Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Katedra bohemistiky

Podoby recepce světového modernismu v českém meziválečném prostředí

The Forms of Reception of the World Modernism in the Czech Interwar Culture

Bakalářská diplomová práce

Autor: Dominik Bálan

Obor: Česká filologie – Filozofie

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Tomáš Kubíček, Ph.D.

Olomouc 2016

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a uvedl v ní všechny použité zdroje a literaturu.

V Olomouci dne 18.4.2016

Děkuji Prof. PhDr. Tomáši Kubíčkovi, Ph.D. za odborné vedení, cenné rady, komentáře a připomínky při psaní této bakalářské práce.

Obsah

Úvod ... 5
1. K povaze recepce modernistických děl ... 7
2. Pluralita jako základní obecný znak modernistické prózy ... 14
3. Hodnocení proměny pojetí osobnosti v modernistické próze ... 23
3.1 Šaldova „úsoba“ ... 24
3.2 Václav Černý ... 27
3.3 Avantgarda a depersonalizace ... 30
4. Vztah ke skutečnosti jako základní kritérium pro hodnocení modernistické literatury ... 32
4.1 F. X. Šalda a požadavek syntézy ... 32
4.2 František Götz a kosmotvorný akt ... 34
4.3 Avantgarda a rozvrat tradice ... 37
4.4 Richard Weiner ... 43
4.5 Antonín Matěj Píša ... 44
4.6 Křesťanští autoři a duchovní jednota ... 47
4.7 Bedřich Václavek ... 50
4.8 Závěrečné poznámky ... 54
5. Hodnocení etické stránky modernistické prózy ... 56
5.1 Láska v modernistickém románu ... 56
5.2 Důraz na etiku u křesťanských tradicionalistických kritiků ... 58
6. Hodnocení formální stránky modernistické prózy ... 65
6.1 Hodnocení konkrétní formy modernistické prózy ... 65
6.2 K dominanci formy či obsahu ... 70
6.2.1 Vladislav Vančura a autonomie formy ... 70
6.2.2 K autonomii obsahu ... 74
6.3 Závěrečná poznámka ... 75
Závěr ... 77
Anotace ... 80
Literatura ... 81

Úvod

Tato práce se zabývá podobami recepce světového modernismu v české meziválečné literární kritice.

Nechce přitom být příspěvkem k diskusi o pojmu modernita, o podobách a proměnách modernity ve dvacátém století, ani teoretickým rozborem fenoménu označovaným za modernismus, byť se nemůže vyhnout ani těmto otázkám.

Nemá v úmyslu se stát ani dějinami recepce světového modernismu. Nezaměří se proto na postupné pronikání modernistických textů do českého prostředí, nebude hledat první zmínky o modernistických dílech, ani analyzovat vývoj literárněkritického myšlení ve dvacátém století na pozadí recepce několika modernistických děl. Nemá v úmyslu ani sledovat vliv modernistických románů na českou meziválečnou literaturu vůbec: to by byl úkol zcela jiného druhu, postavený na zcela jiné metodě.

Přesto se právě na pozadí těchto skutečností objevuje jedno podstatné, scelující téma. Práce se proto zamýšlí stát literárněhistorickou sondou zachycující stav české meziválečné kritiky na přelomu dvacátých a třicátých let (s přesahy do celého meziválečného období), kdy se odehrávaly diskuse o podobě nové literatury, o nových avantgardních směrech. Do tohoto období spadá hlavní zájem o jednu z podob moderní literatury: o světový modernistický román, reprezentovaný v případě této práce dvěma autory: Jamesem Joycem a Marcelem Proustem. Nelze říci, že by příchod jejich děl do českého prostředí vyvolal takovou vlnu zájmu, která by českou literaturu výrazně ovlivnila (pokud by tomu tak bylo, jistě by toto téma bylo již mnohokrát zpracováno). To však neznamená, že by reakce na ně byly jen z řádu poznámek na okraji dobových periodik. Právě naopak: Nová podoba literatury založená především na důkladné analýze vnímání subjektu a na jeho novém vztahu ke světu vyvolala řadu reakcí, které neobsahovaly pouze tradiční kritiku toho kterého románu, ale také a především hlubší úvahy o podobě literatury vůbec.

Je pochopitelné, že u různě orientovaných kritiků byly reakce na modernismus odlišné. Poukazování na tyto odlišnosti je právě jedním z cílů této práce. Z tohoto cíle vyplývá též její metoda, totiž v první fázi analýza myšlenek daného kritika či myšlenkově příbuzných kritiků, především ale v druhé fázi jejich vzájemná komparace. Právě z této komparace vyplývá i druhý, zastřešující cíl této práce: totiž nalezení styčných bodů v jednotlivých kritikách. Bude snad přesvědčivě ukázáno, že

ač se podoby recepce světového modernismu od sebe lišily, a to výrazně, lze v jejich základu nalézt několik klíčových shodných prvků.

Je-li tedy cílem této práce hledání sjednocujících rámců prostřednictvím analýzy dobových kritik, musí z toho vycházet též její struktura. Nejde proto o izolované medailonky jednotlivých literárních kritiků. Takový přístup by neposkytoval příliš prostoru pro vzájemnou komparaci, především by však nedovoloval odhalování vnitřních souvislostí. Práce je proto strukturována dle klíčových témat, která s sebou modernistická literatura přinesla, a to témat takových, která rezonovala v dobové literární kritice, nikoli témat čerpaných ze současných popisů světového modernismu. Kolem těchto témat je poté z(re)konstruována diskuse o nich – a na tuto konstrukci je třeba zvláště upozornit: Protože s tématem modernismu nejsou spjaty dlouhé literární polemiky, jednotlivé názory proti sobě musí být stavěny jaksi uměle, aby z nich bylo možné vyzískat právě jejich obecné rysy. Jinými slovy, tyto názory se setkávají v poli (jak by řekl Bourdieu), nikoliv v místě.

Samotná práce má tedy tuto strukturu: První kapitola naznačuje nejasnosti kolem pojmu moderna a modernismus, ukazuje však také, že k výzkumu recepce modernismu není jeho přesná definice zapotřebí. Dokazuje výsadní postavení Joyce a Prousta jako reprezentantů modernismu, načrtává pozadí recepce jejich děl a vyjadřuje se k obecnějším problémům s touto recepcí spjatých. Druhá kapitola poté na základě dobových příspěvků označuje za zastřešující rys modernismu pluralitu a analyzuje ji z obecného hlediska v jejích různých podobách. Slouží tak jako teoretický základ následujících čtyř kapitol. Ty již shromažďují myšlenky konkrétních kritiků týkajících se daného aspektu modernistické plurality: kapitola třetí pojednává o rozpadu osobnosti v modernistickém románu a o reakcích na něj, kapitola čtvrtá rozebírá problematiku vztahu modernistického románu ke skutečnému světu, která se ukazuje být klíčovou pro celou diskusi, kapitola pátá se zabývá reakcemi na pluralitní etickou stránku sledovaných románů a konečně tématem kapitoly šesté jsou kritiky týkající se formy modernistických děl. Již v těchto čtyřech posledních kapitolách budou soustředěny syntetizující závěry obecného rázu, přestože jejich primárním cílem je analýza rozdílných konceptů jednotlivých reprezentantů meziválečné literární kritiky. Závěr práce se pak pokusí zodpovědět otázku, jaká základní idea stojí za všemi různými podobami recepce světového modernismu v českém meziválečném prostředí.

1. K povaze recepce modernistických děl

Termíny „moderna“ a s ním spjaté adjektivum „moderní“ jsou z hlediska literární historie víceznačné, a to alespoň ve dvojím smyslu. Jednak se mohou vztahovat k literatuře různých období, jelikož počátek či vymezení různých „moderen“ je pohyblivé. Tradičně se za počátek moderny v českém prostředí chápe rok 1895, kde byl vydán *Manifest české moderny*, avšak již rokem 1905 počíná podle autorů publikace *Dějiny nové moderny* vznikat jakási moderna nová: a je-li nová, je tedy jiná než moderna předcházející, přestože je stále modernou[1]. Pojem moderna však lze vztáhnout též na českou literaturu před rokem 1895. Aleš Haman ve stati *Kdy začíná moderna v naší novodobé literatuře?* nalézá již u Jana Nerudy znaky moderního myšlení, mezi nimiž jmenuje např. příklon k přítomnosti či „[v]ědomí neustálé proměnlivosti, vzniku a zániku.“[2] O nejednoznačnosti termínu „moderna“ svědčí též sborník *Moderna/Moderny*. Již jeho název implikuje dojem, že moderna není pouze jedna, nýbrž že toto označení lze vztáhnout na vícero podob literatury. Pohled na témata statí ve sborníku tento pocit potvrzuje: mělo-li by být rekonstruováno časové pole, které je těmito statěmi pokryto, pak by se jednalo o období od 80. let 19. století do zhruba 40. let 20. století.[3] Tato práce nemůže a ani nechce sledovat jednotlivé názory na pojetí moderny, které se různí (slovy Martina Hilského: „[…] termín „modernismus“ přímo praská a hroutí se pod tlakem disparátních významů, které musí obsáhnout“[4]), stejně tak nemůže hledat jednotící linku všech těchto moderen (je-li stejné označení určeno pro více literárních směrů, pak tyto všechny jistě musí mít v základě jakési *basso continuo*, které je v jejich rozdílnosti spojuje[5]), je však nutné

[1] „Nová moderna je typem paradigmatu, který se ustavuje ve sledované periodě, aby podstoupil střet s tradičními koncepcemi domácí kultury, s první vlnou moderny 90. let stejně jako nakonec s novou vlnou nastupující avantgardy poetistického okruhu.“ PAPOUŠEK, V. a kol.: *Dějiny nové moderny*. Praha: Academia, 2010, s. 8.

[2] HAMAN, A.: Kdy začíná moderna v naší novodobé literatuře? In: Týž: *Literatura v průsečíku pohledů.* Praha: ARSCI, 2003, s. 101.

[3] Srov. KUBÍČEK, T., ed. a WIENDL, J., ed.: *Moderna/Moderny*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013.

[4] HILSKÝ, M.: *Modernisté.* Praha: TORST, 1995, s. 10.

[5] Jak ve své studii věnované právě diskusi o povaze moderny v období od 90.l. 19.st. do 1918 podotýká Christina Balabanovová: „Jako zobecňující termín není pojem moderna, stejně jako pojem modernismus, schopen vyjádřit konkrétní vývojové tendence […].“ BALABANOVOVÁ, CH.: Česká moderna na pomezí literárních dějin a srovnávací typologie. In: *Světová literárněvědná bohemistika. Materiály z 1. kongresu světové literární bohemistiky. Sv. 2*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1996, s. 593.

mít tento poznatek o existenci různých moderen na paměti, studují-li se články pojednávající o moderním umění.

Druhý význam, ve kterém se ukazuje víceznačnost pojmu „moderna“, je již spjat se sledovaným obdobím, tedy s 20. a 30. léty 20. století.: slovo „moderní“, ač (a právě proto, že) je v dobových studiích a recenzích používáno velmi často, také nemá v tomto kontextu svůj pevný význam. A o co jde především: je připisováno různým autorům, nikoli jen oné trojici „Joyce, Proust, Woolfová“, která se pod pojmem „modernismus“ (a to modernismus prozaický, o kterém jediném je v celé této práci řeč) většinou skrývá dnes a o které tato práce pojednává především. Nazývala-li dobová kritika vedle zmíněných autorů jako literáty moderní též např. Hemingwaye nebo dos Passose[6], Shawa či Mauroise[7], France či Celina[8], je třeba položit si otázku: Je možná redukce zkoumání obrazu světového modernismu v meziválečné literární kritice na studium recepce díla Joyce, Prousta (a Woolfové), nebo jde o anachronismus a pro mapování podob reakcí na modernismus je třeba brát v potaz všechny studie zahrnující slovo „moderní“?

Odpověď může znít takto: Ač byly prvky modernosti napříč literárněkritickým spektrem shledávány u různých romanopisců, vždy byly na prvních místech jmenování James Joyce s Marcelem Proustem, ba co více: hovořilo-li se o moderním románu obecně, Joyce či Proust byli chápáni jako přední a hlavní reprezentanti tohoto typu románu. Podle Franka Tetauera je Joyce „průkopník moderní nadrealistické prózy“[9], Götz o Joycovi hovoří jako o Janu Křtiteli nové prózy[10], Teige označuje Prousta za vrchol psychologické linie moderního románu[11], Proustovi a Joycovi je podle Čepa „poplatna největší část moderní prózy“[12] – to jsou jen jedny z mnoha formulací vyjadřujících ono výsadní postavení těchto dvou literátů. Navíc onen výše naznačený dlouhý výčet autorů moderního románu byl uměle vybudován z vícera zdrojů: takovýto seznam byl u každého kritika naplněn jinými jmény, byť některá se

[6] Srov. GÖTZ, F.: Dnešní román je v přerodu. *Čin* 6, 1934, č. 32, s. 748.
[7] Srov. RÁDL, E.: Budoucnost krásné literatury. *Naše doba* 40, 1932, č. 1, s. 28.
[8] Srov. STRAKOŠ, J.: Oheň a Index. *Akord* II, 1935, sešit Poesie a literární glosy, s. 77.
[9] TETAUER, F.: Dubliňané Jamesa Joyce. *Lidové noviny* 42, 1934, č. 134, s. 9.
[10] Srov. GÖTZ, F.: Jan Křtitel nové prosy. *Národní osvobození* 9, 1932, č. 45, s. 5.
[11] Srov. TEIGE, K.: Poezie románu. In: Týž: *Výbor z díla I. Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let*. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 164.
[12] ČEP, J.: Empirická zkušenost a umělecký tvar. In: Týž: *Rozptýlené paprsky*. Praha: Vyšehrad, 1993, s. 50.

pochopitelně opakovala a některá byla přítomna vždy: takovými jmény jsou právě jen James Joyce a Marcel Proust[13]. Může však být přidán ještě silnější argument: Diskuse o moderním románu neprobíhala přímo v recenzích na *Odyssea* či *Hledání ztraceného času*, nýbrž ve studiích o obecné povaze dobového románu[14]. V takovémto případě byly hledány stěžejní znaky soudobého stavu moderní prózy, a to na teoretické rovině: hovoří-li se o konkrétních autorech, tak nikoliv jako o východisku ke zkoumání, avšak jako o konkretizaci obecných tezí. A nejenže Joyce s Proustem jsou autory, kteří jsou v těchto teoretických statích přítomni vždy, jsou navíc autory, kteří naplňují všechny teoretické teze o moderním románu; nejsou tedy postavami sloužícími jako reprezentanti jednoho z rysů moderního románu, jako ilustrace některého moderního výdobytku; tito jsou ztělesněním znaků všech. Ač tedy význam „modernosti" není přesně definován, to, co je dnes nazýváno „modernismem", bylo i ve sledovaném období vnímáno jako určitá linie literatury vymezená určitými znaky, které nikdy nebyly dogmatickým programem, ale právě jen volným seskupením standardních atributů (o těchto bude detailně pojednáno ve druhé kapitole), přičemž dílo Joyce a Prousta všechny tyto atributy naplňovalo, což bylo jistě způsobeno skutečností, že právě jejich tvorba byla základem k formulování tezí o povaze moderního románu vůbec.

Jinými slovy: byla-li tato práce psána se záměrem sledovat skrze recepci Joyce a Prousta recepci světového modernismu, za jehož hlavní a zásadní představitele jsou dnes považováni, bylo zjištěno, že takto byli, i přes nejednoznačnost termínů „moderní", „moderna", „modernismus", chápáni i v meziválečném období: původní záměr tedy mohl být uskutečněn. Stejně jako dnes byli i ve 20. a především 30. letech minulého století Joyce s Proustem v podstatě synonymní s moderním románem. Má-li proto být sledována recepce světového modernismu, je nutné sledovat především recepci těchto autorů.

[13] Lépe řečeno: James Joyce *nebo* (ve smyslu disjunktivním, nikoli vylučovacím) Marcel Proust, a to v závislosti na odborné specializaci daného kritika. Je pochopitelné a očekávatelné, že Otokar Šimek bude spojovat moderní prózu s Proustem, Adolf Hoffmeister s Joycem, a Šalda s Götzem, kteří byli proslulí svým širokým kulturním rozhledem, budou silně reflektovat jak prozaika francouzského, tak irského.

[14] Řeč je především o Šaldově *O dnešním položení tvorby básnické*, Götzově *Dnešní román je v přerodu* a *Zápas o novou formu románovou*, Černého *Šeřící se horizont*, Rádlově *Poznámky o čtení básnických spisů*, a o mnoha dalších statích probíraných v této práci.

Podoba této recepce, jak již bylo naznačeno výše, byla dvojí: jednak v konkrétních recenzích, jednak v obecnějších studiích, v jejichž povaze často bylo postižení stavu soudobé evropské prózy bez konkretizace (tedy bez uvádění příkladů konkrétních autorů). Tato situace proto otevírá prostor pro zohlednění i statí těch kritiků, kteří se sice Joycem ani Proustem nezabývali přímo, kteří však uvažovali o znacích modernismu jako takových. Proto je možno do této rekonstrukce dobové diskuse o modernismu přizvat též kupříkladu Bedřicha Václavka či Vladimíra Vančuru. Zároveň je však nutné vyřadit Stanislava Neumanna, který otázku modernosti ve své knize *Ať žije život!* sice reflektuje, časově však nespadá do sledovaného období, a jeho zahrnutí by tedy bylo nekoncepční. Ze stejného důvodu nemohou být zahrnuty všechny stati Václava Černého na dané téma, ale jen ty napsané přibližně do roku 1938.[15]

Znovu řečeno: Je-li řeč o moderním románu, je řeč o díle Jamese Joyce a Marcela Prousta. Do souvislosti s těmito autory bývá dávána též Virginia Woolfová, jí se však tato práce bude týkat minimálně, neboť její stěžejní romány *Paní Dallowayová* či *K majáku* vstoupily do českého prostředí až v 60. a 70. letech, experimentální próza *Vlny* až roku 1997. Roku 1929 vyšel překlad jejího románu *Orlando,* roku 1938 byl přeložen román *Flush*: ač byly oba v nemnoha dobových recenzích vlídně přijaty, ani jeden z nich do souvislosti s modernismem dáván nebyl; recenze nerozebíraly autorčina jiná díla, maximálně se zmínily o jejich experimentálním základu[16]. Jen Adolf Hoffmeister ji řadí vedle Joyce a Prousta a doporučuje k překladu její Paní Dallowayovou[17]; recenzi ji věnoval též František Götz, jediný kritik, jenž dílo Woolfové okomentoval obšírněji a slovy „Joyce a Proust… to jsou její přímí předkové“[18] ji zařadil do modernistické tradice. Jedině Götzova stať tak obsahuje též autorský názor na spisovatelčino dílo, nikoli jen popis obsahu jedné knihy. Virginia Woolfová tak v českém meziválečném prostředí existovala pouze jako

[15] Tento rok je pochopitelně jen orientační. V práci se kupříkladu pracuje s Čepovým textem *Empirická skutečnost a umělecký tvar* z roku 1945, a to kvůli kontinuitě tématu modernosti v jeho statích z konce 30. a počátku 40. let (nejde tedy o studii izolovanou, která by přinášela zcela nové zásadní informace, avšak jen o rozvinutí myšlenek z let 30.).

[16] Srov. VANČURA, Z.: Viktoriánská minulost. *Lidové noviny* 46, 1938, č. 233, s. 6.

[17] Srov. HOFFMEISTER, A.: Virginia Woolf. In: týž: *Podoby*. Praha: Československý spisovatel, 1961, s. 107

[18] GÖTZ, F.: Kniha o psu Alžběty Browingové. *Národní osvobození* 15, 1938, č. 97, s. 6.

autorka románu psaného očima psa (*Flush*), nikoli jako vrcholná představitelka světového modernismu.

Jedním z vrcholů modernismu je Joycův *Odysseus*, který byl do češtiny spolu s *Portrétem mladého umělce* (od nového vydání roku 1983 překládáno jako *Portrét umělce v jinošských letech*) přeložen roku 1930. Vstup *Odyssea* do českého prostředí však probíhal již od počátku 20. let, kdy se v periodikách počaly vyskytovat články o nové knize Jamese Joyce *Ulysses* (někdy též *Ulyxes*). Podle jednoho z nich Joyce „patří k nejlepším autorům mladé anglické školy.“[19] Více než samotný rozbor díla však českým prostředím rezonovaly informace o pornografičnosti díla, o závěrečném dlouhém monologu bez interpunkce[20], o cenzuře *Odyssea* v jiných zemích a o jeho spalování[21]. Obecně vzato *Odysseus* byl spíše „literární sensace“, jak napovídá též název Klokočova článku, jehož úvodní slova nejlépe vystihují postavení *Odyssea* v českém prostředí dvacátých let: „Šeptá se o něm, luští se, všude převládá rys kuriosity. Dojem je zmatení, pohoršení, chaotická monstruosita. O porozumění, nebo dokonce interpretaci nemůže prozatím býti řeči.“[22] Od třicátých let se Joycovo dílo dočkalo větší pozornosti ze strany literárních kritiků, bylo hlouběji interpretováno, sám Joyce však i nadále zůstal jakousi kuriózní postavou, o kterou média projevovala zvýšený zájem, o čemž svědčí například série zpráv o Joyceově oční chorobě a následném uzdravení z roku 1930.[23]

Zajímavým se toto postavení Joyce stává především ve srovnání se situací okolo Marcela Prousta. Článků o něm, ať už literárních či biografických, vyšlo podstatně méně. Jako srovnání mohou posloužit výsledky při zadání jmen Proust a Joyce do rejstříku *Retrospektivní bibliografie české literatury*: počet výsledků pro Prousta je 45, pro Joyce 73. Reálný počet textů týkajících se jednotlivých autorů je zcela jiný (u Prousta nižší, u Joyce vyšší), tento přibližný poměr 1:2 je však zachován. Důležitý je ale jiný aspekt: ač si Joyce zasloužil více pozornosti v dobových periodikách, v analýzách literárních kritiků výrazně dominovalo dílo Proustovo. Při

[19] BRTNÍKOVÁ-PETŘÍKOVÁ, A.: Anglické vydavatelstvo 'Shakespeare et Co'. *Zvon* 22, 1921/1922, č. 25, s. 352.
[20] Srov. např. ČERNOVSKÝ, F.: Večer o zakázané knize. *Venkov* 24, 1929, č. 295, s. 7.
[21] Srov. např. NOVÁK, A.: O Jamesu Joyceovi. *Lidové noviny* 37, 1929, č. 563, s. 9.
[22] KLOKOČ, J.: James Joyce, literární sensace. *Lidové noviny* 35, 1927, č. 9, s. 7.
[23] Srov. např. James Joyce po deváté operován. *České slovo* 22, 1930, č. 156, s. 10. nebo Šťastné uzdravení Jamese Joyce. *Národní osvobození* 7, 1930, č. 185, s. 3.

sledování obecných tendencí moderního románu byly peripetie kolem vydávání *Odyssea* zcela ponechány stranou a převážil zájem o Proustovo *Hledání ztraceného času*. Výsledná situace, dána též obecným příklonem české kultury ke kultuře francouzské, nikoli anglické[24], vypadla takto: Mluvilo-li se o moderním románu, vždy byl zmíněn Proust, velmi často též Joyce. Ve článcích o Proustovi Joyce příliš zmiňován nebyl. Ve článcích o Joycovi byl Proust zmíněn téměř vždy. Může se zdát, že jde o zjednodušené závěry, odpovídají však dobové situaci. Nijak přitom neodporují výše vysvětlenému stěžejním postavení Prousta a Joyce v problematice moderní prózy, jen přinášejí drobné upřesnění: Proust byl v literárněkritických kruzích vnímán jako stěžejní reprezentant moderního způsobu psaní, Joyce, v kulturních periodikách mnohem populárnější, protože zajímavější (*Hledání ztraceného času* nebylo páleno a jeho autor zemřel již roku 1922), přestože byl *de iure* znám, nejspíše nebyl tolik čten, ač byl vždy chápán jako vrcholný reprezentant modernismu. *Hledání ztraceného času* bylo více zakořeněno v české kultuře, pojednávalo o něm více analytických statí; tato skutečnost ale nijak nesnižuje význam Joycův, který někdy byl jen jménem v seznamu modernistických autorů, přesto jménem významným a často vedle Prousta jménem jediným.

Co se Prousta týče, jeho *Hledání ztraceného času* vycházelo v českém překladu v letech 1927 až 1930, reflektováno v literární kritice bylo opět již dříve (stěžejní roli zde hrál Richard Weiner, o čemž bude pojednáno na příslušných místech). Roku 1927 vyšla též raná Proustova kniha *Radosti a dny*, která se dočkala několika recenzí, jež jsou významné i pro sledování recepce modernismu, jelikož často poukazovaly na spjatost tohoto díla s *Hledáním ztraceného času*. Odlišná situace byla u Joycových *Dubliňanů*, kteří česky vyšli roku 1933. Též byli často recenzováni, vždy však šlo pouze o kratší články založené na popisu povídek a na zmínce o skutečnosti, že jejich autor je proslaven „literárním dílem zcela jiného druhu.“[25] Pro úplnost je třeba ještě doplnit, že *Portrét mladého umělce*, který svou metodou *Odysseovi* předchází, byl *Odysseem* zcela zastíněn (budiž připomenuto, že obě díla vyšla v jednom roce, a to v rámci jednoho čtyřsvazkového vydání), pojednává o něm jediný text, a to velmi

[24] Obecně známý fakt o změně kulturní orientace po druhé světové válce potvrzuje i osobnost Václava Černého, který se k Joycově díle ve 30. letech nijak nevyjadřoval, zato v pozdních poválečných studiích ano.

[25] MAJEROVÁ, M.: James Joyce: Dubliňané. *Čin* 6, 1934, č. 14, s. 331.

stručně.[26] Oproti tomu jistou pozornost vzbudilo vydání překladu Crémieuxovy studie o Proustovi pod jménem *Marcel Proust. Studie o jeho díle* roku 1928, proto i reakce na ni budou součástí jádra této práce.

Jak tedy z uvedených letopočtů vyplývá, samotným jádrem recepce světového modernismu byl přelom dvacátých a třicátých let, kdy oba stěžejní romány vyšly v českém překladu. Právě v těchto letech je spektrum literární kritiky, která této problematice věnovala svou pozornost, nejširší. Co tomuto období předcházelo, byly jen drobné zmínky kulturně-společenské, případně ojedinělé studie autorů reflektujících soudobou zahraniční tvorbu (řeč je především o Weinerovi žijícím ve Francii). Ve zbylých dvou třetinách let třicátých, kdy bezprostřední zájem o Prousta a Joyce odezněl, byl naopak čas na větší a obecnější reflexe stavu moderní prózy: takovéto činnosti se však opět věnovali jen nemnozí.

[26] Srov. MAREŠ, M.: Joyce v češtině. *Středisko* 1, 1930-31, č. 5-6, s. 15.

2. Pluralita jako základní obecný znak modernistické prózy

Hovoří-li se o pluralitě jakožto o kategorii dávané do souvislosti s modernismem, je nutné nahlížet ji dvojím způsobem: jako *stav* týkající se celého světa a až sekundárně jako *odraz* této světové plurality v modernistickém románu samotném. Je taktéž nutné brát v potaz premisu, která byla sdílena napříč celým literárněkritickým spektrem, tedy že modernistický román se snaží o popis skutečného stavu světa – nehledě již na to, zda tento stav světa je hodnocen pozitivně či negativně, jelikož v tomto bodě se jednotlivé názory pochopitelně budou rozcházet, stejně tak jako v pohledu na správnost či nesprávnost zachycení tohoto stavu v modernistickém románu. Právě hodnocení správného zachycení světa v románu se může jevit jako téma klíčové, protože přímo literární, avšak pro hodnocení modernistické prózy se ukáže ještě důležitějším být hodnocení první, tedy hodnocení samotného stavu světa, tedy otázka světonázoru a vztahu kritiků k uspořádání moderního světa. Tento okruh sice není okruhem přímo souvisejícím s literaturou, ale spíše s filosofií, přesto se natolik promítal do stanovisek jednotlivých kritiků, že při posuzování jejich názoru na modernistický román musí být brán ohled i na tuto sféru jejich myšlení.

Se znalostí těchto základních výchozích tezí je poté možné lépe pochopit debatu týkající se tématu plurality. Pluralismus, jenž předběžně může být chápán jako nejednotné a nesjednocující vidění mnohého, potřeba zachytit vše, nehledě na důležitost viděného či prožívaného v rámci děje (v moderní próze se vše stává důležitým) ani na jeho morální hodnotu (která přestala fungovat jako třídící, tudíž omezující kritérium), se totiž pro literární kritiky stal základním a stěžejním invariantem moderní prózy (a moderního světa). Pluralismus lze chápat jako zastřešující kategorii pro celý modernistický román; všechny další aspekty modernistického románu, které byly v dobových statích analyzovány, se nějakým způsobem pluralismu dotýkaly, byť na to ne vždy bylo explicitně poukazováno – při zpětné rekonstrukci však lze vše pod pluralismus zařadit. Nejdůsledněji analyticky, bez výrazných hodnotících kritérií, se tomuto fenoménu věnoval F. X. Šalda, který též pojem pluralita užíval nejčastěji, proto jeho názory mohou sloužit jako východisko, na jehož základě budou rozpracovány další úvahy.

