

POKUS O ZMAPOVÁNÍ POČÁTKŮ MODERNY

Eva Štědroňová: Hledání nové modernosti. Studie o české literatuře na počátku dvacátého století
Host, Brno 2016, 392 s.

Docentka Eva Štědroňová se ujala úkolu prozkoumat a historicky zpřehlednit jedno z neuralgických míst české kultury 20. století, tj. období vzniku a působení takzvané „první avantgardy“. Kolem roku 1907 totiž došlo v české kultuře k významným pohybům, které ovlivnily její povahu. Na scénu tehdy vstupovala generace zhruba dvaceti-letých mladíků, kteří pretendovali na místa, jež dosud zaujímal literáti již známí a zavedení, a jako všichni mladí umělci usilovali o změnu dosavadních praktik. Musíme si uvědomit situaci, jaká tehdy v českém umění panovala, abychom s mohli ozřejmit podmínky a možnosti, které se jim nabízely.

V literatuře vládlo „bezčasí“ vyvolané pozvolným ústupem realistických a naturalistických kánonů. Hledala se náhrada za dosavadní stylové postupy, nacházející oporu v obnoveném zájmu o spiritualitu a v symbolismu, jenž otevíral netušené možnosti imaginace, dosud zakonzervované v principu prosté nápodoby smyslových podob světa. Nastalá de facto krize vyžadovala změnu tvůrčího paradigmatu.

„Modernost“ u Šaldy a u Langer

Do této situace vstoupili příslušníci nejmladší generace v závěru prvního desetiletí nového století. Autorka recenzované knihy hned zkraje obrací pozornost k samotnému pojmu „modernost“; upozorňuje při tom na rozdíl mezi tím, jaký význam mu přikládá F. X. Šalda a příslušník nastupující generace František Langer: „Zatímco Šalda usiluje o axiologické vymezení výrazu (*moderní by mělo být těžkým slovem rozlišení a charakteristiky*), Langer, v souladu s generičním směřováním, orientuje pojmenování k novým tvárným principům, tj. především k vědomí nového, svébytného uměleckého tvaru.“

Bohužel autorka zůstává u obecného pojmu „forma“, který jako protějšek navozuje pojem „obsah“, a vytváří tak představu modernizačního procesu jako formalistické záležitosti. Patrně by bylo vhodnější místo „formy“ volit pojem „výraz“, v němž splývá tvárné hledisko s uměleckou manifestací, aniž by vznikala opozice „forma“ – „obsah“. Ostatně Štědroňová si tento fakt uvědomuje, když zdůrazňuje „komplexní interpretaci fenoménu moderního umění“...

Pokud v souvislosti s výrazy „moderní“, „modernost“, „modernismus“ zdůrazňujeme povědomí o tvaru jakožto nositeli estetické kvality, činíme tak pro zvýraznění nového momentu v českém estetickém myšlení, „kde se vždy více hledělo na látku než na podání“ (srov. Miloš Jiránek: *O českém malířství moderním*, SNKLU 1959, s. 17)

Mladí kontra staří

Další výklad je zaměřen na dobové polemiky („Mladí kontra staří“), přičemž se autorka správně soustřeďuje především na spor obou dominantních skupin (byť jejich věkové rozlišení zcela neseďí). Na základě korespondence bratří Čapků se Stanislavem Kostkou Neumannem člení literární pole na skupinu bratří Čapků („mladí“) a na tábor kolem F. X. Šaldy a *Moderní revue*. Je zajímavé, že v dopise S. K. Neumannovi o sobě píše coby o „autorech určitého směru“, k němuž počítali „snahy o volný verš a moderní koncepci poezie, volnou a neklasickou krásu“.

Situace ovšem byla složitější, neboť dělitelkem byly především umělecké názory. Jestliže ze skupiny kolem Almanachu na rok 1914 se postupně oddělili někteří literárně významní, ale názorově konzervativní autoři, jako byl Arne Novák, jiní mladí – například Rudolf Medek – zastávali názory zjevně konzervativní, aniž by byli řazeni k „starým“.

