weinerovo* prozaické období se uzavírá sbírkou *Škleb* z roku 1919, v níž jsou motivy a myšlenky prvních dvou knih dovedeny mnohdy až k absurditě.

Poněkud stranou zájmu literárních historiků zůstává dramatik a spisovatel Jaroslav Maria, autor řady divadelních her a románů se sestupnou uměleckou kvalitou. V třicátých letech se ocitl až na periferii literatury. V období, jímž se zde zabýváme, však ještě nebyla jeho literární práce tak pokleslá. V pořadí druhý Mariův román *Spravedlnost* z roku 1917 tematicky čerpal ze zkušeností, které autor získal ve své advokátské praxi. Přestože příběh křivopřísežného kněze je podložen a doplňován odbornými úsudky, nosný konflikt práva občanského, světského, s vnitřní spravedlností svědomí je podán dynamicky a pateticky. Světská spravedlnost, pojatá jako krutá osudová síla, determinuje další život člověka, který se jednou dostal do okruhu její působnosti. Exaltovanosti projevu, řečnické patetičnosti i lyrismu, tedy vlastností expresionistického výrazu, užíval autor vždy tam, kde se pokoušel nahlížet do hlubin lidských vztahů předurčených osudem, kde chtěl přiblížit zákony božské spravedlnosti. Na základě těchto rysů označuje Arne Novák některé aspekty próz Jaroslava Marii za expresionistické. Z odstupu doby, kdy máme možnost ohlédnout se za celým dílem Jaroslava Marii a posoudit jeho literární vývoj, se však právem můžeme ptát, zda právě v pozadí přepjatých projevů nebyla místo expresionistického niterného „křiku“ jen vnější teatrálnost.

V desátých letech vznikaly první krajně subjektivistické prózy básníka-filozofa Ladislava Klímy. Přestože byly většinou vydány až po jeho smrti, v třicátých letech, jejich tematika i forma zpracování jsou jednoznačně expresionistické a vypovídají o člověku doby, kdy vznikly. Patetičnost a zároveň schopnost groteskního pohledu, kterými Klíma v beletrii líčí své filozofické krize a hledá z nich východiska, iracionální představy a halucinace protagonisty, s nímž se autor v próze *Slavná Nemesis* ztotožňuje, narážejí na všední skutečnost při putování za poznáním tajemství života a smrti. Ostré kontrasty mezi filozofickými úvahami o metafyzických pojmech a skutečností nezkrutných pudů v člověku vystupují v prózách ve formě odpovídající obsahu a patří k charakteristickým znakům řadícím Klímovo literární dílo do oblasti uměleckého experimentu.

Důležitou oblast, v níž se v české kultuře už před první světovou válkou a ve válečných letech prosazoval expresionismus, představuje divadelnictví. V uvedeném období sice ještě nevznikala původní česká expresionistická dramata — i když F. X. Šalda spatřuje náznaky expresionismu už ve hře Františka Zavřela *Samson a Dalila* (1915) a ještě dříve v dramatu Jaroslava Hilberta *Psanci* (1900, uvedeno 1906) —, ale prvotní teoretické úvahy o novém směru moderního divadla se objevovaly v časopise *Scéna* již kolem roku 1913. Se svými názory a podněty zde vystupovali například

František Zavřel, Jaroslav Hilbert, Otokar Fischer a Karel Hugo Hilar. Krystalizovala tu řešení nového, expresionistického pojetí režie, scénické výpravy i hereckých výkonů, zdůrazňovaly se klady tohoto směru, pro něž bylo žádoucí uvést ho na naše jeviště. K nim patřila především dynamičnost, smysl pro zkratku a sociálně kritická průbojnost německé expresionistické dramatiky, zobrazující revoltu utlačených. Na druhé straně byla kriticky přijata záliba ve vypjatém emocionalismu, hraničícím s hysterií, a omezování obrazu člověka jen na rysy exaltovaných citů a exhibičnosti.

V praxi se skutečný expresionismus dostal poprvé na českou scénu 4. června 1914, kdy bylo v Městském divadle na Královských Vinohradech uvedeno Zavřelovo nastudování hry Viktora Dyka Zmoudření dona Quijota. František Zavřel, nadšený zastánce expresionismu, který se poučil o realizování směru na jevišti přímo v kolébce expresionismu, v Německu, kde pracoval v mnichovském divadle, nastudoval představení pohostinsky. Jeho standartu pak v českém divadle převzal Karel Hugo Hilar, od roku 1914 šéf činohry vinohradského divadla. Základem Hilarovy divadelní estetiky byla dynamičnost, dramatický vznět, důraz na expresionisticky pojatý vztah mezi postavami a prostředím. Své názory uplatňoval v režijní metodě, při práci s herci i v požadavcích kladených na výpravu. Expresionistického stylu se Hilar nevzdal ani po přechodu do Národního divadla v roce 1921.

Pohledem na situaci v českém divadle uzavíráme stať, v níž jsme se pokoušeli zkoumat vlivy jednoho z moderních evropských předválečných a válečných směrů v umění a myšlení — expresionismu na soudobou českou literaturu. Je nutno znovu zdůraznit, že až po první světové válce k nám expresionismus pronikl v takovém rozsahu, aby mohl vytvořit svou vlastní českou modifikaci a teoretickou základnu. Expresionistické hnutí organizované v naší literatuře ve dvacátých letech v Literární skupině, jejímž mluvčím byl František Götze, se vyvíjelo svým vlastním specifickým způsobem, poněkud se odlišujícím od fundamentálního expresionismu německého. Nicméně předválečné náznaky směru v dílech českých spisovatelů by nebylo správně opomíjet, neboť představovaly určitý vývojový posun a byly projevem snahy přiblížit naši literaturu modernímu evropskému uměleckému proudu.