„Obyčejně se vám odpoví, že, co karakterisuje dnešek, je nepokoj, „inquiétude“, čímž se rozumí cosi velmi mnohotvarého a proměnlivého,“[27] píše Šalda

[27] ŠALDA, F. X.: O dnešním položení tvorby básnické. *Šaldův zápisník* V, 1932-33, s. 317.

roku 1932 ve své studii *O dnešním položení tvorby básnické*, ve které se snaží existenci a podobu moderního umění vysvětlit stavem poválečné společnosti, ve které vzniká. Modernita umění vychází podle Šaldova pohledu z modernity člověka, tedy z jeho stavu, ve kterém se ocitl, a to především díky filosofii a vědě. Největší filosofický význam pro utváření nového člověka mělo dílo Bergsonovo, jehož *vitalismus* chápe život jako nestálou, proměnlivou sílu, čímž narušuje starý, statický pohled na lidskou podstatu. Vlivem vědeckým není jen Einstein a celá nová fyzika vůbec, v níž se relativizuje dosavadní způsob myšlení a díky níž se podstatně rozšiřují lidské obzory (což tedy ničí jakousi kompaktnost dosavadního lidského univerza, která byla zaručená jeho omezeným prostorem, a je nahrazena nekonečnem, v lidských očích jevícím se jako chaos, čili nejednota), ale především Sigmund Freud a jeho psychoanalýza objevující iracionálno v lidské duši, které se tak stává novou sférou, s níž je nutno při pohledu na člověka počítat. [28] Změnilo se tak nutně samotné chápání skutečnosti. Šalda proto tvrdí, že již není možné chápat skutečnost tak lineárně jako dříve, v době předválečné[29], její vrstvy se začaly násobit a člověk je nucen tuto *mnohovrstevnatost* vnímat. V moderní době nastává odklon od racionalismu a logičnosti, protože ničemu již nelze dát tak harmonický tvar, jako v době předchozí: zmizela jasná struktura světa, kterou by bylo možno pozitivisticky uspořádat. Šaldova mnohovrstevnatost, čili pluralita, není již ze své podstaty utříditelná: jednotlivé vrstvy reality jsou autonomní.

Pluralita má zákonitě projev nejen ve světě vnějším, ale i v lidském světě vnitřním, tvrdí Šalda. Člověk je její integrální součástí, je rozčleněn na příliš mnoho složek: nestačí mu zabývat se jen svým vědomím, jako doposud[30], s Freudovým objevem podvědomí objevil i „nejpodstatnější část lidského já“[31], kterou však není schopen ovládat a plně postihnout. Jádrem člověka se stalo něco iracionálního (přesněji řečeno: něco vymykající se dosavadnímu chápání racionality), už jen proto

[28] Jak podotýká rumunský religionista Eliade: „Odhalení nevědomí lze přirovnat k zámořským objevům renesance a astronomickým poznatkům po vynálezu hvězdářského dalekohledu.“ (ELIADE, M.: *Mefisto a androgyn*. Praha: OIKOYMENH, 1997, s. 9.)

[29] Přesněji řečeno tyto tendence Šalda shledává již v době předválečné, tehdy však byly utajené a až díky válce se plně projevily a ovládly společnost. Srov. ŠALDA, F. X.: O smysl kultury. *Šaldův zápisník* 3, 1930-1931, s. 111.

[30] Takovéto poukazování na rozdíly mezi „starým“ a „novým“ bylo pro Šaldu velmi důležité – nejspíše tím vyjadřoval reálnou propastnost, kterou všechny změny, shrnovány pod pojem „modernita“, způsobily.

[31] ŠALDA, F. X.: O dnešním položení tvorby básnické. *Šaldův zápisník* 5, 1932-33, s. 327.

nelze na člověka nahlížet racionálně. Nezvětšil se ale, podle Šaldy, jen člověk jako jedinec, nýbrž i člověk jako součást světa: lidské individuum již ve světě není ničím výjimečným a nemůže se tak ani cítit. Nejsou už proto možné monografické romány intimní a psychologické, které se právě na jednotlivce zaměřovaly (a tímto zaměřením jej výjimečným činily), „mládež nepotlouká se dnes po hájích osamělá a vzdychající, toužící rozbolněná se sebevražednými myšlenkami, nemeditуje s lyrickou nebo filosofickou knihou v ruce v starém zámeckém parku, […] nýbrž trampuje a skautuje v přírodě, táboří obojí pohlaví společně, jí a spí společně, koupe se společně.“[32] Soudobý člověk je člověkem společenským, je součástí davu, a jako součást davu musí být i vnímán. Je součástí celého světa. Spolu s opuštěním vlastní integrity se ale vytratila také životní jistota, kterou kdysi člověku bylo kupříkladu náboženství, a místo něj nová jistota či nová hodnota, která by poskytovala lepší orientaci v tomto rozlehlém moderním světě, nenastoupila.[33] Odtud pramení onen úvodní nepokoj, vnímaný též jako anarchie ve společnosti. Moderní člověk je ve stavu blízkém až středověkému „horror vacui“[34], ve stavu, „kde staré je mrtvé a nové se posud nenarodilo,“ kde se pociťuje „hrůza, že došel smysl a rozum života.“[35]

Z těchto východisek poté vyplývá i podoba moderní literatury. Podle Šaldy moderní literatura již nemůže být realistickou ve starém slova smyslu, a to právě proto, že neexistuje pevné hodnotové epicentrum, okolo kterého by se rozprostírala; nová doba si žádá i nový román, jehož základním principem je pluralismus: rozšířilo se vnímání lidské a celé nové zorné pole člověkovo musí zachytit i próza. Vytratilo se hluboké prožívání individuality, „chceme jedince jako ukazatele ne k sobě, nýbrž k něčemu jinému a vyššímu, co jej přesáhá, k těm mocnostem, které jej ustavují a podmiňují.“[36] Skončila doba jednoduchých příběhů sledujících jedinou linii. Pro postihnutí současného světa moderní román mísí mnohé osudy, mnohá fakta, která se ani nesnaží logicky spojovat v jednotu, neboť stejně jako moderní člověk vnímá chaos, musí být chaos obsažen i v umění. Chaos dokonce způsobuje „závrať, po níž dychtí

[32] ŠALDA, F. X.: Průřez částí dnešního románu českého. *Šaldův zápisník* 5, 1932–33, s. 38–39.
[33] Srov. ŠALDA, F. X.: Dnešní stav krásné prózy české. In: Týž: *Z období zápisníku I*. Praha: Odeon, 1987, s. 392.
[34] Ten však ve středověku nebyl strachem etickým či axiologickým, nýbrž ontologickým.
[35] ŠALDA, F. X.: O dnešním položení tvorby básnické. *Šaldův zápisník* 5, 1932–33, s. 319.
[36] ŠALDA, F. X.: Průřez částí dnešního románu českého. *Šaldův zápisník* 5, 1932–33, s. 39.

dnešní člověk.“[37] Přesně tento chaos a tato pluralita je podle Šaldy typická jak pro Prousta, tak pro Joyce.

O popis moderní literatury na pozadí společenských procesů se pokusil též literární analytik a systematik Václav Černý. Ten se již ve své disertaci soustředil na vztah Bergsonovy filosofie k moderním tendencím v literatuře, obecné prvky moderní literatury však především odhaluje ve studii *Šeřící se horizont* z roku 1929, při rekonstrukci Černého názoru je však nutno začít od pozdější stati *O románovém prostoru* z roku 1935. Obecně vzato Šalda chápal vznik nového románu jako důsledek nového vnímání světa, založeného na pluralitě, přičemž nový román měl snahu tento nový stav vnímání zachytit. Černý tento názor dále prohlubuje a polemizuje se stanoviskem, že by se nějak změnil samotný svět: „Uvědomme si, že opravdová novost a obroda žánru románového záleží nutně v něčem jiném: v proměně oka, které svět vnímá, a ne ve změnách světa. V subjektu tvůrčím, a ne v objektivní realitě.“[38] Změna světa tedy není primárním bodem a východiskem: až vnímající subjekt, který chce zachytit svět novým pohledem, může stvořit nový román, ve kterém ale nebude reflektován tento nový svět, ale jen tento nový pohled na svět. Černý tímto připomíná jinde opomíjený (či neuvědomovaný) fakt, že svět zůstal stále stejný, jediné, co prošlo proměnou, je člověk, jelikož ten objevil nové skutečnosti týkající se světa – tyto skutečnosti však ve světě vždy byly, jen nebyly viděny. Člověk je nyní postřehl, čímž nutně muselo dojít k přehodnocení dosavadního pohledu na svět, jenž již nemohl být vnímán jako jednotný, avšak jen jako pluralitní (právě Černý je tím kritikem, který o pluralitě nemluví).

Za základní princip, který vedl k rozrušení jednoty světa (a tedy též jednoty vnímání světa a jednoty vnímajícího subjektu), považuje Černý krizi racionality, nevíru v lidský rozum, jejímž stěžejním důsledkem je hledání krajin mimo lidskou rozumnost, tedy krajin člověku bytostně náležejících. Člověk v této *i-racionalitě* nachází podstatnou část svého „já“, jeho pravou část: „já“ racionální se jeví jako „povrchní, slabá slupka lidské duše, člověka zdaleka nevyjadřující.“[39] Odklon od racionality má své dvě pro umění podstatné formy. Jednou je Bergsonův důraz na intuici jako na lidskou mohutnost uchopující pravou podstatu života v jeho trvání,

[37] Tamtéž, s. 40.
[38] ČERNÝ, V.: O románovém prostoru. *Literární noviny* 8, 1935–1936, č. 6, s. 5,
[39] ČERNÝ, V.: Šeřící se horizont. K psychologii „světobolu“ generace. *Host* 8, 1928–1929, č. 6, s. 125.

přičemž nutno dodat, že Bergson intuici staví do protikladu k tradičně (osvícensky) chápané racionalitě, čímž však neklade intuici do sféry iracionálna, jen ji činí jinou formou racionality.[40] Projevem Bergsona v literatuře je uznání fantazie, snu a citu jako sfér rovných tradičnímu intelektu – ba dokonce i sfér převyšujících a dle Černého i často nahrazujících lidský intelekt. Zde se tedy nachází jedna z mnoha forem plurality: uznání více vrstev lidského rozumu či lidského vnitřního života vede k prolínání více vrstev životní zkušenosti i v literatuře. Jako exemplární příklad budiž uvedeno Proustovo vzpomínání, křížení více časových rovin, přičemž často některá z těchto rovin je rovina snů.[41] Druhou formou odklonu od racionality je Freudova psychoanalýza, jejímž zásadním projevem je depersonalizace. Tedy opět pluralita, neboť jednota lidského „já" byla nahrazena jeho neurčitostí, stálou změnou (Bergson), rozpadem na vzájemně se prostupující sféry (Freud), které nemohou být lineárně zachyceny. Přesněji řečeno: nemohou být zachyceny tradičním racionalistickým pohledem, jelikož ten komplexnost redukuje na linearitu a jednoduchou (a poznatelnou) kauzalitu.

Odklon od racionality je tedy tím, co podle Černého způsobuje nový pluralitní pohled na realitu vnější i vnitřní. Důsledky tohoto odklonu jsou ale ještě širší: nevíra v rozum podle Černého vede k pesimismu („přesvědčení, že z lidských řemesel „profesio býti člověkem" je ještě pořád ta nejtrpčí, protože nejnesmyslnější"[42], a to právě kvůli neustále proměnlivosti lidské osobnosti), k odmítnutí chápání lásky jako osudového citu, k negativnímu postoji vůči všemu minulému, tedy k odmítnutí tradice,

[40] Jak bude ukázáno, avantgarda kolem Devětsilu bude prohlašovat Prousta za vědeckého. Teige ani Nezval pochopitelně nijak toto stanovisko neobhajují a neargumentují v jeho prospěch, ale při pohledu na dobový kontext je zcela jasné, že tento pojem vědeckosti vůbec nemohl pramenit z myšlenkové tradice pozitivismu, ale právě naopak z těchto filosofických směrů, které do protikladu k tradiční racionalitě kladou něco zdánlivě iracionálního (Bergson: intuice, Freud: podvědomí; avšak též Dilthey a jeho hermeneutika či Husserlova fenomenologie jakožto metody anti-pozitivistické), což však iracionálním ve vlastním slova smyslu není: jde jen o něco jinak racionálního. A právě tato jiná racionalita je základem nových věd, a to především věd duchovních, tedy věd o člověku.

[41] Čas je vůbec typickým projevem plurality, čehož si povšimnul již Šalda, který upozorňoval na to, že v moderním románu čas subjektivní (psychický) přestal odpovídat času objektivnímu. Vnímání lidské není vnímáním realistického románu, na člověka působí příliš mnoho dojmů, ať už ze světa vnějšího či (nově objeveného) vnitřního: to mu zabraňuje utřídit je starým lineárním, zcela logickým způsobem. Skutečnost se člověku jeví jako proměnlivá, ztrácí se dokonce i hranice mezi skutečností a fantazií (vliv Freudovy analýzy snů), konkrétním a abstraktním, přítomností a minulostí („Přítomnost u Joyce jeví se mi jako úžasně tenounká blanka, pod níž vrou a zmítají sebou pobouřené hlubiny minulosti." ŠALDA, F. X.: Jamesa Joyce 'Ulysses'. *Šaldův zápisník* 2, 1929–1930, s. 148.).

[42] ČERNÝ, V.: Šeřící se horizont. K psychologii „světobolu" generace. *Host* 8, 1928–1929, č. 6, s. 127.

k hlubokému nihilismu, který znamená jak nevíru v Boha, tak též věčnou nudu, jelikož v životě plném snu se vše jeví jako nereálné, proto prázdné a nesmyslné. Je však nezbytné podotknout, že všechny tyto atributy Černý pouze konstatuje a nijak nesouvisí s jeho hodnotícím soudem.

Jako formu plurality lze chápat též „dialektické rozpory", které v moderním umění[43] shledává strukturalista Jan Mukařovský. Základním problémem, který činí moderní umění moderním, je jeho specifická forma řešení vztahu subjektu ke skutečnosti. Jinak řečeno: skutečnost empirická a zachycení této skutečnosti v literatuře si přestaly sobě odpovídat. V realismu si tyto dvě sféry odpovídaly (což bylo samou podstatou realismu vůbec), v romantismu ne, avšak v něm byl v díle vždy přítomen jedinec, který tuto „deformaci empirické skutečnosti"[44] prováděl, který byl příčinou odlišného pohledu na realitu. V moderním umění takovýto subjekt již není, nikdo již nemá tuto „odpovědnost za deformaci"[45], čímž dochází k „úplnému jeho rozkladu [myšleno rozkladu individua]".[46] V tom spočívá první z dialektických rozporů v moderním umění: na jedné straně dochází k rozkladu skutečnosti individuem, na druhé k odstranění tohoto individua z deformace světa. V důsledku toho se ztrácí „cesta ke skutečnosti materiální, oblasti to, odkud vycházejí popudy uvádějící v činnost smysly člověka, která tedy existuje nezávisle na člověku, avšak jejíž je člověk součástí."[47] Hlavní důraz tedy přestává být kladen na materiální skutečnost (tedy na reálně existující svět) a přesouvá se na samotného autora, který je nyní nejvíce zodpovědný za strukturu díla, jelikož tato struktura již není materiální skutečností ovlivňována. Právě důsledkem tohoto důrazu na individualitu umělce je pro moderní umění důležitá též (strukturní) individualita díla. A je to, podle Mukařovského, právě tento základní dialektický rozpor, který v moderním umění maximálně zdůrazňuje všechny další rozpory v uměleckém díle.

---

[43] Mukařovský sám vymezuje časový začátek období skrytého za termínem „moderní" přelomem 19. a 20. st., jde tedy o pojetí daleko širší, než jaké je sledováno v této práci. Přesto však Mukařovským identifikované obecné znaky moderního umění lze vztáhnout i na tvorbu Prousta a Joyce, proto je zde o této studii zmínka. Nutno také dodat, že pojem moderní „umění" je opravdu chápán v celé své šíři, není tedy redukován jen na literaturu, příklady Mukařovský uvádí například i z architektury – což zde také není zapotřebí zdůrazňovat, proto bude upozorněno jen na ty „rozpory" podstatné pro literární modernismus.

[44] MUKAŘOVSKÝ, J.: Dialektické rozpory v moderním umění. In: Týž: *Kapitoly z české poetiky. Díl druhý.* Praha: Nakladatelství Svoboda, 1948, s. 291.

[45] Tamtéž, s. 291.

[46] Tamtéž, s. 292.

[47] Tamtéž, s. 292.

Jedním z těchto následných rozporů je zvláštní vztah umění k psychickému životu individua, kdy umění přestává být jednoznačně subjektivním (jako v romantismu) či objektivním (jako v realismu), avšak mísí tyto tendence v takovém poměru, že zcela subjektivní stavy a pocity přerůstají prožívající subjekt a stávají se objektivními principy. Dále moderní umění spojuje realitu s fikcí (a to buď splýváním těchto pólů či jejich jednoznačným oddělováním) či krásu s *ne*-krásou (tedy překračování estetické normy, což však předpokládá její znalost, aby mohlo být toto překročení pochopeno). Stěžejní rozpor je však rozpor mezi obsahem a formou. V dosavadních uměleckých tendencích Mukařovský spatřuje dominanci obsahu nad formou, která se projevovala tím, že obsah formu podmiňoval: daný obsah si vyžadoval určitou formu. Nyní však nenastává protipól, tedy ne že by pouze forma podmiňovala obsah, avšak tato podmiňující tendence sílí a dochází k dialektické syntéze, kdy obsah je „současně podmiňující i podmíněný, forma rovněž" a vzniká „napětí mezi podmiňováním a podmíněností."[48] Avšak i v samotném obsahu a formě je dialektický rozpor: ve formě ten, že je jednak organizující i desorganizující (a moderní umění organizuje tím, že nejprve vše rozruší), v obsahu ten, že v jednotě, kterou je každé umělecké dílo (a to „ex definitione"[49]), se skrývá mnohost, a to především mnohost tematická, ale též mnohost jednotlivých faktů, které jsou kladeny vedle sebe bez odlišení jejich významové hodnoty.

Mukařovský zde tedy hovoří o pluralitě v podobném smyslu jako Šalda, tedy o pluralitě tematické, samotné jeho „dialektické rozpory" však nelze takto redukovat, naopak je lze chápat jako projev plurality zobecněný na vyšší úroveň. Toto pro moderní umění typické střetávání protichůdných principů navíc Mukařovský vysvětluje ne negativisticky, jako to učiní František Götz označením modernismu za chaos. Mukařovský v moderním umění spatřuje „úsilí o řád, ovšem dynamický"[50]. Takovéto povýšení plurality do nové jednoty lze implicitně najít též u Šaldy a Černého, avšak až Mukařovský na tuto skutečnost takto explicitně poukázal (což souzní s jeho chápáním uměleckého díla jako jednotné struktury, kde pluralita částí je jen formou této jednoty).

Jedním z projevů plurality je též zájem o detail, na který zvláště poukazuje Richard Weiner. Ve své rozsáhlé studii z roku 1927 *K českému překladu díla*

[48] Tamtéž, s. 303.
[49] Tamtéž, s. 305.
[50] Tamtéž, s. 307.

Proustova detailně analyzuje společenské pozadí vzniku Proustova *Hledání ztraceného času*. Vše podle Weinera počalo krizí intelektuálů a krizí intelektu. Byl to právě intelekt, jemuž bylo před válkou důvěřováno, a jenž měl být absolutní hodnotou. Během války poté intelektuálové pochopili, že ani oni nejsou odolní vůči svodům emocí a podvědomí, byli odsouzeni k primitivnímu životu v prostém prostředí, které nedovolovalo užívat si toho, čemu Weiner říká „ženství, tj. intelektuální a citovou zdobnost.“[51] O to více jsou nyní uspokojeni Proustem, který je vrcholem tohoto ženství, jež se vyznačuje právě vysokou citlivostí a darem pozorovat a pronikat do hloubky věcí.[52] V době po válce, kdy převažovala euforie z vítězství a svět byl utahaným, líným a ospalým a lidé tak měli na vše více času, byl proto Proustův román, jenž je také utahaným a rozvláčným, ideálním dílem intelektuálnímu prostředí Francie[53]. Weiner poté pokračuje v sociologické analýze let poválečných a všímá si stavu poválečné mládeže, jejich pocitů vykořeněnosti a nihilismu (nemohli najít žáden pevný filosofický základ, na kterém by mohli postavit nové hodnoty a jistoty) – v tom jim byl a-morální (tento pojem zde Weiner chápe v negativním slova smyslu: tedy že se Proust nezabývá morálkou, nikoliv že by propagoval morální nihilismus) Proust vzorem, jejž následovali ve vlastní tvorbě, která však už postrádala Proustovo kouzlo spočívající v jeho „delikátní senzibilitě,“[54]s níž analyzuje základní lidské existenciální pojmy jako je smrt, život, láska, osobnost, atd. V této detailní analýze tedy, podle Weinera, spočívá Proustova velikost.

Na základě těchto čtyř obecných pohledů na modernistickou prózu lze učinit předběžný stručný závěr: v důsledku nového pohledu na svět se rozrušila vnímaná jednota. Umělec při zobrazování světa je nyní nucen se s touto skutečností vyrovnat, proto je pro jeho dílo typická pluralita, která má však vícero projevů. Na té nejzákladnější úrovni jde o zájem o detail, který se tímto autonomizuje a dílo se stává souhrnem detailů se sebou navzájem nesouvisejících. Totéž platí i pro lidské hodnoty, proto bude později pojednáno o pluralismu a jeho důsledcích pro etiku. Vyššími

[51] WEINER, R. K českému překladu díla Proustova. In: Týž: *O umění a lidech.* Praha: TORST, 2002, s. 431.

[52] *„Ženstvím posléze je toto dílo prosyceno skrz naskrz: muž, jenž by se jinak nerad dal přistihnout před zrcadlem, neodolá dlouho, čte-li Prousta, divadelně kouzelnému příkladu čaruplného toho mstitele oné ženskosti, jež v každém vězí a která nyní, po válce, netrpělivostí sebou jen šije, a následuje ho; shledává se s oním ženstvím v podrobném, lstivém a duchapřítomném stopování citů a dojmů i takových, pod nimiž muž prostě jen trne či se hroutí.“* (Tamtéž, s. 432.)

[53] Srov. Tamtéž, s. 432–433.

[54] Tamtéž, s. 435.

projevy plurality jsou především prolínání časových rovin či různých sfér lidského přístupu ke světu (rozum a fantazie, bdělost a sen). Na nejobecnější rovině se pluralita projevuje v dialektice, tedy ve střetávání jednotlivých protikladů (ať již formálních či obsahových) a (v nové podobě) jejich vzájemné harmonizaci a syntéze.

3. Hodnocení proměny pojetí osobnosti v modernistické próze

Projevem plurality světa je i pluralita lidské osobnosti, která v Proustově či Joyceově pojetí románu ztratila svou celistvost a integritu. Zatímco předmoderní osobnost se vyznačovala celistvostí, jednotou a neproměnlivostí, s objevem podvědomí dřívější jednota ustoupila. Tato skutečnost opět může být chápána jako konstatování faktu bez uplatnění hodnotícího hlediska. Právě ale chápání této depersonalizace člověka je prvním základním bodem, na němž budou sledovány projevy různosti přístupů jednotlivých proudů české literární kritiky.

Největším odpůrcem depersonalizace byl František Götz. Lidské nitro, tak jak je znázorňováno v moderní próze, Götz popisuje jako „zlé, sobecké, zvířecí, běsovské a pudové.“[55] Člověk již nemá charakter, nemá nic pevného, vše v něm je v pohybu („Člověk se mění v kolonii komplexů, které se vzájemně požírají, a je tedy pokaždé jiný.“[56]). Člověk je, podle něj, redukován na svou animalitu a sexualitu, je opomíjen jeho rozum a vyšší kvality lidské: vůle (člověk je ovládán vlastním podvědomím, je otrokem svých pudů), morálka či duchovnost (nad ducha bylo vyzdviženo tělo). „Jaký podivný rod lidí zabydluje dnešní román! Jejich základním rysem je, že v nich není substance, tj. síly, víry, jistoty, pevného obrazu světa a života a vědomí lidské důstojnosti. Vezměte na příklad lidi Proustovy, tyto vysoce kulturní slabochy bez vůle, ubohé lidské stíny, chvějivě roztřesené privátními zvrhlostmi a vědoucí, že pod nimi a v nich je prázdná nicota.“[57] Rozklad osobnosti[58] je nutným stadiem vývoje, započnutého již v 19. st.[59], které rozložilo vše transcendentní (myšlena především víra

[55] GÖTZ, F.: Dnešní román je v přerodu. *Čin* 6, 1934, č. 32, s. 752.
[56] Tamtéž.
[57] Tamtéž.
[58] „Prožlkukl[á] depersonalisac[e], z níž rostou chudákovi Götzovi a jiným vlasy na hlavě […],“ jak ironicky komentuje Šalda. Srov. ŠALDA, F. X.: Měšťáctví v moderní literatuře. *Šaldův zápisník* 2, 1929–1930, s. 106.
[59] Detailnějším vývojem rozpadu individualistického románu 19. st. se Götz později zabýval i v knize Český román po válce. První značné uvolňování individualistického románu se projevilo v románu válečném (Remarque, Dos Passos), kde se básník snažil o postihnutí celého světa, ne jen jedné osobnosti. Po válce došlo k oslavě života v románu vitalistickém (D.H.Lawrence), život však byl chápán jako životní pud, kterým je člověk ovládán: tím byly odstraněny duchovní a mravní principy lidské individuality. Následuje časový román pluralistický (Dreiser, Feuchtwanger) snažící se o zachycení především nízké skutečnosti, čisté reality ve všech jejich podobách. Jeho protikladem byl román expresionistický, který naopak kladl důraz na vnitřní prožívání reality. Modernistický román, kteří píší autoři jako Proust, Joyce či Gide (z českých autorů Nezval či Vančura) je poté označen Götzem jako román realismu lidské hloubky. Člověk se v něm stává bytostí ovládanou pudy (jako v románu vitalistickém) a především svým podvědomím, o jehož analýzu se autoři snaží. Jako zakladatele tohoto typu románu vidí Dostojevského.

v Boha) a soustředilo se na člověka. Ve století 20. tedy zbýval k rozložení jen člověk a byl prohlášen za nepoznatelného.[60] Vrcholem rozkladu osobnosti je podle Götze Marcel Proust. [61] U Prousta o osobnosti ani nelze hovořit, jeho postavy pouze žijí, „tvořitelské pudy, konstruktérské vůle, dobyvačné cíle jsou tu neznámé.“[62] Energii, kterou by měli lidé vynakládat na zlepšování světa, říká tímto Götz, která by měla být konstruktivní (*kosmotvorná* – stěžejní Götzův pojem, detailně bude analyzován v příští kapitole), a díky níž by se měla projevit lidská individualita, je zde promarněna neustálým analyzováním vlastního nitra, utápí se v obraznosti a ve fantazii. Tím se každá proustovská osobnost rozpadá, neustále zaniká, „neboť přechází v bezhraničné vlnění všech nezkrystalizovaných složek.“[63] Proust nechává tyto složky zkrystalizovat do jedné osobnosti, avšak vzápětí ji ihned nechá zaniknout: jeho osobnost je tedy v ustavičném rozkladu, zcela bez substance, což z něj právě činí dovršitele rozkladu osobnosti a tedy i vrcholného představitele úpadkové krize románu.

3.1 Šaldova „úsoba“

Šalda, jak již bylo ukázáno, sám postuloval rozklad lidské osobnosti. Osobnost je dle Šaldy roztříštěná, a to nikoliv pouze v moderním románu, ale v moderní době vůbec. Člověk se v hlubinách svého nevědomí nemůže vyznat, ztrácí se tak „sám sobě, rozkládá se v řádu reakcí a výbuchů, vzájemně nesouvisících.“[64] Celistvá osobnost je minulostí: „Celou moderní literaturou táhne se nářek lidí, kteří nemohou jednat, nebo nemohou jednat souvisle; ti všichni propadli rozkladu svého já. Ztratili svůj syntetický typ, který by měli naplnit úsilím celého svého života; ztratili svou úsobu.“[65] Zde se objevuje jedna z hlavních výtek Šaldy vůči modernímu románu: souvisí s jeho koncepcí *úsoby*, která zde pro pochopení kritikova stanoviska musí být stručně načrtnuta.