Autorka se soustředila zejména na názorové střety Karla Čapka s vůdčí osobností literární kritiky F. X. Šaldou. Výklad posléze odbočuje k Šaldově účasti na dalších polemikách (aféra dvořákovská) a letmo nastiňuje jeho polemický styl. Výklad se tím poněkud tříští, z dohledu se ztrácí ústřední téma, a sice modernost. To je jeden z hlavních problémů podnětné a zajímavé knihy: autorka často nedokáže udržet nit výkladu a přeskakuje z jednoho tématu na druhé. Snad nejnápadnější je to v pasáži věnované výročí úmrtí Karla Hanka Máchy. Podobně by bylo možné zmínit se o dalších přechodech, jež mění návaznost výkladu a odvádějí pozornost od sledované problematiky. Například od časopisu *Umělecký měsíčník* se náhle přechází k další významné otázce v podkapitole „Trojí přístup ke klasické tradici“, v němž autorka rozebírá přístup *Moderní revue*, F. X. Šaldy a modernistů; je tam navíc vložena pasáž o francouzském malíři Emilu Bernardovi. Vzniká tak výkladová mozaika, která sice je bohatá na poznatky, ale znejasňuje se postup a linie výkladu.

Podobnými nedostatky trpí i některé další kapitoly. Vyvolává to dojem, že autorka chtěla veškeré získané poznatky vyčerpat naráz, aniž by brala v úvahu kapacitu čtenářské pozornosti. Přicházejí tak navíc mnohé cenné momenty, například postřehy o kuboexpresionismu, otázky poetologické, problém tradice....

Podnětné dílčí postřehy

Přínosné jsou i kapitoly věnované divadlu („Drama – Divadlo – Scéna“), přinášející zajímavé postřehy o nástupu moderny: zcivilnění divadla, pokusy o překonání divadelního koturnu, zápas s tradicí novoklasicismu, proměny tragédie (Mahenův *Jánošík*, Langerův *Kníže Václav*, Dvořákův *Matěj Poctivý*), dramatického hrdiny ad. Za zmínku stojí i postřehy o čapkovských juveniliích (zde by se měl doplnit výklad povídek z uvedeného souboru, v nichž je ironicky parodován secesní styl – dokladem parodičnosti je souběžná Karlova recenze knihy Růženy Svobodové – ostatně Štědroňová se sama poukazuje na přežilou ornamentálnost její prózy). Zjevná ironičnost Čapkovy prózy jako by vykladačům unikala – stále ji považují za spisovatelův stylový útok do secese.

Neméně zajímavé jsou pasáže věnované časopisu *Scéna*, kde působil jeden za sympatizantů čapkovské generace Josef Kodíček. Pozoruhodné jsou i teoretické příspěvky Otokara Fischera, jenž se zajímal též o tvorbu německého modernisty Wedekinda, analyzoval styl Dykova *Zmoudření dona Quijota* a upozornil na režijní metodu Františka Zavřela přinášející ozvuky divadelního expresionismu. Autorka se neopomněla zmínit ani o doznívání ibsenovského kultu v člancích Hilbertových, Dvořákových a také v hodnotícím stanovisku Karla Čapka, který odmítal ibsenovský „symbolický realismus“ (další doklad změny literárního paradigmatu). Štědroňová posléze poukazuje na sílící expresionismus, jenž se prosazoval v režijní praxi i v divadelním stylu výpravním i hereckém. Autorka v těchto souvislostech hovoří též o vlivu nového média – filmu.



Kuboexpresionismus jako sporný pojem

Závěrečná kapitola se týká variability tvaru v modernistické próze desátých let. Připomeňme, že témuž období byl věnován i sborník studií postupimských bohemistů *Kapitel zur Poetik: Die zehner Jahre in der tschechischen Literatur* (Mnichov 2008), v němž najdeme několik článků s podobnou tematikou.

Štědroňová uvádí kapitolu titulkem „Mezi secesí a novoklasicismem“ a předmětem jejího zájmu se stávají zejména juvenilie bratří Čapků a mladistvé práce Františka Langer *Zlatá Venuše* (1910) a *Noc* (1914), jakož i soubor *Snílci a vrahové* (1921, obsahující též práce z let 1907–1914). Výklad se pak vrací k secesní poetice, jejíž rysy autorka demonstruje na dílech Růženy Svobodové, především na próze „Město růží“ z cyklu *Marné lásky*. V návaznosti na Exnerovy analýzy próz Svobodové dovozuje jejich dekorativní popisnost (která se stala, jak bylo poukázáno výše, předmětem parodie v Čapkově *Krakonošově zahradě*).