Již ve studii *O nesmrtelnosti díla básnického* z roku 1928 klade na básníka[66] stěžejní požadavek, aby jeho dílo vycházelo ze skutečnosti, samo aby však tuto

[60] Srov. GÖTZ, F.: *Tvář století.* Praha: Václav Petr, 1930, s. 85–86.
[61] Počátek depersonalizace vidí Götz až u Flauberta, který jako první odlišil *„pravou podstatu [lidské osobnosti] a falešnou představu o sobě“*. GÖTZ, F.: Marcel Proust čili destrukce lidské osobnosti. *Národní osvobození* 6, 1929, č. 240, s. 4.
[62] Tamtéž.
[63] Tamtéž.
[64] ŠALDA, F. X.: O dnešním položení tvorby básnické. *Šaldův zápisník* 5, 1932–33, s. 331.
[65] Tamtéž, s. 333.
[66] Za básníka byl v dobovém kontextu považován i prozaik.

skutečnost překonalo a vytvořilo „skutečnost skutečnější, než je běžná skutečnost jevová.“[67] K tomuto je zapotřebí, aby básník do svého díla vložil celou svou osobnost za pomocí co největšího soustředění: jen tehdy dojde k pravému tvůrčímu aktu, který počíná aktem psaním – skutkem – ale jen za přítomnosti úsoby se tento skutek změní ve skutečnost. Tento Šaldův požadavek je tedy požadavkem po silné osobnosti, která uspořádá vnímané do jednoho celku. Úsoba je ještě více než lidské já, které je pro všechny lidi stejné: díky já jsme „náladoví, mělcí, rozptýlení, pohodlní, líní, […]“[68], krátce (a nietzscheovsky) *příliš lidští*, kdežto je to právě úsoba jakožto prvek individuace, pramen tvořivosti, který užívají jen opravdoví umělci a géniové, zatímco běžný člověk žijící jen z „já“ se úsoby nikdy nedotkne. Hlouběji koncepci úsoby rozpracovává kritik ve studii *O smysl kultury* z roku 1930. Sleduje vybrané koncepty osobnosti od antiky až po současnost, významnou roli věnuje Goethovi, u nějž také vidí požadavek na pečlivé a kontinuální racionální[69] zformování obyčejného já, kterým teprve pravá osobnost vzniká: „Stručně řečeno: [úsoba] je […] „já“ odsobečtěné, očištěné a zušlechtěné, proměněné v jakousi vyšší kategorii, v níž úsoba tvoří jakési transcendentno k „já“ jevovému.“[70] Šaldova úsoba se tedy jeví být strukturotvorným prvkem nutným pro vytvoření skutečného uměleckého díla; řečeno obráceně: aby bylo umělecké dílo skutečné, musí být výtryskem úsoby. Je to úsoba, která vnímá svět v jeho komplexitě a dokáže tak postihnout skutečnost v její živoucí formě. Úsoba však vznikne jen úsilím jedincovým, který se dokáže vymanit z onoho „já“, které, protože líné, nemá potřebu tvořit – a tvorba je organizací skutků do skutečnosti, čili (neživých) jevů do (živého) univerza. V takovéto interpretaci se Šaldův postoj může jevit jako blízký Götzovi, je však nutno zohlednit především důsledky, které z této koncepce vyplývají pro moderní literaturu: tam se projeví zásadní odlišnosti.

Je to právě přítomnost úsoby, která je pro moderní literaturu stěžejní, jelikož celek skutečnosti je roztříštěný do nevídané míry. K aktu, který vede k vytvoření uměleckého (tedy kompaktního) díla, je zapotřebí většího úsilí než kdy v minulosti. Tvorba obecně podle Šaldy „tryská ze sopečného dna duše lidské, ze žhavého a temného podvědomí; kde není silného a bohatého života v podvědomí, není ani tvorby.

[67] ŠALDA, F. X.: *O tzv. nesmrtelnost díla básnického*. Olomouc: Votobia, 1995, s. 27.
[68] Tamtéž, s. 29.
[69] Právě důraz na racionalitu a opomíjení emoční a lyrické stránky člověka Šalda Goethovi vytýká, viz dále.
[70] ŠALDA, F. X.: O smysl kultury. *Šaldův zápisník* 3, 1930–1931, s. 110.

Ale tento žhavý děj musí být vynesen na povrch, vyhraněn v světelný tvar; a to jest možné jen spoluprací uvědomění, intelektu.“[71] S rozšířením pojetí skutečnosti už nestačí pouze popisovat dění povrchové, jako to činila díla realistická. Nová tvorba, aby byla opravdu skutečná, musí proniknout do hloubky člověka – je to ale hloubka netušená, neuspořádaná (čemuž odpovídá i forma moderního románu), je to „žhavý oheň tryskající a vybuchující do tvarů stále prchavých.“[72] Aby mohla být tato nová skutečnost postihnutelná, je opouštěn starý důraz na epiku, „jádro nového románu jako vší nové poezie musí býti lyrické.“[73] Právě lyrická hloubka je typická pro nový román a souvisí s psychickým časem, s vnímáním nekonečného dění uvnitř lidského nitra[74]. Kladl-li Goethe ve své teorii osobnosti důraz na racionalitu a opouštěl tím lyrickou povahu člověka, moderní doba je důkazem, jakou chybou takovéto chápání člověka bylo. Opomenutí nevědomí bylo opomenutím stěžejní lidské části, která je iracionální, a proto proměnlivá. Forma, která je schopna toto nové stadium lidské zachytit, je jedině *román-báseň*[75], kombinace epiky a lyriky; epiky v tom, že základem bude fabulování, lyriky v tom, že toto fabulování nebude povrchové, ale bude nespoutané a proměnlivé, bude vycházet z onoho Šaldova[76] žhavého jádra vší skutečnosti. Komplikovanost tohoto úkolu, tedy dát proměnlivému jádru účelné uspořádání, tvar, je schopna jen úsoba kombinující silnou vůli se silným intelektem.[77] Starý román považoval za nejdůležitější prvek díla sdělení, které mělo být jednoduché a přímočaré, zaměřovalo se na svět vnější, moderní román se soustředí na poznání, přestože to samo je téměř nepoznatelné: je opět zapotřebí úsoby, aby zobjektivnila i tuto vnitřní realitu.[78]

Rozklad osobnosti je jev moderní společnosti vlastní. „Osoba lidská se analysuje a neodolává těmto rozkladným útokům: místo čehosi pevně ohraničeného a stálého, poněvadž logicky organisovaného, nastupuje cosi, co nemá pevného tvaru ani

[71] ŠALDA, F. X.: Znova a znova: Tradice a revoluce. In: Týž: *Z období zápisníku I.* Praha: Odeon, 1987, s. 435.
[72] ŠALDA, F. X.: Z cest moderního českého romanopisectví. In margine Olbrachtovy Anny proletářky a Konrádovy Dinah. In: Týž: *Z období zápisníku II.* Praha: Odeon, 1988, s. 460.
[73] Tamtéž.
[74] Které se ale samozřejmě neomezuje na jednoho jednotlivce, na vnímajícího: v lidském nitru se nachází celý svět.
[75] Srov. Tamtéž, s. 463.
[76] A nejen Šaldova, o žhavosti a neuspořádaném chaosu bude významně hovořit František Götz, ale i další kritikové.
[77] Srov. ŠALDA, F. X.: O kulturních otázkách. (Rozmlouval Václav Pekárek). In: Týž: *Z období zápisníku I.* Praha: Odeon, 1987, s. 53.
[78] Srov. ŠALDA, F. X.: Nejnovější krásná próza česká. In: Týž: *Z období zápisníku II.* Praha: Odeon, 1988, s. 53–54.

obrysu, jakýsi komplex propastí a vírů zcela proměnlivých a chaotických.“[79] Člověk nezná a nemůže znát sám sebe, jelikož nemůže plně poznat své podvědomí. Je rozbit starý charakter, který byl stejný každým dnem. Nyní je, a to především u Prousta, poukazováno na jeho nespojitost, proměnlivost v čase. Potud Šalda situaci komentuje obdobně jako Götz – zatímco ten ale z depersonalizace učiní hlavní výtku moderní literatuře, Šalda je v tomto bodě smířlivý: krize osobnosti „neústí v naprostý nihilism – sám život a sama činnost lidská po svém pojmu mu již zabraňují.“[80] Proust rozkládá lidskou osobnost, znovu ji však skládá do nových, dosud neznámých celků, které by nemohl uspořádat, kdyby sám nebyl silnou osobností, úsobou. Neosobnost by takovéhoto aktu nebyla schopna, jedině úsoba mohla tento chaos uspořádat v tvar, který je jiným tvarem než na co je literatura zvyklá, přesto se však o tvar jedná.[81]

Šaldovo stanovisko k depersonalizaci bylo často vědomě formulováno kontrastně ke Götzovu, proto by tak mělo být i shrnuto. Zatímco Götz v depersonalizaci vidí vyvrcholení krize, jelikož v románu již neshledává žádnou osobnost (osobnost pro Götze znamená jedině osobnost celistvou), Šalda se toto stanovisko nepokouší vyvrátit, dodává však, že tato shledávaná krize není nijak tragickou, jelikož alespoň sám autor musí být osobností, aby dokázal napsat dílo, které je opravdovým uměleckým dílem. K problematice postav v modernistickém románu Šalda žádné konkrétní hodnotový postoj nezaujímá, hovoří o jejich depersonalizovanosti, neznamená to však, že by je odmítnul chápat jako osobnosti. Jak totiž navíc dodává: „Osoba byla vždycky jen roztříštěný a nedokonalý materiál pro osobnost nebo úsobu, která z ní musila být dobývána velikým úsilím koncentračním.“[82]

3.2 Václav Černý

Václav Černý také označil depersonalizaci za jev moderní literatuře vlastní a analyzoval její vznik na základě myšlenkového pozadí doby. Proustovo *Hledání ztraceného času* je typickým a stěžejním příkladem románu s osobnostmi depersonalizovanými: „Lidská personalita je zdáním, duše není nic určitého, nemá ostrých hran, neboť je ve stavu věčné změny a pohybu, toť alfa a omega Proustovské

[79] ŠALDA, F. X.: O smysl kultury. *Šaldův zápisník* 3, 1930–1931, s. 112.
[80] Tamtéž, s. 115.
[81] Srov. ŠALDA, F. X.: Měšťáctví v moderní literatuře. *Šaldův zápisník* 2, 1929–1930, s. 105–106.
[82] ŠALDA, F. X.: Krásná literatura česká v prvním desetiletí republiky. In: Týž: *Z období zápisníku II.* Praha: Odeon, 1988, s. 37.

psychologie.“[83] Zatímco však Götz toto konstatování vyhodnotil jako důkaz o absenci osobností v modernistickém světě vůbec a Šalda toto razantní stanovisko odmítnul, osobnost v moderním románu uznal, ale přeci jen, jak bude ještě ukázáno, jeho ideálem bylo pojetí jiné, Černý osobnost v Proustových románech oceňuje. Musí však být učiněna důležitá poznámka o tom, že Václav Černý je především vnímavým a detailním analytikem moderního románu, který příliš hodnotících soudů nevynáší, proto musí být rekonstrukce jeho stanoviska opatrná a spíše než o jednoznačně vyjádřený názor se bude jednat o náznakové tendence v jeho myšlení. Přesto však příklon k literatuře, která překonává starý pohled na svět, je zjevný. Tento pohled vychází už ze samotného akceptování a vyzdvihování Bergsonovy filosofie. I Černý je stoupencem nového pohledu na svět a život, tedy pohledu, který nezůstává u povrchu (jako román starý, který však Černý samozřejmě neodmítá, jelikož byl důsledkem stavu vnímajícího subjektu), a který proniká k samotným významům věcí, přičemž důležité je právě upozornění na fakt, že k této pravé skutečnosti lze proniknout: „[…] to je věc krásná, […] že básník chce vidět až do tajemného nitra skutečnosti a až za ni, tam kde leží pravý její význam, a že tam skutečně vidí.“[84]

Marcel Proust je z pohledu Václava Černého především znalcem lidské psychiky a lidského podvědomí – což vůbec není samozřejmé, jelikož lidské podvědomí je klasicky chápáno jako sféra nepoznatelného (i Freud hovoří o cenzuře mezi podvědomím a vědomím). Proust, a to i díky svým psychickým dispozicím, díky hlubokým vlohám pro detailní introspekci (jejíž kořeny Černý hledá jak v traumatu ze smrti jeho matky a prozaikovy táhlé životní nemoci, tak ve skutečnosti, že jako materiálně zajištěný člen vyšší společnosti mohl celý život trávit ve vnitřním, nikoli vnějším světě[85]), byl schopen vytvořit psychologicky pravdivý profil svých postav, založený na proniknutí do jejich podvědomí (byť nikoli freudovskou metodou, jelikož Proust Freuda neznal, na což Černý také upozorňuje) a na postihnutí vývoje jejich charakteru. Proust tedy „proniká do plynoucích vod podvědomé elaborace našich citů a rekonstruuje souvislost naší durée. […] Tak dílo Proustovo přináší náhlé a jasné světlo do tmy našeho podvědoma, do zákoutí naší paměti, do mechanismu elaborace

[83] ČERNÝ, V.: Šeřící se horizont. K psychologii „světobolu“ generace. *Host* 8, 1928–1929, č. 6, s. 125.
[84] ČERNÝ, V.: O románovém prostoru. *Literární noviny* 8, 1935–1936, č. 6, s. 5.
[85] Srov. ČERNÝ, V.: Marcel Proust: Radosti a dny. *Host* 6, 1926–1927, č. 8, s. 220.

našich citů, do tajemného vývoje naší bytosti.“[86] To by ještě nemuselo znamenat odmítnutí kritiky depersonalizace, byť již tímto posudkem, v němž se operuje s termíny „pravda“ a „jasné světlo“, je překonáván Götzův pohled a Černý se tak svým stanoviskem blíží k Teigemu a Nezvalovi. Černý však v jiné své studii píše, že Proustovy postavy, především Charles Swann, „asi navždy […] budou žít jako definitní zobrazení jistých forem lidství, dotud neznámých nebo uměním nestabilizovaných.“[87] Znamená to tedy, že ač Černý uznává depersonalizaci jako čirý fakt, nijak s ní nesouvisí neexistence osobnosti, jak se domníval František Götz. Ba co více, depersonalizace podle Černého vede k vytvoření *nové* osobnosti, která je stejně významná jako osobnost, kterou podal „Cervantes, Flaubert, Balzac“[88], tedy autoři realistického a lineárního pohledu na osobnost, kterou Götz považoval za jedinou existující. Černý překračuje toto stanovisko a Götzovu nevyslovenou premisu, že „není osobnosti než osobnosti celistvé“, mění na pohled uznávající též osobnost, která má plynutí, která se mění v čase, tedy osobnost bergsonovskou. Ani Šalda takto daleko nezašel: ten krizi osobnosti mírnil tvrzením, že aby autor byl schopen napsat román, sám musel být pevnou osobností, a proto nemají Götzova slova o naprosté anarchii absolutní platnost. Černý oproti tomu neargumentuje pro existenci osobností silným autorem, ale shledává tyto osobnosti již v samotném díle: není pravdou, že modernistická díla neobsahují osobnosti, ony je obsahují, jen jde o osobnosti depersonalizované – což je však dokonce zapotřebí, jelikož, jak ukázal Bergson, s nímž Černý zjevně sympatizuje, osobnost skutečně je depersonalizovaná, proměnlivá v čase, ono *durée* je jejím stěžejním a neodmyslitelným atributem. Právě proto jsou tedy Proustovy postavy pravdivé a jedná se o skutečné lidské typy. Důležitost tohoto stanoviska v rámci Černého pojetí románu vůbec může být ještě zdůrazněna poukázáním na fakt, že pro kritika jsou postavy základním znakem kvalitního románu. Román je románem právě kvůli pevným osobnostem, přičemž děj je podstatný jen „proto, aby se před naším zrakem mohly charaktery vyvíjet, utvářet, vznikat dějovým pohybem“[89], je tedy podřízený postavám. Je to opět Proust, který je

[86] ČERNÝ, V.: Několik bergsonovských aspektů díla Proustova. *Host* 7, 1927–1928, č. 3, s. 77.
[87] ČERNÝ, V.: B. Crémieux: Marcel Proust. *Host* 8, 1928–1929, č. 4, s. 95.
[88] Tamtéž, s. 95.
[89] ČERNÝ, V.: Několik poznámek k Nezvalově surrealistické próze. In: Týž: *Tvorba a osobnost I*. Praha: Odeon, 1992, s. 621.

pro Černého ideálním příkladem: i přes téměř nulový děj dokázal vytvořit román plný charakterů.

Že však tato skutečnost Proustových postav není samozřejmá, dokládá kritika Nezvalových románů, které naopak „vůbec neobsahují osob, charakterů, duševních substancí,“[90] naopak všechny Nezvalovy postavy jsou „velmi schematizované a primitivně uchopené patrony, loutky bez života, mechanické hračky bez smyslu.“[91] Zatímco tedy jiní kritikové, ba i sám Nezval, označil metodu svých románů za proustovskou, Černý, i kdyby na toto označení přistoupil (nijak jej nezmiňuje), by podotknul, že shodná metoda neznamená stejný výsledek. Tato argumentace je důležitým momentem, jelikož právě avantgardní umělci kolem Devětsilu budou Proustovu metodu označovat za vědeckou, a proto správnou. Černý oproti tomu píše: „Ale což, proboha, pojmout románovou osobnost jako ilustraci určité vědecké teorie znamená nadát tuto osobnost básnickými hlubinami, dalekou perspektivou a zvýšenou pravdivostí? Trapný omyl! Vědecká (u Nezvala ovšem nadto pseudovědecká) interpretace není básnická hloubka.“[92] To neznamená odmítnutí jakékoliv vědecké metody, avšak odmítnutí chápat uplatnění dané vědecké metody jako kritérium pro hodnocení uměleckého díla, protože hodnota románu spočívá v jeho uměleckosti, v jeho básnické hloubce. Z toho tedy vyplývá, že hodnota Prousta není dána jeho metodou (bez ohledu na to, zda tato metoda je blízká metodě Nezvalově, či nikoliv), ani schopností tuto metodu aplikovat. Jeho ocenění spočívá ve schopnosti vytvořit charaktery a skutečné osobnosti, kterážto schopnost je na jakékoliv metodě nezávislá, závisí totiž jedině na samotném autorovi a jeho vnitřních dispozicích – což je naopak kritérium, které u Teigeho či Nezvala žádnou hodnotu mít nebude.

3.3 Avantgarda a depersonalizace

Protipólem Götzových názorů je stanovisko představitelů české avantgardy – Karla Teigeho a Vítězslava Nezvala, které zde bude načrtnuto a v následující kapitole rozvedeno.

[90] Tamtéž.
[91] Tamtéž.
[92] Tamtéž, s. 622.

Ač byl Teige především teoretikem moderní poezie[93], věnoval pozornost Proustovu románu v prvním čísle časopisu *ReD* (1927) rozsáhlou analytickou studií[94]. Prousta v ní chápe jako pokračovatele symbolistické tradice, která před reálný svět postavila svět umění a krásy: Teige vytyčuje jako hlavní ideu Proustova díla životní cestu odvratu od společnosti a příklonu k Umění (umění se tak stává jedinou hodnotou života). Tato cesta je zachycena dokonalou analytickou metodou, která pro něj představuje zcela novou formu poetiky. Zatímco dosavadní literární tradice obsahovala postavy statické, Proust – jak píše Teige – správně pochopil, „co to jsou naše city, a že jsou ovládány jinými silami a zákony, než zákony inteligence“[95], čímž učinil charakter dynamickým, ukázal jeho proměnlivost: a dospěl k depersonalizaci. Depersonalizaci však Teige chápe pozitivně jako vyjádření skutečného stavu světa. A i přes depersonalizaci jsou Proustovy postavy „celistvou jednotou, žijí intensivním životem.“[96] Toto prohlášení, které by Götz jistě prohlásil za rozporné, v Teigeho uvažování rozporným není: Teige by za necelistvé označil postavy románu 19. století, protože byly statické, tudíž jejich charakter neodpovídal skutečnosti. Mluví-li Teige o depersonalizaci, pak o ní mluví v kladném smyslu, protože je vyjádřením pravých psychických pochodů člověka: lidské já *je* roztříštěno, a jelikož tomu tak je, pak je nesmyslné hovořit o nejednotnosti. Jednotu a celistvost, zdá se, chápe Teige jako atributy vyjadřující shodu s realitou: je-li něco vyjádřením skutečnosti, pak je to jednotné, tedy i depersonalizace je celistvostí.

[93] Řeč je pochopitelně o literatuře, tímto tvrzením se nijak nechce umenšovat význam jeho statí o filmu či výtvarném umění.
[94] TEIGE, K.: Marcel Proust. *ReD* I, 1927, č. 1, s. 33–35,
[95] Tamtéž, s. 34.
[96] Tamtéž.

4. Vztah ke skutečnosti jako základní kritérium pro hodnocení modernistické literatury

V předcházející kapitole byl načrtnut pohled na depersonalizaci jako na jeden z projevů plurality modernistického románu. Následující úvahy bude utvářet otázka: Jaký byl vztah meziválečné literární kritiky k pluralitě moderního světa, která se odráží v modernistickém románu? Stranou bude prozatím ponechán problém etiky, tedy problém, jestli je svět moderním románem zobrazovaný eticky vhodný (tj. pravdivý, morální), a také problém formy, tedy jakými prostředky je zobrazovaný reálný svět převedený do literárního díla. Ústředním se tedy nyní stane téma, které stojí na rozhraní, na němž se literární dílo setkává s problematikou reprezentace světonázoru. S tím se pojí dvě otázky, které v průběhu diskusí o moderní literatuře byly formulovány: Odpovídá to, co román zobrazuje, tomu, jaký svět skutečně *je*? Odpovídá to, co román zobrazuje, tomu, jaký by svět *měl být*?

4.1 F. X. Šalda a požadavek syntézy

I ve vztahu k moderní literatuře se projevuje požadavek typický pro celou Šaldovu kritickou tvorbu, a to požadavek syntézy. Již ve známé stati *Synthetism v novém umění* Šalda poznamenal: „[Syntetismus] jest imanentní podstata, jest ideální cíl. […]. [Díky němu vznikne] umění jediné, celé, integrálné, které by […] i proniklo i objelo i Jedno i Všecko […].“[97] Také v moderní próze je zapotřebí této syntézy, tohoto jednotícího prvku, a to na několika úrovních; nejobecněji však jde o syntézu starého a nového. Toto staré a nové je třeba vztáhnout též na problém osobnosti, diskutovaný v předchozí kapitole: bylo ukázáno, že Šalda skrze pojem úsoby odmítl chápat depersonalizaci jako aspekt, díky němuž si moderní literatura zasluhuje odmítnutí. To však neznamená, že by depersonalizace byla pro Šaldu chtěným stavem, není totiž v souladu s požadavkem syntézy. Moderní román je podle Šaldy záslužný tím, že převedl pluralitu světa do nového románového tvaru (což se mohlo povést jen úsobě) – avšak již se nesnažil z této plurality učinit harmonii. Toto kritikovo stanovisko lze ještě lépe přeformulovat: modernímu románu se nepodařilo v pluralitě harmonii spatřit. Touto harmonií Šalda nemá na mysli návrat ke starému, jako tomu bylo u Götze, syntéza naopak probíhá v hegelovském duchu.

[97] ŠALDA, F. X.: Synthetism v novém umění. In: Týž: *Kritické projevy I*. Praha: Melantrich, 1949, s. 53–54.

Když roku 1930 Šalda odpovídal na otázku, zda je zapotřebí vyvést moderní literaturu z vězení podvědomí, odpověděl těmito slovy: „Toho je potřebí. Podvědomí vytlačilo dnes vědomí (Joyce, Proust). Proto se musí vědomí znovu uplatnit; jenže, řekl bych, bude to vědomí pozměněné, obohacené… Musí být rovnováha, harmonie.“[98] Stejně jako osobnost stará (zaměřená na vědomí) musí být doplněna osobností moderního románu (zaměřenou na podvědomí), podobná syntéza musí podle Šaldy proběhnout na poli epiky a lyriky. Tato syntéza se v moderní próze příliš neuplatnila, neboť uvíznutí v podvědomí znamenalo též uvíznutí v lyrice. V této souvislosti Šalda velmi vyzdvihuje Vladimíra Vančuru[99], konkrétně jeho *Hrdelní pře aneb Přísloví*, která jsou pro kritika hodnotným příkladem epického díla v neepické době. Tato neepičnost opět souvisí s depersonalizací, konkrétněji s nemohoucností moderního člověka provést skutečný skutek: „Dnešní člověk nezná děje v epickém slova smyslu, neboť nemá skutků, a jsou-li kde, nevěří v ně.“[100]

Šalda tedy oceňuje hodnotu moderní prózy. „Šalda toužil po řádu, stylu, kázni, jednotě, ale nikdy nezavrhl moderní umění proto, že se vyvíjelo jinak.“[101] Argumenty proti němu nejsou kompoziční, ani etické, jako tomu bude v mnoha jiných recepcích, nýbrž hodnotové: moderní román pravdivě popisuje stav soudobé moderní společnosti, měl by se ale snažit o něco více: o překonání bezhodnotového stavu, o

[98] ŠALDA, F. X.: O kulturních otázkách. (Rozmlouval Václav Pekárek). In: Týž: *Z období zápisníku I.* Praha: Odeon, 1987, s. 53.

[99] Souvislost mezi Vančurou a Šaldovým chápáním moderní prózy zdůrazňuje ve své knize i František Buriánek (Srov. BURIÁNEK, F.*: Kritik F.X.Šalda.* Praha: Československý spisovatel, 1987.), činí tak ale mnohdy v neoprávněný neprospěch moderního románu. Na s. 87 čteme, že „Vančurův epický, architektonický smysl pro tvar Šalda oceňoval ve srovnání s historickou situací moderní světové prózy, která mu byla výrazem chaosu světa, rozbitosti světa i rozkladu lidské osobnosti,“ z čehož je vzápětí vyvozeno příliš silné tvrzení, že „Šaldu zřejmě neuspokojovala právě světová próza zrcadlící v sobě vpád iracionality do věcného světa, proces depersonalizace (Proust, Joyce, Kafka) […],“ přičemž pozoruhodná není jen ta skutečnost, že Buriánek zmiňuje Kafku, přestože Šalda o Kafkovi v celém svém *Zápisníku* nenapsal jediný řádek. Závažnější jsou zkreslení, která vyplývají ze špatného okomentování Šaldových citací. Buriánek uvádí pasáž „Z beztvarého, rozbředlého románového povídání, nimrajícího se v bahně a sedlině tzv. lidských duší, náladkařícího až bůh brání, [vytvořil Vančura vrcholná díla],“ jako Šaldův popis moderního románu, jedná se však o popis románové produkce české, dle Šaldy přebujelé a průměrné. Nejúsměvněji ale působí pasáž: „Netouží podat výklad světa ze stanoviska jednoho zajímavého člověka, podat jedinou skutečnost jeho vidění intimního, touží zachytit skutečnost mnohostrannou a mnohostrunnou,“ kterou Buriánek chápe jako popis Vančury a jeho výhodu oproti moderní tvorbě, právě o moderním románu (nikoliv tedy o Vančurovi) ale tento úryvek ve skutečnosti pojednává.

[100] ŠALDA, F. X.: Dnešní stav krásné prózy české. In: Týž: *Z období zápisníku I*. Praha: Odeon, 1987, s. 392.

[101] KAUTMAN, F.: Šaldovo pojetí modernosti a moderního umění. In: *F.X.Šalda: 1867 – 1937 – 1967*. Praha: Academia, 1968, s. 105.

syntézu, o celistvý pohled na člověka, kterého Šalda odmítá redukovat na jeho pudovou stránku, jíž podvědomí je. Hodnota, která by měla být nastolena, nepochází ale od Boha, literatura nemá zachycovat Bohem daný řád skutečnosti, jako tomu bude u autorů křesťanských. Pravá hodnota pochází z člověka samotného: avšak jen z toho člověka, který je tvůrčí, který nežije jen ze svého já, ale taktéž ze své úsoby. Z takového člověka, který dokáže věci obecně lidské nahlížet z vyšší perspektivy, což se vrcholným představitelům moderní literatury, ač sami byli úsobami, dosud nepovedlo. Zdá se proto, že Šalda volá po úsobě, která bude ještě větší úsobou: čili která bude mít jednotící schopnost, schopnost syntézy, ještě dokonalejší.

4.2 František Götz a kosmotvorný akt

Základní chybou moderního románu je podle Götze nepřítomnost „umění kosmotvorného ve vyšším slova smyslu, [román] spíše jen vybavuje svět z bludů a ilusí, jež se naň navrstvily, […] odhaluje existenci věcí z falešného zdání, a dělá tedy práci po výtce negativní.“ [102] Oproti románu 19. století, který se zaobíral pozitivně chápaný životem, má moderní román sklony destruktivní – a to vzhledem k formám (rozbil formu realistickou, nenastolil však formu novou) i hodnotám (žádné hodnoty neuznává, klade důraz na bezúčelnost života a nesmyslnost morálky). *Kosmotvornost* je dle Götze aktem pozitivním a tvořivým, a jako takový musí přinášet do světa hodnoty a obsah: negace všeho, která je pro moderní román typická, obsahem není. Kosmotvornost je Götzem vysvětlována na materiálu románu 19. st., který posbíral všechny možné aspekty lidského života a doby a z těchto prvků dále stvořil nový, životaplný svět; uspořádal tyto aspekty, které lze chápat jako neuspořádané a chaotické, do nové formy, učinil kosmotvornou syntézu. Moderní román tento akt nevykonává, zůstává jen chaosem a „barbarskou směsicí energií“[103], není proto samostatným organismem.

Tato podoba moderního románu souvisí podle Götze s dobou: i moderní svět je chaotický, bez formujícího řádu. Avšak místo toho, aby román tuto chaotičnost nahradil pevným harmonickým tvarem, i on zůstává ve své potřebě přílišné realističnosti omezen jen na výčet faktů; místo sledování konkrétního cíle sleduje množství lidí a jejich osudů. Touhu po realističnosti vnímá Götz jako základní princip

[102] GÖTZ, F.: Dnešní román je v přerodu. *Čin* 6, 1934, č. 32, s. 747.
[103] Tamtéž, s. 748.

soudobého románu: realita moderní prózy je však omezena na onu mnohost, chybí princip třídění. „Čím více detailů a faktů nahromadí, tím se cítí romanopisec blíže realitě. (…) Romanopisec dnešní doby tvoří tedy symfonii místo plastického románu […]“[104]. Metoda, kterou, podle něj, moderní literáti užívají, je analytická: což znamená nepřítomnost syntézy, tedy je bez aktu kosmotvorného. Soustředění se na detail a na analýzu způsobilo, že se svět románu rozpadl, byl „zbaven kontinuity a jednoty“[105].

Proust představuje pro Götze vrcholného představitele depersonalizace, Joyce je pro něj typickým představitelem moderního destruktivního románu plného roztříštěnosti a diskontinuity. „Toto přímo nestvůrné dílo [myšlen je *Odysseus*] je bizarní bakchanále přehřáté fantasie, jež rozpouští celý svět v horký roztok, divokou směsici vášní, představ, věcí, syrových vzmachů pudu, nesmyslných meditací a prostředků.“[106] Šalda zachycení života v momentu jeho zrodu obdivoval a vyzdvihoval, bylo mu chtěným vystihnutím lyrické skutečnosti, Götz zde naopak staví jednu z hlavních výtek: spatřuje zde rozklad bohem stvořeného (tedy: skutečného) světa v nesmyslné a negativní výjevy.[107] Očekává, že z chaosu povstane nová forma, *Odysseus* ale zůstává „ve stavu předzrodovém.“ Chaos světa Joyceova se odráží i ve formě: „Přesně řečeno: není tu formy. Je to spíše parodie a směsice všech forem. (…) Tedy: roztok všech tvarů. Ale žádný nový tvar.“[108] Joyce rozložil svět na díly (které jsou ale místy brilantně napsané – ocenění stylu je jediným oceněním, které Götz modernímu románu udělí), jeho úkolem, respektive úkolem básníka, mělo však být složit svět znovu v živoucí celek daný pevným tvarem (opět akt kosmotvorný). Joyce však „dal jen rozklad,“. V této souvislosti je však třeba podotknout, že i Götzovo stanovisko dozná vývoje a o několik let později jím bude Joyce označen za objevitele nové cesty románu.[109] Ani toto označení však nelze vnímat jako pochvalu a uznání modernistického románu: jde spíše jen o konstatování faktu, že Joycův román byl vlivným.

Modernistický román tedy v pojetí Františka Götze zobrazuje anarchii světa. A i když svět již touto anarchií žije, moderní próza pomáhá v jejím posilování, zesiluje

[104] GÖTZ, F.: Zápas o novou formu románovou. *Čin* 6, 1934, č. 33, s. 777.
[105] GÖTZ, F.: *Tvář století.* Praha: Václav Petr, 1930, s. 127.
[106] GÖTZ, F.: James Joyce – Ulyxes. *Národní osvobození* 6, 1929, č. 288, s. 4.
[107] Srov. Tamtéž.
[108] Tamtéž.
[109] Srov. GÖTZ, F.: Jan Křtitel nové prosy. *Národní osvobození* 9, 1932, č. 45, s. 5.

depersonalizaci a ještě více ohrožuje jednotu člověka. Moderní próza totiž odmítla duši a ducha, zaměřila se pouze na tělo.

Na těchto základech poté Götz buduje vizi románu nového, který krizi modernity překoná. Východiskem se pro něj stane abstraktní pojem *duch*: Götz ducha poněkud nejasně označuje za základ všeho života, který moderní román opomíjel, proto nemohl být organickým. Modernistický román neobsahoval ducha, neboť se snažil obsáhnout vše: „Román je jen podobenství reality, osudu a života. Román není život, je symbol života. A básník může dosíci jen většího či menšího stupně opravdovosti silnějším či slabším podobenstvím – trojdimensionální plastika je mu nepřístupná.“[110] Jen oproštěním výrazu, úspornější formou může být v románu postižena skutečná substance života. „[…] hranice je nutná pro člověka. Omezuje život a svět, ale činí z něj realitu lidskou. Jednotí člověka a svět, sdružuje subjekt.“[111] Zdá se, že s touto hranicí souvisí právě duch. *Co* však duch je, není z Götzových slov nijak jasné. Jde o abstrakci dávanou do souvislosti s životem („[…] život je vždy a stále spojen s duší a duchem“[112]; „I duch je život. Všude, kde je život, je duše a duch.“[113]), vztah mezi životem, duší a duchem však – z hledisek závažných pro literaturu (nemluvě o filosofii) – není nijak určen. Bylo by tedy lze tuto Götzovu koncepci ducha odmítnout (spolu s Carnapem) jako pseudoteorii, lze však snad také (spolu s Davidsonem) provést interpretaci vstřícnou. Duch jako projev života je nutným atributem kosmotvorného aktu: aktu, který tvoří život, tedy aktu, jenž podle Götze má být v základu vší literární činnosti. Hovoří-li tedy Götz o duchu, lze jej snad chápat jednoduše jako určitou formu vyjádření celistvosti a plnosti života, jeho neredukování na jedinou složku. Tato formulace však ducha plně nevyjadřuje, neboť ten má zřejmě pro Götze i svou transcendentní stránku: pro účely této práce ale není nutné spekulovat o ontologickém statutu ducha, postačí jen znát jeho vliv na výsledné Götzovo hodnocení modernistického románu. Ten ducha neobsahuje, a tedy je odmítnut. Ideálem je proto Götzovi román, kde člověk nebude redukován na pudy, ale bude usilovat o naplnění pravé lidskosti, o pochopení své individuality (avšak individuality neegoistické), o své ukotvení mezi věčnost a čas (předpokladem toho je láska k člověku, nikoli jeho negace) – krátce o opětovnou konstituci své osobnosti. Tento

[110] GÖTZ, F.: Zápas o novou formu románovou. *Čin* 6, 1934, č. 33, s. 779.
[111] GÖTZ, F.: *Básnický dnešek*. Praha: Nakladatelství Václav Petr, 1931, s. 24.
[112] GÖTZ, F.: Zápas o novou formu románovou. *Čin* 6, 1934, č. 33, s. 780.
[113] GÖTZ, F.: Zápas o novou formu románovou. *Čin* 6, 1934, č. 33, s. 778.

ideální obsah bude mít i ideální formu, kterou Götz označuje za „klasickou“, leč blíže ji nespecifikuje. Projevy už vidí například ve vzrůstajícím zájmu o román biografický[114] (např. Maurois a jeho monografie o Shelleym).

4.3 Avantgarda a rozvrat tradice

Když ve stati *Poezie románu* z roku 1926 hovoří Karel Teige o soudobé románově tvorbě, rozlišuje dvě základní linie moderní prózy: psychologickou a kolektivní, čemuž odpovídá i rozštěpení moderní lyriky na linii personální (počátek u Baudelaira) a epickou (která začala Victorem Hugem). Román kolektivní (reprezentantem tohoto proudu je Teigemu Marcelo Fabri) je románem syntetickým, zobrazuje šíři života bez konkrétních osobností: zobrazuje svět *vnější*; oproti němu román psychologický zobrazuje hloubku světa *vnitřního*. Právě Proustovo dílo je jeho vrcholem: „Je to zpomalený film, celé Proustovo dílo, zaznamenávající ozvěnu duševního života v nejhlubších vrstvách podvědomí, rozpitvávající každý vnitřní vzruch s chemickou předností a neúprosností vivisekce. Joyceův Ulyxes je krajnost upřímnosti a psychologické podrobnosti deníku moderního člověka.“[115] Oba tyto proudy moderního románu, v jejichž základu vždy leží popisnost, ať už světa interního či externího, vnímá Teige jako projev moderní doby, která se již odklonila od románu starého, jenž byl příliš a zbytečně zdlouhavý (tedy nekorespondoval se skutečným stavem světa), a jako své vyjádření zvolila román nový, čerpající inspiraci z moderní poezie, protože je „ovlivňován jako ona vším, co žurnalismus, reportáž, film, technika, věda, psychoanalýza a moderní život vůbec má v sobě básnického a strhujícího.“[116] Měl-li by se nalézt společný znak těchto zdrojů inspirace, byla by jím pravděpodobně přesnost. Lépe řečeno: snaha o pregnantní vystižení konkrétní skutečnosti (informativnost je nedílným znakem žurnalistiky i reportáže, technika i věda jsou již ze své podstaty exaktními – a psychoanalýza je taktéž vědou, což je fakt nesmírně důležitý pro pochopení Teigeho stanoviska: psychoanalýza je disciplínou pravdivou, protože je vědeckou, tedy i depersonalizace jakožto výsledek psychoanalýzy je odrazem skutečnosti). Tím lze také vysvětlit, proč mohl Teige, vyčítající starému (myšleno realistickému) románu zdlouhavost, ocenit *Hledání ztraceného času* nebo

[114] Srov. GÖTZ, F.: *Tvář století.* Praha: Václav Petr, 1930, s. 206.
[115] TEIGE, K.: Poezie románu. In: Týž: *Výbor z díla I. Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let.* Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 163–164.
[116] Tamtéž, s. 167.

Odyssea. Tyto romány nejsou zdlouhavé: to, co popisují, nemohlo být napsáno jinak, jsou přesným vystižením moderního člověka.[117]

Otázkou zůstává, jak souzní Teigeho hodnocení moderní prózy s jeho teoretickými statěmi ze sledovaného období: v tomto případě jde o třetí čtvrtinu dvacátých let, tedy o období poetistické. Již v tzv. *prvním manifestu poetismu*, v souvislosti s konstruktivismem, Teige píše: „[M]oderní tvary a útvary jsou rezultátem cílevědomé práce, vyrobeny dokonalým provedením pod diktátem účele a ekonomie.“[118] V eseji *Konstruktivismus a likvidace „umění“* stojí: „Oblastí všeho dosavadního umění je formalismus. Konstruktivism hlásá popření formalismu funkcionalismem.“[119] Je třeba zvláště upozornit na termíny účel, funkce a ekonomie jako na základní kritéria pro hodnocení poetistické tvorby (tyto pojmy budou rozvíjeny i u Nezvala). Dále hovoří Teige i o nutnosti nalézt nové umění, které nebude založeno na starých pravidlech, která se snažila být konečná. Je třeba „na jejich místo dosaditi formy, které dnešní době a dnešnímu člověku lépe odpovídají.“[120] Všechny toto požadavky splňuje i moderní próza, alespoň ta reprezentována Proustem a Joycem: nalezla novou (stará byla nevyhovující, protože zdlouhavá) a účelnou (čili ekonomickou, a proto přesnou) formu pro moderní svět, který je neustále v pohybu, stejně jako to udělala poetistická báseň, která též není popisnou, také chce zachytit člověka v nové životní situaci, přestože touto určující situací pro poetisty nebyla ani tak pluralita světa pojímaná z pozice vnímajícího subjektu, avšak spíše pluralita možností, které svět nabízí a které má básník objevovat. Tato reálně existující pluralita je novou jednotou (toto tvrzení je v rozporu nejen s Götzem, ale též s křesťanskými autory, kteří existenci plurality odmítají, pluralita je pro ně jen nepoznanou jednotou). Problematickým se však může jevit dosud vědomě opomíjený druhý aspekt poetismu: totiž že poetismus není uměním, avšak životním principem; poetismus staví život nad umění. Je zde tedy rozpor mezi Proustem, pro kterého bylo podle Teigeho hlavní životní maximou samo umění, a vlastním Teigeho pojetím tohoto vztahu, podle něhož má umění sloužit životu. I v tomto ohledu je však Teige nedogmatický, a přestože se

[117] Ve své studii o Proustovi hovoří Teige o *„nutnost[i] a nezbytnost[i] takového stylu,“* (TEIGE, K.: Marcel Proust. *ReD* I, 1927, č. 1, s. 35.), byť je tím myšlena především komplikovanost Proustovy syntaxe.

[118] TEIGE, K.: Poetismus. In: Týž: *Výbor z díla I. Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let.* Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 122.

[119] TEIGE, K.: Konstruktivismus a likvidace „umění“. In: Tamtéž, s. 132.

[120] TEIGE, K.: Manifest poetismu. In: Tamtéž, s. 343.

o tomto odlišném stanovisku zmíní[121], není mu důvodem pro pochybnost o kvalitách Proustova díla.

Teigeho myšlenky dále rozvíjí a doplňuje také Vítězslav Nezval. Roku 1925 se v článku *O čistotě umělecké práce* zamýšlí nad problémem, jak mají vypadat stávající formy umění poté, co vznikly nové – například čím má být román poté, co počal existovat film, který převzal jeho mimetickou funkci. Modernímu románu Nezval přiřazuje jedinou úlohu: má být „seismografem psychického dění.“[122] Tato intimní stránka člověka je něčím, co film zachytit nedokáže, proto se na ni má zaměřit (a tedy i omezit) próza. Nemá však jít o samoúčelnou psychologickou detailnost. Nezval hovoří o ekonomičnosti umění, která spočívá v tom, že „[umění] počítá s poměrnou jednoduchostí prostředků a s maximální dokonalostí a účinností tvaru.“[123]

I u Nezvala se tak vyskytuje základní požadavek na literaturu, tedy i na prózu, a tím je realističnost, ovšem, samozřejmě, ne ve smyslu realismu 19. století – jde o realističnost novou, realističnost nesamoúčelnou. Tento termín shrnuje téměř všechny požadavky: jedině tehdy, má-li vše v díle svůj účel, svou funkci (a tedy jde o umění ekonomické, protože neobsahuje nic, co by nesloužilo záměru – co by bylo zbytečné), pak je schopno být pravdivé. Pravdivost a funkce jsou zde pozoruhodně provázány: co není funkční, není pravdivé, protože aby něco bylo funkční, musí to odpovídat něčemu reálně existujícímu, musí to mít realitu za svůj základ. A je-li tomu tak, pak je to přirozeně též pravdivé. Funkčnost spočívá ve správném popisu světa, kterážto správnost v sobě obsahuje nejen požadavek pravdivého zobrazení (funkčnost obsahu), ale též vhodnost literárních prostředků (funkčnost formy). Tedy funkční z hlediska obsahu je to, co vystihuje realitu přesně do míry její pravdivosti: kdyby dílo obsahovalo něco méně než realita sama, nebylo by pravdivé; kdyby obsahovalo něco více, nebylo by ekonomické. Dílo musí přesně vyjadřovat skutečný svět, aby bylo pravdivé. Literatura má zobrazovat skutečnost, kterou u románu Nezval redukoval na psychický život člověka – z čehož mu tedy v závěru vyplývá, že jediná možná podoba prózy je ta, která bude pravdivě popisovat psychologické pochody v člověku

[121] *„Dnes není umění předmětem náboženského uctívání [jako u Prousta a Gidea]. Chápeme je jako prostou zábavu, spirituelní sport, básnické šachy.“* TEIGE, K.: Marcel Proust. *ReD* I, 1927, č. 1, s. 33.

[122] NEZVAL, V.: O čistotě umělecké práce. In: Týž: *Dílo XXIV. Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu.* Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 526.

[123] NEZVAL, V.: Fotogenie. In: Tamtéž, s. 54.

ekonomickým způsobem. Lze tedy předpokládat, že Proust jím bude vysoko hodnocen, stejně jako tomu bylo u Teigeho.

Ještě více než Teige však Nezval akcentuje jiný rys moderního umění: originalitu, novost, „vybočení z konvence, jež má hluboký smysl: učiniti ze zvyku nezvyk.“[124] To je stěžejním prvkem moderního umění a zároveň jeho podmínkou. Umění, které se nesnaží zobrazovat věci nově, není podle Nezvala moderní, přičemž tato novost může být jak formální, tak obsahovou. Ve *Třetím manifestu poetismu*, který zůstal nevydán, tuto novost označuje jako *rozvrat*. Moderní umění má být dialektické, má ničit a rozvracet dosavadní mody myšlení i schémata psaní a umělecké tvorby vůbec. Důsledkem však není nihilismus či anarchie: tento rozvrat je uskutečňován za účelem odstranění konvencí a předsudků, což povede k odhalení skutečné pravdivé reality, „a má-li poezie, jak jsme ji pojali, týž smysl, tj. uvésti nás do styku s reálnem, lze ji identifikovat s tímto rozvratem.“[125] Tato Nezvalova myšlenka v sobě obsahuje předpoklad, že starými metodami již nový svět zachytit nelze, s rozvratem starého světa proto musí nutně přijít i nové metody. Jedním takovýmto rozvratem je také depersonalizace. Pokud bude přeložena jako *rozvrat osobnosti*, plně se objasní Nezvalovo (i Teigeho) stanovisko – nejde o zničení osobnosti (jako u Götze), nýbrž o nahlédnutí její pravé podstaty, o odhalení její reality. Skutečnost, že tato realita není statická, avšak dynamická, nesmí znamenat ústup k očekávaným schématům; je třeba vše přehodnotit a nahlížet na věci novým způsobem. Také mezi novostí a realističností je u Nezvala rovnítko: jako by vše, co je nové, bylo pravdivé právě proto, že překonává starý pohled na svět; již samotná novost je chvályhodná, negace starého je vždy svým způsobem založená na pravdě.

Je-li v literatuře něco nového, pak je to podle Nezvala právě Proustova metoda. „Nenalézám právě vhodnějšího slova [než rozmar] pro tu kouzelnou funkci ducha, která vytvořila tak vzácně marnivé dílo, jako jsou romány Marcela Prousta, kde jen nedostatek vážnosti, nedostatek lpění na předsudku nás zavedl až k samé pravdě.“[126] Proust ukázal správnou nejednotu lidského charakteru, kterou nikdo před ním neviděl. Jeho analýzy (vědecké, protože vystavěny na asociaci) jsou tak hluboké, že jsou dokonce „přesné jako definice [!!!].“[127] Komplikovanost Proustova slohu není

[124] NEZVAL, V.: O moderním románu. In: Tamtéž, s. 197.
[125] NEZVAL, V.: Třetí manifest poetismu. In: Tamtéž, s. 333.
[126] NEZVAL, V.: Přednáška o avantgardní literatuře. In: Tamtéž, s. 221–222.
[127] NEZVAL, V.: K Proustovu Hledání ztraceného času. In: Tamtéž, s. 171.

samoúčelná, ale je zcela nezbytná pro vyjádření psychologické pravdy. Proust tak splňuje všechny požadavky kladené Nezvalem na prózu: je psychologický, je nový, je realistický.[128]

Tuto avantgardní linii lze však sledovat ještě dále, a to k Adolfu Hoffmeisterovi. Jméno Adolfa Hoffmeistera je v souvislosti s moderní literaturou spjato především se jménem Jamese Joyce, s nímž se osobně znal a do českých periodik přispěl několika jeho portréty i rozhovory s ním[129]. Soustavnější rozbor jeho díla Hoffmeister neposkytl, mluví o něm však vždy s největším obdivem. Ten je opět vyvolán především realistickou hloubkou, kterou Joyce ve svém *Odysseovi* postihnul. Hoffmeister aplikuje na Joyce všechny již vysledované predikáty: moderní doba nemohla být zachycena jinak, než jak ji zachytil Joyce. Ten skloubil do jediného románu „povrch i současné dění v nitru člověka" a díky tomu stvořil „dokonalý, příliš pravdivý román," [130] který je schopen zaznamenat každou vteřinu života v celé její hloubce. Joyce tak vytvořil „dílo uzavírající knihu moudrosti novověku, ale obsahující i všechny knihy proroků od nepaměti věků."[131] Joyceova hodnota má i svou etickou stránku, u Nezvala nezdůrazňovanou: toto zcela pravdivé a nic nevynechávající zobrazení skutečnosti povede podle Hoffmeistera k „otevření [lidských] očí"[132], čemuž se ovšem lidé brání: zničilo by to totiž pohodlí jejich domova, musili by si uvědomit svou vlastní směšnost, kterou Joyce podle Hoffmeistera nezakrytě a bez patosu popisuje – i toto je důkaz oné nesmírně pravdivé realističnosti. Důraz na realističnost je obecně typický pro celý moderní román, „poněvadž jeho cílem je

[128] Všechny zmíněné stati pocházely z 20. let (nejstarší z roku 1930), tedy z období, kdy byl Nezval věrný poetismu, a také z období, kdy sám psal romány Proustem ovlivněné (především román z roku 1929: *Kronika z konce tisíciletí*). Ve 30. letech se vzrůstajícím zájmem o surrealismus zájem o Prousta (který byl poměrně hojný: Nezval se vyjádřil i ke knize *Radosti a dny* a také ke Crémieuxově studii o Proustovi, tedy ke všemu, co o tomto prozaikovi v českém prostředí vyšlo) klesal: byl však připomenut při přednášce *Moderní poezie* z roku 1934, a to v souvislosti s Nezvalovi tehdy blízkým surrealismem: „[K]dyby to bylo možno, aby jeho [Proustova] analýza, neztrácejíc svou přesnost, byla urychlenější [tedy snad kratší, méně komplikovaná], tj., stala se syntézou, byl zcela jistě on předchůdcem surrealismu." (NEZVAL, V.: Moderní poezie. In: Týž: *Dílo XXV. Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931–1941*. Praha: Československý spisovatel, 1974, s. 61.)

[129] Budiž zmíněn např. článek Osobnost James Joyce (HOFFMEISTER, A.: Osobnost James Joyce. *Rozpravy Aventina* 6, 1930/1931, č. 2, s. 13–14 + č. 3, s. 30–31), kde popisuje setkání s Joycem v Paříži: Hoffmeister přinesl spisovateli český překlad *Odyssea* a žádal o svolení k překladu úryvku z chystaného *Work in Progress*.

[130] HOFFMEISTER, A.: James Joyce. *Rozpravy Aventina* 5, 1929/1930, č. 13/14, s. 164.

[131] HOFFMEISTER, A.: James Joyce padesátníkem. *Literární noviny* 6, 1932, č. 1, s. 1.

[132] HOFFMEISTER, A.: James Joyce. *Rozpravy Aventina* 5, 1929/1930, č. 13/14, s. 164.

vědomí pravdy a touha po souhlasu čtenářově, po souhlasu, kterého dosáhl zkušeností.“[133]

Nutno zmínit skutečnost, že spolu s Vladimírem Procházkou přeložil Hoffmeister úryvek z Joyceova *Work in Progress* (dnes jako dosud nepřeložené *Plačky nad Finneganem*) pojmenovaný *Anna Livie Plurabella*.[134] Ani na počátku nebyl záměr přeložit dílo celé, jeho komplikovanost byla příliš veliká, překladatelé chtěli jen ukázat jeho krásu českému prostředí: „[…] pokoušíme [se] o překlad krásné básně, jedné z těch, které nesou klenbu nebes nad světem lidí.“[135]

Kromě zvučných jmen jako Teige, Nezval a Hoffmeister je reprezentantem tohoto typu recepce i jiný avantgardní autor, totiž Vladimír Raffael.[136] Ten uveřejnil krátkou analýzu Prousta při příležitosti vydání českého překladu Crémieuxovy studie o Proustovi v Odeonu. Největší pozornost věnuje jeho analytické metodě, kterou označuje za čistě vědeckou a z Prousta tak činí „prvního velkého umělce, který vnesl vědu do umění,“ což by mělo být následováno. Umění by se tak více přiblížilo skutečnosti, touto dokonalou metodou by se zajistila „pravost tvořených postav a událostí.“[137] Nejsou zde ale jako vzor, podle nějž by měla být literatura psána, chápány všechny složky Proustova díla: vyzdvihovaná je právě jen vědecká metoda. Vzorem je Proust tam, kde vědecky, a proto správně, analyzuje realitu.

I tato krátká Raffaelova studie obsahuje již několikrát shrnovanou esenci těchto objektivisticky orientovaných avantgardních autorů. Moderní próza je v souladu s požadavkem nového přístupu k umění, které se stane uměním života, uměním skutečnosti, a proto musí být realistické, čili vědecky založené.

[133] HOFFMEISTER, A.: Virginia Woolf. In: Týž: *Podoby*. Praha: Československý spisovatel, 1961, s. 107.

[134] Toto vychvalování razantně odmítl Timotheus Vodička: „Můžeme viděti v Anně Livii skvělou dadaistickou prózu, vytvářenou metodou intelektuální; zvláště emotivnost Joycových děl právě ve spojení této racionální metody skladebné se zdánlivě iracionálním výrazem. To je zhruba všechno.“ (VODIČKA, T.: James Joyce a jeho čeští vykladači. *Řád* 1, 1932/1933, č. 1, s. 43.)

[135] HOFFMEISTER, A.: Prohlášení překladatelů. *Literární noviny* 5, 1930/1931, č. 9, s. 4.

[136] Již na základě úvodních pasáží hesla o Raffaelovi z Lexikonu české literatury lze odhadnout jeho postoj k Proustově analýze: „Autor próz pojímajících racionalisticky lidskou animalitu i duševní život […].“ BLAŽÍČEK, P.: Vladimír Raffael. In: OPELÍK, J., ed.: *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce. 3, M-Ř. Svazek II, P-Ř.* Praha: Academia, 2000, s. 1194.

[137] RAFFAEL, V.: Magnus parens Marcel Proust. *Rozpravy Aventina* 4, 1928–1929, č. 22, s. 221.

4.4 Richard Weiner

Bylo ukázáno, že Weiner ve své studii z roku 1927 oceňoval Prousta pro jeho detailní popisy. Detailní analýza je však podle Weinera zároveň Proustovou největší slabostí. Ve svém intelektualistickém hledání a ve své touze vše do nejmenších podrobností popsat, opomněl podle Weinera Proust to nejdůležitější, totiž smysl a cíl všeho: zůstal u popisu, nedobral se k opravdovému poznání. „To, co Prousta zajímá, a zajímá šíleně, je řekl bych lidská strojovna, ne kotelna, hyb, ne palivo, z něhož se hyb rodí.“[138] Chce-li literatura postihnout smysl a cíl života, jeho duchovní rozměr (avšak duchovní rozměr života – tedy duchovní rozměr realizovaný na zemi), musí zůstat v nižší hloubce, než do jaké se propadl Proust. S menší přesností popisu tak dojde větší realističnosti.

V tomto momentě je důležité doplnit, že Weiner o Proustovi přinášel během svého pobytu ve Francii poměrně soustavné informace a vždy o něm hovořil s největším obdivem. V této studii z roku 1927 však Weiner výslovně poukazuje na svou předchozí nevědomost, v níž *Hledání ztraceného času* považoval za dokonalé mistrovské dílo: „[…] myslím […], že jsme Proustovi přeci jen půjčovali víc, než se slušelo na jeho bohatství, ježto jen bohatým, jak známo, se půjčuje.“[139] O příčině tohoto obratu lze jen spekulovat[140], je možno vycházet z Chalupeckého postřehu o účelu Weinerovy tvorby: „[Weiner] postupem svého díla bude se snažit oba protiklady lidské bytosti [tj. stránku racionální i iracionální] dotvořit a domyslit v jejich absolutní úplnost a pak dialektickým obratem je identifikovat: tak půjde za rekonstrukci absolutna.“[141] Podle Chalupeckého Weinerovi vždy šlo o zachycení života v jeho celistvosti, chtěl skrze literaturu, skrze vlastní tvorbu, získat odpověď na „otázk[u] jak žít“[142] ve světě, který se jeví jako nesmyslný, a dát tak světu i životu smysl. Tato Weinerova potřeba časem zřejmě nabývala na intenzitě, proto dává Proustovi výtku za jeho pouhou popisnost, která nevede k odhalování hlubších pravd životních a zůstává

[138] WEINER, R. K českému překladu díla Proustova. In: Týž: *O umění a lidech.* Praha: TORST, 2002, s. 436.
[139] Tamtéž, s. 437.
[140] Rok 1927 není jen rokem vydání této studie, ale i rokem, kdy se Weiner sblížil se skupinou francouzských simplistů, později sdružených kolem revue Le Grand Jeu, proto by mohlo předpokládáno, že s touto skutečností souvisejí právě i důvody změny Weinerova postoje. Je proto třeba doplnit, že zatímco první část K českému překladu díla Proustova vyšla 27. ledna a závěrečná 17. února, kdežto se simplisty se Weiner nejspíše seznámil až na jaře roku 1927. Srov. CHALUPECKÝ, J.: *Expresionisté.* Praha: Torst, 1992, s. 73.
[141] Tamtéž, s. 23.
[142] Tamtéž, s. 41.

tak jaksi samoúčelnou analýzou. Weiner si však Prousta stále cení, tento nesoulad s jeho vlastní filosofií není důvodem pro odmítnutí díla, jen pro revizi názoru na jeho hodnotu. Nadále obdivuje kompaktnost světa Proustova románu, i Proustovu vzdělanost, díky níž může odborně diskutovat o širokém množství témat – *Hledání ztraceného času* je pro Weinera jakýmsi triumfem lidské inteligence, a to se všemi pozitivními i negativními konotacemi tohoto pojmu: jeho analýza vší skutečnosti je obdivuhodná, nedosahuje však opravdového poznání. Jde tak o argument, který je v rozporu s výše načrtnutým stanoviskem autorů kolem Devětsilu, obsahuje však esenci názoru Šaldova i Götzova: totiž potřebu románem zachytit nejen to zjevné, avšak právě (vyjádřeno záměrně heideggerovsky) to nezjevné, které je pro povahu skutečnosti určující.

4.5 Antonín Matěj Píša

Na jiných základech postavené stanovisko, avšak se stejným jádrem, zastával Antonín Matěj Píša. Zvláštností Píšových postřehů o modernistické literatuře, ve srovnání s ostatní literární kritikou, je doba, ve které ji reflektuje: jde o konec dvacátých let, přesněji o léta 1927-1929. V letech třicátých, kdy Šalda, Götz či Rádl (jak bude ještě ukázáno) píší své syntetizující stati týkající se modernismu, o ni Píša zájem neprojevuje. Podstatné je však právě to, čím mu moderní próza byla: byla mu fenoménem, jehož slábnoucí vliv s potěšením sledoval, a o kterém zřejmě již nadále nepovažoval za nutné informovat.[143] Signifikantní je též kontext, ve kterém své názory na moderní prózu (typickým představitelem – a také jediným představitelem, kterého zmiňuje – byl pro Píšu Marcel Proust) vyslovuje: s jedinou výjimkou[144] jde vždy o úvodní odstavce recenzí na nemodernistická díla české prózy (Anna Marie Tilschová, Božena Benešová), která jsou mu dokladem překonání tendencí modernistických[145].