Poté se Štědroňová navrácí k Langerovým a Čapkovým juvenilním prózám, konstatuje, že „v *prózách Krakonošovy zahrady* vybočení do ‚ironického stylu‘ [...] znamená implicitní kritiku secesní epochy a přechod ke kvalitativně novému vyjadřovacímu způsobu“. Souvislost s dobovým kontextem však spatřuje opět ve stylizaci, která však je ve funkčním protikladu k té secesní. Čapek v *Krakonošově zahradě* definitivně zúčtoval s přežilou secesní stylizací a jejími novoromantickými kořeny, jejichž návrat do literatury nemohl již být brán vážně. Autorka však chápe Čapkovu kritiku též jako implicitní kritiku realistické a naturalistické mitemičnosti (setrvávání na vnější předloze), která uvolňuje nástup moderních směrů a otvírá jí možnost podrobit analýze postupy moderních próz, spočívající ve hře s vyprávěním.

Závěr kapitoly Štědroňová zasvětila kuboexpresionismu; je vykládán jako reakce na výtvarný impresionismus, který ještě na počátku prvního desetiletí považoval například Karel Čapek za poslední slovo mo-

derny a také k expresionismu se stavěl velmi kriticky. Ke kubismu ho naopak přitahoval intelektualismus otevřený světu, jenž ho odlišoval od vyhraněné výrazovosti expresionismu, působícího spíše iracionálně a plného úzkosti z rozumově nepochopitelného světa. Tím by se dala snáze pochopit nechuť jihočeského literárního historika Vladimíra Papouška k výrazu kuboexpresionismus, v němž – navzdory názorům některých teoretiků umění (Lamač, Lahoda ad.) a ve stopách myšlenek Emila Filly – dochází ke spojení protichůdných myšlenkových proudů, které jako by se navzájem vylučovaly.

A přece i u Karla Čapka se setkáme se situacemi, kdy, jak se říká, „zůstává rozum stát“. (Dokladem může být povídka „*Šlépěj*“ psaná za první světové války; objev osamělé stopy ve sněhu, která nevede odnikud nikam, považoval autor za zvláště nihilistický.) Na rozdíl od expresionistů nebo i surrealistů je však tento úkaz pro Čapka projevem existence věcí vzdorujících našemu chápání, projevem relativity všeho lidského, něčeho, co člověka přesahuje, kam rozum nedosáhne. Podobný náraz nalézáme i v „První partě“; důlní katastrofa je způsobena přírodními silami, které překračují fyzické možnosti člověka. Ale vždy je to lidský tvor obdařený myšlením, kdo se pouští se do zápasu se světem, jenž ho přesahuje. Tím se Čapkův svět liší od světů jeho předchůdců, vrstevníků a vlastně i následovníků.

Štědroňová však tyto pasáže nevyužívá k charakteristice syžetové kompozice, nýbrž k výkladu o ztvárnění fikčního prostoru próz a s tím spojených emocionálních účinků. Uvádí tyto postupy do souvislosti v výstavbou fikčního časoprostoru, jeho otevřenosti a uzavřenosti atd., a s výtvarným pojetím. Dochází tak k vědomí konstruovanosti (umělosti) fikčního prostoru, z něhož vyvozuje kuboexpresionistickou povahu těchto próz. Vývojový význam této fáze spatřuje především v tom, že „narušila tradiční lineární schematičnost vyprávění [...] a iniciovala vytváření nového modelu epiky“. Obhájuje tím oprávněnost pojmu „kuboexpresionismus“ a uzavírá svůj výklad tezí o moderním umění a jeho orientaci na vytváření autonomní skutečnosti, na potřebu tvůrčím aktem proměňovat svět v umělecký tvar.

Zapomenutý autor

Zbývají dvě závěrečné kapitoly: první je věnována tvorbě Františka Khola, zapomínaného novoklasicisty s experimentálními ambicemi, jehož význam pro předválečnou modernu autorka usiluje oživit, a druhá analyzuje pozdní práce naturalisty Josefa Karla Šlejehara. Snaží se při tom doložit expresionistické směřování tohoto opožděného naturalisty, ovšem s menší přesvědčivostí, neboť přeceňuje některé nápadné rysy, vyplývající spíše z autorova založení než z uměleckého záměru.

I přes zmíněné výhrady představuje kniha poctivý příspěvek k novodobým dějinám české literatury, mapujícím zrod předavantgardní moderny.

Aleš Haman

tvar

Tvar můžete objednat e-mailem, telefonicky nebo poštou

redakce@itvar.cz

Tvar, Na Florenci 3, 110 00 Praha 1, tel.: 234 612 407

Cena pro předplatitele 25 Kč