Tyto tendence podle něj rozložily tradiční román a změnily jej v platformu experimentů a anarchie. Krom změny formy, kterou Píša jen konstatuje, ale šířeji ji

[143] Slábnoucí vliv modernistické prózy komentuje poté roku 1932 pro Lidové noviny i Pavel Nauman, který o době moderního románu píše jako o době, kdy „román byl jen tehdy románem, když se v něm pokud možno nic nedělo, když dějová fabule byla stlačena na pouhý náznak.“ Hovoří o renesanci epiky, která bude plná činů, ne psychologické analýzy. NAUMAN, P. Epika přichází ke cti. *Lidové noviny* 40, č. 635, s. 10.

[144] Stať Romány a próza z roku 1928 (PÍŠA, A. M.: Romány a próza. In: Týž: *Dvacátá léta.* Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 274–279.)

[145] S tímto nijak nesouvisí kvalitativní úroveň románů zmíněných autorů, jde jen o pojetí románu, který píší.

nekomentuje, byl změněn především účel románu. Místo propracovaných lidských osudů nabídnul jen „variantu románu v podobě lyrické zpovědi nebo subjektivní psychologické introspekce,“[146] důkladnou analýzu podvědomí, čímž se z něj vytratila „dynamika akce, dramatičnost konfliktu, malba prostředí.“[147] Takovýto román se podle Píši příliš blíží žurnalistice: také ona se snaží o pravdivé výpovědi o světě, které však zůstanou jen na povrchové stránce věci, u pouhého suchého popisu, a neproniknou k podstatě věci.[148] Stejně tak v moderním románu se nenachází nic z toho, co Píša od románu vyžaduje: vyprávění o „osud[u] člověka se svým organickým růstem, syntetizujícím problematiku lidského nitra – alchymii citů, pudů, myšlenek, vášní, vůlí a dojmů, konflikty vědomí a podvědomí, diferencovanou skladbu nejjemnějších, sotva tušených vztahů – a její objektivní promítnutí do typické skutečnosti.“[149]

Zobecní-li se tato tvrzení, pak lze nalézt dva základní požadavky, které Píša klade na pravý, „ryzí“[150] román: *syntéza* a *objektivita*. Jde o syntézu postihnutí nitra jedince a jeho pohybu ve společnosti: o syntézu, která byla v tradičním realistickém románu přítomna a která poskytla psychický vývoj jedincův zasazený do plasticky vykresleného společenského prostředí (to není statickým pozadím, nýbrž též hybatelem děje[151]). Tato syntéza je Píšovým ideálem i nyní. Má ústit v kompaktní pohled na člověka, o pohled plný lidskosti - což je v naprostém protikladu k vědeckosti a analytičnosti moderní prózy[152]. Díky syntéze tak vznikne „vyšší, kompaktní a svébytný svět, […] osobit[á] básnick[á], obrazn[á] skutečnost, nadskutečn[á], a přece objektivní.“[153] Objektivita spočívá právě ve specifickém uchopení celistvého lidského osudu, který pokud je v souladu s „duchovním řádem,“[154] je obecně pravdivý. Zárukou této pravdivosti je sám autor, na nějž Píša klade požadavek vysoké míry obraznosti.

[146] PÍŠA, A. M.: Tvůrčí magie (Božena Benešová – Podzemní plameny). In: Tamtéž, s. 310.
[147] PÍŠA, A. M.: Epická próza (A. M. Tilschová – Haldy, I). In: Tamtéž, s. 214.
[148] Srov. PÍŠA, A. M.: Romány a próza. In: Tamtéž, s. 276.
[149] Tamtéž, s. 277.
[150] Tamtéž, s. 278.
[151] Srov. PÍŠA, A. M.: Epická próza (A. M. Tilschová – Haldy, I). In: Tamtéž, s. 215.
[152] I když i Proustovu analytickou metodu Píša ocenil jako *„nejvýš kultivovan[ou] a rafinovan[ou]“* a to v konfrontaci s Nezvalem, jehož afektivní metoda v románu Posedlost je *„zhusta mechanick[á] až hrůza primitivní.“* (PÍŠA, A. M.: Romanopisecká kariéra Vítězslava Nazvala. In: Týž: *Třicátá léta.* Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 35.)
[153] PÍŠA, A. M.: Kroniky a romány (A. M. Tilschová – Haldy, II; Karel Nový – Raňkov, Samota Křešín). In: Týž: *Dvacátá léta.* Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 252.
[154] Tamtéž.

Jen díky ní je možný vznik nových kompaktních světů, jimiž romány jsou: svou obrazností prozaik „musí vytvořit svůj vlastní svět, […]musí [jej]zabydlit životem, uvést v pohyb.“[155] Nejde však o svět odlišný od světa reálného; jde o svět stvořený z utříděného materiálu skutečnosti, z níž svou obrazností „vytváří autor svůj jedinečný, autonomní druhý a vyšší svět,“[156] jenž bude mít absolutní platnost. Takovýto autor proto musí být obdarován vysokou dávkou vnímavosti (tedy silným duchem), avšak snad ještě podstatnější je fakt, že musí mít bohatou zkušenost (či „mocný zážitek“[157]) životní. Jedině tehdy bude jeho příběh nadindividuálně pravdivý.

Také Píša se takto shoduje s výše naznačenou linií kritiky moderní prózy, totiž s takovou, která modernismu vyčítá absenci hloubky. Tato linie bude pokračovat také ke křesťanským kritikům, již nyní je ale vhodné upozornit na několik jejích aspektů. Předně je třeba připomenout úvodní problém: je jím vztah literárního kritika k modernistickému románu na základě jeho porovnání se stavem světa, přičemž tento stav světa je mnohdy idealizovaný, z čehož poté vyplývá důsledek, že prostřednictvím kritiky modernistického románu je též kritizován celý moderní svět. František Götz takto odmítl jak moderní svět, tak i román, jenž jej zobrazuje. Šalda takové odmítnutí neučinil, jen nesouhlasil s tím, že by moderním románem popsaný svět byl úplný. Götz tedy staví své východisko na ideálním světě, Šalda nikoliv – oba kritikové, a v tom se s nimi shoduje Weiner i Píša, však v nejobecnější rovině vytýkají modernímu románu to, že mu *něco* chybí. Konkretizace tohoto *něčeho* je vede k různým závěrům, východisko o neúplnosti světa moderním románem popsaným však sdílejí. Pro Píšu tento chybějící aspekt není ani Šaldova syntéza, ani Götzova kosmotvornost, je jím lidskost. Přestože se ve svých pasážích o syntéze blíží Šaldovi, více než on – a v tom se projevuje onen socialistický (chtělo by se říci: *levicový*) tón jeho myšlení – klade důraz nikoliv jako Šalda na život, ale na lidský příběh. To jej silně spojuje s Götzem: důraz na příběh v realistickém slova smyslu, na příběh založený na empirii. Ať jsou však rozdíly mezi těmito kritiky jakékoliv, výtka absence „opravdovosti“ je tím, co je spojuje. Stejně tak tomu bude i u kritiků křesťanských, kteří realizaci této opravdovosti sice spojují s ideou Boha, ale v samém jádru má jejich kritika týž základ.

[155] PÍŠA, A. M.: Romány a próza. In: Tamtéž, s. 278.
[156] Tamtéž.
[157] Tamtéž, s. 279.

4.6 Křesťanští autoři a duchovní jednota

Výtky křesťanských autorů vůči modernistickému románu byly především etické, proto budou detailně analyzovány až v příští kapitole, jejich stanovisko se však dotýkalo též otázky vztahu modernistické literatury ke skutečnému světu. Absence Boha v modernistické próze tak nemá aspekt jen etický, ale též mnohem obecnější.

Do protikladu k Proustovi a Joyceovi byl často u křesťanských autorů kladen George Bernanos, francouzský prozaik katolické orientace. Například pro Bedřicha Fučíka je Bernanos postavou, která překonala chyby modernistického románu. Namísto jen povrchového zkoumání skutečnosti, o jejíž poznání se moderní próza neúspěšně snaží, nabízí podle Fučíka Bernanos dílo skutečně pravdivé. Skutečná pravda je jinou pravdou než pravdy „společnosti, zákonů, předpisů či morálky,“[158] nemůže být zkoumáno „freudovské či proustovské podvědomí.“[159] Žádná z těchto pravd není pravdou absolutní, které je zapotřebí dosáhnout, což je možné jen díky pronikavému vhledu, který odliší to, co je pro život člověka podružné (tj. společnost, morálka atd.), od neměnné, věčné skutečnosti skryté „závratně hluboko“ v lidském nitru: jedině tam lze nalézt pravé „tajemství života.“[160]

Všechny tyto stěžejní pojmy jako „skutečná pravda“ či „absolutní pravda“ se poté vyskytují i u Jana Čepa. Jeho myšlenky může shrnovat následující citát: „Smyslem a účelem každého uměleckého výtvoru je zmocnit se skutečnosti, stvořit podobenství a rovnomocninu světa, a ten obraz a to podobenství uspokojují jenom tehdy, jsou-li organické a úplné, pronikají-li nějak k podstatě bytí, stojí-li samy na nohou.“[161] Pokud je básník pravým básníkem, pak má přístup k tajemství slov a pomocí slov a své obraznosti dokáže dát světu tvar a dokáže podle Čepa postihnout jeho smysl. Základem této schopnosti je, stejně jako tomu bude i u Emanuela Rádla, hluboký prožitek skutečnosti, který je poté i základem Čepových próz. Jeho známá koncepce *dvojího domova*[162] je založena na protipólu země – nebe, přičemž každý

[158] FUČÍK, B.: Pod sluncem satanovým. In: Týž: *Kritické příležitosti I*. Praha: Melantrich, 1998, s. 154.
[159] FUČÍK, B.: Georges Bernanos: Pod sluncem satanovým. In: Týž: *Paralipomena*. Praha: Triáda, 2006, s. 54.
[160] FUČÍK, B.: Pod sluncem satanovým. In: Týž: *Kritické příležitosti I*. Praha: Melantrich, 1998, s. 154.
[161] ČEP, J.: Básník a jeho inspirační zdroje. In: Týž: *Rozptýlené paprsky*. Praha: Vyšehrad, 1993, s. 23.
[162] Srov. především ČEP, J.: Dvojí domov. In: Tamtéž, s. 11–21. Verze přetištěná v tomto výboru pochází z roku 1937, původní esej však byl otištěn v Řádu roku 1936 v poněkud odlišné, radikálnější podobě, která obsahovala i dále zmíněné pasáže o moderní literatuře. K srovnání viz KUBÍČEK, T.:

z těchto pólů je člověku z jistého pohledu vlastní. Na zemi byl člověk přiřazen a plní zde určitý úkol, je tedy země jeho domovem; pravý domov je však člověku „domov nebeský“. K tomu má člověk nejblíže v dětství, právě z dětství má také proto nejvíce čerpat umění: „Vloha, která dělá básníka básníkem, záleží ve schopnosti vidět věci (…) pohledem svého dětství, v jejich prvotní čistotě a novosti.“[163] V určitých hraničních (*mezních*) životních situacích si člověk plně uvědomí existenci onoho druhého domova: a je to přesně tento zážitek, který musí být motivem opravdové básnické tvorby. Básník má podle Čepa odhalovat tajemství života a jeho smysl, který se mnohdy zdá nejasným. Věřící člověk však tento smysl vždy vidí a hlubokému životnímu řádu důvěřuje. Obyčejný člověk pak vnímá žitou realitu útržkovitě, je mu chaosem, jen sledem představ, vjemů a vzpomínek, vše se mu jeví neuspořádaně, nelogicky; zapomíná na mnoho okamžiků, jež jej formovaly, na drobné skutky, které vedly k důležitým životním situacím. „Tato kusost a zlomkovitost je ostatně základním charakterem našeho pozemského údělu.“[164] Je úlohou umění, aby uspořádalo tyto chaotické vjemy a nalezlo v nich řád, aby nalezlo smysl v roztříštěných detailech jednoho lidského života.

Čepova kritika světového modernismu poté vyplývá z konfrontace s tímto ideálním konstruktem pravé umělecké tvorby. „Dály se gigantické pokusy vystihnout integrální skutečnost a rekonstruovat uplynulý čas, a vznikaly tak svazky stačící sotva zachytit na sedmi stech kvartových stranách události, myšlenky, představy a pocity několika málo osob za jediný den jejich života.“[165] Toto prohlubování psychologické metody románu, zaměření na nesouvislost detailů se snahou o co největší realističnost, nemůže být Čepovi ideálním stavem: takovouto metodou nelze pravdy dosáhnout, neboť (což je, jak již bylo ukázáno, častá argumentace nejen křesťanských autorů), neproniká z povrchu věcí do jejich hloubky, v které jediné pravda leží. Čep odmítá stav, kdy se román „zdánlivě pachtí jenom za psychologickou skutečností. Není-liž už ve spojení těchto dvou slov jakási contradictio in adiecto?“[166] Věda (a vědeckou je

Dvojí domov Jana Čepa. Brno: Host, 2014, s. 63–77. Zde jsou obě verze zasazeny do dobového kontextu a Čep je ukázán jednou (na pozadí verze z roku 1936) v pozici bojovné, podruhé (verze 1937) v pozici harmonizující. Jelikož však Čep v obou verzích vycházel ze shodného ideového základu, který je rozpracován i ve všech dále zmíněných studiích, není v této práci zapotřebí obě verze eseje rozlišovat.

[163] ČEP, J.: Dvojí domov. In: Týž: *Rozptýlené paprsky*. Praha: Vyšehrad, 1993, s. 14.

[164] ČEP, J.: Empirická zkušenost a umělecký tvar. In: Tamtéž, s. 46.

[165] ČEP, J.: Poezie a próza. In: Tamtéž, s. 39.

[166] ČEP, J.: Dvojí domov. *Řád* 3, 1936, č. 6, s. 346.

právě i psychologická asociativní metoda Proustova) nedokáže postihnout pravdu o člověku, *„tak jako nelze uzavřít do zkumavky lidskou duši.“*[167] Naopak, je to právě moderní umění, které ještě znesnadňuje lidskou situaci, protože právě na relativitu pravdy i na relativitu lidské osobnosti upírá pozornost: moderní umění napomohlo depersonalizaci.[168] Depersonalizace vedla krom rozpadu lidského já i k rozpadu samotné schopnosti vyprávět, a to podle Čepa právě proto, že v chaoticky uspořádaném světě není co vyprávět: chybí logická struktura, kterou děj vyžaduje. Román se tak změnil na „neprostupnou a do nekonečné šíře se rozprostírající [houšť] psychologických asociací jako u Marcela Prousta nebo u Ira Jamese Joyce.“[169] Křesťanský básník dokáže postihnout člověka v jeho celistvosti, protože zná jeho duchovní rozměr, moderní román toho schopen není a člověk v něm tak ztrácí svou substanci a rozpadá se na „beztvaré protoplasma, na pouhé proudění smyslových vln, které se přelévají přes hranice lidské osobnosti a mísí s jinými vlnami, stejně beztvarými.“[170] Existuje však spisovatel, kterému se povedlo propojit hlubokou psychologickou analýzu s duchovním aspektem, který je člověku vlastní, a který je v moderní próze zcela opomíjen: je jím Bernanos. Jen u něj lze podle Čepa hovořit o duchovním moderním umění.[171]

Čep ale taktéž připomíná, že nehodlá odmítat celou moderní literaturu. Její hodnotu vidí v tom, že dokáže popsat soudobý svět, což by se realistické metodě nepovedlo: ta nedovedla zachytit dynamiku a proměnlivost světa. „Moderní psychologie i moderní umění nám odkrylo v člověku celé oblasti, které dříve ucházely pozornosti nebo se nezdály důležitými.“[172] Zásadní chybou moderní literatury je právě ta skutečnost, že považuje tuto dynamiku a proměnlivost světa za nejvyšší princip.

Jedno z nejvýraznějších dobových křesťanských periodik zaměřených na umění nese název *Tvar*. Martin C. Putna tento pojem vysvětluje následovně: „„Tvar“ měl znamenat kýžený protiklad „beztvarosti“, jež vládne v beletrii ([…], „anarchie“ moderního románu do příchodu Bernanosova), v kritice […] i obecně ve vyjadřování moderní doby (devalvace slova, přednost boření před stavěním). „Tvar“ měl znamenat zákonitost, nenáhodnost, uspořádání všech složek díla do jediné možné podoby, která

[167] ČEP, J.: Poezie a próza. In: Týž: *Rozptýlené paprsky*. Praha: Vyšehrad, 1993, s. 39.
[168] Srov. ČEP, J.: Empirická zkušenost a umělecký tvar. In: Tamtéž, s. 50.
[169] Tamtéž, s. 50.
[170] ČEP, J.: Básník a jeho inspirační zdroje. In: Tamtéž, s. 29.
[171] Srov. Tamtéž, s. 32.
[172] ČEP, J: Empirická zkušenost a umělecký tvar. In: Tamtéž, s. 50.

vyjadřuje záměr díla.“[173] Cílem umění má být podle křesťanských kritiků *Tvaru* vyslovení duchovní, objektivní, nadindividuální pravdy, oproštěné od pomíjivých faktů. Tato hluboká duchovní pravda je v jejich pojetí pravdou životní a zachytí život v jeho kráse a úplnosti. Svět moderní prózy není podle těchto kritiků ani úplný, jelikož přes množství detailů, které by mohlo zdání úplnosti navodit, zůstává právě jen u množství a tuto povrchnost nepřekonává, není ani krásný, jelikož se soustřeďuje na všechny podrobnosti života stejnou měrou, nehledě na jejich etickou hodnotu (tyto teze se stanou východiskem následující kapitoly, zde je pouze konstatována jejich přítomnost). Pojem „tvar“ tedy nesouvisí se samotnou formou díla, ale s dílem jako s celkem (avšak ne ve smyslu strukturalistickém) – jde o zformování plurality světa do jednoty (tato jednota se odráží taktéž ve formě). Nejpodstatnějším je fakt, že tato jednota je světu vlastní, nejde o žádnou kategorii aplikovanou na svět až dodatečně, při zpětném pohledu: svět je jednotný, garantem této jednoty je Bůh, proto není možné zachycovat pluralitu: pluralita světu neodpovídá, svět není fragmentarizován. Zachycuje-li modernistický román jen onu mnohovrstevnatost a zaměřuje se na separátní detaily ve snaze vyjádřit nový pohled na svět, zapomíná tím na světu imanentní řád, který básník musí umět uchopovat a neumí-li to, není pravým a hodnotným básníkem. Pravidla tohoto křesťanského pohledu na posuzování hodnoty díla jsou vnímána jako jednoduchá, ve své jednoduchosti však silná, protože exaktně definovaná a jasná.

4.7 Bedřich Václavek

Bedřich Václavek má díky svému postoji k modernistickému románu specifické postavení ve spektru literárních kritiků a právě proto, že stojí osamocen, je o něm pojednáno až takto na závěr této kapitoly. Jak se však ukáže, tato jeho osamocenost, dána marxistickým postojem, se v jistých momentech může ukázat jako zdánlivá a mohou tak být nalezeny paralely mezi ním a myšlením již zmíněných kritiků.

Hovoří-li Bedřich Václavek o stavu prózy v první polovině třicátých let, klade ji vždy do protikladu k ideální podobě románu, kterou je mu román společensky angažovaný, podporující ideologii *marxismu*[174]. Veškerá moderní próza – byť

[173] PUTNA, M. C.: *Česká katolická literatura 1918-1945*. Praha: Torst, 2010, s. 1157.

[174] Popisovány budou Václavkovy názory z 30. let, tedy z doby, kdy se plně obrátil k marxistické ideologii a opustil jakékoliv ideály Devětsilu i náznaky souhlasu s literárním experimentováním

výslovně neuvádí jméno Proustovo ani Joyceovo (obecně vzato Václavek ve svých obecných statích neuvádí téměř žádné výčty jmen, o určitém problému mluví jen teoreticky bez jmenování jednotlivých reprezentantů popisovaného způsobu psaní – a pokud již určité jméno zmíní, jedná se buď o autora českého, nebo sovětského), výčet rysů Václavkem ztotožněných s moderním uměním však lze stáhnout i konkrétně na tyto dva autory – se snaží být autonomní, odpoutaná od skutečnosti, je „zabraná výlučně do problémů osobnostních nebo formálních.“[175] Hovoří o krizi románu, která spočívá především v nedějovosti. Soudobý román se snaží o napodobování básně, přebírá básnickou funkci, je lyrický, neobjímá svět v jeho celku, soustřeďuje se pouze na detail, čímž nebere v potaz aktuální život včetně jeho společenského dění. Moderní román klade důraz na estetickou funkci, kterou Václavek zcela neodmítá – odmítá však přeestetizované umění.

Zcela v intencích marxistické filosofie dějin sleduje Václavek též vývoj románové formy. Krizi soudobého umění tedy vnímá jako nutné stadium dané vývojem výrobních vztahů, ale především výrobních prostředků (podle marxismu jsou výrobní vztahy dány konstelací výrobních prostředků, a tedy veškerá „nadstavba“ a její změny, čili též změny v umění, jsou důsledkem změny v oblasti výroby). Je důsledkem rostoucí dělby práce, že umění, dříve produkt kolektivu, se osamostatňuje a s rostoucí mírou samostatnosti se také vzdaluje kolektivu, který umění právě proto přestává rozumět: „Umění ztrácí svůj starý význam prostředku styku mezi lidmi, stává se soukromou záležitostí, umělec osamotňuje.“[176] Umělec je takto odtržen od lidu, důsledkem čehož je neschopnost vnímat lid a jeho potřeby a jediné, o čem tak může psát, je on sám a jeho psychika.[177] Existence trhu tuto krizi ještě umocnila několikerým způsobem, zejména zavedla princip konkurence, kvůli němuž všichni umělci touží být

v rámci proletářské poezie. K tomuto obratu srov. např.: *„Václavkovy argumentace od roku 1931 [mají] charakter demagogického přimknutí k vyhraněné a převzaté koncepci, jejímž pramenem může být jen fanatická nebo vynucená snaha podřídit se vyhroceným pravidlům a postupům. Lze předpokládat i dovodit, že se u Bedřicha Václavka jednalo skutečně o důsledek vlastního radikálního přehodnocování východisek, motivovaného řadou důvodů.“* WIENDL, J.: Konceptuální víra Bedřicha Václavka. In: týž: *Hledači krásy a řádu. Studie a skici k české literatuře 20. století.* Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlova, 2014, s. 85.

[175] VÁCLAVEK, B.: Spisovatel a doba, „svoboda“ a „diktát“. In: Týž: *Kritické stati z třicátých let*. Praha: Československý spisovatel, 1975, s. 76.

[176] VÁCLAVEK, B.: Krize umění. In: Týž: *Tvorba a skutečnost*. Praha: Československý spisovatel, 1980, s. 148.

[177] Což Václavek popisuje až existenciálně: *„Moderní individualistická samota rozbíjí bytí [!] v ubohé ostrovy a redukuje posléze kosmický [!] i společenský život na psychologické funkce.“* Tamtéž, s. 148.

jedineční, a proto samoúčelně experimentují, což „působí anarchii v umění.“[178] Tato anarchie formová ještě dále prohlubuje propastný rozdíl mezi umělcem a publikem, daný už obsahem díla. Umění se tak stává pouhým zbožím, které slouží jen majetné inteligenci (především mluví Václavek o měšťanstvu) a to jako náhražka života, „protože je ventilem pro nahromaděné napětí, předstírá život tam, kde ho není, podává fikci života, plní funkci stimulace, dráždidla.“[179]

Pro lepší pochopení tohoto pohledu je nutno vznést námitky, na které Václavek neodpovídá, ale které mohou být vysvětleny ze samotné marxistické filosofie. Václavek ve svém konstatování rozštěpu mezi (buržoazním) umělcem a (proletářským) publikem Marxem komentovaný třídní rozdíl mezi buržoazií a proletariátem vztáhl též na oblast literatury a zdá se, že umění jako produkt buržoazie je též způsobem projevu třídní nerovnováhy. Veškerá výtka modernímu umění je postavena na argumentaci, že toto „buržoazní umění“ je odtrženo od „aktuálního života“ proletariátu, není však již nikde Václavkem komentováno, že by bylo též odtrženo od života buržoazie, což by mohlo moderní umění ospravedlnit, jestliže Václavek sám připouští, že inteligentní čtenář jej má za náhražku života, tedy je s ním spokojen. Výtka odtrženosti od života je tedy pokládána z pozic jiné třídy, než jaké třídě toto umění slouží. Což se může jevit jako rozpor a jako neoprávněný odsudek moderního umění, takovéto stanovisko je ale zcela v souladu s marxistickou koncepcí vývoje dějin, která předpovídá eliminaci třídního stavu společnosti, výsledkem čehož bude jediná třída: proletariát. Ač by se tedy mohlo zdát nesoustavné, že Václavek kritizuje moderní umění, které je buržoazní (a tedy není určeno pro dělnictvo, o které jde Václavkovi především), a nekritizuje umění proletářské, tato kritika je činěna právě proto, že je již předpokládán stav světa, kde mezi „lidmi“ a „proletariátem“ je rovnítko. Tedy jednoduše: všechno umění má být proletářské, a jelikož modernistické umění proletářským není, není vhodné. Kritizuje-li tedy Václavek moderní umění, nekritizuje jeho určitou konkrétní formu, neboť žádná konkretizace pro jeho postoj není a nemůže být důležitá. Jeho kritika nevyplývá z literárních parametrů díla, hodnota literatury je dána jen přítomností či nepřítomností atributu „proletářský“.

Takovýto pohled je samozřejmě zplošťující, což se vyjeví o to jasněji, bude-li srovnán se stanoviskem křesťanským – což se může jevit jako násilná paralela, odhalí

[178] Tamtéž, s. 147.
[179] Tamtéž, s. 149.

však jeden zajímavý aspekt, který je přítomen v myšlení obou těchto proudů literární kritiky. Jako základní imperativ pro posuzování kvality románů je jim přítomnost konkrétní obsahové složky. Tvrzení podobného typu bylo vyneseno již výše jako zobecňující teze vystihující myšlenkové jádro linie Šalda-Götz-Weiner-Píša – u nich však šlo o jinou tendenci, totiž o takovou, která vyžaduje jakýsi zastřešující akt (syntézu), nikoliv konkrétní obsah – šlo o obecný dojem z díla jako z celku, o jeho životaplnost. Jinak je tomu u křesťanských tradicionalistů a u Václavka: tito od díla vyžadují již zcela konkrétní obsah, motiv – tím je buďto Bůh, nebo proletariát. Pojednává-li dílo o Bohu a pojednává-li o něm pravdivě, pak je křesťanskými kritiky oceněno; pojednává-li dílo o proletariátu, a to pravdivě, pak je ideálem Václavkovým. Pokud v sobě dílo proletariát neobsahuje, pak je jeho hodnota zpochybněna. Avšak právě zde se objevuje ono *zploštění*, u křesťanských kritiků nepřítomné: pro ně takovéto jednoduché schéma „nepřítomnost Boha = odmítnutí díla“ neplatí, již „prostá skutečnost úcty před životem, adekvátně umělecky vyjádřené sdílení radosti i utrpení života jsou chápány jako do značné míry hodnotově ekvivalentní [tématu Boha]“[180]. U Václavka takovýto ekvivalent, jenž by otevřel alespoň možnost akceptace neproletářských děl, neexistuje. Téma románu, který by ocenil, je přesně dané a neměnné. Proto o něm úvodní teze o hledání souladu mezi románem a ideální podobou světa platí bezvýjimečně a zcela.

Pojednávat o Václavkově koncepci nového umění není cílem této práce, aby však byla tato úvaha dokončena, musí být učiněny následující stručné poznámky: „Syntetické umění budoucnosti, které se dnes probojovává, klade především důraz na „obsah“, na „tematiku“. Do středu pozornosti klade boj za třídní osvobození člověka a výstavbu nové společnosti socialistické, nového člověka a všecky složité spojitosti a vztahy velkého historického dění dneška. Člověk ve vší rozmanitosti i ve svých protikladech, které nechceme zvěčniti, nýbrž překonati, jest středem jeho pozornosti.“[181] Moderní umění nebylo aktuální, nemohlo tedy být prostředkem přerodu člověka v člověka socialistického. Moderní umění se podle Václavka přímo programově skrývalo „před palčivými otázkami doby, které na bránu literatury buší

[180] WIENDL, J.: Výzva tvaru. In: týž: *Hledači krásy a řádu. Studie a skici k české literatuře 20. století.* Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlova, 2014, s. 139.
[181] VÁCLAVEK, B.: Perspektivy. In: Týž: *Tvorba a skutečnost*. Praha: Československý spisovatel, 1980, s. 175.

vždy naléhavěji a nepříjemněji.“[182] Nové umění socialistické je jeho přímým protikladem: neklade důraz na formu, ale na obsah (přestože i zde Václavek mluví o syntéze těchto dvou stránek literárního díla, na což bude ještě upozorněno v kapitole o tvaru), a to obsah (nutně) diktovaný proletariátem, jelikož jen ten je „s to provésti nutnou přeměnu společnosti v společnost socialistickou“[183], kterážto proměna má být nejen obsahem každého díla, ale též jeho cílem: umění samo má být prostředkem přerodu kapitalismu v socialismus. Takovýto nový román bude obsahovat reportážní prvky, díky nimž bude zakotvený v čase – nečasovost moderního románu znamenala též jeho neživotnost.[184] Výsledkem všech těchto snah bude román komplexní, ne pouze popisně realistický, vůbec ne modernisticky nečasový a neživotaplný, avšak bude vyjadřovat dialektiku celého dějinného vývoje (tedy bude mít proletářskou tematiku), čehož základem bude především lidská empirie, zobecněná na vyšší, syntetizovanou (obecně lidskou) úroveň – socialistický román tedy bude objektivní.[185]

4.8 Závěrečné poznámky

Počáteční otázka této stěžejní kapitoly zněla následovně: Odpovídá to, co román zobrazuje, tomu, jaký svět skutečně je? Aby položená otázka byla ještě srozumitelnější, je vhodné poukázat na její další aspekty, související s pluralitou. Otázka po zobrazovaném je totiž především otázkou po zobrazované pluralitě a po souhlasu či nesouhlasu s ní. Pokud kritikové nesouhlasili se stavem světa, který označovali za moderní, a jehož stěžejním rysem byla právě pluralita, tento nesouhlas se vždy odrážel i v hodnocení modernistické prózy, které šlo o postihnutí této plurality. Nemuselo to nutně znamenat její odmítnutí, ale vždy to přinášelo určité výhrady: konkrétně se jednalo o uznání modernistických děl, avšak s poznámkou, že nejde o ideální stav literatury. Takto tomu bylo u Šaldy či Weinera.

Mnohem rozšířenější byl však postoj odmítající modernistický román právě proto, že zobrazuje svět, který není v souladu s představou světa daného kritika.

[182] VÁCLAVEK, B.: Emanuel Rádl: Budoucnost krásné literatury. In: Týž: *Kritické stati z třicátých let*. Praha: Československý spisovatel, 1975, s. 87.
[183] VÁCLAVEK, B.: Spisovatel a doba, „svoboda“ a „diktát“. In: Tamtéž, s. 77.
[184] Srov. VÁCLAVEK, B.: Román a reportáž. In: Týž: *Tvorba a skutečnost*. Praha: Československý spisovatel, 1980, s. 144.
[185] Ladislav Štoll ve své poznámce o Nezvalově Kronice z konce tisíciletí dokonce objektivitu označuje za podmínku románu, a proto Nezvalova subjektivní próza „románem není, […] ani nenaznačuje, jak by měl román vypadat.“ ŠTOLL, L.: Vítězslav Nezval: Kronika z konce tisíciletí. In: Týž: *Z bojů na levé frontě.* Praha: Nakladatelství politické literatury, 1964, s. 235.

V závislosti na postoji daného kritika se tato skupina poté dále diferencuje: Götzovi v modernistickém umění chybí stará jednota, Václavek postrádá proletářský apel na revoluci, křesťané neuznávají pluralitu moderní prózy kvůli absenci Boha jako sjednocujícího principu. A je to právě absence sjednocujícího či jednotícího principu, který je tou hlavní výtkou vůči modernismu vůbec: lpění na povrchu věcí, přes které autoři jako Proust či Joyce neviděli nic jiného, redukce života na povrchovou stránku, čímž byl vytracen život sám – ať je tímto životem a životním principem myšlen buď Šaldův duch či křesťanský Bůh. V tomto požadavku překlenutí propasti mezi životem povrchním a životem skutečným lze spatřit styčný bod téměř všech kritiků, kteří hledali odpověď na úvodní otázku, byť řešení již pochopitelně byla různá. Onu Šaldovu „syntézu" lze pozorovat u Götze jako „akt kosmotvorný", v rozdílné podobě ale i u Píši, u Weinera, u Čepa – vždy však v určitém stupni transformace a v jiném dílčím významu, jak o tom již bylo pojednáno výše.

Jedinou výjimku představují autoři kolem Devětsilu, kteří modernistickou literaturu přijímali téměř bez výhrad. Avšak je třeba upozornit na skutečnost, že v jejich případě se obdiv nevázal pouze k moderní literatuře. Ani u nich nešlo o nějaký *proustovský kult*, Teige například staví vedle sebe linii psychologickou i kolektivistickou a obě chápe jako vhodný odraz moderního světa do prózy. Základním termínem, který sloužil pro vysoké hodnocení modernistického románu, se stala „vědeckost", což v Teigeho případě znamenalo „objektivismus". Zároveň vědeckost byla něčím, co jako kritérium uměleckosti odmítali kritikové ostatní, protože vědeckost jim byla znakem povrchové popisnosti a samoúčelné analýzy.

V české situaci ve sledovaném období lze tedy vysledovat tyto tři stěžejní linie hodnocení vztahu moderní prózy ke skutečnosti.

5. Hodnocení etické stránky modernistické prózy

Zatímco řešení vztahu ke skutečnému světu bylo tématem, ke kterému se vyjádřili téměř všichni sledovaní kritikové, etickou stránku modernistické literatury sledovali jen ti, kdo chápali morální obsah díla jako určující kritérium pro posuzování jeho hodnoty. V takovýchto případech se často odhlíželo od samotné kvality díla a a do středu pozornosti se dostal na jeho morální charakter, jeho hodnotový význam pro čtenáře a jeho morální růst. Jsou to právě již zmínění autoři křesťanští, kteří odmítali modernistickou literaturu kvůli její „neetičnosti". Poznámky k etické stránce románů se však nalézají též u jiných kritiků, proto bude pozornost zaměřena nejprve na jejich příspěvky k této problematice.

5.1 Láska v modernistickém románu

Typickým tématem, na něž bylo často upozorňováno, se stalo zobrazení lásky v modernistickém románu, s čímž souvisela i homosexualita, vyskytující se v Proustově díle. Když Šalda analyzuje Proustovo pojetí lásky, označuje je za ještě více odlidštěné než chápání lásky u Schopenhauera, jenž z lásky udělal instinkt: Proust ji snížil na pouhou náhodu[186]. V souladu s Šaldovým chápáním modernismu vůbec je i reakce na tento stav: i zde je nutno udělat syntézu. Redukce lásky na sexualitu je jen jednou její formou, Šalda ji neodmítá (podotýká, že i platónská čistá idea lásky měla svůj počátek v sexuálním pudu), ale považuje za nutné rehabilitovat lásku jako základní životní sílu.[187]

Postoj Františka Götze je kritičtější. Proust jako vrcholný představitel rozkladných tendencí podle něj zničil i tak základní duchovní hodnotu, jakou je láska: tento cit činí zcela nelogickým (protože náhodným), ba dokonce ji spojuje s homosexualitou (ta je pro Götze největší destrukcí osobnosti).

Naopak Weiner si Prousta pro zobrazování homosexuality cení. Ve článku Vehikl sleduje dějiny homosexuality ve francouzské literatuře, spatřuje její náznaky již u Verlaina či Balzaca, teprve Proust je mu ale pravým počátkem literárního uchopení tohoto tématu, protože na něj jiní autoři přímo navázali. Uvažuje dokonce o tom, zda by bylo *Hledání ztraceného času* stejně oblíbené, i kdyby homosexuální, či

[186] Srov. ŠALDA, F. X.: O dnešním položení tvorby básnické. *Šaldův zápisník* 5, 1932–33, s. 331.
[187] Srov. ŠALDA, F. X.: Nejnovější krásná próza česká. In: Týž: *Z období zápisníku II.* Praha: Odeon, 1988, s. 54.

obecněji sexuální pasáže neobsahovalo. O etice u Prousta však Weiner mluví v jiných souvislostech, které jej přibližují k avantgardním autorům. Proustovu amorálnost vidí jako jednu z příčin jeho obliby u mladé francouzské generace (přestože tito následovníci Prousta se již snažili ve svých analýzách podvědomí najít nějaký mravní zákon[188]), sám však jednu (a jedinou) mravní ideu u Prousta nachází: „jest jí toto: očista života je možná jen uměním, jímž se čeří a vybavuje kalné podvědomí.“[189] O to více jej ale zaráží skutečnost, že i když je Proustovi přičítána zásluha za zobrazení života francouzské společnosti v celé její šíři, jeho pojetí společnosti v sobě neobsahuje prosté lidi, ale ani umělce ne. I zde se tak projevuje Weinerem shledaná odtrženost Prousta od pravého života, neboť se zaobírá „nejpodrobněji právě společenskými vrstvami neplodnými, vrstvami spotřebitelů hodnot, a nikoliv výrobců hodnot.“[190]

Teige si cenil modernistické literatury též pro to, že dokáže zachytit svět v jeho pohybu a neustálé změně – tedy ve stavu, v němž neexistuje nic absolutního. Tato anti-absolutnost platí rovněž pro oblast etiky, proto Teige oceňuje Prousta i v souvislosti s homosexualitou. Homosexuální forma lásky je pro Teigeho stejnou láskou, jako jakákoliv jiná láska, „neboť chorobné a zvrácené vášně, jak ostatně pochopili i moderní psychoanalytikové a psychologové, jsou tytéž jako vášně normálního člověka.“[191] I zde lze vidět typickou argumentaci vědeckou autoritou (psychoanalýza). Teige poté pokračuje: „Homogenní láska má své úzkosti a naděje, svou žárlivost a horoucnost; žádná láska neví nic o hříchu či zlu: mystická, sapfická a platonická láska je vždy láskou, v níž nelze rozlišiti dobro a zlo; vždycky je citem právě tak žhavým a vznešeným jako láska Romeova nebo de Grieuxova; a lesbická láska je také láskou v plném, svatém i krutém významu toho slova.“[192]

---

[188] Tuto skutečnost vytýká Šalda Nezvalovi v jeho románech, které Prousta následují. Kronice z konce tisíciletí, na které oceňuje dobře uplatněnou proustovskou metodu afektivní, velmi vyčítá moralizování a didaktičnost: *„[…] dělá dokonce do materialistické filozofie a – hrůzo všech hrůz! – zakládá estetiku na domněle novém […] materialismu smyslovém.“* (ŠALDA, F. X.: z cest moderního českého romanopisectví. In margine Nezvalovy Kroniky z konce tisíciletí. In: Týž: *Z období zápisníku II.* Praha: Odeon, 1988, s. 464).

[189] WEINER, R. K českému překladu díla Proustova. In: Týž: *O umění a lidech.* Praha: TORST, 2002, s. 435.

[190] Tamtéž, s. 448.

[191] TEIGE, K.: Charles Baudelaire. In: Týž: *Výbor z díla I. Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let.* Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 186.

[192] Tamtéž.

Láska, tak jak je prezentována v těchto čtyřech stručných poznámkách, se ukazuje být jako předmět reprezentace jedním z vedlejších projevů modernistického rozkladu osobnosti, proto na ni jednotliví kritikové reagují podobně jako na depersonalizaci. Situací, v níž se láska v moderní próze, a zvlášť u Prousta, ocitla, je totiž její redukce na sexuální stránku, na pud. Stejně tak tomu bylo u osobnosti: i v této sféře moderní román odebral z osobností jakousi aureolu posvátna a tajemna a lidské já redukoval právě jen na psychologické pochody. Též láska přestala být chápána jako až transcendentní životní princip a stala se výsledkem lidské psychiky. Protože ji nyní lze racionálně, vědecky vysvětlit, znamená to dvojí: jednak odebrání její romantické složky, jednak její legitimní rozšíření o téma homosexuality. Šalda se vymezoval vůči prvnímu aspektu, Götz vůči oběma. Weiner s Teigem naopak přítomnost homosexuality u Prousta chápali jako kladný jev, oba z jiných důvodů, jejichž základ je však stejný: pravdivost, skutečnost homosexuality. Weiner u tohoto zůstává a dále přítomnost homosexuální lásky u Prousta nerozvádí, Teige oproti tomu argument doplňuje o jinou významnou složku: totiž o pluralitu a o s ní související novost. Veškerá argumentace ale není nijak nová, vychází z názorů představených ve třetí a čtvrté kapitole.

5.2 Důraz na etiku u křesťanských tradicionalistických kritiků

Nejradikálnější odmítnutí moderní literatury lze nalézt u Jana Strakoše v článku s příznačným názvem *Oheň a Index.* Východiskem je mu srovnání krásné literatury staré, která se snažila o postihnutí pravdy života, s (nekrásnou) literaturou novou, která je jen plná rozkladu. Postavy moderní literatury už nejsou ani lidmi, vše lidské zde z člověka vyprchalo, „defiluje před tebou jen lidská mršina.“[193] Tato literatura, která má „tolik zalíbení v sexuální pathologii, odbojnictví všeho druhu, v ideologii rozkladu a rozpadu,“[194] vede k rozpadu civilizovaného světa, je proto třeba se s ní vypořádat: Strakoš nabízí jako řešení dát ji na index a spálit ji. Důvody k tomuto činu jsou etické: lidé mají být tímto odvráceni od „zasvěcování v temno lidského propadliště“ a mají „tvořiti dílo lidského jasu a kladu.“[195] Takto radikální stanovisko

[193] STRAKOŠ, J.: Oheň a Index. *Akord* II, 1935, sešit Poesie a literární glosy, s. 77.
[194] Tamtéž, s. 78.
[195] Tamtéž.

jiní křesťanští kritikové nepředložili, byť jeho podstata, jak bude ukázáno, jimi byla obecně sdílena.

Pozoruhodnou metodu, jak vyjádřit nesouhlas s moderní literaturou, zvolil Josef Laichter, kdy k prezentaci vlastního postoje využil názory již zesnulé Charlotty Garigue-Masarykové. V rozsáhlém článku *Stanovisko Ch. G. Masarykové ke krásné literatuře* uvažuje zprvu o tom, co by si první dáma myslela o díle Sinclaira Lewise, který odmítá ideu puritánské Ameriky a degraduje duchovno jen na pudy. Masaryková vyznávala duchovní hodnoty, proto by jistě, podle Laichtera, Lewise odmítla a souhlasila by s Rádlem a jeho názory na moderní literaturu; vždy totiž chtěla, aby literatura přinášela vyšší morální poselství a aby byla oslavou života.[196] Dokladem pro tato tvrzení jsou Laichterovi názory Masarykové na literaturu 19. století (tedy názory vzniklé před konfrontací s jakýmkoliv druhem moderního umění 20. st. – krok Laichterův, přenášející hodnoty diskursu realistického na diskurs diametrálně odlišný, je skutečně nečekaný, a pokud o něčem svědčí, pak jistě o vypjatém tradicionalismu) – uvádí její vyzdvihování *Babičky* kvůli duševní čistotě, pochvalu Shakespeara za důkladnou znalost lidské povahy, odmítnutí *Anny Kareniny* kvůli zobrazované nízké úrovni ruské společnosti či výtky Dostojevskému za to, že často přehlíží zlo a mnohdy odmítá mravní odpovědnost jedince. Z těchto eticky zaměřených impresí je poté vyvozen spekulativní, sugestivní závěr: „A mohla by tedy být [Masaryková] klidna a spokojena dnes při pohledu na záplavu moderní literatury, v níž je poměrně málo knih, které by z nízkosti ukazovaly cestu do výše? Všichni, my spisovatelé i čtenáři, měli bychom si vzíti k srdci její výzvy a řídit se odkazem, který nám zůstavila ve svých dopisech.“[197]

Také Jan Blahoslav Čapek ve své eseji o Joyceově *Odysseovi* odsuzuje jeho amorálnost. Studuje vybranou anglickou kritiku, která v Joyceovi viděla představitele titanismu. Zásadním znakem titanismu je však podle Čapka uctívání života v jeho plné síle, kterýžto atribut je u Joyceho nepřítomný. Jeho román se buď snaží o očistu člověka (tato ale probíhá příliš krutě, jde o „vydávení hnusu“), nebo je „poslední extas[í] nihilismu.“[198] O zdravém životu proto nelze ani v jednom případě hovořit a

[196] Srov. LAICHTER, J.: Stanovisko Ch. G. Masarykové ke krásné literatuře. *Křesťanská revue* 7, 1934, č. 2, s. 37–40.
[197] Tamtéž, č. 3, s. 89.
[198] ČAPEK, J. B.: K problematice díla Joyceova. *Čin* 1, 1929/1930, č. 47, s. 1123.

Joyce, spolu s Proustem, s dada a surrealismem, je dovršitelem úpadku evropské kultury.

Tyto tři pohledy na krátké stati křesťanských tradicionalistických autorů mohou sloužit jako východisko pro formulaci předběžné syntézy. Bylo naznačeno výše, že dva hlavní požadavky kladené na literární dílo byla jeho úplnost a krása. Úplnost díla podmíněná boží pravdou se v modernistických dílech, jak bylo ukázáno, nenalézá. Nenalézá se v něm ani krása, jelikož pluralita detailů zobrazovaných moderním románem nemá žádné třídící kritérium. To jej ale činí čtenářsky nevhodným, protože neposkytuje čtenáři vodítko v jeho životní cestě, nemůže mu být inspirací: je naopak škodlivým. Už tyto postřehy se liší od etických postřehů předešlých autorů. Bylo-li v této práci sledováno téma lásky a homosexuality, nešlo o záměrnou redukci celého tématu morálky na téma jediné na základě principu *pars pro toto*. Etická stránka díla skutečně rozebírána nebyla, jedině něco natolik výjimečného jako homosexuální láska bylo hodno zmínky – a skutečně jen zmínky. Oproti tomu autoři křesťanští se nesoustředí na jediné etické téma a nečiní jej středobodem kritiky (ač by to tak učinit mohli): hlavním východiskem je kritika plurality hodnot. Nebyl kritizován odlišný životní postoj, ale žádný životní postoj. Pluralita etická se jevila jako amoralita. Tato amoralita, vztaženo k požadavku správného poznání duchovní pravdy, nemohla pramenit z hlubokého duchovního vědění daného nahlížením Boha – už jen z tohoto důvodu mohla být kritizována. Tak tomu však nebylo: byla kritizována proto, že nebyla následováníhodná; kdyby totiž byla následována, došlo by se nutně k nihilismu. Modernistický román byl tradicionalisticky založenými autory kritizován nejen proto, že neodkazoval svým obsahem k Bohu, ale především proto, že nepodával návod k poznání Boha a k životu podle Božích principů.

Hlavním autorem, který kritiku modernismu nahlíženou skrze jeho etickou stránku rozpracoval nejdůsledněji, je Emanuel Rádl. Zásadním Rádlovým příspěvkem k tématu moderní literatury je esej *Budoucnost krásné literatury* z roku 1932, na kterou roku 1933 navázal rozsáhlou studií *Poznámky o čtení básnických spisů* (později vydáno knižně jako *O čtení děl básnických*).

V *Budoucnosti krásné literatury* řeší Rádl především vztah moderní literatury (uvádí následující jména: Shaw, Joyce, Gide, Dreiser, Valéry, Maurois, Duhamel[199]) a

[199] Tento výčet, jakožto i celou studii, odmítl poté Šalda slovy: „[Rádl v tomto eseji] nahází péle-méle různá slavná nebo pověstná jména moderní literatury […]. Rozseká to na vlašský salát, bije hlava nehlava, zkresluje a fantasíruje až bůh brání a prošpikovává to stále refrénem ejhle, jaká spoušť, ejhle,

komunismu (příčinou je mu snaha pochopit, proč autoři jako Gide či Dreiser komunistické Rusko oslavují), jejichž společným jmenovatelem je mu anarchismus. Anarchismus komunistický vnímá jako protest proti státu, tedy proti utlačování svobody; anarchismus moderního románu je mu protestem proti jakékoli disciplíně, tedy taktéž proti utlačování svobody. „André Gide volá, že [komunistické] Rusko spasí svět, protože odstranilo náboženství a rodinu,“[200] které jsou očima Rádla podle modernistické literatury nejhoršími nepřáteli pokroku.

Modernistická literatura je podle Rádla individualistická (v čemž se už samozřejmě s komunismem neshoduje), zajímá se pouze o člověka, a především o jeho sexualitu (je tedy jednostranná), nezajímá se o službu společnosti. „Krása, oddělená od skutečného, denního života je tedy ideálem dnešní literatury světové;“[201] krása bez myšlenky na následky. Maximálním imperativem se v moderní literatuře stala estetická hodnota – krása se v umění stala nejdůležitější, nezohledňuje se „vliv na […] veřejný život […][ani] na mládež“. Z umění se poté stalo umění pro umění, umění akademické, samoúčelné; nikdo se nezajímá o čtenáře a jeho potřeby.[202] Literatura podle Rádla musí být společensky (i politicky) zodpovědná: „Literární dílo je dílem celého člověka odpovědného celé společnosti za všechno“[203] – to je stěžejní formulace Rádlovy ideje. Také literární kritika musí reflektovat společenskou zodpovědnost kritizovaného díla, ba co více: musí reflektovat společenskou zodpovědnost samotného autora díla. Není možné nepřipomenout, „že týž spisovatel píše pod jiným jménem pornografii.“[204] V takovémto Rádlově pojetí literární dílo při hodnocení zcela ztrácí svou autonomii, avšak nejen co do svého obsahu (v tom Rádl není nikým výjimečným, nezodpovědnost vyčítal Proustovi již Šimek, jak bude ukázáno v následující kapitole), nýbrž musí být dokonce pojímáno v kontextu celé autorovy tvorby – pokud je ta shledána závadnou, automaticky to vede k odmítnutí díla. Tento odklon od zohledňování estetické (tedy i formální) hodnoty literatury a důraz na

jací mravní anarchisté jsou ti slavní moderní spisovatelé; a jak hloupí: ani do huby si nevidí. A staré realistické babičky louskají to zbožně, křižují se při tom a šeptají: děkuji ti, Bože, že nejsem jako tihle publikáni, že jsem mravná a ctnostná, spořádaná a rozumná, a že mne tedy nemine království nebeské.“ (ŠALDA, F. X.: Rádlova kapucináda. *Šaldův zápisník* 5, 1932–1933, s. 147.) Z tohoto stanoviska je opět zřetelně viditelné Šaldovo zmíněné nelpění na morální stránce díla.

[200] RÁDL, E.: Budoucnost krásné literatury. *Naše doba* 40, 1932, č. 1, s. 29.

[201] Tamtéž, s. 29–30.

[202] Srov. RÁDL, E.: Poznámky o čtení básnických spisů. *Křesťanská revue* 6, 1933, č. 5, s. 132.

[204] RÁDL, E.: Budoucnost krásné literatury. *Naše doba* 40, 1932, č. 1, s. 31.

[204] Tamtéž, s. 30.

etickou (tedy jen obsahovou) stránku díla, přítomný v jisté míře u všech křesťanských kritiků, má u Rádla svůj vrchol[205] a je nesrovnatelný s dosud uvedenými kritikami.

Ideu odpovědnosti a souvislost mezi uměním a zkušeností poté Rádl vysvětluje na konkrétních příkladech[206] ve studii *Poznámky o čtení básnických spisů*. Absolutní hodnotou umění nemůže být sama krása: tu snad výjimečný učenec dokáže vnímat a mít z ní požitek, ne však „prostý čtenář,“[207] na kterého Rádl myslí především. Tento prostý čtenář se musí umět s uměním ztotožnit, což je možné jen tehdy, má-li zkušenost podobnou tomu, co umění zachycuje. Zde je možno rozpoznat důležitý Rádlův požadavek na literaturu: musí zachycovat něco, s čím se čtenář ztotožní – a toto něco musí pocházet z života a musí být dramatické, protože plné života. Toto kritérium platí též opačně: autor musí psát na základě vlastní zkušenosti, jedině tak bude jeho dílo hodnověrné a bude obsahovat poselství „vyrůstající z aktuální potřeby života a určen[é] pro potřebu druhých lidí.“[208] Požadavek vlastní zkušenosti však nevede k individualizovaným příběhům: znázorňována má být podle Rádla ta zkušenost životní, která v sobě uchopuje čistou krásu. Stejně tak básnické dílo nemá být pouhým popisem přírody, ale absolutně chápanou básnickou zkušeností – v samotné této zkušenosti jsou obsaženy i kategorie pravdy a nepravdy, mravnosti a nemravnosti: tímto vložením principů morálky do základů vší skutečnosti je překonáno a-moralistické stanovisko moderní literatury, která chtěla podle Rádla jen popisovat právě proto, aby nebyla moralistní („Podle nich by bylo moralizováním, předpokládat, že báseň je služebnicí věčného zákona.“[209]). Tento bezhodnotový stav, kdy obsahem literatury může být cokoliv, má svou reprezentaci i v tématu lásky, které se však redukovalo na erotiku.

[205] Skutečnost, že Rádl z umění, které má být harmonií obsahu a formy, formu odebral, komentoval kupříkladu Miroslav Rutte (jinak kritik divadelní) slovy: „Obsah, dobrá! Ale obsah není ještě uměním; tím se stává teprve, je-li vyjádřen novou, tvůrčí a adekvátní formou. Kdybychom nepřihlíželi k formě, […] našli bychom pak sotva rozdíl mezi básníkem, náboženským nebo politickým reformátorem a filosofem.“ RUTTE, M.: Rozhovor o poesii, jejím poslání a podstatě. *Národní listy* 75, č. 79, s. 4.

[206] Na něž zde nebude příliš poukazováno: následující pasáže se budou snažit o postihnutí obecných Rádlových premis a principů, na jejichž základě má literatura fungovat, a které jsou s moderní prózou v rozporu.

[207] RÁDL, E.: Poznámky o čtení básnických spisů. *Křesťanská revue* 6, 1933, č. 5, s. 134.

[208] Tamtéž, s. 137.

[209] Tamtéž, č. 6, s. 180.

Redukci ducha na tělo lze identifikovat jako hlavní Rádlovu výtku modernistickému románu, lze z ní totiž vyvodit všechny jeho výtky ostatní. Již citovanou větu, že „literární dílo je dílem celého člověka odpovědného celé společnosti za všechno“ [210], lze nyní využít k dalším úvahám. Stěžejní je zde zdůraznění *celého člověka*, ve kterém se právě vyskytuje kritika jakéhokoliv zplošťování lidského individua: je sice vztažena k autorovi, ale jak vyplývá z výše uvedených pasáží, celistvý autor by nevytvořil román, který celistvým není. Moderní román tedy celistvým být nemůže. S tím souvisí další důležitý aspekt, zaměřený na onu *celou společnost*: moderní román není společensky odpovědný, právě kvůli redukci, které se dopouští. Hovořil-li Laichter o tom, že moderní literatura *neukazuje cestu do výše,* Rádl plně souhlasí a jistě by dodal, že neukazuje cestu do výše *prostému čtenáři*. Z redukce ducha na tělo a z popisů tělesnosti lze vyvodit právě nepřítomnost hodnotové hierarchie v modernistickém románu, kterážto nepřítomnost svědčí i o duševní vyprázdněnosti jejich autora. „Něco chtít a nechtít je původnější vlastností života než jen něco vnímat a konstatovat.“[211] Z tohoto Rádlova přesvědčení tedy vyplývá, že bude-li literatura pouze popisná, jednak rezignuje na základní lidskou přirozenost, kterou je chtění a nechtění (tedy uspořádávání hodnot na základě vlastního souhlasu či nesouhlasu s pozorovaným, kterýžto souhlas či nesouhlas není nahodilý, ale vychází z v člověku daných principů), zároveň nebude moci vyjadřovat čirou básnickou zkušenost: ta má totiž v základu prožitý život.[212] Čtenář tak nemá s čím se ztotožnit, čtenář je dokonce v objektivistickém moderním románu ze samotného čtení přímo vyloučen: „[č]tenář vidí před sebou ošklivé věci, podané autorem, ale není mu dovoleno protestovat ani chválit, není mu dovoleno žít, nýbrž jen být divákem.“[213]

Tento detailnější rozbor Rádlových myšlenek se tak musí znovu vrátit k již uvedené myšlence, totiž že u Rádla etický důraz na jakékoliv literární dílo vrcholí a etika je pro něj jediným faktorem, podle nějž lze literaturu hodnotit. Stěžejním momentem je zde zaměřenost na čtenáře – literatura musí být primárně vhodná. Mohlo by se zdát, že Rádl není příliš v souladu s výše analyzovaným Čepem, jelikož ten

[210] RÁDL, E.: Budoucnost krásné literatury. *Naše doba* 40, 1932, č. 1, s. 31.
[211] RÁDL, E.: Poznámky o čtení básnických spisů. *Křesťanská revue* 6, 1933, č. 7, s. 214.
[212] *„Vezměte např. Marcela Prousta […]. Jeho spisy patří do pathologie; stěny svého bytu prý obložil korkem a nepustil do pokoje slunce – a takto uzavřený hledal pravou básnickou zkušenost. Co mohl najít než vlastní mdlobu?“* (Tamtéž, s. 214–215)
[213] Tamtéž, č. 8, s. 238.

zdůrazňoval především pravdivost románu, čili jeho soulad se světem, jenž je prodchnut boží přítomností. Je však nutné zdůraznit právě provázání oné vhodnosti s pravdivostí: vhodné je to, co je pravdivé. Rádl tedy, obrazně řečeno, především zahalil Čepem vyjádřený pohled na literaturu do silného etického hávu. V samém základu tedy stále je požadavek pravdivosti zobrazovaného, jehož součástí je i vyjádření světa v jeho božské jednotě, toto zobrazení však není samoúčelné, román v Rádlově pojetí není „román o sobě“, je to „román pro někoho“. Román má tedy být pravdivý proto, aby i čtenář poznal pravdu. Z této snahy o rekonstrukci Rádlova myšlení poté již nutně vyplyne onen závěr: román, který není v souladu se světem, není pravdivý, není tedy pro čtenáře vhodný. Rádl takto zabsolutizoval etický aspekt literatury.

6. Hodnocení formální stránky modernistické prózy

Při sledování debaty o formě modernistického díla je třeba odlišit dvě zásadní linie. Jedna z nich se týká úvah nad vhodností či nevhodností dané formy, druhá řeší obecnější problém, kterým je vztah obsahu a formy, přesněji řečeno: která z těchto dvou složek má v literárním díle dominovat.

6.1 Hodnocení konkrétní formy modernistické prózy

Forma modernistického románu nebyla pro žádného z literárních kritiků primárním východiskem pro formulování výtek. Výjimkou je Vladislav Vančura, který si však otázku o důležitosti formy kladl na obecnější úrovni a k jejímu hodnocení u Prousta či Joyce se nevyslovoval. Druhou výjimkou je Otokar Šimek, romanista a představitel tradicionalismu: Šalda jej označil (spolu s Arne Novákem[214] a Karlem Sezimou) za *neoparnasistu*[215], důvodem mu bylo lpění těchto autorů na kompozici, kterou pojímali „v starém, intelektualistickém smyslu slova jako geometrickou jednotu.“[216] Šimek se věnoval dílu Proustovu v rozsáhlé studii pro *Lidové noviny* roku 1928, vydávané na pokračování při příležitosti uvedení překladu prvního dílu *Hledání ztraceného času* na český trh. Zmiňuje zde i obtíže při čtení díla (přestože podotýká: „A přece, hle, jsem vždy znovu byl čímsi přivábен, abych se k němu vrátil a s ním, stále jinými klikatinami, hledal jeho včerejší den. Ještě v žádné knize jsem nenalezl tolik nudy a tolik potěšení.“[217]), především se však vyjadřuje k jeho kompozici. Použitá metoda dle Šimka vede k překombinované románové formě: lze-li ovšem ještě vůbec o románu hovořit. Více než román svým zaměřením připomíná kniha esej o povaze osobnosti. Esej zajímavý, ale nerománový: kritika Šimkova zde tedy nemíří

[214] Který se šířeji moderní literaturou nezabýval, vyjma své zpravodajské činnosti pro Lidové noviny. V těch také informoval o výsledcích francouzského bádání o židovském původu Prousta krátké zprávě (NOVÁK, A.: Marcel Proust a židovství. *Lidové noviny* 36, 1928, č. 206, s. 2.), kde také *Hledání ztraceného času* označuje za geniální dílo, aniž by jeho kvality rozebral. Stejně tak v souvislosti s Joycem jen stručně informoval o vydání českého překladu *Odyssea* (NOVÁK, A.: O Jamesu Joyceovi. *Lidové noviny* 37, 1929, č. 563, s. 9.), v kteréžto zprávě dílo označil za „krutě pravdivý epos moderního exhibicionismu“, jako hlavní zajímavost díla však uvádí jeho zákaz a spalování v jiných zemích.

[215] A to v článku Trochu metakritiky (ŠALDA, F. X.: Trochu metakritiky. *Šaldův zápisník* 3, 1930–1931, s. 17–23.), který byl reakcí na Fraenklovu studii *K vývoji novodobé české literární kritiky*, ve které Fraenkl systematicky klasifikoval českou kritiku a Šaldu označil jako vrchol subjektivismu. Ten se tomuto brání a uvádí svou koncepci generací kritiků.

[216] ŠALDA, F. X.: Trochu metakritiky. *Šaldův zápisník* 3, 1930–1931, s. 23.

[217] ŠIMEK, O.: Zčeštěný Proust. *Lidové noviny* 36, 1928, č. 117, s. 9.

k obsahu díla. Román, aby byl románem (a aby byl uměleckou literaturou vůbec), musí být podle Šimka výslednicí těchto požadavků: jednotou vyprávějícího subjektu a (logickou) jednotou charakterů.[218] U Prousta tuto dvojí jednotu nenechází. Proustova vědecká snaha o co nejkomplexnější postihnutí lidského já vede podle něj k detailním popisům každého jediného faktu, čili k pluralitě. Osobnost se tímto rozpadá na neslučitelnou množinu různých poznatků, navíc v čase proměnlivých.[219] Výsledek je pak vskutku takový, jaký Proust zamýšlel: kompletní analýza lidské osobnosti, Šimek však není přesvědčen o tom, že by to povahu lidské osobnosti více osvětlilo. Naopak ji to více zrelativizovalo, učinilo iluzivní, což je nezodpovědné.[220] Navíc, jak uvádí, všechny tyto poznatky o osobnosti lidské nepocházejí z praktického života, jenž by v umění měl být přítomný: jsou jen výsledkem představ „obraznosti chorého člověka [čímž Šimek myslí hlavní postavu díla, nikoliv Prousta, jak by se také mohlo zdát – a na což upozorňoval Emanuel Rádl], uvězněného v pracovně."[221] V těchto intencích srovnává Prousta s Montaignem, jenž taktéž ve svém (esejistickém) díle hledal své já, nedošel však k tak rozkladným tendencím, jako Proust.

Toto stanovisko o nezodpovědnosti depersonalizace je zajímavé i z hlediska etického hodnocení Prousta, je však třeba brát v potaz skutečnost, ze kterého vychází: je jím kritika formy. Ve svých závěrech o nesprávném vystihnutí lidské osobnosti se totiž Šimek nijak neliší od závěrů např. Píšových či Weinerových, stěžejním je však právě poukázání na nevhodnost daného obsahu pro zvolenou formu. Zdá se, že pokud by Šimek hodnotil *Hledání ztraceného času* za dílo esejistické, pak by je hodnotil smířlivěji, třebaže by vědecká analýza lidské osobnosti nemusela být v souladu s jeho vlastním názorem. Jelikož však jde o román, pak na něj jsou kladeny jiné požadavky: jedním z nich je jasná forma a jednota charakterů, a tedy, jak upozorňuje Šalda, stará jednota realistická. Není-li Proust jednotný, je-li pluralitní, a to jak v obsahu, tak i ve formě, pak nejde, podle Šimka, o román – a co více: obsahuje-li román něco, co by obsahovat neměl, pak i přes zajímavost tohoto obsahu (jak vyplývá z výše uvedené citace, tak Šimek v *Hledání ztraceného času* nalézá zalíbení) je na místě jej kritizovat. Zajímavý je ještě jeden aspekt Šimkova myšlení: ač u něj jde o kritiku formy, nejde o

[218] Srov. ŠIMEK, O.: Zčeštěný Proust. *Lidové noviny* 36, 1928, č. 122, s. 7.
[219] Šimek zde s vtipem komentuje: „I nejprostší lidé, […] dokonce i […] kuchařka a její kuchyňská pomocnice jsou tak komplexní a záhadné, že vytěžiti z toho, jak se jeví kus zaručené skutečnosti, je věru robotou pro černocha." (ŠIMEK, O.: Zčeštěný Proust. *Lidové noviny* 36, 1928, č. 117, s. 9.)
[220] Srov. ŠIMEK, O.: Zčeštěný Proust. *Lidové noviny* 36, 1928, č. 122, s. 7.
[221] Tamtéž, s. 7.

kritiku konkrétního románového tvaru, nekritizuje absenci kompozice jako např. Götz, avšak kritizuje nesprávnost obsahu pro danou formu. Román je pro něj dán jednotou osobností – a tedy jejich nejednota spojená s označením *Hledání ztraceného času* za román je Proustovou vadou.

Šalda takovéto hodnocení odmítal, novou kompozici dokonce vyžadoval. Pluralitní svět, který Šalda uznával jako daný a objektivně existující, zrušil kompozici starou, Šaldou nazývanou geometrickou, a přináší kompozici nového typu, připodobňovanou svou mnohovrstevnatostí ke kompozici hudební, která pluralitu přímo odráží: „Jednoosé geometrické pojetí komposice ustupuje víc a víc pojetí hudebnímu, pluralistickému, několikaosovému.“ [222]. Hudebnost metody spatřuje Šalda především u Joyce, u nějž se prolínají všechny časové roviny, realita se snem a fantazií. Götz bude právě tuto skutečnost hodnotit jako chaotickou, Šalda ji vnímá jako nutně roztříštěnou, ale ne bez jakéhokoliv řádu: je to právě cykličnost a hudebnost, která dělá z díla sourodý celek. Jde o tvar, nejde o naprostou anarchii, jde však o tvar natolik nový, že musí teprve přijít nová kritika, která jej bude schopna popsat.[223]

V protikladu k tomuto pojetí stojí František Götz, který i v souvislosti s tvarem hovoří o anarchii tvarové, spojuje ji však s životním nihilismem a s absencí ducha: „Není života bez formy. Život se projevuje jenom v tvaru. Neexistuje život jako substance bezformová. Každý projev života je už určitá forma krystalisace.“[224] Prvky moderního románu jsou pro Götze destruktivními prvky, které ničí samu podstatu lidskosti. Ta spočívá v tvoření (které lze chápat i jako tvoření hodnot), a jelikož Götz spojuje tvorbu s formou a v moderním románu formu nenalézá, není mu pak ani moderní román pravou tvorbou. Znakem tvorby je uspořádávání; moderní román neuspořádává. Je stejným chaosem, jakým je moderní doba (a tím tento chaos ještě prohlubuje): proto musí být odmítnut.

V tomto bodě se také jeví jako užitečné porovnat Götzův princip *kosmotvornosti* s Šaldovou koncepcí *úsoby*. Oba tyto postoje vyžadují od literárního díla celistvost, která má v obou případech vycházet ze skutečnosti jakožto syntézy světa hmotného i duševního, v kteréžto syntéze bude obsažena i nová kvalita, totiž duch. Šalda i Götz tohoto ducha v moderní literatuře neshledávají. Götz v ní však neshledává ani život, kdežto Šalda ano. Šalda spatřoval v moderní literatuře pokus o

[222] ŠALDA, F. X.: O dnešním položení tvorby básnické. *Šaldův zápisník* 5, 1932–1933, s. 325.
[223] Srov. ŠALDA, F. X.: O smysl kultury. *Šaldův zápisník* 3, 1930–1931, s. 115.
[224] GÖTZ, F.: *Tvář století.* Praha: Václav Petr, 1930, s. 8.

vystižení způsobu, kterým moderní člověk vnímá svět, a uznával potřebu po nalezení nového tvaru pro toto nové vnímání. A právě již samotné vnímání mu bylo zárukou života. Skutečnost, že toto vnímání vede k tvaru dosud neznámému, nepovažoval za beztvarost, neboť pokud člověk vnímá, již vnímanému nutně dává tvar. Literární dílo podle Šaldy zřejmě nemohlo být beztvaré: anarchie tvarová neznamená nepřítomnost tvaru, jen jeho rozvolnění vedoucí ke vzniku nové (a proto nezvyklé) hodnoty. Právě tento princip Götz odmítá. Bylo ukázáno výše, že v moderní literatuře žádný tvar nenašel a vše se mu jevilo „jako beztvarost, protože jeviště světa definované jasnými geometrickými souvztažnostmi musí přece přinášet pevné a jasně identifikovatelné a kategorizovatelné tvary,“[225] jak poznamenává Vladimír Papoušek a podotýká, že Götz zůstal po celý život „obět[í] euklidovského prostoru,“[226] tedy něčeho, co Šalda označil za geometrickou lineární kompozici. Kosmotvornost Götzova znamená dávání řádu vnímané realitě, řád zde má dokonce jakousi oživující funkci: díky řádu se *tvoří* svět (*kosmos*). Literatura je také takovýmto tvořením světů, proto i ona musí dávat skutečnosti tvar, tedy život. Znovu budiž na závěr zopakováno: Šaldovi byla moderní literatura zpodobením života, neboť jsouc tvorbou, nutně musí být i projevem životní síly a silné osobnosti, proto ji ocenil a uznal její formu za odpovídající (život zde tedy předchází formě); Götz, u kterého jsou tvar a život nutně propojeny, v ní vidí beztvarost, tedy i bezživotnost.

Götz se Šaldou nejsou jedinými účastníky dobové diskuse, kteří se vyjádřili k podobě tvaru modernistické prózy, jsou však těmi, kteří se vyjádřili nejobšírněji. Pro ostatní literárněkritické proudy totiž forma či kompozice díla byly složkami nepodstatnými a stály jim jen za drobné zmínky. Takto Píša uvádí, že ač experimentální tendence moderní prózy neuznává, v dalším vývoji románu je již nelze zcela ignorovat. Budou tedy „osvěžením“ v románu, který opět bude mít logický „tvarový řád.“ Až „[…] ve světle tohoto úsilí nabývá [předchozí anarchie] plodného smyslu.“[227]

Zajímavým případem je Richard Weiner. Roku 1919 informoval o vydání dvou svazků *Hledání ztraceného času* ve Francii krátce v jednom z *Droptů z Paříže* psaných

[225] PAPOUŠEK, V. a kol.: Dějiny nové moderny. Praha: Academia, 2010, s. 321.
[226] Tamtéž, s. 326.
[227] PÍŠA, A. M.: Tvůrčí magie (Božena Benešová – Podzemní plameny). In: Týž: *Dvacátá léta.* Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 310.

pro *Lidové noviny*: zde Proustův román označuje za „podivný“[228] a občas únavný, protože píše *„o všem možném“* a to stylem, který „má daleko do čirosti francouzské skladby.“[229] Ve zprávě z roku 1922 se tento opatrný, leč negativně vyznívající soud změnil v pozitivní. Po pro čtenáře odstrašujícím vylíčení délky Proustova díla a délky jeho vět se Weiner krátce vyjadřuje o jeho kvalitách a nabádá čtenáře, aby se nedali touto délkou zastrašit, neboť se jim „po padesáté stránce dostane odměny: jste náhle jati tímto nemírným a trochu pretenciósním líčením, protože jste objevili, jak svěží je jeho neutuchající inspirace, inspirace rázu nadobro intelektuálního, sice pravda, ale napájená neutuchající a kyprou obrazivostí, maliciósním bystrým postřehem a hlubokým věděním tak téměř ve všech oborech vědních.“[230] Ve článku *Vehikl*[231] z roku 1924 označuje Proustův román za *„chef d'oeuvre“*, čili mistrovské dílo. Architekturu románu obdivuje Weiner i v článku *Peroutka*[232] z roku 1925 – tato architektura se sice místy (kvůli rozsáhle popisovaným drobným detailům) může podle Weinera jevit jako nepřítomná, je však nesmírně důmyslná a uvědoměle budovaná. V již analyzované studii z roku 1927 dochází k jistému obratu: Weiner zde odmítá tvrzení, že *Hledání ztraceného času* má důkladnou a předem promyšlenou kompozici: má jen kompozici klasickou, lineární (tento termín nemůže být srovnáván se Šaldovým, který chápal linearitu v protikladu k modernistické polyfonii, neb Weiner zde vůbec nemá na mysli absenci mnohovrstevnatosti, nýbrž absenci kompozice růžencové, tedy přesně promyšlené kompozice, kdy se jeden motiv navrátí v předem určeném čase a takto kruhově je stále rozvíjen), kdy započnutý příběh je jednoduše doveden do konce, aniž by byla každá linie důsledně vylíčena. Není podle Weinera pravdou, že by každá scéna v románu přicházela v přesně daném okamžiku: naopak scény přicházejí zcela nahodile a libovolně, vedlejší linie až příliš dominují nad linií hlavní. „Jak pak mluvit o kompozici u díla, jehož kruh měl původně být opsán na nějakých 1500 stránkách a jehož definitivní podoba má jich několik tisíc?“[233] To vše svědčí o nekázni Proustově, jež se projevuje i v jeho slohu: ani jeho věta nemá žádnou strukturu, Weiner ji připodobňuje svévoli volného verše. Dokonce Weiner

[228] Jindřich Chalupecký (k tomuto článku) podotýká, že Weinerovi připadalo Proustovo dílo „psychologicky pochybné.“ CHALUPECKÝ, J.: *Expresionisté.* Praha: Torst, 1992, s. 29.
[229] WEINER, R.: Dropty z Paříže. *Lidové noviny* 27, č. 195, s. 2.
[230] WEINER, R.: Některé knihy. *Lidové noviny* 30, 1922, č. 268, s. 7.
[231] WEINER, R.: Vehikl. In: Týž: *O umění a lidech.* Praha: TORST, 2002, s. 401–407.
[232] WEINER, R.: Peroutka. In: Tamtéž, s. 640–643.
[233] WEINER, R.: K českému překladu díla Proustova. In: Tamtéž, s. 448.

prohlašuje, že kde není sebekázně a řádu, nelze o slohu vůbec uvažovat: rozvláčná Proustova věta, která vždy zachází do nejnepodstatnějších subtilností, tedy nemůže být označena za výsledek promyšlené struktury.[234] I přes výtky vůči kompozici Weiner nevyžaduje od románu pevný tvar: „Není román, a vůbec výpravná próza právě onou literární formou, která se poddává nejochotněji a s níž každá tvůrčí síla opravdová, originální smí svobodně zacházet po svém?“[235] Proust je právě touto opravdovou tvůrčí sílou, proto je nutné chápat všechny Weinerovy výtky jako odmítnutí zbožšťování *Hledání ztraceného času*[236] (kterého byl Weiner sám účasten), nikoli odmítnutí románu jako celku.

6.2 K dominanci formy či obsahu

Druhou sledovanou linií tématu formy modernistického díla je řešení otázky, zda má v literárním díle dominovat obsah nad formou, či naopak forma nad obsahem. Tato otázka není spjata pouze s modernistickou literaturou, je však možno ji na ni v obecné rovině zpětně vztáhnout a zkompletovat tak celkový obraz diskuse nad formou moderního románu vůbec, jelikož ač forma románu Proustova či Joycova nebyla předmětem debat, otázka nakolik je opodstatněná autonomie formy, vyvolává důsledky podnětné i pro modernistický román – a to i přesto, že níže načrtnutá diskuse má jediného hlavního aktéra: Vladislava Vančuru.

6.2.1 Vladislav Vančura a autonomie formy

Na počátku let dvacátých, tedy v období formující se proletářské literatury, se kterou Vančura sympatizoval, spojoval Vančura moderní (a tedy novou) literaturu s komunismem, nejpregnantněji je to obsaženo ve slovech z roku 1921: „Nová, nová, nová je hvězda komunismu. Jeho pospolitá práce buduje nový sloh a mimo ni není

[234] „Pátrání je psáno naprosto tak jako Proustův sebemenší projev soukromý. Jeho věnování například jsou neobyčejně dlouhá, druhdy několikastránková, jeho soukromé dopisy i sebenepatrnější vzkazy, prosby, doporučení, dotazy rozrůstají se mnohdy do rozměrů, které bývaly dost značnou ztrátou času také pro adresáty. […] Styl věty Proustovy poznáte snadno mezi mnohými, hlavně podle toho, čeho má nadbytek; bohužel je onen nadbytek právě tím, co jí do stylu schází…“ (Tamtéž, s. 451.)

[235] Tamtéž.

[236] *Hledání ztraceného času* bylo přeloženo do češtiny až roku 1927, Weiner proto jeho název z francouzského originálu ve všech svých studiích překládá sám. Zajímavostí je, že pokaždé se uchýlil k jinému překladu: Roku 1922 jej přeložil jako *Stopování ztraceného času*, ve studii *Vehikl* z roku 1924 jako *Pátrání po uprchlém čase*, v článku *Peroutka* z roku 1925 jako *Po stopách zašlého času*, a v klíčové studii *K českému překladu díla Proustova* z roku 1927 jako *Pátrání po ztraceném čase*.

modernosti.“[237] Ještě roku 1924, tedy již v době existence poetismu, ale také v době, kdy již ztotožňuje hodnotu díla s jeho tvarem, píše: „Vycházeje z marxismu pravím: Modernost je kladná odpověď stávajícím poměrům. Modernost nespočívá v novém způsobu vyjadřování, nýbrž v názoru a stanovisku.“[238], přestože ve stejné studii o pár řádků výše stojí: „[…] umění není se starati o nic jiného než o úkoly tvárné […]“[239]. Avšak roku 1931 již ve stěžejní stati *Z přednášky o takzvaném novém umění* je autonomie tvaru ničím nepodmíněná a její autorita ničím neoslabovaná (ani komunismem, přestože Vančura komunistou být nepřestal, jen začal zřetelně odlišovat sféru uměleckou od sféry politické, kterýžto vývoj lze sledovat též v jeho vlastní tvorbě, na což s nelibostí upozorňuje Ladislav Štoll při recenzování *Markéty Lazarové*[240]). Polemizuje s předpokladem, že moderní umění (které zde již není spojováno s uměním komunistickým) je nesrozumitelné. Nehájí však moderní umění a jeho srozumitelnost, naopak odmítá hodnotit jakékoliv umění měřítkem srozumitelnosti. Implicitně zde hovoří až o *vstřícnosti,* s kterou má člověk k jakémukoliv dílu přistupovat – a to o vstřícnosti vůči jeho tvaru: nemá tedy dílo odsoudit jen kvůli jeho originální formě, na kterou není zvyklý. Čtenář v očekávání poutavého děje nesmí odhlížet od formy a jen pro její netradičnost dílo kritizovat. Nové umění, snažíc se zobrazit moderní společnost, učinilo tvar svým hlavním imperativem: „Jsme již syti popisné dovednosti, jež snuje svůj lineální [*sic!*] příběh s logikou a dušeznalstvím soudního vykonavatele.“[241] K novému vyjádření skutečnosti a k pravdivému vyjádření skutečnosti je zapotřebí nového tvaru. Tento nový tvar je novým uspořádáním zkušenosti, a to takovým, díky kterému básník vyjádří své vnímání světa a vytvoří tak nový „řád, jenž mimo určitá díla nemá přirozeně místa.“[242] Pravda moderního románu není tedy žádnou pravdou objektivní, román je pravdivý tehdy, pokud jeho tvar je v souladu s básníkovým cítěním (stejně jako tomu je v básni) – a je-li tomu tak, stává se román lidským a proto realistickým. Pokud tedy Vančura mluví o hodnotě díla, je tato hodnota spjata vždy pouze s tvarem,

[237] VANČURA, V.: Řád nové tvorby. In: Týž: *Řád nové tvorby*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1972, s. 54.
[238] VANČURA, V.: Nové umění (1924). In: Tamtéž, s. 58.
[239] Tamtéž, s. 55.
[240] Srov. ŠTOLL, L.: Vladislav Vančura: Markéta Lazarová. In: Týž: *Z bojů na levé frontě*. Praha: Nakladatelství politické literatury, 1964, s. 266–268.
[241] VANČURA, V.: Z přednášky o takzvaném novém umění. In: Týž: *Řád nové tvorby*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1972, s. 82.
[242] Tamtéž, s. 85.

v němž právě leží i případné kritérium pravdivosti: nikdy ne v obsahu, který se stává zcela nedůležitým. „Stanovisko autorovo není či lépe nemá býti posuzováno, je-li levé či pravé, dosti na tom, je-li tak vysoké, aby básník se svého místa přehlédl současné dění.“[243] Tato touha po očištění umění od ideologie (jakožto i od jakéhokoliv moralizování či vzdělávací funkce) je s komunismem nesmiřitelná, což si Vančura uvědomuje – obhajuje se ale přirovnáním umění k přírodním vědám, na které požadavek ideologičnosti kladen nebyl. Také umění, stejně jako věda, zachycuje cosi absolutního: „Zdá se mi, že užitečnost umění je nezměrná právě proto, že se dotýká nejzákladnějších věcí člověka. Absolutní pojmy nelze dost dobře měřiti měrou pokrokovosti [myšlena je idea komunistického vývoje dějin, který je nutný, a proto jde o pokrok], a tak navzdory filistrům všech barev bude žíti umění jakékoliv barvy.“[244]

Bylo již naznačeno, že Vančurův tvar není jen pouhou formou či kompozicí, ale je přímo spjat i se samotným životem: tvar je formací životní zkušenosti, ve tvaru se projevuje život, tvar je odrazem života (podobně tomu bylo i u Götze, ten však dospěl k naprosto jiným závěrům než k autonomii formy). Moderní básník musí nově uspořádat vnímanou realitu tak, aby byla živoucí: je to právě tvar, který představuje toto vhodné uspořádání. (Nutno opět zdůraznit, že tyto úvahy jsou popisem nového moderního umění – jsou konstruktem Vančurova ideálního moderního umění, nejde o popis konkrétního existujícího moderního umění. Jde tedy o model ideálu, ne o kritiku existujícího – nejsou proto řešeny problémy, jejichž východiskem by mohla být hodnotící kritéria, z nichž by vyplynul i Vančurův postoj ke světovému modernismu.) „Nová tvorba románová usiluje o postižení tvaru, neboť právě jím se projevuje život. Jde o to vyjádřiti slovesně organickou formu, tkáň, strukturu, stavbu. Jde opět o realismus.“[245] V přednášce *Literatura, věda a život* z roku 1935 Vančura poté tuto spjatost reality s tvarem dále rozvíjí. Doporučuje umělcům studovat přírodní vědy, aby se vyznali ve světě a dovedli jej třídit. Řečeno literárně: „Všechno není nic než amorfní materiál, který musí být poznán, tříděn, hněten, zvládnut a organizován ve tvar.“[246] Tvar je výsledkem třídění životních faktů, proto je objektivní. Avšak objektivní neznamená obecně platný – Vančura shledává objektivitu i v subjektivní lidské

[243] Tamtéž, s. 83.
[244] Tamtéž, s. 86.
[245] VANČURA, V.: Román a doba. In: Tamtéž, s. 92.
[246] VANČURA, V.: Literatura, věda a život. In: Tamtéž, s. 116.

zkušenosti. Sám život mu zajišťuje tuto objektivitu – avšak život sám je jen předpokladem pro tvar, na samotném díle již život důležitý není. Pro hodnocení literárního díla je zásadní pouze tvar, v nějž se životní zkušenost zformovala. Život zde splynul s tvarem, obsah splývá s formou, avšak v tom smyslu, že forma je vyjádřením obsahu: „Rozumí se přece, že určité fáze dějové vyžadují určitého vyjádření slovesného, takže je-li dáno jedno, je dáno i druhé. To znamená, že děj nemůže býti koncipován bez pociťování a určení formy a bez zřetězení jednotlivých prvků tvárných.“[247]

Hodnocení literárního díla je tedy zcela jednoduché: spočívá ve sledování účinku díla na čtenáře. Pokud bylo dílo dobře zformováno (a tedy bylo pravdivé, ať už je jeho obsah jakýkoliv), pak se s ním čtenář dokázal sžít. Obráceně řečeno: dokázal-li se do díla čtenář vžít, pak jeho tvar byl správným vyjádřením skutečnosti. „Nevčleníme-li ji v určitou kompozici, neumocníme-li ji výrazovými prostředky, které mají schopnost působit na čtenáře a vzrušit ho, ztrácí řečená skutečnost nejen svůj půvab, nejen svůj účin, ale i pravdivost.“[248] Těmito slovy je shrnuta vyložená Vančurova teorie o dominanci tvaru, v jehož základě je život, tedy zkušenost, tedy realita, vyskytuje se v nich však ještě jeden, dosud nezdůrazňovaný faktor: účelnost uspořádání.[249]

Na závěr je vhodné poukázat na spojitost s poetistickými názory Teigeho a Nezvala, byť půjde o akt anachronický, neboť sledované články těchto dvou autorů pocházejí z druhé poloviny dvacátých let, kdežto stati Vančurovy z počátku let třicátých, kdy byly ideály poetismu již opuštěny. Přesto však lze v pojmech jako „pravdivost“, „působnost na čtenáře“ či „účelnost“ spatřit totožná kritéria kupříkladu Nezvalova, jenž také vyžadoval od literárního díla účelné uspořádání takové, které dokáže (vědecky) pravdivě vyjádřit nový svět. Dalo by se namítnout, že poetistický „funkcionalismus“ nemá s Vančurovým „formalismem“ nic společného *ex definitione,* Vančura ale právě takovýmto tradičním formalistou není. Forma vycházející z obsahu není adorací umění pro umění ani samoúčelných literárních experimentů. Na druhou stranu, jestliže Rádl označil moderní umění za samoúčelné kvůli jeho experimentálním

[247] VANČURA, V.: Literární vyznání. In: Tamtéž, s. 169.
[248] Tamtéž, s. 172.
[249] V článku z pozůstalosti se Vančura ptá, jak má básník psát: *„Účelně. Tak, aby došel cíle. Tak, jak mu napovídá jeho znalost života a čtenáře, tak, aby neporušil svou uměleckou pravdivost, a tak, aby tou svou pravdou postihl i pravdy obecné.“* VANČURA, V.: Osobnost, tvůrčí schopnosti a vůle. In: Tamtéž, s. 189-190.

postupům, Vančura by jistě nesouhlasil, jelikož tyto experimenty považoval za opodstatněné. Teige psal, že forma má odpovídat novému způsobu života, což by mělo být interpretováno čistě poetisticky, tedy že umění užívat si musí být nově vyjádřeno – Vančura tuto tezi však aplikoval jiným způsobem: novému vnímání světa musí odpovídat nová forma. V tomto ohledu je tato forma funkční. Pokud světu odpovídá, pak má své opodstatnění, pak je účelná. Je-li účelná, je nejspíše i ekonomická (kdyby byla neúsporná, již by ztrácela svou působnost), což Teige s Nezvalem také vyžadovali. A odpovídá-li tato forma novému vnímání světa, pak je také nová, tedy originální. A znovu: odpovídá-li světu, pak je i realistická, tedy pravdivá (aby byla ještě více pravdivá, mohl by být její obsah založený na vědeckosti). Takto tedy lze i z Vančury vyzískat poetistická kritéria.

Zbývá jediná otázka: Jaký by měl Vančura názor na modernistický román? Snad nepůjde o čirou spekulaci, propojí-li se jeho názor s názory právě Teigeho a Nezvala a bude-li se proto tvrdit, že i Vančura by hodnotu Prousta i Joyce ocenil právě pro jejich originální formu účelně zachycující život v jeho nově vnímané šíři. Jedná se však pouze o nedůležitý interpretační dovětek, významnost Vančury pro dobovou diskusi leží ve výše načrtnutých obecných názorech, nikoli v konkrétních řešeních.

6.2.2 K autonomii obsahu

Důraz, který Vančura kladl na formu literárního díla, nemá v dobovém českém kontextu svou paralelu, má však svůj protipól. Jsou jím především dva již analyzovaní autoři, kteří jsou pro téma recepce světového modernismu důležití v ohledu zdůrazněném na příslušných místech, zde proto bude jen stručně postihnut jejich význam pro myšlení, které bylo do jisté míry Vančurovi v opozici.

Jedním z těchto autorů je Emanuel Rádl, pro kterého byla formální stránka díla zcela zanedbatelná v důsledku akcentace etického rozměru literatury. Kompozici díla Rádl pozornost nevěnoval, což lze vysvětlit jeho odmítnutím estetizace umění. Dominance etiky nad estetikou se může v Rádlově případě jevit jako zcela přirozená, jelikož nebyl literárním kritikem, ale filosofem, a proto tedy zdůrazňoval myšlenkový obsah děl a naopak nijak nezdůrazňuje ani provázanost obsahu s formou, jako to činí Vančura. Za tímto zdůrazňováním toho, co je napsáno, a opomíjením toho, jak je to napsáno, však lze implicitně spatřit přesvědčení, že správný obsah ani nemůže být vyjádřen nevhodnou formou.

Jinak je tomu u Bedřicha Václavka, jehož kritika moderního románu spočívala téměř výhradně v společenské neangažovanosti, jejímž projevem je ale i mírný zájem o tvar. Václavek však není teoretikem tvaru. „Ne že by proletářská literatura neusilovala o kvalitu, že by přehlížela technickou a uměleckou stránku své práce. Ale na prvním místě nestojí přece jakási abstraktní a slovesná či umělecká „kvalita“ […] na prvním místě stojí proletářský boj […]“[250]. Václavek vytýká právě moderní literatuře její důraz na tvar, nikoli na obsah. Jádro Václavkovy kritiky týkající se formy tedy nespočívá v polemice s konkrétním tvarem, ale se samotným důrazem moderní prózy na tvar. „Musíme se oprostiti od zbožňování formy, neboť odvádí od tvoření obsahu. Myslím-li zcela na to, co chci říci, nemohu mysliti na to, jak to řeknu.“[251] I proletářská literatura se bude v budoucnu soustředit na tvar (ale až poté, co bude existovat již reálná proletářská literatura na dostatečné úrovni), vždy však jen ve spojitosti s obsahem, tvar díla nikdy nemůže být autonomní. Konkrétní nauku o tvaru však Václavek nerozvíjí, jelikož ještě neexistuje ani literatura se správným obsahem.

Jako pregnantní vyjádření Václavkových úvah a zároveň jako zakončení těchto letmých zmínek o autonomii obsahu v protikladu k Vančurově autonomii formy může sloužit tento citát: „V. Vančuro, byl jste právě v minulých dnech na táboře stávkujících horníků v Mostě – jde opravdu jen, jen o slovesnost? Nemáte ani dost málo touhy formovati něco jiného než slova a slova? Nechcete ani dost málo formovat život? Či to chcete dělat historií a čirou básnivostí?“[252]

6.3 Závěrečná poznámka

Mohlo by se zdát, že názorům Vladislava Vančury bylo věnováno příliš mnoho prostoru, přestože jeho teorie se vztahovaly k novému psaní vůbec, nikoliv k modernistickému románu. Je proto třeba zvlášť upozornit na již několikrát zmíněný fakt, že právě romány světového modernismu reprezentovaly tento nový typ psaní a tím se zároveň vztahovaly k novému uspořádání světa. Tato myšlenka bude dále rozvinuta v závěru práce, zde je však nutné si povšimnout jiné věci: Bylo by možné soudit, že byla-li kritizována forma modernistického románu, pak tato kritika nijak

[250] VÁCLAVEK, B.: O proletářskou literaturu. In: Týž: *Kritické stati z třicátých let*. Praha: Československý spisovatel, 1975, s. 82.
[251] VÁCLAVEK, B.: Předpoklady umění dneška a zítřka. In: Týž: *Tvorba a skutečnost*. Praha: Československý spisovatel, 1980, s. 92.
[252] VÁCLAVEK, B.: O proletářskou literaturu. In: Týž: *Kritické stati z třicátých let*. Praha: Československý spisovatel, 1975, s. 84.

nespočívala v kritice mimoliterárního prostoru, jelikož forma je ryze literární složkou románu. Avšak právě i zde se projevuje ono vztahování literatury ke světu, jak bylo popsáno ve čtvrté kapitole. Příklady byly analyzovány výše: kritizuje-li formu *Hledání ztraceného času* Šimek, argumentuje především nejednotou charakterů. Ještě pozoruhodnější je kritika formy u Götze: z anarchie formové vyvozuje duševní prázdnotu autora, absenci života. A konečně také formalismus Vančurův, formalismus, který byl postaven na *nové* formě, nebyl uznáváním formy *an sich*, šlo totiž o formu vycházející z životní zkušenosti.

Závěr

Byla-li za základ modernistického románu určena pluralita, lze též mluvit o pluralitě ve vztahu k literární kritice, která moderní román recipovala. Koncepce jednotlivých kritiků byly od sebe dostatečně odlišné, zároveň však je možné v nich nalézt jisté společné rysy – bylo tak učiněno již na mnoha místech předchozího textu. Není proto nutné zde tyto závěry opakovat, přesto je snad možné učinit takové shrnutí získaných poznatků, které celkovou situaci ukáže v její primární struktuře.

Přes všechny konkrétní formy plurality, které byly v jednotlivých kapitolách sledovány, literární kritikou rezonovala především dvě témata, které se modernistických románů týkala, a to bez ohledu na to, zda tato rezonance byla kladná či nikoliv. Šlo o pravdivost a o novost. Na základě těchto dvou atributů je možné celé literárněkritické spektrum rozdělit na dvě skupiny.

Podle první skupiny je modernistický román nový a zároveň pravdivý.

Podle druhé skupiny je modernistický román nový, avšak co do pravdivosti mu něco schází.

Může se zdát, že jde o rozdělení vcelku triviální, ukazuje však jeden podstatný rys: reakce na modernistický román byly reakcemi na novost modernistického románu, na jeho odlišnost od románu „starého“ (realistického). Avšak ani tato novost není onou novostí prvotní: sledováno k počátku, reakce na modernistický román se ukazují být reakcemi na moderní svět vůbec. Moderní svět *je* jiný než svět 19. století: na tento prostý, avšak zásadní fakt, způsobem sobě vlastním reagovala filosofie, reagovalo na něj pochopitelně i umění. Modernistické umění bylo projevem moderního světa, a jako na takový na ně reagovala také literární kritika: skrze modernistické romány kritizovala stav světa. Bylo ukázáno, že tím novým, co s sebou moderní doba přinesla, byla pluralita (jako postoj, pocit i téma), a bylo též ukázáno, že pluralita jako taková měla v souvislosti s modernistickým románem několik podob: rozvíjela se ve sféře osobnosti, zobrazovaného světa, etiky a formy literárního díla. Avšak literární kritika se vždy, ať se zaměřovala primárně na jakoukoliv z těchto složek, obracela přímo k nové realitě samé, a co na románu kritizovala, byla jeho novost, jednoduše: jeho nový přístup k novému (modernímu) světu. Tato provázanost světa s literaturou a poté s literární kritikou je nesmírně důležitá: literární kritikové odmítali či přijímali modernistickou literaturu na základě toho, *jaký* byl jejich postoj k modernímu světu.

S tímto tvrzením by se mohly jevit v nesouladu kritiky zaměřené na formu literárního díla, avšak jak bylo ukázáno v předcházející kapitole, také ony se od formy vracely k obsahu. Forma jak *Odyssea*, tak *Hledání ztraceného času* byla jiná, byla nová – přesto se nestala hlavním předmětem zájmu literární kritiky, ba se mnohdy nestala předmětem zájmu *vůbec*. Tedy také prostřednictvím formy, sféry čistě literární, se kritika vztahovala k modernímu světu.

Centrálním tématem čtvrté kapitoly byla otázka, zda svět modernistického románu odpovídá realitě světa. Tuto otázku však lze ještě více zobecnit, díky čemuž se zvýrazní podstata celého problému, který modernistická literatura v literárněkritických kruzích vyvolala: Jaký je moderní svět? Že nejde o zobecnění příliš svévolné, dosvědčuje opět nejlépe František Götz, který při příležitosti kritiky moderního románu kritizuje též anarchii doby. Tato práce se nezabývala a nechtěla zabývat životní filosofií literárních kritiků, avšak je třeba zvlášť upozornit na tu skutečnost, že při kontaktu s modernistickým románem to byl právě jejich světonázor, který byl pro podobu finálního verdiktu rozhodující. Řečeno stručně: Modernistická literatura dovolila literárním kritikům řešit stav světa vůbec. Nešlo již o to, jak má být literární dílo psáno, ani o čem má pojednávat, šlo zde o téma mnohem myšlenkově závažnější, totiž o podstatu zobrazovaného světa, jehož základem je pluralita ve všech svých podobách. Tímto závěrem ovšem nechce být nijak umenšována důležitost specifičnosti pojednávané modernistické literatury (oproti moderním směrům jiným), pouze chce být vyzdvihnut obecnější aspekt její recepce.

Konkrétní řešení byla různorodá, stavěla na různých východiskách, docházela k různým závěrům. Jednoznačně kladného přijetí se modernistickému románu reprezentovaného Joycem a Proustem dostalo u představitelů české avantgardy: Teige s Nezvalem, ale též s Adolfem Hoffmeisterem oceňovali jeho novost, a to proto, že jednak oceňovali novost světa, jednak oceňovali správnost zobrazení této novosti. Bylo ukázáno, že podobné závěry lze připsat též Vladislavu Vančurovi. Modernismus ocenil též Václav Černý, jak však ukázala kapitola třetí, myšlenkové pozadí tohoto přijetí bylo zcela jiné než u autorů kolem Devětsilu.

Všechny další reakce na světový modernismus byly určitým způsobem odmítavé. Ať už toto odmítnutí pramenilo z důvodu zobrazované plurality světa (Šalda, Götz, Weiner, Píša, Čep, Václavek), z důvodu etické anarchie, čili etické plurality (křesťanští tradicionalisté) či z důvodu plurality tvaru (Šimek), vždy šlo o odmítnutí toho, co bylo zobrazováno: šlo o odmítnutí obsahu. Z pohledu těchto kritiků

v obsahu modernistického románu vždy chyběl jistý strukturotvorný prvek: tato úvaha byla rozpracována již ve čtvrté kapitole, platí však také pro oblast etiky: Rádlovi chybí vodítko, kterým by se čtenář mohl nechat vést, které by čtenáři dovolilo vyznat se ve světě; čili: které by jej provedlo pluralitou světa, které by pluralitu světa překonalo. Je to právě toto *překonání plurality*, které se jako *leitmotiv* objevuje ve všech odmítavých kritikách. Nemusí nutně jít o odmítnutí plurality jako takové, ač Götz právě toto požadoval – v obecné rovině jde pouze o zastřešení plurality určitým sjednocujícím principem.

Překonání plurality a uznání plurality – na tyto dva akty by bylo lze zredukovat celou debatu o modernistickém umění. Její konkrétní projevy jsou však stejně různorodé, jako byla různorodá situace literární kritiky v českém meziválečném prostředí. Sledovaná debata tuto různorodost jednak potvrdila, především ji ale ilustrovala na konkrétním příkladu jednoho stěžejního proudu světové literatury, jehož podstatou bylo zobrazení subjektem vnímané plurality světa.

Anotace

Jméno a příjmení: Dominik Bálan

Fakulta a katedra: Filozofická fakulta, Katedra bohemistiky

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Tomáš Kubíček, Ph.D.

Rok obhajoby: 2016

Název práce: Podoby recepce světového modernismu v českém meziválečném prostředí

Název práce v angličtině: The Forms of Reception of the World Modernism in the Czech Interwar Culture

Počet znaků: 187 185

Počet titulů použité literatury: 118

Anotace práce: Práce se zabývá podobami recepce světového modernismu (reprezentovaného v této práci dílem Jamese Joyce a Marcela Prousta) v české meziválečné literární kritice. Jejím cílem je zachytit rozrůzněnost pohledů na vstup nového typu literatury do českého prostředí. Proto je její metodou analýza přístupů stěžejních meziválečných kritiků a především jejich vzájemná komparace, a to podle klíčových témat, která s sebou modernistická literatura přinesla. Z této komparace vychází druhý cíl práce: totiž nalezení styčných bodů v jednotlivých kritikách, čímž se vyjeví též obecnější povaha recepce moderní doby vůbec.

Anotace práce v angličtině: The thesis discusses the reception of the world modernism (represented by works by James Joyce and Marcel Proust) in the Czech interwar culture. Its aim is to explore the diversity of reaction to the entry of the new type of literature into the Czech culture. Therefore, the method used is the analysis of approaches of the most important interwar critics – mainly the comparison of them based on the key themes related to modernism. The secondary aim of the thesis results from this comparison: to indicate some common features of the critiques and also to highlight on some general aspects of the reception of the modern period.

Klíčová slova: literární kritika; modernismus; recepce; česká meziválečná literatura; James Joyce; Marcel Proust

Klíčová slova v angličtině: literary criticism; modernism; reception; Czech interwar literature; James Joyce; Marcel Proust

Literatura

Prameny

- BRTNÍKOVÁ-PETŘÍKOVÁ, A.: Anglické vydavatelstvo 'Shakespeare et Co'. *Zvon* 22, 1921/1922, č. 25, s. 352.
- ČAPEK, J. B.: K problematice díla Joyceova. *Čin* 1, 1929/1930, č. 47, s. 1122-1123.
- ČEP, J.: Dvojí domov. In: Týž: *Rozptýlené paprsky*. Praha: Vyšehrad, 1993, s. 11–21.
- ČEP, J.: Dvojí domov. *Řád* 3, 1936, č. 6, s. 337–347.
- ČEP, J.: Básník a jeho inspirační zdroje. In: Týž: *Rozptýlené paprsky*. Praha: Vyšehrad, 1993, s. 22–33.
- ČEP, J.: Empirická zkušenost a umělecký tvar. In: Týž: *Rozptýlené paprsky*. Praha: Vyšehrad, 1993, s. 46–53.
- ČEP, J.: Poezie a próza. In: Týž: *Rozptýlené paprsky*. Praha: Vyšehrad, 1993, s. 34–40.
- ČERNOVSKÝ, F.: Večer o zakázané knize. *Venkov* 24, 1929, č. 295, s. 7.
- ČERNÝ, V.: B. Crémieux: Marcel Proust. *Host* 8, 1928–1929, č. 4, s. 95.
- ČERNÝ, V.: Marcel Proust: Radosti a dny. *Host* 6, 1926–1927, č. 8, s. 219–220.
- ČERNÝ, V.: Několik bergsonovských aspektů díla Proustova. *Host* 7, 1927–1928, č. 3, s. 74–77.
- ČERNÝ, V.: Několik poznámek k Nezvalově surrealistické próze. In: Týž: *Tvorba a osobnost I*. Praha: Odeon, 1992, s. 618-624.
- ČERNÝ, V.: O románovém prostoru. *Literární noviny* 8, 1935–1936, č. 6, s. 5, 7.
- ČERNÝ, V.: Šeřící se horizont. K psychologii „světobolu“ generace. *Host* 8, 1928–1929, č. 6, s. 122–131.
- FUČÍK, B.: Georges Bernanos: Pod sluncem satanovým. In: Týž: *Paralipomena*. Praha: Triáda, 2006, s. 54–57.
- FUČÍK, B.: Pod sluncem satanovým. In: Týž: *Kritické příležitosti I*. Praha: Melantrich, 1998, s. 154–158.
- GÖTZ, F.: *Básnický dnešek*. Praha: Nakladatelství Václav Petr, 1931.

- GÖTZ, F.: *Český román po válce.* Praha: František Borový, 1936.
- GÖTZ, F.: Dnešní román je v přerodu. *Čin* 6, 1934, č. 32, s. 747–753.
- GÖTZ, F.: James Joyce – Ulyxes. *Národní osvobození* 6, 1929, č. 288, s. 4.
- GÖTZ, F.: Jan Křtitel nové prosy. *Národní osvobození* 9, 1932, č. 45, s. 5.
- GÖTZ, F.: Kniha o psu Alžběty Browingové. *Národní osvobození* 15, 1938, č. 97, s. 6.
- GÖTZ, F.: Marcel Proust čili destrukce lidské osobnosti. *Národní osvobození* 6, 1929, č. 240, s. 4.
- GÖTZ, F.: *Tvář století.* Praha: Václav Petr, 1930.
- GÖTZ, F.: Zápas o novou formu románovou. *Čin* 6, 1934, č. 33, s. 775–781.
- HOFFMEISTER, A.: James Joyce. *Rozpravy Aventina* 5, 1929/1930, č. 13/14, s. 164–165.
- HOFFMEISTER, A.: James Joyce padesátníkem. *Literární noviny* 6, 1932, č. 1, s. 1.
- HOFFMEISTER, A.: Osobnost James Joyce. *Rozpravy Aventina* 6, 1930/1931, č. 2, s. 13–14 + č. 3, s. 30–31.
- HOFFMEISTER, A.: Prohlášení překladatelů. *Literární noviny* 5, 1930/1931, č. 9, s. 4.
- HOFFMEISTER, A.: Virginia Woolf. In: Týž: *Podoby*. Praha: Československý spisovatel, 1961, s. 104–108.
- KLOKOČ, J.: James Joyce, literární sensace. *Lidové noviny* 35, 1927, č. 9, s. 7.
- LAICHTER, J.: Stanovisko Ch. G. Masarykové ke krásné literatuře. *Křesťanská revue* 7, 1934, č. 2, s. 37–41 + č. 3, s. 85–89.
- MAJEROVÁ, M.: James Joyce: Dubliňané. *Čin* 6, 1934, č. 14, s. 331.
- MAREŠ, M.: Joyce v češtině. *Středisko* 1, 1930–1931, č. 5-6, s. 15.
- MUKAŘOVSKÝ, J.: Dialektické rozpory v moderním umění. In: Týž: *Kapitoly z české poetiky. Díl druhý.* Praha: Nakladatelství Svoboda, 1948, s. 290–307.
- NAUMAN, P.: Epika přichází ke cti. *Lidové noviny* 40, č. 635, s. 10.
- NEZVAL, V.: Fotogenie. In: Týž: *Dílo XXIV. Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu.* Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 52–57.
- NEZVAL, V.: K Proustovu Hledání ztraceného času. In: Týž: *Dílo XXIV. Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu.* Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 169–173.

- NEZVAL, V.: Moderní poezie. In: Týž: *Dílo XXV. Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931–1941*. Praha: Československý spisovatel, 1974, s. 50–69.
- NEZVAL, V.: O čistotě umělecké práce. In: Týž: *Dílo XXIV. Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu.* Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 524–527.
- NEZVAL, V.: O moderním románu. In: Týž: *Dílo XXIV. Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu.* Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 197–198.
- NEZVAL, V.: Přednáška o avantgardní literatuře. In: Týž: *Dílo XXIV. Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu.* Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 220–231.
- NEZVAL, V.: Třetí manifest poetismu. In: Týž: *Dílo XXIV. Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu.* Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 329–337.
- NOVÁK, A.: Marcel Proust a židovství. *Lidové noviny* 36, 1928, č. 206, s. 2.
- NOVÁK, A.: O Jamesu Joyceovi. *Lidové noviny* 37, 1929, č. 563, s. 9.
- PÍŠA, A. M.: Epická próza (A. M. Tilschová – Haldy, I). In: Týž: *Dvacátá léta.* Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 214–217.
- PÍŠA, A. M.: Romanopisecká kariéra Vítězslava Nazvala. In: Týž: *Třicátá léta.* Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 34–37.
- PÍŠA, A. M.: Kroniky a romány (A. M. Tilschová – Haldy, II; Karel Nový – Raňkov, Samota Křešín). In: Týž: *Dvacátá léta.* Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 250–256.
- PÍŠA, A. M.: Romány a próza. In: Týž: *Dvacátá léta.* Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 274–279.
- PÍŠA, A. M.: Tvůrčí magie (Božena Benešová – Podzemní plameny). In: Týž: *Dvacátá léta.* Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 310–316.
- RAFFAEL, V.: Magnus parens Marcel Proust. *Rozpravy Aventina* 4, 1928–1929, č. 22, s. 221.
- RÁDL, E.: Budoucnost krásné literatury. *Naše doba* 40, 1932, č. 1, s. 26–31.
- RÁDL, E.: Poznámky o čtení básnických spisů. *Křesťanská revue* 6, 1933, č. 5, s. 132–140; č. 6, s. 173–180; č. 7, s. 210–216; č. 8, s. 235–240; č. 9, s. 271–278.

- RUTTE, M.: Rozhovor o poesii, jejím poslání a podstatě. *Národní listy* 75, č. 79, s. 4.
- STRAKOŠ, J.: Oheň a Index. *Akord* II, 1935, sešit Poesie a literární glosy, s. 77–78.
- ŠALDA, F. X.: Dnešní stav krásné prózy české. In: Týž: *Z období zápisníku I*. Praha: Odeon, 1987, s. 390–393.
- ŠALDA, F. X.: Jamesa Joyce 'Ulysses'. *Šaldův zápisník* 2, 1929–1930, s. 146–151.
- ŠALDA, F. X.: Krásná literatura česká v prvním desetiletí republiky. In: Týž: *Z období zápisníku II.* Praha: Odeon, 1988, s. 30–40.
- ŠALDA, F. X.: Měšťáctví v moderní literatuře. *Šaldův zápisník* 2, 1929–1930, s. 97–106.
- ŠALDA, F. X.: Nejnovější krásná próza česká. In: Týž: *Z období zápisníku II.* Praha: Odeon, 1988, s. 41–55.
- ŠALDA, F. X.: O dnešním položení tvorby básnické. *Šaldův zápisník* 5, 1932–1933, s. 317–338, 421–437.
- ŠALDA, F. X.: O kulturních otázkách. (Rozmlouval Václav Pekárek). In: Týž: *Z období zápisníku I.* Praha: Odeon, 1987, s. 52–54.
- ŠALDA, F. X.: O smysl kultury. *Šaldův zápisník* 3, 1930–1931, s. 105–122.
- ŠALDA, F. X.: *O tzv. nesmrtelnost díla básnického*. Olomouc: Votobia, 1995.
- ŠALDA, F. X.: Průřez částí dnešního románu českého. *Šaldův zápisník* 5, 1932–1933, s. 10–42.
- ŠALDA, F. X.: Rádlova kapucináda. *Šaldův zápisník* 5, 1932–1933, s. 146–156.
- ŠALDA, F. X.: Synthetism v novém umění. In: Týž: *Kritické projevy I*. Praha: Melantrich, 1949, s. 11–54.
- ŠALDA, F. X.: Trochu metakritiky. *Šaldův zápisník* 3, 1930–1931, s. 17–23.
- ŠALDA, F. X.: Z cest moderního českého romanopisectví. In margine Nezvalovy Kroniky z konce tisíciletí. In: Týž: *Z období zápisníku II.* Praha: Odeon, 1988, s. 463–465.
- ŠALDA, F. X.: Z cest moderního českého romanopisectví. In margine Olbrachtovy Anny proletářky a Konrádovy Dinah. In: Týž: *Z období zápisníku II.* Praha: Odeon, 1988, s. 458–462.

- ŠALDA, F. X.: Znova a znova: Tradice a revoluce. In: Týž: *Z období zápisníku I.* Praha: Odeon, 1987, s. 435–437.
- ŠIMEK, O.: Zčeštěný Proust. *Lidové noviny* 36, 1928, č. 117, s. 9; č. 122, s. 7; č. 126, s. 7.
- ŠTOLL, L.: Vítězslav Nezval: Kronika z konce tisíciletí. In: Týž: *Z bojů na levé frontě.* Praha: Nakladatelství politické literatury, 1964, s. 235.
- ŠTOLL, L.: Vladislav Vančura: Markéta Lazarová. In: Týž: *Z bojů na levé frontě.* Praha: Nakladatelství politické literatury, 1964, s. 266–268.
- TETAUER, F.: Dubliňané Jamesa Joyce. *Lidové noviny* 42, 1934, č. 134, s. 9.
- TEIGE, K.: Charles Baudelaire. In: Týž: *Výbor z díla I. Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let.* Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 168–219.
- TEIGE, K.: Konstruktivismus a likvidace „umění“. In: Týž: *Výbor z díla I. Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let.* Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 129–143.
- TEIGE, K.: Manifest poetismu. In: Týž: *Výbor z díla I. Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let.* Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 323–359.
- TEIGE, K.: Marcel Proust. *ReD* I, 1927, č. 1, s. 33–35.
- TEIGE, K.: Poetismus. In: Týž: *Výbor z díla I. Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let.* Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 121–128.
- TEIGE, K.: Poezie románu. In: Týž: *Výbor z díla I. Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let.* Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 163–167.
- VANČURA, V.: Literatura, věda a život. In: Týž: *Řád nové tvorby*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1972, s. 107–116.
- VANČURA, V.: Literární vyznání. In: Týž: *Řád nové tvorby*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1972, s. 160–173.
- VANČURA, V.: Nové umění (1924). In: Týž: *Řád nové tvorby*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1972, s. 55–58.
- VANČURA, V.: Osobnost, tvůrčí schopnosti a vůle. In: Týž: *Řád nové tvorby*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1972, s. 186–196.
- VANČURA, V.: Román a doba. In: Týž: *Řád nové tvorby*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1972, s. 91–92.
- VANČURA, V.: Řád nové tvorby. In: Týž: *Řád nové tvorby*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1972, s. 54.

- VANČURA, V.: Z přednášky o takzvaném novém umění. In: Týž: *Řád nové tvorby*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1972, s. 81–88.
- VANČURA, Z.: Viktoriánská minulost. Lidové noviny 46, 1938, č. 233, s. 6.
- VÁCLAVEK, B.: Emanuel Rádl: Budoucnost krásné literatury. In: Týž: *Kritické stati z třicátých let*. Praha: Československý spisovatel, 1975, s. 85–88.
- VÁCLAVEK, B.: Krize umění. In: Týž: *Tvorba a skutečnost*. Praha: Československý spisovatel, 1980, s. 146–153.
- VÁCLAVEK, B.: O proletářskou literaturu. In: Týž: *Kritické stati z třicátých let*. Praha: Československý spisovatel, 1975, s. 78–85.
- VÁCLAVEK, B.: Perspektivy. In: Týž: *Tvorba a skutečnost*. Praha: Československý spisovatel, 1980, s. 174–176.
- VÁCLAVEK, B.: Předpoklady umění dneška a zítřka. In: Týž: *Tvorba a skutečnost*. Praha: Československý spisovatel, 1980, s. 91–95.
- VÁCLAVEK, B.: Román a reportáž. In: Týž: *Tvorba a skutečnost*. Praha: Československý spisovatel, 1980, s. 142–145.
- VÁCLAVEK, B.: Spisovatel a doba, „svoboda" a „diktát". In: Týž: *Kritické stati z třicátých let*. Praha: Československý spisovatel, 1975, s. 73–78.
- VODIČKA, T.: James Joyce a jeho čeští vykladači. *Řád* 1, 1932/1933, č. 1, s. 43.
- WEINER, R.: Dropty z Paříže. *Lidové noviny* 27, č. 195, s. 2.
- WEINER, R.: K českému překladu díla Proustova. In: Týž: *O umění a lidech.* Praha: TORST, 2002, s. 427–453.
- WEINER, R.: Některé knihy. *Lidové noviny* 30, 1922, č. 268, s. 7.
- WEINER, R.: Peroutka. In: Týž: *O umění a lidech.* Praha: TORST, 2002, s. 640–643.
- WEINER, R.: Vehikl. In: Týž: *O umění a lidech.* Praha: TORST, 2002, s. 401–407.
- James Joyce po deváté operován. *České slovo* 22, 1930, č. 156, s. 10
- Šťastné uzdravení Jamese Joyce. *Národní osvobození* 7, 1930, č. 185, s. 3.

Sekundární literatura

- BALABANOVOVÁ, CH.: Česká moderna na pomezí literárních dějin a srovnávací typologie. In: *Světová literárněvědná bohemistika. Materiály z 1.*

kongresu světové literární bohemistiky. Sv. 2. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1996, s. 592–600.

- BURIÁNEK, F.*: Kritik F.X.Šalda.* Praha: Československý spisovatel, 1987.
- ELIADE, M.: *Mefisto a androgyn*. Praha: OIKOYMENH, 1997.
- HAMAN, A.: Kdy začíná moderna v naší novodobé literatuře? In: Týž: *Literatura v průsečíku pohledů.* Praha: ARSCI, 2003, s. 96–103.
- HILSKÝ, M.: *Modernisté.* Praha: TORST, 1995.
- CHALUPECKÝ, J.: *Expresionisté.* Praha: Torst, 1992.
- KAUTMAN, F.: Šaldovo pojetí modernosti a moderního umění. In: *F.X.Šalda: 1867 – 1937 – 1967*. Praha: Academia, 1968, s. 89–105.
- KUBÍČEK, T.: *Dvojí domov Jana Čepa*. Brno: Host, 2014.
- KUBÍČEK, T., ed. a WIENDL, J., ed.: *Moderna/Moderny.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013.
- BLAŽÍČEK, P.: Vladimír Raffael. In: OPELÍK, J., ed.: *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce. 3, M-Ř. Svazek II, P-Ř.* Praha: Academia, 2000, s. 1194-1195.
- PAPOUŠEK, V. a kol.: Dějiny nové moderny. Praha: Academia, 2010.
- PUTNA, M. C.: *Česká katolická literatura 1918-1945*. Praha: Torst, 2010.
- WIENDL, J.: Konceptuální víra Bedřicha Václavka. In: týž: *Hledači krásy a řádu. Studie a skici k české literatuře 20. století.* Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlova, 2014, s. 70–91.
- WIENDL, J.: Výzva tvaru. In: týž: *Hledači krásy a řádu. Studie a skici k české literatuře 20. století.* Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlova, 2014, s. 113–140.